

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ • ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΩΝ
ΚΑΙ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΕΡΑΣΜΑΤΑ, ΜΕΤΑΒΑΣΕΙΣ, ΔΙΕΛΕΥΣΕΙΣ
ΟΥΕΙΣ ΜΙΑΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΕΝ ΚΙΝΗΣΕΙ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ
ΙΕ' ΔΙΕΘΝΟΥΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ
ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ
1-4 Μαρτίου 2017

Μνήμη Δ. Ν. Μαρωνίτη

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2018

ΠΕΡΑΣΜΑΤΑ, ΜΕΤΑΒΑΣΕΙΣ, ΔΙΕΛΕΥΣΕΙΣ
ΟΥΕΙΣ ΜΙΑΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΕΝ ΚΙΝΗΣΕΙ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ
ΙΕ΄ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ
1-4 Μαρτίου 2017

Μνήμη Δ. Ν. Μαρωνίτη
(1929-2016)

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Λίζυ Τσιριμώκου, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ
ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΣ: Μίλτος Πεχλιβάνος, Freie Universität, Berlin

ΜΕΛΗ:

Marina Brownlee, Princeton University
Κώστας Γιαβής, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ
Γιώργος Καλογεράς, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΑΠΘ
Μαριλίζα Μητσού, École Pratique des Hautes Études, Paris
Μαίρη Μικέ, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ
Ιωάννα Ναούμ, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ
Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΑΠΘ
David Ricks, King's College, London
Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Μιχάλης Χρυσανθόπουλος
ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΣ: Μαίρη Μικέ
ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ: Ιωάννα Ναούμ
ΤΑΜΙΑΣ: Κώστας Γιαβής
ΜΕΛΟΣ: Λίζυ Τσιριμώκου

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ • ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΩΝ
ΚΑΙ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΕΡΑΣΜΑΤΑ, ΜΕΤΑΒΑΣΕΙΣ, ΔΙΕΛΕΥΣΕΙΣ
ΟΨΕΙΣ ΜΙΑΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΕΝ ΚΙΝΗΣΕΙ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ
ΙΕ΄ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ
1-4 Μαρτίου 2017

Μνήμη Δ. Ν. Μαρωνίτη
(1929-2016)

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2018

Επιμέλεια: Έλια Παπαστάθη
Σελιδοποίηση | Εξώφυλλο: Αθανασία Κοπανά

© 2018 ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ | ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ | ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ISBN 978-618-82518-1-6

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	
Περάσματα, μεταβάσεις, διελεύσεις. Όψεις μιας λογοτεχνίας εν κινήσει	11
ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΤΣΑΝΤΣΑΝΟΓΛΟΥ	
Για τον Μίμη	15
ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΚΑΨΑΛΗΣ	
Δ. Ν. Μαρωνίτης. Τò θάρρος τοῦ ἀδιάκοπου μετεωρισμοῦ	25
ΛΙΖΥ ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ	
Ένας και πολλοί	33
EDUARDO CADAVA	
Η λογοτεχνία ως περιπλάνηση	39
MARTIN VÖHLER	
Ο Οδυσσέας και ο κ. Κόννερ	47
ΜΙΛΤΟΣ ΠΕΧΛΙΒΑΝΟΣ	
Σκέψεις για τον συντελεσμένο μέλλοντα μιας λογοτεχνίας εν κινήσει.....	57
ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΒΡΕΤΤΑΣ	
Ζητήματα ετερότητας στο θεατρικό σύμπαν του Bernard-Marie Koltès.....	67
ΝΑΤΑΣΑ ΒΑΚΟΥΦΤΣΗ	
Αντικατοπτρισμοί. Η ισπανική λογοτεχνία από άλλη ματιά.....	77
ΕΛΠΙΝΙΚΗ ΝΙΚΟΛΟΥΔΑΚΗ-ΣΟΥΡΗ	
Το μυθιστόρημα του Νίκου Κάσδαγλη <i>Η Μαρία περιηγείται τη Μητρόπολη των Νερών</i> . Μια περίπτωση μετάβασης της νεοελληνικής πεζογραφίας σε σύγχρονα διεθνή προβλήματα.....	83
ΧΡΙΣΤΙΝΑ Α. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ	
Σύγχρονες θεατρικές απεικονίσεις της μετανάστευσης και της προσφυγιάς από Βαλκάνιους γαλλόφωνους δραματουργούς. Sonia Ristic, Sedef Ecer, Matéi Visniec.....	93
ΜΙΧΑΗΛ ΠΑΣΧΑΛΗΣ	
Δίδυμες πατρίδες στην κυπριακή συλλογή του Σεφέρη.....	107
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΣΑΠΑΝΙΔΟΥ	
Μεταξύ οθωμανικής αυτοκρατορίας και ελληνικού βασιλείου. Αναζητήσεις της «φιλότατης πατρίδος» στη μετεπαναστατική φαναριώτικη λογοτεχνία.....	117

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΟΥΔΗ	
Ιδεολογικές χρήσεις του κοσμοπολιτισμού στην ελληνική πεζογραφία του ρομαντισμού (1830–1880).....	129
ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΛΛΙΝΗΣ	
Ξένοι στον τόπο τους. Η Ελλάδα ως δυστοπία στο <i>Το καλό θα 'ρθει από τη θάλασσα</i> του Χρήστου Οικονόμου	141
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΓΕΡΑΚΙΝΗ	
Δαμάζοντας τα κύματα της προσφυγιάς. Δ. Νόλλας, <i>Ναυαγίων πλάσματα</i> και Κ. Τζαμιώτης, <i>Το πέρασμα</i>	151
ΚΕΛΗ ΔΑΣΚΑΛΑ	
«Το μετέωρο βήμα». Στιγμιότυπα της προσφυγικής κρίσης.....	163
ΣΟΦΙΑ ΙΑΚΩΒΙΔΟΥ	
Ανθρώπινες ροές (δουλεμπόριο, πρόσφυγες) προς ελληνικές ακτές. Τα αντανάκλαστικά της πεζογραφίας.....	179
ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ	
Διάρρηξη και επαναπραγμάτευση. Η «ξένη πατρίδα» των μικρασιατών προσφύγων σε κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας.....	191
ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΑΡΤΣΑΚΗΣ	
Έλληνες πρόσφυγες στην Ελλάδα. Μια ιδιόρρυθμη ετερότητα όπως αποτυπώνεται στο περιοδικό <i>Νεοελληνικά Γράμματα</i> Ηρακλείου	207
ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΚΗ	
<i>Αϊβαλί</i> . Μια εικονιστική αφύπνιση της μνήμης	219
ΣΟΦΙΑ ΚΟΚΚΙΝΟΥ	
Οι έννοιες «πατρίδα» και «ξενιτιά» σε έργα των Σωτήρη Δημητρίου και Τηλέμαχου Κώτσια.....	245
ΚΥΡΙΑΚΗ ΧΡΥΣΟΜΑΛΛΗ-HENRICH	
Αποστασιοποίηση και μέθεξη στη λογοτεχνία της μετανάστευσης. Θανάσης Βαλτινός και Σωτήρης Δημητρίου, δύο αντιστικτικά μοντέλα λογοτεχνικής λιτότητας	257
ΜΙΧΑΗΛΑ ΚΑΡΑΜΠΙΝΗ-ΙΑΤΡΟΥ	
Η άλλη Αμερική. Πώς είδαν την Αμερική στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, ένας φοιτητής, ένας έμπορος, ένας διπλωμάτης, μια φεμινίστρια και ένας μετανάστης.....	271
ΟΛΓΑ ΠΑΠΑΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ	
Ποίηση και θεατρική γραφή των Ελλήνων μεταναστών της προπολεμικής Αυστραλίας.....	283

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΓΓΕΛΑ ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗ	
Από τον Οδυσσέα στον καπετάν Νέμο. Μετακινήσεις μιας εξόριστης στον 20ό αιώνα (για τους Φιλέλληνες της Μιμίκας Κρανάκη)	293
ΜΑΙΡΗ ΜΙΚΕ	
Η ποιητική της τέφρας και το πένθος του βλέμματος.....	303
ΜΑΡΙΑ Ν. ΨΑΧΟΥ	
Η «Επιστροφή του ασώτου». Στοιχεία ποιητικής της εξορίας στο <i>Μικρό όργανο για τον επαναπατρισμό</i> του Μήτσου Αλεξανδρόπουλου	313
ΑΝΝΑ ΜΑΤΘΑΙΟΥ - ΠΟΠΗ ΠΟΛΕΜΗ	
Η ζεύξη με την πατρίδα. Το περιοδικό <i>Πυρσός</i> των πολιτικών προσφύγων (1961–1968)	325
ΣΩΤΗΡΙΑ ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	
Περάσματα και μεταβάσεις στον μακρό Μεσαίωνα (14ος–17ος αιώνας). Από τον Γεώργιο Χούμνο στον Giulio Cesare dalla Croce	341
ΚΩΣΤΑΣ ΓΙΑΒΗΣ	
Πολιτισμική κινητικότητα και λογοτεχνία του Μεσαίωνα	357
ΕΛΚΕ STURM-ΤΡΙΓΩΝΑΚΗ	
Είδος εν κινήσει. Το πικαρικό μυθιστόρημα σήμερα.....	365
ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΓΚΑΛΟΣ	
Η ποιητική της μετάβασης στην παιδική και νεανική λογοτεχνία του διαφωτισμού. Η περίπτωση του Joachim-Heinrich Campe	377
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΩΣΤΙΟΥ	
Τα «ελληνικά ποιήματα», οι «προστάται της Ασίας» και «η επίμονη ποιητική ιδέα» του Φερνάζη	389
ΜΑΡΘΑ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ	
Τοπία θανάτου στον Κ. Π. Καβάφη	403
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΟΙΜΕΝΙΔΗΣ	
Η «ανδρική» ξενιτιά στα μυθιστορήματα του Αντώνη Σουρούνη	415
ΣΟΦΙΑ ΒΟΥΛΓΑΡΗ	
«ξένος εδώ, ξένος εκεί, όπου κι αν πάω ξένος». Ορισμοί της εξορίας στο έργο του Γιάννη Κιουρτσάκη.....	427
ΜΑΡΙΤΑ ΠΑΠΑΡΟΥΣΗ	
Ο χώρος και η πολιτισμική πολιτική της ταυτότητας. Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης της Σώτης Τριανταφύλλου.....	439

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΔΗΜΟΥΛΑ

Από τον περισπασμό της σκέψης στην ντροπή της ύπαρξης,
από την ντροπή στον «λόγο της αλήθειας».

Η ποιητική της διασποράς στο έργο του Franz Kafka 451

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΣΑΒΒΙΔΟΥ

Το δίπολο πατρίδα–ξενιτιά στη *Διασπορά* της Μαργαρίτας Λυμπεράκη..... 461

ΠΑΥΛΙΝΑ ΕΞΑΔΑΚΤΥΛΟΥ

Η«πατρίδα» ως (μετέωρο) σημαίνει στην ελληνική λογοτεχνία
της διασποράς. Οι περιπτώσεις των Δημητρακάκη, Παπαντώνη
και Ρακόπουλου: Μια συγκριτική ανάλυση με εργαλείο

τη θεωρία του λόγου των Λακλάου και Μουφ..... 471

ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ - ΜΑΡΙΑ ΡΩΤΑ

Τα «Καλαμπόκια» του Άρη Δικταίου. Μετάβαση από την αμερικανική
ύπαιθρο σε ένα άδηλο τοπίο του ελληνικού Εμφυλίου

481

ΤΙΤΙΚΑ ΚΑΡΑΒΙΑ

Ξένοι, μέτοικοι, πολίτες του κόσμου. Όψεις της μετοικεσίας

στο μυθιστόρημα *Μάρμαρα στη μέση* του Δημήτρη Νόλλα..... 491

GILDA TENTORIO

Λογοτεχνικοί επιβάτες εν κινήσει. Αφηγηματικές λειτουργίες

του βλέμματος σε μέσα μεταφοράς 501

ΕΛΕΝΑ ΧΑΤΖΟΓΛΟΥ

Η δυναμική της μετακίνησης μέσα από τις ημερολογιακές αφηγήσεις
του Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι για την Αμερική

και του Τζων Στάινμπεκ για τη Ρωσία 513

ΑΓΓΕΛΑ ΓΙΩΤΗ

«Επαγγελματίες» ταξιδιώτες στην Ευρώπη. Στοιχεία για το δίκτυο
των ανταποκριτών εξωτερικού στις εφημερίδες

από το τέλος του 19ου αιώνα..... 523

BART SOETHAERT

Ταξίδι με το Simplon Orient Express. Ευρώπη, κοσμοπολιτισμός

και κινητικότητα στη δεκαετία του 1920 537

ΜΑΡΙΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Δίδυμα/Ερμαφρόδιτα. Γενετική και πολυγλωσσία

στην Kay Cicellis..... 551

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΡΑΣΙΔΑΚΗ

«Ένας ξεκούραστος (;) έρωτας». Γράφοντας μεταξύ των γλωσσών..... 569

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ANNA ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗ

Ταυτότητες εν κινήσει. Πατρίδες και γλώσσες στη βαλκανική
και την τουρκοκυπριακή γραφή..... 583

ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΡΕΡΗΣ

Γράφω ή μεταφράζω στη γλώσσα του άλλου;
Η περίπτωση των Ελλήνων γαλλόφωνων συγγραφέων..... 595

ΔΙΑΜΑΝΤΗ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

Ο μυθιστοριογράφος Βασίλης Αλεξάκης. Διαπόρευση γλωσσών,
πολιτισμών, ταυτοτήτων και τόπων: «Τραύμα» ή απελευθέρωση; 607

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΤΙΚΤΟΠΟΥΛΟΥ

Λογοτεχνία εν κινήσει, κείμενα εν κινήσει..... 619

ΙΩΑΝΝΑ ΝΑΟΥΜ

Μητριές πατρίδες των Βαλκανίων..... 629

ΛΙΖΥ ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ

«Σαν τα τρελά πουλιά» 639

ΜΙΧΑΗΛΗΣ ΧΡΥΣΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

Απόδημοι και μετανάστες. Η διαμεσολαβημένη εμπειρία της κίνησης..... 647

ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Όψεις της μετανάστευσης στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία 661

ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Ξορκίζοντας τα φαντάσματα. Η Θεσσαλονίκη ως τόπος μνήμης
στο μυθιστόρημα *Lebt* του Orkun Ertener..... 667

Περάσματα, μεταβάσεις, διελεύσεις. Όψεις μιας λογοτεχνίας εν κινήσει

Ο Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του ΑΠΘ αποφάσισε τον Ιανουάριο του 2016 να διοργανώσει την ΙΕ΄ Επιστημονική Συνάντησή του από την 1η έως τις 4 Μαρτίου του 2017 στη Θεσσαλονίκη με θέμα «Περάσματα, μεταβάσεις, διελεύσεις. Όψεις μιας λογοτεχνίας εν κινήσει», ένα θέμα ιδιαίτερης ευαισθησίας και αιχμής. Για τον λόγο αυτό συγκρότησε Οργανωτική Επιτροπή από τα μέλη του και Επιστημονική Επιτροπή από συναδέλφους όχι μόνο της ημεδαπής αλλά και της αλλοδαπής και απηύθυνε τον Μάρτιο του 2016 την ακόλουθη ανοιχτή πρόσκληση προς πανεπιστημιακούς καθηγητές και ερευνητές:

Οι μετακινήσεις ατόμων ή και ομάδων συνιστούν μία σταθερά στη ιστορική μεγάλη διάρκεια, που έχει όμως αποκτήσει νέες μορφές και σημασίες στις κοινωνίες της νεωτερικότητας, ενώ χαρακτηρίζει όλο και περισσότερο τη σημερινή «ρευστή» εποχή. Οι γεωπολιτικές συγκυρίες μάς καθιστούν θεατές, συχνά δε και υποκείμενα μιας διαδικασίας που εξελίσσει δυναμικά τις έννοιες του «ανήκειν», της πολιτισμικής καταγωγής και ένταξης, της πατρίδας, του εθνικού πολιτισμού και της πολυπολιτισμικότητας. Το φαινόμενο της μετανάστευσης αποτελεί μεν σταθερά στην ιστορία της ανθρωπότητας, ταυτόχρονα όμως βιώνεται και περιγράφεται ως σύμπτωμα μιας περιόδου κρίσης. Εντούτοις, αν και μπορεί να προκύπτει ως εξαναγκασμός σε μία δεδομένη χρονική στιγμή, με την πάροδο του χρόνου η μετοίκηση έχει τη δυνατότητα να μεταβάλλεται σε επιλογή και να ανασημασιοδοτείται: έτσι, σε μια ιστορική προοπτική, η μετανάστευση γίνεται «διασπορά».

Στην Ελλάδα, μετά από μία επταετία οικονομικής και κοινωνικής κρίσης που έχει εγκατασταθεί ως μόνιμη και συνιστά συνθήκη ζωής για ένα ιδιαίτερα ευρύ πολιτικό και κοινωνικό φάσμα, η μετοίκηση αναδύεται ως μια νέα κανονικότητα. Εγκαινιάζεται, έτσι, μια νέα περίοδος μετανάστευσης στην ελληνική ιστορία, η οποία παρουσιάζει και νέες όψεις του φαινομένου, πλάι σε εκείνες που σχετίζονται με τον εγκλωβισμό, την προσφυγιά και την εξορία, αλλά και την κινητικότητα. Ταυτόχρονα, λόγω της παρούσας πολιτικής συγκυρίας στην περιοχή της Μέσης Ανατολής, η Ελλάδα έχει μετατραπεί σε χώρο διέλευσης ενός μεγάλου μεταναστευτικού και προσφυγικού ρεύματος, κυρίως από την Ασία και την Αφρική, το οποίο εισέρχεται, προκειμένου να αποκτήσει πρόσβαση σε άλλες χώρες της Ευρώπης, ανατροφοδοτώντας παράλληλα τη συζήτηση γύρω από τους όρους και τα όρια της ευρωπαϊκής μεταναστευτικής πολιτικής, αλλά και γύρω από τις έννοιες της ευρωπαϊκής και εθνικής ταυτότητας, της πολυπολιτισμικότητας και της κοινωνικής συνοχής. Η λογοτεχνία, η οποία παρακολουθεί και σε έναν βαθμό ανταποκρίνεται και αντανάκλα τις γεωπολιτικές εξελίξεις και τον αντίκτυπό τους στην καθημερινότητα, μπορεί να λειτουργήσει και ως ένας τόπος αναστοχασμού και κριτικής θεώρησης. Ο λογοτεχνικός λόγος έχει την δυνατότητα να συμβάλλει στον δημόσιο διάλογο,

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

παρουσιάζοντας την εθνική και πολιτισμική ταυτότητα ως αντικείμενο διαπραγμάτευσης και αποδομώντας μια σύλληψη του πολιτισμού ως οιονεί ομοιογενούς φαινομένου με δεδομένες γεωγραφικές συντεταγμένες. Επίσης, η λογοτεχνία λειτουργεί ως ένα αρχείο προγενέστερων ιστορικών ή μυθικών μετακινήσεων, όπως η έξοδος από την Αίγυπτο, η περιπλάνηση του Οδυσσέα, η «ανακάλυψη» της Αμερικής μέσα από τις αφηγήσεις του Κολόμβου και του Κορτές: οι παλαιότερες αυτές αφηγήσεις λειτουργούν ως σημείο αναφοράς, κατασκευάζοντας γενεαλογίες ή και προσδίδοντας αρχετυπική πυκνότητα και ερμηνευτικό βάθος στα σημερινά βιώματα.

Το συνέδριο «Περάσματα, μεταβάσεις, διελεύσεις. Όψεις μιας λογοτεχνίας εν κινήσει» επιδιώκει να συζητηθούν μεταβάσεις γεωγραφικές, συμβολικές, εννοιολογικές, ξεετάζοντας τη δυναμική της μετακίνησης στη λογοτεχνική αναπαράσταση και επιδιώκοντας, πέραν μιας στατικής θεώρησης του τόπου και του πολιτισμού, να χαρτογραφήσει μια ποιητική της κίνησης.

Προσκαλούμε ανακοινώσεις στις ακόλουθες θεματικές περιοχές:

1. Η δυναμική της μετάβασης και της κινητικότητας σε κείμενα που έχουν ως αντικείμενο το συνεχές πέρασμα μεταξύ τόπων και χρόνων. Στη θεματική αυτή θα μπορούσε να ξεεταστεί κατά πόσο οι αφηγήσεις αυτές ανακαλούν παλαιότερα ιστορικά ή μυθικά σχήματα μετακινήσεων, δίνοντας μια ιστορική διάσταση στη λογοτεχνική αναπαράσταση.
2. Η εμπειρία της «μετανάστευσης» και οι ουσιαστικές αλλοιώσεις που αυτή επιφέρει στην εικόνα της «πατρίδας» και της «ξενιτιάς». Στη θεματική αυτή περιοχή εμπίπτουν οι ακόλουθες παραλλαγές:
 - Η αποξένωση από την πατρίδα: η επάνοδος σε μια ανοίκεια πατρίδα,
 - Η οικειοποίηση της ξενιτιάς: μετατροπή της ξενιτιάς σε (νέα) πατρίδα,
 - Η αναίρεση της «πατρίδας» και της «ξενιτιάς» ως σταθερών παραμέτρων,
 - Η «εν διωγώ» λογοτεχνία.
3. Η εμπειρία της πατρίδας ως (ετεροτοπικού) τόπου μετάβασης (π.χ. η Ελλάδα ως σταθμός διερχομένων, ως σταυροδρόμι μεταναστευτικών πορειών), όπως και κείμενα που ανήκουν σε μια «ανέστια ή άνευ μόνιμης κατοικίας λογοτεχνία» από συγγραφείς που κινούνται μεταξύ χωρών και γλωσσών παράγοντας μορφές λογοτεχνίας, στις οποίες η ταυτότητα και το «ανήκειν» αποτελεί αντικείμενο διαπραγμάτευσης (α-τοπικές μορφές της λογοτεχνίας με κριτήρια κειμενικά).
4. Οι διαγλωσσικές πρακτικές γραφής: συγγραφείς που γράφουν σε άλλη γλώσσα από την μητρική τους και θεματοποιούν την σχέση μητρικής και ξένης γλώσσας, αντιπαραβάλλουν γλωσσικά και πολιτισμικά συστήματα οδηγώντας σε μια διαδικασία δυναμικής εξέλιξης της γλώσσας και αναιρώντας τις κατηγορίες της εθνικής λογοτεχνίας και της μεταναστευτικής λογοτεχνίας.

Το Συνέδριο, όπως αποτυπώνεται άλλωστε και στην πρόσκληση για συμμετοχή, επιδίωξε κατά τη διάρκεια των εργασιών του να συζητηθούν μεταβάσεις γεωγραφικές, συμβολικές, εννοιολογικές, ξεετάζοντας τη δυναμική της μετακίνησης στη λογοτεχνική αναπαράσταση και επιδιώκοντας, πέραν μιας στατικής και ομοιογενούς θεώρησης του τόπου και του πολιτισμού, να χαρτογρα-

φήσει μια ποιητική της κίνησης. Η δυναμική, λοιπόν, της μετάβασης και της κινητικότητας, η εμπειρία της μετανάστευσης ή της πατρίδας ως (ετεροτοπικού) τόπου μετάβασης ή/και διέλευσης, οι διαγλωσσικές πρακτικές γραφής αποτέλεσαν τους άξονες του ερευνητικού ενδιαφέροντος. Οι εισηγήσεις είχαν ως αντικείμενο λογοτεχνικά κείμενα που εκτείνονταν σ' ένα μεγάλο χρονικό άνωμα, από τον Μεσαίωνα έως τις μέρες μας. Η ισχυρή μεταφορά της ρίζας, η εν διωγμώ λογοτεχνία, η συνεχής διελκυστίδα ανάμεσα στο οικείο και στο ανοίκειο, η αποξένωση από την πατρίδα και η (αδύνατη) επιστροφή σ' έναν ουσιαστικά ανοίκειο τόπο, οι προσπάθειες για ζεύξη και οι εύθραυστες ισορροπίες ανάμεσα σε μια ξιδανικευμένη παρελθοντική συνθήκη και σε μια δυστοπική παροντική κατάσταση επανήλθαν συχνά στις καταθέσεις των μελετητών. Στις διαγλωσσικές πρακτικές γραφής το ενδιαφέρον συγκεντρώθηκε γύρω από συγγραφείς που γράφουν σε άλλη γλώσσα από τη μητρική τους, θεματοποιούν και προβληματίζονται για τη σχέση ανάμεσα στη μητρική και στην ξένη γλώσσα· αντιπαραβάλλουν γλωσσικά συστήματα, διαλέγονται με διαφορετικές ιδέες και πολιτισμούς και συχνά οδηγούν σε δυναμικές διαδικασίες μιας διαφορετικής εκφοράς. Στο στρογγυλό τραπέζι του τέλους, εκτός από τη συμμετοχή μελών της Επιστημονικής Επιτροπής του Συνεδρίου, συμμετείχαν ο συγγραφέας Θανάσης Βαλτινός, το έργο του οποίου έγινε αντικείμενο μελέτης σε ανακοινώσεις, και ο κριτικός λογοτεχνίας Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, ο οποίος στην παρέμβασή του αναφέρθηκε σε κείμενα του καιρού μας που αποτυπώνουν και αναπαριστούν πρόσφυγες, μετανάστες, ανέστιους. Ο δύσκολος και απαιτητικός ρόλος του απολογισμού του Συνεδρίου ανατέθηκε σε φοιτητές και φοιτήτριες, οι οποίοι με έκδηλο ενδιαφέρον παρακολούθησαν τις εργασίες του Συνεδρίου.

Η ΙΕ' Επιστημονική Συνάντηση του Τομέα ΜΝΕΣ έλαβε μία επιπλέον διάσταση· τον Ιούλιο του 2017 απεβίωσε ο ομότιμος καθηγητής του Τμήματος Φιλολογίας Δ. Ν. Μαρωνίτης, συστηματικός μελετητής όχι μόνο της Αρχαίας Ελληνικής αλλά και της Νεοελληνικής Γραμματείας, κριτικός και θεωρητικός της λογοτεχνίας. Ο Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών αποφάσισε ομόφωνα να αφιερώσει την προγραμματισμένη Συνάντηση στη μνήμη του αγαπητού δασκάλου. Για τον λόγο αυτό, στην πρώτη συνεδρία μίλησαν για τον Δ. Ν. Μαρωνίτη συνάδελφοι, συνεργάτες και συνοδοιπόροι που είχαν την ευκαιρία να συνεργαστούν μαζί του και να τον γνωρίσουν από κοντά. Ο ομότιμος καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας Κυριάκος Τσαντσάνογλου, ο ποιητής, εκδότης, μεταφραστής, δοκιμογράφος και διευθυντής

του ΜΙΕΤ Διονύσης Καψάλης, ο εκδότης και διευθυντής του μακρόβιου θεσσαλονικιώτικου περιοδικού *Εντευκτήριο* Γιώργος Κορδομενίδης και η ομότιμη καθηγήτρια Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας Λίζυ Τσιριμώκου φώτισαν πλευρές του διδακτικού, ερευνητικού, ιδιωτικού και δημόσιου βίου του μεγάλου φιλόλογου.

Τα μέλη του Τομέα ΜΝΕΣ και της Οργανωτικής Επιτροπής αμέσως εξέφρασαν τη βούλησή τους για την έκδοση τόμου με τις ανακοινώσεις της Συνάντησης. Για την πραγματοποίησή του χρειάστηκε η συμβολή πολλών άλλων, τους οποίους ευχαριστούμε. Θερμές ευχαριστίες, λοιπόν, οφείλονται πρωτίστως στα μέλη της Επιστημονικής Επιτροπής για τη συμβολή τους στην επιλογή των ανακοινώσεων. Την επιμέλεια των Πρακτικών ανέλαβε η Ίλια Παπαστάθη, προς την οποία εκφράζουμε την ευγνωμοσύνη μας. Ευχαριστούμε επίσης θερμά την Αθανασία Κοπανά για τη σελιδοποίηση και την ηλεκτρονική έκδοση του τόμου, τους προπτυχιακούς και μεταπτυχιακούς φοιτητές για τη μεγάλη βοήθεια που πρόσφεραν σε πολλά ζητήματα κατά τη διάρκεια του Συνεδρίου και τη Βίκυ Καραφουλίδου για τον συντονισμό. Ευχαριστούμε το ΜΙΕΤ και τον διευθυντή του, Διονύση Καψάλη, για την εξαιρετικά καλαίσθητη έκδοση *Δίπτυχο. Το Καπάρο–Δύο Ελεγείες. Έξι απολίτιστα μονοτονικά του Δ. Ν. Μαρωνίτη*, που προσφέρθηκε ως αντίδωρο προς τους συνέδρους. Τέλος, από καρδιάς ευχαριστίες προς τους χορηγούς που στήριξαν την παράδοση των Επιστημονικών Συναντήσεων του Τομέα ΜΝΕΣ και επέτρεψαν όχι μόνο να πραγματοποιηθεί η ΙΕ΄ Συνάντηση σε καιρούς πραγματικά δύσκολους, αλλά και να εκδοθεί ο παρών τόμος: προς το Τμήμα Φιλολογίας του ΑΠΘ, προς την Επιτροπή Ερευνών του ΑΠΘ, προς το Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη και προς τον Δήμο Θεσσαλονίκης.

Τα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής

Για τον Μίμη

Αντιπαθώ φοβερά τους εγκωμιαστικούς πανηγυρικούς λόγους. Τους αντιπαθούσε και ο Μίμης. Εντούτοις μια φορά είχε αυτοπροταθεί για να εκφωνήσει τον πανεπιστημιακό πανηγυρικό, νομίζω για την 28η Οκτωβρίου. Όταν τον ρώτησα πώς γίνεται να διεκδικεί κάτι που τόσο αντιπαθεί, μου απάντησε ότι στόχος του ήταν να αναμορφώσει το ρητορικό είδος των πανηγυρικών. Πράγματι, ο πανηγυρικός που εκφώνησε ήταν αναμορφωμένος («ανανεωτικό» τον είχε χαρακτηρίσει ο τότε πρόεδρος της Δημοκρατίας Κωνσταντίνος Τσάτσος που τον παρακολούθησε), όμως ο σκοπός του Μίμη απέτυχε, αφού οι μετέπειτα πανηγυρικοί εξακολούθησαν να επαναλαμβάνουν το παλαιό ύφος. Το δικό του ήταν προφανώς ανεπανάληπτο. – Αντιπαθώ και τους επικηδέιους. Πώς αλλιώς δηλαδή; Αν και η ανάγκη τό 'φερε τα τελευταία χρόνια να νεκρολογήσω όχι λίγους αγαπημένους φίλους. Θα σας φανεί παράξενο, αλλά το είδος του επικηδέιου ασκούσε μια ιδιαίτερη γοητεία στον Μίμη. Έτυχε ν' ακούσω δύο τέτοιους επικηδέιους, για τον Αριστόβουλο Μάνεση και για τον Τάσο το Χρηστίδη. Κι ακόμη, ήμουν εκεί φυσικά όταν ακούστηκε αντί επικηδέιου, για πρώτη φορά σε χριστιανικό ναό, το κορυφαίο ποίημα του Σολωμού, ο «Κρητικός», έργο ριζικό, θεμελιακό και προσωπικά για τον ίδιο τον Μαρωνίτη, στην κηδεία της Ελένης Τσαντσάνογλου. Δεν ξέρω πώς να εξηγήσω αυτή τη γοητεία, αλλά παρατηρώ ότι στη μαγεία της ιερής ακτινοβολίας που περιβάλλει τους νεκρούς ο Μίμης έβρισκε πάντα μια θέση και για τον εαυτό του.

Διάβασα πρόσφατα νεκρολογίες και αποτιμήσεις για τη ζωή και το έργο του. Παντού το ίδιο θέμα: η διττή προσωπικότητα, το δίμορφο του χαρακτήρα του, ο συνολικός διπολισμός στην οντότητά του. Διφυής, δυσνόστατος και τα τοιαύτα. Δεν ξέρω. Έψαχνα να βρω για ποιον μιλούνε. Πάντως όχι για τον φίλο μου το Μίμη. Είμαι άνθρωπος απλός, απλός είναι το αντίθετο του διπλός, ίσως και απλοϊκός. Αλλά αυτόν τον διπολισμό εγώ τον έχω γνωρίσει σ' αυτό που όλοι μας ονομάζουμε διπρόσωπος, ή το πολύ σ' αυτό που οι γιατροί ονομάζουν άτομο με διχασμένη ή σχιζοειδή προσωπικότητα. Σας διαβεβαιώ ότι λίγους ανθρώπους έχω γνωρίσει τόσο ευθείς, τόσο ακέραιους (με τη σημασία του όρου της αριθμητικής), τόσο μονοκόμματους, αν προτιμάτε, όσο ο Μίμης. Υποστήριζε την θέση του χωρίς αμφιταλαντεύσεις, με σιγουριά, με

επιμονή, με πείσμα, που μερικές φορές δεν τον εμπόδιζε να φτάνει και σε συμπεριφορά βάνουση. Όσο για τις περίφημες αντιθέσεις Θεσσαλονίκη–Αθήνα, ιδιωτικός Μαρωνίτης–δημόσιος Μαρωνίτης, που υποτίθεται ότι τις γεφύρωνε ή τις συνέθετε αρμονικά, θα μιλήσω αναγκαστικά με απλοϊκό τρόπο. Ένας Σαλονικιός στην Αθήνα. Ήταν ο μόνος; Πόσοι είναι επιτέλους αυτοί οι αυτόχθονες Αθηναίοι που δεν έλκουν την καταγωγή τους από κάπου αλλού; Επίσης, ξέρετε κανένα δημόσιο πρόσωπο που δεν έχει την ιδιωτική του όψη, που μπαίνοντας στο σπίτι του δεν βάζει τις παντόφλες;

«Διανοούμενος, δάσκαλος, φιλόλογος, κριτικός, ποιητής, μεταφραστής, δοκιμογράφος, επιφυλλιδογράφος.» Αντιγράφω τις πολλαπλές ιδιότητές του, όπως τις κατέγραψε η Λίζυ Τσιριμώκου. Τα παραμερίζω όλα και μιλώ για τον φίλο μου. Όχι ότι οι ιδιότητες αυτές δεν εμπλέκονταν στη φιλία μας. Και πολύ μάλιστα. Όμως αυτό που θέλω να ξεκαθαρίσω εξ αρχής είναι ότι θα προσπαθήσω να αποφύγω θεωρητικές παρουσιάσεις και αποτιμήσεις της προσωπικότητας και του έργου του. Δεν ξέρω αν μπορώ να το κάνω, και, αν το επιχειρήσω, δεν ξέρω μήπως τον αδικήσω. Θα περιοριστώ σε μερικές σκόρπιες και ασύνδετες αναμνήσεις δικές μου, αλλά και ακούσματα από κοινούς φίλους, από τα παλαιότερά μας χρόνια, αυτά που λίγοι πια έχουμε μείνει για να τα θυμόμαστε, που ο Μίμης όμως έως το τέλος επέμενε να τα ανακαλεί με νοσταλγία.

1954, στο δεύτερο εξάμηνο του Α' έτους μου στη Φιλοσοφική Σχολή. Όλες οι Σχολές του Πανεπιστημίου, η βιβλιοθήκη και η διοίκηση, όλα στριμωγμένα στο παλιό κτήριο. Το αναγνωστήριο της ενιαίας Φιλοσοφικής και μαζί το φοιτητικό μας στέκι (δεν υπήρχαν τότε Τμήματα και Τομείς με τα σπουδαστήριά τους) ήταν στον τρίτο όροφο, ο αριθμός 35. Η δυτική πλευρά του αναγνωστηρίου ήταν χωρισμένη με μια ξύλινη κατασκευή σε τρία μικροσκοπικά γραφεία που μετά βίας χωρούσε το καθένα ένα τραπέζι και δύο καρέκλες. Υποτίθεται ότι τα γραφεία τα μοιράζονταν 9 καθηγητές, ανά 3 στο καθένα. Λέω «υποτίθεται», γιατί στην πραγματικότητα τα γραφεία τα χρησιμοποιούσαν οι καθηγητές μόνο για τις προφορικές εξετάσεις. Κάποια μέρα, έγινε ένα μικρό σούσουρο στο αναγνωστήριο, όταν εμφανίστηκε ένας νεαρός, κάπως μεγαλύτερός μας, καλοντυμένος, πολύ σοβαρός έως βλοσυρός, που περπατώντας με το κεφάλι κάτω, αποφασιστικά, χωρίς να μιλήσει σε κανέναν, μπήκε στο μεσαίο από τα τρία γραφεία και έκλεισε την πόρτα. Κάποιοι από τους συμφοιτητές, κυρίως τους μεγαλύτερους, τον ήξεραν. «Ο Μαρωνίτης, ο καινούργιος βοηθός του Κακριδή». «Καλά, γιατί μπήκε στο μεσαίο γραφείο; Αυτό είναι του Ανδριώτη, του Βακαλόπουλου και του Πολίτη. Του Κακριδή, του Καψωμένου και του Τσοπανάκη (δηλαδή των κλασικών φιλόλογων) είναι το διπλανό.»

Πέρασαν λίγες μέρες με την ίδια καθημερινή σοβαρή κι αμίλητη παρουσία, ώσπου ένα πρωί ακούσαμε φωνές και φασαρία έξω από το αναγνωστήριο και βγήκαμε να δούμε τι συμβαίνει. Το διπλανό γραφείο ήταν η γραμματεία της Ιατρικής Σχολής, όπου φοιτητές και φοιτήτριες συνωθούνταν για να κάνουν την εγγραφή τους ή κάτι ανάλογο. Ο Μαρωνίτης είχε έρθει στα χέρια με τον κλητήρα της γραμματείας, που τον έπιασε μέσα στη ζούλα να χουφτώνει κάποια φοιτήτρια. Μετά το ευτράπελο αυτό επεισόδιο ο πάγος έλιωσε, και μπαίνοντας κάθε πρωί στο αναγνωστήριο χαμογελούσε και μας καλημέριζε. Δεν έμπαινε όμως ποτέ στο γραφείο των κλασικών φιλολόγων. Προτιμούσε το γραφείο του νεοελληνιστή Λίνου Πολίτη, που είχε μέσα και ένα μικρό έπιπλο με βιβλία από τη βιβλιοθήκη του Νικολάου Πολίτη, κυρίως συλλογές νεοελλήνων ποιητών με αυτόγραφες αφιερώσεις στον πατέρα της λαογραφίας. Μια μέρα ένας συμφοιτητής μου, λίγο μεγαλύτερος, με ρώτησε αν θέλω να με γνωρίσει στον Μαρωνίτη. Μου φάνηκε παράξενο, γιατί όταν είσαι 18–19 χρονών οι τυπικότητες της γνωριμίας, των συστάσεων κτλ. είναι πράγματα ασυνήθιστα. Δέχτηκα παρ' όλ' αυτά και πήγαμε μαζί ως το μεσαίο γραφείο. Πριν χτυπήσει την πόρτα, γυρίζει και μου λέει: «Όχι πολύ σοβαρός, γιατί θα σε απορρίψει. Αλλά ούτε και πολύ ζωηρός, γιατί θα 'χεις άλλα τράβαλα». Μπήκα στο γραφείο, πριν προλάβω να καταλάβω πώς ακριβώς έπρεπε να φερθώ, και τα είχα χαμένα. Τον βρήκαμε να διαβάζει *Ερωτόκριτο* από την έκδοση του Ξανθουδίδη. Βρήκα την ευκαιρία και τον ρώτησα κάτι γλωσσικό από τον *Ερωτόκριτο*, και μου απάντησε αμέσως λύνοντας την απορία μου.

Δεν κατάλαβα πώς έγινε, προφανώς είχα καταφέρει να επιδείξω τον μέσο όρο μεταξύ ζωηρού και σοβαρού, και από τη μέρα εκείνη άρχισε η φιλία μας. Πρώτα μια κάπως μεγαλύτερη παρέα, ύστερα περιορίστηκε στον Νίκο τον Καλογερόπουλο, εμένα και τον ίδιο. Η Ανθή και η Ελένη δεν υπήρχαν ακόμη. Ο Καλογερόπουλος ήταν συμφοιτητής μου, φίλος μου κολλητός, όπως λέμε σήμερα. Χαρακτήρας τελείως διαφορετικός κι από τον Μίμη κι από μένα, συνδύαζε τα πνευματικά του ενδιαφέροντα με ζωηρή πρακτική δράση, δεμένος συναισθηματικά με τη γη και το χωριό του. Συνδέθηκε περισσότερο με τον Μίμη στα χρόνια της Δικτατορίας, όταν η πρακτική δράση είχε τότε ιδιαίτερη σημασία. Δύο ήταν οι τύποι των εξόδων μας, μετά από ολοήμερη παραμονή στο Πανεπιστήμιο – τότε η εργάσιμη εβδομάδα ήταν έξι γεμάτες μέρες, από το πρωί ως το βράδυ: οι εξοδοί μας λοιπόν ήταν ή κινηματογράφος ή ταβέρνα. Συνήθως συνδυασμός των δύο: πρώτα σινεμά και μετά ταβέρνα. Θέατρο μόνιμο δεν υπήρχε τότε στη Θεσσαλονίκη· ελάχιστοι αθηναϊκοί θίασοι καταδέχονταν να δώσουν παραστάσεις για λίγες εβδομάδες. Μετά το σινεμά, στην

ταβέρνα, ο Μίμης θα επιδείκνυε από τις ιδιότητες που απαρίθμησε η Λίζυ, πρωτίστως την ιδιότητα του δασκάλου. Η συζήτηση ξεκινούσε με ανάλυση, ερμηνεία και κριτική του έργου που είχαμε δει, και γρήγορα, με τις αναθυμιάσεις της φτηνής ρετσίνας να ανεβαίνουν σιγά σιγά στον εγκέφαλο, προχωρούσαμε στη λογοτεχνία και κυρίως την ποίηση, που η ερμηνεία της ήταν το κύριό του ενδιαφέρον. Λόγου χάρη. «Ποιο ποίημα του Αναγνωστάκη θα ξεχωρίζατε;» μας ρώτησε μια μέρα. Απάντησα εγώ βιαστικά «το “Μιλώ”». «Δε συμφωνώ. Δεν το βρίσκεις υπερβολικά ρητορικό;» Ο ίδιος ξεχώρισε τον «Χάρη», αλλά κι εδώ είχε πολλές επιφυλάξεις. Και συνεχίσαμε τη συζήτηση με δικές μου αντιρρήσεις και δικές του εμμονές. Μπορώ χωρίς δισταγμό να πω ότι από τα φοιτητικά αυτά μεθύσια έχω αποκομίσει πολύ περισσότερα από πολλές νηφάλιες ώρες στα αμφιθέατρα. Περισσότερο να πω ότι οι φοιτητικές αυτές έξοδοι τέλειωναν πάντα με τραγούδι. Ναι, τραγουδούσε ωραιότατα και ο Μίμης. Μια μεγάλη γκάμα από τη δημοτική «Χαλασιά» ως τη «Συννεφιασμένη Κυριακή». Μετά την πρώτη του διαμονή στη Γερμανία, μας έμαθε ένα Γερμανικό νοσταλγικό τραγουδάκι, που το τραγουδούσαμε όλοι μαζί χωρίς να καταλαβαίνουμε τα λόγια: *Dort wo die Blumen blüh'n* – Εκεί που τα λουλούδια ανθίζουν· κάτι σαν ύμνος των αμέτρητων την εποχή εκείνη οικονομικών μεταναστών στη Γερμανία. —Ναι, ήμασταν νέοι και μεθύσαμε και τραγουδούσαμε. «Να 'χουμε κάτι να θυμόμαστε και στα γεράματά μας»· τα γεράματά μας που τότε δεν μπορούσαμε ούτε καν να τα φανταστούμε.

Πέρασαν αρκετά χρόνια από τότε, αποφοίτησα, τέλειωσα το στρατιωτικό, και διορίστηκα κι εγώ βοηθός· του Καψωμένου. Συνάδελφος του Μίμης. (Σημειωτέον ότι δεν είχαν επινοηθεί ακόμη τα περίφημα ΕΔΠ, ΔΕΠ και τα τοιαύτα. Ήμασταν περήφανοι για τον τίτλο του βοηθού και δεν χρειαζόμασταν ευφημιστικά τριγράμματα για να κρύψουμε την ιδιότητά μας.) Στο μεταξύ, το Πανεπιστήμιο μεγάλωσε, στο παλιό κτήριο έμεινε μόνο η Φιλοσοφική, και η κλασική φιλολογία απέκτησε δικό της σπουδαστήριο: πρώτα στον αριθμό 8, μετά στο 22, πάντοτε του παλιού κτηρίου. Όταν κάναμε τη μεταφορά της βιβλιοθήκης στο 22, φέραμε και έναν ελαιοχρωματιστή για να βάψει τους τοίχους. Κάποια στιγμή, καθώς αυτός έξυνε έναν τοίχο πριν τον σπατουλάρει, μας φώναξε: «Ελάτε. Εδώ κάτι γράφει». Σιγά σιγά αποκάλυψε μια μεγάλη επιγραφή γραμμένη με λαδομπογιά σε αυστηρά γοτθικά γράμματα: *Alles geht vorbei. Auch der Krieg geht vorbei.* – Όλα περνούν και φεύγουν. Ακόμα κι ο πόλεμος περνάει και φεύγει. Το παλιό κτήριο, επιταγμένο στα χρόνια της γερμανικής κατοχής, λειτουργούσε ως στρατιωτικό νοσοκομείο και η αίθουσα 22 ήταν θάλαμος νοσηλείας τραυματιών. Γι' αυτούς ήταν γραμμένη η επιγρα-

φή. Το βράδυ της ίδιας μέρας ο Μίμης, σαν να συνέχιζε την κουβέντα που είχε αρχίσει πριν από χρόνια, βγάζει απ' την τσάντα μια παλιά συλλογή του Αναγνωστάκη και μου λέει: «Προσπαθούσα να βρω ποιο ποίημα του Μανόλη μου άρεσε». (Τώρα πια είχαμε γίνει φίλοι και του Μανόλη Αναγνωστάκη.) «Το βρήκα. Είναι το “Ποιήματα που μας διάβασε ένα βράδυ ο λοχίας Otto V...”». Και διαβάζει: *Κι εγώ που 'χω μια ψυχή παιδική και δειλή / που δε θέλει τίποτ' άλλο να ξέρει απ' την αγάπη / κι εγώ πολεμώ τόσα χρόνια χωρίς, Θε μου, να μάθω γιατί.* «Ξέρεις;», μου λέει, «η γερμανική παροιμία είναι “Alles geht vorbei, nur die Liebe währt”». – ‘Όλα περνούν και φεύγουν. Μόνο η αγάπη κρατάει. Και τον βλέπω να δακρύζει. Όσοι τον γνωρίσαμε ξέρουμε καλά πόσο ευεπίφορος ήταν ο Μίμης στα δάκρυα. Ο ίδιος διηγόταν πώς έκλαιγε βλέποντας μελοδραματικά έργα στο σινεμά, μια φορά μάλιστα βλέποντας μαζί με τον Λίνο Πολίτη στην τσάντα του θερινού «Μοσκόφ» –όσοι το θυμούνται– ένα τέτοιο έργο της παλιάς τούρκικης υπερμελοδραματικής κοπής. Όμως η συνηθέστερη αιτία που του 'φερνε δάκρυα ήταν οι παλιές αναμνήσεις. Δεν ξέρω ποιος ήταν ο λοχίας Otto V..., όμως το ποίημα του Αναγνωστάκη ήταν γραμμένο την Κατοχή και μιλούσε για καταστάσεις της εποχής εκείνης. Τον Μίμη φυσικά δεν τον γνώριζα τότε. Όμως άκουσα λίγες ιστορίες από τον ίδιο ή και άλλους. Όπως π.χ. ότι, όταν ένα διάστημα ήταν κλεισμένος στο σπίτι με αδενοπάθεια, την παιδική αρρώστια της Κατοχής, παρακολούθημα του φοβερού υποσιτισμού, του 'φερνε σπίτι το συσσίτιο των Κατηχητικών ο λίγο μικρότερός του Λάκης Δημητριάδης. Αργότερα έγινε γνωστός ως κατά κόσμον Ντίνο Χριστιανόπουλος.

Ανέφερα τα Κατηχητικά, και δεν μπορώ να μην πω δυο λόγια γι' αυτήν την πτυχή του νεοελληνικού κοινωνικού μας βίου, που χρωμάτισε ανεξίτηλα και τον Μίμη. Σίγουρα δεν είμαι ο πιο αρμόδιος να μιλήσω γι' αυτά, αφού δεν έχω περάσει ποτέ ούτε το κατώφλι κάποιας χριστιανικής οργάνωσης. Ήταν όμως οι περισσότεροι Σαλονικιοί συμφοιτητές μου. Στην επαρχία η διάδοση ήταν πιο περιορισμένη. Ήταν μια παράξενη εποχή, μετά την Κατοχή και τον Εμφύλιο, όπου το θρησκευτικό συναίσθημα εμφανιζόταν ως καταφύγιο για τον αμέτοχο λαό. Πλήθη ακολουθούσαν κάποιους εντυπωσιακούς ιερωμένους προφήτες, γυναικείες συναθροίσεις οργανώνονταν σε κάθε γειτονιά με κορυφαία κάποια πονηρή θεούσα, θεραπείες σωρείας ανίατων νοσημάτων στις θρησκευτικές πανηγύρεις, θαύματα σχεδόν καθημερινά, τότε με τη μορφή της Παναγίας να εμφανίζεται σε κάποια πόρτα, τότε με τον άγιο Δημήτριο να εικονίζεται στις τζαμαρίες των μαγαζιών. Η σοβαρότερη χριστιανική οργάνωση, η Αδελφότης Θεολόγων «Η Ζωή», εκμεταλλεύτηκε την ψυχολογία

αυτήν και με την προηγηθείσα φιλανθρωπική αίγλη που την περιέβαλλε λόγω του συντονισμού των μαθητικών συσσιτίων κατά την Κατοχή παρέσυρε και σε κάποιες περιπτώσεις υποχρέωσε μαθητές και φοιτητές να συρρεύσουν στις ομάδες της. Και φυσικά οι επικεφαλής της αδελφότητας ξεχωρίζαν τα πιο προικισμένα μέλη των ομάδων είτε για να τους αναθέσουν οργανωτικά καθήκοντα είτε για να τους επιφυλάξουν κάποιο προνομιακό μέλλον ή στην Εκκλησία ή στην ίδια την οργάνωση. Σ' αυτά τα ξεχωριστά μέλη ανήκε ο Μίμης. Μετά από μια ολιγόμηνη περιπέτεια στο πρώτο έτος της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και στο οικοτροφείο της «Ζωής» καταστάλαξε φοιτητής στην Φιλοσοφική Σχολή της Θεσσαλονίκης αλλά και ομαδάρχη στη Χριστιανική Φοιτητική Ένωση. Οι μεγαλύτεροι συμφοιτητές μου που τον ήξεραν, όπως είπα, ανήκαν στην ομάδα του. Ένα από τα καθήκοντά του ήταν να τους προετοιμάζει για τα μαθήματα και τις εξετάσεις τους. Όταν όμως τους ρωτούσα τι ακριβώς τους δίδασκε η απάντηση ήταν πάντα η ίδια: ανάγνωση και ανάλυση ποιημάτων. Το μυαλό μου πήγαινε στον ποιητή Γ. Βερίτη, τον αγαπημένο των Κατηχητικών. Όμως με διόρθωναν. Ο αγαπημένος ποιητής τότε του Μαρωνίτη ήταν ο Ναπολέων Λαπαθιώτης, όπως ξέρετε καλύτερα από μένα, ένας ποιητής με αρκούντως αμαρτωλό παρελθόν και δηλωμένος άθεος. Παρά την αντιθετική αυτή σχέση με τα Κατηχητικά, άκουσα τον Μίμη πολύ αργότερα να απαγγέλλει –η ποιητική απαγγελία ήταν μια έμμονη συνήθειά του στην παρέα μας–, να απαγγέλλει το εξομολογητικό «Εκ βαθέων»: «Λυπήσου με, Θε μου, στο δρόμο που πήρα». Οι παρεκτροπές αυτές έφταναν στ' αφτιά των προϊσταμένων της αδελφότητας, που επιχειρούσαν μάταια να τον συνεισούν. Κάποιοι, πιο επιεικείς, τον υποστήριζαν. Θα φανεί παράξενο, αλλά το τέλος της σχέσης του Μίμη με τα Κατηχητικά ήρθε όταν έγινε γνωστό ότι σύστηνε στην ομάδα του τα καλύτερα κινηματογραφικά έργα της εβδομάδας. Το σινεμά ήταν το κατεξοχήν θανάσιμο αμάρτημα για τις χριστιανικές οργανώσεις. Αποχώρησε μόνος του. Αλλά ήδη μετά τα μέσα της δεκαετίας του '50 το χριστιανικό φοιτητικό κίνημα, τουλάχιστον ως προς τους άρρενες, είχε αρχίσει να φυλλορροεί. Πρόλαβε όμως να δημιουργήσει στενούς και ενίοτε ακατάλυτους δεσμούς. Ο ίδιος απέφυγε να μιλήσει γι' αυτό το παρελθόν, αλλά δεν το διέγραφε. Όταν κάποτε, ψάχνοντας να βρούμε μια καλή ταβέρνα για να πάμε, του πρότεινα τον «Ανάπηρο» στην Αγίας Σοφίας απέναντι από τα «Διονύσια», αρνήθηκε, λέγοντας ότι εκεί συνήθιζε να πηγαίνει μαζί με τους καθοδηγητές του στα Κατηχητικά, τον Φραγκόπουλο και τον Χατζηανδρέου. Και όταν πριν λίγα χρόνια βρέθηκε μ' έναν συνάδελφο, παλιό μέλος της ομάδας του, ογδοντάχρονοι πια και οι δύο, κι εκείνος του παραπο-

νέθηκε που τότε, πριν εξήντα χρόνια και, τους είχε εγκαταλείψει, αναλύθηκαν και οι δύο σε δάκρυα. Κάποτε, γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '80, διαβάσαμε στη δεύτερη σελίδα της εφημερίδας «Μακεδονία», στη στήλη των επιστολών, μια συγκινητική επιστολή κάποιου ο οποίος, έχοντας διαγνώσει τον επερχόμενο θάνατό του, αποχαιρετούσε τα «αγαπημένα», όπως έγραφε, «παιδιά» του. Κάπου τους ονομάτιζε με τα μικρά τους ονόματα σε κλητική πτώση. Πρώτη πρώτη ήταν η κλητική «Μίμη». Υπογραφόταν από τον Αθανάσιο Φραγκόπουλο, βασικό στυλοβάτη της αδελφότητας και καθοδηγητή, όπως είπα, του Μίμη.

Γρήγορα, η ανέμελη εργένικη ζωή μας άλλαξε με την προσθήκη της Ανθής και της Ελένης. Προσπαθήσαμε όσο γινόταν να διατηρήσουμε κάπως την παλιά ατμόσφαιρα, αλλά δεν γινόταν. Μια θεότρελη εκδρομή στην Ίο, τη Σαντορίνη και την Πάρο, σε εποχή προτουριστική, ήταν μια ευχάριστη εξαίρεση. Η στενή μας φίλια εκδηλώνόταν τώρα σε οικογενειακές συγκεντρώσεις, αραιότερα στο μικρό δικό μας σπίτι στην οδό Κασσάνδρου, πιο συχνά στο ευρύχωρο σπίτι του Μίμη και της Ανθής στην οδό Αμύντα. Το στοιχείο όμως της χαρακτηριστικά σωκρατικής διδασκαλίας από την πλευρά του Μίμη εξακολουθούσε να υπάρχει και στις συγκεντρώσεις αυτές.

Και όλα αυτά ήρθε να τα ανατρέψει η λαίλαπα της 21ης Απριλίου 1967. Ο Μίμης από πολύ νωρίς είχε αρχίσει να εκδηλώνει τις πολιτικά προωθημένες θέσεις του, αλλά πάντα σε επίπεδο εκπαιδευτικό και πολιτιστικό. Είχαν τότε ενοχληθεί οι προϊστάμενοι του στην Γερμανική Σχολή, όπου δίδασκε επίσης λίγες ώρες. Οι θέσεις του όμως εκδηλώθηκαν σε ευρύτερο κοινό, όταν το 1962 ίδρυσε, με προτροπή της Όλγας Κακριδή, τον Σύλλογο Αποφοίτων της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, και κυρίως από το 1963 και μετά, όταν ίδρυσε τον «Φιλόλογο», το όργανο του Συλλόγου, όπου έγραφε ο ίδιος τα εισαγωγικά σημειώματα που τα ονόμαζε «Αστερίσκους». Πολύ πιο έντονα εκφράστηκε η αντίθεσή του στα Ιουλιανά του '65, όταν διαφαινόταν η κατάργηση της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης του Γ. Παπανδρέου, αλλά και η γενικότερη ανωμαλία στην πολιτική ζωή του τόπου. Μια μικρή παρένθεση: αναφέρομαι στον Μαρωνίτη ως ιδρυτή του Συλλόγου των Αποφοίτων της Φιλοσοφικής Σχολής και του περιοδικού «Φιλόλογος», γιατί αισθάνομαι ότι πρέπει να αποδώσω την πλήρη αλήθεια που δυστυχώς ξεχάστηκε. Αναμφισβήτητα, υπήρχαν και άλλοι στο πρώτο Διοικητικό Συμβούλιο και την πρώτη Συντακτική Επιτροπή, αλλά όλη η δουλειά γινόταν σχεδόν αποκλειστικά από τον Μαρωνίτη – σε μια εποχή που ακόμη και τα ναύλα έως το τυπογραφείο του Νικολαΐδη στην Τσιμισκή ήταν δυσεύρετα. Κλείνω την παρένθεση

και δεν επεκτείνομαι, γιατί η ιστορία αυτή μου προκαλεί μεγάλη θλίψη. Ήδη το καλοκαίρι του '66, στο συνέδριο των υποτρόφων της Εταιρείας Humboldt στη Γερμανία, είχε επιτεθεί με οξύτητα κατά των ακροδεξιών Ελλήνων εκπροσώπων, και τότε του είχε δηλωθεί με σαφήνεια ότι απέκτησε τον προσωπικό του φάκελο στην Ασφάλεια. Το πρώτο δικτατορικό ακαδημαϊκό έτος '67-'68 άρχισε με δυσσιώνες προβλέψεις και προσμονές. Η αναμενόμενη απόλυση – ήταν τώρα εντεταλμένος υφηγητής– ήρθε στις αρχές του Ιανουαρίου του '68, λίγο πριν τελειώσουν οι χριστουγεννιάτικες διακοπές. Πρόλαβε, λίγο πριν τα Χριστούγεννα του '67, να αναγνώσει στους φοιτητές του μian αποχαιρετιστήρια ομιλία, χωρίς άμεσες προσωπικές ή πολιτικές αναφορές, ένα κείμενο που μπορώ αδίστακτα να το χαρακτηρίσω κώδικα ορθού βίου και ορθής συμπεριφοράς. Η ομιλία δόθηκε στο γεμάτο αμφιθέατρο του παλαιού κτηρίου. Ντρέπομαι που το λέω, αλλά την παρακολούθησα καθισμένος πίσω πίσω, κρυμμένος ανάμεσα στους φοιτητές, καθώς έβλεπα ότι οι γνωστοί ασφαλίτες του Πανεπιστημίου είχαν κι αυτοί πλημμυρίσει το αμφιθέατρο παρακολουθώντας πρόσωπα και κινήσεις. Αργότερα, ο Μίμης ένιωσε με συγκίνηση το παλιό αμφιθέατρο ως έναν τόπο εμβληματικό για την προσωπική του ακαδημαϊκή πορεία. Μετά την απόλυση οι ταλαιπωρίες ήταν καθημερινές. Κατ' οίκον περιορισμός, επανειλημμένοι εγκλεισμοί στα κρατητήρια της Ασφάλειας Θεσσαλονίκης. Έγκλειστος έγραψε ένα μεγάλο μέρος του βιβλίου του *Αναζήτηση και νόστος του Οδυσσέα*. Και έπειτα, πρόσκαιρες απόπειρες βιοπορισμού, κάποτε και με τη βοήθεια του Λίνου Πολίτη. Αυτή όμως η κατάσταση τον οδήγησε τελικά στην Αθήνα, όπου, όπως όλοι ξέρουμε, τον περίμεναν πολύ χειρότερες και κρισιμότερες τύχες. Με τον εκπατρισμό, ας πούμε, αυτόν, τελειώνει ουσιαστικά και η αμεσότητα στη σχέση μου με τον Μίμη. Η επανασύνδεση ήρθε συγκυριακά μετά τη Μεταπολίτευση, με την σύγχρονη εκλογή μας ως τακτικών καθηγητών (σήμερα ονομάζονται με κωμική ακυρολεξία πρωτοβάθμιοι καθηγητές), στις 22 Μαΐου 1975, επέτειο της δολοφονίας του Λαμπράκη. Ο Μίμης εγκαταστάθηκε πάλι στη Θεσσαλονίκη, όχι όμως η Ανθή και τα κορίτσια. Μια νέα στενότερη επαφή ήρθε όταν η Ελένη Τσαντσάνογλου σχολήθηκε με τον Σολωμό, με τον Μίμη ως εισηγητή της διδακτορικής διατριβής της. Έναν χρόνο πριν από τον θάνατό της, μια τυχαία συνάντησή της με την Ανθή αποτυπώθηκε σ' ένα μικρό αισθαντικότατο ποίημα, μια γλυκιά ανάσα αγάπης. Αλλά σήμερα μιλάμε για τον Μίμη.

Ξέρω ότι θα πείτε, και με το δίκιο σας, «Γιατί, βρε ερείπιο, κουβαλήθηκες τώρα εδώ για να φλυαρήσεις μ' αυτές τις κοινοτοπίες;» Απαντώ. Ήρθα, γιατί επρόκειτο για ένα ραντεβού στο οποίο ήταν αδύνατο να μην ανταποκριθώ.

Λίγες μέρες πριν μας αφήσει ο Μίμης μου τηλεφώνησε. Για την ακρίβεια, μου τηλεφώνησε η Ανθή λέγοντας ότι ο Μίμης θέλει να μου μιλήσει και μου τον έδωσε. Δεν ήξερα τίποτε για την κατάσταση της υγείας του και παραξενεύτηκα, γιατί είχαμε να μιλήσουμε ίσως περισσότερα από 10–15 χρόνια. Μιλούσε ασταμάτητα, σπασμωδικά, σε παροξυσμό. Είναι όμως αδύνατο να επαναλάβω τι μου έλεγε, γιατί δυστυχώς δεν καταλάβαινα σχεδόν τίποτε. Από τη μια η κατεστραμμένη φωνητική χορδή, από την άλλη το συνεχές κλάμα που συνόδευε τα λόγια του, με εμπόδιζαν να καταλάβω. Πού και πού τον δέκοπτα για να πω κάποια τυπικότητα, αλλά εκείνος συνέχιζε με τον ίδιο τρόπο. Την τελική όμως και αποχαιρετιστήρια πρότασή του την άκουσα πεντακάθαρα. «Θα τα πούμε στη Θεσσαλονίκη.» Ήρθα λοιπόν για να τα πούμε.

Δ. Ν. Μαρωνίτης.

Τὸ θᾶρρος τοῦ ἀδιάκοπου μετεωρισμοῦ

ΞΕΚΙΝΩ μὲ τὴ νέα νέα, ἀναθεωρημένη ἔκδοση τῆς ἀπὸ καιρὸ κλασικῆς πιά μελέτης *Ἀναζήτηση καὶ νόστος τοῦ Ὀδυσσεά* ἀπὸ τὸ Ἰνστιτούτο Τριανταφυλλίδη. Διαβάζω τὸν λιτὸ πρόλογο, χρονολογημένον τὸν Ἰούλιο τοῦ 2014: «Πρόκειται γιὰ ἔργο πού προέκυψε ἀπὸ τὴν ὀριακὴ δοκιμασία τῆς ἐπτάχρονης δικτατορίας, μὲ τὰ προηγούμενα καὶ τὰ παρεπόμενά της, σηματοδεδειμένο ἀπὸ βίαιη δίωξη καὶ βασανιστικούς ἐγκλεισμούς. Τὸ στήριξαν ὡστόσο καὶ τὸ προώθησαν ἔμπρακτα ὁ ἀνεκτίμητος δάσκαλος Λίνος Πολίτης καὶ δύο πιστοὶ φίλοι: πρῶτος, καὶ προπαντός, ὁ Δῆμος Μαυροματίτης [...] καὶ ἀμέσως μετὰ ἡ ἀλησμόνητη Νανά Καλλιανέση». Θὰ ἦταν, σκεφτόμουν, κι αὐτὸς ἕνας τρόπος νὰ πιαστῶ ἀπὸ κάπου καὶ νὰ μιλήσω: ἕνας ἕμμεσος τρόπος, πού θὰ ἀγκάλιαζε, ἀπόδημο κι αὐτόν, τὸν κοινὸ μας φίλο Δῆμο Μαυρομάτη καὶ θὰ ἔστηνε γύρω του, σύμφωνα μὲ τὴν ἀναδρομὴ, τὰ γραφεῖα τοῦ ἐκδοτικοῦ οἴκου «Ὀλκός» στὴν ὁδὸ Ὑπατίας 5 στὴν Ἀθήνα, τότε στὰ πρῶτα χρόνια τῆς μεταπολίτευσης. Ἐμμεσος μὲν τρόπος ἀλλὰ εὐγλωττος, γιατί θὰ ἔφτανε νὰ ἀνακαλέσω ἐδῶ τὸν θαυμασμὸ καὶ τοὺς ἐπαίνους τοῦ Δήμου γιὰ τὸν ἀρχαιογνώστη καὶ ἑλληνογνώστη φίλο του Μίμη Μαρωνίτη ὅταν διάβαζαν μαζί τὸν Θουκυδίδη καὶ τὸν Ἡρόδοτο, θὰ ἔφτανε ὥστε νὰ σχηματίσουμε τὴν εἰκόνα μιᾶς ξεχωριστῆς προσωπικότητος τῶν γραμμάτων μας, καθὼς ὁ δύσκολος φίλος πολλῶν σ' αὐτὴ τὴν αἶθουσα ἔχει τώρα πιά ἀρχίσει νὰ μεταμορφώνεται ὀριστικὰ σὲ τιμημένο πρόγονο καὶ προστάτη ἴσκιου τοῦ Πανεπιστημίου πού ἀγάπησε καὶ τίμησε. Θὰ ξεστρατίζαμε ὁμως σὲ περιοχὲς πού μολονότι δὲν εἶναι καθαρὰ ἰδιωτικὲς κατάντησαν ἀπόμακρες καὶ θολές, χαμένες στὴν ἀχλὴ τοῦ θρύλου, στὰ χρονικὰ τῆς ἀνθρωπίνης λεγομένης γενεῆς (*Ἱστορίαι* 3.122.2), ὅπως λέει ὁ Ἡρόδοτος, ἐκεῖ ὅπου ὁ μῦθος δὲν θέλει νὰ ξεχωρίσει ἀκόμα ἀπὸ τὴν ἱστορία.

Ἀλλὰ ἡ ἱστορία, ὅπωςδῆποτε ἡ ἱστορία, εἶναι ζήτημα οὐσίας γιὰ τὴν ἀποψινὴ μας ἐκδήλωση μνήμης καὶ ἀγάπης. Ἡ πρόσφατη ἱστορία τοῦ τόπου μας, πάνω ἀπ' ὅλα· ἀλλὰ καὶ ἡ ἱστορία τῆς ἀνάγνωσης καὶ σίγουρα ἡ ἱστορία τῶν ἐκφραστικῶν μας μέσων καὶ δυνατοτήτων, ὅπως διαμορφώθηκαν σὲ ἐποχὲς ὅταν οἱ ἄνθρωποι δὲν ἤξεραν τί τοὺς ξημερώνει. Γιατὶ ἂν αὐτὲς οἱ ἐκφραστικὲς μας δυνατότητες νιώθουμε σήμερα, ὅποτε τὸ νιώσουμε, ὅτι μᾶς παραστέκουν

ακόμα ώστε να μην όχρωθούμε άπαυδισμένοι στην πολιτική άφωνία, αν πιστεύουμε ότι κάπου και για κάποιους, αν όχι πλέον για μās, ό λόγος ό ανεμπόδιστος είναι ακόμα έφικτός και έπαρκής άπέναντι στο άντικείμενό του, την πραγματικότητα – την εύεργετική αυτή αίσθηση την όφειλουμε σέ μεγάλο μέρος στόν Μίμη Μαρωνίτη και στή δημόσια γραφή που άνέπτυξε μέσα στη Δικτατορία και στα πρώτα χρόνια τής μεταπολίτευσης, στα κείμενα που άπαρτίζουν την άρχικά καταργημένη και έπειτα έξαντλημένη από καιρό συναγωγή *Άνεμόσκαλα και Σημαδοϋρες*. Η συναγωγή εκείνη του 1975 άποτελεί μοναδικό τεκμήριο τής πνευματικής διαύγειας, τής τόλμης και τής ακρίβειας ένός κοφτερού λόγου που άκονίστηκε έπάνω στη σκληρή πραγματικότητα τής Δικτατορίας. Έκει διαπλάστηκε ένα νέο, διακριτό ιδίωμα που πρόσθεσε έκφραστικές δυνατότητες στόν στοχαστικό λόγο και στο δοκίμιο: περιοχές και τονικότητες σχεδόν άνήκουστες πριν από εκείνον. Τό περίεργο και θαυμαστό είναι ότι τό ιδίωμα αυτό γεννήθηκε έτοιμο, όλόκληρο, σχηματισμένο, σάν την Άθηνά από τό κεφάλι του Δία – έμπλουτίστηκε, ναί, με τὰ χρόνια, άπλωσε ρίζες σέ διπλανά χωράφια και οι χυμοί του άφομοιώθηκαν σιγά σιγά και άνώνυμα στόν όργανισμό τής κατορθωμένης έκφρασης, αλλά ήταν έξαρχής αυτό που θά απέβαινε για τὰ έπόμενα σαράντα πέντε χρόνια: ένα πλήρως διαμορφωμένο έκφραστικό όργανο. Για του λόγου τό άληθές διαβάζω την πρώτη παράγραφο τής πρώτης έπιφυλλίδας στο *Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1971, όπου τελούνται τὰ *είσόδια* ένός φανατικού άναγνώστη στην περιοχή του δημοσίου λόγου. Ήταν, όπως τό προέβλεπε και ό τίτλος της, «σημείο άναφοράς»:

Άς ξεκινήσουμε με την όμολογία κάποιας άμηχανίας: είναι ή πρώτη φορά που γίνομαι από άναγνώστη, συντάκτης έπιφυλλίδων. Τό πρόβλημα δέν είναι, όσο φαίνεται, άπλό· άλλο πράγμα να συμμερίζεσαι την ίκανοποίηση, την άπορία και κάποτε την έκδηλη δυσaréσκεια του κοινού για ό,τι διαβάζει, κι άλλο να παραδίνεσαι ξαφνικά έσύ ό ίδιος σ' αυτόν τόν ειδικό κριτικό έλεγχο. Είναι πολυ νωπές άκόμη οι άντιδράσεις μου ως άναγνώστη, για να μπορώ άμέσως να τις παραμερίσω. Άς μου συγχωρεθεί, λοιπόν, στην πρώτη αυτή δοκιμή, να κινηθώ κάπου στο μεταίχμιο, κοιτάζοντας και πρὸς τή μεριά του κοινού και πρὸς την πλευρά του συντάκτη. Ίσως αυτός ό άλληθωρισμός άποδειχτεί από κάποια άποψη χρήσιμος.

Νωπές παρέμειναν ως τό τέλος οι άντιδράσεις του άναγνώστη Μαρωνίτη, νωπές και νεανικές, όπως μαρτυρούν έξακολουθητικά οι έπιφυλλίδες του. Ό ίδιος φύλαξε με ζηλότυπη έπιμονή, σάν τόν πρώτο έαυτό του, τόν άναγνώστη που είχε ακόμα την ίκανότητα και τόν τρόπο να θαυμάζει με άνυποχώρητο πάθος και με πείσμα τόν κράτησε όσο μπορούσε άλώβητο μέσα στην πολλή συνάφεια, την άπογοήτευση και την προϊούσα φθορά του λόγου, του δημόσιου και του ιδιωτικού. Η άνάγνωση, ή βουλμική και όλονύκτια κάποτε ανά-

γνωση, δὲν ἦταν τίποτε λιγότερο ἀπὸ συνεχῆς ἀνανέωση ἑνὸς ἀδηλοῦ συμβολαίου θαυμασμοῦ μὲ τὸν κόσμον, ὥστε νὰ μποροῦμε κάθε φορά, ὅπως τὸ ἔγραφε προδρομικὰ ὁ ἴδιος, νὰ «ξαναγυρίζουμε ἐμβρόντητοι ἐκεῖ ἀπ' ὅπου ξεκινήσαμε: στὰ ἴδια τὰ πράγματα – μέσα μας καὶ γύρω μας». Σιγὰ σιγὰ, σχεδὸν ἀνεπαισθήτως μὲ τὰ χρόνια, ἐντελῶς καὶ ὀριστικὰ πρὸς τὸ τέλος, ἡ ἀνάγνωση ἀπὸ παρηγορητικὴ παθολογία ἔγινε ζωὴ· καὶ πλάι στὸν φιλόλογο καὶ τὸν ἀκούραστο μεταφραστὴ τῆς κάθε ἡμέρας, συμπορευόταν τώρα, σὰν ἀφανῆς τρίτος στὴν πορεία πρὸς Ἑμμαούς, ὁ ἄυπνος ἀναγνώστης ποῦ ἀγωνιοῦσε νὰ κοινωνήσῃ τὸν νύκτιο τρύγο τοῦ στοῦς ἐταίρους τῆς ἀναγνωστικῆς σχέσης. Ἡ ἀνάγνωση γιὰ τὸν Μαρωνίτη παρέμεινε ὡς τὸ τέλος ἀνεξάρτητη καὶ ἀνεξάντλητη ἀπὸ τὴν ἀδηφάγο πειθαρχία τῆς ἐβδομαδιαίας ἐπιφυλλίδας, ἐν ἀντιθέσει μὲ πολλοὺς ἐπιτηδευματίες τῆς περιοδικῆς ἢ τῆς συμβατικῆς γραφῆς, γιὰ τοὺς ὁποίους, ὅπως συχνὰ ὁμολογοῦν οἱ ἴδιοι, ὁ γραφιάς ἔχει καταπιεῖ τὸν ἀναγνώστη, τὸν ἔχει ἀφομοιώσει καὶ τὸν ἀποβάλλει ὑπὸ μορφὴ ὑποσημειώσεων κατὰ ριπάς, μὲ συνηθέστερο θῦμα τοὺς τὴν ὑπομονή μας.

Ἀποτολμῶ ἄλλη μιὰ γενίκευση, ποῦ ἡ περίστασις δὲν ἀφήνει περιθώρια γιὰ νὰ τὴ στοιχειοθετήσω πειστικότερη. Ἡ ἀνάγνωση ἦταν ὁ συνεκτικὸς ἰστός ποῦ κρατοῦσε συναρτημένο στὴ μορφὴ ἑνὸς προσώπου καὶ ἑνὸς προσωπείου ὅλο τὸ σύστημα τῶν ἀντιθέσεων μέσα στὶς ὁποῖες λειτουργεῖ ὁ λόγος τοῦ Μαρωνίτη: τὴν ἀνάγνωση καὶ τὴ γραφὴ, τὸν προφορικὸ καὶ τὸ γραπτὸ λόγο, τὸν προσωπικὸ ἀτομικὸ καὶ τὸν συλλογικὸ πολιτικὸ, καὶ πάνω ἀπ' ὅλα τὸ ζεῦγος ἰδιωτικὸ καὶ δημόσιο, ὅπως διαπερνᾶ, περιπλέκει καὶ ρυθμίζει ὅλα τὰ ἄλλα ζεῦγη ἀντιθέσεων στὴν κατεύθυνση ἑνὸς ἀπλούστατου ἀλλὰ ζόρικου ἐρωτήματος: Πόσο ἐκτίθεται καὶ πόσο κρύβεται κανεὶς ὅταν γράφει; Τί φανερώνει καὶ τί ἀποκρύπτει; Ἡ στὴν παράδοξη καὶ μᾶλλον ἀκριβέστερη ἐκδοχὴ τοῦ ἐρωτήματος: τί φανερώνει κρύβοντας καὶ τί ἀποκρύπτει ἐκθέτοντας;

Ἀλλὰ ποῖος φανερώνει καὶ κρύβει; Ποιὸ εἶναι τὸ πρόσωπο ἢ τὸ προσωπεῖο (ἄλλη μιὰ ὁμόρρυθμη ἀντίθεση) ποῦ σχηματίζεται σ' αὐτὴ τὴ συμβολὴ τοῦ δημόσιου καὶ τοῦ ιδιωτικοῦ; Ποιὰ νερά, ποιὰ ρεύματα ἔρχονται καὶ σωρεύουν ἐδῶ μὲ τὰ χρόνια τὴν πολύτιμη ἰλύ τους; Γιὰ νὰ προσεγγίσω αὐτὸ τὸ ἐρώτημα, ἔπιασα λοιπὸν νὰ ξετυλίγω ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὸ νῆμα αὐτῶν τῶν ἐπιφυλλίδων – ὅσο μπορῶ ἀκόμα, ψηλαφώντας το, νὰ τὸ ξεχωρίσω ἀπὸ τὸ κουβάρι τὶς ἄλλες κλωστὲς στὸ ὑφάδι τοῦ χρόνου. Τὶς ξαναδιάβασα ἀργά, προσπαθώντας ὄχι τόσο νὰ ἀνακαλέσω ἢ νὰ ἀνασυστήσω τὸν νέο ποῦ τὶς διάβαζε μέσα στὴ Δικτατορία (ἐκεῖνος εἶναι μᾶλλον ἀνεύρετος, πρωτίστως γιὰ μένα), ἀλλὰ νὰ διακρίνω ἴσως καθαρότερα τὸ σχῆμα, τὸ πρόσωπο καὶ τὸ προσωπεῖο, ποῦ μοῦ διεύφευγε τότε, ὄχι γιὰτὶ δὲν ἦταν ἤδη σχεδιασμένο, ἀλλὰ γιὰτὶ τέτοια ἐρω-

τήματα θὰ ἦταν πρωθύστερα, γιὰ νὰ μὴν πῶ διαστροφικά, τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη.

Θὰ μοῦ ἐπιτρέψετε νὰ πιάσω ἓνα παλιὸ τροπάρι – τὸ συνιστοῦν δυὸ σολωμικὲς λέξεις: *ἐλευθερία* καὶ *γλώσσα*. Τὸ λέγαμε πολὺ αὐτὸ τὸ τροπάρι τὰ χρόνια ἐκεῖνα, ὥσπου ἐπῆλθε ὁ κορεσμὸς καὶ τὸ τροπάρι λησμονήθηκε, σχεδὸν ἀπαξιωμένο, μέσα στὶς ὑπόλοιπες κοινοτοπίες τῆς ζωῆς. Τὸ ξαναπιάνω ὁμως, γιὰ τὸ νόημά του ἀναδύεται κάθε φορὰ ὄλο καὶ πιὸ ἐπιτακτικὸ, προσπαθώντας ὁμως συγχρόνως νὰ κλείσω τ' αὐτιά μου στὴν πρόσφατη ἐκκωφαντικὴ του κατασκευοφάντηση ἀπὸ σαλὸ ἕως σαχλὸ ἱεροκήρυκα τῆς κρατικῆς ἀσυναρτησίας. *Ἐλευθερία καὶ γλώσσα* λοιπόν. Ἀπὸ ποῦ ἀρχίζει ἡ πολυπόθητη ἐλευθερία; Ὁ Οὐίνστον Σμίθ στὸ 1984 τοῦ Ὀργουελ σημειώνει στὸ ἡμερολόγιό του: «Ἐλευθερία εἶναι νὰ 'σαι ἐλεύθερος νὰ πεῖς ὅτι δύο σὺν δύο ἴσον τέσσερα. Τούτου δοθέντος, ὄλα τ' ἄλλα ἔπονται». Ἡ ἀπλούστατη αὐτὴ σκέψη τοῦ Οὐίνστον διασχίζει σὰν πυρακτωμένο νῆμα ὄλες τὶς πρῶτες ἐπιφυλλίδες τοῦ Μαρωνίτη, ὅσες γράφονται καὶ δημοσιεύονται μέσα στὴ Δικτατορία. Γνώριζε ἔξισου καλὰ μὲ τὸν Ὀργουελ ὅτι ἡ πεμπτουσία τοῦ ὀλοκληρωτισμοῦ εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ: νὰ πιστέψεις τελικὰ ὅτι δύο σὺν δύο μπορεῖ νὰ μὴν κάνουν τέσσερα καὶ ὅτι ἐσὺ μπορεῖ πράγματι νὰ εἶσαι τρομοκράτης ἢ πράκτορας τοῦ ἱμπεριαλισμοῦ. Καὶ ἡ γλώσσα; Ἡ γλώσσα, κατὰ μία ἐκδοχὴ, ξεκινᾷ ἀπὸ τὸ ἐπιφώνημα.

Εἶναι αὐτονόητο ἴσως, ἀλλὰ πρέπει ἀκόμη μιὰ φορὰ νὰ τονιστεῖ: τὸ ἐπιφώνημα δὲν βρίσκεται μόνο στὸν πυρήνα τοῦ λόγου, στὴν ἀφετηρία τῆς ἑναρθρῆς γλώσσας, καθὼς αὐτὴ ἀναδύεται μέσα ἀπὸ τὴν ἀφωνη πράξη· ἀποτελεῖ καὶ τὴ σφραγίδα της, τὸ κλειδί της. Ὑστερα ἀπὸ τὴ λογικὴ καὶ τὴν ἐκφραστικὴ διαδικασία ξαναγυρίζουμε ἐμβρόντητοι ἐκεῖ ἀπ' ὅπου ξεκινήσαμε: στὰ ἴδια τὰ πράγματα – μέσα μας καὶ γύρω μας. Ὑπάρχει μιὰ προ-λογικὴ καὶ μιὰ ἐπι-λογικὴ κραυγὴ. Καὶ οἱ δυὸ ἐκφράζουν ἀπορία: ἡ πρώτη τὴν ἐκπληξὴ πρὶν ἀπὸ τὴ γνώση· ἡ δευτέρη τὴν ἀμηχανία μετὰ ἀπὸ τὴ γνώση. Ὁπωσδήποτε ἡ ἐπιφωνηματικὴ ἐκρηξὴ παραμένει σωτήρια γέφυρα ἀνάμεσα στὸ λόγο καὶ στὴν πράξη, αὐτόματη χρῆση τῆς γλώσσας μπροστὰ σὲ βίαιους ἐρεθισμοὺς, προπάντων ἀρνητικούς: στὸν ἔντονο σωματικὸ πόνο, στὴ σκλαβιά, στὴ φθορὰ τοῦ χρόνου, στὸ θάνατο. (σ. 34)

Ἀλήθεια, πόσους συγγραφεῖς γνωρίζουμε, παλαιότερους ἢ τωρινούς, ποὺ κατόρθωσαν νὰ γράψουν μ' αὐτὸν τὸν τρόπο; Νὰ ἐνσωματώνουν τὸ ρίγος μιᾶς ἠλεκρισμένης ἐποχῆς σὲ σιωπηρὰ συμφραζόμενα καὶ νὰ τὰ κάνουν νὰ βοοῦν κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῶν λέξεων σὰν ἀτίθασα ὑπόγεια νερά; Τέτοιοι λόγοι, ὅσο κι ἂν γειώνεται στὴ σεβάσμια σιωπῇ, τὴ φυσικὴ του βαρῦτητα, ἀποτελεῖ πραγματικὸ ἠθικὸ θρίαμβο εἰς βάρος τῆς ἄλλης σιωπῆς, τῆς καταναγκαστικῆς καὶ ἐπιβεβλημένης, καθὼς καὶ εἰς βάρος τοῦ «κωφάλαλου λόγου» ποὺ μῆτε ν' ἀκούσει μπορεῖ μῆτε νὰ μιλήσει τὰ πάθη τῶν ἀνθρώπων. Ὁ κατορθωμένος λόγος εἶναι πάνω ἀπ' ὄλα ἄσκηση ἐλευθερίας, μιὰ νίκη κατὰ τοῦ πνευ-

ματικού ξανδραποδισμού και τής αποβλάκωσης. Τελικός έλεγχος για τήν έπιτυχία αὐτῆς τῆς ἄσκησης παρέμεινε ἡ ἀνάγνωση, ἐπιφορτισμένη μὲ τὸ ἐτυμολογικὸ βᾶρος τῆς ἀναγνώρισης:

Ἡ ἀνάγνωση, κάτω ἀπὸ τέτοιες συνθήκες, παίρνει τὴ θέση γέφυρας ἀνάμεσα στὸ γραπτὸ καὶ τὸν προφορικὸ λόγο: μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ γίνεται κλειδί τῆς ἀπομυθοποίησης τῆς γραφῆς, μετρητῆς τῆς παραχάραξης ἢ τῆς ὑπερτροφίας τῆς, καὶ ὑποχρεώνει τὴ γραμμὴν γλῶσσα νὰ ἀποδείξει ἢ νὰ ἀνακτήσει τὴν οἰκειότητά τῆς. (σ. 93)

Γι' αὐτὸ καὶ τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη στὸν συγγραφέα δὲν πραγματοποιήθηκε ποτὲ ὀριστικά. Ὅσο κι ἂν ἐγκαταστάθηκε μέσα στὴ γραφή, τὴ δημόσια γραφή, ὁ ἀναγνώστης Μαρωνίτης δὲν ἀφομοιώθηκε ποτὲ ὀλοκληρωτικά ἀπὸ τὸν γραφιὰ Μαρωνίτη, καὶ τὸ πέρασμα παρέμεινε ἓνα κατώφλι, ἓνας οὐδός, ποὺ ἔπρεπε νὰ τὸν δρασκελίζει κάθε φορὰ ποὺ περνοῦσε ἀπὸ τὸν ἄπλετο θαυμασμὸ τῆς ἀνάγνωσης στὸ προσεκτικὸ κοσκίνισμα τῆς γραφῆς καὶ ἐντέλει ἀπὸ τὴ γραφή ὡς λόγος στὴ γραφή ὡς πράξη. Ὁ ἐπιφυλλιδογράφος παρέμεινε γιὰ πάντα στὸ μεταίχιμο, ὅπως τὸ προσδιόριζε σ' ἐκείνη τὴν πρώτη ἐπιφυλλίδα του, ἀνάμεσα στὸν ἀναγνώστη καὶ τὸν συντάκτη. Μολονότι δὲν μπορεῖ πιά νὰ καταφύγει στὴν ἀναρρωτικὴ ἀνωθυμία τοῦ ἀπλοῦ ἀναγνώστη, στὸ μέσα μέρος, τὸ προστατευμένο, τῆς ἀνάγνωσης («τώρα πιά εἶσαι ἐστὶ ἔξω, γράφεις, δημοσιεύεις καὶ ὑπογράφεις», σ. 25), δὲν παύει παραταῦτα νὰ σχεδιάζει καὶ νὰ ἐπικαλεῖται τὴν οὐτοπία ἐνὸς λόγου στὸν ὁποῖον ὁ νηφάλιος ἐπιστήμων θὰ συγκατοικεῖ, θὰ συγκινεῖται καὶ θὰ συνεκφέρεται μὲ τὸν πάσχοντα ἄνθρωπο:

Θέλεις νὰ περάσεις μέσα στὴν αὐστηρὰ ἐπιστημονικὴ σου φράση τὸ σπασμὸ ποὺ σοῦ φέρνει μιὰ σύγχρονη πόλη, ἓνα ἄσχημο πρόσωπο, τὸ καθεστῶς τῆς χώρας σου [...]· τότε πρέπει νὰ ὑπάρχει ἓνας τρόπος, ὥστε φράσεις, ὅπως «ἡ ὀμηρικὴ Ὀδύσεια» ἢ «ἡ ἀνθρωπολογία τοῦ Ἡροδότου», νὰ μὴ διαστῆλουν φανταστικὰ τὴν ἀτροφικὴ καὶ ἐμφρακτικὴ κίνησή σου, νὰ μὴν ἀποκρύβουν τὴ σφιγμένη σου ἀναπνοή, νὰ μὴ σὲ μεταθέτουν ἀπὸ τὸ ταραγμένο κέντρο τοῦ κύκλου ὅπου ζεῖς, στὴν παγωμένη καὶ ἡρεμισμένη ἀπὸ καιρὸ πιά περιφέρειά του. (σ. 24)

Πεισματικά παρὼν καὶ συνάμα παράμερος, ἀντιρρητικά εὐθύς στὸν ἔπαινο ὅπως καὶ στὸν ψόγο, λοξὰ τοποθετημένος ἀπέναντι σὲ ὅ,τι συνιστᾶ τις ἐθελοτυφλίες, τις δουλειές καὶ τὴν ἀναπόφευκτὴ ἐθιμοφοροσύνη τοῦ γενικῶς ἀποδεκτοῦ, ὁ Μαρωνίτης καλλιεργεῖ τὴν ἐπιφυλλίδα μὲ δύο τρόπους: σὰν ἀγρίδιον ἑαυτοῦ, γιὰ νὰ χρησιμοποιοῦσῃ τὴν ὑπέροχη φράση τοῦ Μάρκου Αὐρήλιου, καὶ συγχρόνως σὰν δημόσιο κτῆμα· τὴν καλλιεργεῖ σὰν μιὰ μορφή ἐπικίνδυνης ἐκκρεμότητας ἀνάμεσα σὲ ἀντίπαλες καὶ κάποτε ἀλληλοαποκλειόμενες ἐκδοχὲς τοῦ ἑαυτοῦ μας, τῶν ἄλλων καὶ τῆς πραγματικότητας, ἐκεῖ ὅπου συχνὰ γινόμαστε μάρτυρες ἐνὸς πανάρχαιου καὶ ἄλυτου δράματος: «πῶς σχοινο-

βατοῦν οἱ ἄνθρωποι πάνω ἀπὸ τὸ χάσμα τῆς μοίρας τους, πόσο ἀνυποψίαστα χειρονομοῦν, προτοῦ βουλιάξουν μέσα στὴν ἱστορία» (σ. 64). Ὁ δοκιμιακὸς λόγος τοῦ Μαρωνίτη θέλησε νὰ παραμείνει ἐνήμερος αὐτῆς τῆς σχοινοβασίας τῶν ἀνθρώπων.

«Κάποτε νιώθει κανεὶς τὴν ἀνάγκη νὰ γίνεῖ ἐξομολογητικὸς – σὲ κείνους ποῦ τὸ ἀξίζουν» (σ. 73) ἔγραφε ὁ Μαρωνίτης. Δὲν εἶναι πολλοὶ ὅσοι ἀξίζουν τὴν ἐξομολόγησή μας· καὶ ὁ ἐξομολογητικὸς λόγος, ἡ αὐτοβιογραφία καὶ τὸ ἀπομνημόνευμα, δὲν ἀνῆκαν ποτὲ στὶς αὐτονόητες προτιμήσεις τοῦ Μαρωνίτη. Παρ' ὅλα αὐτά, οἱ ἐπιφυλλίδες του εἶναι κατάσπαρτες μὲ νύξεις, ἀναφορὲς, σχόλια, αἰφνίδιες περιστροφὲς καὶ ἀποστροφὲς σὲ ἀγαπημένα πρόσωπα, κρυφὰ, φανερὰ ἢ μισοκρυμμένα, μνῆμες, περιστατικά τοῦ βίου, αἰσθήματα δικῶν καὶ φίλων, ζωντανῶν ἢ πεθαμμένων, «τόσο λίγο ἐκτιμηθέντα». Ἐκτὸς αὐτοῦ, ὁ πειρασμὸς τῆς πνευματικῆς αὐτοβιογραφίας, ἔστω καὶ χωρὶς τὴ συνήθη εὐλαβικὴ μορφή του (ἐκείνη ποῦ προεξοφλεῖ κεκρωμένο τὸν αὐτοβιογραφούμενο), ἀποδεικνύεται κάποτε ἀκαταμάχητος. Τὸ ἴδιο καὶ ἡ ἀνάγκη –κάτι περισσότερο ἀπὸ ἀνάγκη: ἡ λαχτάρα– νὰ εἶσαι ἐκεῖ, ἀδιάλειπτα παρών, περὶ πλήθους ἀγοράν, δηλαδή, στὴν ἀγορὰ τῶν ἀναγνωστῶν, στὸ *Βῆμα τῆς Κυριακῆς*, ἐκτεθειμένος σὲ κοινὴ θέα καὶ στὴν κοινὴ κρίση. Ἡ μορφή ποῦ σχηματίστηκε ἐντέλει ἀπὸ τὴ διαρκὴ αὐτῆ, ἐπίμονη, κάποτε ἐπίπονη καὶ ἀναμφίβολα ἐθιστικὴ, κατάθεση ἑαυτοῦ, βιωμένου καὶ στοχαστικοῦ, μέσα στὰ χρόνια, εἶναι ἡ μορφή ἑνὸς ὁμιλητῆ, ἄλλοτε μονοφωνικοῦ καὶ ἄλλοτε πολυφωνικοῦ, ποῦ ἔχει κερδίσει τὸν τρόπο καὶ τὸ δικαίωμα νὰ μᾶς προσεταιρίζεται ὡς σιωπηροὺς συνομιλητὲς σ' ἕναν ἀδιάκοπο δραματικὸ μονόλογο. Στὴν ἀνήσυχη ἐπιφάνεια αὐτοῦ τοῦ μονόλογου μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει καὶ νὰ διαβάσει, σὰν ρυτίδες, τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, τοῦ βιωμένου καὶ τοῦ ἱστορικοῦ, ἀλλὰ καὶ ἄλλα ἴχνη, λιγότερο εὐανάγνωστα, ποῦ ὁμολογοῦν βαθύτερα ρήγματα στὸν ἠθικὸ πυρήνα τοῦ ἐγχειρήματος.

Ἐν κατακλείδι. Ἡ μορφή αὐτοῦ τοῦ ὁμιλητῆ καὶ ὁ δραματικὸς του μονόλογος ἀποτελοῦν κορυφαῖο ἐπίτευγμα τοῦ συγγραφέα Μίμη Μαρωνίτη. Μὲ ἀπείθαρχους συναυτουργοὺς τὴν τύχη καὶ τὸν χρόνο, ἐπινόησε τὸν ἐπιφυλλιδογράφο Δ. Ν. Μαρωνίτη, ἀνήσυχα μοιρασμένον ἀνάμεσα σὲ πρόσωπο καὶ προσωπεῖο, σὲ ἰδιωτικὴ ἀγωνία καὶ δημόσιο ἀγώνα, καὶ μ' ἕναν λόγο ποῦ ἐξοικονομοῦσε τὰ μέσα του, ὅπως ὁ ἔρωτας στὸν πλατωνικὸ μῦθο, ἐκεῖ ὅπου συναντιῶνται ὁ Πόρος καὶ ἡ Πενία: ἀλλιῶς, ἡ πολυμήχανη εὐφράδεια τοῦ Μαρωνίτη μὲ μιὰ βαθύτερη ἠθικὴ ἀμηχανία ἀπέναντι στὸν κόσμον, ποῦ εἶχε τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἔνδειας. Ἡ ἐκκρεμότητα αὐτῆ ζητοῦσε καὶ ἀξιώθηκε τὸ δικό της, ἰδιαιτέρο θάρρος:

τὸ θάρρος τοῦ ἀδιάκοπου μετεωρισμοῦ: ἡ ἀνδρεία [...] νὰ μὴν εἶσαι μῆτε σοφὸς μῆτε ἀμαθής· νὰ κρατᾶς ἀπειλητικὴ πάντοτε τὴν ἀπορία τῆς ἐπόμενης ἐρώτησης, νὰ ἰσοφαρίζεις τὸ φθόνον τῆς ἀθανασίας μὲ τὴν ἀπόφαση τῆς λησιμονιᾶς καὶ τὴν ἀγριότητα τοῦ θανάτου μὲ τὴ μνήμη.
(σ. 105)

Θυμᾶμαι μιὰ φράση τοῦ Μπέκετ πὸ εἶχε ἐπιλέξει ὁ Μαρωνίτης γιὰ νὰ ἀρχίσει τὴν ἐπιφυλλίδα του τῆς 26ης Φεβρουαρίου τοῦ 1972. Τὴν παραθέτω ἀπὸ τὸ δικό του κείμενο: «Κάποτε κάποτε λέω στὸν ἑαυτό μου: Κλόβ, πρέπει νὰ εἶσαι ἀκόμη περισσότερο παρών, ἂν θέλεις νὰ σ' ἀφήσουν ἐλεύθερο κάποια μέρα». Καὶ μοῦ περνάει ἀπὸ τὸ νοῦ, κλείνοντας αὐτὴν τὴν ὁμολογουμένως ἀμήχανη ἀναφορὰ στὸν δάσκαλο καὶ φίλο μας Μίμη Μαρωνίτη, ὅτι ἴσως ἐντέλει αὐτὸ ἐπεδίωκε καὶ ἐκεῖνος μὲ τὴν ἐπιφυλλιδιογραφία του: νὰ εἶναι ἀδιάλειπτα παρών, λαμπερὰ ἀλλὰ καὶ παράταιρα παρών, σὲ κάθε πτυχή, σὲ κάθε γωνιά, ἀπόμερη καὶ φανερή, τῆς πνευματικῆς ζωῆς μας, οὕτως ὥστε νὰ τὸν ἀφήσουν κάποτε ἐλεύθερο. Αὐτὴ ἦταν ἴσως ἡ δική του ἀναζήτηση. Θέλω νὰ πιστεύω ὅτι τὴν κέρδισε αὐτὴ τὴν ἐλευθερία, πρὸς ὄφελος ὄλων μας, πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸν ὀριστικὸ του νόστο, τὸν χωρὶς ἐπιστροφή.

ΛΙΖΥ ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ

Ένας και πολλοί

Πώς ήπιες θεονήστικος όλο σου το μελάιι

Έλλη Σκοπετέα, Σύμμεικτα

Δύσκολη ώρα, τούτη εδώ. Του κύκλου τα γυρίσματα έκλεισαν το στεφάνι του χρόνου και καλούμαστε να μιλήσουμε απολογιστικά, μετρώντας τα έργα και τις ημέρες ενός ανθρώπου που πρόλαβε κιόλας και πέρασε στη σφαίρα του μύθου, για τις νεότερες κυρίως γενιές, καθώς προσλαμβάνουν «κομμάτια κι αποσπάσματα» από τις καταθέσεις, τις μαρτυρίες και τις εκτιμήσεις των παλαιότερων. Εφεξής, λοιπόν, αναφερόμενοι στον Δημήτρη, τον Μίμη Μαρωνίτη, είμαστε αναγκασμένοι να μιλάμε σε ιστορικούς χρόνους της γραμματικής, παρελθοντικούς. Προσωπικά, πάντως, θα προτιμούσα τους ανοιχτούς παρατατικούς με τη συνδήλωση μιας διάρκειας που μοιάζει να συνεχίζει κάπως τη ρηματική ενέργεια («έγραφε», «έλεγε», «συνήθιζε» ...) παρά τους κλειστούς, κοφτούς αορίστους της τετελεσμένης πράξης («είπε», «έγραψε» ...).

Ο λόγος, κατά τον τίτλο μας, είναι για τον πρισματικό, πληθυντικό εαυτό του Μίμη Μαρωνίτη: πολλά εγώ σε συσκευασία του ενός. Ας ξεκινήσουμε από την εμπνευσμένη ψυχογραφική μονοκοντυλιά διά χειρός του γλωσσολόγου Τάσου Χριστίδη, άλλου μεγάλου απόντος και ιδιαίτερα αγαπητού στον Μαρωνίτη φίλου:

Σκεφτόμουν ποιά θα ήταν η καταλληλότερη λέξη που θα μπορούσε να περιγράψει τον Μαρωνίτη, χωρίς να τον αποστειρώσει –εν ονόματι του δικαίου επαίνου– από την παθολογία του και κυρίως από τις δημιουργικές όψεις της. Η μόνη λέξη που βρήκα είναι η λέξη *αφόρητος*.

Ο Μαρωνίτης είναι ένας αφόρητος άνθρωπος. Αιωρείται –σε μια σχεδόν μόνιμη κατάσταση «ιλίγγου»– μεταξύ ανοδικής υπεροψίας και καθοδικής αυτοψίας. Η πρώτη είναι δική του διατύπωση και η δεύτερη θα μπορούσε να είναι δική του, αλλά τον πρόλαβα σε μια πρόσφατη κουβέντα μας – και μάλλον δεν μου το συγχώρησε. Γιατί δεν μου το συγχώρησε; Μα γιατί τα θέλει όλα δικά του και, ταυτόχρονα, βασανίζεται κυριολεκτικά από την υπόγεια, εναγώνια απορία: τα αξίζω; ή, με τη δική του τριτοπρόσωπη διατύπωση: τα αξίζει; υπάρχει; Πρώ-

Το κείμενο εκφωνήθηκε αρχικά στην ημερίδα που οργάνωσε η Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας στην Αθήνα (26 Ιανουαρίου 2017) με θέμα: *Μίμης Μαρωνίτης. Άνδρας πολύτροπος*.

το και τρίτο πρόσωπο, άνοδος και κάθοδος, υπόγειο και ρετιρέ, ξεφάντωμα και απόγνωση, φως και σκοτάδι, όλα και τίποτε.

Η βασανιστική αυτή δίνη ορίζει τη σχέση του Μαρωνίτη με τους ανθρώπους και τα πράγματα και την αγωνιώδη πορεία του για την κατάκτηση μιας έκφρασης, επιστημονικής και άλλης, που αρνείται να υποτάξει – και να αρνηθεί – αυτή την υπόκωφη βοή, στο όνομα μιας πλαστής, επιφανειακής γαλήνης.¹

Ο Μαρωνίτης ήταν δύσκολος άνθρωπος – κοινό το μυστικό. Αυστηρός, εμμονικός, βαρίσκωτος για πολλούς που δεν άντεχαν τους εξοντωτικούς ρυθμούς της επίμονης σκέψης του, την τελειοθηρία του, την απαίτησή του για ακριβολογία, σαφήνεια και επιχειρηματολογημένο λόγο και, πολλές φορές, τις αιχμηρές κρίσεις ή τη σαρκαστική ειρωνεία του. Ο ίδιος, εργασιομανής γραφιάς και αναγνώστης, σκληρός κριτής, ελεγκτής, αλλά και ελεγχόμενος, απαιτητικός για τον εαυτό του και για τους άλλους, έτρεμε τους γλυκασμούς μιας τάχα ευαισθησίας και γεωμετρούσε ψύχραιμα, αδραματοποίητα τον λόγο του, συγχρονίζοντας τις αντίρροπες τάσεις του, μη παρακάμπτοντας τις αντιφάσεις του, αλλά επιχειρώντας να τις εκλογικεύει και να τις γεφυρώνει σε ενιαίο ύφος. Λόγιος αλλά και λαϊκός· οικείος και συνάμα ανοίκειος, απρόσιτος· εξωστρεφής, κοινωνικός αλλά και ασκητικός, μονήρης· φανατικά θεσμικός και εξίσου φανατικά αντισυμβατικός· δάσκαλος, παιδαγωγός αλλά όχι παραινετικός ή συμβουλάτορας, και ταυτόχρονα ενθουσιώδης μαθητής, φιλοπερίεργος, θηρευτής της γνώσης από όπου και αν ερχόταν («Το δασκαλίκι, ομολογούσε, είναι ό,τι καλύτερο μου έτυχε στη ζωή μου. Απόδειξη ο αναγκαστικά ανεπάγγελτος, έγκλειστος και βασανισμένος βίος της επτάχρονης δικτατορίας· τότε που ονειρευόμουνα στο κελί ότι διδάσκω, κι αυτή η παραίτηση με παρηγορούσε όσο τίποτε άλλο [...] όποιος ασκεί το δασκαλίκι, ξέρει ότι δεν μπορεί να 'ναι δάσκαλος δίχως να 'ναι και μαθητής.»)¹· επίσης ο ρόλος του δασκάλου στην αίθουσα διδασκαλίας, όπως άλλωστε και του δημόσιου αγορητή, ενέχει το στοιχείο της θεατρικότητας – και τούτο το σκηνικό στοιχείο γοήτευε τον παιδιόθεν θεατρόφιλο Μαρωνίτη και το αποτύπωνε στον λόγο του, προφορικό είτε γραπτό–, έναν λόγο ηθο-ποιό, που ποιεί και προβάλλει ήθος, εκθέτει και εκτίθεται ανοιχτά ενώπιον του ακροατή ή του αναγνώστη· μετεωριζόμενος ανάμεσα στην εγγύτητα (εξ επαφής, ήταν μια έκφρα-

¹ Αυτά λέγονται σε εκδήλωση που οργάνωσε το περιοδικό *Εντευκτήριο* στη Θεσσαλονίκη τιμώντας τα εβδομηντάχρονα του Μαρωνίτη το 1999. Αναδημοσιεύονται στο βιβλίο του Α.-Φ. Χριστίδη, *Γλώσσα, πολιτική, πολιτισμός*, Αθήνα, Πόλις, 1999, και παρατίθενται επίσης από τον Γιάννη Χάρη («Ένας δάσκαλος τα χρόνια της δικτατορίας») στον επετειακό τόμο *Επέτειος*, επιμ. Νάσος Βαγενάς, Αθήνα, Μικρή Άρκτος, 2010, για τα ογδοντάχρονα του Δ. Ν. Μαρωνίτη με κρίσεις και σχόλια για το έργο του.

ση που του άρεσε και την επαναλάμβανε συχνά) και στην απόσταση ασφαλείας, διαρκώς μεταξύ πενίας και πόρου, ένδειας, ελλείμματος και περισσέυματος· ανήκοντας σε «εκείνους που το πέρασμα από τη νύχτα στη μέρα τους βρίσκει με τα μάτια ανοιχτά, κόκκινα και έκπληκτα».² Άνθρωπος των λόγων αλλά και των έργων, της μέρας αλλά και της νύχτας, της φιλολογίας, της ποίησης και του θεάτρου – εξ αδιαιρέτου. Αριστοκράτης του πνεύματος και μαχητής της δημοκρατίας· δημόσιος και ιδιωτικός με ευψυχία.

Ας θυμίσουμε και πάλι ότι αποστρεφόταν τους «ασφαλισμένους λογίους (όσοι μαδώνοντας τα βιβλία παίζουν τη μαργαρίτα)» – δικά του τα λόγια. Θα τον βόλευε καλύτερα η σαρτρική διατύπωση: «διανοούμενος είναι αυτός που φυτρώνει εκεί που δεν τον σπέρνουν». Αυτή την αποκοτιά του ανήσυχου διανοούμενου την είχε και την πρόβαλε με προσωπικό κόστος θαρρετά στα έμφρακτα χρόνια της επτάχρονης δικτατορίας. Παρεμβατικός στα κοινά με παρρησία και υπεύθυνη άποψη, μετέφερε στον δημόσιο λόγο την πειθαρχημένη, ασκημένη ματιά του φιλόλογου που οικονομεί, κομποδένει τις λέξεις και οργανώνει τα επιχειρήματά του, γραπτά είτε προφορικά. Γιατί, αν σουρώσουμε όλα τα παραπάνω, θα κρατήσουμε το σήμα κατατεθέν του Μαρωνίτη: τη *γλωσσαλγία*. Είναι *γλωσσομανής*, «άρρωστος της γλώσσας» σε όλες τις μορφές της, δεξιότεχνος χειριστής της, τολμηρός πειραματιστής αλλά και σεβαστικός γλωσσογνώστης. Στην περίπτωση του μάλιστα μπορεί κανείς άνετα να υποστηρίξει ότι ο αγορητής και ο συγγραφέας αλληλοσυμπληρώνονται. Σπάνια διακρίνεται παρόμοια σύμπτωση, σχεδόν ταύτιση προφορικού και γραπτού λόγου. Ο ίδιος υπερασπιζόταν έμπρακτα τον προφορικό χαρακτήρα του λόγου του τονίζοντας ότι η ποίηση είναι κυρίως *ομιλιακό ενέργημα*, λόγος που απαγγέλλεται και δείκτης μιας βιογλωσσικής εμπειρίας που μοιράζεται ανάμεσα στον ποιητή και στον αναγνώστη/ακροατή. Από την άποψη αυτή στα μελετήματα του Μαρωνίτη, και όταν ακόμη τα διαβάζουμε, ακούμε την *ομιλία* του, έναν λόγο συνεκτικό, οργανωμένο και οργανωτικό, ρυθμισμένο και ρυθμιστικό, που προχωρεί σπειροειδώς, ανοίγει και κλείνει παρενθέσεις, δίχως να λησμονεί ποτέ τον κύριο και καίριο στόχο: την *πειθώ*, τη βασική αρετή του ρήτορα.

Από νωρίς θέλησε να οργανώσει την κειμενοφιλία του, να μνηθεί στην τέχνη του λόγου, να μάθει πώς να δαμάζει το θεριό της γλώσσας, όχι ως απλός ερασιτέχνης. Δεν είναι τυχαίο ότι όλη αυτή η ανήσυχη σχέση με τη γλώσσα τον οδηγεί, τελειωμένο κλασικό φιλόλογο πλέον, σε μια διδακτορική διατριβή που επιγράφεται *Έρευνες στο ύφος του Ηροδότου. Μια μορφή υπερβατού* (Θεσ-

² Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Ανεμόσκαλα και Σημαδούρες*, Αθήνα, Ολκός, 1975, σ. 107–108.

σαλονίκη 1962), όπου εξετάζει το πρόβλημα της διάταξης των λέξεων στην αρχαία ελληνική πρόταση, τη ρητορικότητα της γλώσσας, τις εσωτερικές ρυθμίσεις και ιδιοτροπίες της, προβαίνοντας σε τυπολογικές διακρίσεις που θα στηρίξουν στιβαρά τη μετέπειτα κριτική πορεία του. Η θητεία-μαθητεία στον Ηρόδοτο και στον Όμηρο ήταν ισόβια· επέστρεφε συστηματικά στις πηγές αυτές μεταφράζοντας, σχολιάζοντας, ερμηνεύοντας, σφυγομετρώντας τις πρόδηλες ή αδιόρατες αλλαγές που άφηνε πάνω τους και πάνω του ο καιρός. Πλάι στην αρχαιοελληνική γραμματεία, ισόβαρο ήταν πάντα το ενδιαφέρον του για τη λογοτεχνία, ειδικότερα την ποίηση, και το θέατρο. Το 1964 και 1965 ο Μαρωνίτης ξεκλείδωνε στις *Εποχές* τον γλωσσικό μηχανισμό και τις ιδιορρυθμίες του αρτιγέννητου (1960) *Αξιον εστί*, επισημαίνοντας π.χ. την τολμηρή υπερβατή τοποθέτηση του ουσιαστικού μακριά από το άρθρο που του ανήκει («τα την ίδια στιγμή λοξά και ακίνητα»). είναι, λοιπόν, έμπρακτο το όφελος από την τριβή με την ηροδότεια γλώσσα, ο δε Ελύτης γινόταν ήδη έκτοτε ένας από τους κριτικούς *τόπους* του Μαρωνίτη, δηλαδή έμμονη αναφορά, με πολλαπλές και επαναλαμβανόμενες εισόδους στην ποίησή του και ανανεωμένη κάθε φορά ερωτηματοθεσία. Άλλοι παρόμοιοι *τόποι* τους οποίους συστηματικά γεώργησε η κριτική προσέγγισή του υπήρξαν ο Σολωμός, ο Καβάφης, ο Σεφέρης και ο Ρίτσος, ο Σαχτούρης ή ο Σινόπουλος Συγκεντρώνοντας και ταξινομώντας τα βασικά μελετήματά του γύρω από τη νεοελληνική ποίηση, δημοσίευσε σχετικά πρόσφατα (Πατάκης, 2007 και εξής) έξι σχετικά τομείδια που τεκμηριώνουν τη 45χρονη οικειώσή του με τους μείζονες ποιητές, ενδεικτικά αφιερωμένα σε πολύτιμους δασκάλους και φίλους (Λίνο Πολίτη, Γιώργο Σαββίδη, Παύλο Ζάννα, Μανόλη Ανδρόνικο, Νανά Καλλιανέση, Μανόλη Αναγνωστάκη) – είναι η φιλέταιρη όψη του, στην οποία θα επανέλθουμε. Εξάλλου οι συχνές περιδιαβάσεις και σταθμεύσεις του στον Τίτο Πατρίκιο, στον Άρη Αλεξάνδρου, στον Σικελιανό, στον Καρυωτάκη, στη λεγόμενη ποιητική γενιά του '70 και πολλούς ακόμη (ο κατάλογος θα μάκραινε πολύ), αλλά και σε πεζογραφικά κείμενα (όπως π.χ. του Χειμώνα, του Δημητριάδη, του Γιάννη Πάνου) φανέρωναν έμπρακτα την προσήλωσή του στον δραστικά έντεχνο λόγο: απεχθανόταν την αισθηματολογική διάχυση, τη στομωμένη γλώσσα και ευαισθησία, τη χωνευτική λογοτεχνία, τις ετοιμοπαράδοτες συνταγές και το βόλεμα σε μια λαϊκότητα, γραφική αφέλεια. Όπου εντόπιζε τον παραμικρό σπινθήρα αυθεντικότητας, έσπευδε να σταθμίσει το γεγονός, να ανασύρει με θηρευτική όρεξη άδηλες σχέσεις και πιθανές συνάψεις. Αφουγκραζόταν αμέσως το διαφορετικό, το καινοτόμο και το δεξιωνόταν ή μάλλον επιχειρούσε να το τιθασει στη βιογλωσσική του προοπτική, χαιρετίζοντας, αναγνωρίζοντας

την ξενότητα που του αντιστέκεται. Αυτή η αναγνώριση γινόταν ανάγνωση, και ο Μαρωνίτης, το είπαμε αρκετά, ήταν ακόρεστος αναγνώστης.

Η επιφυλλιδιογραφία, την οποία υπηρέτησε ακάματα από το 1971 έως την ύστατη ώρα και της έδωσε υψηλή περιωπή, ξέφευγε από το εφήμερο και συγκυριακό πλαίσιο: η επιφυλλίδα γινόταν για τον Μαρωνίτη δοκιμαστήριο του κριτικού του λόγου, καθώς σε πλείστες περιπτώσεις αποτελούσε την αφετηρία, τον αρχικό πυρήνα για ευρύτερες και αναλυτικότερες προσεγγίσεις θεμάτων είτε συγγραφέων – ήταν μικρό έλασμα που, συσπειρωμένο, συσσωρευτικό ενέργειας, ξεδίπλωνε αργότερα το πραγματικό μπόι του. Με τον Μαρωνίτη η κριτική γίνεται κείμενο οιονεί αυτόνομο, καθαυτό λογοτεχνικό που ενίοτε μάλιστα αφήνει πολύ πίσω του το κρινόμενο έργο. Κι εδώ θα μπορούσε να ανοίξει μια άλλη τεράστια συζήτηση για το τι είναι λογοτεχνία, τέχνη του λόγου δηλαδή, και τι όχι, ποια είναι τα όρια του στοχαστικού/δοκιμαστικού λόγου και ποια τα αντίστοιχα του λογοτεχνημένου λόγου και με τι λογής κριτήρια μπορεί να επιμείνει κανείς σε παρόμοιες στεγανοποιήσεις. Θυμίζουμε πρόχειρα τη ρήση του γερο-Παλαμά: «γράφουμε και τα άρθρα μας όπως ετοιμάζουμε τα τραγούδια μας»· ο άνθρωπος είναι ενιαίος, τό ύφος του επίσης, με χωνεμένα όλα τα μύρια των επιμέρους επιλογών και αντιφάσεων. Ανάμεσα στην αέναη αλλαγή και τη βασανιστική ασυνέχεια υπόκειται η σταθερή ταυτότητα, πλήρης νοήματος και συνοχής.

Σχολιάζοντας ένα από τα προαναφερθέντα τομίδια των εκδόσεων Πατάκη (εκείνο που συγκέντρωνε τα μελετήματα του Μαρωνίτη για τον Ρίτσο), έκανα λόγο για *φιλέταιρη κωπηλασία*:³ θα έτεινα να επεκτείνω τον χαρακτηρισμό επιθέτοντάς τον στη σύνολη πορεία και παραγωγή του Μαρωνίτη στα γράμματά μας. Τρυφερός και μοναδικός φίλος πίσω από μιαν αγκαθωτή προφάνεια, έτεινε το χέρι με εμπιστοσύνη, διεκδικώντας πάντα το δικαίωμα στην κόντρα, στη διαφωνία, προχωρώντας πάντα «και μόνος και μετά πολλών», διψώντας για διάλογο, για ερεθιστικές, διεγερτικές συζητήσεις για βιβλία, στίχους, παραστάσεις, ταινίες, για τα κοινά και τα ιδιωτικά. Σίγουρα σημάδεψε όσους τον γνώρισαν και άφησε ισχυρό στίγμα στον καιρό και στον τόπο του. Θα μας λείπει εξακολουθητικά το πείσμα και το μεράκι του, το πάθος του για γραφή και ανάγνωση, η λοξή αλλά εύστοχη ματιά του σε πρόσωπα και πράγματα.

Παντελώς ανέτοιμη να εξορθολογήσω περαιτέρω το τι εκόμισε στα γράμματά και στη ζωή μας τούτος ο πολύτροπος άνδρας, κωπηλάτης και καπετάνιος ταυτόχρονα, προτιμώ να κλείσω με δυο τρεις στίχους ενός ποιητή που

³ *Ποιητική* 12 (φθινόπωρο–χειμώνας 2013) 246–251.

ΛΙΖΥ ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ

αγάπησε και τίμησε όσο λίγοι και τον είχε στήριγμα στα ζόρικα αλλά και στα απλά, του Γιώργου Σεφέρη:

Όπως τα πεύκα
κρατούνε τη μορφή του αγέρα
ενώ ο αγέρας έφυγε, δεν είναι εκεί
το ίδιο τα λόγια
φυλάγουν τη μορφή του ανθρώπου
κι ο άνθρωπος έφυγε, δεν είναι εκεί.⁴

⁴ Γ. Σεφέρης, *Τρία κρυφά ποιήματα*, 1966.

Η λογοτεχνία ως περιπλάνηση

Η λογοτεχνία είναι τρελή και είναι ατίθαση. Αρνείται να καθηλωθεί ή να οριστεί με οποιονδήποτε συγκεκριμένο τρόπο. Όπως έλεγε ο Jacques Derrida, «δεν υπάρχει ουσία της λογοτεχνίας». Αν έχει ένα ιδιαίζον γνώρισμα, αυτό είναι ίσως η ικανότητά της να παίρνει νέες μορφές, αμείλικτα και ακούραστα, να μεταναστεύει, να ταξιδεύει, να κινείται, συχνά μακριά από τον ίδιο της το εαυτό, κάποτε και προς άλλα μέσα. Πώς μπορούμε μέσα σ' αυτή την παραφορά της κυκλοφορίας –αυτή την ακαταμάχητη κίνηση μετάθεσης, μετατόπισης, μεταμόρφωσης και αναπαραγωγής–, πώς μπορούμε να πούμε τι είναι η λογοτεχνία; Τι είναι αυτό που κάνει τη λογοτεχνία λογοτεχνία και όχι κάτι άλλο; Πώς μπορούμε να αναγνωρίσουμε την ίδια τη λογοτεχνία ανάμεσα στις τόσες πρωτεϊκές μορφές της; Σε κάθε εγχείρημα ανανέωσης της ιστορίας της λογοτεχνίας το μόνο που μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα είναι ότι η λογοτεχνία δεν ήταν ποτέ ένα, δεν είχε ποτέ σταθερή μορφή, δεν έμεινε ποτέ ταυτόσημη με τον εαυτό της. Αντίθετα, άλλαζε πάντοτε, μεταμφιεζόταν, ετίθετο σε κυκλοφορία, ήταν η ίδια, εξ' ορισμού, μια περιπλάνηση. Μπορούμε επομένως να ισχυριστούμε ότι η λογοτεχνία υπάρχει ακριβώς αποκλειστικά και μόνο ως συνέπεια μετατόπισης και περιπλάνησης, κι ακόμα, ως μέσο μετάβασης. Για τον λόγο αυτό η σπουδή της λογοτεχνίας πρέπει να είναι συγκριτική.

Αλλά τι μπορεί να μας μάθει η Συγκριτική Λογοτεχνία για τη φύση της λογοτεχνίας, για τη σχέση της με άλλες λογοτεχνίες, για τη σχέση της, ανάμεσα σε τόσα ακόμα, με την ιστορία, την πολιτική, το κεφάλαιο, τη φιλοσοφία, τη θρησκεία, ακόμα και τον θάνατο; Πώς μπορεί να μας διδάξει να γίνουμε πιο ικανοί να απευθυνόμαστε στον κόσμο, και ίσως ακόμα και στον πλανήτη που κατοικούμε – έναν κόσμο και έναν πλανήτη που, όπως τόσο καλά γνωρίζουμε, δεν είναι τόποι όπου κυριαρχεί ο άνθρωπος και τα δικαιώματά του, αλλά μάλλον τόποι ανισότητας και αδικίας, τόποι απώλειας και θανάτου, τόποι όπου καθημερινά υπάρχουν περισσότεροι μετανάστες, περισσότεροι άνθρωποι που εξαθλιώνονται, που πεινάνε, που ακρωτηριάζονται και βιάζονται, που εξορίζονται και περιθωριοποιούνται, που ζουν χωρίς πλήρη πολιτικά δικαιώματα. Αυτά είναι τα ερωτήματα που προσπαθεί να απαντήσει με διάφορους τρόπους η Gayatri Spivak – σε ολόκληρο το έργο της, αλλά ειδικά στο *Death of a Dis-*

cipline. Μέσα από την ίδια την κίνηση της σκέψης και της γραφής της, μας ζητά να καταλάβουμε τι μπορεί να σημαίνει ότι «διδασκόμαστε» από τη Συγκριτική Λογοτεχνία, και πώς μπορούμε να τη διδάξουμε οι ίδιοι ώστε να ενθαρρύνουμε την άσκηση της φαντασίας. Αυτή η άσκηση είναι για τη Srivak το καλύτερο μέσο για να συναντηθούμε με την ετερότητα του άλλου, την ετερότητα που σηματοδοτεί και διατηρεί ό,τι είναι ξένο στη γλώσσα αλλά και στην ιστορία και την κουλτούρα του άλλου ως διασπορικού και εξόριστου υποκειμένου. Η έμφαση στην ξενότητα της γλώσσας και του ιδιώματος αποκαλύπτει αυτό που η Gayatri ονομάζει «αναπαλλοτρίωτη υβριδικότητα όλων των γλωσσών» και καθιστά δυνατή την εμπειρία της ανατρεπτικότητας της γλώσσας έτσι όπως εμφανίζεται στην ίδια την πράξη της μετάφρασης – πράξη που, όπως η Srivak, ο Walter Benjamin εξέλαβε ως μια «δοκιμή εξοικείωσης με το αλλότριο κάθε γλώσσας,» συμπεριλαμβανομένης και της δικής μας.

Αν τα ερωτήματα αυτά έχουν γίνει πιο πιεστικά από ποτέ, κι αν φαντάζουν μάλιστα μελαγχολικά και εσχατολογικά, είναι επειδή οι σημερινές λογοτεχνίες –λόγω της διαπερατότητας των ορίων τους και λόγω της σχέσης τους με τις επεκτεινόμενες δυνάμεις του κεφαλαίου, της παγκοσμιοποίησης, και των κοινωνικών δικτύων– δεν μπορούν πια να θεωρηθούν μέρος της γεωγραφικής ενότητας ενός *habitat* ή ενός μονωμένου δικτύου επικοινωνίας, εμπορίου, κοινωνικότητας, ακόμα και πολιτικής. Το γεγονός όμως ότι οι εθνικές λογοτεχνίες φαντάζουν ολοένα και περισσότερο αναχρονιστικό χαρακτηριστικό του σύγχρονου κόσμου δεν σημαίνει ότι τις έχουμε ξεπεράσει. Αν τα όρια της λογοτεχνίας κλυδωνίζονται, και είναι ίσως πιο επισφαλής από ποτέ, δεν έχουν ωστόσο εξαφανιστεί. Ο σημερινός κόσμος είναι κάθε άλλο παρά «κόσμος χωρίς σύνορα». Είμαστε μάρτυρες του πολλαπλασιασμού των ορίων και των διακρίσεων τα τελευταία χρόνια – συχνά εξαιτίας των αιματηρών συγκρούσεων οικονομικών, εμφυλίων, και εθνοτικών πολέμων, πολέμων πολιτισμών και θρησκειών, ρατσισμού και ξενοφοβίας – και αυτό παρά την κατάργηση των συνόρων που αναγγέλλει η ρητορική και οι πρακτικές της παγκοσμιοποίησης. Ωστόσο, αν υπάρχουν σύνορα –λογοτεχνικά, εθνικά, θρησκευτικά, ακόμα και εθνικά– που πρέπει να διασχίσουμε, και στον βαθμό που μπορούμε να τα διασχίσουμε, πρέπει να θυμόμαστε ότι δεν πρόκειται πάντα για σύνορα αναγνωρίσιμα, εντοπίσιμα ή σταθερά, και πρέπει να αναγνωρίσουμε μαζί με τη Gayatri Srivak ότι «οι πηγές της λογοτεχνικής πρωτοβουλίας έχουν επεκταθεί πέρα από τις εθνικές λογοτεχνίες της γηραιάς Ευρώπης και των Ηνωμένων Πολιτειών». Αν οι πηγές αυτές συμπεριλαμβάνουν πια λογοτεχνίες και γλώσσες του νότιου ημισφαιρίου και άλλων περιοχών, είναι επειδή βρισκόμα-

στε αντιμέτωποι με μια «ετερογένεια νέας κλίμακας και με ιμπεριαλισμούς ενός νέου τύπου».

Απέναντι σε αυτή την πραγματικότητα, το χρέος της Συγκριτικής Λογοτεχνίας μετατρέπεται στη διαπραγμάτευση της μοναδικότητας μιας ετερότητας που παραμένει αμετάφραστη – συχνά εξαιτίας αυτού στο οποίο η Spivak αναφέρεται ως «έλλειψη επικοινωνίας με αλλά και ανάμεσα στις άπειρα διαφοροποιούμενες ετερογένειες των “υποδεέστερων” (subaltern) πολιτισμών του κόσμου» – και, ταυτόχρονα, στην επιμονή στην ανάγκη, ακριβώς, για μετάφραση. Η μετάφραση εδώ έχει την έννοια μιας μεταφραστικής πράξης που μένει πιστή στην κινητικότητα και την ξενότητα τόσο του πρωτοτύπου όσο και της γλώσσας γενικά. Για τον λόγο αυτό, όπως εξηγεί η Spivak στο δοκίμιό της «Η πολιτική της μετάφρασης», η μετάφραση ενός έργου είναι μόχθος αγάπης, κίνηση και χειρονομία αγάπης. Χειρονομία που δεν αποσκοπεί στην αναπαραγωγή ή την αναπαράσταση. Αποσκοπεί, όπως όλες οι πράξεις αγάπης, στον σεβασμό της άπειρης ετερότητας και ξενότητας του άλλου έργου, στην απόδοση της κατακερματισμένης ευθραυστότητας του νοήματός του μέσα από ένα ελάχιστο σημείο επαφής και με τον τρόπο που έχει ένα φιλί ή ένα χάδι.

Κομβικό στο έργο της είναι ότι η διερώτηση σχετικά με το τι είναι αυτό που μπορεί να μας διδάξει η λογοτεχνία αρχίζει με την αναζήτηση αυτού του φευγαλέου σημείου επαφής που θα μπορούσε να γίνει αφετηρία για το άνοιγμα σε μας της ανεξακριβωτής αλήθειας του κειμένου – μια αναζήτηση που αλλού ονομάζει «νόμιμη τρέλα στο όνομα του ακατανόμαστου άλλου». Σε καθεμία από τις αναγνώσεις που μας προσφέρει στο *Death of a Discipline* σταχυολογεί τα «μαθήματα» που παίρνει από τις γλώσσες και τις χειρονομίες των ίδιων των συγγραφέων και των κειμένων. Όταν διαβάζει Maryse Condé, J. M. Coetzee, Virginia Woolf, Mahasweta Devi, ή οποιονδήποτε από τους άλλους συγγραφείς των οποίων τη γλώσσα συζητά και αναλύει, ανακαλύπτει το πρωτόκολλο της ανάγνωσης στο κείμενο ως το μόνο μέσο που παρέχει τα εργαλεία για την ανάγνωσή του. Αυτή η προσέγγιση σέβεται τη μοναδικότητα κάθε κειμένου, ακόμα κι αν, όπως ξέρεi πολύ καλά η Spivak, αυτή η μοναδικότητα μπορεί να διαβαστεί μόνο στη σχέση της με άλλες γλώσσες, και στην κίνησή από και προς άλλα πλαίσια. Προκειμένου να διαισθανθούμε τα οφέλη μιας τέτοιας στρατηγικής, θα ήθελα να επικαλεστώ έναν ποιητή που η Gayatri δεν αναφέρει στο βιβλίο της, αλλά του οποίου το έργο το βιβλίο της μας μαθαίνει πώς να διαβάσουμε. Αναφέρομαι στον Παλαιστίνιο ποιητή Mahmoud Darwish, έναν ποιητή που, από τις αρχές του 1960, προσπάθησε να δώσει φωνή στις τραγωδίες της ζωής των Αράβων μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της αποστέρησης, της εξορίας,

της απώλειας και του θανάτου στον πλανήτη, αλλά χωρίς ποτέ να χάνει από τα μάτια του τη μοναδικότητα της παλαιστινιακής ιστορίας και του πόνου των Παλαιστινίων. Η ζωή και τα γραπτά του Darwish είναι, πιστεύω, ένα ιδανικό παράδειγμα ώστε να καταλάβουμε γιατί η έκκληση της Gayatri για μια νέα Συγκριτική Λογοτεχνία δεν είναι απλώς επίκαιρη, αλλά και εντελώς αναγκαία, αφού παρέχει ίσως τον μοναδικό τρόπο να διαβάσουμε τον Darwish, να αναμετρηθούμε με την ποίησή του σε όλη της τη δυσκολία, τις αβεβαιότητες, και την προσπάθεια να μεταδώσει το πένθος που συνοδεύει την εμπειρία της απώλειας και της καταστροφής. Η ανάγνωση του έργου του απαιτεί πρώτα απ' όλα την προσοχή σε αρκετές γλώσσες και λογοτεχνικές παραδόσεις, επειδή ο Darwish γράφει στα αραβικά, αλλά είναι και ακόρεστος αναγνώστης των εβραϊκών, των γαλλικών, και των αγγλικών, και επειδή η ποίηση του φέρει επιδράσεις τόσο Αράβων όσο και μη Αράβων ποιητών, συμπεριλαμβανομένων, ανάμεσα σε τόσους άλλους, των Neruda, Hikmet, Mayakovski, Char, Eliot, Adonis, Rimbaud, Lorca, Καβάφη, Ρίτσου, Rilke, Bialik και Mandelstam. Απαιτεί επίσης γνώση πολλών δημιουργικών παραδόσεων – της επικής, μυθικής, ιστορικής, υμνικής, και προφητικής– καθώς επίσης και κατανόηση της παλαιστινιακής ιστορίας, του πολιτικού υπόβαθρου του αραβικού κόσμου γενικά και αρκετών τοπικών και διεθνών κινημάτων. Απαιτεί, όπως θα έλεγε η Gayatri, ένα γεφύρωμα ανάμεσα στην παραδοσιακή γλωσσομάθεια της Συγκριτικής Λογοτεχνίας και ενός κλάδου τοπικών σπουδών που θα διανθίζετο τόσο από ουσιαστική γλωσσική επάρκεια όσο και από το άνοιγμα σε άλλους κλάδους.

Δεν υπάρχει χρόνος εδώ για να δείξω τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους η ποίηση του Darwish επικυρώνει τους πιο ουσιαστικούς από τους συλλογισμούς της Spivak –για τον «ασύλληπτο άλλο» που είναι «η εννοιακή αρχή όλων μας των ορισμών», για το «αναποφάνσιμο ανάμεσα στην Ευρώπη και ό,τι δεν είναι Ευρώπη», για «τον σχηματισμό συλλογικοτήτων χωρίς απαραίτητα προκαθορισμένα περιεχόμενα», για την ετερότητα που πάντα κατοικεί, καθιστά δυνατό και ξεδιπλώνει τον εαυτό, για την αδυνατότητα και την αναγκαιότητα του ανήκειν, για τις σχέσεις ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν, και το μέλλον, για τη σχέση ανάμεσα στη μνήμη και τη λήθη, για τη σχέση ανάμεσα σε όλους τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους υπάρχουμε μόνοι και με τους άλλους μέσα στη γλώσσα και μέσα στις γλώσσες. Για να αγγίξω κάποιους έστω από αυτούς τους συλλογισμούς, ωστόσο, θα ήθελα να παραθέσω ένα απόσπασμα από την ποίηση του Darwish, χωρίς να πω τίποτα γι' αυτό, αφού είμαι σίγουρος ότι καθένας από εσάς θα ακούσει ότι είναι πλησιέστερα στο «δίδαγμα» της λογοτεχνίας όπως το εννοεί η Gayatri. Το παρα-

θέτω άλλωστε για να υπονοήσω όχι μόνο τι μπορούμε να μάθουμε από τη λογοτεχνία, αλλά και τι έχουμε ήδη μάθει από την Gayatri, και για να υπενθυμίσω αυτό που για εκείνη ήταν πάντα η δύναμη της λογοτεχνίας: η ικανότητά της να μας μαθαίνει πώς να μαθαίνουμε από τη μοναδικότητα της κίνησής της πέρα από όρια και σύνορα κάθε είδους.

Το παράθεμα είναι από το ποίημα του Darwish, «Ένα άλογο για κάποιον ξένο». Γραμμένο το 1992, μόλις έναν χρόνο μετά τον Πρώτο Πόλεμο του Κόλπου, φέρει την αφιέρωση «Σε έναν Ιρανό ποιητή»:

Ω φίλε μου, πού είσαι; / Κάνε ένα βήμα μπροστά, / άσε με να φέρω το φορτίο του δικού σου λόγου,
/ άσε με να κάνω μία ελεγεία για σένα. // Αν ήταν μια γέφυρα, θα την είχαμε ήδη διασχίσει, / αλλά είναι σπίτι, είναι άβυσσος. / Από τότε που οι Τάταροι επέστρεψαν απάνω στ' αλογά μας, / το βαβυλωνιακό φεγγάρι εγκατέστησε ένα βασίλειο / στα δέντρα της νύχτας / που δεν είναι πια δικό μας. / Τώρα νέοι Τάταροι σέρνουν τα ονόματά μας ξοπίσω τους / μέσα από τη σκόνη στενών μονοπατιών στα βουνά. / Μας ξεχνούν. / Ξεχνούν τα φοινικόδεντρα, τους δύο ποταμούς / και το Ιράκ μέσα μας. // [...] Ω φίλε μου, / δεν υπάρχει χώρος για το ποίημα σ' αυτή τη γη. / Υπάρχει άραγε χώρος για τη γη μέσα στο ποίημα, μετά το Ιράκ; / Η Ρώμη πολιορκεί τις βροχές του κόσμου μας, / [...] εξορίζει το χρόνο σε μια στηλιά, / φουσά τη ρωμαϊκή της ανάσα πάνω από τον πλανήτη / για να ελευθερώσει την πολιορκία σου μέσα σε μία μεγαλύτερη ακόμα πολιορκία. / Οι αδερφοί μας συνασπίστηκαν με την παρόρμηση του Κάνν / ένας τάφος για το Παρίσι, ένας τάφος για το Λονδίνο, / ένας τάφος για τη Ρώμη, τη Νέα Υόρκη και τη Μόσχα, / ένας τάφος για τη Βαγδάτη / ένα τάφος για την Ιθάκη, το δύσκολο δρόμο και το στόχο, / ένας τάφος για τη Γιάφα, για τον Όμηρο και τον al-Buhturi. / Η ποίηση είναι ένας τάφος, / ένας τάφος φτιαγμένος από άνεμο. / Ο χρόνος είναι θρυμματισμένος, / η γλώσσα είναι θρυμματισμένη. / Ποιος θα σηκώσει τώρα για μας το βάρος του ποιήματος; Ερημος ο ήχος και έρημη η σιωπή [...] ο τελευταίος Άραβας γράφει: είμαι ο Άραβας που δεν υπήρξε ποτέ, / ο Άραβας που δεν υπήρξε ποτέ. / Οι νεκροί δεν θα συγχωρήσουν εκείνους που στάθηκαν // διατάζοντας όπως εμείς στην άκρη του πηγαδιού [...] Θα σε γεννήσω και θα με γεννήσεις, / και πολύ αργά, πολύ αργά / θα ξεκολλήσω τα δάχτυλα των νεκρών μου από το σώμα σου, / τα κουμπιά από τα πανωφόρια τους και τα πιστοποιητικά των γεννήσεών τους. / Εσύ θα πάρεις τα γράμματα των νεκρών σου στην Ιερουσαλήμ. / Θα σκουπίσουμε το αίμα από τα γυαλιά μας, φίλε μου, / και θα ξαναδιαβάσουμε τον Κάφκα μας, / και θα ανοίξουμε δύο παράθυρα στον δρόμο με τις σκιές. / Το έξω μου είναι μέσα μου ... / Το έξω μου είναι το μέσα μου. / Μη δίνεις σημασία στα αγάλματα. / Ένα κορίτσι από το Ιράκ θα στολίζει το φρέμα της / με τα πρώτα άνθη της αμυγδαλιάς, / και σύριζα στο βέλος / το ριγμένο πάνω από το όνομά της / θα γράψει το αρχικό του ονόματός σου / στον άνεμο του Ιράκ.

Αυτό που δείχνει η ποίηση του Darwish και αυτό που μας αποκαλύπτουν οι διεισδυτικές αναγνώσεις της Srinivas είναι ότι δεν υπάρχει εθνική λογοτεχνία που να συνιστά αυθαίρετη, αυτο-ιδρυμένη και αυτάρκη ενότητα (και το ίδιο πρέπει να πούμε και για τον εαυτό, τον άλλο, τα έθνη και την πολιτική). Κάθε εθνική λογοτεχνία καλλιεργεί τον εαυτό της σε σχέση με άλλες λογοτεχνίες και καλλιεργείται η ίδια από άλλες λογοτεχνίες. Δεν υπάρχει εθνική λο-

γοτεχνία που να μην έχει αναδυθεί από τη σύνθεση άλλων –και έτσι *a limine* από τη σύνθεση όλων των άλλων– και, επομένως, κάθε εθνική λογοτεχνία σε κάθε στιγμή της ιστορίας της έχει συν-καθοριστεί και μεταμορφωθεί από τις άλλες. Αυτό σημαίνει: η λογοτεχνία δεν είναι μία. Η λογοτεχνία είναι *plurale tantum*: υπάρχει μόνο στον πληθυντικό αριθμό, και υπάρχει μόνο ως καρπός άλλων λογοτεχνιών. Η λογοτεχνία σημαίνει ήδη πάντα πολυλογοτεχνία, και σημαίνει τη λογοτεχνία της πολλαπλότητας των λογοτεχνιών. Το ότι η λογοτεχνία είναι ιστορικά και δομικά δυνατή μόνο στον πληθυντικό αριθμό σημαίνει επίσης ότι καμία λογοτεχνία δεν είναι απλώς και μόνο, εντελώς και ουσιακά Λογοτεχνία. Η καθαρή «μονολογοτεχνία» είναι ένα ιδεολογικό φάντασμα, όποιος και αν την επικαλείται και για όποιον σκοπό. Όπως δεν υπάρχει ουσία της λογοτεχνίας, έτσι δεν υπάρχει και αδιάσπαστη ολότητα όλων των λογοτεχνιών, όπου θα συνυπήρχαν ειρηνικά ή όπου θα αναμειγνύονταν αδιαχώριστα η μία με την άλλη. Όπως η ίδια λογοτεχνία, έτσι και η πολλαπλότητα των λογοτεχνιών δεν είναι μία λειτουργία αυτών που την παράγουν, πάντοτε εκ νέου και διαφορετικά, μέσα από τη μεταμόρφωση της δικής τους παράδοσης. Καμία λογοτεχνία δεν αντιδρά στην άλλη παθητικά μέσω της αφομοίωσης, αλλά μάλλον μεταμορφώνει την άλλη λογοτεχνία παράλληλα με τον εαυτό της: διαιρεί και διαφοροποιεί, πολλαπλασιάζει και πολλαπλασιάζεται, και είναι με τον τρόπο αυτό ακριβώς που συμβάλλει στην ανάδυση μίας νέας πολλαπλότητας λογοτεχνιών. Η στιγμή όπου η λογοτεχνία διακόπτει τον εαυτό της για να ανοίξει σε άλλη, ακόμη άγνωστη και μη αναγνωρισμένη λογοτεχνία, σηματοδοτεί μία ευκαιρία: αυτή του να βλέπεις τον άλλον όχι ως κάτι ήδη οικείο και έτσι γνωσιακά προσπελάσιμο, όχι ως έναν ήδη ομοιογενοποιημένο άλλο, αλλά τον άλλο στη μοναδικότητά του, στην ασυμβατότητά του, και άρα στην αξιοπρέπειά του. Στα χέρια της Gayatri, μια πολυπολιτισμική και πολυλογοτεχνική δημοκρατία σημαίνει λοιπόν: μια δημοκρατία ανοιχτή όχι μόνο σε πολλές λογοτεχνίες, αλλά και σε αυτό που δεν μπορεί να αφομοιωθεί σε καμία οικεία έννοια της λογοτεχνίας και που παραμένει επομένως πάντα ανοιχτό σε μια άλλη λογοτεχνία και σε ό,τι δεν είναι ή δεν είναι ακόμα λογοτεχνία – μια δημοκρατία, που, όπως το θέτει, πρέπει, όπως και η λογοτεχνία εν κινήσει, να διατυπώνει διαρκώς το ερώτημα: «πόσοι είμαστε;».

Η νέα Συγκριτική Λογοτεχνία για την οποία κάνει λόγο η Gayatri, επομένως, μας ζητά να σκεφτούμε τι σημαίνει να μελετάμε τη λογοτεχνία, αλλά με τρόπους που δεν είναι ακόμα, ή δεν είναι πια, καθορισμένοι από το εθνικό ανήκειν. Καλεί σε έναν επαναπροσδιορισμό της σχέσης ανάμεσα στη λογοτεχνία και τους υποτιθέμενους άλλους της λογοτεχνίας – σε νέες εμπειρίες κοι-

νότητας, ορίων, και ταυτοτήτων, χωρίς πρότυπα, και ίσως και χωρίς τις λογοτεχνίες έτσι όπως τις έχουμε γενικά εκλάβει μέχρι σήμερα. Επινοώντας μια δημοκρατία που υπάρχει πέρα από το ανήκειν – επινοώντας λογοτεχνίες που, ερχόμενες χωρίς τον περιορισμό των συνόρων, ανοίγουν χώρο για νέες μορφές δημοκρατικών κοινοτήτων – επινοούμε κοινότητες που περιλαμβάνουν συνασπισμούς πέρα από το «πολιτικό» όπως συνήθως ορίζεται (πέρα δηλαδή από την αποκλειστική του σχέση με το υποκείμενο ενός έθνους με ορισμένη εδαφική επικράτεια), κοινότητες που με τη σειρά τους θα οδηγήσουν στη λογοτεχνία του αύριο στο πλαίσιο, ακριβώς, μιας δημοκρατίας που μέλλει να έρθει. Η Spivak κινείται προς την κατεύθυνση αυτής της δημοκρατίας όταν μας καλεί να επινοήσουμε εκ νέου τη Συγκριτική Λογοτεχνία ως κλάδο ανοιχτό στο μέλλον στον βαθμό που είναι ανοιχτός στην ίδια του την ετερότητα και στον βαθμό που θα επιτρέπει έναν τρόπο γραφής και ανάγνωσης που δεν προκαθορίζεται από την εξάρτηση από μία κοινότητα, ένα κράτος, ένα έθνος, ή μία γλώσσα, αλλά από την περιπλάνηση που είναι η υπογραφή της λογοτεχνίας, της λογοτεχνίας όμως που δεν είναι ποτέ απλώς και μόνο ο «εαυτός της».

Η διαφορετική πολιτική που σκιαγραφείται εδώ, μπορεί να αποδοθεί και με τα λόγια του Jean-Luc Nancy:

προκειμένου να αρθρούμε στο ύψος αυτού που τίποτα στον κόσμο δεν μπορεί να φτάσει [...] το ύψος της απόλυτης δικαιοσύνης [...] της απόλυτης αξιοπρέπειας [...] είναι απαραίτητο να επινοήσουμε και να δημιουργήσουμε τον ίδιο τον κόσμο, αμέσως, εδώ και τώρα, κάθε στιγμή [...] με άλλα λόγια πρέπει κάθε στιγμή ταυτόχρονα να καταφάσκουμε στον κόσμο και να καταγγέλλουμε τον κόσμο όπως είναι [...] να μετατρέπουμε τον κόσμο στον τόπο των ιδίων του των αντιφάσεων, έναν τόπο που δεν ησυχάζει ποτέ, που αέναα ξανανοίγει, με τρόπο που μας εμποδίζει να γνωρίζουμε εκ των προτέρων τι πρέπει να γίνει αλλά και μας επιβάλλει το χρέος να μη δημιουργούμε ποτέ κάτι που να μην είναι ένας κόσμος.

Τι σημαίνει όμως να φτιάχνεις έναν κόσμο; Τι θα γίνει με τον δικό μας κόσμο είναι κάτι που δεν μπορούμε να γνωρίζουμε. Μπορούμε όμως να πράττουμε με τρόπο ώστε ο κόσμος μας να παραμένει ανοιχτός, ακριβώς, στο αβέβαιο. Αντί να καθοριζόμαστε από έναν κόσμο, ή να ονειρευόμαστε έναν άλλο, πρέπει να μπορούμε να τον επινοούμε. Η επινόηση είναι πάντα χωρίς πρότυπο και χωρίς εγγύηση. Αναδύεται σε σχέση με αυτό που δεν μπορούμε να επαληθεύσουμε, με αυτό που πάντα μεταβαίνει και επομένως δεν μπορεί να σταθεροποιηθεί – αλλά, όπως λέει ο Nancy, «εκεί που καταρρέουν οι βεβαιότητες, εκεί πληθαίνει και η δύναμη που καμία βεβαιότητα δεν μπορεί να μας δώσει». Σας ευχαριστώ.

Μετάφραση Βασιλική Δημουλά

Ο Οδυσσέας και ο κ. Κούνερ

Στο συνέδριο συζητούνται παραδείγματα και μοντέλα «μιας λογοτεχνίας εν κινήσει». Το ζητούμενο είναι με την εξέταση των δομών τους να χαρτογραφηθεί μια ποιητική της κίνησης. Η παρούσα ανακοίνωση έχει ως αντικείμενο τις *Ιστορίες του κ. Κούνερ*.¹ Κατά τη σύνθεση αυτών των *Ιστοριών* ο Μπρεχτ προσανατολίζεται σταθερά στον Οδυσσέα. Μεταφέρει τον ομηρικό ήρωα στον 20ό αιώνα, ώστε να τον κάνει σύγχρονό του και μέσα από τη μορφή του να σχολιάσει τον σημερινό κόσμο. Με τον κ. Κούνερ ο Μπρεχτ πλάθει έναν δικό του χαρακτήρα, τον οποίο αντιτάσσει στον ομηρικό. Οι ιστορίες του κ. Κούνερ είναι μια σειρά από μικρογραφίες. Στην ακόλουθη ομιλία αρχικά θα αναφέρω (1) τα σημεία επαφής των μικρογραφιών αυτών με την *Οδύσσεια*: στη συνέχεια θα εξετάσω (2) τις αφηγηματικές τεχνικές που εισηγείται ο Μπρεχτ και τέλος θα χαρακτηρίσω (3) τις βασικές δομές των *Ιστοριών του κ. Κούνερ*, οι οποίες ανήκουν στην ιστορία μιας «λογοτεχνίας εν κινήσει».

1. Η μεγάλη πρόκληση για τον Οδυσσέα δεν είναι ο ίδιος ο Τρωικός Πόλεμος, αλλά η πρόκληση που παρουσιάζεται μετά τη λήξη του, κατά τον νόστο στην Ιθάκη. Η επιστροφή που εξελίσσεται σε περιπλάνηση αναγκάζει τον Οδυσσέα και τους συντρόφους του να αντιμετωπίσουν κινδύνους και να ξεπεράσουν εμπόδια. Ο νόστος του Οδυσσέα είναι μια παρ' ολίγον αποτυχημένη επιστροφή. Όταν τελικά επιστρέφει στο νησί και την οικογένειά του, ο Οδυσσέας γίνεται «ο ήρωας της επιβίωσης», όπως καιρία τον έχει χαρακτηρίσει ο Klaus Heinrich, τονίζοντας τη διαφορά ανάμεσα στον Οδυσσέα και τους άλλους επικούς ήρωες: «Άλλοι ήρωες έχουν διδάξει τους ανθρώπους πώς να σκοτώνουν και πώς να πεθαίνουν. Ο Οδυσσέας όμως τους διδάσκει πώς να αντιστέκονται στην απειλή του θανάτου και πώς να είναι ταυτόσημοι με τον εαυτό τους».²

¹ Ευχαριστώ θερμά τον Μιχάλη Καρδαμίτη για την επιμέλεια και τη βελτίωση του ελληνικού χειρογράφου μου. Το κείμενο διατηρεί το προφορικό ύφος της αρχικής ομιλίας. Για το γερμανικό πρωτότυπο των *Ιστοριών του Κυρίου Κούνερ* ακολουθώ τη σχολιασμένη έκδοση: Bertolt Brecht, *Geschichten vom Herrn Keuner*, στον τ. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, επιμ. Elisabeth Hauptmann, Band 12 (Prosa 2), Φρανκφούρτη 1967, Suhrkamp Verlag, σ. 375–415. Τα παραθέματα από το έργο έχουν αντληθεί αυτούσια από την εξής ελληνική μετάφραση: Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ιστορίες του κ. Κούνερ*. *Η διαλεκτική σαν τρόπος ζωής*, μτφρ. Πέτρος Μάρκαρης, Αθήνα, Θεμέλιο, 2008.

² Klaus Heinrich, *Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen*, Βασιλεία–Φρανκφούρτη, Stroem-

Πώς όμως παρουσιάζει ο Όμηρος τον ήρωά του; Το έπος μιλάει γι' αυτόν ήδη στις πρώτες λέξεις του πρώτου του στίχου: *Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον*». Στην αρχή, ο «άνήρ» δεν εμφανίζεται με το όνομά του, παραμένει ακόμα ανώνυμος. Στην πορεία όμως αποκτά όνομα, χαρακτήρα και ιστορία. Το πώς ακριβώς συμβαίνει αυτό στο ομηρικό κείμενο, το έχει καταστήσει σαφές ο Δ. Ν. Μαρωνίτης, στον οποίο είναι αφιερωμένο το συνέδριο. Στη μελέτη του *Αναζήτηση και νόστος του Οδυσσέα*³ ο Μαρωνίτης περιγράφει τη σύνθεση του έπους ως μια διαλεκτική εξέλιξη που πραγματοποιείται σε τρία μέρη, τα οποία αποτελούν και τη μακροδομή του ποιήματος: Πρώτα διαγράφεται σταδιακά η εικόνα του απόντος Οδυσσέα. Το έπος αναζητά τον κεντρικό του ήρωα στην Τηλεμάχεια, τις πρώτες τέσσερις ραψωδίες, στις οποίες οι θεοί, οι μνηστήρες, η Πηνελόπη αλλά και μορφές ηρώων του τρωϊκού μύθου περιγράφουν τις σχέσεις τους με τον Οδυσσέα. Στη συνέχεια λαμβάνει χώρα μια σημαντική αλλαγή προοπτικής. Ο ίδιος ο Οδυσσέας παίρνει τον λόγο για να φιλοτεχνήσει την αυτοπροσωπογραφία του, αφηγούμενος στους Φαίακες τις περιπέτειές του. Τελικά οι δύο εικόνες, η εικόνα που έχουν γι' αυτόν οι άλλοι και η εικόνα που έχει ο ίδιος ο ήρωας για τον εαυτό του, συναντιούνται. Φτάνοντας στην Ιθάκη, ο Οδυσσέας πρέπει να δείξει ποιος είναι, προκειμένου να ξαναπάρει τη θέση του βασιλιά της χώρας.⁴ Θα προετοιμάσει προσεκτικά την επιστροφή του στην εξουσία, καθώς πρέπει να περάσει μια σειρά απαραίτητων αναγνωρίσεων. Με τη διαλεκτική αναζήτησης και νόστου το ομηρικό έπος κερδίζει την ενότητά του. Παίρνει εκείνη την «κλειστή μορφή», την οποία τόσο πειστικά έχει περιγράψει ο Μαρωνίτης. Χάρη σ' αυτή τη διαλεκτική σύνθεση συμπληρώνεται η εικόνα του Οδυσσέα, ο οποίος –μετά από όλους τους κινδύνους και τα εμπόδια που έχει περάσει– φαίνεται όντως «πολύτροπος», «πολυμήχανος» και «πολύμητις». Έτσι επιβεβαιώνονται τα λογοτυπικά του επίθετα.

2. Ο Μπρεχτ δημιουργεί τον κ. Κόννερ στο πλαίσιο των θεατρικών του δραστηριοτήτων. Ο κ. Κόννερ εμφανίζεται για πρώτη φορά στα σχέδια του ημιτελούς έργου *Η πτώση του εγωϊστή Γιόχαν Φάτσερ*.⁵ Ενεργεί ως ουδέτερος

feld / Roter Stern, ²1982, σ. 49: «Andere Heroen haben die Menschen das Töten und Sterben gelehrt. Odysseus lehrt sie, der Todesdrohung widerstehen und mit sich identisch sein».

³ Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Αναζήτηση και νόστος του Οδυσσέα. Η διαλεκτική της Οδύσσειας*, Αθήνα, Κέδρος, ³1980.

⁴ Ό.π., σ. 125–126.

⁵ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, επιμ. Elisabeth Hauptmann, Band 7 (Stücke 7), Φρανκφούρτη, Suhrkamp Verlag, 1973.

παρατηρητής της δράσης, σχολιάζει τα γεγονότα, παίζει τον ρόλο του διανοουμένου και εξασφαλίζει έτσι την απαραίτητη για το «επικό θέατρο» αποστασιοποίηση. Εκείνη την εποχή ο κ. Κούνερ συμμετέχει και σε άλλα δράματα του Μπρεχτ.⁶ Αργότερα όμως αυτή η μορφή ανεξαρτητοποιείται από το θέατρο και γίνεται πρωταγωνιστής μικρών διηγημάτων που ο Μπρεχτ γράφει παράλληλα με τη θεατρική του παραγωγή. Η πρώτη συλλογή τέτοιων ιστοριών δημοσιεύθηκε στα 1930.⁷ Πρόκειται για μία ομάδα από έντεκα ιστορίες. Στα χρόνια της εξορίας, καθώς και μετά την επιστροφή στο Βερολίνο, ο Μπρεχτ συνεχίζει τη συγγραφή τους. Στη φινλανδική εξορία (1940–1941), ωστόσο, ο Μπρεχτ εξέταζε ήδη το ενδεχόμενο να συνθέσει τις *Συνομιλίες φυγάδων* ως πρωτοπρόσωπη αφήγηση από τη σκοπιά του κ. Κούνερ ή να τον χρησιμοποιήσει στον *Αρτούρο Ούι*.⁸ Τη μεγαλύτερη συλλογή κειμένων με τον Κούνερ θα τη συναντήσουμε εντέλει στις *Ιστορίες ημερολογίου* (1949).⁹

Στα άπαντα του Μπρεχτ περιέχονται συνολικά 87 ιστορίες με τον κ. Κούνερ, οι οποίες σήμερα κατά κανόνα εκδίδονται ως αυτοτελής συλλογή, αν και ο ίδιος ο Μπρεχτ ουδέποτε είχε την πρόθεση να τις δημοσιεύσει μαζί. Πρόκειται μάλλον για ένα work in progress, μια συνεχή αναμέτρηση με τον ομηρικό ήρωα, ο οποίος απασχολούσε τον Μπρεχτ για τριάντα χρόνια. Παρά την προσωπική του οδύσσεια σε Ευρώπη και Αμερική καθ' όλη την περίοδο του εθνικοσοσιαλισμού, οι ιστορίες του κ. Κούνερ δεν αγγίζουν καθόλου το θέμα της περιπλάνησης. Απεναντίας: ο κ. Κούνερ είναι αυτός που δεν ταξιδεύει. Διάγει μια μάλλον ήρεμη και σταθερή ζωή απολαμβάνοντας την ανωνυμία του και την παρέα των φίλων και των μαθητών του.

Τι είναι αυτό που συνδέει τον κ. Κούνερ με τον Οδυσσέα; Ο Walter Benjamin είναι ένας από τους πρώτους που αντιλήφθηκαν τη συγγενεία τους. Σχεδιάζοντας μια μελέτη για τον Μπρεχτ και το επικό του θέατρο,¹⁰ ο Benjamin αναγνωρίζει τις ομηρικές ρίζες του κ. Κούνερ, στον οποίο βλέπει έναν ξένο σαν τον Οδυσσέα: Ένας τέτοιος ξένος μας είναι γνώριμος από τις δοκιμές του Μπρεχτ:

⁶ Πρβ. John Milfull, «Herr Keuner and Herr Brecht», *Germanic Review* 43 (1968) 188–200, και Inge Häußler, *Denken mit Herrn Keuner. Zur deiktischen Prosa in den Keunergeschichten und Flüchtlingsgesprächen*, επιμ. Brecht-Zentrum der DDR, Red. Sigmar Gerund, Βερολίνο, Brecht-Zentrum d. DDR, 1981, σ. 50–79.

⁷ Bertolt Brecht, *Versuche 1–3* [*Der Flug der Lindberghs* (Radiolehrstück für Knaben und Mädchen). *Radiotheorie. Geschichten vom Herrn Keuner, Fatzer, 3*], Βερολίνο 1930, σ. 22–25.

⁸ Πρβ. Hans Peter Neureuter, *Brecht in Finnland. Studien zu Leben und Werk 1940–1941*, Φρανκφούρτη, Suhrkamp Verlag, 2007.

⁹ Brecht, ό.π. (σημ. 1).

¹⁰ Walter Benjamin, *Was ist episches Theater?* Erste Fassung (αδημ. χφ.), στη συλλογή Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, επιμ.–επίμετρο Rolf Tiedemann, Φρανκφούρτη 1966, σ. 7–21.

έναν Σουαβό «Ούτιν», ένα αντίστοιχο του ελληνικού «Κανένα», του Οδυσσέα, ο οποίος πηγαίνει να βρει τον μονόφθαλμο Πολύφημο στη σπηλιά του. Έτσι εισβάλλει ο Κούνερ –όπως λέγεται εδώ ο ξένος– στη σπηλιά του μονόφθαλμου τέρατος που ακούει στο όνομα «ταξικό κράτος». Πολυμήχανοι είναι και οι δύο, τόσο πολυτλήμονες όσο και πολύτροποι· και οι δύο είναι σοφοί.¹¹

Για τον Benjamin οι δύο ήρωες έχουν να αντιμετωπίσουν την ίδια ακριβώς δυσκολία: να βρουν τρόπο να αποφύγουν τη βία από την οποία κινδυνεύουν όσο μένουν στο σπήλαιο. Εξαλείφουν τα ονόματά τους, ώστε να μην είναι πια καθόλου ταυτίσιμοι. Ο Benjamin παρουσιάζει τον κ. Κούνερ σαν «έναν Σουαβό Ούτιν» επειδή στη Σουαβία, όπου γεννήθηκε ο Μπρεχτ, η αόριστη ανωνυμία *keiner* (κάινερ), δηλαδή «κανείς», προφέρεται *keuner* (κούνερ). Το όνομα παραπέμπει στον τόπο: Και οι δύο είναι κλεισμένοι στη σπηλιά και πρέπει να βρουν την έξοδό της.

Στον Μπρεχτ δεν θα βρούμε το μοτίβο του νόστου. Υπό τις συνθήκες του μοντέρνου ταξικού κράτους, για τον πρωταγωνιστή δεν υπάρχει μια πατρίδα στην οποία να μπορεί να επιστρέψει. Ως μοντέρνος Οδυσσέας, δεν ζει πια μόνο υπό τους όρους της «υπερβατολογικής ανεσιτότητας» ή της «έλλειψης υπερβατολογικής πατρίδας» (*transzendente Heimatlosigkeit*), για την οποία κάνει λόγο ο Georg Lukács,¹² αλλά επιπλέον ζει καθημερινά τη δοκιμασία της πείνας. Η μπρεχτική μορφή του Κούνερ δεν γνωρίζει πια πατρίδα με την ισχυρή έννοια της λέξης: «Ο κ. Κ. δεν τόκρινε απαραίτητο να ζει σε μια συγκεκριμένη χώρα. Έλεγε: Παντού μπορώ να πεινάσω.»¹³

Ο κ. Κούνερ, που είναι ανέκαθεν εγκλωβισμένος στο «σπήλαιο» του καπιταλισμού, προτιμά να αποκρύψει το όνομά του. Δεν χάνει όμως την αισιοδοξία του. Όπως ο Οδυσσέας, έτσι κι αυτός αγωνίζεται για την επιβίωση και την απελευθέρωση από τη βία. Οπότε και οι δύο κρατούν την ίδια στάση, με τα λόγια του Benjamin: «πολυμήχανοι είναι και οι δύο, τόσο πολυτλήμονες όσο και πολύτροποι· και οι δύο είναι σοφοί».

Σε αντίθεση με την «κλειστή μορφή» της *Οδύσσειας*, ο Μπρεχτ στις ιστορίες του επιλέγει την «ανοιχτή μορφή». Το 1930 εκδίδει έντεκα κείμενα με

¹¹ Το παράθεμα πρόχειρα μεταφρασμένο από τον Μιχάλη Καρδαμίτση, βλ. Benjamin, ό.π., σ. 11–12: «einen schwäbischen "Utis", ein Gegenstück zu dem griechischen "Niemand" Odysseus, der den einäugigen Polyphem in der Höhle aufsucht. So dringt Herr Keuner –so heißt der Fremde– in die Höhle des einäugigen Ungetüms "Klassenstaat". Listenreich sind sie beide, ebenso leidgewohnt, viel bewandert; beide sind weise».

¹² Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* [1916], Βερολίνο 1920.

¹³ Μπρεχτ, ό.π. (σημ. 1), σ. 26, και Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 378: «Herr K. hielt es nicht für nötig, in einem bestimmten Lande zu leben. Er sagte: "Ich kann überall hungern.».

πρωταγωνιστή τον κ. Κούνερ.¹⁴ Κάθε ιστορία αποτελεί μια μινιατούρα που είναι αυτόνομη, όχι όμως και αυτοτελής, στον βαθμό που συμπληρώνεται από όλες τις άλλες. Έτσι καθεμία ιστορία επικοινωνεί με τις υπόλοιπες. Η «επικοινωνία» τους αυτή, όμως, είναι αρκετά χαλαρή. Στο επίκεντρο κάθε ιστορίας βρίσκεται σταθερά η μορφή του κ. Κούνερ, που όταν λέει τα γνωμικά του ή συνδιαλέγεται με τους μαθητές του παίρνει το ύφος του «στοχαστή». Έτσι, τα κείμενα παίρνουν τη δική τους μορφή, γεμάτη παράδοξα, εξυπνάδες και βαθιές σκέψεις. Όταν π.χ. οι μαθητές τον ρωτάνε γιατί σκύβει το κεφάλι στη βία, ο κ. Κούνερ αποκρίνεται: «Γιατι δεν έχω κεφάλι για σπάσιμο. [...] Εξάλλου εγώ πρέπει να ζήσω περισσότερο από τη βία».¹⁵

Σε όλες αυτές τις ιστορίες ο Μπρεχτ χρησιμοποιεί γλώσσα λακωνική και υπαινικτική,¹⁶ ενσωματώνει ανέκδοτα από τον κόσμο των παιδιών και των μεγάλων,¹⁷ παραδείγματα από τη ζωή του καρχαρία¹⁸ και του μαφιόζου,¹⁹ παίζει με συλλογισμούς και παραβολές, ξαφνιάζει με μεταφορές, παρομοιώσεις και αλληγορίες. Δεν είναι μόνο οι μαθητές που ζητούν τη συμβουλή του, το ίδιο κάνουν και οι ειδικοί, όπως ο καθηγητής στην αρχή και ο αρχιτέκτονας στο τέλος. Αλλά και ο ίδιος θέτει ερωτήσεις, χωρίς ποτέ να σταματά προτού φτάσει στον στόχο του. Ένα καλό δείγμα της μεθόδου είναι το ακόλουθο:

«Αυτός που υπηρετεί το σκοπό του»

Ο κ. Κ. έβαλε τα παρακάτω ερωτήματα:

Κάθε πρωί ο γείτονάς μου ακούει μουσική απόνα γραμμόφωνο. Γιατί ακούει μουσική; Γιατί γυμνάζεται, καθώς μαθαίνω. Και γιατί γυμνάζεται; Γιατί του χρειάζεται δύναμη, καθώς μου λένε. Καλά, και γιατί του χρειάζεται η δύναμη; Γιατί πρέπει να νικήσει τους εχθρούς του στην πόλη, καθώς λέει. Γιατί πρέπει να νικάει τους εχθρούς του; Γιατί θέλει να φάει, καθώς μαθαίνω.

Όταν ο κ. Κ. τ' άκουσε όλα αυτά, ότι δηλαδή ο γείτονάς του άκουγε μουσική για να γυμνάζεται, γυμναζόταν για να είναι δυνατός, ήθελε νάναι δυνατός για να νικάει τους εχθρούς του, νικούσε τους εχθρούς του για να τρώει, έβαλε τούτο το ερώτημα: *Καλά, γιατί τρώει;*²⁰

¹⁴ Πρβ. Brecht, ό.π. (σημ. 7), σ. 22–25.

¹⁵ Μπρεχτ, ό.π. (σημ. 1), σ. 21, και Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 375–76: «Ich habe kein Rückgrat zum zerschlagen. Gerade ich muß länger leben als die Gewalt.».

¹⁶ Μπρεχτ, ό.π. (σημ. 1), σ. 37: «Ωχι, είπε ο κ. Κ. και χλώμιασε.», και Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 383: «“Oh”, sagte Herr K. und erleichte.»

¹⁷ Πρβ. «Το αβοήθητο παιδί», Μπρεχτ, ό.π. (σημ. 1), σ. 33, και «Der hilflose Knabe», Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 381. «Ο ρόλος των συναισθημάτων», Μπρεχτ, ό.π. (σημ. 1), σ. 100, και «Die Rolle der Gefühle», Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 412.

¹⁸ «Αν οι καρχαρίες ήταν άνθρωποι», Μπρεχτ, ό.π. (σημ. 1), σ. 60–61, και «Wenn die Haifische Menschen wären», Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 394–96.

¹⁹ «Επιλογή από κτήνη», Μπρεχτ, ό.π. (σημ. 1), σ. 38–39, και «Über die Auswahl der Bestien», Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 383.

²⁰ Μπρεχτ, ό.π. (σημ. 1), σ. 23, και Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 377: «Der Zweckdiener: Herr K. stellte

Η πρώτη παράγραφος της ιστορίας περιέχει μια σειρά από ερωτήσεις που αφορούν τους σκοπούς του γείτονα. Κάθε φορά η απάντηση δίνεται αμέσως. Με αυτόν τον τρόπο δεν αργούμε να μάθουμε τι ακριβώς κάνει ο γείτονας όλη τη μέρα. Η δεύτερη παράγραφος επαναλαμβάνει τον κατάλογο των απαντήσεων, προκειμένου ο Κούνερ να πάρει φόρα. Με το ρητορικό σχήμα της κλίμακας προετοιμάζεται η κρίσιμη ερώτηση. Ο πρωταγωνιστής αναρωτιέται για ποιον λόγο ο γείτονας υπηρετεί τέτοιους ηλίθιους σκοπούς. Η ερώτηση αυτή μένει ανοιχτή.

Με παρόμοιο τρόπο τελειώνουν οι περισσότερες ιστορίες. Το τέλος τους είναι αρνητικό. Ο «στοχαστής» δεν ψάχνει για λύσεις, επιμένει να βρίσκει προβλήματα. Η στάση που τηρεί ο κ. Κούνερ στην καρικατούρα του γείτονα αποκαλύπτει τη μέθοδο του Μπρεχτ. Ο «στοχαστής» σκέφτεται σαν άλλος Σωκράτης. Του είναι προτιμότερες οι ερωτήσεις που αφήνουν το κοινό με την απορία και το ωθούν να αναζητήσει μόνο του τη γνώση. Για ποια γνώση πρόκειται; Ασφαλώς για την πεποίθηση ότι με τη σκέψη μπορούμε να αλλάξουμε τόσο τον εαυτό μας όσο και την κοινωνία. Ο «στοχαστής» μας προετοιμάζει για την κριτική απόσταση που είναι απαραίτητη για την πράξη. Ο σκοπός της σκέψης είναι η παρέμβαση. Τη σκέψη που επιδρά στο κοινωνικό γίγνεσθαι ο Brecht την ονόμασε, από κοινού με τον Benjamin, «παρεμβατική σκέψη» (eingreifendes Denken).²¹ Ένα τέτοιο είδος σκέψης είναι απαραίτητο για την αλλαγή της κοινωνίας. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο κ. Κούνερ ειρωνεύεται τον καθηγητή στην πρώτη συζήτηση των *Ιστοριών*. Είναι προφανές ότι εκείνος που δεν παύει «να του μιλάει για τη σοφία του» δεν τηρεί τη σωστή «στάση».²²

Σε αυτό το σημείο τίθεται το ζήτημα του λογοτεχνικού γένους και της παράδοσης στα οποία ανήκουν οι ιστορίες του κ. Κούνερ. Ο κοινός παρονομαστής όλων τούτων των ιστοριών είναι η βραχύτητα. Η ίδια βραχύτητα πρέπει να διέπει και τις πράξεις μας, όπως προκύπτει από έναν αφορισμό που βρίσκεται στην αρχή της συλλογής και φέρει τον τίτλο «Οργάνωση»:

die folgenden Fragen: "Jeden Morgen macht mein Nachbar Musik auf einem Grammophonkasten. Warum macht er Musik? Ich höre, weil er turnt. Warum turnt er? Weil er Kraft benötigt, höre ich. Wozu benötigt er Kraft? Weil er seine Feinde in der Stadt besiegen muß, sagt er. Warum muss er Feinde besiegen? Weil er essen will, höre ich." Nachdem Herr K dies gehört hatte, daß sein Nachbar Musik machte, um zu turnen, turnte, um kräftig zu sein, kräftig sein wollte, um seine Feinde zu erschlagen, seine Feinde erschlug, um zu essen, stellte er seine Frage: "Warum ißt er?"».

²¹ Ο Μπρεχτ και ο Μπένγιαμιν βρήκαν μαζί τον όρο στις συζητήσεις τους. Βλ. Erdmut Wizisla, «Originalität vs. Tuisimus. Brechts Verhältnis zu Walter Benjamin und zur Kritischen Theorie», στο Mathias Mayer (επιμ.), *Der Philosoph Bertolt Brecht*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011, σ. 111–212.

²² Μπρεχτ, ό.π. (σημ. 1), σ. 19, και Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 375.

Ο κ. Κ. είπε κάποτε: *Αυτός που σκέφτεται δεν ξοδεύει ούτε μια σταλιά φως παραπάνω, ούτε ένα κομμάτι ψωμί παραπάνω, ούτε μιά σκέψη παραπάνω.*²³

Η αυτοδέσμευση στην βραχύτητα (στο «μηδὲν ἄγαν») περιορίζει τα κείμενα στην έκταση της μίας το πολύ σελίδας, ενώ τα περισσότερα αποτελούνται από λίγες μόνο σειρές. Ο Μπρεχτ συμπεκνώνει τις παρατηρήσεις του πρωταγωνιστή ώστε να αποκτήσουν καθολική ισχύ. Η ιδιαίτερη σοφία του, αποτυπωμένη ανάγλυφα στο ύφος των φράσεών του, έγκειται στη διαλεκτική σκέψη. Ο κ. Κόννερ αρέσκεται να διατυπώνει τους προβληματισμούς του υπό μορφή γνωμικού, αφορισμού ή αποφθέγματος, το οποίο τοποθετεί στην αρχή, στη μέση ή (συχνότερα) στο τέλος των λόγων του με σκοπό να εντυπωσιάσει.

Ο Μπρεχτ δημιουργεί σε κάθε ιστορία ένα κλίμα ειρωνείας, προκειμένου να μη φαίνεται υπερβολική η σοφία που αξιώνει ο πρωταγωνιστής για τον εαυτό του. Ωστόσο, από την ειρωνεία του ο κ. Κόννερ δεν αποκλείει τον ίδιο τον εαυτό του, όπως βλέπουμε στον «Μόχθο των καλών»:

Ρώτησαν τον κ. Κ.: *Τι φτιάχνετε τώρα;* Ο κ. Κ. αποκρίθηκε: *Κουράζομαι πάρα πολύ, ετοιμάζω το επόμενο λάθος μου.*²⁴

Ακριβώς επειδή είναι στοχαστής, ο Κόννερ ξέρει ότι η γνώση που απέκτησε με τόσο κόπο σε λίγο δεν θα ισχύει πια. Ωστόσο, η παρατήρηση ότι και η δική του γνώση δεν εξαιρείται από τους νόμους της διαλεκτικής ενδέχεται να παρηγορεί όσους αναγνώστες δεν τρέφουν ιδιαίτερη συμπάθεια για τον πάνσοφο πρωταγωνιστή. Ο ίδιος ο ήρωας ανήκει, όπως υποδηλώνει ο δημιουργός του, στην παράδοση του διαφωτισμού. Η κριτική που ασκεί στους συμπολίτες του, η αγάπη του για τον διάλογο, η προτίμηση για τις απορίες και για τη «διπλή οπτική» της ειρωνείας φέρνουν τον στοχαστή Κόννερ κοντά στον πλατωνικό Σωκράτη. Και οι δύο είναι παθιασμένοι δάσκαλοι, παρασύρουν τους άλλους σε διαλόγους και απολαμβάνουν την απορία. Διορθώνοντας παλιά λάθη προετοιμάζουν καινούργια.

Ο ίδιος ο Μπρεχτ συγκεντρώνει τα μικρά αυτά κείμενα υπό τον τίτλο «ιστορίες». Μέσα σε αυτές όμως κυριαρχεί ο προφορικός λόγος. Οι ιστορίες αποτελούνται από σύντομους διαλόγους ή αποφθέγματα. Αρχίζουν ή τελειώνουν με τη φράση «ο κ. Κόννερ είπε». Η μείξη των δύο βασικών μορφών, της διαλογικής και της αποφθεγματικής, χαρίζει στις συλλογές αυτών των ιστο-

²³ Μπρεχτ, ό.π. (σημ. 1), σ. 20, και Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 375: «Herr K. sagte einmal: "Der Denkende benützt kein Licht zuviel, kein Stück Brot zuviel, keinen Gedanken zuviel."».

²⁴ Μπρεχτ, ό.π. (σημ. 1), σ. 24, και Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 377: «"Woran arbeiten Sie?" wurde Herr K. gefragt. Herr K. antwortete: "Ich habe viel Mühe, ich bereite meinen nächsten Irrtum vor."».

ριών την ιδιαίτερη γοητεία τους. Σε αυτές ο Μπρεχτ αναμειγνύει και άλλες ακόμη μορφές σύντομης πρόζας: την παραβολή, τον αφορισμό, το ανέκδοτο και τον κατάλογο. Καθώς οι συνδυασμοί αυτών των μορφών διαφέρουν από ιστορία σε ιστορία, προκύπτει ένα ολόκληρο μωσαϊκό μικρών σχημάτων.

3. Επειδή η μορφή του Κούνερ έχει τις ρίζες της στο δράμα, διατηρεί και στις ιστορίες τις θεατρικές της ιδιότητες, που καταρχάς εκδηλώνονται με έντονη παρουσία του προφορικού λόγου. Έτσι, στον πρόλογο της πρώτης συλλογής ο Μπρεχτ περιγράφει τις ιστορίες ως «πειράματα να καταστεί δυνατή η παράθεση χειρονομιών» («Versuche, Gesten zitierbar zu machen»)²⁵. Ο κ. Κούνερ στις ιστορίες του εμφανίζεται σαν ηθοποιός. Δείχνει τον χώρο του «σπλαιού» όπου βρίσκεται φυλακισμένος στο ακροατήριό του, το οποίο είναι ενήμερο για τις απόψεις του. Τα μεγάλα του θέματα είναι η σωστή «στάση», η δωροδοκία και η φιλικότητα, η τάξη και το χάος, η φτώχεια και ο πλούτος, η γνώση και η πλάνη.²⁶ Με αυτά συνδυάζονται διάφορες παρατηρήσεις σχετικές με την πολιτική, την τέχνη και τη θρησκεία, καθώς και τη φιλοσοφία και την ηθική του παρόντος. Μάλιστα, τα δύο τελευταία κείμενα της συλλογής ανήκουν πλέον στον χώρο του σοσιαλισμού. Ο κ. Κούνερ εγκαταλείπει την αστική του ύπαρξη και μεταλλάσσεται σε μέλος του κόμματος, γίνεται πια ο σύντροφος Κούνερ.²⁷ Ως πρωταγωνιστής καταδεικνύει τις αντιφάσεις: Χρησιμοποιεί το παράδοξο, την ειρωνεία και την έκπληξη με σκοπό να κεντρίσει το ενδιαφέρον του κοινού.

Με τις ιστορίες ο Μπρεχτ αντιδρά στις πολιτικές εμπειρίες του παρόντος. Ο στοχαστής διδάσκει την απόσταση και εφαρμόζει μια νέα μορφή κριτικής σκέψης. Ενώ το πάθος της σκέψης είναι κυρίαρχο, ο «ρόλος των συναισθημάτων» είναι, αντίθετα, πολύ περιορισμένος. Τον εξηγεί η εξής ιστορία:

«Ο ρόλος των συναισθημάτων»

Ο κ. Κ. ήταν με το μικρό γιό του στην εξοχή. Ένα πρωί τον βρήκε να κλαίει στην άκρη του κήπου. Τον ρώτησε τι ήταν αυτό που τον στεναχωρούσε, τόμαθε και συνέχισε το δρόμο του. Όταν όμως στο γυρισμό είδε ότι ο μικρός εξακολουθούσε να κλαίει τον φώναξε κοντά του και του είπε: *Τι νόημα έχει να κλαις με τέτοιο δυνατό αγέρα όπου είναι αδύνατο να σ' ακούσουν.* Ο μικρός κοντοστάθηκε, κατάλαβε το λογικό επιχείρημα και ξαναγύρισε στο παιχνίδι του δίχως να δείξει κανένα άλλο συναίσθημα.²⁸

²⁵ Το παράθεμα πρόχειρα μεταφρασμένο από τον Μιχάλη Καρδαμίτση, βλ. Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 22.

²⁶ Για μια επισκόπηση των θεμάτων που πραγματεύονται οι *Ιστορίες* βλ. Häußler, ό.π. (σημ. 6), σ. 22-24.

²⁷ Μπρεχτ, ό.π. (σημ. 1), σ. 107-108, και Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 414-415.

²⁸ Μπρεχτ, ό.π. (σημ. 1), σ. 38-39, και Brecht, ό.π. (σημ. 1), σ. 412: «*Die Rolle der Gefühle: Herr*

Η λογική του μικρού αυτού επεισοδίου δεν είναι άλλη από εκείνη που κρύβεται πίσω από όλες τις ιστορίες της συλλογής. Σε αυτές τις μινιατούρες ο Μπρεχτ επιδιώκει να ξαφνιάσει το κοινό του. Προσέχοντας τις αντιφάσεις, το ακροατήριο μπορεί να καταλάβει και να πάρει τις αποστάσεις του «χωρίς να δείχνει πια συναισθήματα». Αυτό σημαίνει να αλλάξει στάση και να θέσει στον εαυτό του νέους σκοπούς, αφήνοντας πίσω την παλιά του θλίψη.

Συμπερασματικά, διαπιστώνονται τα εξής: Οι ιστορίες του κ Κούνερ περιγράφουν τρόπους της αντίστασης. Ο πρωταγωνιστής ανήκει στους ήρωες εκείνους οι οποίοι διδάσκουν τους ανθρώπους «πώς να αντιστέκονται στην απειλή του θανάτου και πώς να είναι ταυτόσημοι με τον εαυτό τους». Οι ιστορίες παίρνουν αφορμή από καθημερινές παρατηρήσεις για να αναλύσουν καθημερινά φαινόμενα εστιάζοντας στις αντιφάσεις. Οι τελευταίες εκτίθενται και σχολιάζονται με σκοπό την αποστασιοποίηση που απαιτεί η «παρεμβατική σκέψη». Όπως ο Οδυσσέας, έτσι και ο κ. Κούνερ είναι έτοιμος να χρησιμοποιήσει έναν δόλο που φτάνει ως την αυταπάρνηση. Αν θέλει να διατηρήσει την ταυτότητά του, ο «ήρωας της επιβίωσης» είναι αναγκασμένος να μετέλθει δόλια μέσα. Στις μινιατούρες του κ. Κούνερ ο Μπρεχτ φιλοτεχνεί τη μικρή ποιητική της παρεμβατικής κίνησης.

Keuner war mit seinem kleinen Sohn auf dem Land. Eines Vormittags traf er ihn in der Ecke des Gartens und weinend. Er erkundigte sich nach dem Grund des Kummers, erfuhr ihn und ging weiter. Als aber bei seiner Rückkehr der Junge immer noch weinte, rief er ihn her und sagte ihm: „Was hat es für einen Sinn zu weinen bei einem solchen Wind, wo man dich überhaupt nicht hört.“ Der Junge stutzte, begriff diese Logik und kehrte, ohne weitere Gefühle zu zeigen, zu seinem Sandhaufen zurück.».

Σκέψεις για τον συντελεσμένο μέλλοντα μιας λογοτεχνίας εν κινήσει

Την κίνηση τη συνδέουμε αναπόφευκτα με τον χώρο, με τα περάσματα, τις διελεύσεις, τις μεταβάσεις, και μολονότι πολλά και αντικρουόμενα μπορούν να ειπωθούν για τον χώρο της λογοτεχνίας στη διαπλοκή του με τον χώρο εντός του οποίου αυτή θα έχει διεκδικήσει την κυκλοφορία της –ας πούμε εντός της ενίοτε, αν και σπάνια, μονογλωσσικής επικράτειας ενός έθνους κράτους ή της πολύγλωσσης Βαβέλ του κόσμου, παγκοσμιοποιημένου ή, με διαφορετικό μετααποικιακό πρόσημο, πλανητικού–, μια λογοτεχνία εν στάσει, η ασάλευτη λογοτεχνία, συνιστά οιοσδήποτε λογική αντίφαση. Αν μη τι άλλο, οι νοητικές μας συνήθειες έχουν αρκούντως ασκηθεί με τον κλάδο της συγκριτικής γραμματολογίας, που μας συγκέντρωσε σήμερα να συζητήσουμε περί αεικίνητης λογοτεχνίας, ή και με άλλα όμορα ερευνητικά πεδία, λ.χ. των μεταφραστικών σπουδών, των σπουδών της παγκόσμιας λογοτεχνίας ή εκείνων της πολιτισμικής κινητικότητας. Ιδίως το τελευταίο πεδίο, όνομα και πράγμα, μας έχει καλέσει, παραθέτω την ευθύβολη διατύπωση του Stephen Greenblatt, να ασκηθούμε στην καχυποψία πως «μια από τις χαρακτηριστικές δυνάμεις ενός πολιτισμού είναι η ικανότητά του να κρύβει την κινητικότητα, που συνιστά τη συνθήκη που τον καθιστά δυνατό»¹ και να προβάλλει ως αντίπαλο δέος την (επινοημένη όσο και βιωμένη) αίσθηση του ριζωμένου.

Δεν πρόκειται μολαταύτα για αυτή τη μετακίνηση στον χώρο και τη συνεπόμενη διεκδυστίδα οικείου και ανοίκειου, κεντρομόλου και ανέστιου, στην οποία πρόκειται να εντοπιστούν πρωτίστως οι σκέψεις που έπονται, συμβάλλοντας, όσο θα το έχουν καταφέρει, στη μέριμνα του συνεδρίου να παρουσιαστούν οι εθνικές και πολιτισμικές ταυτότητες ως αντικείμενο διαπραγματεύσης. Ακόμη κι αν συνειδητά και ενδεικτικά έχω επιλέξει, για να συνομιλήσουμε μαζί τους, κείμενα της νεοελληνικής πεζογραφίας (του Δημήτρη Χατζή² και του Δημήτρη Νόλλα³) που αποτυπώνουν με τη θεματική τους τις μεταναστευτικές

¹ Stephen Greenblatt, κ.ά., *Cultural Mobility. A Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, σ. 252.

² Το διπλό βιβλίο και *Το τέλος της μικρής μας πόλης* (στο εξής παραπομπή στην έκδοση Αθήνα, Το Ροδακίό, 1999, με τις συντομογραφίες ΔΒ και ΤΜΠ εντός κειμένου).

³ *Ναυαγίων πλάσματα*, Αθήνα, Κέδρος, 2009 (στο εξής παραπομπή με τη συντομογραφία ΝΠ εντός κειμένου).

και προσφυγικές ροές της πρόσφατης και σύγχρονης ιστορίας μας, το ερώτημα που θα τεθεί στη συνέχεια αφορά την εκδίπλωση του χρόνου κατά την κίνηση στον χώρο, το πώς, για να παραπέμψω στον Νόλλα, «το χταπόδι της ιστορίας ξεδιπλώθηκε» (ΝΠ, σ. 14): το πώς στον αφηγηματικό λόγο κατά την αναπαράσταση της μετακίνησης στον χώρο η λογοτεχνία εν κινήσει ιδεάζεται, μορφοποιεί και διαπραγματεύεται την αίσθηση ενός χρόνου που μέλλεται (και συνυπάρχει με πολιτικές, οικονομικές ή πολιτισμικές αισθήσεις του χρόνου και της ιστορίας που διαγκωνίζονται σε μιαν εποχή⁴). Ότι κοντολογίς ονομάζει ο τίτλος της παρέμβασής μου με την επίκληση ενός αρκετά παράδοξου γραμματικού χρόνου, του συντελεσμένου μέλλοντα, δείχνοντας προς την κατεύθυνση μιας χρονικής δομής που επιδιώκει το λογικά αδύνατο, να αφηγηθεί το μέλλον.⁵

Αν επιλέγαμε το οικείο ρήμα της γραμματικής μας παιδείας, το *λύω*, και ισχυριζόμασταν ότι «θα έχει λυθεί», ας πούμε ένας γόρδιος δεσμός, λ.χ. εκείνος του προσφυγικού, κινούμαστε, ας επιτραπεί σε έναν μη γλωσσολόγο⁶ η εξαπλούστευση, σε ένα παράδοξο λυκόφως. Αφενός δηλώνεται ένα πρότερον σε σχέση με το χρονικό επίπεδο που θα ακολουθήσει τη λύση του δεσμού, ένα παρελθόν σε σχέση με ένα μέλλον· αφετέρου όμως το παρελθόν αυτό βρίσκεται στο μέλλον σε σχέση με το παρόν του εκφωνήματος «θα έχει λυθεί», σε ένα μέλλον όμως που δεν επικαθορίζεται κατ' ανάγκη από το παρόν της εκφώνησης, συνιστά απλώς μια δυνατότητα – όλοι μας γνωρίζουμε στο κάτω κάτω πως ο δεσμός του Γόρδιου δεν λύθηκε αλλά κόπηκε. Η εκφώνηση αρκείται έτσι να ονομάσει ένα παρελθόν που ακόμη δεν έχει υπάρξει, αλλά δύναται να συμβεί, επιλέγει να διατυπώσει αναμονές και προσδοκίες, ελπίδες και προβλέψεις, να προνοήσει. Η χρονική δομή του συντελεσμένου μέλλοντα, μέσω

⁴ Η ιστορία (των αισθήσεων) του χρόνου, εντέλει η μελέτη των «καθεστώτων ιστορικότητας», συνιστά ένα γοητευτικό κεφάλαιο των ιστοριογραφικών σπουδών, αναγκαία και ικανή, κατά την κρίση μου, συνθήκη για την ερμηνευτική ιστορικοποίηση της λογοτεχνίας. Η παραπομπή στον Reinhart Koselleck, ας πούμε στο *Zeitschichten*, Φρανκφούρτη, Suhrkamp, 2000, είναι σχεδόν αναπόφευκτη· όπως άλλωστε, στα δικά μας, στη συνθετική μονογραφία του Αντώνη Λιάκου, *Αποκάλυψη, Ουτοπία και Ιστορία. Οι μεταμορφώσεις της ιστορικής συνείδησης*, Αθήνα, Πόλις, 2011.

⁵ Η μελέτη του Marc Currie, *The Unexpected. Narrative Temporality and the Philosophy of Surprise*, Εδιμβούργο, Edinburgh University Press, 2013, αποτελεί βασική πηγή μεθοδολογικής έμπνευσης της προσέγγισής μου, πλάι στις μελλοντολογικές έρευνες του Zentrum für Literatur- und Kulturforschung στο Βερολίνο, βλ. λ.χ. Benjamin Büller - Stefan Willer (επιμ.), *Fututologien. Ordnungen des Zukunftswissens*, Μόναχο, Fink, 2016.

⁶ Για την κατηγορία «μέλλοντα» πρβ. τη διατριβή του Anastasios Tsangalidis, *Will and Tha. A Comparative Study of the Category Future*, ΑΠΘ 1999, τον οποίο και ευχαριστώ και από τη θέση αυτή για τις βιβλιογραφικές του υποδείξεις.

ενός παράδοξου συγκερασμού μελλοντικότητας και παρελθοντικότητας (ως μνήμης που έρχεται από το μέλλον στο παρόν, εν είδει αφηγηματικής πρόληψης), δείχνει έτσι ένα παρελθόν που θα υφίσταται μόνο όταν το μέλλον θα έχει υπάρξει, ότι η γαλλική γλώσσα αποτυπώνει ίσως σαφέστερα κάνοντας λόγο όχι για τον συντελεσμένο αλλά για τον προτερόχρονο μέλλοντα, *futur antérieur*.

Κάπου εκεί, στο ιδίωμα της γαλλικής θεωρίας των τελευταίων δεκαετιών, έχει αποβεί επίκαιρη η χρονική δομή του συντελεσμένου μέλλοντα, αρχής γενομένης με το έξοργο στο *Περί γραμματολογίας* του παραδοξολόγου Ζακ Ντερριντά, αλλά και με τη λακανική ψυχανάλυση, η οποία ταυτοποίησε τον συντελεσμένο μέλλοντα ως χρόνο δηλωτικό της ροής του γίγνεσθαι: «Τον εαυτό μου τον ταυτοποιώ μέσα στη γλώσσα, αλλά με το τίμημα της απώλειάς του ως αντικειμένου εντός της. Ότι πραγματώνεται στην ιστορία μου δεν είναι ούτε ο αόριστος αυτού που ήμουν, εφόσον δεν είμαι πλέον, ούτε καν ο παρακείμενος εκείνου που έχω υπάρξει σε ό,τι είμαι, αλλά ο συντελεσμένος μέλλοντας εκείνου που θα έχω υπάρξει, δεδομένου αυτού που είμαι στη ροή του γίγνεσθαι».⁷ Δεν προτίθεται σήμερα –και ας επιτραπεί σε έναν μη φιλόσοφο η παράκαμψη– να γενεαλογήσω τις κριτικές χρήσεις της παράδοξης χρονικής δομής που επικαλούμαι, ας αρκεστώ ωστόσο να τις συνδέσω με τον αποκαλυπτικό τόνο που έχει προσλάβει η (πολιτική) φιλοσοφία στις μέρες μας, παραπέμποντας λ.χ. στο γαλλο-ιταλικό περιοδικό *Futur antérieur* των εκδόσεων L’Harmattan, με εμβληματικό δημοσίευμα στο πρώτο του τεύχος το 1990 το «Η κοινότητα που έρχεται» του Giorgio Agamben, ή και στον σε συντελεσμένο μέλλοντα νοούμενο από την Gayatri Chakravorty Spivak «θάνατο» της συγκριτικής γραμματολογίας, η προγνωστική μονογραφία της οποίας άφησε το ίχνος της στο πρόγραμμα του συνεδρίου της Θεσσαλονίκης.

Προσγειωνόμενοι πάντως από την επισφάλεια του πραγματικού μέλλοντος κοινωνιών και ακαδημαϊκών κλάδων στον αφηγηματικό καθρέφτη μιας λογοτεχνίας εν κινήσει, που μας αφορά εδώ, ας εστιάσουμε στο εντέλει καθαφικό ερώτημά μας για το πώς αυτή, εφόσον διεκδικεί τη σοφία, αντιλαμβάνεται (ή εμείς μέσω αυτής διαισθανόμαστε) τα προσερχόμενα, τη μυστική βοή των πλησιαζόντων γεγονότων. Ευθύς εξαρχής ας διευκρινιστεί πάντως πως το «εν κινήσει» μιας λογοτεχνίας εν κινήσει νοείται στα συμφραζόμενά μας σε τρία (τουλάχιστον) διακριτά επίπεδα ανάλυσης: αφενός σε επίπεδο θεματικής των αναπαριστώμενων κυριολεκτικών μεταβάσεων: η Ασμάτ στο *Ναυαγίων πλά-*

⁷ Παρατίθεται βάσει του Currie, ό.π. (σημ. 5), σ. 77, στο πλαίσιο της σύζήτησης των μετανεωτερικών χρήσεων του συντελεσμένου μέλλοντα, εν προκειμένω της γραμμής που συνδέει τους Badiou και Žižek με τον Lacan.

σιματα –γαντζωμένη πάνω σε μια πόρτα, ποιος ξέρει από πού ξεβρασμένη με γύρω της μια πομπή πνιγμένων, που νόμισε θα τρελαθεί, γιατί φαντάστηκε πως ήταν το σπίτι, του καθενός ο δικός του τόπος, που τους καλούσε όλους αυτούς τους κακορίζικους να επιστρέψουν πίσω κι αναρωτήθηκε, κι εγώ; (ΝΠ 9–10)–, ή ο Κώστας, ο έλληνας μετανάστης στη Γερμανία στο Διπλό βιβλίο, το τίποτα των ανθρώπων, ο Κώστας εκείνος ο ανύπαρκτος (ΔΒ 111), με τον συγγραφέα να του εκμιαεύει επώδυνα τη ρωμαϊκή ιστορία, τη ρωμαϊκή ρίζα, τον ρωμαϊκό ξεριζωμό του (ΔΒ 54)· αφετέρου στο επίπεδο των περασμάτων εντός του χώρου της λογοτεχνίας, ό,τι έχουμε συνηθίσει να ονομάζουμε διακειμενικότητα, λ.χ. με τον συγγραφέα στο Διπλό βιβλίο που η δική του ζωή κομματιάζεται χίλια κομμάτια (ΔΒ 169) να βάζει στο τρίτο κεφάλαιο του πρώτου βιβλίου τον τίτλο «Ο Κάσπαρ Χάουζερ στην έρημη χώρα» και να αναρωτιέται αν το άφωνο και κατάπληκτο μέσα στα πράγματα τ' άγνωστα που 'τανε γύρω του παλληκάρι πέθανε ή το σκότωσαν (ΔΒ 79), ή με τον Πωστονλέν στο Ναυαγίων πλάσματα να ανασύρει την ιστορία του ατυχήματος ενός ήρωα του Χατζή, του Συρεγκέλα από το Τέλος της μικρής μας πόλης, που κάθισε στο αποσαθρωμένο σκέπαστρο του πηγαδιού να κλάψει και κατακρημνύσθηκε (ΝΠ 89), για να σκεφτεί κατ' αναλογία πως μπορεί να μην ήταν αποτέλεσμα εγκλήματος ο θάνατος της περίπου άφωνης Ασμάτ· αλλά και από τρίτου στο επίπεδο της διέλευσης του αφηγηματικού χώρου κατά την επεξεργασία του κειμένου από τον αναγνώστη (*pro captu lectoris habent sua fata libelli*), ως διαδικασία έγχρονη, καθώς, όπως έχουν δείξει οι θεωρητικοί της αναγνωστικής ανταπόκρισης, διαβάζοντας διατρέχουμε ως «περιπλανώμενη εστίαση» τον κόσμο της μυθοπλασίας, καθώς επιδιώκουμε να κατασκευάσουμε τη συνοχή του, να προκαταβάλουμε τη συνέχεια στο μέλλον ή να διορθώσουμε εσφαλμένες προηγούμενες προβολές μας, να βρούμε εάν επρόκειτο ο θάνατος της Ασμάτ στον Νόλλα για ατύχημα, δολοφονία ή αυτοκτονία ή να ιχνηλατήσουμε τις διαδρομές του συγγραφέα στον Χατζή μεταξύ Στουτγκάρτης και Μολάων.

Το ανοικτό μέλλον της επισφάλειας του πραγματικού δεν το διαθέτει πάντως ο χάρτινος κόσμος της μυθοπλασίας· το μέλλον των ηρώων (αλλά και της ανάγνωσης) είναι εδώ ήδη γραμμένο, σε κάποιες από τις σελίδες του βιβλίου, συνήθως στις τελευταίες, συνιστά εντέλει παρελθόν, κλείσιμο. Μετά το ρέκβιεμ για το μικρό ράφτη που πήγε στη σκοτωμένη γενιά του (ΔΒ 97), μετά τον Σκουρογιάννη στο Ντομπρίνοβο που γύρισε να το βρει και δε βρήκε τίποτα (ΔΒ 133), ή την Αναστασία των Μολάων που θυσίασε τη φαντασία των πουλιών της, εκείνο το πέταμα χωρίς σύνορα (ΔΒ 165), οι επιλογοί στο πρώτο βιβλίο (δύο, εκείνος με τα συμπληρώματα στις ελληνικές ιστορίες, του συγ-

γραφέα που πεθαίνει κι αυτός μαζί με τα πρόσωπα του βιβλίου του που πεθαίνουν [ΔΒ 178], και εκείνος με τα ρωμαίικα συμπληρώματα του άνεργου πλέον μετανάστη) καλούνται να τακτοποιήσουν ό,τι είχε μείνει ανοικτό στα προηγούμενα οκτώ κεφάλαια στο Διπλό βιβλίο: τις ιστορίες του πρώτου βιβλίου, μιας Ελλάδας που φεύγει, αλλά και του δεύτερου βιβλίου του Κώστα: *Βιβλίο της μοναξιάς είναι κι αυτό – της δικής σου της μοναξιάς το βιβλίο, στον κανένα τόπο, στον κανένα καιρό – που βρίσκεσαι εσύ πεταγμένος και που 'χω φτάσει και εγώ* (ΔΒ 189) έγραψε ο συγγραφέας, αντέγραψε ο Κώστας και επεξεργάζεται ο αναγνώστης. Ωστόσο, ό,τι πραγματώνεται στην ιστορία του Κώστα με τις τρεις καταληκτικές σελίδες του μυθιστορήματος, που έχει ακόμη να διασχίσει η ανάγνωση, δεν είναι ούτε ο αόριστος αυτού που ήταν ο μετανάστης, εφόσον δεν είναι πλέον, ούτε καν ο παρακείμενος εκείνου που έχει υπάρξει σε ό,τι είναι ώστε να γράφει: *θα με φορτώσουνε και μένα μαζί μ' αυτό το κασόνι, θα με κλείσουνε σε κανένα βαγόني – έτσι θα φτάσω να τον βρω το μεγάλο τον κόσμο* (ΔΒ 186), αλλά ο συντελεσμένος μέλλοντας εκείνου που θα έχει υπάρξει, δεδομένου αυτού που είναι στη ροή του γίγνεσθαι.

Πρόκειται για τον απροσδόκητο μικρό πρόλογο στο δεύτερο βιβλίο, που έπεται ανοικειωτικά των δύο επιλόγων στο πρώτο και προλέγει για το δεύτερο, ως *της ελπίδας το βιβλίο* (ΔΒ 190), ένα μέλλον, το οποίο δεν μπορεί φυσικά η αφήγηση να προβλέψει με βεβαιότητα, καθώς απλούστατα αυτό δεν υφίσταται εντός των ήδη γραμμένων, παρά μόνο στον χώρο του εν δυνάμει, όχι στον εν ενεργεία. Κι ωστόσο το δεύτερο αυτό βιβλίο προλέγει για τον άνεργο μετανάστη σε αποκαλυπτικό πια τόνο τη συνάντηση με *τα μιλιούνια των ξένων, των ορφανών και των μπάσταρδων, των τιμωρημένων απάνω στο Νο 14, των μικρών και των μεγάλων χαμάληδων, τα γουδοχέρια, την Έρικα [...]. Και θα τις κάνουμε τότε μαζί τους δικές μας τις μεγάλες αυτές πολιτείες των ξένων. [...]* Και θα την φκιάσουμε έτσι και μια πατρίδα για μας – εκεί στην πατρίδα μας, την Ελλάδα (ΔΒ 190–191). Το δεύτερο πάντως και άγραφο βιβλίο – αυτό το γνώριζε καλά ο Δημήτρης Χατζής με την αδιάλειπτη ταλάντωσή του μεταξύ πίστης και απιστίας στις τελεολογίες της ιστορίας – *δεν έχει μέσα τις συμβουλές και τις οδηγίες που σου δίνουν από παντού, τις παρηγοριές που ξεγελάνε για λίγο, δεν την έχει την πυξίδα που σου λείπει, την πανοπλία που σου χρειάζεται να ντυθείς – να φυλαχτείς, να χτυπηθείς, να νικήσεις. Δεν το 'χει αυτό το βιβλίο το λυγναράκι το μαγικό του Αλαδίνου, να δεις πιο πέρα απ' τις τζαμαρίες που 'ναι μπροστά σου* (ΔΒ 190).

Η αφηγηματολογική περιδιάβαση που προηγήθηκε με την κίνηση από το

παρόν στο απόν βιβλίο αντλεί από μιαν αφηγηματολογία ένθεν της κλασικής των δομιστών και προτείνει (με τη συνηγορία της πρόσφατης μονογραφίας του Mark Currie) ένα ερμηνευτικό και γνωσιακό πρότυπο μελέτης της αφήγησης ως μεθοδολογικό στρατήγημα για τη μελέτη του αντικειμένου μας, των χρονικών δομών της λογοτεχνίας εν κινήσει, που για να αποτυπώσει τη ροή του γίνεσθαι θα πρέπει να επιδιώξει το λογικά αδύνατο, να αφηγηθεί το μέλλον. Αναδεικνύοντας το παράδοξο ενός εν δυνάμει αλλά παρόντος στην απουσία του μέλλοντος, υποδεικνύουμε, θα ισχυριζόμαστε, συγχρόνως τη συνθήκη εντός της οποίας ίσως το παράδοξο απέβη αναγκαίο και καιρίο: *Δεν το έχει αυτό το βιβλίο το λυχναρακί το μαγικό του Αλαδίνου, να δεις πιο πέρα απ' τις τζαμαρίες που 'ναι μπροστά σου* (ΔΒ 190). Το μέλλον καθίσταται με άλλα λόγια εκ νέου πρόβλημα, εφόσον ο χάρτινος ήρωας ή μη ήρωας Κώστας (αλλά και εμείς που τον διαβάζουμε) οφείλει να προσανατολιστεί σε έναν χώρο και χρόνο που δεν τον διέπει πλέον η ασφάλεια της τελεολογίας, όπως κι αν την εννοήσουμε εμείς ή την είχε εννοήσει ο Δημήτρης Χατζής: είτε στον οποίο δεν είναι για όλους δεδομένη η ελπίδα μιας εσχατολογίας που ρυθμίζεται με άξονα τη θέση μας στον χρόνο μιας κάποιας μεταφυσικής Πρόνοιας, λ.χ. εκείνης στην οποία αναφέρεται ο Αλεξανδρινός: *Οι άνθρωποι γνωρίζουν τα γινόμενα. / Τα μέλλοντα γνωρίζουν οι θεοί, / πλήρεις και μόνοι κάτοχοι πάντων των φώτων*. Κάπου εδώ βρίσκουμε το δεύτερο και τελευταίο στα συμφραζόμενά μας παράδειγμά μου, το *Ναυαγίων πλάσματα*, την αφήγηση εκείνου που *το έπαθε ο Ρήγας ο Βολιώτης, ο Ιγνάτιος ο Πωστονλέν το αφηγήθηκε* (ΝΠ 12), και ο συγγραφέας το έγραψε, ο συγγραφέας του Δημήτρη Νόλλα, για τον οποίο, όπως αποτυπώνεται στον τίτλο της συγκεντρωτικής έκδοσης των διηγημάτων του το 2016 στις εκδόσεις Ίκαρος, οι ιστορίες είναι πάντα ξένες: *Είναι πάντα ένας άλλος που γράφει το βιβλίο μου, και το βιβλίο του μοιάζει με το δικό μου* (ΝΠ 15).

Με τη σπάνια, όπως έγραφε ο Δ. Ν. Μαρωνίτης, αφηγηματική δεξιότητά του, που βρήκε στο *Ναυαγίων πλάσματα* «την πιο καλή της ώρα»,⁸ ο Νόλλας οργανώνει αριστοτεχνικά τη νουβέλα του και στα τρία επίπεδα της «εν κινήσει» αφήγησης που εδώ διακρίναμε: στις αναπαριστώμενες κυριολεκτικές και μεταφορικές μεταβάσεις, στα συνεχή περάσματα της γραφής μέσα από τη μνήμη του λογοτεχνικού αρχείου, στην κατασκευή για την αναγνωστική διέλευση του χώρου που το χταπόδι της ιστορίας ξεδιπλώθηκε. Γραμμένη το 2009, παραγγελία για τη σειρά «Εμείς και οι άλλοι» των εκδόσεων Κέδρος,

⁸ Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Στην ώρα του», εφ. *Το Βήμα*, 26.4.2009. Βλ. και την επιφυλλίδα «Τεχνική και τέχνη» στο φ. της Κυριακής 3.5.2009.

η νουβέλα του Νόλλα θα μπορούσε δίχως άλλο να αποκληθεί το 2017 προφητική, τουλάχιστον στην εικασία της πως κοινωνίες περήφανες, επηρμένες και αλαζονικές στο μεγαλείο τους, καθώς στηρίζονταν πάνω σε αιώνες συγκροτημένων κοινωνικών συνόλων, κληρονόμοι του Ρολάνδου, του Καμόες, του Πασκάλ, του Δάντη και του Γκαίτε, άρχισαν να κλονίζονται και να μετατρέπονται σε ερειπίωνes κάτω από την πίεση των προσφυγικών κυμάτων (κυριολεκτικά και μεταφορικά, τώρα) που έσκαζαν στις πόρτες τους. Ως προς τα δικά μας, στον τόπο των πιθήκων και των μίμων, αλλά και των αστραφτερών ιδεών, μένει να φανεί αν η προϊδεαζόμενη δυστοπία του ελληνικού εκσυγχρονιστικού δρόμου (Η λιμενοφυλακή εκχωρήθηκε σε ιδιωτικές εταιρίες που την στελέχωσαν με μετανάστες που κοπροσκύλιαζαν στους καταυλισμούς, και οι οποίοι με τον καιρό αποτέλεσαν ένα επιλεκτο, δυναμικό σώμα, ακαταπρόλητο και ασυγκράτητο στην δίωξη των ανθρώπων της θάλασσας [...] καθώς τίποτα πια το διαφορετικό, το άλλο, δεν μπορούσε να διαπεράσει το δίχτυ ασφαλείας) πέπρωται να συντελεστεί ή θα δικαιωθούν ο Πωστονλέν και τα άλλα ερείπια που ψιθύριζαν συγκαταβατικά «Μαλάκες... Αφού όλα όσα έγιναν, θα ξαναγίνουν» (ΝΠ 75–78). Όπως κι αν έχουν όμως τα πράγματα με τις προφητικές προβολές του δεκάτου τετάρτου από τα 15 κεφάλαια της νουβέλας, που συναντήθηκε άλλωστε κάποτε με την αμφιθυμία της λογοτεχνικής κριτικής,⁹ τόσο το ίδιο το κεφάλαιο γνωρίζει: *Ησυχία, κι όμως το ερώτημα του θανάτου της Ασμάτ να επικρέμαται* (ΝΠ 77), όσο και το *Ναυαγίων πλάσματα* στο σύνολό του δεν ιδεάζεται, μορφοποιεί και διαπραγματεύεται την αίσθηση ενός χρόνου που μέλλεται μόνον κατά τον τρόπο μιας κοινωνιολογικής μελλοντολογικής παρωδίας, αλλά καταφεύγει στη δομή του συντελεσμένου μέλλοντα, όπως την εννοούν οι προκειμένες σκέψεις, κατά έναν τρόπο περισσότερο σκοτεινό: εκείνον του τυφλού Πωστονλέν, ο οποίος ούτως ή άλλως αφηγήθηκε την ιστορία της προσφυγιάς της Ασμάτ, της υποταγής της στην ερωτική λύσσα του Ρήγα, *σαν να 'πρεπε το εκτινασσόμενο σπέρμα του να επισφραγίσει την σωτηρία που εκείνος της είχε προσφέρει* (ΝΠ 37), του εκκολαπτόμενου νοικοκύρη που μαζί της είχε νιώσει να αναλαμβάνεται στους ουρανούς (ΝΠ 72), και τέλος του θανάτου της στην κορυφή εκείνου του βράχου, *σ' αυτή την πέτρα που ορθώνεται σαν εξώστης πάνω απ' το γαλάζιο που, μόλις σκάσει ο ήλιος, μετατρέπεται σε χρυσάφι* (ΝΠ 86).

Στο παπαδιαμαντικό δέκατο πέμπτο κεφάλαιο της νουβέλας, έτσι, στο γιορ-

⁹ Δ.χ. της Ελισάβετ Κοτζιά με την παρένθετη παρατήρησή της στην εφ. *Η Καθημερινή*, 10.5.2009: «(Φοβάμαι ωστόσο πως το κοινωνιολογικής εμπνεύσεως κεφάλαιο 14 του *Ναυαγίων πλάσματα* δείχνει ενδεχομένως παράταιρο, καθώς η οριστικότητα των αποφάνσεών του βρίσκεται σε δυσαρμονία προς την ισχυρότατη αμφισημία του υπόλοιπου αφηγήματος)».

ταστικό τραπέζι την Κυριακή των Αποκρεω, ο παπα-Κώστας έφερε το θέμα στο αναπάντητο ερώτημα, δοκιμάζοντας την υπόθεση πως μπορεί να μην ήταν αποτέλεσμα εγκλήματος ο θάνατος της Ασμάτ. Ο άνθρωπος του Θεού γνώριζε πως ο θάνατος έφερε τον σκανδαλισμό στο νησί από τον φόβο πως η παρουσία εκείνης της γυναίκας είχε διαταράξει κάποια αγγελική τάξη (ΝΠ 83): *Σκανδαλίζεστε κι είστε έτοιμοι να ψάξετε μες στα βρακιά ο ένας του άλλου, για να βρείτε τον ένοχο* (ΝΠ 89). Τον Ρήγα, που το έπαθε και η υποψία όλων τον βάραινε ήδη, σαν γαϊτανάκι άρχισαν οι κορδέλες της παράνοιας να τον τυλίγουν, καθώς έψαχνε ποιος ήθελε τον χαμό της Ασμάτ: ο Badman, ο Κακάνθρωπος· ο Πακιστανός· ο Αποστόλης· η Ουρανίτσα, η μέλλουσα σύζυγος· ή μήπως κι η μάνα μου; (ΝΠ 70–71). Ο Ιγνάτιος ο Πωστονλέν, όπως άνθρωπος ικανός να βλέπει τα πράγματα και μπορεί να βλέπει και την αιτία τους (ΝΠ 85), επιχείρησε αντίθετα να συνεχίσει τη φωναχτή υπόθεση του παπα-Κώστα: *ο άνθρωπος του Θεού κι ένας τυφλός έμοιαζαν να μοιράζονται την ίδια απορία. Δεν είναι σίγουρο πως κάποιος την σκότωσε, είχε συμπληρώσει ο Πωστονλέν. Και τότε τι ήταν, αυτοκτονία; Ούτε σ' αυτό μπορούσε να απαντήσει* (ΝΠ 86).

Θα άξιζε να εστιάσουμε με συντομία στο πώς δοκίμασαν να απαντήσουν στο ερώτημα αυτό ο Πωστονλέν, ο παπα-Κώστας, αλλά και ο συγγραφέας, ώστε εν κατακλείδι να ρωτήσουμε τι μπορεί να έχει μάθει ο Ρήγας ο Βολιώτης που το έπαθε αλλά και εμείς που το διαβάζουμε. Για τον Ιγνάτιο τον Πωστονλέν τη λύση στην απορία του πραγματικού θα τη δώσει το αρχείο της μυθοπλασίας, η διακειμενικότητα: ανασύροντας από τη μνήμη του την ιστορία καποιανού που βρέθηκε γκρεμοτσακισμένος μέσα σ' ένα ξεροπήγαδο (ΝΠ 87) –ο επαρκής αναγνώστης θα αναγνωρίσει την πλοκή του «Ντέτεκτιβ» του Χατζή, ενός από τα διηγήματα της συλλογής στις οποίας τον τίτλο έχει ήδη εγγραφεί η δομή του συντελεσμένου μέλλοντα, *Το τέλος της μικρής μας πόλης*– ο Πωστονλέν αποφάνθηκε: *Δάκρυσε, όπως δακρύζουν όσοι νοσταλγούν τον Παράδεισο. Όπως εκείνος που μια ζωή αναζητεί αυτό που του δόθηκε κι απ' το οποίο απομακρύνθηκε. Η ανάμνηση αυτού του πράγματος είναι τόσο ισχυρή που πιστεύει πως τα δάκρυα θα τον λυτρώσουν. Κάθισε στο αποσαθρωμένο σκέπαστρο του πηγαδιού να κλάψει και κατακρημνίσθηκε. Ούτε φονικό, ούτε τίποτα. Μόνο δάκρυα* (ΝΠ 88–89).

Το ερώτημα συνάντησε έτσι μέσω του Συρεγκέλα, του δυστυχημένου, ανεπρόκοπου και απροσάρμοστου, που την ζωή την ζούσε όπως ένα πετούμενο (ΝΠ 87), την κοιλάδα των δακρύων, τη νοσταλγία του έκπτωτου ανθρώπου και τις χρονικές δομές της προνοιακής ιστορίας. Το ότι, άλλωστε, το *Ναυαγίων πλάσματα* έχει να αναμετρηθεί με τα ερωτήματα της προνοιακής δικαιοσύνης ο προσεκτικός αναγνώστης το αναγνώρισε ήδη προτού καν αρχίσει να

διαβάξει το πρώτο κεφάλαιο, με την αινιγματική δεύτερη επιγραφή της νουβέλας, ένα χωρίο από τα *Απογεύματα της Αγίας Πετρούπολης* του de Maistre: είναι, από την άλλη μεριά, εξίσου πιθανό ένας άνθρωπος που καταδικάστηκε σε θάνατο για ένα έγκλημα που δεν διέπραξε να αξίζει πραγματικά την τιμωρία αυτή για κάποιο άλλο έγκλημά του κρυφό (ΝΠ 7). Μια ματιά στα συμφραζόμενα του χωρίου στον πρώτο από τους διαλόγους των *Soirées* οδηγεί χωρίς περισπασμούς στον «αρνητή της Γαλλικής Επανάστασης, μυστικιστή φιλόσοφο της Θείας Πρόνοιας»,¹⁰ στη γενική και ορατή τάξη που διέπει τον χρόνο της τιμωρίας ενός εγκλήματος επί γης και στην προνοιακή οικονομία.

Ειδοποιημένοι από το διακειμενικό αυτό ίχνος, είμαστε μάλλον πιο έτοιμοι να αναρωτηθούμε γιατί το δέκατο πέμπτο κεφάλαιο λαμβάνει χώρα την Κυριακή των Αποκρεω, ημέρα που αφιερώνεται στο ακρογωνιαίο συμβάν της χριστιανικής εσχατολογίας, στη μέλλουσα Κρίση, όταν ο ποιμην άφορίζει τὰ πρόβατα ἀπὸ τῶν ἐρίφων, για να κληρονομήσουν τὴν ἡτοιμασμένην [...] βασιλείαν ἀπὸ καταβολῆς κόσμου, εκείνοι οι δίκαιοι, στους οποίους ο υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου θα έχει απευθυνθεί με τα λόγια: ἐπέειπασα γάρ, καὶ ἐδώκατέ μοι φαγεῖν, ἐδίψησα, καὶ ἐποτίσατέ με, ξένος ἦμην, καὶ συνηγάγετέ με, γυμνός, καὶ περιεβάλετέ με, ἡσθένησα, καὶ ἐπεσκέψασθέ με, ἐν φυλακῇ ἦμην, καὶ ἦλθετε πρὸς με.

Για τη διαπραγμάτευση έτσι αίσθησης του χρόνου που μέλλεται στη νουβέλα του Νόλλα, μια αίσθηση οιοίνει τυπολογική, η Ασμάτ, η αγνή και καθαρή στην ουρντού, είναι, έτσι την περιγράφει ο παπα-Κώστας, γυναίκα φορτωμένη τόση δυστυχία, κι όμως ικανή να σκέφτεται τους άλλους, τους πιο δυστυχισμένους (ΝΠ 91), ανήκει με άλλα λόγια στους δικαίους που θα έχουν πάρει τη θέση τους εκ δεξιών – κι ας επιτραπεί σε έναν μη θεολόγο η κρίση. Ο παπα-Κώστας, άλλωστε, ακόμη κι αν αντέδρασε στη διακειμενική φαντασία του Πωστονλέν, τι 'ν' αυτά με τα βιβλία και τις ιστορίες τους που μας λές, αέρας κοπανιστός είναι, πάντοτε έλεγε, όπως ετοιμοπόλεμος του απάντησε ο Πωστονλέν, πως όλα είναι γραμμένα: εσύ, δεν λές, παπά, πως όλα είναι γραμμένα; Τι σου φαίνεται τα βιβλία;> (ΝΠ 90). Ποια θα μπορούσε να είναι η στάση του συγγραφέα σε αυτή τη διχογνωμία δεν είναι αδύνατο να το υποθέσουμε· την τελευταία παράγραφο του βιβλίου, έτσι όπως αντλεί από το *Ταξίδι στην άκρη της νύχτας* του Σελίν, μάλλον είναι απίθανο να την είχε έτσι αφηγηθεί ο Πωστονλέν, κι ας έχουμε να κάνουμε με χαλκέντερο αναγνώστη-αφηγητή. Επιστρέφοντας στην πρώτη επιγραφή της νουβέλας: *Μες στου Αιγαίου, Αιγαίου τα*

¹⁰ Ττίκα Δημητρούλια, «Στα κύματα του ανοίκειου», *Εντευκτήριο* 85 (2009) 151. Ας μην προσπεράσει ο αναγνώστης του Νόλλα το πυκνό επίμετρο της μελετήτριας στη συγκεντρωτική έκδοση των διηγημάτων (σ. 509–564).

νερά, / αγγέλοι φτερουγίζουν, το Ναυαγίων πλάσματα συνδέει το από καταβολής κόσμου βιβλίο με τα βιβλία των ανθρώπων: Προάγγελος η Ασμάτ και μίλησε πριν της ώρας της, όπως η ποίηση (ΝΠΙ 91), διαπλέκοντας συνάμα σχεδόν αξεδιάλυτα την πολυσημία του τίτλου: «Αναρωτιέται κανείς πώς πρέπει να διαβαστούν και να ακουστούν αυτές οι δύο λέξεις· στη γενική η πρώτη, στην ονομαστική η δεύτερη. Αν τα Ναυάγια κρατούν στο εσωτερικό της διήγησης την εμπράγματη κυριολεξία τους, τα πλάσματα ταλαντεύονται στο φάσμα της πολυσημίας, με ακραία όρια τα ανθρώπινα πλάσματα (πλάσματα του θεού) και ίσως την πλασματική διήγηση».¹¹

Και ο Ρήγας ο Βολιώτης που το έπαθε; Στις τελευταίες σελίδες αυτός ένωσε πως ο Πωστονλέν κι ο παπα-Κώστας μιλούσαν για την Ασμάτ όπως για έναν δικό τους άνθρωπο, γιατί αν ο θάνατος, και άρα και η ζωή της, δεν ήταν διαφορετικά από των άλλων, τότε πού ήταν η διαφορά; (ΝΠΙ 90). Κατά τρόπο ανάλογο με τον μη ήρωα του Χατζή, που θα έχει συναντηθεί χωρίς διαφορές εθνικές ή πολιτισμικές πλέον με τα μιλιούνια των ξένων, των ορφανών και των μπάσταρδων, των τιμωρημένων απάνω στο Νο 14, των μικρών και των μεγάλων χαμάληδων (ΔΒ 190) στις μεγάλες πολιτείες, έτσι κι ο Ρήγας, ίσως και ο αναγνώστης της λογοτεχνίας εν κινήσει κατά την απόπειρά της να αφηγηθεί το μέλλον, θα έχουν αναιρέσει τη διαφορά μεταξύ του εμείς και των άλλων στον επίκοινο, για την ανθρωπολογία του Νόλλα, τόπο της νοσταλγίας.

Δεν αποκλείεται στην προσπάθειά τους να συμφιλιώσουν τις προσδοκίες και τις εμπειρίες, το προβλέψιμο της προσδοκίας με το απροσδόκητο της εμπειρίας, την επισφάλεια του πραγματικού με τον αναστοχασμό πάνω στη ροή του γίγνεσθαι και τις χρονικότητές του –αλλά και τούτο είναι ανοικτό στη διάψευση, όπως όλα τα ενδεχόμενα του συντελεσμένου μέλλοντα– να μην ταυτοποιούν πλέον τον εαυτό με την αμέτοχη στάση εκείνων στους οποίους αναφέρονται οι τελευταίες αράδες στον «Ντέτεκτιβ» και να ανοίξουν πια το κλειστό παράθυρο της κατακλείδας του διηγήματος του Δημήτρη Χατζή (ΤΜΠΙ 113–114): *Ύστερα δεν υπήρχε πια κανένα πηγάδι εκεί πέρα για να φοβάται το πάθημα του παλιού προκάτοχου του με κάτι τέτοιους δυστυχημένους, που τους πιάνει το παράπονο κάτι τέτοιες νύχτες και σωριάζονται όπου βρεθούνε και κλαίνε. Και εκεί, σε σας, ασφαλέστατα, κύριε Θόρντον Γουάιλντερ, στην ωραία μικρή σας πόλη, και στην κωμόπολη τη δική μας. Μονάχα που εμείς, τέτοιαν ώρα – εσείς, η Δέσποινα, εγώ, έχουμε κλείσει πια το παράθυρο και δεν τους βλέπουμε, δεν τους ακούμε που πέφτουν απάνω στους πάγκους, κατρακυλούνε κάποτε στο θάνατο.*

¹¹ Μαρωνίτης, ό.π. (σημ. 8).

Ζητήματα ετερότητας στο θεατρικό σύμπαν του Bernard-Marie Koltès

Η εισήγηση αυτή φιλοδοξεί να παρουσιάσει και να αναλύσει τρία έργα της δραματουργίας του Koltès (*Μάχη νέγρου και σκύλων*, *Δυτική αποβάθρα* και *Επιστροφή στην έρημο*) υπό το πρίσμα της μετανάστευσης και της κοινωνικής περιθωριοποίησης. Οι ήρωές του είναι άτομα που έχουν μεταναστεύσει και χάνει μαζί με τα χαρτιά τους κάθε δικαίωμα, άνθρωποι που γεννήθηκαν για να υπηρετούν τους αποικιοκράτες κατακτητές, άτομα του περιθωρίου που προσπαθούν να διεκδικήσουν τη χαμένη τους ταυτότητα.

Στη *Μάχη νέγρου και σκύλων* παρακολουθούμε τη διαδικασία της διαπραγματεύσεως του εκπροσώπου της τοπικής κοινωνίας με τους εργολάβους του εργοταξίου, για την παράδοση της σορού του νεκρού Νουόφια.¹ Από τη μια έχουμε τον Άλμπουρν, ο οποίος είναι μαύρος, πρώην αποικιοκρατούμενος, και από την άλλη τους παλιούς αποικιοκράτες, νυν εκπροσώπους μιας πολυεθνικής εταιρίας. Ο Άλμπουρν διατηρεί τις αποστάσεις του και δηλώνει κάθετα τη διαφοροποίησή του, καθώς παραμένει στο οικείο και φιλόξενο γι' αυτόν σκοτάδι, διατηρώντας πάντοτε την επαφή του με τη γη της ερήμου.² Αντίθετα, οι Γάλλοι βρίσκονται σε μια μικρογραφία του «πολιτισμένου κόσμου», δηλαδή πάνω στη βεράντα της πρόχειρης κατοικίας τους και πάντοτε κοντά στο ηλεκτρικό φως. Οι αντιθέσεις είναι έκδηλες και προδιαγράφουν τη συνέχεια. Η σορός δεν μπορεί να παραδοθεί στην οικογένεια, με αποτέλεσμα την πόλωση, καθώς, όπως αποκαλύπτεται σιγά σιγά, ο ένας από τους επικεφαλής, ο Καλ, σκότωσε τον Νουόφια πάνω σ' ένα ρατσιστικό παραλήρημα, και για να τον εκδικηθεί έτι περισσότερο πέταξε το πτώμα του στο βάλτο.

Φυσικά, αυτή η φρικτή αλήθεια θα ξεσηκώσει θύελλα αντιδράσεων, κάτι που προσπαθεί να αποφύγει ο Ορν με τα μέσα του συμβιβασμού. Συγκεκριμένα, απευθύνεται ευγενικά στον Άλμπουρν, τον καλεί να πει ένα ούισκι μαζί του και προσφέρει αποζημίωση στην οικογένεια του θανόντος.³ Στο κατακερ-

¹ Bernard-Marie Koltès, *Αγώνας νέγρου και σκύλων*, μτφρ. Σύλβια Κιούση, επιμ. Ανδρέας Σταίκος, Αθήνα, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1995.

² Λίνα Ρόζη, *Ο χώρος της σκηνής και η γεωγραφία του σύγχρονου κόσμου στη δραματουργία του Bernard-Marie Koltès*, Αθήνα, Νεφέλη, 2011, σ. 148–149.

³ Julie Anne Summers, *Writing on the Frontier. European Identification and the Drama of Bernard-Marie Koltès*, PhD, University of Birmingham, Department of French Studies, 2004, σ. 27–28.

ματισμένο σύμπαν των λευκών, όπου κυριαρχούν το χρήμα και η ιδιοτέλεια, ο Άλμπουρου αντιπαραβάλλει έναν κόσμο που επιβλέπουν οι πρόγονοι και στους οποίους οφείλουν οι ζωντανοί σεβασμό και υπακοή.⁴ Στον αντίποδα του μοντέλου του σύγχρονου πολίτη του κόσμου, που δεν γνωρίζει πατρίδα και δεν περιορίζεται στον τόπο καταγωγής του αλλά ακολουθεί τη διαδρομή του χρήματος χωρίς ταυτότητα και σύνορα, τίθενται η σχέση ζωής με τη γενέθλια γη, η τήρηση των παραδόσεων και το συλλογικό σώμα της κοινότητας.⁵

Αυτά όμως τα στοιχεία δεν αρκούν για να κάνουν το έργο σπουδαίο. Αυτά που το ξεχωρίζουν είναι η επιλογή του χώρου και η παρουσία της Λεώνης. Όσον αφορά τον χώρο, πρέπει να πούμε πως είναι κατ' ουσίαν ένας οριακός χώρος, όπου δεν είναι εύκολο να οριστεί υπό ποια κυριαρχία βρίσκεται, καθώς να μην βρίσκεται στη Νιγηρία, που είναι ένα ανεξάρτητο κράτος, όμως το εργοτάξιο βρίσκεται υπό τον έλεγχο της γαλλικής πολυεθνικής εταιρίας, κάτι που το μετατρέπει σε «γαλλικό έδαφος». Συνεπώς, η επιλογή του χώρου δράσης είναι σκόπιμη. Ο Koltès τον επιλέγει συνειδητά γιατί τον εξυπηρετεί στο να αναπτύξει τις σκέψεις του για τους οριακούς τόπους, όπου οι λέξεις σύνορα, όρια και ταυτότητες είναι ρευστές και ευμετάβλητες. Όπως είπαμε, το εργοτάξιο υπόκειται στη γαλλική νομοθεσία και θεωρείται «γαλλικό έδαφος». Αν όμως παρακολουθήσουμε προσεκτικότερα τα λόγια των ηρώων, θα παρατηρήσουμε πως αναφέρονται συχνά στους φύλακες που προστατεύουν το εργοτάξιο, όπως υποστηρίζει ο Ορν, από τους κατοίκους της γύρω περιοχής. Ο Άλμπουρου ωστόσο δίνει μια πειστικότερη εκδοχή της αλήθειας, πως αντίθετα είναι εκεί για να προσέχουν την κοινότητα και να περιορίζουν τους λευκούς στα όρια του εργοταξίου. Αυτό γίνεται ξεκάθαρο στο τέλος, όταν οι φύλακες παίρνουν μέρος στη δράση και σκοτώνουν τον Καλ.⁶

Η Λεώνη, από την άλλη, είναι μια γαλλίδα καμαριέρα που ακολούθησε τον Ορν στο εργοτάξιο για να δει τα πυροτεχνήματά του. Ο Ορν τη βλέπει σαν μια διασκεδαστική νότα στη μονότονη και μοναχική ζωή του, ενώ η Λεώνη προσβλέπει σ' αυτόν να της προσφέρει περιπέτεια και ενδεχομένως κάποια εξασφάλιση. Η συνάντηση όμως της Λεώνης με τον Άλμπουρου θα ανατρέψει τα δεδομένα. Η γυναίκα που φοβόταν να βγει από το δωμάτιό της και δεν άντεχε τον ήλιο ή την αίσθηση της καυτής άμμου, μεταμορφώνεται και τολμά να διαβεί τα όρια που τους χωρίζουν. Για να του δείξει πως έχουν κοινή μοίρα αλλά από

⁴ Pighi Koutsoyannopoulou, *Jean Genet, Bernard-Marie Koltès. Deux aèdes de l'exclusion*, Αθήνα, Συμμετρία, 2003, σ. 253.

⁵ Ρόζη, ό.π. (σημ. 2), σ. 137, 150.

⁶ Ό.π., σ. 131.

διαφορετικές διαδρομές, επιλέγει να του μιλήσει στην μητρική της γλώσσα, τα γερμανικά, και με θαυμαστό τρόπο κατορθώνουν να επικοινωνήσουν μιλώντας ο καθένας τη γλώσσα του. Το αποκορύφωμα αυτού του ενθουσιασμού είναι η χάραξη στο πρόσωπό της σχεδίων που παραπέμπουν σ' αυτά της φυλής του Άλμπουρν. Με αυτόν τον τρόπο απεκδύεται την ταυτότητα και την ομορφιά της, που είναι το μόνο μέσο που έχει για να επιζεί. Ο Άλμπουρν την απορρίπτει, και οι ελπίδες της για ένταξη αποδεικνύονται ανέφικτες και ανεδαφικές.

Η Λεώνη είναι η εκπρόσωπος των γυναικών στο έργο. Είναι αυτή που τολμά να διασχίσει τα σύνορα και να δηλώσει πως οι ταυτότητες είναι επίπλαστες και πως η προσωπική επιλογή είναι πιο σημαντική από την καταγωγή και το υπόβαθρο του ατόμου.⁷ Προτείνει ένα μοντέλο υβριδικό, στο οποίο συνταιριάζονται ανόμοια μεταξύ τους στοιχεία και προκύπτει κάτι μοναδικό που δύσκολα εντάσσεται στο πλαίσιο μιας ομοιογενούς κοινότητας. Στο έργο ο κίνδυνος της συμφιλίωσης των αντιθέτων εικονοποιείται με την αύξηση της έντασης του ανέμου. Ο Hall υποστηρίζει πως το χρώμα του δέρματος είναι ο πρώτος καθοριστικός παράγοντας της ταυτότητάς μας, ο οποίος μας διαφοροποιεί ή μας εντάσσει σ' ένα σύνολο, και πως ναι μεν έχουμε τη δυνατότητα να κάνουμε κάποιες επιλογές, αλλά δεν μπορούμε να διαγράψουμε την καταγωγή μας. Και η όποια, θα λέγαμε, προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση είναι καταδικασμένη να αποτύχει και ενέχει τον κίνδυνο της οριστικής ρήξης και με τις ρίζες, καθώς καμία επανένταξη δεν είναι εύκολη.⁸

Με αυτούς τους προβληματισμούς περνάμε στο δεύτερο έργο, τη *Δυτική αποβάθρα*.⁹ Σε αυτό το έργο μεταφερόμαστε στην Αμερική, σ' ένα εγκαταλειμμένο υπόστεγο κοντά στην παλιά αποβάθρα, που κάποτε ήταν ένας χώρος συνάντησης και εμπορίου. Τώρα έχει εγκαταλειφθεί οριστικά και πλέον κατοικείται από μετανάστες της Λατινικής Αμερικής και της Αφρικής, οι οποίοι ουσιαστικά βρίσκονται παράνομα στη χώρα και είναι στο κοινωνικό περιθώριο. Είναι άνθρωποι χωρίς χαρτιά και με μια ακαθόριστη ταυτότητα. Σε αυτόν τον χώρο θα βρεθούν ο Κορ και η Μονίκ, καθώς ο πρώτος προσπαθεί να βάλει τέλος στη ζωή του και η δεύτερη τον ακολούθησε αγνοώντας τις προθέσεις του. Το έργο έχει ως στόχο την συνάντηση δύο ανθρώπων που υπό φυσιολογικές συνθήκες δεν θα συναντιόνταν ποτέ, δηλαδή του Κορ, εκπρόσωπου της μεγαλοαστικής δυτικής τάξης που ζει στην αντίπερα όχθη, και του Αμπάντ, ένας μαύρου μετανάστη που ζει στη δυτική αποβάθρα και ο οποίος παρουσιάζεται

⁷ Summers, ό.π. (σημ. 3), σ. 35.

⁸ Ό.π., σ. 21, 24.

⁹ Bernard-Marie Koltès, *Δυτική αποβάθρα*, μτφρ. Βασίλης Παπαβασιλείου, Αθήνα, Άγρα, 2014.

ως απόλυτος έτερος ακόμα και στην κοινότητα των περιθωριοποιημένων.¹⁰

Οι μετανάστες της Λατινικής Αμερικής είναι μια πυρηνική οικογένεια με δύο νεαρά παιδιά, τον Σαρλ και την Κλαιρ. Οι γονείς, όντες μετανάστες πρώτης γενιάς, αναπολούν την πατρίδα τους, αναφέρονται συχνά σ' αυτή με νοσταλγία, σε αντίθεση με τα παιδιά τους, τα οποία είναι μετανάστες δεύτερης γενιάς, ξεκομμένα από τη γενέθλια γη και με διάθεση να σβήσουν το παρελθόν και να κάνουν μια νέα αρχή στην απέναντι όχθη. Ο Σαρλ θέλει να εγκαταλείψει την οικογένειά του, την οποία θεωρεί εμπόδιο στην εξέλιξή του.¹¹ Η πιο ενδιαφέρουσα όμως παρουσία είναι η μητέρα, η Σεσίλ. Ενώ στην αρχή προσπαθεί να ενώσει την οικογένεια και να διεκδικήσει ένα καλύτερο μέλλον μέσω του Κορς, από τον οποίο προσπαθεί να αποσπάσει βοήθεια ώστε να αποκτήσουν χαρτιά και να θεωρούνται νόμιμοι πολίτες, στη συνέχεια κυριεύεται από τη μελαγχολία και υποκύπτει στην αρρώστιά της. Πριν ξεψυχήσει, κάνει μία τελετουργική επιστροφή στις αμαζονικές της ρίζες μιλώντας στη διάλεκτο Κέτσουα.

Εδώ, όπως και στο προηγούμενο έργο, η γλώσσα γίνεται πεδίο διαπραγματεύσης της ταυτότητας και μέσο εξουσίας. Η γαλλική γλώσσα αναμειγνύεται στα έργα του Koltès με τις ντοπιολαλιές, με στόχο όχι τον εξωτισμό αλλά πρώτον για να δηλωθεί η αδυναμία οριστικής αποκοπής από τις ρίζες, δεύτερον γιατί ο συγγραφέας πιστεύει πως αν υπάρχει μέλλον για τη γαλλική γλώσσα, το οποίο θα εξασφαλιστεί από τους μετανάστες και τους ξένους, που με την ατελή χρήση της γαλλικής καταφέρνουν και την αναζωογονούν με τα στοιχεία που της προσθέτουν από τις διάφορες καταβολές τους, και τρίτον γιατί έτσι ο θεατής βιώνει το ίδιο συναίσθημα της αποξένωσης.¹² Ο υβριδισμός, λοιπόν, δεν έχει να κάνει μόνο με το έθνος ή την υπηκοότητα των ηρώων του αλλά και με την ίδια τη γλώσσα που χρησιμοποιούν. Έτσι, δεν φαντάζει απίστευτο το γεγονός πως ο Αμπάντ είναι βωβός στο μεγαλύτερο μέρος της διάρκειας του έργου. Με το να μη σκιαγραφείται έστω και υποτυπωδώς μια μορφή χαρακτήρα, ο Koltès τον μετατρέπει σε σύμβολο. Συμβολίζει την Αφρική, την απόλυτη ετερότητα, και γίνεται έτσι ο καταλύτης του έργου, στο τέλος του οποίου δολοφονεί τον Σαρλ και τον Κορς.¹³ Ο Αμπάντ γίνεται το αρνητικό

¹⁰ Summers, ό.π. (σημ. 3), σ. 23.

¹¹ Ο.π., σ. 36-37.

¹² Ρόζη, ό.π. (σημ. 2), σ. 145, Koutsoyannopoulou, ό.π. (σημ. 4), σ. 258, Donia Mounsef, «Diasporisation et hybridité dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès», *l'esprit créateur*, τ. XXI.4 (2001) 41.

¹³ Ρόζη, ό.π. (σημ. 2), σ. 200.

μιας κοινωνίας η οποία αναπαράγει τις ψεύτικες εικόνες του εαυτού της σχεδόν αυτιστικά έως και μέσα στην κοινότητα των μεταναστών.¹⁴ Η Σεσίλ τον ξεχωρίζει και τον θεωρεί πιο ξένο από την ίδια σε σχέση με τον Κορ και τη Μονίκ και του απευθύνεται στον πληθυντικό όχι λόγω ευγενείας αλλά γιατί τον θεωρεί εκπρόσωπο των μαύρων.¹⁵ Εκείνη νιώθει πως ανήκει στην κοινωνία των λευκών ή έστω πως έχει περισσότερες πιθανότητες ένταξης σε αυτήν. Άρα, η περιθωριοποίηση δεν είναι προνόμιο μόνο των λευκών δυτικών αστών.

Ιστορικά ωστόσο η γυναίκα πάντα τίθεται στο περιθώριο και μάλιστα στο ακρότατο όριο, καθώς είναι ένας ελλιπής άνδρας για πολλές κοινωνίες ή ένα ον που δημιουργήθηκε για να υπηρετεί τον άνδρα. Η ανωτερότητα του άνδρα υποδηλώνεται από τη σωματική του ρώμη και την δυνατότητα που έχει να ανελιχθεί μέσα στην κοινωνία και να καταλάβει θέσεις εξουσίας. Αντίθετα, η γυναίκα ορίζεται ως το παθητικό Άλλο, η αδυναμία της οποίας «πιστοποιεί» την κατωτερότητα, και η αξία της μητρότητας είναι η μόνη οδός προς μια αποδοχή. Πάντα όμως η γυναίκα είναι ο αντίποδας του άνδρα, όπως η Αφρική είναι ο αντίποδας της Ευρώπης. Είναι ο καθρέφτης πάνω στον οποίο ο άνδρας εξασκεί και αναγνωρίζει τον ανδρισμό του, όπως θα μας πει ο Lacan, κάτι που είναι γελοίο αν σκεφτεί κανείς πως η επιβεβαίωση του φαλλού έρχεται από την έλλειψή του. Πολλές φορές κάνω κάποιες αναφορές στα ζητήματα φύλου και αυτό δεν είναι άσχετο ή παρέκβαση από την αρχική θεματική, καθώς κάτω από την ομπρέλα του μετααποικιακού που φέρνει στο προσκήνιο τις σχέσεις εξουσιαστική και εξουσιαζόμενου εμφανίστηκαν και άλλα κινήματα απελευθέρωσης και διεκδίκησης ίσων δικαιωμάτων, όπως των μαύρων και των γυναικών. Έτσι, δεν φαίνεται διόλου απίθανο πως η Beauvoir διακήρυττε μέσω του *Δεύτερου φύλου* της πως η μοίρα των μαύρων είναι αντίστοιχη με αυτή των γυναικών. Αρκεί σε αυτό το σημείο να κάνουμε τον παραλληλισμό: όπως στη *Μάχη νέγρου και σκύλων* η Λεώνη ταυτίζεται με τον Άλμπουρ, έτσι και στη *Δυτική αποβάθρα* υπάρχει μια συνάφεια στην αποδοχή του «πρωτόγονου» παρελθόντος της Σεσίλ και του Αμπάντ. Όσο κι αν η τελευταία προσπαθεί να διακηρύξει τη διαφοροποίησή της από τον μαύρο, φαίνεται αντίθετα πως η μοίρα τους φέρνει πιο κοντά, κάτι που μάλλον αντιλαμβάνεται και γι' αυτό του απευθύνεται προς το τέλος.

¹⁴ Το αρνητικό μιας κοινωνίας με την έννοια του φωτογραφικού αρνητικού, παραλληλισμός δανεισμένος από τους συλλογισμούς του ίδιου του συγγραφέα: «me demander d'écrire une pièce, ou un roman, sans qu'il y en ait au moins un, [...] ce serait comme de demander à un photographe de prendre une photo sans lumière», Summers, ό.π. (σημ. 3), σ. 22.

¹⁵ Ό.π., σ. 27.

Το τελευταίο έργο που θα μας απασχολήσει συνοψίζει και επεκτείνει τους προβληματισμούς που απασχόλησαν τον συγγραφέα στα προηγούμενα έργα. *Η επιστροφή στην έρημο*,¹⁶ είναι το ευτυχές αποτέλεσμα πολλών πραγμάτων. Αρχικά, το περιβάλλον του έργου είναι οικείο στον συγγραφέα, όχι μέσω των ταξιδιών του, όπως στα δύο προηγούμενα, αλλά επειδή είναι η γαλλική επαρχία όπου μεγάλωσε, δηλαδή το Metz.¹⁷ Από την άλλη, σε αυτό το έργο φαίνεται να κάνει στροφή στον τρόπο γραφής του, καθώς έχουμε πλέον μπροστά μας ένα έργο που αναμειγνύει τα δραματικά είδη και προδίδει τους κανόνες της αληθοφάνειας του κλασικού θεάτρου που τόσο τον είχαν απασχολήσει στο παρελθόν. Η μετάφραση του *Χειμωνιάτικου παραμυθιού* ήταν η αφορμή για να εντρυφήσει στην απελευθέρωση από τη λογική και να κάνει ένα άνοιγμα προς το φανταστικό και το εξωπραγματικό.¹⁸ Πέραν, λοιπόν, του βασικού κορμού της υπόθεσης που θα αναλύσουμε στη συνέχεια, πρέπει να έχουμε υπόψη μας πως εδώ παίζει με το ύφος, το οποίο συνήθως είναι ειρωνικό, και προσπαθεί να ανασκευάσει τη γνώμη που είχε δημιουργηθεί για τα έργα του και τους ήρωές του, πως είναι δηλαδή σκοτεινά με ήρωες του υποκόσμου.¹⁹ Οι πρωταγωνιστές της ιστορίας θα μπορούσαν να είναι το κοινό του. Το κάτοπτρο αυτή τη φορά δεν είναι διαγώνιο αλλά στέκεται ακριβώς απέναντι από τον θεατή.²⁰

Το έργο έχει ως πυρήνα την επιστροφή της Ματίλντ από την Αλγερία, στην οποία αυτοεξορίστηκε πριν χρόνια για να αποφύγει την κατακραυγή επειδή έμεινε έγκυος από έναν Αλγερινό και την εκδίκησή της μέσω της διεκδίκησης του μισού της περιουσίας από τον αδερφό της. Η Ματίλντ φέρνει μαζί τα δύο παιδιά της, Φατίμα και Εντουάρ. Ο αδερφός της Αντριέν διαχειρίζεται την πατρική περιουσία ως απόλυτος κληρονόμος και ενοχλείται από την ξαφνική επιστροφή της. Η απόσταση που χωρίζει τα δύο αδέρφια είναι χαώδης. Από τη μια η Ματίλντ αποκόπηκε νωρίς από την πατρίδα της και έζησε μακριά σ' ένα διαφορετικό και αφρικανικό περιβάλλον, αποκτώντας μία υβριδική ταυτότητα, και από την άλλη ο Αντριέν δεν έφυγε ποτέ από τα όρια της επαρχιακής πόλης.²¹ Η αδερφή είναι άλλη μία γυναικεία φιγούρα που διασχίζει τα σύνορα, όπως η Λεώνη, και δεν έχει σχέσεις δέσμευσης με τη γη, ενώ ο αδερφός

¹⁶ Μπερνάρ-Μαρί Κολτές, *Η επιστροφή στην έρημο*, μτφρ. Γιάννης Θηβαίος, Παιανία, Μπιλιέτο, 2003.

¹⁷ Koutsoyannopoulou, ό.π. (σημ. 4), σ. 270.

¹⁸ Ρόζη, ό.π. (σημ. 2), σ. 206.

¹⁹ David Bradby, *Modern French Drama, 1940–1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, σ. 275–276.

²⁰ Mounsef, ό.π. (σημ. 12) 38.

²¹ Ο.π., 43, και Koutsoyannopoulou, ό.π. (σημ. 4), σ. 278.

όχι μόνο είναι κλεισμένος στον μικρόκοσμό του αλλά έχει εγκλωβίσει μέσα στο σπίτι και τον γιο του για να τον προστατεύσει, όπως λέει. Η αποκορύφωση του ξεγυμνώματος του πραγματικού χαρακτήρα του πρώην αποικιοκράτη, που διατηρεί όμως την αποικιοκρατική συνείδηση, συντελείται όταν το κίνημα στο οποίο ανήκει ο Αντριέν ανατινάζει ένα καφέ Αράβων, στο οποίο βρίσκεται κρυφά ο γιος, ο ανιψιός κι ένας υπηρέτης του, ο Αζίζ.

Η σχέση των δύο αδερφών φαίνεται εξαρχής ότι εξελίσσεται σ' έναν αγώνα λόγων με σκοπό να παρουσιαστεί το παλιό καθεστώς και η νέα προοπτική. Πριν περάσουμε όμως στο επιμύθιο, έχει ενδιαφέρον να σταθούμε σε δύο μορφές: αυτή του Αλεξιπτωτιστή και αυτή του Αζίζ. Ο μεν πρώτος δηλώνει πως έχει υποστεί σύγχυση και πως έχει χάσει πια τον σκοπό του, μιλώντας για το ένδοξο παρελθόν των αποικιών. Νιώθει πως υπηρετεί τα συμφέροντα της τάξης του Αντριέν αλλά ταυτόχρονα αποστρέφεται τα νέα του καθήκοντα και αδυνατεί να ορίσει με κάπως τελεσίδικο τρόπο το ποιος είναι ξένος ή εχθρός. Η σύγχυση αυτή επαυξάνεται στην περίπτωση του Αζίζ. Όντας Άραβας στην καταγωγή, ζει και εργάζεται στη Γαλλία και πληρώνει φόρους σε μια χώρα που τον θεωρεί ξένο, για να κάνει πόλεμο με τους συμπατριώτες του, για τους οποίους όμως είναι επίσης ξένος!²² Ο ίδιος επιλέγει να μην ανήκει πουθενά, και η απώλεια της ταυτότητάς του, δηλαδή ο συμβολικός του θάνατος, συντελείται στο τέλος του έργου σε πραγματικό επίπεδο με την έκρηξη στο καφέ.²³

Ο θάνατος του Αζίζ, του ανθρώπου που ζει στο μεταίχμιο δύο πολιτισμών και δύο ταυτοτήτων, είναι μια πραγματικότητα της σκληρής γαλλικής επαρχίας της εποχής. Ο Κολτès γνώρισε αυτούς τους ανθρώπους, οι οποίοι αποτέλεσαν πρότυπα για τη σύλληψη των ηρώων του, στις γειτονιές κοντά στο σχολείο του και από νωρίς ένωσε έλξη για την κουλτούρα και τον τρόπο σκέψης τους. Ο ίδιος, παρότι λευκός και άνδρας,²⁴ κάτι που τον τοποθετεί στην κορυφή της πυραμίδας της δυτικής κοινωνίας, επέλεξε να αποστασιοποιηθεί για λίγο από την ταυτότητά του και να δει από άλλη οπτική γωνία τα πράγματα. Φυσικά, αυτή η προσπάθεια δεν ήταν μια εύκολη διαδικασία. Βίωσε τη δυσπιστία και πολλές φορές την απέχθεια, κάτι που τον οδήγησε να συνειδητοποιήσει πως είναι λευκός και πως γράφει για λευκούς. Ένας από τους ηθοποιούς που ενσάρκωσαν τους ρόλους των μαύρων στις παραστάσεις των έργων του, ο Sowie, είπε κάποτε πως ο Κολτès στη γραφή του βλέπει με μια εξαιρετική

²² Mounsef, ό.π. (σημ. 12) 44-45.

²³ Koutsoyannopoulou, ό.π. (σημ. 4), σ. 281-282.

²⁴ Summers, ό.π. (σημ. 3), σ. 9, 12.

ακρίβεια τη νεγροσύνη αντιλαμβανόμενος και τη δική του λευκότητα.²⁵ Συνεπώς, τα έργα του δεν είναι απλώς μια κραυγή υπεράσπισης ή θαυμασμού των μαύρων, αλλά αντίθετα η ουσία τους κρύβεται στο ότι προσπαθούν να δουν τι είναι αυτό που συνθέτει την δυτική ταυτότητα, που για τον Koltès είναι κοινή για τα κράτη της Ευρώπης και των ΗΠΑ, και εντέλει να χαράζουν μια νέα προοπτική.

Αυτή η νέα προοπτική δεν ήταν φανερή στα δύο πρώτα έργα. Στην *Επιστροφή στην έρημο*, όμως, η ελπίδα για έναν κόσμο που θα έχει υβριδικά στοιχεία και θα δέχεται το διαφορετικό έρχεται από την επόμενη γενιά, δηλαδή από τη Φατίμα, η οποία θα μείνει έγκυος και θα γεννήσει κι αυτή δύο νεγρικά, τα οποία συνέλαβε υπό σχεδόν παραμυθιακές συνθήκες στον κήπο του σπιτιού από τον Αλεξιπτωτιστή, όπως και η μητέρα της πριν από αυτήν.²⁶ Οι εποχές όμως έχουν αλλάξει και η συμβολική ονοματοθεσία των βρεφών με τα ονόματα των μυθικών ιδρυτών της Ρώμης, του Ρωμύλου και του Ρώμου, δικαιώνει τον αγώνα της γιαγιάς τους Ματίλντ.²⁷ Το έργο ολοκληρώνεται με την τσεχωφική αναχώρηση για την Αλγερία κλείνοντας το μάτι στον θεατή. Η Ματίλντ μπορεί να μην έζησε την αλλαγή αλλά ήταν εκείνη που χάραξε τον δρόμο προς αυτήν. Η αίσθηση της ανεσιτότητας που ένιωθε, ούσα Αλγερινή για τους Γάλλους και Γαλλίδα για τους Αλγερινούς, μετατρέπεται σε προσόν και προνόμιο της γυναικείας της ύπαρξης, καθώς ναι μεν βίωσε δύσκολες καταστάσεις στη ζωή της, αλλά από την άλλη είχε την δυνατότητα να μετακινείται ανάμεσα σε δύο κουλτούρες και δύο γλώσσες και κατόρθωσε να καταρρίψει τις προκαταλήψεις και τις παραδεδωγμένες αλήθειες των κλειστών κοινωνιών και να σπάσει κάθε φράγμα, φυλετικό, γλωσσικό ή συνοριακό.²⁸

Ο Koltès με αυτά τα έργα καταθέτει τη μέση οδό ανάμεσα στη μετααποικιακή θεωρία του Fanon και του Said. Η ένοπλη επανάσταση στη *Μάχη νέγρου και σκύλων* θα επιφέρει μόνο μια μικρή αναταραχή αλλά οι δυτικές δυνάμεις θα βρουν τρόπο να επαναφέρουν το καθεστώς τους, καθώς οι ρίζες του είναι πολύ πιο βαθιές κι έχουν παρεισφρήσει για τα καλά και στην κοινότητα των καταπιεσμένων, κάτι που γίνεται ξεκάθαρο όταν παρατηρήσει κανείς τον τρόπο που παρουσιάζονται οι ήρωες της *Δυτικής αποβάθρας*. Πλέον, ο συγ-

²⁵ Ο.π., σ. 26.

²⁶ Kathryn Kleppinger, «Questioning the nation. Ambivalent narratives in *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès», *Working Papers in Romance Languages* 7.1 (φθινόπωρο 2007) 7, <http://repository.upenn.edu/wproml/vol2/iss1/3> (πρόσβαση 28.2.2017).

²⁷ Koutsoyannopoulou, ό.π. (σημ. 4), σ. 276.

²⁸ Ρόζη, ό.π. (σημ. 2), σ. 225.

γραφέας έχει εγκαταλείψει τη μανιχαϊστική λογική του και τα όρια είναι πιο δυσδιάκριτα.²⁹ Η οικογένεια των μεταναστών της Λατινικής Αμερικής συμπεριφέρεται ρατσιστικά προς τον Αμπάντ και τον απομονώνει ακόμη περισσότερο αντί να τον συμπεριλάβει μέσα στους κόλπους της, παρότι μοιράζονται μια κοινή μοίρα κι έχουν κοινούς εχθρούς.

Η συλλογιστική αυτή στην *Επιστροφή στην έρημο* γίνεται ακόμα πιο ξεκάθαρη. Σε αυτό το έργο διαβλέπει μια μέση λύση στο μετααποικιακό πρόβλημα μέσω της ανεκτικότητας και της αποδοχής του Άλλου ως απαραίτητο συστατικό κάθε κοινωνίας, καθώς ο Άλλος μάς βοηθά να ορίσουμε τον εαυτό μας. Η Αφρική, το άλλο άκρο του «πολιτισμού» στο φαντασιακό των Ευρωπαίων, παίρνει σάρκα και οστά γι' άλλη μία φορά.³⁰ Η Αφρική εκπροσωπεί «το ζώδες και το πρωτόγονο», όταν η Ευρώπη και ο δυτικός κόσμος εν γένει εκπροσωπεί «το πνευματικό και το πολιτισμένο». Το πιο ενδιαφέρον είναι πως οι Δυτικοί θεωρούν ότι η Αφρική (ή η Ανατολή) δεν μπορεί να δει τον εαυτό της και να τον ορίσει γιατί δεν έχει την ικανότητα, κάτι που αναλαμβάνουν οι «πεφωτισμένοι» Δυτικοί για λογαριασμό της.³¹ Έτσι, την όρισαν ως το αντίπαλο δέος του δικού τους πολιτισμού. Το Άλλο που είχαν ανάγκη για να βρουν εντέλει και οι ίδιοι τη δική τους ταυτότητα, κάτι που αποσιωπάται επιμελώς.³² Η Δύση έχει ανάγκη την Αφρική για να μπορεί να προβάλει πάνω της τον εαυτό της και να σχηματίσει μια εικόνα για τη δική της ύπαρξη, χωρίς όμως αυτό να θέτει και αξιολογικές προδιαγραφές. Ωστόσο, ο Koltès παραμένει ρεαλιστής και ευαίσθητος γνώστης της εποχής του και δεν πιστεύει στην ειδυλλιακή σχεδόν συνύπαρξη των αντιθέτων, όπως την οραματίστηκε ο Said, αλλά διαβλέπει την επιβίωση κάποιων σταθερών χαρακτηριστικών της ταυτότητας που διαφοροποιούν τους ανθρώπους, χωρίς αυτό να σημαίνει πως είναι απαισιόδοξος. Με τη γέννηση του Ρωμύλου και του Ρώμου, η διαπραγματευση ανοίγει ξανά και αποδεικνύεται πως η ζωή έχει πολύ περισσότερες αποχρώσεις και διαβαθμίσεις απ' όσες μπορεί να συλλάβει ο ανθρώπινος νους. Θα ήθελα να κλείσω με τα λόγια του Aimé Césaire: «καμία φυλή δεν έχει το μονοπώλιο της ομορφιάς, της ευφυΐας, της δύναμης, και υπάρχει για όλους θέση στο κάλεσμά της νίκης».³³

²⁹ Ρόζη, ό.π. (σημ. 2), σ. 163, και Koutsoyannopoulou, ό.π. (σημ. 4), σ. 248.

³⁰ Edward W. Said, «Αναστοχασμοί για την εξορία», *Αναστοχασμοί για την εξορία*, μτφρ. Γ. Παπαδημητρίου, Αθήνα, Scripta, 2006, σ. 325.

³¹ Ό.π., σ. 329.

³² Richard Kearney, *Ξένοι θεοί και τέρατα*, μτφρ. Νίκος Κουφάκης, Αθήνα, Ίνδικτος, 2006, σ. 24.

³³ Edward W. Said, «Εισαγωγή, Κριτική και εξορία», *Αναστοχασμοί για την εξορία*, ό.π. (σημ. 30), σ. 36.

Αντικατοπτρισμοί. Η ισπανική λογοτεχνία από άλλη ματιά

Αυτό που η λογοτεχνία επιφέρει μέσω της μετανάστευσης πάνω σε διάφορα θέματα, σε προοπτικές και επίσημα χαρακτηριστικά, είναι και ταυτόχρονα αυτό που συμπληρώνει τα ρεπορτάζ και τις κοινωνιολογικές μελέτες, που αποτελούν σαφώς τα πεδία που έχουν χρησιμοποιηθεί περισσότερο. Πολλές φορές η λογοτεχνία τα συμπληρώνει μέσω του φανταστικού, κάτι που προσφέρει μια διαφορετική οπτική, που μπορεί να ξεκινήσει από μια μαρτυρία και να καταλήξει στο λυρικό. Αυτό οδηγεί σε μια αμοιβαία γνώση ανάμεσα στους πολιτισμούς. Η λογοτεχνία της ισπανομαροκινής μετανάστευσης, που είναι γραμμένη στην ισπανική γλώσσα, έχει πολλές απόψεις: οι ιστορίες της κλαίνε για τους νεκρούς, καταγγέλλουν τις συνθήκες στις οποίες βρίσκονται οι μετανάστες, διεκδικούν δικαιοσύνη και τείνουν προς τη συμφιλίωση. Το σημαντικό είναι ότι όλα αυτά ακούγονται και μεταφέρονται μέσω της λέξης, της δύναμης που έχει η λέξη, και ουσιαστικά είναι έργα λογοτεχνίας και εκτίμησης της διαφορετικότητας. Το καταφέρνουν αυτό μέσω της χρήσης του λεξιλογίου, ενός λεξιλογίου που έχει τον διττό ρόλο της μαρτυρίας αλλά ταυτόχρονα και της απομάκρυνσης από αυτό, κάτι το οποίο καταφέρνεται με τη χρήση ποιητικών εργαλείων.

Ιστορικά η Ισπανία πάντα διατηρούσε μια σχέση διαμάχης με τον αραβικό κόσμο, που κατά τη διάρκεια των αιώνων υπήρξε αντικείμενο έλξης και απώθησης, φιλίας και έχθρας. Μετά την εποχή της ισπανικής αποικιοκρατίας στο Μαρόκο (1912–1956), οι σχέσεις ανάμεσα στις δυο χώρες συνέχισαν να βάζονται από στιγμές έντασης στα θαλάσσια σύνορα και στα δικαιώματα αλιείας, στο εμπόριο ναρκωτικών, στο μαχόμενο δικαίωμα της ισπανικής κυριαρχίας στη Θέουτα και στη Μελίγια (αυτόνομες πόλεις στις αφρικανικές όχθεις στο έδαφος του Μαρόκο), στην απειλή της ισλαμικής τρομοκρατίας που ξεκίνησε από την επίθεση της 11ης Σεπτεμβρίου και στα μεταναστευτικά κύματα των τελευταίων ετών.

Μεγάλο μέρος της ισπανικής κουλτούρας εξηγείται μέσω της ισλαμικής κουλτούρας και κάποιοι συγγραφείς συνηθίζουν να εξηγούν τις ομοιότητες σε ένα πλαίσιο μεσογειακής ταυτότητας που μοιράζεται. Ο Άραβας δεν είναι μόνο ο ιστορικός εχθρός, αλλά επίσης είναι ο άλλος που ο Ισπανός φέρει και κουβαλάει μέσα του: ο καθρέφτης του. Η λογοτεχνία που εστιάζει στη μαροκινή μετανάστευση είναι μέρος των εμπειριών των συνόρων και είναι ένα φαινόμενο που έχει κοινωνικές, πολιτιστικές και γλωσσολογικές παραμέτρους.

Μέσα στο πλαίσιο της διαγλωσσικής πρακτικής γραφής ανήκει ο μαροκινός ποιητής Αμπντεραχμάν Ελ Φάτι, ο οποίος γράφει στα ισπανικά. Στο διήγημά του «El lenguaje de la felicidad»/«Η γλώσσα της ευτυχίας» αναφέρει τη διαφορετική και ξεχωριστή συνάντηση ενός μαροκινού κοριτσιού με τη μητέρα του, η οποία μετανάστευσε αρκετό καιρό πριν. Στο καινούργιο σπίτι, το κορίτσι περιγράφει το συναίσθημα της μη επικοινωνίας που τη χωρίζει από τα υπόλοιπα παιδιά που συναντά στο πάρκο, ένα συναίσθημα που την παίρνει από το χέρι και τη βάζει στα παιχνίδια των άλλων παιδιών. Το διήγημα σκιαγραφεί, ουσιαστικά, μια ποιητική γέφυρα μέσω ενός μη λεκτικού λεξιλογίου, αυτό του παιχνιδιού, που επιτρέπει την πρόσβαση του παιδιού-μετανάστη στον κόσμο από τον οποίο αισθάνεται αποκομμένο.

Ο Αμπντεραχμάν Ελ Φάτι είναι ένας μαροκινός ποιητής που γράφει στα ισπανικά. Γεννήθηκε το 1964 στην πόλη Τετουάν, όπου και μένει μόνιμα μέχρι σήμερα. Είναι διδάκτωρ ισπανικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου της Σεβίλλης και καθηγητής ισπανικής λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο Αμντεμαλέκ Ες Σάαντν στην πόλη Τετουάν, καθώς και διευθυντής σπουδών της ισπανικής φιλολογίας στο ίδιο πανεπιστήμιο. Είναι επίσης καθηγητής ισπανικής γλώσσας και πολιτισμού στην Ανώτερη Σχολή Μετάφρασης Ρέι Φάντ της Ταγγέρης. Η προβληματική της μετανάστευσης ενέπνευσε μεγάλο μέρος του έργου του. Εκτός από το έργο του ως ερευνητή, ανάμεσα στα έργα του ξεχωρίζουν ιδιαίτερα οι ποιητικές συλλογές του *Τριάντα, εικόνες και λέξεις* (1998), *Προσάραξη* (2000), για την οποία η Πρεσβεία της Ισπανίας στο Μαρόκο του απένειμε το Βραβείο Ποίησης Ραφαέλ Αλμπέρτι, *Η Αφρική σε βρεγμένους στίχους κ.ά.*

Μετά από προσωπική επικοινωνία με τον ποιητή και συγγραφέα Αμπεραχμάν Ελ Φάτι, και αφού δόθηκε η άδεια να μεταφράσω το διήγημά του, σας απευθύνω ένα σύντομο χαιρετισμό εκ μέρους του:

Πάντα αποτελεί ευχαρίστηση και τιμή να μεταφράζομαι σε άλλες γλώσσες, αλλά όταν αυτή η άλλη γλώσσα είναι η ελληνική η ικανοποίηση είναι πολύ μεγαλύτερη. Απευθύνω τις ευχαριστίες μου στην Οργανωτική Επιτροπή του Συνεδρίου και ειδικότερα στην καθηγήτρια Νατάσα Βακουφτσή.

Επιδιώκεται λοιπόν μια προσέγγιση της λογοτεχνίας εν κινήσει μέσα από ένα συγγραφέα που γράφει σε γλώσσα άλλη από τη μητρική του. Στη συνέχεια ακολουθεί το διήγημα.

Ήταν κουραστικές και ατελείωτες οι ώρες, σε μεγάλες ουρές απελπισίας, δίπλα από τις υπηρεσίες του Προξενείου. Ανάμεσα σε κάγκελα ανικανότητας,

βλέποντας να περνάει η περιέργεια από το δρόμο Μοχάμεντ Ε΄, που δεν σταματούσε το συνηθισμένο πήγαιν' έλα, ανάμεσα σε θορυβώδη βλέμματα απελπισίας και ωμών ελπίδων, ανάμεσα στα πεζοδρόμια της παλιάς Τράπεζας της Ισπανίας.¹ Μέχρι που επιτέλους, μια μέρα, το όνομα μου απέκτησε μια ηχώ, ένα χρώμα και αιχμαλωτίστηκε σε ένα σημειωματάριο το οποίο ονομάζουν διαβατήριο, που είναι διακοσμημένο με μια από τις πιο επιθυμητές σφραγίδες της χώρας. Κάποιοι μου είπαν ότι παραπάνω από το μισό πληθυσμό του πλανήτη την πλαστογραφούσε. Αλλά εγώ δεν καταλάβαινα τίποτα από αυτά. Η ευτυχία της οικογένειάς μου που με συνόδευε με μόλυβε τόσο, που έκλαψα σαν να ήμουν κάτοχος των πιο σπάνιων χρωμοσωμάτων που υπήρχαν, και επιπλέον, θα μου επέτρεπαν να ξαναγκαλιάσω τη μαμά μου.

Ήταν η ώρα της οικογενειακής επανένωσης. Θυμάμαι τη διαδρομή εκείνου του εκτεταμένου Στενού με το όνομα Γιαμπάλ Ταρίκ.² Όταν απομακρυνόμουν από το λιμάνι στο οποίο γεννήθηκα, τα δάκρυα μπερδεύονταν στο ατελείωτο μπλε των νερών που θα με πήγαιναν στη μητέρα μου, αυτό το πλάσμα που κάποια μέρα, ξημέρωμα, χωρίς χρόνο ούτε κάν για ένα φιλί, τράπηκε σε φυγή για να μου διασφαλίσει ένα καλύτερο μέλλον.

Έφτασε η στιγμή, και εκεί βρισκόταν, στο λιμάνι, στο πλοίο, στα ίδια νερά που με απομάκρυναν από τη μαμά μου και που τώρα με επέστρεφαν στην αγκαλιά της. Πόσες φορές καταράστηκα τη θάλασσα που με απομάκρυνε από το μητρικό φιλί, από το πρωινό με τσάι και αγάπη... Με έβλεπα στις κορυφές των ίδιων κυμάτων, της ίδιας θάλασσας, μόνο που τώρα αυτή η θάλασσα μου έφερνε τη δυνατότητα να ξανασυναντηθώ μαζί της.

Εκεί βρισκόταν, πρόσχαρη και χαμογελαστή, πιο μαμά από ποτέ. Ακόμη διατηρώ στο δέρμα μου και στην καρδιά μου την αγκαλιά της επανασύνδεσης, τόσο διαφορετική από την ευτυχία στην πόρτα του προξενείου, όταν έκλαιγα με πικρή ανικανότητα και απελπισία. Θα πραγματοποιήσω επιτέλους όλα αυτά που μου υποσχέθηκε σε εκείνα τα γράμματα που μου διάβαζαν φτάνοντας στο λιμάνι.

Ξύπνησα, και δίπλα στο μαξιλάρι με κοιτούσε μια κούκλα με ζωντανά χρώματα και πεταχτά μάτια, μια μεγάλη μπάλα, απαλή στο άγγιγμα, με μυρωδιά διαφορετική από εκείνες που είχα πριν φτάσω σε αυτή τη γη. Οι αχτίνες του ήλιου με προσκαλούσαν να αναπνεύσω έναν αέρα πιο δροσερό και τρυφερό

¹ Αυτές και άλλες αναφορές παραπέμπουν στην πόλη της Ταγγέρης.

² Ο συγγραφέας αντικαθιστά το αραβικό όνομα από το οποίο προέρχεται το όνομα του Γιβραλτάρ: Yabal Tarik (όρος Ταρίκ), μέρος από το οποίο απέπλευσε ο Ταρίκ Ιμπν Ζιγιάλ το έτος 711 μ.Χ. και από όπου προέρχεται η αράβικη ονομασία της Χερσονήσου.

από εκείνη την ημέρα στη διαδρομή. Ήταν η πρώτη μου μέρα μακριά από το λιμάνι, από τους παπούδες μου, από τους φίλους μου στο Κέσμπαχ,³ από τη γλώσσα την οποία μιλάω και φωνάζω και διηγούμαι ιστορίες και παίζω και συζητάω και ονειρεύομαι.

Αυτό που περισσότερο με έκανε να νιώθω άβολα και με ανησυχούσε ήταν που δεν μπορούσα να μιλήσω και να επικοινωνήσω με τους καινούργιους μου φίλους στη χώρα στην οποία με έφερε η μαμά μου. Στην αρχή αισθάνθηκα διαφορετική, απύσχα, ξένη σε όλο αυτό τον κόσμο που μόλις ξεκινούσε, ξυπνώντας στο καινούργιο μου σπίτι. Στο πάρκο, κοντά στο σπίτι της μαμάς, υπήρχαν πολλά παιδιά, αγόρια και κορίτσια, έτρεχαν, μιλούσαν, φωνάζαν, γελοούσαν, έλεγαν πράγματα. Ήταν τόσο ευτυχισμένα... Τα πρόσωπα τους ήταν κατενθουσιασμένα και ακτινοβολούσαν χαρά, αλλά εγώ δεν μπορούσα να τους καταλάβω. Χωρίς να μπορώ να επικοινωνήσω με αυτούς, με πρόδιδαν το χρώμα μου, τα μαλλιά μου, το ανάστημά μου, το σταθερό και περίεργο βλέμμα μου και η εκκωφαντική σιωπή μου.

Σε εκείνη την περίεργη και αποθαρρυντική κατάσταση με πλησίασε ένα κορίτσι άψογα ντυμένο, με επιδερμίδα πιο άσπρη και από τα αφρώδη νερά του Στενού, πάνω στον οποίο τα μαλλιά έλαμπαν χρωματιστά αστεράκια που κάλυπταν τα ξανθά μεταξένια μαλλιά του. Μου είπε τόσα πράγματα και τόσο βιαστικά, που ακόμη και να την είχα καταλάβει δεν θα ήμουν ικανή να αποκωδικοποιήσω τις λέξεις της. Παρ' όλα αυτά, με πήρε από το χέρι και με πήγε εκεί όπου βρίσκονταν οι άλλοι συμμαθητές της. Με προσκάλεσε να ανέβω στην τσουλήθρα για να μοιραστεί μαζί μου τις καραμέλες που είχε, όλες τυλιγμένες σε πολύχρωμα χαρτάκια. Τότε αντιλήφθηκα ότι μπορούσα να μιλήσω, ότι μπορούσα να επικοινωνήσω με αυτούς, κι ας ήταν διαφορετικοί, λοιπόν, μας ένωνε η λαχτάρα να ανέβουμε στην τσουλήθρα και να παίξουμε, να παίξουμε και να φωνάζουμε από ευτυχία.

Μοιραζόμασταν το πάρκο, τα παιχνίδια, τις καραμέλες, και κυρίως, εκείνη την τσουλήθρα που με ανέβασε σε σημείο μέχρι να μπορώ να δω τις κορυφές των πιο ψηλών δέντρων στο πάρκο, σε μια αξέχαστη εμπειρία. Στο τέλος, όταν έφτασα σπίτι, είπα στη μαμά ότι μιλούσα την ίδια γλώσσα με τα περίεργα παιδιά που δεν ήταν από τη χώρα μου, τη γλώσσα της ευτυχίας και του χαμόγε-

³ Πριν την αποικιοκρατία, σχεδόν όλες οι πόλεις είχαν το δικό τους kasbah ή οχυρωμένο κάστρο, μέρος στο οποίο έμενε ο τοπικός αρχηγός και που επίσης χρησίμευε ως άμυνα για την πόλη σε περίπτωση επίθεσης. Το Kasbah της Ταγγέρης, στο πιο ψηλό σημείο της πόλης, έχει εξαιρετική θέα στο Στενό και στη γειτονική Ισπανία. Στο εσωτερικό του βρίσκεται το παλάτι του σουλτάνου του 17ου αιώνα, που τώρα έχει μετατραπεί σε μουσείο.

λου και των φωνών και της τσουλήθρας και επίσης τη γλώσσα των καραμέλων που μοιραζόμασταν και των παγωτών που έλιωναν στα χέρια μας.

Το όνειρο μου με τη μαμά σε ξένη γη έγινε πραγματικότητα. Είχα φίλους και φίλες που δεν μιλούσαν όπως εγώ στην αρχή της παραμονής μου, αλλά τους οποίους καταλάβαινα μόνο κοιτώντας τους στο πρόσωπο.

Συμπερασματικά λοιπόν, η μη γνώση της γλώσσας της χώρας υποδοχής αντικαθίσταται συχνά από ένα πολιτιστικό τοίχος για τον μετανάστη, όπως συμβαίνει σε κάποια σημεία στο διήγημα «Η γλώσσα της ευτυχίας». Η πρωταγωνίστρια του διηγήματος ανακαλύπτει στο πάρκο μια άλλη γλώσσα, αυτή του παιχνιδιού, η οποία σπάει τους ιδιωματικούς τοίχους που την περιθωριοποιούν ως μετανάστρια. Παρ' όλα αυτά, η λογοτεχνία της μετανάστευσης καταγγέλει επίσης την έλλειψη φωνής του μετανάστη, εφόσον χωρίς δική του ταυτότητα είναι δύσκολο να μιλήσει κανείς για τον εαυτό του.

Το μυθιστόρημα του Νίκου Κάσδαγλη
Η Μαρία περιηγείται τη Μητρόπολη των Νερών.
Μια περίπτωση μετάβασης της νεοελληνικής πεζογραφίας
σε σύγχρονα διεθνή προβλήματα

Είναι κοινή στις φιλολογικές μελέτες και στην κριτική που έχει γραφτεί για το πεζογραφικό έργο του Νίκου Κάσδαγλη η επισήμανση της βίας από την οποία διακατέχονται οι περισσότεροι ήρωες. Αυτή αναδεικνύει τη «σκοτεινή» και πολλές φορές «θηριώδη» πλευρά του ανθρώπου, που βασανίζει, που καταστέλλει αντιδράσεις, καταντώντας το σώμα του πάσχοντος χωρίς αντοχές¹ και ευτελίζοντας, γενικότερα, τόσο τον θύτη όσο και το θύμα.² Έτσι, οι περισσότεροι ήρωες εισέρχονται ήδη διαμορφωμένοι στην πλοκή και υποβάλλουν σε εξουθενωτικές δοκιμασίες, σώματος και ψυχής, το ανθρώπινο περιβάλλον τους.³ Ως θεματικό μοτίβο, η βία παρουσιάζει αναβαθμούς εξέλιξης στα έργα του Κάσδαγλη: από την επιβολή της ως ατομικής συμπεριφοράς στα θαλασσινά διηγήματα που συγκεντρώθηκαν στο τόμο *Σπιλιάδες* (1954), προσλαμβάνει πολιτικές διαστάσεις στα μυθιστορήματα *Τα δόντια της Μυλόπετρας* (1955), *Οι Κεκαρμένοι* (1959), και στο διήγημα «Μακάριοι οι ελεήμονες» (1977), αφού γίνεται κατάχρησή της στον στρατό και στα στρατόπεδα συγκέντρωσης.

Στην τελευταία περίοδο της συγγραφικής του δραστηριότητας, με εξαίρεση το διήγημα «Το θολάμι» (1987),⁴ ο Κάσδαγλης διευρύνει τον ορίζοντα

¹ Ο Αλέξης Ζήρας θεωρεί ότι η ακραία εξόντωση συντελείται μέσα στη διαχρονική συνθήκη της «παράβασης και της τιμωρίας, της επιβολής και της αντίδρασης» που μέσω του «κακοποιημένου» σώματος εξευτελίζεται και η προσωπικότητα τόσο του θύματος όσο και του θύτη. Αλέξης Ζήρας, «Βία. Μητέρα και μαμή των πάντων», *Νέα Εστία* 1797 (2007) 203.

² Η Λίζυ Τσιριμώκου θεωρεί ότι τόσο τα θύματα όσο και οι θύτες δεν ανήκουν αποκλειστικά στους καλούς ή τους κακούς αντίστοιχα. Και οι δυο κατηγορίες ανθρώπων υφίστανται τη μοιραία επιβολή μιας ανάγκης που η ίδια την ταυτίζει με την «πανίσχυρη Ιστορία που κινεί τα νήματα όλων των νευροσπαστων γύρω της», Λίζυ Τσιριμώκου, «Νίκος Κάσδαγλης», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Γ', Αθήνα, Σκόκλης, 1988, σ. 312.

³ Αυτοί είναι οι «αρνητικοί ήρωες», δηλαδή, «πρόσωπα ή χαρακτήρες που με τις προθέσεις τους, τις πράξεις και, γενικά, τη συμπεριφορά τους προκαλούν την αποστροφή του αναγνώστη», Γ. Δ. Παγανός, «Αρνητικοί ήρωες», *Νέα Εστία* 1797 (2007) 221–222.

⁴ Το διήγημα αναφέρεται στην αποτυχημένη απόπειρα μιας ολιγομελούς τρομοκρατικής ομάδας σε κεντρικό σημείο της Αθήνας. Ο αφηγητής παρακολουθεί τις τελευταίες ώρες του τρομοκράτη που, πληγωμένος, διαφεύγει τον κλοιό της Αστυνομίας και επιστρέφει, πληγωμένος, στο διαμέρισμά του,

των πολιτικών και συγγραφικών του ενδιαφερόντων και διερευνά περιοχές μαζικής εξόντωσης. Θεωρώντας τη βία αρχέγονη, ενστικτώδη ανάγκη κυριαρχίας, τη βλέπει να εξελίσσεται σε ιδεολογία που εμπνέει μεθόδους γενοκτονίας⁵ με τα επιτεύγματα της επιστήμης. Άλλωστε η επιστήμη στον 20ό αιώνα και η τεχνολογική πρόοδος την ευνοούν.⁶ Τα λογής ολοκαυτώματα, οι βομβαρδισμοί των πόλεων, η ατομική βόμβα και στη συνέχεια οι πυρηνικές δοκιμές επιβεβαιώνουν την οξύμωρη αυτή σύμπραξη. Στο μυθιστόρημα *Η Μαρία περιηγείται τη Μητρόπολη των Νερών* η συνεργασία της επιστήμης με τα στρατιωτικά προγράμματα έχει ήδη συντελεστεί. Ο συγγραφέας εγκιβωτίζει τα τραγικά επεισόδια που ακολούθησαν την έκρηξη της ατομικής βόμβας, στην κεντρική ιστορία που είναι το ταξίδι, ας πούμε προσκύνημα, στη Χιροσίμα. Η ειρωνεία είναι ότι η επίσκεψη γίνεται ενώ οι πυρηνικές δοκιμές συνεχίζονται για πολιτικές σκοπιμότητες.⁷ Οι ατομικές βόμβες που έπεσαν στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι, παρά τις εκκλήσεις των διανοουμένων,⁸ σήμαναν τη χαραυγή της ατομικής εποχής (dawn of atomic age).

Ο Κάσδαγλης πιστεύει πως «η λογοτεχνία έχει καταλυτική πολιτική δύναμη και μπορεί να επιδράσει ιδεολογικά στο πολιτικό μέλλον της χώρας. Έχει περιορισμένες άμεσες δυνατότητες, μακροπρόθεσμα, όμως, μπορεί να συμβά-

όπου και πεθαίνει. Το εκτενές αυτό διήγημα του Κάσδαγλη αποτελεί σπουδή στην αμφίσημη επιρροή της βίας στον χαρακτήρα του τρομοκράτη, ο οποίος παγιδεύεται, τελικά, μέσα σε μια σειρά των επιπτώσεων της.

⁵ Στο επίμετρο «Η χρήση της βίας στον 20ό αιώνα και ο αντίκτυπος στην εργασία του Ν. Κ.» ο συγγραφέας συνδέει τη γενοκτονία με την εξόντωση μιας ράτσας, Νίκος Κάσδαγλης, *Επιβολή. Τα κείμενα της βίας*, Αθήνα, Σοκόλης 2005, σ. 252–253.

⁶ «Με τη μεγάλη τεχνολογική ανάπτυξη», τονίζει ο Κάσδαγλης, «η εξόντωση του αντιπάλου παίρνει μορφή επιστημονική, όπως έγινε με την εξόντωση των Εβραίων από το τρίτο Ράιχ», ό.π., σ. 253.

⁷ Η απονομή του βραβείου Νόμπελ Ειρήνης (2017) στην οργάνωση ICAN (International Campaign to Abolish Nuclear Weapons) αναζωπύρωσε τον δημόσιο διάλογο για την πυρηνική ενέργεια, τους εξοπλισμούς και τις συμφωνίες που γίνονται κατά καιρούς για την κατάργησή τους. Όπως τόνισε η Beatrice Fihn, Διευθύντρια της Οργάνωσης, το βραβείο «είναι έκκληση στα κράτη που έχουν πυρηνικά όπλα να αναλάβουν την πρωτοβουλία για διαπραγματεύσεις με απώτερο σκοπό τη σταδιακή, ισόροπη και προσεκτική καταστροφή τους. Ακόμη το ίδιο βραβείο συμβολίζει και μια πράξη ευγνωμοσύνης και σεβασμού στα χιλιάδες θύματα της ατομικής βόμβας», <https://www.theguardian.com/world/video/2017/oct/06/nobel-peace-prize-is-tribute-to-anti-nuclear-campaigners-says-icans-executive-director-video> (πρόσβαση 8. 10. 2017).

⁸ Εδώ χρειάζεται να θυμηθούμε μερικά σχόλια του Albert Camus που έγραψε στην εφημερίδα *Combat* αμέσως μετά την έκρηξη: «Μια βόμβα στο μέγεθος μιας μπάλας ποδοσφαίρου μπορεί να εξαφανίσει μια μικρή πόλη. Γίνεται κατανοητό λοιπόν ότι στο κοντινό ή μακρινό μέλλον πρέπει να διαλέξουμε ανάμεσα στη μαζική αυτοκτονία και την κοινή λογική. Γι' αυτό οι προσευχές ας μείνουν στην άκρη κι ας ορθώσουμε τους λαούς απέναντι στις κυβερνήσεις τους. Είναι υποχρέωση των πνευματικών ανθρώπων να διαλέξουν μια φορά για όλους ανάμεσα στην κόλαση και τη λογική», Albert Camus sur Hiroshima, L'editorial de *Combat* le 8 août 1945, <https://www.humanite.fr/albert-camus-sur-hiroshima-l'editorial-de-combat> (πρόσβαση 8. 10. 2017).

λει στη δημιουργία του πολιτικού κλίματος της επόμενης γενιάς».⁹ Λογοτεχνία και πολιτική, επισημαίνει ο ίδιος, έχουν σχέση αμφίδρομη. Η λογοτεχνική του δημιουργία διεισδύει σε φοβερές καταστάσεις της πολιτικής και τις αναπλάθει βιωμένες από τα πρόσωπα μιας πλασματικής ιστορίας που καταργεί την προσδοκία του αναγνώστη να απολαύσει το κείμενο. Οι ήρωές του, δηλώνει ο ίδιος, έχουν «απεχθή χαρακτηριστικά»,¹⁰ μπορεί να απωθούν τον αναγνώστη, τον εκπαιδεύουν όμως στη σπουδή των χαρακτήρων και στις υφολογικές τους απαιτήσεις, για να αναπαρασταθούν ως πρόσωπα της πλοκής και της αφήγησης. Πέραν του καλού και του κακού ήρωα, υπάρχουν οι πανίσχυροι εκπρόσωποι της εξουσίας, η οποία γεννά και τους βασανιστές και αυτούς που υφίστανται τη βία και που σπάνια τους λυτρώνει ο θάνατος. Στα κείμενα του Κάσδαγλη ακόμη και αν η ύβρις τιμωρείται, αυτό είναι προσωρινό τέλος, γιατί η εμπειρία μάς αποδεικνύει ότι ο χρόνος της Ιστορίας υπόκειται στον μαρτυρικό κύκλο του καιρού. Ο Κάσδαγλης, όντας «σπουδαγμένος» στον σοφό λόγο του Γιώργου Σεφέρη, επιβεβαιώνει το πικρό απόσταγμα της μίας και μόνης αλήθειας, όπως αυτή εκφράζεται στο ποίημά του «Ελένη» (1953): «Αν είν' αλήθεια πως οι άνθρωποι δε θα ξαναπαιάσουν / τον παλιό δόλο των θεών».¹¹ Έτσι, βλέπουμε να υποδηλώνεται ως ηθικό και υπαρξιακό αίτημα η αποκατάσταση της δικαιοσύνης στον πολιτισμένο κόσμο, ο οποίος διαψεύδει, όμως, ειρωνικά τις πανανθρώπινες προσδοκίες.

Η θέση αυτή δεν είναι μοιρολατρική, αλλά αμφισβητεί την πολιτική αλήθεια, την υποκρισία, και έμμεσα καταγγέλλει την εξουσία που την περιφρουρεί, αδιαφορώντας, κατά βάθος, για τις ανθρώπινες απώλειες. Ο συγγραφέας, στη συνομιλία του με τον Τάσο Γουδέλη το 1995, μας εξηγεί τι σημαίνει για τον ίδιο το βίωμα και πώς προέκυψε το μυθιστόρημα *Η Μαρία περιηγείται τη Μητρόπολη των Νερών* (1982), που το προετοίμαζε είκοσι δύο χρόνια: «Βίωμα», μας λέει, «δεν είναι μόνο ό,τι έχουμε ζήσει αλλά και ό,τι έχουμε διαβάσει ή ακούσει. Αρκεί να το έχουμε εσωτερικεύσει εξίσου βαθιά με το αληθινό βίωμα.

⁹ Νίκος Κάσδαγλης, «Πιστεύω στην αξία των βιβλίων μου με πολιτικό υπόβαθρο» (Ο Νίκος Κάσδαγλης μιλάει στον Τάσο Γουδέλη), *Το Δέντρο* 90 (1995) 26.

¹⁰ Νίκος Κάσδαγλης, «Η τεχνική της αφήγησης», *Εντευκτήριο* 15 (1991) 62.

¹¹ Διαβάζοντας το μυθιστόρημα διαπιστώνουμε ότι το ποίημα παίρνει τις συμβολικές διαστάσεις μιας τραγικότητας που διαπερνά την Ιστορία και αναδεικνύει την ειρωνεία με την οποία διαχειρίζονται οι Μεγάλες Δυνάμεις τον απλό κόσμο. Ας δούμε και τους στίχους που προηγούνται του παραθέματος στο κυρίως κείμενο και ταιριάζουν στις σκηνές της φρίκης που περιγράφουν οι αυτόπτες μάρτυρες των γεγονότων στη Χιροσίμα: *Μεγάλος πόνος είχε πέσει στην Ελλάδα. / Τόσα κορμά ριγμένα / στα σαγόνια της θάλασσας, στα σαγόνια της γης / τόσες ψυχές / δοσμένες στις μυλόπετρες, σαν το σιτάρι. / Κι οι ποταμοί φουσκάναν μες στη λάσπη το αίμα / για ένα λινό κυμάτισμα για μια νεφέλη, Γιώργος Σεφέρης, Ποήματα, Αθήνα, Ίκαρος 1972.*

[...] Έχω γράψει για τη Χιροσίμα [...] Αναφέρομαι εκεί σ' ένα γεγονός που συνέβη το 1945. Η εντύπωση που μου προκάλεσε η γενοκτονία από την ατομική βόμβα ήταν τόσο δυνατή, που αφομοίωσα το γεγονός σαν να ήμουνα μέσα σ' αυτό». ¹² Ας προσέξουμε εδώ ότι η πολιτική ευθύνη του συγγραφέα απέναντι στα προβλήματα του ανθρώπου συνδέεται με την ενσυναίσθηση της θέσης ή της κατάστασης που ζει ο «άλλος».

Ο Κάσδαγλης, εξαντλητικός ερευνητής των γεγονότων, καταθέτει ότι όσα γράφονται για την πραγματικότητα της έκρηξης «είναι αληθινά». Βασική πηγή του είναι το *Χρονικό* του γιατρού Michihico Hachiya, ¹³ το οποίο μετέφρασε από τα γαλλικά και δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Ταχυδρόμος* σε συνέχειες. Η πρώτη νύξη για την έκρηξη υπάρχει στο μυθιστόρημα *Εγώ ειμί Κύριος ο Θεός σου* (1961), όπου ο νεαρός πρωταγωνιστής εκφράζει τον φόβο και την ανασφάλεια που δημιουργεί το γεγονός. Έκτοτε, και μέχρι το 1980, τα κείμενα που δημοσιεύονται έχουν άμεση σχέση με ό,τι συμβαίνει κυρίως στην Ελλάδα. Το ενδιαφέρον του συγγραφέα, όμως, αναζωπυρώνεται με το ταξίδι του στην Ιαπωνία και την ίδρυση της Ομάδας Ρόδου της Διεθνούς Αμνηστίας. Τον Φεβρουάριο του 1980 δημοσιεύεται στην τοπική εφημερίδα *Πρόδος* άρθρο του με τίτλο «Ιστορική ανασκόπηση της λειτουργίας των βασανιστηρίων».

Η μετάβαση προς τα παγκόσμια προβλήματα έχει αρχίσει. Πυρηνικοί εξοπλισμοί, τρομοκρατία των πόλεων, βασανιστήρια είναι τρία «μεγαθέματα» που εισάγονται στη μυθοπλασία του μυθιστορήματος *Η Μαρία περιηγείται τη Μητρόπολη των Νερών* (1982). ¹⁴ Γιατί μπορεί το μεγαλύτερο μέρος του μυθιστορήματος να αναφέρεται στα συγκλονιστικά βιώματα που το κεντρικό πρό-

¹² Κάσδαγλης, ό.π. (σημ. 9).

¹³ Ο γιατρός Michihico Hachiya (1903–1980) ήταν διευθυντής στο Νοσοκομείο Επικοινωνιών στη Χιροσίμα και κράτησε ένα ημερολόγιο για το διάστημα από 6 Αυγούστου μέχρι 30 Σεπτεμβρίου 1945. Ζούσε κοντά στο νοσοκομείο και περίπου ένα μίλι από το σημείο της έκρηξης. Το 1984 στο κύριο άρθρο του το περιοδικό της Αμερικανικής Ιατρικής Εταιρείας (*Journal of American Medical Association*) γράφει: «Έπειτα από προτροπή φίλων, ο γιατρός Hachiya πρωτοδημοσίευσε το Ημερολόγιό του σε ένα μικρό γιαπωνέζικο ιατρικό περιοδικό (*Teishin Igaku*) που κυκλοφορούσε μεταξύ του ιατρικού προσωπικού των επικοινωνιακών υπηρεσιών. Το πρόσεξε ο παθολόγος Warner Wells, MD, που εργαζόταν στην Ιαπωνία το 1950 ως σύμβουλος της Επιτροπής για τα θύματα της ατομικής βόμβας». Ο Wells με τον Hachiya δημοσίευσαν το ημερολόγιο το 1955 με τον τίτλο *Hiroshima Diary*, μτφρ.–επιμ. Warner Wells, Chapel Hill, N.C., University of North Carolina, 1955). Όσοι βρέθηκαν στο νοσοκομείο δεν ήταν βαριά τραυματισμένοι και περιέγραψαν την έκρηξη ως pikadon· η λέξη pika αποδίδει την εκτυφλωτική λάμψη και η don τον ήχο της έκρηξης, https://en.wikipedia.org/wiki/Michihiko_Hachiya (πρόσβαση 9. 10. 2017).

¹⁴ Το μυθιστόρημα εκδίδεται, δηλαδή, στην αρχή της δεκαετίας του '80, όπου το οικολογικό κίνημα της Green Peace, η Διεθνής Αμνηστία, η Perestroika, αλλά και η τρομοκρατία των πόλεων, το πυρηνικό ατύχημα στο Τσερνομπίλ ή ο Πόλεμος των Άστρων του Reagan δημιουργούν ένα κλίμα εναντίον των ατομικών και πυρηνικών εξοπλισμών.

σωπο, η Μαρία, αποκομίζει από την περιήγησή της στο Μουσείο Ειρήνης της Χιροσίμα, αλλά ταυτόχρονα αποκαλύπτεται ότι προηγήθηκε η πυρηνική δοκιμή των Αμερικανών στις 16 Ιουλίου 1945 στο Νέο Μεξικό και ότι οι Γάλλοι συνέχισαν την ίδια τακτική κατά τη δεκαετία του '60 στη Σαχάρα και στα νησιά Μουρουρόα. Παράλληλα, καταγγέλλεται η χαλαρή αντίδραση της διεθνούς πολιτικής και συζητείται το πόσο τελεσφορούν οι προσπάθειες των ειρηνιστών ή των ακτιβιστών να εμποδίσουν τέτοιες ενέργειες· τέλος, αναδεικνύεται η παντοδυναμία της βίας με την οποία καταστέλλεται κάθε απόπειρα να διακοπεί το πρόγραμμα των πυρηνικών δοκιμών.

Ωστόσο, όλα τούτα τα ιστορικά ντοκουμέντα¹⁵ έχουν τη θέση τους στο μυθιστόρημα, πράγμα που σημαίνει ότι ως αφηγηματικές ενότητες αποκτούν επιπλέον νοηματοδοτήσεις, αφού γίνονται αντιληπτά από διαφορετικά πρόσωπα και διαλέγονται με διαφορετικές καταστάσεις ή, πιθανόν, με άλλα κείμενα. Γιατί δεν αρκεί να αποτελέσουν ύλη μιας ιστορίας στο μυθιστόρημα, αλλά και η ύλη αυτή να γίνει θέμα πολυφωνίας και αναπαράστασης που κεντρίζει το ενδιαφέρον, προβληματίζει, συγκινεί και «ελέγχει» συνειδήσεις με την Αισθητική και την Ηθική της. Στην περίπτωσή μας, η επιστήμη, η τεχνολογία, η πολιτική υπόκεινται στο μυθιστόρημα στην υπαρξιακή αμφισβήτηση και τη μεταφυσική αγωνία, εφόσον και από την Ιστορία ως επιστήμη δεν εκπορεύεται ένα ανθρωπιστικό παράδειγμα. Για ποια ασφάλεια,¹⁶ άραγε, συνεχίστηκαν οι πυρηνικές δοκιμές μετά τη διάλυση δύο πόλεων;

Αφετηρία, λοιπόν, της υποτυπώδους πλοκής είναι το ταξίδι από την Ευρώπη με προορισμό την Ιαπωνία με σκοπό την επίσκεψη της Χιροσίμα στις 6 Αυγούστου, τότε που γιορτάζεται η μαύρη επέτειος. Κεντρικό πρόσωπο η Μαρία, ένα μοντέρνο κορίτσι, με ομορφιά, γνώσεις και ικανότητες, πολύγλωσση και με εξαιρετικές ευαισθησίες. Η περιήγησή της στις μαρτυρικές πόλεις,

¹⁵ Μερικές φορές ο συγγραφέας κρατά την αυτονομία της ιστορικής ύλης, την οποία και σχολιάζει ως επισκέπτης της πόλης και ωσάν να ήταν ανταποκριτής εφημερίδας. Έτσι, βλέπουμε το κεφάλαιο που αναφέρεται στην επίσκεψη στο Μουσείο Ειρήνης της Χιροσίμα να επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσιο στην εφ. *Η Καθημερινή*, 24–26.2. 1982, ή η περιήγηση της Μαρίας, της ηρωίδας του μυθιστορήματος, στη «μνημειακή» πόλη Κιότο, θρησκευτικό κέντρο του Ζεν, να μεταφέρεται στο ταξιδιωτικό βιβλίο του Κάσδαγλη *Δρόμοι της στεριάς και της θάλασσας* (1988).

¹⁶ Η ειρωνεία ως φιλοσοφία διατρέχει το μυθιστόρημα, και αξίζει να προσέξουμε ότι ο Σαρλ, ο απεσταλμένος γαλλικού περιοδικού που ασκεί κριτική στις πυρηνικές δοκιμές της Γαλλίας, αναφέρεται στις αντιδράσεις των γειτονικών στην Πολυνησία χωρών, όπου οι Γάλλοι εγκατέστησαν τη βάση τους μετά τη Σαχάρα. Ο λόγος του έχει αφομοιώσει, ειρωνικά, και τα επιχειρήματα του υπουργού εθνικής άμυνας που καταλήγουν ως εξής: «Η ασφάλεια της Γαλλίας και το μέλλον της Ευρώπης έχουν προτεραιότητα απέναντι σε κάθε άλλη εκτίμηση», Νίκος Κάσδαγλης, *Η Μαρία περιηγείται τη Μητρόπολη των Νερών*, Αθήνα, Κέδρος 1982, σ. 35 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

στο Πάρκο της Ειρήνης, και η μελέτη κάθε φωτογραφίας υπερβαίνουν την περιέργεια του τουρίστα· και φαίνεται ότι έχει το υπερφυσικό χάρισμα¹⁷ να καταργεί τη σχέση παρόντος vs παρελθόντος, να συμμετέχει στις τραγικές ημέρες που ακολούθησαν την έκρηξη, να βοηθά και να καθιστά παρόν στην αφήγηση κυρίως την καταστροφή της πόλης, τους νεκρούς, τα θύματα που επιβίωσαν. Καθώς μάλιστα το μυθιστόρημα περιλαμβάνει και τη σύγχρονη προβληματική για την πυρηνική ενέργεια, η πρωταγωνίστριά του συμμετέχει και στις αντιδράσεις μιας ομάδας ειρηνιστών που θέλουν να εμποδίσουν –έστω και συμβολικά– την πυρηνική δοκιμή των Γάλλων στη Μουρουρόα, ένα νησί της Πολυνησίας, στα τέλη της δεκαετίας του '70.¹⁸

Το μυθιστόρημα δομείται πάνω στο τραγικό σχήμα της *ύβρεως* και *τίσεως*. Η *ύβρις* και η *αδικία* είναι συμπεριφορές των ακραίων ηρώων που καλούνται να πληρώσουν το τίμημα και έντεχνα το αποφεύγουν, προστατευμένοι σαν από μια διαφορετική μεταφυσική δύναμη, τη δύναμη του κακού. Κατά κανόνα η *ύβρις* δεν δαμάζεται σε έργα του συγγραφέα με πολιτικό περιεχόμενο, γιατί συνεπικουρείται από τη *βία*, την αρχετυπική επίσης παρουσία, με ρόλο συνάμα συνεκτικό, που καταλύει την ενότητα ανάμεσα στον άνθρωπο, τη φύση και τον θεό. Όταν οι Αμερικανοί, για παράδειγμα, ετοιμάζονταν να πετάξουν πάνω από τη Χιροσίμα για να ρίξουν την ατομική βόμβα, θεωρούσαν ότι είχαν τον θεό με το μέρος τους. Στο μυθιστόρημα μεταφέρεται αυτολεξεί η προσευχή του ιερέα της στρατιωτικής βάσης από την οποία αναχωρούν τα αεροπλάνα:

—Πατέρα παντοδύναμε, εισάκουσε την προσευχή των πιστών σου, χάρισε τη συμπαράστασή σου σ' εκείνους που θα πλανηθούνε στα ύψη του ουρανού σου για να χτυπήσουν τους εχθρούς μας. Σε ικετεύουμε, προστάτευσέ τους όσο θα εκπληρώνουν την αποστολή τους. Ας τους εμπυχωθεί η δύναμη και η ισχύς σου, κι ας φέρουν γρήγορα το τέλος του πολέμου με τη βοήθειά σου. Σε ικετεύουμε, ας βασιλέψει ξανά στον κόσμο η ειρήνη. [...] Θα συνεχίσουμε όλοι το δρόμο μας, μ' απόλυτη εμπιστοσύνη, αφού ξέρουμε πως βρισκόμαστε και τώρα, και για την αιωνιότητα, κάτω απ' την παντοδύναμη προστασία σου. Αμήν! (σ. 36–37)

Όσοι βρίσκονται έξω από την ιστορία του μυθιστορήματος αντιλαμβάνονται

¹⁷ Ο Διαλησμάς θεωρεί αυτή τη δυνατότητα «φανταστική παραισθητική μετάβαση στην πόλη την ώρα της πυρηνικής επίθεσης», Στέφανος Διαλησμάς, «Μικρή εισαγωγή στην ζειογραφία του Νίκου Κάσδαγλη», *Νέα Εστία* 1997 (2007) 200.

¹⁸ Ο Σαρλ, που θυμηθήκαμε προηγουμένως, αναφέρεται, πολύ σύντομα, στο δεύτερο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, στην ατόλη Μουρουρόα, που είναι το μόνιμο στέκι της Γαλλίας για τις πυρηνικές δοκιμές στον Ειρηνικό. Το τελευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος αναπτύσσει την προσπάθεια των ειρηνιστών να αποτρέψουν τη νέα πυρηνική δοκιμή. Η Μαρία είναι και εκεί παρούσα. Γι' αυτό υποστηρίζουμε ότι το πρόσωπο αυτό έχει την ικανότητα να είναι πανταχού παρούσα και να δραματοποιεί την ιστορική πληροφορία.

τον ειρωνικό αντίκτυπο της προσευχής, που εξελίσσεται σε προκλητική υποστήριξη του κακού. Γιατί, όσο κι αν ο ιερέας πιστεύει αυτά που λέει, ο αναγνώστης και ο αφηγητής επισημαίνουν την υποκρισία και βλέπουν την *παρωδία του ιερού λόγου*. Η ατομική βόμβα συνιστά διπλή ύβρη· προς τον ίδιο τον θεό, εφόσον η απόλυτη ματαιοδοξία και εξουσία τον θεωρεί υποστηρικτή σε ένα έργο, τάχα μου, κοινωφελές, και προς τον άνθρωπο, την ιστορία του και τον πολιτισμό του, γιατί αφανίζει ολόκληρες πόλεις. Έτσι, η καταστροφή, στην παγκόσμια ηθική, θεωρείται ως μια ενέργεια βούλησης ανώτερης από την πρόνοια του θεού για τους ανθρώπους:

Οι κακόμοιροι! Η ζωή στην πόλη τους έγινε πολύ σκληρή για όσους επιζήσαν από τέτοια ανήκουστη θείκη πληγή! — Γιατί θείκη πληγή; Δεν ήτανε θεομηνία αυτή που βρήκε τη Χιρόσιμα, είπε η Μαρία. — Σωστά. Η φρίκη που ξαπόλυσε ο άνθρωπος ξεπέρασε και τη φαντασία του Θεού. Οι πληγές του Φαραώ δεν ήταν τόσο τραγικές. Μήτε στην Αποκάλυψη δεν υπάρχει εικόνα φριχτή όσο η εκμηδενισμένη πόλη. Απορείς τι ν' απόγινε ο Θεός, σε τούτη την περίπτωση. Αν είχε τη δύναμη να σταματήσει ένα πρόεδρο των Ηνωμένων Πολιτειών. (σ. 26)

Αυτή τη δαιμονική εξέλιξη ο συγγραφέας την παρακολουθεί στον χρόνο κατά τον οποίο έχει συντελεστεί η έκρηξη, στον χρόνο του ταξιδιού-προσκυνηματος που γίνεται στις μέρες μας, στον ιστορικό χρόνο των μεταγενέστερων πυρηνικών δοκιμών και στον χρόνο των ιερών κειμένων που έχουν προμηνύσει τέτοιες γενοκτονίες και που οι άνθρωποι τις είχαν ξεχάσει. Όλα τούτα γίνονται βιώματα των θυμάτων και της ηρωίδας· γιατί έχει την ευχέρεια να μετακινείται στον χρόνο και στους τόπους των πραγματικών γεγονότων, να φέρνει τα ίδια τα πάσχοντα άτομα στο παρόν της ιστορίας και να αφηγούνται τη ζωή τους στο παρελθόν του χαμένου παραδείσου και τα πάθη τους στο παρόν της έκρηξης. Και επιπλέον, το κεντρικό αυτό πρόσωπο ωθεί τον αναγνώστη να συνδυάζει τις αποτρόπαιες εικόνες με τα εδάφια της Παλαιάς Διαθήκης¹⁹ που προτάσσονται ως μότο σε ορισμένα κεφάλαια του μυθιστορήματος· αυτά, τελικά, τα εδάφια επιβεβαιώνουν την τραγική επανάληψη του πεπρωμένου.

¹⁹ Ας δώσουμε ένα παράδειγμα όπου το μότο από την Παλαιά Διαθήκη βρίσκει την πραγμάτωσή του στο μυθιστόρημα. Η βοήθεια που προσφέρει η Μαρία μάς οδηγεί στην υποψία ότι πρόκειται για απεσταλμένο πρόσωπο του θεού επί της γης: Στο πέμπτο κεφάλαιο διαβάζουμε το εδάφιο της Παλαιάς Διαθήκης: «Ἐὰν οὖν καταβοήσῃ πρὸς με. Εἰσακούσομαι αὐτοῦ· ἐλεήμων γάρ εἰμι». Όταν η Μαρία βρίσκεται στο Πάρκο της Ειρήνης μελετά το μνημείο των τριών παιδιών που το σκεπάζουν οι χάρτινες γιρλάντες ορεγκάμι. Προσπαθώντας να βρει τη σημασία που έχουν αυτά τα χάρτινα πουλιά, «μεταβαίνει» με την τεχνική της *μετάληψης* στον χρόνο της καταστροφής. Γυναίκες, παιδιά, άντρες τη φωνάζουν και ζητούν τη βοήθειά της. Σε κάποιους προσφέρει μια ανακούφιση, αλλά τις περισσότερες φορές αδυνατεί... Έτσι, η θείκη υπόσχεση μένει τραγικά ατελέσφορη (σ. 95–109). Εδώ η τεχνική της μετάληψης εννοείται ως η απότομη μετάβαση σε ένα διαφορετικό αφηγηματικό επίπεδο που το ορίζει διαφορετικός χρόνος. Όπως φαίνεται, στο μυθιστόρημα δεν μπορούμε να κάνουμε σαφή τη διάκριση μεταξύ εγκιβωτισμού και μετάληψης.

Αλλά τη συνθέση της καταστροφής την προκαλούν οι παραισθήσεις της ηρωίδας που την κάνουν όχι μόνο να συμμετέχει στα βάσανα των θυμάτων, να προσπαθεί να προσφέρει βοήθεια, αλλά και να υφίσταται η ίδια τη βία των κατασκευαστών της βόμβας και των εκτελεστών της έκρηξης. Υπάρχει ένα επεισόδιο κλειδί στο έργο, που απεικονίζει συμβολικά και με ωμό τρόπο την παντοδυναμία όσων κατασκευάζουν ατομική βόμβα! Η ηρωίδα μετακινείται σε μια φτωχή συνοικία της Χιροσίμα με κατάλοιπα καμένων αυτοκινήτων, όπου μια συμμορία αλαζόνων νεαρών τη χτυπά με την αλυσίδα κατεστραμμένου ποδηλάτου. Υποσυνειδήτα σ' αυτή τη συμμορία αντιστοιχεί η εξουσία που χειρίζεται τα πυρηνικά όπλα, ενώ στην αλυσίδα του ποδηλάτου μεταφέρεται και, θα λέγαμε, στερεοποιείται η χημική αλυσιδωτή αντίδραση που παράγει τη βόμβα. Στο παράθεμα που ακολουθεί καταγράφεται η οδύνη της ηρωίδας που εκλιπαρεί για βοήθεια, ενώ ακούγονται οι απειλές του βιβλικού θεού στις οποίες ο νεαρός βασανιστής δεν δίνει σημασία:

Η Μαρία χτύπησε τα χέρια με απελπισία, κι ο σημαδεμένος τίναξε την αλυσίδα. Η κοπέλα ένωσε να της σκίζει τ' αυτί και να κουλουριάζεται στον ώμο, στην πλάτη της, κι ο σημαδεμένος τράβηξε ορμητικά πίσω την αλυσίδα, σαν καυτό σίδερο, και της ξέσκισε το ρούχο και τον ώμο, μ' ένα χαμόγελο ικανοποίησης στο μούτρο, και μάτια που στράφτανε. Ξαναμάζεψε την αλυσίδα μέσα στην τυμπανοκρουσία από τις λαμαρίνες και το στριγκό γέλιο του χαζού, που όλο και δυνάμωναν και γίνονταν ανυπόφορα πια, κι η Μαρία έπεσε πάνω του και τον αγκάλιασε ικετευτικά, για να μην ξανακατεβάσει το χέρι, μα την έσπρωξε απότομα και την πέταξε καταγής, κι η κοπέλα άπλωσε τα χέρια να φυλάξει τα μάτια της.

— Έάν δὲ κακίᾳ κακώσητε αὐτούς, καὶ κεκράξαντες καταβοήσωσι πρὸς με, ἀκοῆ εἰσακούσομαι τῆς φωνῆς αὐτῶν, καὶ ὀργισθήσομαι θυμῶ, καὶ ἀποκτενῶ ὑμᾶς.

Ο σημαδεμένος τη χτύπησε ξανά με την αλυσίδα, με το θρίαμβο ζωγραφισμένο στο μούτρο, μέσα στην αβάσταχτη χλαπαταγή, τις λαμαρίνες και το γέλιο του χαζού, που σκίζει τ' αυτιά.

(σ. 122–123)

Ωστόσο, η μετάβαση του Κάσδαγλη σε θέματα που πραγματεύονται τέτοιου μεγέθους καταστροφές υπερβαίνουν, γενικότερα, τις προσδοκίες του αναγνώστη που περιμένει να φανεί μια αχτίδα δικαίωσης στη λογοτεχνική δημιουργία. Η ίδια η Μαρία, μπροστά στα αδιέξοδα που αντιμετωπίζουν οι λιγοστοί επιζήσαντες γιατροί, στην επιδεξιότητα που επιδεικνύει ως γιατρός ο τραγικός πατέρας και εκτιμώντας ότι η βοήθειά της είναι ασήμαντη, ομολογεί την αδυναμία της και εγκαταλείπει τον αγώνα:

Ο γιατρός είχε βρεθεί μέσα στα νερά του, δε θύμιζε σε τίποτα τον απελπισμένο πατέρα που ψαχνε για τη φαμίλια του. Δούλευε γρήγορα κι επειδέξια, βιαστικά αλλά με ακρίβεια.

Ανυπόμονα γύρισε στη Μαρία.

—Μη στέκεσαι, της είπε απότομα, όπου δε χρειάζεται επίδεσμος, βάζε κόκκινο, μια γάζα και λίγο λευκοπλάστη.

Η Μαρία δεν κουνήθηκε, κι ο γιατρός σήκωσε το κεφάλι.

—Άντε, λοιπόν, κουνήσου!

—Δεν έχω δουλειά εδώ πέρα, γιατρέ. Φεύγω.

—Και τι κάνεις εδώ, περιήγηση;

[...]

Γιατρέ, είπε, συγχωρέστε με. *Πάροικος και παρεπίδημος ἐγώ εἰμι μεθ' ὑμῶν.* (σ. 190–191)

Έτσι, χάνεται η ευκαιρία, όπως και σε άλλα έργα του Κάσδαγλη, να διαμορφωθεί ένας ήρωας-πρόμαχος, που σπρώχνει τον σύγχρονο άνθρωπο να υπερασπιστεί πανανθρώπινες διαχρονικές αξίες.

Στο τελευταίο κεφάλαιο την ξαναβρίσκουμε ακτιβίστρια να εμποδίζει μαζί με το πλήρωμα του *Αρμενιστή* τις πυρηνικές δοκιμές στον Νότιο Ειρηνικό Ωκεανό. Ανάμεσά τους, ο γερμανός Χανς, παλιός αναρχικός, αφηγείται τον βασανισμό ενός καθηγητή πανεπιστημίου και προέδρου βιομηχανικής εταιρείας όπλων στη Γερμανία. Πριν την εκτέλεσή του, τα βασανιστήρια εξελίσσονται, ανταποδοτικά, σε ένα μανιακό παιχνίδι αμοιβαίας εξουθένωσης, που αποκτηνώνει τους παίκτες. Στο μυθιστόρημα δεν δίνεται λύση. Όπως αρχίζει, έτσι τελειώνει. Η ενότητα είναι λυρική και η έγκυος ηρωίδα απολαμβάνει σε μια «απαγκιασμένη λιμνοθάλασσα» το πρωινό της κολύμπι. Ο αφηγητής εστιάζει στις κινήσεις της Μαρίας, η οποία μέσα στην ηρεμία της φύσης απολαμβάνει τις τελευταίες ανυποψίαστες στιγμές της. Το βιβλικό κείμενο με τις απανωτές εντολές της θυσίας που θα επιτελεστεί υπονομεύει την ενότητα του ανθρώπου με τη φύση. Ο άσπλαχνος ήλιος καθιερώνει την επανάληψη του κακού.

Συμπεράσματα

Ως αρχή και τέλος του μυθιστορήματος, η λυρική ενότητα με την έγκυο ηρωίδα να απολαμβάνει τις τελευταίες στιγμές της ομορφιάς της φύσης και της ενότητας που απολαμβάνει με αυτή ο άνθρωπος έχει διττή σημασία. Από τη μια εκφράζει τον καημό του ανθρώπου για την αδιάκοπη επανάληψη των υπερβάσεων του μέτρου κι από την άλλη η ακατάλυτη από τον χρόνο Μαρία μετουσιώνεται σε μια συμβολική παρουσία όχι της ελπίδας, αλλά της συμπόνιας στο ανθρώπινο δράμα.

Σύγχρονες θεατρικές απεικονίσεις της μετανάστευσης και της προσφυγιάς από Βαλκάνιους γαλλόφωνους δραματουργούς. Sonia Ristic, Sedef Ecer, Matéi Visniec

Η παρούσα μελέτη έχει ως αντικείμενο προσέγγισης και ερμηνείας σύγχρονα θεατρικά έργα Βαλκάνιων γαλλόφωνων δημιουργών,¹ των οποίων κυρίαρχη θεματική είναι η μετανάστευση και η προσφυγιά. Συγκεκριμένα, οι *Μετανάστες*² της Σερβο-κροάτισσας Sonia Ristic, *Στην περιφέρεια*³ και *Ηλεκτρονικός διακινητής*⁴ της Τουρκάλας Κωνσταντινουπολίτισσας Sedef Ecer,⁵ καθώς και

¹ Οι τίτλοι και όλα τα παραθέματα στη γαλλική γλώσσα έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά από τη γράφουσα.

² Sonia Ristic, *Migrants, Manage* (Belgique), Lansman, 2013. Το έργο γράφτηκε το 2010 (βλ. σχετικά *Les Francophonies en Limousin*, <http://www.lesfrancophonies.fr/RISTIC-Sonia> (πρόσβαση 22.9.2016)) και παραστάθηκε για πρώτη φορά στις 12 Δεκεμβρίου 2014 στη θεατρική παρισινή σκηνή γαλλόφωνης δραματουργίας Tarmac, σε σκηνοθεσία της Sonia Ristic. Βλ. σχετικά http://www.letarmac.fr/la-saison/archives/p_s-migrants/spectacle-69/ (πρόσβαση 15.10.2016).

³ Sedef Ecer, *À la périphérie*, Παρίσι, Éditions de l'Amandier/Éditions d'un Instant, 2011. Για την παρούσα εργασία στηριχθήκαμε στην ηλεκτρονική εκδοχή του έργου, η οποία στάλθηκε από τη συγγραφέα στη γράφουσα ως επισυναπτόμενο έγγραφο σε ηλεκτρονικό της μήνυμα στις 19 Ιανουαρίου 2016. Το έργο γράφτηκε μεταξύ 2009 και 2010 (βλ. σχετικά Ecer, *À la périphérie*, ό.π., σ. 5) και παραστάθηκε για πρώτη φορά στις 3 Μαρτίου 2014 στο Théâtre de Suresnes, Jean Vilar, στο Παρίσι, σε σκηνοθεσία του Thomas Bellorini και τη συγγραφέα στον ρόλο της Sultane. Βλ. σχετικά στην προσωπική ιστοσελίδα της δραματουργού <https://www.sedefecer.com/a-la-peripherie> (πρόσβαση 2.1.2017).

⁴ Ο τίτλος του θεατρικού έργου στην ελληνική γλώσσα αποδίδει ελεύθερα τον πρωτότυπο γαλλικό τίτλο *e-passeur.com*, Sedef Ecer, «e-passeur.com», *L'avant-scène théâtre* (2016) 60–91. Για την παρούσα εργασία στηριχθήκαμε στην ηλεκτρονική εκδοχή του έργου, η οποία στάλθηκε από τη συγγραφέα στη γράφουσα ως επισυναπτόμενο έγγραφο σε ηλεκτρονικό της μήνυμα στις 23 Νοεμβρίου 2016. Το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά, στην τουρκική γλώσσα, στο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου της Κωνσταντινούπολης τον Μάιο του 2016, ενώ αποσπάσματά του διαβάστηκαν στη γλώσσα της πρώτης συγγραφής –τα γαλλικά– κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ της Avignon τον Ιούλιο του 2016. Βλ. σχετικά Sedef Ecer, *e-passeur.com*, στην προσωπική ιστοσελίδα της δραματουργού <https://www.sedefecer.com/e-passeur-com> (πρόσβαση 19.10.2016), και στο Πρόγραμμα της Προγραμματισμένης Παράστασης για το φθινόπωρο 2017 Sedef Ecer, *e-passeur.com*, Scène Nationale *LE LIBERTÉ* [sic], Toulon, Salle Fanny Ardant, σ. 3.

⁵ Η ένταξη της δραματουργίας της Sedef Ecer στη βαλκανική θεατρική παραγωγή δικαιολογείται από την εθνική και βιωματική σχέση της συγγραφέως με την Κωνσταντινούπολη, όπου γεννήθηκε και έζησε έως την ηλικία των 24 ετών και την επικρατούσα γεωπολιτικά και ιστορικά άποψη ότι η Τουρκία, και δη το δυτικό της τμήμα το οποίο συμπεριλαμβάνει την Κωνσταντινούπολη, ανήκει και στα Βαλκάνια. Βλ. σχετικά Dimitris Analis, *Les Balkans, 1945–1960. La prise du rouvoir*, τ. 1, Παρίσι, PUF, 1978, σ. 17, και Robert Anciaux, «Trois quarts de siècle de diplomatie turque au Moyen-Orient. Continuité et ruptures», στο Robert Anciaux (επιμ.), *La République laïque turque. Trois quarts de siècle après sa fondation par Atatürk*, Παρίσι, Éditions Complexe, 2003, σ. 113–146.

το *Μεταναααάστες ή Είμαστε πάρα πολλοί πάνω σ' αυτήν την πουτάνα τη βάρκα ή Η έκθεση περιφράξης*⁶ του Ρουμάνου Ματέι Visniec αποτέλεσαν το υλικό επάνω στο οποίο βασίστηκαν η έρευνα και τα συναφή πορίσματα.

Πριν εστιάσουμε στο θέμα μας, κρίνεται σκόπιμο να σχολιάσουμε σύντομα τη γαλλογραφία των δημιουργών, ένα αναμφισβήτητα βασικό στοιχείο τόσο της συγγραφικής τους παραγωγής όσο και της προσωπικής βιωματικής τους πορείας.

Για την Sonia Ristic, γεννημένη στο Βελιγράδι το 1972, τα γαλλικά αποτέλεσαν αναπόσπαστο μέρος της δεκάχρονης παραμονής της στη γαλλόφωνη Αφρική και της συνακόλουθης σχολικής της εκπαίδευσης.⁷ Εγκατεστημένη μόνιμα στο Παρίσι από το 1991, εξαιτίας του εμφυλίου πολέμου στην πρώην Γιουγκοσλαβία, η δημιουργός έχει γράψει όλα της τα έργα, πεζά και θεατρικά, στα γαλλικά. Η Ristic εξηγεί: «Ποτέ δεν έχω γράψει στα σερβο-κροατικά μέχρι τώρα, ούτε σε άλλη γλώσσα, το γεγονός ότι μένω στη Γαλλία και δουλεύω σχεδόν πάντα στα γαλλικά συνετέλεσαν στο να είναι η γλώσσα συγγραφής για μένα».⁸

Η Sedef Ecer γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1965.⁹ Από την ηλικία των δέκα ετών φοίτησε αποκλειστικά σε γαλλικό σχολείο. Με δραστηριότητα ως ηθοποιός, σεναριογράφος, δημοσιογράφος, σκηνοθέτης και θεατρική συγγραφέας, έχει επιλέξει ως μόνιμο τόπο κατοικίας το Παρίσι από το 1989.¹⁰ Μεταπηδώντας με ευκολία από την τουρκική στη γαλλική γλώσσα, η δημιουργός τονίζει τη βιωματική, υπαρξιακή και συγγραφική μετεώρισή της. Αυτοπροσδιοριζόμενη ως «συγγραφέας-μετανάστρια»,¹¹ εμμένει στο «διττό ανή-

⁶ Matéi Visniec, *Migraaaants ou On est trop nombreux sur ce putain de bateau ou le Salon de la clôture*, Παρίσι, Éditions l'œil du prince, 2016. Ματέι Βίζνιεκ, *Μεταναααάστες ή Είμαστε πάρα πολλοί επάνω σ' αυτήν την πουτάνα τη βάρκα*, μτφρ. Έρση Βασιλικιώτη Αθήνα, Ύψιλον, 2016. Για την παρούσα εργασία μελετήθηκε επίσης η ηλεκτρονική εκδοχή του έργου, η οποία στάλθηκε από τον συγγραφέα στη γράφουσα ως επισυναπτόμενο έγγραφο σε ηλεκτρονικό του μήνυμα στις 19 Νοεμβρίου 2016. Το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά στις 17 Νοεμβρίου 2016 στο *Théâtre du Chêne Noir* στην Avignon, σε σκηνοθεσία του Gérard Gelas, βλ. σχετικά <http://www.chenenoir.fr/event/migraaaants-saison-2016-2017-theatre-du-chene-noir-1/> (πρόσβαση 19.1.2017).

⁷ Για την εργοβιογραφία της Sonia Ristic βλ. σχετικά *Les Francophonies en Limousin*, ό.π. (σημ. 2).

⁸ Sonia Ristic, ηλεκτρονικό μήνυμα στη Χριστίνα Α. Οικονομοπούλου, 14 Αυγούστου 2013.

⁹ Για την εργοβιογραφία της Sedef Ecer βλ. σχετικά στην προσωπική της ιστοσελίδα <https://www.sedefecer.com> (πρόσβαση 18.1.2017).

¹⁰ Sedef Ecer, συνέντευξη στην Anne Andlauer, «Entre deux pays et deux langues. Sedef Ecer: "Jose tout faire en français"», *Le petit journal*, 3.3.2014, <http://www.lepetitjournal.com/istanbul/societe/rencontres/178574-entre-deux-pays-et-deux-langues-sedef-ecer-j-ose-tout-faire-en-francais> (πρόσβαση 23.12.2016).

¹¹ Hervé Pozzo, «Sedef Ecer. "On habite une langue comme on habite un pays"», *Geopolis France TV info*, 24.2.2014, <http://geopolis.francetvinfo.fr/sedef-ecer-on-habite-une-langue-commenon-habite-un-pays-30767> (πρόσβαση 28.1.2017).

κειν», όπως λέει «ποτέ στο εδώ ούτε στο εκεί, πάντα ανάμεσα στα δύο»,¹² ενώ ομολογεί πως γράφει στα γαλλικά έχοντας όμως κρατήσει το «τουρκικό της μυαλό».¹³

Για τον Matéi Visniec η γαλλογραφία αποτέλεσε καθοριστικό πυλώνα της συγγραφικής του παραγωγής, που αριθμεί τρεις ποιητικές συλλογές, πέντε μυθιστορήματα και περισσότερα από τριάντα θεατρικά.¹⁴ Γεννημένος στο Ρανταούτσι της Ρουμανίας το 1956, λάτρης της γαλλικής λογοτεχνίας και του γαλλικού κινηματογράφου από την παιδική του ηλικία, εγκατέλειψε το ολοκληρωτικό καθεστώς του Τσαουσέσκου το 1987 και ζήτησε πολιτικό άσυλο στη Γαλλία, όπου και διαμένει μόνιμα, πραγματοποιώντας συχνές επισκέψεις στην πατρίδα του. Ο Visniec εξομολογείται για την πολιτισμική υβριδική του ταυτότητα: «Είμαι ο άνθρωπος που ζει ανάμεσα σε δύο πολιτισμούς, δύο ευαισθησίες, είμαι ο άνθρωπος που έχει τις ρίζες του στη Ρουμανία και τα φτερά του στη Γαλλία».¹⁵ Κατά τον δημιουργό, η γαλλογραφική του προτίμηση οφείλεται στις υφολογικές και δομικές δυνατότητες και πλεονεκτήματα που του προσφέρει η συγκεκριμένη γλώσσα:

Προτιμώ να γράφω το θέατρό μου στα γαλλικά, διότι τα γαλλικά είναι μία γλώσσα μεγάλης πλαστικότητας και ακρίβειας, κάτι που μου επιτρέπει να πειθαρχώ και να δομώ καλύτερα τα έργα μου, ενώ, όσον αφορά τα μυθιστορήματά μου, τα γράφω πρώτα στα ρουμανικά.¹⁶

Για την προσέγγιση της θεατρικής απεικόνισης της μετανάστευσης και της προσφυγιάς καταρτίστηκαν συγκεκριμένες παράμετροι, σύμφωνα με τις οποίες ερμηνεύσαμε τα τέσσερα έργα. Συγκεκριμένα, οι συγγραφικές προθέσεις, η μελέτη της σχέσης της δραματοποίησης της μετανάστευσης και της προσφυγιάς με τη σύγχρονη γεωπολιτική, κοινωνική, οικονομική και τεχνολογική παγκόσμια πραγματικότητα, η σημασία των δραματικών χωροχρονικών πλαισίων, η ιδιαιτερότητα της θεατρικής σκιαγράφησης προσώπων και καταστάσεων και, τέλος, οι υφολογικές πρωτοτυπίες αποτέλεσαν τα κριτήρια δόμησης της έρευνάς μας.

¹² Αυτ.

¹³ Sedef Ecer, συνέντευξη στη Muriel Steinmetz, «Sedef Ecer. “J’écris en français mais j’ai gardé mon cerveau turc”», εφ. *L’Humanité*, 12.5.2014, <http://www.humanite.fr/sedef-ecer-jecris-en-francais-mais-jai-garde-mon-cerveau-turc-527727> (πρόσβαση 18.10.2016).

¹⁴ Βλ. σχετικά για την εργοβιογραφία του Matéi Visniec στην προσωπική του ιστοσελίδα <http://www.visniec.com/home.html> (πρόσβαση 14.11.2016).

¹⁵ Christian Saint-Pierre «À deux, entre quatre murs. La Cheminée et l’Histoire des ours panda...», *Jeu* 117 (2005) 26.

¹⁶ Matéi Visniec, συνομιλία με τη Χριστίνα Α. Οικονομοπούλου, με αφορμή τη συμμετοχή του συγγραφέα στο Atelier du Roman, Ναύπλιο, 12.10.2012.

Ξεκινώντας από το θεατρικό έργο *Μετανάστες* της Sonia Ristic, ας αναφέρουμε ότι η πλοκή του έργου εστιάζεται στην κοινή μοίρα τεσσάρων μεταναστών-προσφύγων από διαφορετικά βιωματικά και πολιτισμικά πεδία.¹⁷ Ο Ti Sam είναι έφηβος με νοητικά προβλήματα που αναγκάστηκε να πάρει τον δρόμο της προσφυγιάς εξαιτίας της έκρηξης που κατέστρεψε ολοκληρωτικά την πόλη του. Η Ursula, τσιγγάνικης καταγωγής, καταδικάστηκε στην περιπλάνηση μετά από τον εμπρησμό που προκλήθηκε στον καταυλισμό της με στόχο τον εκτοπισμό της φυλής της. Ο νεαρός Jo κουβαλά σε μια τεφροδόχο τις στάχτες της μητέρας του, που αυτοκτόνησε, υποχρεώνοντάς τον, μέσω αποχαιρετιστήριου γράμματος, να μεταναστεύσει. Η Leyla είναι η νεαρή γυναίκα που αποφάσισε χωρίς συνειδητή αιτία να αφήσει τα «πρέπει» της οικογένειάς της και να αναζητήσει την τύχη της αλλού. Τους πρόσφυγες πλαισιώνουν ο υπάλληλος μεταναστευτικής πολιτικής, ένα απρόσωπο αυτόματο που ρωτά και απαντά με τον ίδιο τρόπο, και δύο διακινητές, εγκλωβισμένοι στο κέντρο υποδοχής. Πρόκειται για τον Cal, που διατηρεί ακόμα μέσα του ανθρωπιά για το δράμα των προσφύγων, και τον Tonio, πρόσωπο γεμάτο κυνισμό. Τους ρόλους συμπληρώνει μία ανώνυμη ομάδα μεταναστών, ένας «χορός», όπως ορίζει η Ristic,¹⁸ που εκπροσωπεί την περιπλανώμενη συλλογικότητα και παρεμβαίνει σχολιάζοντας τα τεκταινόμενα.

Σύμφωνα με τις διευκρινίσεις της δραματουργού, η δράση του έργου εκτυλίσσεται σε ένα πλαίσιο «εκτός τόπου και εκτός χρόνου».¹⁹ Καταδεικνύεται έτσι η θέλησή της αφενός να επιμείνει στη σκιαγράφηση της μετανάστευσης, και όχι σε παράπλευρα στοιχεία, και αφετέρου να τονίσει τη μοναδικότητα της ανθρώπινης αποδημίας, η οποία παραμένει σχεδόν η ίδια, ανεξαρτήτως τόπου και χρόνου.

Για τη δραματοποίηση της παραμονής των πρωταγωνιστών στο κέντρο υποδοχής η συγγραφέας επέλεξε τη ρεαλιστική απόδοση της σύγχρονης μετανάστευσης. Εντούτοις, δεν επικεντρώνεται στις δυσκολίες διαβίωσης, αλλά αφενός στη θέληση των ηρώων να απεγκλωβιστούν από τον τελεματώδη χώρο του «hotspot» και αφετέρου στη σταδιακή δημιουργία αλληλέγγυων δεσμών μεταξύ τους. Κατά συνέπεια, ενώ κάθε μετανάστης εμφανίζεται ως ανεξάρτητη αποδημητική οντότητα, και οι τέσσερις θα καταλήξουν ως μια αρμονική και με δεσμούς αγάπης συντροφιά.²⁰

¹⁷ Ristic, *Migrants*, ό.π. (σημ. 2), σ. 4, σκηνικές οδηγίες για τη δραματοποίηση των πρωταγωνιστών του έργου.

¹⁸ Ό.π., σ. 4.

¹⁹ Ό.π., οπισθόφυλλο του θεατρικού κειμένου, βλ. ομοίως σ. 9.

²⁰ Ό.π., σ. 30.

Η συλλογική ματιά της δραματουργού θα κορυφωθεί με τα αιματηρά επεισόδια της αντίστασης των μεταναστών κατά τη μεταφορά τους ως αιχμαλώτων με χειροπέδες σε άλλο χώρο.²¹ Όλοι οι ήρωες θα επιλέξουν τον δρόμο της ηρωικής εξόδου μέσω της αμοιβαίας υποστήριξης.²² Ο Cal, αφού προσπαθήσει να εμποδίσει τον Τοπίο να απαγάγει την Leyla, θα ανέβει στον φράχτη και θα παραμείνει εκεί βλέποντας τη θάλασσα, ο Ti Sam με τον Jo θα σκαρφαλώσουν στους βράχους, ενώ η Ursula θα βοηθήσει την Leyla να αποδράσει μαζί της. Όλοι λοιπόν οι πρωταγωνιστές επιλέγουν ως κάθαρση στην παρακμιακή κατάστασή τους την αντίσταση, την ελευθερία ή και τον θάνατο. Ο Cal, ο Ti Sam και ο Jo θα πεθάνουν αναζητώντας την ελευθερία στο άπλετο που προσφέρει το υδάτινο στοιχείο της θάλασσας, ενώ η Leyla και η Ursula θα δραπέτεύσουν από το στρατόπεδο προς άγνωστη κατεύθυνση. Η λύση αυτή αποτελεί την μία από τις δυο οπτικές της Ristic για το τι μέλλει γενέσθαι στην αποδημητική περιπέτεια. Η δεύτερη εναλλακτική, εξίσου αρνητική, δίνεται από τον χορό των μεταναστών. Αγγελιαφόρος κακών μαντάτων, θα μας πληροφορήσει ότι η εξέγερση στο στρατόπεδο ήταν «μία τραγωδία με 14 νεκρούς»,²³ ενώ όσοι απέμειναν ζωντανοί κατέληξαν σε μια άθλια ζωή σε μια νέα χώρα. Ο «καλύτερος κόσμος»²⁴ στον οποίον διακαώς ήλπιζαν θα γίνει ένα «σπίτι μαζί με δύο άλλους [...] Ένας ύπνος εναλλάξ. [...] Και κάθε έξι του μήνα, λεφτά που στέλνονται στη χώρα».²⁵

Στα θεατρικά της Sedef Ecer *Στην περιφέρεια* και *Ηλεκτρονικός διακινητής* η μετανάστευση και η προσφυγιά αποτελούν κυρίαρχη θεματική, ενώ και τα δύο έργα εκπληρώνουν τον συγγραφικό στόχο για δραματοποίηση «δυστοπιών, [...] είτε πρόκειται για μετανάστευση, είτε για εκτόπιση πληθυσμών, [...] είτε για τις μεγαλύτερες κτηνωδίες της ιστορίας».²⁶

Στο πρώτο έργο, *Στην περιφέρεια*, το βασικό πεδίο δράσης είναι ο «λόφος των αγγέλων και των τζίνι»,²⁷ μια σύγχρονη παραγκούπολη στην περιφέρεια της Κωνσταντινούπολης, βυθισμένη σε μια ολοκληρωτικά παρακμιακή ατμόσφαιρα.

Ο Azad και η Tamar, ορφανοί νέοι της περιφέρειας, απορριφθέντες από το αστικό πεδίο όπως ακριβώς και τα σκουπίδια τα οποία τους κρατάνε ζω-

²¹ Ο.π., σ. 51.

²² Ο.π., σ. 52–56.

²³ Ο.π., σ. 54.

²⁴ Ο.π., σ. 13, 23, 34.

²⁵ Ο.π., σ. 55.

²⁶ Ecer, «e-passeur.com», ό.π. (σημ. 4), σ. 98.

²⁷ Ecer, *À la périphérie*, ό.π. (σημ. 3), σ. 7.

ντανούς, βυθισμένοι στον σκληρό ρεαλισμό της εξαθλίωσης, της περιβαλλοντικής μόλυνσης και της κρατικής αναληθσίας, νοιώθουν την απεγνωσμένη ανάγκη όχι μόνο να απεγκλωβιστούν από το περιθώριο της παραγκούπολης,²⁸ αλλά, και κυρίως, να τολμήσουν και να πετύχουν την ένταξη και αφομοίωση σε ένα τελείως νέο γεωγραφικό και πολιτισμικό χώρο, αυτόν της Δύσης, για τον οποίο, όμως, όλη τους η γνώση περιορίζεται στο όνομά της που μόνο συλλαβιστά μπορούν να αρθρώσουν: «Oc-ci-ent».²⁹ Όταν ο Azad αποφασίζει να ξενιτευτεί και να φτάσει ως παράνομος μετανάστης στη Γαλλία, η Sultane, σταρ της τηλεόρασης, ικανή να πραγματοποιήσει με μαγικό τρόπο όλες τις επιθυμίες των φτωχών, θα εκπληρώσει τη θέληση της Tamar να τον συναντήσει και πάλι.³⁰ Όμως, στο τέλος, το όνειρο των δύο νέων για μία επιτυχημένη ζωή θα αποδειχτεί ψευδαίσθηση στην πιο ανελέητη μορφή της.³¹

Η μετανάστευση δίνεται εδώ από την οπτική της νεολαίας, με την ορμητική αλλά και συχνά αφελή της στάση για τα αναμενόμενα αποτελέσματά της. Η Ecer δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να παρακολουθήσει, μέσα από μία ρεαλιστική ματιά, όλα τα στάδια της σκληρής μεταναστευτικής διαδικασίας, από τα κίνητρα εγκατάλειψης της γενέθλιας γης, τις απάνθρωπες συνθήκες του αποδημητικού ταξιδιού, έως την άφιξη στη νέα χώρα.

Το όνειρο της μετανάστευσης των ηρώων θα συγκεκριμενοποιηθεί ως στοχευμένη κατάκτηση ενός πεδίου ακραίως αντίθετου με την τωρινή βιοτική τους θέση, το Παρίσι. Η αφέλεια με την οποία αντιμετωπίζουν την κατάκτηση της γαλλικής πρωτεύουσας, η οποία δίνεται από το πολιτιστικό ετεροτροπικό μοτίβο της φράσης «oh là là»³² που διαρκώς ξεστομίζουν, εντείνει την υπαρξιακή τραγικότητά τους, ενώ προκαταβάλλει το όλο εγχείρημα ως αδύνατο.

Μεταγράφοντας την πραγματικότητα πολλών μεταναστών, η Ecer θα δραματοποιήσει την κατάληξη του ονείρου του Azad ως εφιάλτη. Καταφέροντας να φτάσει στη Γαλλία σαν λαθρομετανάστης,³³ ο ήρωας θα γνωρίσει όχι την ελευθερία που προσφέρει το αχανές παρισινό αστικό πεδίο, αλλά μια νέα παραγκούπολη, ένα νέο οριακό πεδίο,³⁴ στον οποίο παραμένουν στοιβαγμένοι

²⁸ Ο.π., σ. 51.

²⁹ Ο.π., σ. 25, 26, 28, 37, 39, 40, 43, 53, 55, 61, 67.

³⁰ Ο.π., σ. 66.

³¹ Ο.π., σ. 71–76.

³² Ο.π., σ. 38, 40, 43, 51, 59, 64, 66, 72, 75.

³³ Ο.π., σ. 58–59.

³⁴ Για τα οριακά πεδία και τη θεωρία των ορίων βλ. σχετικά David E. Johnson - Scott Michaelson, «Border Secrets. An introduction», στο Scott Michaelson - David E. Johnson (επιμ.), *Border Theory. The Limits of Cultural Politics*, Μινεάπολη–Λονδίνο, University of Minnesota Press, 1997, σ. 1–39.

οι μετανάστες.³⁵ Η κατάληξη της μετανάστευσης αποδίδεται εδώ όχι ως προσωπική αποτυχία του ήρωα, αλλά ως υπαρξιακή καταδίκη που τον τοποθετεί στον φαύλο κύκλο του περιθωρίου μιας παραγκούπολης.³⁶

Η Ecer θα οδηγήσει στα άκρα τη μετανάστευση του Azad και της Tamar στο Παρίσι μετατρέποντάς την σε μια οδύσσεια χωρίς τέλος. Αποκλείοντας τη δυνατότητα μετεγκατάστασης στη Δύση, η δραματουργός εμμένει στην τραγικότητα της συνθήκης των μεταναστών ως αποτέλεσμα της απόρριψης από την Ευρώπη. Ο χώρος όπου διέμεναν οι ήρωες, μία πολυώροφη εγκαταλελειμμένη πολυκατοικία, θα καταστραφεί με έκρηξη, προκειμένου να αναβαθμιστεί η περιοχή.³⁷ Οι συμπλοκές που θα ακολουθήσουν μεταξύ αστυνομίας και κατοίκων θα συγκριθούν από τους ήρωες με την εξέγερση στη δική τους παραγκούπολη όταν ήταν παιδιά.³⁸ Αυτή η τραγικά μοιραία σύμπτωση θα επισφραγίσει την αδυναμία τους για καλύτευση της ζωής τους. Καταλήγοντας περιπλανώμενοι, χωρίς σημεία αναφοράς, ελπίδα και όνειρα,³⁹ ο Azad και η Tamar θα συνειδητοποιήσουν τον δεσμό μεταξύ όλων των παραγκοπόλεων του κόσμου, όλων αυτών των οριακών πεδίων τα οποία είναι καταδικασμένοι να γνωρίζουν και να εγκαταλείπουν. Η Tamar θα αναφωνήσει: «Η περιφέρεια του κόσμου είναι μια σκουπιδιάρα».⁴⁰

Ο Ηλεκτρονικός διακινητής εκτυλίσσεται σε ένα θολό και μελλοντολογικά ζοφερό χωροχρονικό πλαίσιο, όπου επικρατεί το χάος, η μαζοποίηση της μετανάστευσης, η οικολογική καταστροφή κι η αντικατάσταση του ανθρώπινου δυναμικού από τις μηχανές. Η μόνη σταθερά είναι τα smartphones. «Θα είστε ένας περιπλανώμενος μεταξύ των περιπλανώμενων, και το μόνο σας όπλο θα είναι η οθόνη του κινητού σας!»,⁴¹ αναγγέλλει με έξαψη ένα από τα πρόσωπα του έργου. Η δραματουργός διευκρινίζει για τις συγγραφικές της προθέσεις:

Από τότε που ξεκίνησε η «κρίση των μεταναστών και των προσφύγων», φτάσαμε στα όρια της αδιαφορίας. Εγώ λοιπόν προσπάθησα να φανταστώ μία ιστορία που να ξεπερνά ακόμα και αυτά τα όρια.⁴²

Η πλοκή του θεατρικού είναι δομικά απλή. Παρακολουθούμε με γραμμικό

³⁵ Ecer, *À la périphérie*, ό.π. (σημ. 3), σ. 60, 70, 73, 74.

³⁶ Ό.π., σ. 67.

³⁷ Ό.π., σ. 73.

³⁸ Ό.π., σ. 74.

³⁹ Ό.π., σ. 76.

⁴⁰ Αυτ.

⁴¹ Ecer, «e-passeur.com», ό.π. (σημ. 4), σ. 68.

⁴² Ό.π., σ. 65.

τρόπο την αποδημητική πορεία τριών γυναικών, από διαφορετικά γεωγραφικά πεδία, οι οποίες επιθυμούν ένα νέο ξεκίνημα στη Γαλλία. Όμως, θα γίνουν βορά των δυσκολιών της μετανάστευσης και της εκμετάλλευσης του ηλεκτρονικού Διακινητή.

Η εφευρετική πρωτοτυπία της Ecer έγκειται στο ότι η δραματοποιημένη απόδοση της μετανάστευσης βασίζεται στην ακραία ρεαλιστική μεταγραφή πραγματικών καταστάσεων και στιγμιότυπων του πλέον σύγχρονου παγκόσμιου ιστορικού γίνεσθαι, και μάλιστα διαμέσου της ανάδειξης της παντοδυναμίας των τηλεπικοινωνιών και των μέσων κοινωνικής δικτύωσης.

Ο Διακινητής, για τον οποίο η δραματοουργός προσφέρει μία κινηματογραφικά και τηλεοπτικά συσσωρευτική περιγραφή, όπως «spider-man», «παρουσιαστής κιτς τηλειάλιτι», «Ακροβάτης Matrix»,⁴³ είναι ο επιχειρηματίας του οποίου η νεοφυής επιχείρηση διαθέτει ηλεκτρονικά μέσα διευκόλυνσης της μετανάστευσης, χρηματοδοτούμενη όμως από παράνομες επιχειρήσεις. Στη διαφήμισή του αναγγέλλει:

Αγαπητέ μετανάστη, σε ευχαριστούμε που μας επέλεξες. Πριν εγκαταλείψεις τη χώρα σου, ήσουν δικηγόρος, [...] αρχιτέκτονας, [...] γιατρός και τώρα βρέθηκες χωρίς τίποτα στους δρόμους. [...] Τώρα, όμως, χάρη στον ηλεκτρονικό διακινητή, έχεις έναν πραγματικό συνοδοιπόρο. Μπορείς να μου στείλεις μηνύματα Whats App, να μιλήσεις με την οικογένειά σου στο Skype, να διαβάσεις τα tweets άλλων μεταναστών, να σε κατευθύνουμε και να βρεις το δρόμο σου από την Google Maps, να κοιτάξεις φωτογραφίες στο Instagram και να μας κάνεις και τακτικά like στο Facebook.⁴⁴

Έχοντας ως πρότυπο τον Steve Jobs, «το μεγαλύτερο όνομα της ψηφιακής εποχής που ήταν και γιος Σύριου μετανάστη»,⁴⁵ ο Διακινητής είναι ο «big brother»⁴⁶ δύο δεσεκατομμυρίων μεταναστών, με παρουσία σε τριάντα χώρες του κόσμου. Η αγάπη για τη δουλειά του, ανελέητη και σαδιστική, βασισμένη στην εκμετάλλευση και τη χειραγώγηση των μεταναστών, συμβολίζει όλους τους παράγοντες οικονομικής αποστράγγισης των περιπλανώμενων: «Η στιγμή που η απελπισία γίνεται ελπίδα, αυτή η στιγμή όπου οι μετανάστες που έχουν γίνει ζόμπι ξαναγίνονται μετανάστες που ελπίζουν ότι θα ξαναγίνουν ανθρώπινα όντα! Ναιiiii, λατρεύω αυτή τη στιγμή!!!!».⁴⁷

Η μεταναστευτική πορεία των τριών γυναικών έχει διαρκείς αναφορές στο

⁴³ Ο.π., σ. 64.

⁴⁴ Ο.π., σ. 68.

⁴⁵ Ο.π., σ. 69.

⁴⁶ Ο.π., σ. 66.

⁴⁷ Ο.π., σ. 59.

κινητό τους τηλέφωνο, το οποίο συνδέεται με τον ηλεκτρονικό διακινητή⁴⁸ καταγράφοντας λεπτομερώς όλη την πορεία τους. Μάλιστα, η ροή των δεδομένων τηλεπικοινωνίας και κοινωνικής δικτύωσης δίνεται σκηνικά με την προβολή εικόνων από τα smartphones τους.⁴⁹

Η Anaba, μαία από τη Γουατεμάλα, αναγκάζεται να πάρει τον δρόμο της προσφυγιάς λόγω του δικτατορικού καθεστώτος που επικρατεί στη χώρα της.⁵⁰ Η Hoa Mi, κομμώτρια από το Ανόι,⁵¹ μεταναστεύει για να βοηθήσει οικονομικά την κόρη της. Τέλος, η έγκυος Zeznab από τη Συρία γίνεται πρόσφυγας για να μην πέσει στα χέρια των φανατικών μουσουλμάνων.⁵²

Η ευφάνταστη και κυνικά καταγγελτική θεατρική μεταγραφή της σύγχρονης παγκόσμιας πραγματικότητας της Sedef Ecer διανθίζει ποικιλοτρόπως όλη το έργο. Ενδεικτικά αναφέρουμε την εικόνα του αγάλματος της Παρθένου που δύτες του Διακινητή έβαλαν στον βυθό του Αιγαίου, ώστε να θρηνηί με ψεύτικα δάκρυα τους νεκρούς μετανάστες,⁵³ το drown του Διακινητή το οποίο βοηθά την Zeznab να ξεφύγει από την εχθρότητα των ούγγρων αστυνομικών,⁵⁴ καθώς και τη δολοφονία από τον ISIS του Djihad, Σύριου αρχαιολόγου, συζύγου της Zeznab.⁵⁵ Ο παθιασμένος του αγώνας, «τζιχάντ» στα αραβικά, δεν ήταν θρησκευτικός, αλλά ιδεαλιστικά πολιτισμικός, αφού υπεράσπισε με τη ζωή του μία πολύτιμη σαρκοφάγο της Παλμύρας που αναπαριστούσε την Πολυξένη.⁵⁶

Στο τέλος του έργου οι πορείες των τριών γυναικών διασταυρώνονται μέσα σε ένα τραίνο.⁵⁷ Με τη βοήθεια της Anaba και της Hoa Mi, η Zeznab θα γεννήσει ένα αγοράκι. Το αισιόδοξο αυτό μήνυμα, με το οποίο η έλευση της νέας ζωής φέρνει μαζί της την ελπίδα, επισκιάζει τον ανακεφαλαιωτικό, ζοφερό, όμως τόσο ενδεικτικό της εποχής μας, μονόλογο του Διακινητή:

Είμαστε πια σε έναν κόσμο όπου κανένας δεν έχει σπιτικό. Είμαι τώρα πια ο μόνος που έχει εξουσία. Δράττομαι της ευκαιρίας για να ευχαριστήσω όλους όσους ... με ενέπνευσαν: τους εμπόρους όπλων, τους αρχηγούς Κρατών, τα στελέχη της οικονομίας που έκαναν τον πλανή-

⁴⁸ Ό.π., σ. 70, 72, 76, 82, 83 και 98.

⁴⁹ Ό.π., σ. 64.

⁵⁰ Ό.π., σ. 73.

⁵¹ Ό.π., σ. 75.

⁵² Ό.π., σ. 81.

⁵³ Αυτ.

⁵⁴ Ό.π., σ. 86.

⁵⁵ Ό.π., σ. 86–88.

⁵⁶ Ό.π., σ. 86.

⁵⁷ Ό.π., σ. 89.

τη μας έναν υπέροχο τόπο όπου καθένας μπορεί να περιπλανηθεί σύμφωνα με τους πολέμους και τις οικολογικές καταστροφές.⁵⁸

Ο τίτλος του έργου του Matéi Visniec *Μεταναααάστες ή Είμαστε πάρα πολλοί πάνω σ' αυτήν την πουτάνα τη βάρκα* προϊδεάζει με τρόπο καυστικό για τη θεματική του. Στο σημειώμά του για την ελληνική έκδοση ο Visniec εστιάζει στο κατεπείγον της καταγραφής μιας σύγχρονης αλήθειας: «έγραψα αυτό το έργο με βιασύνη. [...] Βιασύνη να καταλάβω, βιασύνη να στείλω ένα σήμα, βιασύνη να πιστέψω πως η Ευρώπη δεν έχει πεθάνει».⁵⁹ Ο αναδυόμενος συγγραφικός στόχος είναι σαφής: κατάδειξη της ετεροτροπικής σκληρότητας και της αντίφασης με την οποία ο σύγχρονος Ευρωπαίος αντιμετωπίζει τον μετανάστη, κατάδειξη των τραγικών συνθηκών περιπλάνησης των αποδημητικών υποκειμένων.

Η δραματοποίηση αυτή της σύγχρονης και ιστορικής αλήθειας της μετανάστευσης και της προσφυγιάς στηρίζεται σε πραγματικά τεκμήρια, πρόσωπα, καταστάσεις και γεγονότα, αναδεικνύοντας έτσι το έργο σε ένα κατεξοχήν δείγμα «θεάτρου-ντοκουμέντου»,⁶⁰ ενώ η ευρεία χρήση ακραίας φαντασίας, καυστικού χιούμορ και εξωπραγματικής διόγκωσης των δραματοποιημένων συνθηκών δυναμιτίζει τη θεματική και αισθητική πρωτοτυπία των αναπαριστώμενων στοιχείων επί σκηνής.

Η πλοκή του θεατρικού δεν βασίζεται σε μία και μόνο υπόθεση, και τελική έκβαση δε δίνεται. Αντιθέτως, το έργο είναι συρραφή από διάφορες καταστάσεις που αφορούν τη μετανάστευση. Η διηγηματική ροή των στιγμιότυπων διακόπτεται μεταξύ τους, με την εμβόλιμη παρουσία άλλων που, και αυτά με τη σειρά τους, διακόπτονται για να συνεχιστούν αργότερα. Παρ' όλα αυτά, η πολυεστιακή αυτή δομή του θεατρικού βασίζεται στο σύνολό της στην ενοποιητικά θεματική επιλογή του Visniec να δραματοποιεί τους ήρωες που εκμεταλλεύονται την προσφυγική και μεταναστευτική κρίση ως φορείς οι οποίοι διαρκώς εφευρίσκουν τρόπους, εκλογικεύοντας ευρέως τον παραλογισμό και την άκρατη σκληρότητα, προκειμένου να εξασφαλίσουν από αυτή το υψή-

⁵⁸ Ό.π., σ. 88

⁵⁹ Ό.π. (σημ. 6), σ. 9.

⁶⁰ Για το «θέατρο-ντοκουμέντο» βλ. σχετικά Carole Guidicelli, «Le théâtre documentaire. Pour la constitution d'une mémoire commune?», στο Carola Hähnel-Mesnard - Marie Liénard-Yeterian - Cristina Marinas (επιμ.), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Les Éditions de l'École Polytechnique, 2008, σ. 501-510.

λότερο ίδιο όφελος, οικονομικό, πολιτικό και κοινωνικό. Μάλιστα, η εξωθητική στάση του συγγραφέα ενισχύεται περαιτέρω με την ένταξη στιγμιότυπων όπου γίνονται αναφορές σε πραγματικές προσωπικότητες που έχουν κατά καιρούς αποδείξει την ευαισθητοποίησή τους στο δράμα των μεταναστών. Ενδιαφέρον όμως είναι ότι οι αναφορές αυτές δραματοποιούνται με τρόπο παντελώς αντιστροφικό, παρωδιακό και παράλογο, μαρτυρώντας τη θέληση του Visniec για κατάδειξη της θρασύτατης και απάνθρωπης στάσης των παραγόντων εκμετάλλευσης.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το στιγμιότυπο της Έκθεσης *περί φραξης*, όπου μάλιστα η μεταναστοφοβία συνδέεται με τον καταναλωτισμό. Η σκηνή αποτελεί δείγμα της ακρότητας με την οποία ο Visniec δραματοποιεί τον παραλογοισμό του φόβου των Ευρωπαίων έναντι των μεταναστών. Πρόκειται για εμπορική έκθεση με προϊόντα «αντιπροσφυγικών τεχνολογιών»,⁶¹ τα οποία διαφημίζουν αισθησιακές γυναίκες. Τα συρματοπλέγματα που κρατούν μακριά τους μετανάστες παρουσιάζονται ως «έργα τέχνης».⁶² Παρομοιάζονται μάλιστα με εικαστικές δημιουργίες δύο πραγματικών καλλιτεχνών, γνωστών για τη συμπαράστασή τους στους μετανάστες, του γάλλου ρωσικής καταγωγής Christian Boltanski⁶³ και του βρετανού ινδικής καταγωγής Anish Kapoor.⁶⁴ Άλλο προϊόν είναι ο «ανιχνευτής καρδιακών παλμών» λαθρομετανάστη, για τον οποίο γίνεται και ηχητική επίδειξη της καρδιάς ενός παιδιού, «τη στιγμή που ο πατέρας του το περνάει από μία τρύπα που άνοιξε στο συρματοπλέγμα στα σύνορα των Σκοπίων με τη Σερβία».⁶⁵ Παρακολουθούμε επίσης έναν έμπορο ανθρώπινων οργάνων να προσπαθεί να χειραγωγήσει έναν αφελή πρόσφυγα⁶⁶ και σωματέμπορους που εκμεταλλεύονται μετανάστριες.⁶⁷ Διακινητές παιδιών, οι οποίοι, την ώρα της παράνομης δραστηριότητάς τους, ακούνε μουσική του Morteza Pashaei, διάσημου ιρανού μου-

⁶¹ Βίζνιεκ, *Μετανααστές ή Είμαστε πάρα πολλοί επάνω σ' αυτήν την πουτάνα τη βάρκα*, ό.π. (σημ. 6), σ. 17, 31, 33, 81.

⁶² Ό.π., σ. 33.

⁶³ Βλ. σχετικά στην προσωπική ιστοσελίδα του εικαστικού για την έκθεση που πραγματοποίησε το 2012 στο Μπουένος Άιρες με τίτλο *Μετανάστες*, <http://boltanskibas.com.ar/php/untrefs-statement/?lang=en> (πρόσβαση 27.1.2017).

⁶⁴ Mark Brown, «Ai Weiwei and Anish Kapoor lead London walk of compassion for refugees», εφ. *The Guardian*, 17.9.2015, <https://www.theguardian.com/uk-news/2015/sep/17/ai-weiwei-anish-kapoor-london-walk-refugees> (πρόσβαση 6.10.2017).

⁶⁵ Βίζνιεκ, *Μετανααστές ή Είμαστε πάρα πολλοί επάνω σ' αυτήν την πουτάνα τη βάρκα*, ό.π. (σημ. 6), σ. 20.

⁶⁶ Ό.π., σ. 24–25, 43, 79.

⁶⁷ Ό.π., σ. 87.

σικού της ποπ, βραβευμένου από την υπουργό μεταναστευτικής πολιτικής του Καναδά για την προώθηση μηνυμάτων ειρήνης και αλληλεγγύης μέσω της μουσικής του, ο οποίος πέθανε σε ηλικία 30 ετών το 2014.⁶⁸ Άλλες σκηνές δραματοποιούν τη συνομιλία ενός πολιτικού με τον σύμβουλό του, με στόχο την εκμετάλλευση του μεταναστευτικού για επικοινωνιακούς λόγους,⁶⁹ ένα μάθημα γερμανικής γλώσσας εκμάθησης των μερών του σώματος σε πρόσφυγες, όπου το διδακτικό βοήθημα είναι ένα όρθιο πορτρέτο της Άνγκελα Μέρκελ,⁷⁰ καθώς και στιγμιότυπα από τη «ζούγκλα του Καλαί».⁷¹ Εδώ, ο Visniec εξωθεί στα άκρα την αναλγησία των ευρωπαϊών ηγετών μετατρέποντας τον εξαθλιωμένο καταλιισμό σε μια οργανωμένη πολιτεία, με «καφενείο, κομμωτήριο, μπακάλικο, φούρνο, γραφείο συναλλάγματος, πρόχειρο ιατρείο, παιδότοπο, ακόμα και οίκο ανοχής».⁷²

Στις συμπληρωματικές σκηνές του έργου,⁷³ οι οποίες είναι στην κρίση του σκηνοθέτη να αξιοποιήσει, εντάσσεται και το πιο συγκινησιακά φορτισμένο στιγμιότυπο.⁷⁴ Εδώ, ο Visniec δίνει φωνή σε ένα πλήθος από ανώνυμες αποδημητικές οντότητες. Η ειλικρινής έκφραση των προσδοκιών τους θα καταλήξει να πάρει τη μορφή ενός πραγματικού μανιφέστου του μετανάστη, μιας απαίτησης του αυτονόητου σεβασμού στην ανθρώπινη ζωή και αξιοπρέπεια, από όποιο γεωγραφικό, πολιτισμικό και θρησκευτικό πεδίο και αν προέρχεται.⁷⁵ Οι μετανάστες αποκαλύπτουν με αφοπλιστική ειλικρίνεια τόσο τους λόγους της αποδημίας τους, που συνοψίζονται σε μια ήσυχη και αξιοπρεπή καθημερινή ζωή,⁷⁶ όσο και την πρόθεσή τους για ειρηνική συνύπαρξη χωρίς ρατσισμό και τρόμο.⁷⁷

Ανακεφαλαιώνοντας τη διαδρομή μας στα τέσσερα αυτά σύγχρονα θεα-

⁶⁸ Ramin Mostaghim, «In Iran, thousands mourn pop singer Morteza Pashaei», εφ. *Los Angeles Times*, 16.11.2014, <http://www.latimes.com/world/middleeast/la-fg-iran-idol-20141117-story.html> (πρόσβαση 4.1.2017).

⁶⁹ Βίζνιεκ, *Μετανααστές ή Είμαστε πάρα πολλοί επάνω σ' αυτήν την πουτάνα τη βάρκα*, ό.π. (σημ. 6), σ. 27, 63, 64, 82, 105.

⁷⁰ Ό.π., σ. 90.

⁷¹ AFP, «Les dates clés de la "Jungle" de Calais, depuis Sangatte en 2002», *L'Express*, 23.9.2016, http://www.lexpress.fr/actualites/1/societe/les-dates-cles-de-la-jungle-de-calais-depuis-sangatte-en-2002_1333850.html (πρόσβαση 28.12.2016).

⁷² Βίζνιεκ, *Μετανααστές ή Είμαστε πάρα πολλοί επάνω σ' αυτήν την πουτάνα τη βάρκα*, ό.π. (σημ. 6), σ. 71, 91–96.

⁷³ Ό.π., σ. 87.

⁷⁴ Ό.π., σ. 99–105.

⁷⁵ Ό.π., σ. 105.

⁷⁶ Ό.π., σ. 101.

⁷⁷ Ό.π., σ. 103.

τρικά έργα γαλλόγραφων βαλκάνιων συγγραφέων με θέμα τη μετανάστευση και την προσφυγιά, θα πρέπει να συγκρατήσουμε τα παρακάτω τρία σημεία: εν πρώτοις, την επικαιροποιημένη δραματοποίηση στιγμιότυπων και καταστάσεων της σημερινής μετανάστευσης και προσφυγιάς. Δεύτερον, την αισθητικά πρωτότυπη θεατρική τους απόδοση, διά μέσου πλείστων θεματικών και υφολογικών ευρημάτων. Τελευταίο και σημαντικότερο, την καταγγελτική οπτική των έργων, η οποία στοχεύει στον προβληματισμό, στην ευαισθητοποίηση και στην καλλιέργεια της ανθρώπινης ενσυναίσθησης στους Ευρωπαίους. Διότι, όπως αναφέρει και ο Visniec στο θεατρικό του διά στόματος ενός ανώνυμου μετανάστη,

είναι η ώρα να μπούνε τα θεμέλια για έναν καινούργιο ουμανισμό. [...] Τον μεταναστευτικό ουμανισμό. [...] Γιατί και εσείς και εμείς είμαστε επάνω στην ίδια βάρκα. [...] Και πρέπει να ταξιδέψουμε όλοι στη θάλασσα των διαφορών μας, του μίσους μας, των αντιφάσεων και των διλημμάτων μας. [...] Και δεν είναι φυσιολογικό να βάζεις συρματοπλέγματα σε μία βάρκα. [...] Ας αποσυρματοπλεγματοποιηθούμε, φίλοι μας. Θα έχουμε σίγουρα μεγάλα κύματα στο ταξίδι μας. [...] Όμως, τουλάχιστον, είμαστε σίγουροι πως πάνω στα κύματα δεν μπορείς να βάλεις συρματοπλέγματα [...].⁷⁸

⁷⁸ Ό.π., σ. 105.

Δίδυμες πατρίδες στην κυπριακή συλλογή του Σεφέρη

Το θέμα του «αδύνατου νόστου» επανέρχεται επίμονα στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη, προσλαμβάνοντας διάφορες μορφές: ως ταξίδι που δεν τελειώνει, ως τόπος επιστροφής που έχει γίνει ανοίκειος, ως αντικατάσταση του τόπου επιστροφής με τον μυθικό Άδη. Το θέμα αναδύεται για πρώτη φορά στο ποίημα «Οι σύντροφοι στον Άδη» και εμφανίζει πλούσια προγραμματική διάσταση στο πλαίσιο της σεφερικής ποίησης: ομηρική καταγωγή, παράθεμα αντλημένο από το προοίμιο της *Οδύσσειας*, ρητή αναφορά στην απώλεια του νόστου (α 9 *αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ*) και κατάβαση στον Άδη.

Με το ποίημα «Ελένη» από το *Ἡμερολόγιο καταστρώματος, Γ'* ο Σεφέρης εισήγαγε μια τέταρτη εκδοχή του θέματος του «αδύνατου νόστου», μέσω της αναβίωσης μιας μυθικής δίδυμης πατρίδας. Αντί να δώσει, στο τρίτο κατά σειράν ημερολόγιο καταστρώματος, μία ακόμη ευκαιρία στον ομηρικό Οδυσσέα, όπως έκαναν ο Δάντης, ο Τέννyson, ο πρώιμος Καβάφης και ο Καζαντζάκης, ή να ανανεώσει τη μορφή του Στράτη Θαλασσινού, ο Σεφέρης εισήγαγε έναν νέο ήρωα, τον Τεύκρο. Ο Τεύκρος επέστρεψε από την Τροία στην πατρίδα του, τη Σαλαμίνα της Αττικής, αλλά εξορίστηκε από τον πατέρα του, επειδή δεν πήρε εκδίκηση για την αυτοκτονία του ετεροθαλούς αδελφού του Αίαντα. Υπακούοντας σε δελφικό χρησμό πήγε στην Κύπρο, όπου ίδρυσε τη νέα Σαλαμίνα. Οι κύριες αρχαίες λογοτεχνικές πηγές για τον μύθο είναι η τραγωδία *Ελένη* του Ευριπίδη, την οποία αξιοποίησε ο Σεφέρης, και μια θαυμάσια λυρική εκδοχή, η Ωδή 1,7 του Ρωμαίου ποιητή Ορατίου. Αλλά ενώ στον Ευριπίδη η αφήγηση σταματά στην αναχώρηση του Τεύκρου από την Αίγυπτο και στον Οράτιο το ταξίδι δεν έχει ακόμη αρχίσει, στον Σεφέρη συναντάμε τον ήρωα στην Κύπρο.¹

¹ Για την «Ελένη» βλ. Μιχαήλ Πασχάλης, «Η *Ιλιάδα* και η διάθλαση της ιστορίας στον Γιώργο Σεφέρη», *Νέα Εστία* 1831 (Μάρτ. 2010) 488–512, ιδ. 506–512, με τη σχετική βιβλιογραφία. Για τον σχολιασμό των ποιημάτων «Ελένη» και «Σαλαμίνα της Κύπρος» και γενικότερα για την κυπριακή συλλογή έλαβα κυρίως υπόψη μου τα παρακάτω έργα: Γ. Π. Σαββίδης, *Μια περιδιάβαση. Σχόλια στο Κύπρον, οὐ μ' ἐθέσπισεν του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα (ανατ. από τον τ. *Για τον Σεφέρη*, Αθήνα 1961, σ. 304–408), 1962, Κατερίνα Κρίκου-Davis, *Κολόκες. Μελέτη για τη συλλογή του Γιώργου Σεφέρη Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ'* (1953–1955), Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002, Christos Papazoglou, *Γιώργος Σεφέρης, Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ'*, Παρίσι, Publications Langues'O, 2002.

Ο αρχικός τίτλος της κυπριακής συλλογής *Κύπρον, οὐ μ' ἐθέσπισεν*² ήταν αντλημένος από τα λόγια του Τεύκρου στην ευριπίδεια *Ελένη*, τα οποία προτάσσονται στο ομώνυμο ποίημα του Σεφέρη (148–150) και παραφράζονται στο σώμα του ποιήματος (54–55):

*ἐς γῆν ἐναλίαν Κύπρον, οὐ μ' ἐθέσπισεν
οἰκεῖν Ἀπόλλων, ὄνομα νησιωτικόν
Σαλαμίνα θέμενον τῆς ἐκεῖ χάριν πάτρας.*

*στην Κύπρο τῆ θαλασσοφιλιγῆ
ποῦ ἔταξαν γιὰ νὰ μοῦ θυμίζει τὴν πατρίδα, [...].³*

Ἐν τῷ ποίημα «Ελένη» ο Σεφέρης μιλάει με τὴ φωνή του ἐξόριστου Τεύκρου γίνεται φανερό ἀπὸ ὅσα λέει καὶ ὅσα υπαινίσσεται ἀλλὰ καὶ στο ἐπίπεδο τῆς μορφῆς. Ὅπως παρατήρησε ὁ Νίκος Νικολάου, «Σ' ολόκληρη τὴ συλλογὴ τῆς Κύπρου, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ στίγμα τοῦ Σεφέρη τῆς δεκαετίας τοῦ '50, ὁ Τεύκρος εἶναι τὸ μοναδικὸ πρόσωπο ποὺ ἐμφανίζεται ὡς ἀφηγητῆς». ⁴ Ὅτι καὶ πάλι ὁ νόστος δὲν ἔχει συντελεστεῖ –καὶ δὲν μποροῦσε νὰ συντελεστεῖ σὲ ἓνα εἰδῶλο τῆς ἀληθινῆς πατρίδας– προκύπτει ἀπὸ τὴν παραπάνω νοσταλγικὴ ἀναφορὰ τοῦ Τεύκρου στὴν πραγματικὴ τοῦ πατρίδα ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τοὺς στίχους 13–16:

*ἢ μοῖρα μοῦ ποῦ κυματίζει
ἀνάμεσα στὸ στερνὸ σπαθὶ ἐνὸς Αἴαντα
καὶ μιὰν ἄλλη Σαλαμίνα
μ' ἔφερε ἐδῶ σ' αὐτὸ τὸ γυρογάλι.*

Ἡ «Ελένη» γράφτηκε σὲ μιὰ περίοδο ἀυξανόμενης ἐντάσης στὶς ἐλληνοβρετανικὲς σχέσεις γύρω ἀπὸ τὸ μέλλον τῆς Κύπρου καὶ θεωρεῖται ὅτι τὸ ποίημα ἀποτελεῖ ἀιχμηρὴ διαμαρτυρία πρὸς ἓναν πρῶην σύμμαχο, μιὰ εἰρωνικὴ καὶ πικρὴ ἀνασκόπηση τοῦ ἀγῶνα γιὰ τὴν ἐλευθερία καὶ τὴ δημοκρατία ποὺ ἔδωσαν ἀπὸ κοινού Ἕλληνες, Κύπριοι καὶ Βρετανοὶ στὴ διάρκεια τοῦ Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Ἡ ἐπιλογή τοῦ Σεφέρη νὰ μιλήσει με τὴ φωνή τοῦ Τεύκρου γιὰ τὸν πόλεμο ποὺ ἐγένε «γιὰ ἓνα ποικίμο ἀδειανό» ἦταν σχεδὸν ἀναπόφευκτη: ὁ ἥρωας εἶχε πολεμήσει στὸν μεγάλο πόλεμο τῆς Τροίας –τὸν πιο θρυλικὸ πόλεμο τῆς ἀρχαιότητος–, ἔφυγε ἐξόριστος ἀπὸ τὴν Ελλάδα

² Στὴν τελικὴ μορφή διατηρήθηκε στὸν ὑπότιτλο.

³ Ὅλα τὰ παραθέματα ἀπὸ τὴν ποίηση τοῦ Σεφέρη προέρχονται ἀπὸ τὴν ἐκδοσὴ Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ἴκαρος, 1972.

⁴ Νίκος Νικολάου, *Μυθολογία Γ. Σεφέρη. Ἀπὸ τὸν Ὀδυσσεὺ στὸν Τεύκρο*, Αθήνα, Δαίδαλος–Ζαχαρόπουλος, 1992, σ. 115.

για την Κύπρο για να ιδρύσει την ομώνυμη πόλη, και βρέθηκε να μονολογεί για τη ματαιότητα του τρωικού πολέμου. Όμοια κι ο Σεφέρης: παντοτινά εξορισμένος από τον γενέθλιο τόπο του και πάντα με την ξενιτιά στην καρδιά και τη ζωή του, όπως μας υπενθυμίζουν τα ποιήματα «Μνήμη, Α΄» και «Μνήμη, Β΄» που, αν και προγενέστερα, εντάχθηκαν στη κυπριακή συλλογή, έζησε από κοντά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ανακάλυψε μιαν άλλη Ελλάδα στην Κύπρο, και εξέφρασε την αγωνία των Κυπρίων, παρόλο που ήταν επισκέπτης στον τόπο τους. Από μια σημείωση του Σεφέρη για τον σχεδιαζόμενο πρόλογο στη μετάφραση των *Βακχών*, που απόκειται στο Αρχείο Γιώργου Σεφέρη στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, συνάγεται ότι ταυτιζόταν ως προς την ανανέωση της ποιητικής του έμπνευσης και με τον Ευριπίδη, που συνέγραψε τις *Βάκχες*, όταν, σύμφωνα με τον βίο του, αποσύρθηκε σε προχωρημένη ηλικία στη Μακεδονία του βασιλιά Αρχέλαου.⁵

Στην «Ελένη» η κυπριακή Σαλαμίνα υφίσταται ως ένα απλό «γυρογάλι» (στ. 16). Επισκιάζεται από τις ορεινές Πλάτρες, ίσως γιατί ο ποιητής χρειαζόταν την αηδόνα, που σύμφωνα με τον μύθο θρηνεί τον γιο της τον Ίτυ, και από το «άκροθαλάσσι του Πρωτέα» στην απέναντι Αίγυπτο (στ. 24), επειδή η εκεί συνάντηση του Τεύκρου με την «αληθινή» Ελένη αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της αποδόμησης του τρωικού πολέμου.⁶ Όσο για τη μητρόπολη, την ομώνυμη Σαλαμίνα της Αττικής, αυτή μνημονεύεται από τον Τεύκρο ως παλιά ανάμνηση και χωνεύεται μέσα στην Ελλάδα που στενάζει για τα θύματα του τρωικού πολέμου (στ. 41 «Μεγάλος πόνος είχε πέσει στην Έλλάδα»), ανάμεσά τους και ο αδελφός του Τεύκρου Αίαντας, η αυτοκτονία του οποίου έγινε η αιτία να εξοριστεί ο ίδιος από την πατρίδα του.

Αντίθετα, στο ποίημα «Σαλαμίνα της Κύπρος», που περιλαμβάνεται επίσης στην κυπριακή συλλογή του Σεφέρη, οι δύο Σαλαμίνες αποκτούν σάρκα και οστά, και φυσιογνωμία τέτοια που τις μετατρέπει σε εργαλείο, με τη βοήθεια του οποίου ο ποιητής εξαπολύει τη σφοδρότερη επίθεση κατά της συνεχιζόμενης αγγλικής κατοχής στην Κύπρο. Ο μύθος της χαμένης και της υποκατά-

⁵ Γράφει μεταξύ άλλων τα εξής: «Ο Ευριπίδης μετά τα 70 αφού άφησε την Αθήνα κλπ (δες Vel-lacott) βρήκε μια φρέσκια έμπνευση στη Μακεδονία, αφού παράτησε την στέγνια της Αθήνας». Βλ. σχετικά Michael Paschalis, «George Seferis and Euripides' *Bacchae*», στο V. Liapis - A. Petrides - M. Pavlou (επιμ.), *Debating with the Eumenides. Aspects of the Reception of Greek Tragedy in Modern Greece*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing (υπό έκδ.).

⁶ Στον Ευριπίδη ο Τεύκρος συνάντησε την Ελένη, πιστεύοντας πως ήταν το είδωλο (μίμημα) της γυναίκας που πήγε στην Τροία. Αφού της αφηγήθηκε τα του τρωικού πολέμου και τις δικές του περιπέτειες, αναχώρησε εσπευσμένα, μετά την προειδοποίησή της Ελένης για τη σκληρή μοίρα των ξένων που έπεφταν στα χέρια του Θεοκλύμενου. Έφυγε χωρίς να μάθει ότι συνομίλησε με την αληθινή Ελένη.

στατης ατομικής πατρίδας επιτρέπει στον Σεφέρη να μιλήσει για τη συλλογική πατρίδα που κάποιοι θέλουν να της βάλουν κρικέλια και να την κάνουν δική τους (στ. 16–17), και πασχίζουν να αλλάξουν με τη βία τους Κυπρίους που τη θέλουν ελεύθερη (στ. 23–25). Αλλιώτικο είναι το παράπονο του Τεύκρου στην «Ελένη», που το σιγοντάρει το τραγούδι των αηδονιών. Δίδυμες πατρίδες ναι, αλλά διαφορετικά δίδυμα ποιήματα, αν και γεννημένα από την ίδια μήτρα.

Εδώ ανακύπτουν δύο αλληλένδετα ποιητολογικά ζητήματα που είχαν απα-σχολήσει παλιότερα τον Σεφέρη, πώς δηλαδή ο ποιητής μιλάει για την ιστορία και αν είναι «νόμιμη» η «πατριωτική» ποίηση. Το 1939, στον «Μονόλογο πάνω στην ποίηση», έγραφε τα εξής: «Ο στερνός σκοπός του ποιητή δεν είναι να περιγράφει τα πράγματα αλλά να τα δημιουργεί ονομάζοντάς τα: είναι νομίζω και η πιο μεγάλη χαρά του».⁷ Σχετικά με το δεύτερο θέμα ο Σεφέρης είχε γράψει τα εξής το 1941, μιλώντας για την ποίηση του Κάλβου στον «Πρόλογο για μια έκδοση των “Ωδών”»:

δε συμφωνώ με όσους πιστεύουν πως είναι αυταπόδειχτο το αξίωμα που λέει ότι «πατριωτική» ποίηση δεν μπορεί να υπάρξει. Μπορεί να υπάρξει, και σέβομαι ιδιαίτερα τον Κάλβο που αφιέρωσε τη λύρα στην υπηρεσία μιας μεγάλης υπόθεσης. Άλλωστε το γεγονός αυτό δεν τον εμπόδισε διόλου να γράψει αξιοσημείων στίχους [...] Η «πατριωτική» ποίηση, ή πιο σωστά, η ποίηση ενός μεγάλου αγώνα, που είναι και μεγάλος πόνος συνάμα· η ποίηση με την έννοια των *Περσών* του Αισχύλου ή του «Στα 200 π. Χ.» του Καβάφη, είναι νόμιμη μ' έναν όρο: Να μη θέλουμε να πιστεύουμε πως μια μέτρια υμνολογία είναι ποίηση, επειδή ο αγώνας που εξυμνεί είναι δικός μας. Γιατί τότε δεν κάνουμε ποίηση, κάνουμε πολιτική.⁸

Το συμπέρασμα που συνάγεται και από τις δύο τοποθετήσεις του Σεφέρη είναι ότι η ποίηση δεν είναι ούτε ιστοριογραφία ούτε πολιτική διακήρυξη. Η ιστορική συνείδηση μπορεί να είναι κοινή σε διάφορους ανθρώπους, αλλά το όλο ζήτημα είναι πώς εκφράζεται ποιητικά. Όσον αφορά τους *Πέρσες*, που ο Σεφέρης θεωρεί «νόμιμη πατριωτική ποίηση», το παρακάτω παράθεμα (στ. 401–405) φαίνεται να αντιπροσωπεύει στην κοινή συνείδηση την πιο εμβληματική έκφραση του αδιαμεσολάβητου πατριωτισμού, δηλαδή το αντίθετο από αυτό που ισχυρίζεται ο ποιητής:

καὶ παρὴν ὁμοῦ κλύειν
πολλὴν βοήν· «Ὡ παῖδες Ἑλλήνων, ἴτε,
ἐλευθεροῦτε πατρίδ', ἐλευθεροῦτε δέ

⁷ Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές, Α'* (1936–1947), Αθήνα, Ίκαρος, ⁵1984, σ. 139.

⁸ Ο.π., σ. 201–202. Το παραπάνω χωρίο μας το θυμίζει ο Σαββίδης, ό.π. (σημ. 1), σ. 99, με αφορομή το παράθεμα από τους *Πέρσες*, που προτάσσεται στο ποίημα του Σεφέρη.

παῖδας γυναικας θεῶν τε πατρῶων ἔδη
θῆκας τε προγόνων· νῦν ὑπὲρ πάντων ἀγῶν.»⁹

Αυτό όμως οφείλεται στη απόσπασή του από το σώμα της αισχύλειας τραγωδίας. Γιατί η αλήθεια είναι ότι στους Πέρσες η ιστορία και ο πατριωτισμός, τα δύο στοιχεία που προβληματίζουν τον Σεφέρη, υποτάσσονται στην ποιητική κατασκευή (τον μύθο, όπως θα έλεγε ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*): η σκηνή εξελίσσεται στα Σούσα· το βροντερό κάλεσμα των Ελλήνων στον υπέρ πάντων αγώνα και η συντριβή των Περσών στη Σαλαμίνα μεταφέρονται από Πέρση αγγελιαφόρο· και η καταδίκη της ύβρεως του Ξέρξη μαζί με την πρόβλεψη για την επερχόμενη νέα ήττα διατυπώνονται από τα χείλη του νεκρού Δαρείου.

Το αισχύλειο εύρημα θα υιοθετήσει, ως γνωστόν, ο Shelley στο ποίημα *Ελλάς* (1821). Όσον αφορά τον Σεφέρη, αυτός είχε από παλιά εφαρμόσει στην ποίησή του, σε πλήρη αρμονία με τις ως άνω απόψεις του, την τεχνική της πολλαπλής διάθλασης της ιστορίας: μέσα από χωροχρονικές μετατοπίσεις – στο κείμενο αλλά και στο παρακείμενο του ποιήματος – και μέσα από λογοτεχνικά κείμενα-φίλτρα.¹⁰ Στην περίπτωση της «*Ελένης*», ανάμεσα στο κυπριακό ζήτημα και τη διαμαρτυρία του ποιητή παρεμβάλλεται κυρίως η τραγωδία του Ευριπίδη *Ελένη*, αλλά και η *Ιλιάδα*, ο *Καβάφης*, η «*Παλινωδία*» του Σπησίχορου, ο Θουκυδίδης και ο Δάντης. Η μοναδική ευθεία αναφορά στα ιστορικά γεγονότα φιλοξενήθηκε στη σημείωση του Σεφέρη στο εν λόγω ποίημα: «Φίλος που διάβασε το χειρόγραφο μου θυμήθηκε τούτο: “In those days the official recruiting posters in Cyprus said, “Fight for Greece and Liberty”»».

Στο ποίημα «*Σαλαμίνα της Κύπρος*» ο σημαντικότερος διηγητήρας είναι οι Πέρσες του Αισχύλου. Συνδυαστικά ο ποιητής αξιοποίησε τη «φωνή Κυρίου» από τον 28ο Ψαλμό του Δαβίδ (βλ. παρακάτω) και τη «φωνή» του Μακρυγιάννη των *Απομνημονευμάτων*, η οποία στους στ. 16–34 συγχωνεύεται με τη φωνή του αρχαίου δραματουργού.¹¹ Όσο για τους Άγγλους «φίλους του άλλου πολέμου» (στ. 35),¹² με τους οποίους ο Σεφέρης μοιράστηκε κοινά ιδανικά, αυτοί παραμένουν ανώνυμοι εκτός από έναν, ο οποίος ταυτοποιείται και πάλι στο παρακείμενο, και πάλι στη μοναδική σημείωση του ποιήματος.¹³ Ο

⁹ Τα παραθέματα των Περσών προέρχεται από την έκδοση του Α. F. Garvie Aeschylus, *Persae*, with Introduction and Commentary, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2009.

¹⁰ Πασχάλης, ό.π. (σημ. 1).

¹¹ Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, Αθήνα, Κέδρος, ⁵1990, σ. 213–214.

¹² Βλ. Σάββας Παύλου, *Σεφέρης και Κύπρος*, Λευκωσία ²2005, σ. 311–317.

¹³ Πρόκειται για τον αντιπλοίαρχο Λόρδο Hugh Beresford, από την προσευχή του οποίου, δημο-

ιδρυτικός μύθος της κυπριακής Σαλαμίνας, που ενέπνευσε την «Ελένη» του Σεφέρη, επανέρχεται στη «Σαλαμίνα της Κύπρος» με τη διαμεσολάβηση αυτή τη φορά της κατά τον Σεφέρη «νόμιμης πατριωτικής τραγωδίας» του Αισχύλου. Στο ποίημα προτάσσονται στίχοι από την τρίτη αντιστροφή του τρίτου στάσιμου των *Περσών*:

[...] Σαλαμῖνά τε,
τᾶς νῦν ματρόπολις τῶνδ' ἄιτία στεναγμῶν.¹⁴

[...] και τη Σαλαμίνα,
που η μητρόπολή της έγινε η αιτία
για τους τωρινούς στεναγμούς μας.

Όταν εκφωνούνται αυτοί οι στίχοι, το είδωλο του Δαρείου έχει φύγει από τη σκηνή για να επιστρέψει στον Άδη και αναμένεται η είσοδος του ηττημένου Ξέρξη. Στον ενδιάμεσο χρόνο ο χορός των γερόντων αναπολεί με νοσταλγία τις επιτυχημένες εκστρατείες του Δαρείου στη στεριά και τη θάλασσα και απαριθμεί τις πόλεις που κατέκτησε. Η τελευταία κατάκτηση που μνημονεύουν είναι η Σαλαμίνα της Κύπρου και από αυτή συνειρμικά επιστρέφουν στην ομώνυμη μητρόπολη (τη Σαλαμίνα της Αττικής), από την εποχή του Δαρείου στην εποχή του Ξέρξη, από τη νίκη στην ήττα. Στα συμφραζόμενα του σεφερικού ποιήματος οι παραπάνω στίχοι αποκτούν αντίστροφη λειτουργία από αυτήν που έχουν στο αρχαίο κείμενο. Καθώς η σκοπιά από περσική μετατρέπεται σε ελληνοκυπριακή, η ήττα των Περσών στη Σαλαμίνα της Αττικής προεξαγγέλλει την ήττα των Άγγλων στην κυπριακή Σαλαμίνα ως συνεκδοχή για ολόκληρο το νησί. Στο σώμα του ποιήματος ο ποιητής προτείνει στον αναγνώστη την Ψυττάλεια, το νησί απέναντι στη Σαλαμίνα όπου οι Έλληνες εξόντωσαν το άνθος του περσικού στρατού, ως τον τόπο που συμπυκνώνει «τὸ

σιευμένη σε μια νοτιοαφρικανική εφημερίδα τον Σεπτέμβριο του 1941, ο Σεφέρης εμπνεύστηκε το θέμα των στ. 45-49.

¹⁴ Η κωλομετρία του σεφερικού παραθέματος συμπίπτει με την έκδοση του P. Mazon, *Eschyle*, τ. I: *Les Suppliants, Les Perses—Les Sept contre Thèbes—Prométhée Enchaîné*, Παρίσι, Les Belles Lettres, 1920. Η βιβλιοθήκη του Σεφέρη, που απόκειται στη Βικελαία Βιβλιοθήκη του Ηρακλείου, δεν περιλαμβάνει καμία έκδοση των *Περσών* του Αισχύλου, αλλά είναι λογικό ο γαλλοσπουδαγμένος Σεφέρης να είχε συμβουλευτεί τον Mazon. Πρβ. τη διαφορετική κωλομετρία άλλων εκδόσεων: *Σαλαμῖνά τε, τᾶς νῦν ματρόπολις τῶνδ' / αἰτία στεναγμῶν* (*Aeschyli Tragoediae*, έκδ. M. Haupt - G. Hermann, Βερολίνο, Weidmann, 1859), *Σαλαμῖνά τε, τᾶς νῦν ματρόπολις τῶνδ' αἰτία / στεναγμῶν* (*Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, έκδ. D. Page, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1972), *Σαλαμῖνά τε, τᾶς / νῦν ματρόπολις τῶνδ' αἰτία στεναγμῶν* (*Aeschylus, Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, έκδ. A. H. Sommerstein, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2009), *Σαλαμῖνά τε, τᾶς νῦν ματρόπολις τῶνδ' αἰτία στεναγμῶν* (Garvie, ό.π., σμμ. 9).

φοβερό μήνυμα τῆς Σαλαμίνας», αυτό που ο μαντατοφόρος φέρνει τρέχοντας «σ' αὐτοὺς ποὺ γύρευαν ν' ἄλυσόδεσον τὸν Ἑλλησποντο» (στ. 57–58). Σε κομβικά σημεία, στο κέντρο (στ. 34) και στο τέλος (στ. 60), του ποιήματος, επαναλαμβάνεται η φράση του αγγελιαφόρου που προλογίζει την αφήγηση της περσικής συντριβῆς: *νῆσός τις ἔστι (πρόσθε Σαλαμίνας τόπων)* (στ. 447). Ο αναγνώστης δεν μπορεί παρά να συνδέσει συνειρμικά τα δυο νησιά, την Ψυττάλεια με την Κύπρο, και την «αλυσόδεση» του Ελλησπόντου από τον Ξέρξη με τα κρικέλια που θα ήθελαν να βάλουν οι Ἄγγλοι στην Κύπρο. Δεξιώνεται ἔτσι τον λόγο του ποιητῆ ως απειλητικό υπαινιγμό ότι στην Κύπρο οι αγγλικές κατοχικές δυνάμεις μέλλουν να υποστούν αυτό που υπέστησαν οι Πέρσες στην Ψυττάλεια, δηλαδή ότι η ὕβρις θα τιμωρηθεῖ και πάλι. Αν αυτή η απειλητική προαναγγελία δεν ήταν ἔμμεση, δηλαδή διαμεσολαβημένη, θα ισοδυναμούσε με υποστήριξη στον ἔνοπλο αγώνα κατά των Ἄγγλων, που ἔχει ἤδη αρχίσει, ὅταν δημοσιεύεται η κυπριακή συλλογή τον Δεκέμβριο του 1955. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο Σεφέρης προτίμησε να πρωτοδημοσιεύσει το ποίημα στη *Νέα Εστία* ἀντὶ στα *Κυπριακά Γράμματα*.

Αν ο λόγος του Σεφέρη για τη Σαλαμίνα της Αττικής ἔχει κειμενικό υπόβαθρο, αυτός που αφορά την κυπριακή Σαλαμίνα ἔχει κυρίως βιωματική αφετηρία. Προήλθε ἀπο αυτοψία του ποιητῆ, ὅπως δείχνουν οι συμπτώσεις με την ημερολογιακή σημείωση ἀπὸ την επίσκεψη του ποιητῆ στην ἀρχαία Σαλαμίνα στις 17 Νοεμβρίου 1953.¹⁵ Τη σημασία της επίσκεψης¹⁶ ἀπὸ τη σκοπιά της ποιητικῆς ἀναδεικνύει η ἔνδειξη για τον τόπο και τον χρόνο σύνθεσης στο τέλος του ποιήματος: «Σαλαμίνα, Κύπρος, Νοέμβρης '53». Το ποίημα ξεκινά εισάγοντας τον αναγνώστη στα ἀρχαιολογικά κατάλοιπα της ἀρχαίας και της πρωτοβυζαντινῆς Σαλαμίνας (στ. 1–4):

*Κάποτε ὁ ἥλιος τοῦ μεσημεριοῦ, κάποτε φοῦχτες ἢ ψιλὴ
βροχὴ
καὶ τ' ἀκρογιάλι γεμάτο θρύψαλα παλιὰ πιθάρια.
Ἀσήμαντες οἱ κολόνες μονάχα ὁ Ἅγιος Ἐπιφάνιος
δείχνοντας μουντά, χωνεμένη τὴ δύναμη τῆς πολύχρυσης
αὐτοκρατορίας.*

Ενσωματωμένα στο ποίημα τα θραύσματα ἀπὸ τα παλιὰ πιθάρια στο ἀκρογιά-

¹⁵ Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες ΣΤ'*, 20 Ἀπρίλη 1951–4 Ἀυγούστου 1956, Ἀθήνα, Ἴκαρος, 1986, σ. 105, 267–268.

¹⁶ Είναι πιθανό ὅτι ο Σεφέρης ἀντλήσε ἔμπνευση και ἀπὸ τον ἱστορικό ὁδηγό του Rupert Gunnis, βλ. R. Gunnis, *Historic Cyprus. A Guide to Its Towns and Villages, Monasteries and Castles*, Λονδίνο, Methuen & Co, 1936, σ. 419–424. Για τις συμπτώσεις βλ. Κρίκου-Davis, ὀ.π. (σημ. 1), σ. 243–244.

λι, οι «ἀσήμαντες» κολόνες και τα ερείπια της παλαιοχριστιανικής βασιλικής ανακαλούν μνήμες περασμένου μεγαλείου και υποβάλλουν στοχασμούς για την τύχη των αυτοκρατοριών.¹⁷ Ακόμη και τα δύο παραθέματα από τον 28ο Ψαλμό (9 *Κύριος ἐπὶ ὑδάτων πολλῶν· 59 Φωνὴ Κυρίου ἐπὶ τῶν ὑδάτων*) αναπαράγουν επιγραφή που είχε εντοπιστεί σε μία από τις δύο υπόγειες στέρνες του 5ου μεταχριστιανικού αιώνα. Και μπορεί στην Ορθόδοξη Εκκλησία ο 28ος Ψαλμός να αξιοποιήθηκε κατά την τελετή του αγιασμού των υδάτων, αλλά στο κείμενο οι παραπάνω φράσεις απεικονίζουν τον Γιαχβέ ως θεό των κεραυνών, που κυριαρχεί πάνω στις «ἀναρχες» δυνάμεις της φύσης.¹⁸ Ιδού το πιο χαρακτηριστικό απόσπασμα (3–8):

3 φωνὴ Κυρίου ἐπὶ τῶν ὑδάτων, ὁ Θεὸς τῆς δόξης ἐβρόντησε, Κύριος ἐπὶ ὑδάτων πολλῶν.
4 φωνὴ Κυρίου ἐν ἰσχύϊ, φωνὴ Κυρίου ἐν μεγαλοπρεπείᾳ. 5 φωνὴ Κυρίου συντριβόντος κέδρους, καὶ συντρίψει Κύριος τὰς κέδρους τοῦ Λιβάνου 6 καὶ λεπτυνεῖ αὐτὰς ὡς τὸν μύσχον τὸν Λίβανον, καὶ ὁ ἡγαπημένος ὡς υἱὸς μονοκερῶτων. 7 φωνὴ Κυρίου διακόπτοντος φλόγα πυρός, 8 φωνὴ Κυρίου συσσειόντος ἔρημον καὶ συσσειεῖ Κύριος τὴν ἔρημον Κάδης.

Εικάζω λοιπόν ότι το πρόπλασμα του ποιήματος διαμορφώθηκε από τον ίδιο τον τόπο της αρχαίας Σαλαμίνας και την «ανάγλυφη» ιστορία του. Φαίνεται ότι αυτός υπέβαλε στον ποιητή την ιδέα της παρακμής και της πτώσης των αυτοκρατοριών και την τιμωρία της ανθρώπινης ὑβρεως. Η αγγλική κατοχή της Κύπρου ήταν μόνιμα στο μυαλό του ποιητή, που ήταν επίσης παλαιός αναγνώστης και μεταφραστής του Αισχύλου.¹⁹ Το αν τα πράγματα συνέβησαν με αυτή τη σειρά είναι λιγότερο σημαντικό από το γεγονός ότι ο ποιητής μας υποβάλλει αυτή την ιδέα: ξεκινάει από τα ερείπια της αρχαίας Σαλαμίνας και στη συνέχεια μας μεταφέρει στο κείμενο του Αισχύλου και τη συντριβή της περσικής ὑβρεως στη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Ο ποιητής αναγνώρισε πιθανότατα στη βιβλική φράση *φωνὴ Κυρίου ἐπὶ τῶν ὑδάτων* την εικόνα ενός Θεού τιμωρού, που μπορούσε να εξηγήσει όσα συνέβησαν στο παρελθόν και όσα

¹⁷ Το 1952 ξεκίνησαν νέες ανασκαφές στην αρχαία Σαλαμίνα, και τα κυριότερα ευρήματα ήρθαν στο φως μετά την επίσκεψη του Σεφέρη στον τόπο αυτό. Βλ. σχετικά Βάσος Καραγιώργης, *Ανασκάπτοντας τη Σαλαμίνα της Κύπρου 1952–1974*, Αθήνα, Ίδρυμα Α. Γ. Λεβέντη, 1999. Αυτός μάλλον είναι ο λόγος που ο Σεφέρης στην αρχή του ποιήματος σχολιάζε: «Ἀσήμαντες οι κολόνες».

¹⁸ W. Brueggemann - W. H. Bellinger, Jr. (επιμ.), *New Cambridge Bible Commentary. Psalms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, σ. 146–149.

¹⁹ Ήδη από το 1935, βλ. *Μέρες Γ΄*, 16 *Απρίλη 1934–14 Δεκέμβρη 1940*, Αθήνα, Ίκαρος, 1977, σ. 48 και 13. Θυμίζω ακόμη την ημερολογιακή σημείωση της 13ης Ιουλίου 1941: «Δεν έχω μαζί μου παρά μόνο τις τραγωδίες του Αισχύλου [...]. Ύστερα από τόσες μέρες στεναχώρια, ήρθε σήμερα μια στιγμή παρηγοριάς. Σκέφτηκα ακόμη πως έχω μαζί μου τον Αισχύλο, που είναι αρκετός να γεμίσει κάμποσα χρόνια μιας ζωής», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Δ΄*, 1 *Γενάρη 1941–31 Δεκέμβρη 1944*, Αθήνα, Ίκαρος, 1977, σ. 120–121.

προαναγγέλλει ότι θα συμβούν στο μέλλον. Στους στ. 11–15 η «φωνή» στον 28ο Ψαλμό συναιρείται με τη «φωνή» στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη που αναθέτει στον ευαγγελιστή το έργο του,²⁰ έτσι ώστε ο ποιητής να απεικονίζεται συνδυαστικά και ως εντεταλμένος του Θεού και ως αγγελιαφόρος της επερχόμενης ήττας των Άγγλων κατακτητών κατά το πρότυπο των *Περσών*.

Συνοψίζω. Στην «Ελένη» ο Σεφέρης δανείζει τη φωνή του στον Τεύκρο, που έχει φτάσει στην Κύπρο για να ιδρύσει τη Σαλαμίνα, εξόριστος από την ομώνυμη μητρόπολη της Αττικής. Η επίσκεψή του στην κυπριακή Σαλαμίνα θα σταθεί αφορμή για να «επιστρέψει» ο ποιητής στη δίδυμη Σαλαμίνα της Αττικής, και να μιλήσει όχι πια για τον μάταιο πόλεμο της Τροίας, όπως στην «Ελένη», αλλά για τη συντριβή του Ξέρξη το 480 π. Χ., αξιοποιώντας το κείμενο των *Περσών* του Αισχύλου. Η εγγραφή από τον ίδιο τον Σεφέρη της αισχύλεια τραγωδίας στον κατάλογο της «νόμιμης πατριωτικής ποίησης» συνιστά για τον αναγνώστη οδηγό και για το ποίημα «Σαλαμίνα της Κύπρος». Αυτός ο πατριωτικός λόγος δεν εκφέρεται από στόμα Κυπρίου – όπως αντίστοιχα στους *Πέρσες* η φιλοπατρία των Ελλήνων δεν κοινοποιείται από ελληνικό στόμα. Ο ποιητής που προασπίζεται την Κύπρο βρίσκεται, σαν τον μυθικό Τεύκρο, ανάμεσα σε δύο πατρίδες, τη χαμένη και την υποκατάστατη. Αυτό το στοιχείο εξηγεί την αυξημένη ευαισθησία του Σεφέρη για την υπόδουλη Κύπρο, αλλά από την άλλη αφαιρεί από τον λόγο του το στοιχείο της εθνικής ιδιοτέλειας που, σύμφωνα με όσα λέει ο ίδιος, λειτουργεί ως νομιμοποιητική βάση για τη μέτρια πατριωτική ποίηση.

²⁰ Κρίκου-Davis, ό.π. (σημ. 1), σ. 245–246.

Μεταξύ οθωμανικής αυτοκρατορίας και ελληνικού
 βασιλείου. Αναζητήσεις της «φιλάτης πατρίδος»
 στη μετεπαναστατική φαναριώτικη λογοτεχνία

Προλογίζοντας την μετάφραση της ιστορικής μυθιστορίας του Βιλλεμαίν, *Ο Λάσκαρης ή οι Έλληνες κατά τον ΙΕ΄ αιώνα*, την οποία ο Χρήστος Παρμενίδης εκδίδει μαζί με δικά του ποιήματα το 1847 στην Αθήνα, εξομολογείται ότι πρωτοδιάβασε το έργο του Βιλλεμαίν το καλοκαίρι του 1844, όταν παραθέριζε στα Θεραπειά του Βοσπόρου, στην εξοχή της γενέτειράς του δηλαδή, τότε καθημένος στην σκιά κάποιου κήπου, τότε ανεβασμένος σε ψηλό λόφο, απ' όπου έβλεπε να χρυσίζουν στη δύση του ηλίου τα τεμένη της Κωνσταντινούπολης: Φανταζόταν δε, συγκινημένος, τους «ενδόξους εκείνους φυγάδας» της «πολυθρήνου πατρίδος» του, δηλαδή τους λογίους που κατέφυγαν στη Δύση μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, να διασώζουν, σαν «ιεροφάντες καταστραφέντων βωμών», το «ιερόν πυρ της αρχαίας Σοφίας εις την Εσπερίαν Ευρώπην». Προς το τέλος του προλόγου του, ο Παρμενίδης καταλήγει να μιλάει για την εθνική αποστολή της λυρικής ποίησης, η οποία

εκφράζει ακεραιότερον το ελληνικόν φρόνημα, θεωρεί την Ελλάδα «ουχί περιοριζομένη εις τα στενά αυτής όρια, εις α την περιώρισεν ο στενός των διπλωματών διαβήτης, ουδέ διχοτομημένην, όπως την διέσχισεν η δίστομος σπάθη της Αυτοχθονίας», αλλά τη θεωρεί μίαν, αδιαχώριστον, μεγάλην, όπως μας την δεικνύει ο χάρτης του αιμινήστου Ρήγα [...], όπως την εκλαμβάνει η λογικώτερα μερίς του Έθνους, και πας όστις [...] ασπάζεται το ιερόν Σύνταγμα, περιφρουρεί τον Ελληνικόν Θρόνον και διατηρεί εις την ψυχήν αυτού την ελπίδα βελτίονος μέλλοντος,

και ότι «έσσεται ήμαρ» να χαθεί η Τροία, ο Πρίαμος και ο λαός του, κατά τη ρήση του Ομήρου στην *Ιλιάδα* (Ζ 448–449).¹

Επικεντρώνομαι στα σημεία του Προλόγου που μας ενδιαφέρουν κυρίως εδώ: (α) η μετάφραση του έργου μπορεί να ιδωθεί ως μια πρώιμη κίνηση στην τάση για σταδιακή και θετικότερη επανεκτίμηση του ρόλου του βυζαντίου ως εκφραστή της ιστορικής συνέχειας του ελληνισμού, που αρχίζει επισήμως γύρω

¹ Χρ. Α. Παρμενίδης, *Ο Λάσκαρης ή οι Έλληνες κατά τον ΙΕ΄ αιώνα*. Μετάφρασις εκ των του κυρίου Βιλλεμαίνου [...] και *Διάφορα Ποιήματα*, Αθήνα, τυπ. Κ. Αντωνιάδου, 1847, σ. γ΄–στ΄.

στα 1850 (ο Παρμενίδης θα συνεχίσει προς την ίδια κατεύθυνση μεταφράζοντας αργότερα δύο ακόμη αγγλικά έργα για την βυζαντινή εποχή).² (β) ως πατρίδα με τη στενή έννοια του «τόπου καταγωγής» λογίζεται η «πολύθρηνος» Κωνσταντινούπολη, αλλά ως πατρίδα με την ευρύτερη έννοια του «τόπου του ελληνικού γένους» νοείται μια Ελλάδα πολύ ευρύτερη από τα στενόχωρα όρια του νεοελληνικού βασιλείου, όμοια μ' αυτήν που αποτύπωσε ο Ρήγας στην Χάρτα του, που θα έχει συνταγματική μοναρχία και, φυσικά, θα συμπεριλαμβάνει την Κωνσταντινούπολη,³ καθώς «έσεται ήμαρ» να πέσει στα χέρια των νέων Αχαιών – προφανώς ο μεγαλοϊδεατικός οραματισμός· (γ) ένας από τους λόγους που ακόμη η Ελλάδα δεν κατέστη «μεγάλη» και «αδιαχώριστος» είναι η «δίστομος σπάθη της Αυτοχθονίας».

Ιδιαίτερα επίκαιρο το θέμα της Αυτοχθονίας την εποχή που γράφεται ο πρόλογος στον *Λάσκαρη*, δημιουργεί μάλλον αμηχανία σε κάθε ετερόχθονα Έλληνα του νεοσύστατου βασιλείου, ενώ ειδικά για τους επήλυδες εκ Κωνσταντινουπόλεως τα πράγματα ίσως είναι ακόμη πιο προβληματικά: εύκολα παίρνουν τη ρετσινιά του Φαναριώτη, ο οποίος, ως ειδική κατηγορία επήλυδος (με όλα τα γνωστά αρνητικά συμφραζόμενά της), αποτελεί τον κύριο στόχο της αντιετεροχθονικής επιχειρηματολογίας – η διάκριση αυτή είναι ιδιαίτερα ορατή στις εφημερίδες της εποχής, κάποιες από τις οποίες είναι φιλοετεροχθονικές μεν, αντιφαναριωτικές δε.⁴ Όταν ο Παρμενίδης εκδίδει τον *Λαιμοτομούμενο* (1839), την πρώτη ποιητική συλλογή του, όντας τελειόφοιτος γυμνασίου στην Ερμούπολη, προσθέτει στο πραγματικό του ονοματεπώνυμο (Χρήστος Αναστασιάδης) το προσωνύμιο «Βυζάντιος»· ίσως γιατί δεν έχει επέλθει ακόμη η αντιετεροχθονική πόλωση του 1844, ίσως γιατί δεν νιώθει ο ίδιος και τόσο Φαναριώτης, και σίγουρα γιατί βαραίνει πάνω του η νοσταλγία της γενέτειράς του, που αναγκάστηκε να εγκαταλείψει σε μικρή ηλικία και

² Βίος του Λαυρεντίου του από Μεδίκων (Αθήνα 1858) και Θεοδώρα Φραντζή ή η πτώσις της Κωνσταντινουπόλεως (Αθήνα 1860).

³ Ομόρροπο, ασαφές μεγαλοϊδεατικό όραμα με ένα κράτος υπερβαλκανικό, συνταγματικό και υπό ελληνική διαχείριση διατυπώνει ο Αλέξανδρος Σούτσος δύο χρόνια νωρίτερα στο *Κάτοπτρον του 1845 έτους*. Βλ. σχετικά Αλέξης Πολίτης, «Η “Μεγάλη Ιδέα” των Ελλήνων αντιμέτωπη με έναν φιλελληνισμό που έχει πια σβήσει (1850–1880)», *Σύγχρονα Θέματα* 132–133 (2016), <http://www.synchronathemata.gr/i-megali-idea-ton-ellinon-antimetopi-me-enan-filellinismo-pou-echi-pia-svisi-1850-1880-1/>.

⁴ Τη διάκριση φιλοετεροχθονισμού και αντιφαναριωτισμού που αποτυπώνεται στις εφημερίδες της εποχής μελετά η Ελισσάβετ-Ευαγγελία Τσακανίκα στη μεταπτ. εργασία της *Αναπαραστάσεις του Φαναριώτη στον ελληνικό Τύπο της οθωνικής περιόδου*, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2009, και στη διδ. διατριβή της *Ο δημόσιος λόγος κατά την οθωνική περίοδο. Ο λόγος των Αγωνιστών και ο λόγος περί Αγωνιστών στον ελληνικό Τύπο*, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 2011.

ορφανός από μητέρα· η νοσταλγία παράγει εύκολα εξιδανικεύσεις. Στη δεύτερη ποιητική συλλογή του, τις *Πρώτες εμπνεύσεις* (Κωνσταντινούπολη, 1844), το προσωνύμιο δεν του χρειάζεται: ο «Βυζάντιος» έχει επιστρέψει στο Βυζάντιο για μια πενταετία (1840–44), όμως αναγκαστικά, μετά τον θάνατο και του πατέρα του και εν μέσω οικονομικών προβλημάτων. Έχει, επομένως, αλλάξει και η εσωτερική οπτική γωνία. Τώρα δεν νοσταλγεί μακρόθεν την υπόδουλη πατρίδα· τώρα αρχίζει να ασφυκτιά μέσα σ' αυτήν. Όπως μας λέει κοινότοπα στον πρόλογο των *Πρώτων εμπνεύσεων*, ξιπια σε μια κοινωνία «της οποίας εφορεύει ο κερδώς Ερμής και παραγκωνίζεται ο λόγιος»· οπότε, «απαρεσκόμενος εις το ενεστώς», «αγαπά να πλανάται εις κοιμητήρια, εις ερείπια, εις ακτάς ερήμους, εις μοναξίας» και να «πλάττει περί εαυτόν κόσμον ιδανικόν, ωραίων»· να πράττει δηλαδή όπως θα έπραττε κάθε ρομαντικός νέος της εποχής που σέβεται τον εαυτό του.⁵

Στη συνήθη ελληνική εκδοχή των βυρωνικών ρομαντικών μοτίβων, όπως γνωρίζουμε, η ευαίσθητη ποιητική ψυχή αποστρέφεται την τύρβη και τον υλιστικό προσανατολισμό της κοινωνίας της πόλης, αναζητά παρηγοριά στην έρημη, αγνότερη φύση και αγαπά τις περιπλανήσεις σε τόπους με αρχαιοελληνικά ερείπια ή με τεκμήρια του πρόσφατου εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα, τα οποία εγείρουν την θλίψη για το χαμένο/μη επανακτημένο προγονικό κλέος που προσέφεραν στην ελληνική ιστορία οι αρχαίοι και νεότεροι ήρωές της.⁶ Όταν η πατρίδα του ποιητή, με τη στενή έννοια του γενέθλιου τόπου, της γενέτειρας, είναι η Κωνσταντινούπολη, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Παρμενίδη, τότε η φύση που προσελκύει τη ρομαντική ψυχή, είτε του ποιητή είτε του ήρωα των στίχων του, εκπροσωπείται από τον μαγευτικό Βόσπορο, τους λόφους του και τις ακτές του, και τη θέση της περιπλάνησης στους ελλαδικούς ιστορικούς τόπους παίρνει είτε η περιπλάνηση στα ευρωπαϊκά πα-

⁵ Χρήστος Αναστασιάδης, *Αι πρώται εμπνεύσεις*, Κωνσταντινούπολη, τυπ. «Η Αθηνά», 1844, σ. α'–β'.

⁶ Ενδεικτικά βλ. Αθηνά Γεωργαντά, *Αιών βυρωνικής. Ο κόσμος του Byron και η νέα ελληνική ποίηση*, Αθήνα, Εξάντας, 1992, σ. 17–51. Πάντως, οι βυρωνικές αναζητήσεις του προγονικού κλέους και οι θρήνοι για την απώλεια του ενισχύονται και από το γεγονός ότι πολλοί από τους εκφραστές τους εισέρχονται στο μικρό ελλαδικό βασίλειο από την τότε εξελλαδική επικράτεια, και κυρίως από την οθωμανική αυτοκρατορία, έχουν δηλαδή εκ των προτέρων κατασκευάσει στο μυαλό τους μια εξιδανικευμένη εικόνα της Ελλάδας, και, κυρίως, της Ελλάδας που θα ήθελαν να βρουν, η οποία εικόνα δεν απέχει και πολύ από αυτήν των ξένων περιηγητών (θα έλεγε κανείς ότι η οπτική τους γωνία χτίζεται μεταξύ της οπτικής γωνίας του Εαυτού και του Άλλου, τμήμα δε αυτής θα μπορούσε να ιδωθεί ως η «φαναριώτικη» οπτική ματιά). Το θέμα τίθεται σε κάποιο βαθμό στη δημοσίευση της Δώρας Μέντη, «Έλληνες λογοτέχνες και προσκυνητές στην Αθήνα (1833–1863). Στοιχεία για μια πρωτογενή αναπαράσταση της νεοελληνικής ταυτότητας», στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 μέχρι σήμερα)*. Πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα, 9–12 Σεπτεμβρίου 2010, τ. Α', Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2011, σ. 139–149.

ράλια του Βοσπόρου, που μέχρι και πριν την επανάσταση είχαν σημαδευτεί από τη φαναριώτικη παρουσία, οπότε προκύπτει συνακόλουθα θλίψη για το χαμένο πλέον φαναριώτικο κλέος, είτε η ενατένιση του κωνσταντινουπολίτικου πανοράματος, πραγματική ή νοερή, που προκαλεί θρήνους για το χαμένο μετά την Άλωση βυζαντινό κλέος. Την προτίμηση στη φύση του Βοσπόρου, αντί στο αστικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης, βλέπουμε, για παράδειγμα, στις «Ελεγειακές στροφές» με τους γνωστούς στίχους: *Ω! μισώ την δούλην ταύτην και γραώδη κοινωνίαν, [...] / Δεχθήτε με μοναξίαι του Βοσπόρου! εκεί μόνος / Τα παράπονα ακούων χηρευούσης αηδόνος, / Του ψυχρού μου φθινοπώρου τας πνοάς ποθώ να πνέω, / Και να κλαίω!...*⁷

Θελκτική η βοσπόρεια φύση και στο ποίημα «Χειμερινή περιδιάβασις εις τον Βόσπορον», το οποίο στη συνέχεια πατά στο μοτίβο του θρήνου για το χαμένο φαναριώτικο κλέος που το θυμίζουν τα ερημωμένα και ερειπωμένα πια παραθαλάσσια αρχοντικά των Φαναριωτών (τα περίφημα γιαλιά) και οι λιθόστρωτες παραλίες της ευρωπαϊκής ακτής.⁸ Στα συμφραζόμενα δηλαδή της Κωνσταντινούπολης-πατρίδας τα ελλαδικά τεκμήρια του πρόσφατου επαναστατικού παρελθόντος, που διεγείρουν τη νεοελληνική ρομαντική ψυχή, δίνουν τη θέση τους στα φαναριώτικα ερείπια της Πόλης. Του Βοσπόρου, ωστόσο, όχι του Φαναρίου. Το Φανάρι παράγει και αρνητικές συνδηλώσεις: ο ειδυλλιακός φαναριώτικος Βόσπορος τις ξεθωριάζει.

Το μοτίβο του κωνσταντινουπολίτικου πανοράματος που ενεργοποιεί τη μνήμη του προγονικού κλέους το βρίσκουμε, για παράδειγμα, στο ποίημα «Η πυρκαϊά»: εδώ η πανοραμική ενατένιση της φλεγόμενης Κωνσταντινούπολης δηλώνεται ως πραγματική και καταλήγει σε μεγαλοϊδεατικό οραματισμό: από την τέφρα της, την κυριολεκτική της πυρκαγιάς, και τη μεταφορική της οθωμανικής δουλείας, η πατρίδα δύναται να αναγεννηθεί.⁹ Στο ποίημα «Νυξ βυζαντινή» η πανοραμική ενατένιση είναι νοερή, το θρηνητικό όμως αποτέλεσμα παραμένει το ίδιο, ομοίως και η ελπίδα για την ανακατάληψη της Κωνσταντινούπολης από τους Έλληνες.¹⁰

⁷ «Ελεγειακαί στροφαι», *Αι Πρώται εμπνεύσεις*, ό.π. (σημ. 5), σ. 83–84.

⁸ *Τα παράπονα της κρύας αύρας άκουσε ψυχής μου, / Ήτις φεύγει εις τα δάση του Βοσπόρου του ερήμου [...] / Σιωπή τας λιθοστρώτους κυριεύει παραλίας / Θρηνωδούν εις περικλείστους οι αέρες κατοικίας [...] / – Διηγήσου μ' ενθυμήσεις του Βοσπόρου γέρων ναύτα! / – Ποίοι προύχοντες του Γένους εκατοίκησαν εις ταύτα / Τα χρυσόροφα γιαλιά; [...], στο Ο Λάσκαρις [...] και Διάφορα Ποιήματα, ό.π. (σημ. 1), σ. 101–103.*

⁹ *Οι άνεμοι με φέρουσι, πατρίς, τας οιμωγάς σου! / Και χύνουσ' εις την λύραν μου μυστηριώδεις ήχους, / Που εξυπνοούν όνειρα και πόθους ενδομούχους! / Και βλέπω εκ της τέφρας σου, που σε περικαλύπτει, / Πώς, ως αστήρ, ελπίς φαιδρά, παρήγορος προκύπτει, ό.π., σ. 78–79.*

¹⁰ *Ας μάθωσιν οι βασιλείς, ότι όσπταν πλήθη / Εις δόξης γην κοιμώνται, / Φωνή Κυρίου άνωθεν τους εξυπνά τα στήθη, / Κι εξαίφνης εγειρόμενα τα δίκαιά των κτώνται!, ό.π., σ. 101.*

Τα μοτίβα αυτά του Παρμενίδη απαντούν πολύ νωρίτερα και στο έργο των αδερφών Σούτσων, πεζό και ποιητικό. Στον Λέανδρο του Παναγιώτη Σούτσου (1834) βρίσκουμε ταυτόχρονα και την ελλαδική και την ομογενειακή εκδοχή τους: από τη μια πλευρά, ο ομώνυμος ρομαντικός ήρωας διατρέχει την Ελλάδα αναζητώντας τεκμήρια του πρόσφατου και απώτερου ένδοξου παρελθόντος, οπότε οι τόποι διέλευσής του αναδεικνύονται λιγότερο ως τόποι με πραγματική υλική υπόσταση στη συγχρονία και περισσότερο ως συμβολικοί τόποι, τόποι της απουσίας και της ιστορίας, δηλαδή χρόνοι, και επίσης ως τρόποι αυτοπροσδιορισμού της νεοελληνικής ταυτότητας σε συμφωνία με το ιστορικό παρελθόν της· από την άλλη πλευρά, ο Λέανδρος θυμάται τη γενέτειρά του Κωνσταντινούπολη με νοσταλγία και πόνο, είναι κι αυτή δηλαδή ένας τόπος της απουσίας, όχι όμως συνδεδεμένος με το εθνικό, συλλογικό βίωμα, αλλά με το προσωπικό, ερωτικό του βίωμα, καθώς εδώ ξεκίνησε ο ιδανικός έρωτάς του με την Κοραλία. Και δεν πρόκειται γι' αυτήν καθεαυτή την Κωνσταντινούπολη, αλλά για το Μέγα Ρεύμα του Βοσπόρου (δηλαδή τον γενέθλιο τόπο του συγγραφέα), που εκλαμβάνεται ως ένα ειδυλλιακό, ανοιξιάτικο, αγροτικό τοπίο της αιώνιας φύσης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η γενέτειρα πόλη, η πραγματική πατρίδα, παραμένει χωρίς συγκεκριμένο σχήμα στον χώρο και συγκεκριμένο αποτύπωμα στον ιστορικό χρόνο, και το μόνο που σπάει την άχρη και άχρονη διάστασή της είναι μια μετέωρη προοπτική που της δίνει ο (φιλοσθωνιστής προς το παρόν) Παναγιώτης Σούτσος να αποτελέσει, στο μέλλον, το νέο ανατολικό σύνορο του ελληνικού βασιλείου, με την παρέμβαση του Όθωνα.

Στην πρώτη έκδοση του «Οδοιπόρου» (1831) η θλίψη του ήρωα για τον ιδανικό (και πάλι ανολοκλήρωτο) έρωτά του με τη Ραλού, που αναπτύχθηκε εν μέσω μυρσινών και τριανταφυλλώνων της γενέτειρας, συμφύρεται για μία μόνο στιγμή με τη θλίψη για την απώλεια της Πόλης μετά την Άλωση, και αυτός ακριβώς ο αλλημιστικός συμφυρμός ιστορικού παρελθόντος και ερωτικού παρόντος, συλλογικού και προσωπικού γίνεσθαι, επιτείνει την τραγική μοίρα του ήρωα.¹¹ Στον μεταγενέστερο «Άγνωστο» (1842) ο Νικήρατος, επιστρέφει στη πατρική του γη, που βρίσκεται σε «ωραίαν, αγροτική θέσιν του Καταστένου» με θέα προς της Κωνσταντινούπολη, μετά από επτά χρόνια ξενιτεμού (όσα και τα χρόνια του ελληνικού αγώνα), με την ελπίδα ότι θα ξανασιμίζει με την αγαπημένη του, όμως η προσμονή της αναβίωσης του ευτυχισμένου παρελθόντος στη γενέτειρα εντέλει ακυρώνεται. Καθώς, λοιπόν, ο

¹¹ *Στης επαλόφου πόλεως γεννήθηκα τους κήπους, / Εκεί που στις Αγίας μας Σοφίας τα τεμένη / Κανένα ίχνος πίστεως και δόξης μας δεν μένει. / Εκείεν μέσω μυρσινών και τριανταφυλλώνων, / Την ουρανίαν μου Ραλού εγνώρισα προ χρόνων, στο Ποιήσεις, τ. Α', Ναύπλιο, Εθνική Τυπογραφία, 1831, σ. 10.*

εξιδανικευμένος πατρικός τόπος της μνήμης, της απουσίας, δεν μπορεί να αποκτήσει οντότητα στο παρόν σύμφωνα με την επιθυμία του ήρωα, αυτός επιλέγει την αυτοκτονία από τη ζωή στην πατρίδα του. Την πανοραμική ενατένιση της Κωνσταντινούπολης αναλαμβάνει ο στενός φίλος του Νικήρατου, ο Χαρίδημος, όμως για άλλη μία φορά η πατρίδα δεν μπορεί να μετατραπεί από τόπο της απουσίας σε τόπο της παρουσίας: το πραγματικό παρόν της πόλης δίνει τη θέση του στη χρονική διάσταση της πόλης, σε μια αναπόληση του φαναριώτικου ένδοξου παρελθόντος της και της χαμένης ελληνικής ελευθερίας, και ο Χαρίδημος προτείνει την καταφυγή στην Αθήνα: *Εις τας Αθήνας φεύγωμεν / εκεί πατρίς, θρησκεία [...] / εκεί ελευθερία και η έδρα του Ελληνικού αναστηθέντος γένους*.¹² Μέχρι, λοιπόν, να υλοποιηθεί η ευκαίρια επέκταση της ελληνικής επικράτειας, μέχρι δηλαδή να μπορέσει το συλλογικό εθνικό όραμα να νικήσει με την επιτυχία του έκβαση το προσωπικό ερωτικό αδιέξοδο του ρομαντικού ήρωα, η Κωνσταντινούπολη δεν μπορεί να αποκτήσει ουσιαστική παρουσία στη ρητορική του Παναγιώτη Σούτσου. Στον Λέανδρο, τον «Οδοιπόρο» και τον «Άγνωστο» μνημονεύεται ως εράσμια πατρίδα, υμνείται ως κήποι του Βοσπόρου, θρηνείται ως απώλεια, αλλά, ακόμη κι όταν τείνει να γίνει παρόν στον κόσμο των ηρώων του (στον «Άγνωστο»), εντέλει ακυρώνεται. Η λύση που μάταια προτείνει ο Χαρίδημος στον Νικήρατο, η φυγή στην Αθήνα, είναι, καθόλου τυχαία, αυτή που έχει επιλέξει προ πολλού για την προσωπική του πορεία και ο Φαναριώτης δημιουργός τους, χωρίς φυσικά να έχει προβλέψει ότι έναν χρόνο μετά την κυκλοφορία του «Άγνωστου» θα εισπράξει από την οθωνική πολιτική το στίγμα του ετερόχθονος.

Στην περίπτωση του Αλέξανδρου Σούτσου, ο ήρωας του μυθιστορημάτων του *Ο Εξόριστος του 1831* (Αθήνα 1835) είναι ένας ονειροπόλος ιδεολόγος που αυτο-εξ-ορίζεται μετά τη διάψευση των προσδοκιών του για αναγέννηση της Ελλάδας με κυβερνήτη τον Καποδίστρια (και με αφορμή τον τραγικό χαμό της αγαπημένης του), ένας άπελπις ευπατρίδης που γίνεται ενσυνείδητα άπατρις, «υπερ-όριος», όπως μας λέει· ομοίως πράττει αργότερα και το ποιητικό alter ego του Εξόριστου, ο *Περιπλανώμενος* (1839), που προσπαθεί να λησμονήσει τη «θνήσκουσαν» πατρίδα της βαναροκρατούμενης πλέον Ελλάδας «εις ερημικόν βίον» και «εις υπερορίους περιπλανήσεις».¹³ Στον *Εξόριστο* αυτές οι υπερόριες περιπλανήσεις οδηγούν εντέλει τον ήρωα να επιστρέψει στη γενέτειρά

¹² «Ο Άγνωστος. Λυρικών δράμα εις πέντε πράξεις», *Τρία λυρικά δράματα εις α προστίθεται και ωδή τις εις τον Ναπολέοντα ποιηθείσα υπό του αυτού*, Αθήνα, τυπ. Αγγέλου Αγγελίδου, 1842, σ. 62.

¹³ *Ο Περιπλανώμενος, ποίημα εις άσματα τρία. Μενιπεία τις ποιήσις και η Αγγελία*, Αθήνα, τυπ. της Προόδου, 1839, σ. ζ' και 56.

του, την Κωνσταντινούπολη. Δεν αυτοκτονεί, σαν τον Νικήρατο του αδερφού του, ζει όμως μια μοναστική ζωή, αποκομμένος από τους γύρω του, με πράξεις ακατανόητες γι' αυτούς.¹⁴ Έτσι η Κωνσταντινούπολη ως πατρικός τόπος επανυποδοχής του ήρωα ουσιαστικά ακυρώνεται από την προσωπική επιλογή του να παραμείνει μέχρι τέλους ανέστιος και άπατρις· αυτό που θα στεγάσει θα είναι μόνο το είδωλο του, ένα «αδειανό πουκάμισο», αφού ο νους του Εξόριστου θα εξακολουθήσει να παραμένει «υπερόριος» μέχρι τον φυσικό θάνατό του.

Το πώς αποτυπώνεται η Κωνσταντινούπολη στο λογοτεχνικό έργο των Σούτσων¹⁵ αντανakλά φυσικά τις προσωπικές μετακινήσεις τους στον ελλαδικό χώρο, αλλά και το γενικότερο κλίμα της πρώτης μετεπαναστατικής εποχής, που θέλει πάμπολλους ομογενείς να έχουν εγκαταλείψει τις υπόδουλες ακόμη πατρίδες τους, με ιδιοτελείς ή/και φιλοπατριωτικούς στόχους, και να έχουν συρρεύσει στο νεοσύστατο ελληνικό βασίλειο, όπου γράφεται πλέον η σύγχρονη ιστορία του έθνους και όπου μέχρι τον Κριμαϊκό Πόλεμο, το *terminus ante quem* αυτής της ανακοίνωσης, συντηρείται σε ικανοποιητικό βαθμό η ελπίδα για την εκ βαθέων ανασυγκρότησή του, πρώτα με τον Καποδίστρια, μετά με τον Όθωνα, και στο τέλος με την παραχώρηση συντάγματος. Σ' ένα τέτοιο εθνικοπολιτικό πλαίσιο, μπολιασμένο με περισσή αρχαιοπληξία και (προς το παρόν) με άρνηση για τη βυζαντινή περίοδο της ελληνικής ιστορίας, η μεγάλη πατρίδα της Κωνσταντινούπολης, που παραμένει ακόμη σε οθωμανικά χέρια, θα αργήσει να ξεφύγει από το επίπεδο της νοσταλγίας ή της ασαφούς μεγαλοϊδεατικής επιθυμίας και να αποτελέσει τον άμεσο πραγματικό τόπο-στόχο των τέκνων της.

Τα τέκνα της αυτά τα αποκαλούμε συνήθως «Φαναριώτες», έχοντας στον νου τις παλιές, ισχυρές ελληνικές οικογένειες της Κωνσταντινούπολης με τα γνωστά συμφραζόμενα. Από τους Κωνσταντινουπολίτες λογοτέχνες που κινούνται στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα μεταξύ γενέτειρας και ελλαδικού βασιλείου, σ' αυτούς τους Φαναριώτες ανήκουν, με βάση τα βιογραφικά τους στοιχεία, οι αδερφοί Σούτσοι, ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής¹⁶ και ο Γρηγό-

¹⁴ «Ξένος εις την γην, ως άλλου πλανήτου άποικος, έτοιμος πάντοτε ν' άναχωρήσει», στην επανέκδοση του *Εξόριστου του 1831*, φίλολ. επιμ. Λουκία Δρούλια, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1994, σ. 208.

¹⁵ Αναλυτικότερη συζήτηση για την έννοια της πατρίδας και της Κωνσταντινούπολης-γενέτειρας στο έργο των Σούτσων έχει γίνει στη διδ. διατριβή μου *Η Κωνσταντινούπολη στην ελληνική πεζογραφία 1830-1880*, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ, 2012, σ. 207-224.

¹⁶ Τη βοσπόρεια φύση βρίσκουμε και στον πατέρα του Αλέξανδρου, τον Ιάκωβο Ρίζο Ραγκαβή, που δεν συμπεριλαμβάνεται εδώ γιατί είναι μια γενιά μεγαλύτερος. Βλ. για παράδειγμα το ποίημα «Έρωσ κηπουρός», *Ποιήματα Ιακώβου Ρίζου Ραγκαβή, περιέχοντα μετάφρασιν τριών γαλλικών τραγωδιών, μετά του πρωτοτύπου κειμένου, και άλλα διάφορα*, τ. Β', Αθήνα, τυπ. Α. Κορομηλά, 1836, σ. 208. Στην ίδια συλλογή ανήκει και το ποίημα «Η Κωνσταντινούπολις στα 1821» (σ. 249-251), που αποτελεί ένα πειστικό

ριος Παλαιολόγος, δεν νομίζω όμως ότι μπορούμε να πούμε το ίδιο για τον Χρήστο Παρμενίδη, τον Κωνσταντίνο Πωπ και τον Νικόλαο Δραγούμη, που προέρχονται από χαμηλότερη κοινωνική τάξη, κι αυτό κάπως πια θα πρέπει ν' αρχίσουμε να το διακρίνουμε. Πρώτα απ' όλα στον αέρα, τη σιγουριά με την οποία κινείται έκαστος εξ αυτών στον ελλαδικό χώρο.

Ο Αλέξανδρος Ραγκαβής στο λογοτεχνικό του έργο φροντίζει να κρατά χαμηλούς τόνους για τη φαναριώτικη καταγωγή του, στην πραγματικότητα όμως νιώθει εξαιρετικά περήφανος γ' αυτήν, το βλέπουμε ξεκάθαρα στα *Απομνημονεύματά του*.¹⁷ Είναι μάλλον ο λογοτέχνης που έχει τη μικρότερη δυσκολία ενσωμάτωσης στο ελλαδικό γίγνεσθαι και ο πιο προσγειωμένος ως προς τις νοσταλγικές αναπολήσεις της πατρίδας του, στην οποία, ούτως ή άλλως, ελάχιστα αναφέρεται με άμεσο τρόπο.¹⁸ Σε *ζηλεύω, λέει σ' ένα ποίημα σε φίλο του, μεταβαίνεις εις την πόλιν των θαυμάτων [...] / Εις την γην της εγεννήθην και η μνήμη της μ' ευφραίνει* αλλά δεν θέλω να επιστρέψω σ' αυτήν ο σταυρός πριν επιλάβω της εις τ' αλόφυλα τεμένη, / πριν τους χλοερούς της λόφους η ελευθερία στέψη.¹⁹

Ο δημόσιος πολιτικός λόγος των αδερφών Σούτσων για τους Φαναριώτες είναι αρκετά αμφίθυμος, ειδικά στην αρχή, στην προσπάθειά τους να κρατήσουν ισορροπίες,²⁰ και στο λογοτεχνικό τους έργο υπαινικτικός,²¹ όπως είδα-

θηρητικό ξέσπασμα του ποιητή για την σκλαβιά της πατρίδας του – στην κατακλείδα κατατίθεται η ελπίδα του για την άμεση απελευθέρωσή της.

¹⁷ Την περηφάνεια του Ραγκαβή για τη φαναριώτικη καταγωγή του, σε αντιδιαστολή με την υποτύπωσή της στο λογοτεχνικό του έργο («Η Παραμονή», «Ο Λαοπλάνος», αμφότερα του 1840), συζητά ο Αλέξης Πολίτης στο «Εθνοκεντρισμός και ευρωπαϊσμός. Ζητήματα ιδεολογίας στο έργο του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή», στο *Ο ρομαντισμός στην Ελλάδα*, Επιστημονικό συμπόσιο, 12–13 Νοεμβρίου 1999, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2001, σ. 221–238. Βλ. επίσης Αγγελική Λούδη, «Α. Ρ. Ραγκαβή, *Απομνημονεύματα* ή οι ιδεοαπολογητικές σκοπιμότητες της απομνημονευματογραφίας», στο Δημάδης (επιμ.), ό.π. (σημ. 6), τ. Β', σ. 379–392. Για το πώς ο Ραγκαβής υψώνει εμμέσως τους τόνους μετά τα πολιτικά γεγονότα του 1843–1844 βλ. Δημήτριος Σπάθης, «Αι λυπηραί συνέπειαι των επαναστάσεων». Τα πολιτικά γεγονότα του 1843 και *Του Κουτρούλη ο γάμος», Από τον Χορτάτση στον Κουν. Μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2015, σ. 383–407.

¹⁸ Βλ. για παράδειγμα τα λόγια του Γεώργιου στην «Παραμονή», *Διάφορα ποιήματα του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή*, τ. Β', Αθήνα, τυπ. Α. Κορομηλά, 1840, σ. 45–46.

¹⁹ «Προς τον Κ. απερχόμενον εις Κωνσταντινούπολιν», *Διάφορα Διηγήματα και Ποιήματα*, τ. Γ', Αθήνα, τυπ. Γ. Περδικομμάτη, 1859, σ. 267. Το ποίημα γράφεται τον Αύγουστο του 1843.

²⁰ Για τη δημόσια αμφιθυμία των Σούτσων σε σχέση με τη φαναριώτικη καταγωγή τους βλ. Παν. Μουλλάς, *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19ο αιώνα*, Αθήνα, Σοκόλης, 1993, σ. 46–47. Επίσης, Τσακανίκας, *Αναπαραστάσεις του Φαναριώτη στον ελληνικό Τύπο της οθωνικής περιόδου και Ο δημόσιος λόγος κατά την οθωνική περίοδο*, ό.π. (σημ. 4), σ. 127–136 και 213–220 αντίστοιχα. Βλ. ακόμη την καταγγελία του αυτοχθονισμού που ο Αλέξανδρος Σούτσος συμπεκνώνει την εποχή της αντιετεροχθονικής πώλωσης στο *Ποιητικόν χαρτοφυλάκιον*, Αθήνα, τυπ. Σ. Κ. Βλαστού, 1845 – σχολιάζεται και από τον Σπάθη, ό.π. (σημ. 17), σ. 397–398.

²¹ Με θετικά συνήθως πρόσημα, αλλά όχι πάντα: αρνητικό τύπο του Φαναριώτη αποτελεί, για παράδειγμα, ο σκληρός αντεραστής του Νικήρατου στον «Αγνωστο» του Παναγιώτη Σούτσου.

με, διά των υπομνήσεων της φαναριώτικης ζωής στον Βόσπορο, όχι στο Φανάρι, η δε Κωνσταντινούπολη περιορίζεται στον ρόλο του τόπου της νοσταλγίας και του ασαφούς μεγαλοϊδεατικού οράματος· στην Ελλάδα έχουν αποφασίσει να χαράξουν πορεία οι Σούτσοι.²²

Ο Παρμενίδης, που τους ακολουθεί λογοτεχνικά, για να μην πω τους μιμείται, υιοθετεί τις μνήμες της κάστας τους, αν και δεν ανήκει σ' αυτήν· όταν πιστεύει κανείς στην εθνική αποστολή της λυρικής ποίησης κάπως πρέπει να αναδειξεί τη συμβολική αξία της πατρίδας σε συλλογικό επίπεδο, όχι μόνο ως προς την προσωπική μνήμη. Μα το ίδιο δεν κάνει, με αντίστροφη φορά, και ο Λέανδρος, που περιπλανιέται στους ιερούς ελλαδικούς τόπους της επανάστασης; Τόπους δηλαδή που δεν συνδέονται με την προσωπική μνήμη του συγγραφέα του.

Ο Γρηγόριος Παλαιολόγος υπερασπίζεται από νωρίς τη φαναριώτικη τάξη του στους Γάλλους, για να υποστηρίξει την εγκυρότητα των *Esquisses des moeurs turques* (1827),²³ ζώντας όμως αργότερα στην Ελλάδα, και στο τέλος στην Κωνσταντινούπολη, δεν διστάζει να διακωμωδήσει τη φαναριώτικη οίηση και τους φαναριωτίζοντες και στα δυο του μυθιστορήματα, τον *Πολυπαθή* (1839) και τον *Ζωγράφο* (1842), ίσως και λόγω των προσωπικών επιθέσεων που έχει δεχτεί κατά καιρούς ακόμη και από τους Φαναριώτες Σούτσους.²⁴

²² Βλ. χαρακτηριστικά στον πρόλογο της έκδοσης των *Απάντων* του Παναγιώτη Σούτσου την πρότασή του προς τον Όθωνα να προσφέρουν οι ομογενείς χρήματα στο ελληνικό βασίλειο ώστε, συν τοις άλλοις, να συσταθεί Εταιρεία για την έκδοση αθηναϊκών συγγραμμάτων (επιστημονικών, ιατρικών, φιλοσοφικών), χάρη στα οποία «αι Αθήναι βεβαίως έσονται η πρωτεύουσα των Ελλήνων και ουχί το Βυζάντιον· ημείς απ' Αθηνών, ομιλήσωμεν και οι ομογενείς Έλληνες εις Βυζάντιον, εις Σμύρνην, εις Τραπεζούντα, εις Θεσσαλονίκην και εις Αδριανούπολιν ακούσουσι της φωνής ημών», *Τα Άπαντα*, Αθήνα, τυπ. Ν. Αγγελίδου, 1851, σ. λβ'. Από την άλλη πλευρά, στον «Βλαχάβα» της ίδιας έκδοσης διατυπώνονται μεγαλοϊδεατικές νύξεις για ανακατάληψη της Κωνσταντινούπολης και για τον σχηματισμό μιας υπερβαλκανικής ελληνικής επικράτειας (π.χ. σ. 34, 39-40)· θα έλεγε κανείς, λοιπόν, ότι το μεγαλοϊδεατικό όραμα του Π. Σούτσου, αυτήν τουλάχιστον την εποχή, θέλει την ευκαταία εδαφική επέκταση του ελληνικού βασιλείου υποταγμένη στο αθηναϊκό κέντρο. Πνευματική, τουλάχιστον, υποταγή στο αθηναϊκό κέντρο φαίνεται πως έχει στον νου του την ίδια εποχή και ο Αλέξανδρος, ο οποίος επίσης καταθέτει προτάσεις για τη δημιουργία μιας αυτοκρατορίας με διοικητική πρωτεύουσα μεν την Κωνσταντινούπολη, αλλά με «καθέδρα της Σοφίας» την Αθήνα (και την Ιερουσαλήμ «καθέδρα της Πίστewς») – βλ. *Ο Περιπλανώμενος. Άσμα τέταρτον και τελευταίον* [...], τ. Β', Αθήνα, τυπ. Κ. Αντωνιάδου, 1852, σ. η'.

²³ Grégoire Palaiologue, *Esquisses des moeurs turques au XIXe siècle* [...], Παρίσι, Moutardier Libraire, 1827. Η φαναριώτικη καταγωγή του Παλαιολόγου προβάλλεται στον πρόλογο του έργου ως πειστήριο της εκ των έσω ορθής γνώσης που διαθέτει για την οθωμανική αυτοκρατορία.

²⁴ Ο Παλαιολόγος δέχεται αντιετοροχθονική επίθεση (και ανταπαντά μέσω του *Τριπτόλεμου*) από τον (επίσης ετεροχθονα, από την Κρήτη) Εμμανουήλ Αντωνιάδη, εκδότη της εφ. *Αθηνά* – βλ. Τσακανίκα, *Ο δημόσιος λόγος κατά την οθωνική περίοδο*, ό.π. (σημ. 4), σ. 139-140. Μπαίνει όμως και στο στόχαστρο των Φαναριωτών· στο πλαίσιο της αντικαποδιστριακής ρητορικής του ο Αλέξανδρος Σούτσος τον ειρωνεύεται στον *Εξόριστο του 1831* για το Αγκοκήπιο της Ίτρυνθας, ο δε Παναγιώτης επιτίθεται κατ' επανάληψιν στη βραχύβια εφημερίδα *Τριπτόλεμος* που ο Παλαιολόγος εξέδωσε στο Ναύπλιο το

στον διχασμό όμως που ανακύπτει με το ζήτημα του αυτοχθονισμού, προτείνει σταθερά και ψύχραιμα την εθνική συμφιλίωση.²⁵ Όταν, δυσσαρεστημένος από την βαναροκρατία, θα επιστρέψει στην Κωνσταντινούπολη και θα εκδώσει τον *Ζωγράφο*, θα βάλει και τον εξίσου δυσσαρεστημένο ελλαδίτη ήρωά του Φιλάρετο να πράττει το ίδιο, για να ζήσει μια οικογενειακή ζωή μετρημένη και απομονωμένη από τη φαυλότητα που τον περιτριγύριζε στο ελληνικό βασίλειο· αλλά δεν πρόκειται εδώ για την απομόνωση της Κωνσταντινούπολης-μοναστήρι που βλέπουμε στον *Εξόριστο*, γιατί ο Φιλάρετος είναι πλασμένος από τον σατιρικό ρεαλισμό του Παλαιολόγου, όχι από τη ρομαντική ρητορεία του Αλέξανδρου Σούτσου.

Επιστροφή στη γενέτειρα μετά από απογοητευτική παραμονή στην Ελλάδα κάνουν και οι δυο ήρωες από το ημιτελές αφήγημα του Κωνσταντίνου Πωπ «Φαίδων ήτοι η Ενεστώσα Ελλάς» (*Ευτέρπη*, 1851–52). Τα πρότυπα είναι εξόφθαλμα σούτσεια, και οι βοσπόρειοι τόποι πάντα θελκτικοί και παραμυθητικοί για τις ρομαντικές ψυχές, όμως οι τωρινές στοχεύσεις κατά πολύ ρεαλιστικότερες: οι δύο παλιννοστούντες φίλοι, ο Φαίδων και ο Εύδωρος, έχοντας πλήρη συνείδηση για το ανέφικτο των προσωπικών οραμάτων τους στο ελλαδικό πια πλαίσιο, επιλέγουν εντέλει να παραμείνουν στον γενέθλιο τόπο τους και είτε ψύχραιμα να συμβιβαστούν (ο Φαίδων) είτε να απολαύσουν (ο Εύδωρος) τα υλικά της καθημερινότητας που θα τους αποτρέψουν από το να αυτοκτονήσουν ή από το να γίνουν υπερόριοι.²⁶ Το ρεαλιστικότερο σχήμα του Πωπ συμβαδίζει και με τις νέες τάσεις των καιρών: είμαστε πλέον λίγο μετά το 1850: η Κωνσταντινούπολη ήδη επανακάμπτει στη συλλογική συνείδηση, και ως βυζαντινή ιστορία που αναθεωρείται και ως τανζιματικός τόπος ευεπίφορος στην πρόοδο.

Ο Νικόλαος Δραγούμης το έχει οσμιστεί αυτό από νωρίς και με νηφαλιό-

1833. Βλ. Ελένη Φουρναράκη, *Η εφημερίδα 'Ηλιος του Παναγιώτη Σούτσου, 1833. Περιλήψεις-Ευρετήρια*, Αθήνα, Εταιρία Μελέτης Νέου Ελληνισμού-Μνήμων, 1986, σ. 23–67.

²⁵ *Esquisses des mœurs turques au XIXe siècle*, ό.π. (σημ. 23), Πρόλογος, σ. ix, *Ερμηνεία της καλλιέργειας του γεωμήλου*, Παρίσι, τυπ. Φιρμίνου Διδότου, 1828, σ. 3–4, *Ο Ζωγράφος*, φιλολ. επιμ. Άλκης Αγγέλου, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1989, σ. 208–210.

²⁶ Την υπονόμηση των σούτσειων ρομαντικών προτύπων μπορεί κανείς να τη διαπιστώσει, συν τοις άλλοις, στη χιαστί μετεξέλιξη των ηρώων του Πωπ, συγκριτικά με αυτήν που παρατηρείται στον «Άγνωστο» του Παναγιώτη Σούτσου: αρχικά, ο Φαίδων του Πωπ αντιστοιχεί με τον Νικήρατο, που διαπνέεται από ακραϊφή ρομαντικά αισθήματα, και ο Εύδωρος με τον Χαρίδημο, που διαθέτει προσγειωμένη σκέψη και κοινή λογική. Στην συνέχεια όμως της αφήγησης του Πωπ, ο ρομαντικός Φαίδων θα επιλέξει να συμβιβαστεί με το ταπεινό επάγγελμα του εμπόρου, που είναι αταίριαστο με τον χαρακτήρα του, ενώ ο Εύδωρος θα αποφασίσει να θεραπεύσει τη δική του ψυχή με παραμυθητικές περιπλανήσεις στο ηδύ φυσικό περιβάλλον της γενέτειρας.

τητα. Οι επισκέψεις του στη γενέτειρά του τον προκαλούν να σχολιάσει το οθωμανικό παρόν της σε περιηγητικές αφηγήσεις, και να εστιάσει στο πώς μπορεί το ελληνικό κράτος να εκμεταλλευτεί την ελληνική κωνσταντινούπολίτικη κοινότητα προς όφελός του.²⁷ Μεσούντος του Κριμαϊκού Πολέμου υπηρετεί φυσικά με συνέπεια την εθνοκεντρική πολιτική του *Spectateur de l'Orient* για τη λύση του Ανατολικού Ζητήματος, όμως νωρίτερα έχει δείξει μέσα από τα γραπτά του φανερό προσωπική συμπάθεια στις οθωμανικές μεταρρυθμίσεις και είναι από τους πρώτους που αξιοποιούν την Κωνσταντινούπολη ως μυθοπλασιακό τόπο σε κάποια διηγήματά του στην *Πανδώρα*.²⁸

Άφησα για το τέλος τον Ηλία Τανταλίδη, έναν Φαναριώτη με την κυριολεξία πια του όρου, γεννημένο στο Φανάρι, χώρια από όσους προανέφερα, καθώς ανδρώνεται εντός οθωμανικής αυτοκρατορίας και μετακινείται ελάχιστα έξω από αυτήν, μόλις για τρία έτη, για σπουδές στην Αθήνα. Λίγο πριν ξεκινήσει για εκεί, σε μια ποιητική συλλογή που εκδίδει από τη Σμύρνη (1839), περιλαμβάνει και το ποίημα «Πανόραμα ή Έποψις Κωνσταντινουπόλεως».²⁹ Αυτό, λοιπόν, το πανόραμα είναι τελείως διαφορετικό από των συμπατριωτών του, που είδαμε νωρίτερα. Νοερό και πραγματικό ταυτόχρονα, δεν προκύπτει μακρόθεν, από την ειδυλλιακή φύση του Βοσπόρου, αλλά από τον κεντρικότατο Πύργο του Γαλατά, και δεν είναι αφηρημένο, γενικόλογο, αλλά πολύ συγκεκριμένο, με πάμπολλες ειδικές τοποσημάνσεις που γεφυρώνουν το παρόν της Κωνσταντινούπολης με τον ιστορικό της χρόνο. Να πρόκειται για τυχαία διαφοροποίηση; Προφανώς όχι. Και δεν αναφέρομαι τόσο στις διαφορετικές κατευθύνσεις που παίρνει είτε ο λογοτεχνικός μεγαλοϊδεατισμός του οθωμανοκρατούμενου ελληνισμού έναντι του ελλαδικού κέντρου³⁰ είτε η ποίηση του

²⁷ Πρόκειται για τα κείμενα «Ο σουλτάνος εις το τσαμίον», «Κωνσταντινούπολις» και «Βιογραφία. Ρεσίτ Πασάς» (δηλώνεται παραπλανητικά ως μετάφραση εκ του γαλλικού), που δημοσιεύτηκαν στην *Ευτέρπη* του 1848, και τα «Από Κωνσταντινουπόλεως εις τον Βόσπορον» και «Ελληνικά συμφέροντα εν Κωνσταντινουπόλει», που δημοσιεύτηκαν στην *Πανδώρα* του 1852. Αργότερα από την περίοδο που μας ενδιαφέρει εδώ, ο Δραγούμης θα ενσωματώσει στις «Αποδημητού Αναμνήσεις» και στις «Επιστολές», που δημοσιεύει στην *Πανδώρα* (1862 και 1863–64 αντίστοιχα) κάποιες από τις προσωπικές του αναμνήσεις και συγκινήσεις από τη γενέτειρά του.

²⁸ Πρόκειται για τα διηγήματα «Τι εστίν ελευθερία» (1850), «Η εύρεσις του 23 αριθμού» (1852), «Απροσδόκητος λύσις» (1852) και «Ερατώ» (1859).

²⁹ «Το Πανόραμα ή Έποψις Κωνσταντινουπόλεως. Εκ του Πύργου του Χριστού (Γαλατά-Κουλεσί)», *Παίγνια ή Ποιμήτια διάφορα*, Σμύρνη, Εμπορική Τυπογραφία «Η Ηώς», 1839, σ. 201–230. Βλ. σχετικά και Αλέξανδρος Κατσιγιάννης, «Από πάνω προς τα κάτω και από την Ανατολή στη Δύση. Πανόραμα ή Έποψις Κωνσταντινουπόλεως του Ηλία Τανταλίδη (1839)», στο Χ. Αθ. Μηνιάογλου (επιμ.), *Η Κωνσταντινούπολη στην Ιστορία και την Λογοτεχνία. Πρακτικά Συνεδρίου, 13–14 Μαΐου 2016*, Αθήνα, Σύλλογος Κωνσταντινουπολιτών, 2017, σ. 83–96. Ευχαριστώ και από εδώ τον Αλ. Κατσιγιάννη, που μου διέθεσε την εργασία του πριν την τελική δημοσίευσή της.

³⁰ Συστηματική θεώρηση του συγκεκριμένου θέματος με χαρτογράφηση όλων των σχετικών δε-

Τανταλίδη έναντι των υπολοίπων της γενιάς του. Αλλά στο ότι για τούτον τον ποιητή η φιλότατη πατρίς δεν είναι ο νοερός τόπος της απουσίας, της μνήμης και της νοσταλγίας· είναι ένας τρόπος ζωής, μια καθημερινή παρουσία, μια ολότελα χειροπιαστή ύλη. Κι αν ψάξουμε καλά στους 887 στίχους του «Πανοράματός» του, θα ξετρυπώσουμε κάπου ανάμεσά τους, εκτός από τον Βόσπορο, και το Φανάρι.

δομένων δεν έχει γίνει ακόμη, εξ όσων γνωρίζω. Μια πρώτη συναγωγή συμπερασμάτων με βιβλιογραφικές ενδείξεις για την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη και την Ερμούπολη βλ. στις δημοσιεύσεις του Αλέξη Πολίτη, «Literature as a form of national discourse, 1830–1880. Poetry and prose fiction in the national and commercial capitals of the Greek-speaking world», στο Roderick Beaton - David Ricks (επιμ.), *The Making of Modern Greece. Nationalism, Romanticism, and the Uses of the Past (1797–1896)*, Λονδίνο–Νέα Υόρκη, Routledge, 2009, σ. 225–238, και «Ποίηση στην Ερμούπολη, 1830–1880. Από την ισχνή έξαρση στη σταδιακή εξαφάνιση», *Σύρος και Ερμούπολη. Συμβολές στην ιστορία του νησιού, 15ος–20ός αι.*, Αθήνα, ΕΙΕ/ΙΝΕ, 2009, σ. 201–250.

Ιδεολογικές χρήσεις του κοσμοπολιτισμού στην ελληνική πεζογραφία του ρομαντισμού (1830–1880)

1. Στα 1857 η Επτάνησος βρίσκεται καθοδόν προς την ένωσή της με την Ελλάδα και ο εθνικοπατριωτικός οίστρος του Α. Βαλαωρίτη τον έχει μόλις οδηγήσει στην έκδοση των *Μνημοσύνων ασμάτων* του. Όπως διαπιστώνει, ωστόσο, ο Γεώργιος Κοζάκης Τυπάλδος, υιός, η αυστηρή προσήλωση στην επιδίωξη των εθνικών στόχων που παρέμεναν ακόμη ανολοκλήρωτοι δεν αποτελεί μια ενιαία και αρραγή εικόνα της ελληνικής κοινωνίας των μέσων του 19ου αιώνα. Την ίδια ακριβώς εποχή τα ενδιαφέροντα των κατοίκων της αθηναϊκής πρωτεύουσας μοιάζουν να ασφυκτιούν μέσα στο (στενό ή ευρύτερο) εθνικό πλαίσιο και εκτινάσσονται χιλιάδες μίλια μακριά, προκαλώντας την αγανάκτησή του:

Εν γένει δ' υπό τον αττικόν ουρανόν γενόμεθα κοσμοπολίται οι Αθηναίοι, ασχολούμενοι εξίσου περί τε τα Ηπειρωτικά και τα Ιαπωνικά· ου μικράν δε σύγχυσιν ιδεών έχομεν προκειμένου περί εθνικής φιλολογίας. Ούτω λόγου χάριν υπάρχουν πολλοί παρ' ημίν οι πιστεύοντες ειλικρινώς ότι γράφουσιν ποιήσιν εθνικήν θεματογραφούντες εις ομοιοκαταλήκτους αλεξανδρινούς στίχους ιστορήματι ερωτικόν κατά το είδος των ποιητικών ιστορημάτων του Λόρδου Μπάυρον, διότι οι ήρωες της θεματογραφίας ταύτης υποτίθενται Έλληνες.¹

Αυτή η άλλοτε ειλικρινής και άλλοτε προσχηματική σύγχυση της έννοιας του «εθνικού» με αντίρροπες δυνάμεις, η επιπόλαιη εξίσωση της «εθνικής φιλολογίας» με τα «ελληνόθεμα» έργα, καθώς και η υπονοούμενη ηθική προτεραιότητα του πατριωτικού χρέους έναντι των κοσμοπολιτικών αναζητήσεων, όσο, ιδίως, μένουν ακόμη ανοιχτές για τον Έλληνα οι πληγές του αλυτρωτισμού (πρβ. και τον πολύ μεταγενέστερο πρόλογο του παπαδιαμαντικού «Λαμπριάτικου ψάλτη», 1893), υποδεικνύουν, στην καρδιά του 19ου αιώνα, κάποιους από τους όρους απτής συνύπαρξης του «εθνικού» με το «κοσμοπολιτικό», δύο εννοιών που δεν έχουν πάψει, μέχρι και σήμερα, να αντιδιαστέλλονται θεωρητικά, ως αντίθετες και, ουσιαστικά, ασυμβίβαστες μεταξύ τους.²

¹ Βλ. Γ. Κ. Τυπάλδος, υιός, «Βιβλιογραφία. Μνημόσυνα, άσματα Αριστοτέλους Βαλαωρίτου[...]», *Πανδώρα*, τ. Η' (1857–1858), φ. 18ο (15 Σεπτεμβρίου 1857) 281.

² Πρβ. ενδεικτικά D. Conversi, «Cosmopolitanism and Nationalism», στο Α. S. Leoussi (επιμ.), *Encyclopaedia of Nationalism*, New Jersey, Transaction Publishers, 2001, σ. 34–39. Θυμίζω και τον πα-

Στις σύγχρονες διεθνείς λογοτεχνικές σπουδές του 19ου αιώνα ο «κοσμοπολιτισμός» (στις ιστορικές, θεωρητικές και μεθοδολογικές του διαστάσεις) αποτελεί ήδη ένα καθιερωμένο και παραγωγικό πεδίο έρευνας, και μάλιστα σε «προκλητικούς» συνδυασμούς, όπως Victorian cosmopolitanisms, Colonial cosmopolitanism, Cosmopolitan nationalism, Cosmopolitan humanism, Romantic cosmopolitanism.³ Η εγχώρια φιλολογική κριτική, όμως, μολονότι έχει αναδείξει την αμφιθυμία μεταξύ εθνικής περιχαράκωσης και κοσμοπολιτικού προσανατολισμού, όπως αυτή αναφέρεται στους κόλπους της ελληνικής λογοσύνης του τελευταίου τέταρτου του 19ου αιώνα (και πολύ περισσότερο μετέπειτα, στη λογοτεχνία του Μεσοπολέμου),⁴ στην εξέταση της νεοελληνικής πεζογραφίας των χρόνων του ρομαντισμού επικαλείται επιλεκτικά μόνον τον «κοσμοπολιτισμό». Ίσως, επειδή θεωρούμε ότι αυτή την εποχή ο «κοσμοπολιτισμός» εκφράζεται περισσότερο μέσω ατομικών περιπτώσεων παρά συλλογικά. Κάποτε, ίσως, επειδή «θυσιάζεται» στον βωμό μιας πεισματικής προσπάθειας ανάδειξης του «εθνικού». Υπονοείται, βέβαια, πίσω από άλλες περιγραφικές ταξινομήσεις, όπως εκείνες των «ξενόθεμων», ίσως και των «εξωτικών», χωρίς, ωστόσο, να ταυτίζεται μαζί τους. Έτσι, είναι συνυφασμένος με επιμέρους ατομικότητες, και, κυρίως, με τον Α. Ρ. Ραγκαβή,⁵ τόσο για την αριστοκρατική του ευζωία όσο και για το αφηγηματικό του σύμπαν – το δεύτερο δεν είναι αναγκαστική απόρροια του πρώτου, δηλαδή ένας πολυταξιδεμένος και κοσμοπολίτης συγγραφέας δεν είναι απαραίτητο να γράφει «κοσμοπολιτικά» (με χαρακτηριστικότερο, ίσως, παράδειγμα τον Δ. Βικέλα). Δεν πρέπει, ωστόσο, να ξεχνούμε ότι ως πολιτισμική αντίληψη ο «κοσμοπολιτισμός» συνεχίζει να αποτελεί μέρος του κοινωνικού χαρακτήρα σχεδόν ολόκληρου του ελληνικού 19ου αιώνα, κυρίως στις τάξεις των Φαναριωτών, του παροικιακού ελληνισμού και των απόδημων Ελλήνων.

λιότερο διάλογο που προκάλεσε το δοκίμιο της M. Nussbaum, «Patriotism and cosmopolitanism» το 1994, στο M. C. Nussbaum κ.ά., *Υπέρ πατρίδος. Πατριωτισμός ή κοσμοπολιτισμός*, μτφρ. Α. Τσοτσόρου - Ε. Μύστακας, Αθήνα, Scripta, 1999. Πρβ. και Π. Κουλιμάσης, *Οι πολίτες του κόσμου. Ιστορία του κοσμοπολιτισμού*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, σ. 335–363.

³ Για μια επισκόπηση της σχετικής εικόνας βλ. πρόχειρα T. Agathocleus - J. R. Rudy, «Victorian cosmopolitanisms», *Victorian Literature and Culture* 38 (2010) 389–397. Επίσης, E. Wohlgenut, *Romantic Cosmopolitanism*, Basingstoke–Νέα Υόρκη, Palgrave Macmillan, 2009, όπου υπογραμμίζονται οι συνέχειες ανάμεσα στην κοσμοπολιτική φιλοσοφία του διαφωτισμού και στις ρομαντικές ιδέες για την κατασκευή του «έθνους».

⁴ Βλ. πρόσφατα Α. Κορούλη, *Το νεοελληνικό δίγηγμα την περίοδο του Μεσοπολέμου (1918–1940). Η «καινούργια ορμή» του είδους*, αδημ. διδ. διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ, 2014, σ. 252–281.

⁵ Βλ. κυρίως Δ. Τζιόβας, «Ο κοσμοπολίτης Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής. Ομοιαλήθεια και μυθοπλασία», στο Δ. Τζιόβας, *Κοσμοπολίτες και Αποσπνάγωγοι. Μελέτες για την ελληνική πεζογραφία και κριτική (1830–1930)*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σ. 111–248.

Από μεθοδολογική άποψη, σκοπεύω να μείνω μακριά τόσο από τα εξειδικευμένα πεδία της πολιτικής φιλοσοφίας και της φιλοσοφίας του δικαίου⁶ όσο και από όλους τους γενικούς, αφιστορικευμένους ορισμούς για τον «κοσμοπολιτισμό», που διαχέουν τόσο τη σημασία του, ώστε να «χάνονται» όλες οι απτές συνδηλώσεις του.⁷ Σε αυτές τις τελευταίες έχω σκοπό να περιοριστώ εδώ, ξεκινώντας από εξωτερικές, ίσως και επιφανειακές, αλλά ευανάγνωστες φανερώσεις του στην ελληνική πεζογραφία του ρομαντισμού.

2. Πρώτα, από κάποιους χαρακτηριστικούς τύπους των κοσμοπολιτικών κύκλων: εστεμμένους και τιτλούχους, που αναζητούν συζύγους της ίδιας τάξης, προκειμένου να διασφαλίσουν τα οικονομικά συμφέροντα και την κοινωνική θέση τους, απογόνους (κραταιών ή έκπτωτων) αριστοκρατικών οίκων, που ερίζουν για τα κληρονομικά τους δικαιώματα, αριστοκράτες φυγάδες που εγκαταλείπουν, μαζικά, τη Γαλλία, αναζητώντας καταφύγιο στις όμορες χώρες μετά τη Γαλλική Επανάσταση.⁸ Ήδη, όμως, κατά τον 19ο αιώνα, ανάμεσα στα μέλη αυτής της υπερεθνικής, κοσμοπολιτικής κοινότητας, και προς μεγάλη απογοήτευση της κλειστής αριστοκρατικής κάστας, συγκαταλέγονται και οι πλούσιοι ή σχετικά εύποροι αστοί. Χαρακτηριστικά στη Γαλλία, η «νέα» τάξη ευγενών της ναπολεόντειας αυτοκρατορίας (imperial/new nobility), στην οποία συγχωνεύεται ένα μέρος της «παλιάς» αριστοκρατίας, πριν τη Γαλλική Επανάσταση, με τις δυνάμεις της αστικής τάξης, που μέχρι τότε παρέμεναν αποκλεισμένες από το σύστημα της απολυταρχίας, οριοθετεί και τη «συμφιλίωση» της «παλιάς» με τη «νέα» Γαλλία.⁹ Εκτός από την καταγωγή (και τους τίτλους ευγενείας που την πιστοποιούν), ο πλούτος και, κάποτε, η φήμη (π.χ. καλλιτεχνών, συγγραφέων) μπορούν να εξασφαλίσουν την είσοδο στην

⁶ Για την έννοια του «κοσμοπολιτισμού» στα πεδία αυτά βλ. ενδεικτικά J. Waldron, «What is Cosmopolitan?», *The Journal of Political Philosophy* 8.2 (2000) 227–243.

⁷ Βλ., π.χ., το λήμμα «Cosmopolitanism» στην ηλεκτρονική έκδοση του *The Oxford English Dictionary*, 2019. Αντίθετα, για μια πολύ κατατοπιστική (ιστορική) παρουσίαση του όρου βλ. P. Kleingeld - E. Brown, «Cosmopolitanism», στο E. N. Zalta (επιμ.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (τελευταία έκδοση: φθινόπωρο 2014), <https://plato.stanford.edu/entries/cosmopolitanism/>.

⁸ Για το φαινόμενο της μαζικής εισροής των γάλλων εμigrés στην Αγγλία και τη διαμόρφωση του κοσμοπολιτικού χαρακτήρα του αγγλικού ρομαντισμού βλ. A. Craciun, «Citizens of the world. Émigrés, romantic cosmopolitanism, and Charlotte Smith», *Nineteenth-Century Contexts* 29.2–3 (Ιούν.-Σεπτ. 2007) 169–185.

⁹ Για το ζήτημα αυτό βλ. N. Petiteau, «The nobility of the empire and the elite groups of the 19th century – A successful fusion», <https://www.napoleon.org/en/history-of-the-two-empires/articles/the-nobility-of-the-empire-and-the-elite-groups-of-the-19th-century-a-successful-fusion/>. Και αναλυτικότερα, της ίδιας, *Élites et mobilités. La noblesse d'Empire au XIXe siècle (1808–1914)*, Παρίσι, la Boutique de l'Histoire, 1997.

κοσμοπολιτική κοινωνία. Σε αυτή η γαλλική αριστοκρατία εξακολουθεί να έχει προνομιακό ρόλο, αλλά από τις γραμμές της δεν λείπει ούτε το ελληνικό στοιχείο – άλλοτε με τη μορφή των παραδοσιακών ελληνικών κοσμοπολιτικών κύκλων, κυρίως της Κωνσταντινούπολης και των παραδουνάβιων ηγεμονιών, και άλλοτε με τη μορφή των εημερουόντων (είτε λόγω φιλεργατικότητας είτε λόγω νεοπλουτισμού) αστών. Λογοτεχνικοί τόποι συνάντησής τους είναι, συνήθως, τα (πολυδάπανα αριστοκρατικά ή οικονομικότερα αστικά) σαλόνια, οι χοροεσπερίδες, τα ξενοδοχεία, τα μέσα μεταφοράς. Στο σκηνικό αυτό έχουν την ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με ομοίους τους, αλλά και με άλλες κοινωνικές τάξεις, να επιδείξουν την παιδεία, την καλλιέργεια, το πνεύμα, την κοινωνικότητα, τις ικανότητές τους στην τέχνη της συζήτησης, την πολυγλωσσία, τους καλούς τρόπους, τα εκλεπτυσμένα ήθη τους, αλλά και να αποκαλύψουν την υποκρισία και την ανηθικότητά τους. Η ναρκισσιστική ενασχόληση με την εξωτερική εμφάνιση, οι μονομαχίες, ως αναπόσπαστο στοιχείο ενός παραδοσιακού ηθικού κώδικα, οι επιλήψιμες διασκεδάσεις, η ελευθεριάζουσα συμπεριφορά στοιχειοθετούν μέρος μιας μυθολογίας που συνοδεύει, επίσης, την αριστοκρατική τάξη.

Σημείο καμπής για τον επαναπροσδιορισμό των αριστοκρατικών κωδίκων στα νεότερα χρόνια αποτελούν οι Γαλλικές Επαναστάσεις του 1789 και του 1848, όταν καταργούνται όλα τα προνόμια των ευγενών και οι τίτλοι τους μένουν χωρίς αντίκρισμα – ακόμη κι έτσι, όμως, εξακολουθούν να αποτελούν σύμβολα αίγλης και αντικείμενο πόθου για ορισμένους αμετανόητους νοσταλγούς του παρελθόντος, όπως για τη Σεβαστή στον *Ζωγράφος* (1842) του Γρ. Παλαιολόγου.¹⁰ Με τον ίδιο τρόπο που παλιότερα η επαφή με την ιταλική Αναγέννηση επέβαλε τη ριζική μεταμόρφωση του κώδικα της ευγένειας, με αποτέλεσμα τη μετάβαση από το πρότυπο της πολεμικής αρετής σε εκείνο του *l'honnête homme*, έτσι και τώρα οι νέες ιστορικές συνθήκες επιβάλλουν την αυστηρή κριτική των παλιότερων αριστοκρατικών ηθών της γενιάς του *Ancien Régime* και την αναδιαμόρφωσή τους, ώστε να ανταποκρίνονται στο πνεύμα των καιρών – κλασικό στη γραμμή αυτή είναι το έργο ενός επιγόνου της πολιτικής σκέψης του διαφωτισμού, του Α. de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution* (1856).¹¹

¹⁰ Βλ. Γρ. Παλαιολόγος, *Ο Ζωγράφος*, επιμ. Α. Αγγέλου, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1989, σ. 93. Πρβ. στο ίδιο, σ. 75, για τους τιτλούχους των Αθηνών και το πρωτόκολλο κατά την προσφώνησή τους.

¹¹ Σε ελληνική μετάφραση: Α. de Tocqueville, *Το Παλαιό Καθεστώς και η Επανάσταση*, μτφρ. Α. Παπαπιάς, προλεγόμενα Π. Μ. Κιτρομηλίδης, Αθήνα, Πόλις, 2006.

Στη συνέχεια παραθέτω, ενδεικτικά, μία από τις πολλές εικαστικές περιγραφές στις οποίες αποτυπώνεται ο χαρακτήρας της παλιάς γαλλικής αριστοκρατίας, με όλα του τα ελαττώματα – πρόκειται για τη δαιμονική βαρώνη Μάουερ στο διήγημα «Φίλιππος και Εδουάρδος» (1850) του Ι. Ε. Γιαννόπουλου:

ήτον αυτή τεσσαρακονταετής σχεδόν, το δε σύνολον των εξωτερικών χαρακτήρων της παρίστα ολόκληρον την εικόνα του αριστοκρατισμού πριν ή καρατομηθή Λουδοβίκος ο ΙΣΤ΄. Και πρώτον μεν είχεν αμαζόνειον ανόστημα, [...]· αλλ' ήτον ισχνή [...]· διότι βεβαίως το πνεύμα της αδιακόπως εργαζόμενον εμπόδιζε την φυσικήν ευρωστίαν του σώματος· είχεν όμματα μικρά, κοίλα, καταμέλανα και σπινθηροβολούντα [...]· η ρις αυτής εις οξύ λίγηουσα υπενήφαινε το δριμύ της χολερικής κράσεως [...]· ο δ' επιμήκης πώγων και το υψηλόν μέτωπον και οι συνεσταλμένοι μώνες του προσώπου εδείκνυον ενώπιόν σου γυναίκα πνεύματος ανησύχου, φιλοδόξου και αλαζόνος [...].¹²

Είναι φανερή, πιστεύω, η συγγραφική αμφιθυμία μεταξύ έλξης και απώθησης από αυτή την εικόνα. Για την «ερμηνεία» της αριστοκρατικής ιδιοσυγκρασίας επιστρατεύεται εδώ η «φυσιογνωμική» θεωρία (Physiognomy) και η διαδεδομένη (μεταξύ άλλων και στην καντιανή ανθρωπολογική χαρακτηρισολογία) ιπποκρατική διάκριση των τεσσάρων ανθρωπίνων κράσεων (αιματώδης, μελαγχολική, χολερική και φλεγματική).¹³

Γενικότερα, η απεικόνιση της αριστοκρατίας στα κείμενα αυτής της εποχής – «δημοκρατική» προέκταση, ίσως, ενός παλιότερου είδους, του «κατόπτρου ηγεμόνων» – μοιάζει να συνεισφέρει στην αναζήτηση μιας αιτιοκρατικής θεώρησης της πτώσης της. Έτσι, φέρνει στο φως όλες τις εσωτερικές της αντιφάσεις, που την κάνουν να μοιάζει άλλοτε με τυραννικό κι άλλοτε με ενάρετο ηγεμόνα. Κάποτε, οι αντιφάσεις αυτές συνδυάζονται ακόμη και στο ίδιο πρόσωπο: ο αντιφατικός χαρακτήρας του γερμανού βαρώνου Εγμών, στο ίδιο διήγημα του Γιαννόπουλου, καθώς συνδυάζει τη γενναιότητα, την ευαισθησία, αλλά και τη φιλαυτία, την ηδυπάθεια, την υπεροψία, την άστατη συμπεριφορά, εμφανίζεται ως αναπόσπαστο (και γοητευτικό) στοιχείο της εικόνας κάθε «πλουσίου, ζώντος εν απολύτω μοναρχία». ¹⁴ Παρόμοια αντιφατική είναι και η εικόνα του γερμανικής καταγωγής αλλά με μακρά διαμονή στη Ρωσία βαρώνου Στάινφορντ ή, για να φέρω κι ένα παράδειγμα από την ιστορία του ελληνικού κοσμοπολιτισμού, του διπρόσωπου Φαναριώτη πρίγκηπα Φιλόδωρου – και οι δύο από το διήγημα «Απροσδόκητος λύσις» (1852) του Ν. Δραγούμη.

¹² Βλ. *Ευτέρπη*, τ. Γ' (1849–1850), φ. 64 (15 Απριλίου 1850) και φ. 65 (1 Μαΐου 1850) 953 και 967.

¹³ Πρβ. τη χολερική ιδιοσυγκρασία του θερμόαιμου όπως περιγράφεται στο Ι. Kant, *Ανθρωπολογία από πραγματολογική άποψη*, εισ.–μτφρ.–σχόλια Χ. Τασάκος, Αθήνα, Printa, 2011, σ. 227–228.

¹⁴ Βλ. *Ευτέρπη*, τ. Γ' (1849–1850), φ. 63 (1 Απριλίου 1850) 929.

Αντίθετα, η λαίδη Σερφείλδ και η κόρη της Έμμα στο «Γλουμμάουθ» (1848) του Ραγκαβή, με τη γνήσια και δραστήρια φιλανθρωπική τους συνείδηση, την ευαισθησία τους απέναντι στα προβλήματα της εργατικής τάξης – ιδιότητες που αναπτύχθηκαν ή ενισχύθηκαν λόγω ενός προσωπικού, οδυνηρού βιώματος αιφνίδιας μεταβολής της τύχης τους–, ή το ελληνικό αντίστοιχο της λαιδής του «Γλουμμάουθ», ο Ιάκωβος στον *Ζωγράφο* (1842) του Παλαιολόγου,¹⁵ ή ο γάλλος μαρκήσιος Βαλλιέρος στο διήγημα «Η κόμησσα Ποτόσκη» (1869) του Κων. Ράμφου,¹⁶ προβάλλονται ως θετικά πρότυπα της αριστοκρατίας. Αντίστοιχα, στην περίπτωση του θερμαστή Αρθούρ Ουίλλη, ο οποίος, μέσω μιας ρομαντικής απιθανότητας, αποδεικνύεται απόγονος και κληρονόμος του κόμη Στοκπόρτ στο διήγημα «Ο καμινάπτης» (1853) του Α. Ρ. Ραγκαβή, η ταξική αποκατάσταση παρουσιάζεται ως δίκαιη ανταμοιβή της φιλανθρωπικής συνείδησης του ήρωα. Μετά από οδυνηρή κρίση, ο Ουίλλης έχει αποδείξει ότι αξίζει να αποτελεί μέρος της αριστοκρατικής τάξης κι ότι η κοινωνική κατάταξη μπορεί να είναι αποτέλεσμα βίαιων μεταβολών της τύχης και όχι συνάρτηση της προσωπικής αξίας ή της κοινωνικής δικαιοσύνης. Στην προέκταση της ίδιας γραμμής, η διαθήκη του κόμη Ναννέτου στον *Συμβολαιογράφο* (1850) του Ραγκαβή αμφισβητεί τα κληρονομικά δικαιώματα κάποιων ανάξιων φυσικών απογόνων της αριστοκρατίας έναντι των άξιων (ικανών και ενάρετων) διαδόχων της από άλλες κοινωνικές τάξεις.

Μέρος της ίδιας ευρύτερης εικόνας και της αλλαγής που συντελείται στην κλίμακα των πολιτισμικών και κοινωνικών αξιών της εποχής αποτελεί και η παρακάτω γενική περιγραφή των παλιών ελλήνων ευγενών του Φαναρίου στον *Ζωγράφο* (1842) του Γρ. Παλαιολόγου:

Οι του Φαναρίου ούτε υπεξάνισταντο, ούτε επισκέψεις κατεδέχοντο να επιστρέψουν, ούτε να συναναστραφούν εκείνους όσων οι πατέρες δεν ηξιώθησαν να φορέσουν τον μαγευτικόν εκείνον μανδύαν, όστις ως εκ θαύματος υψώνει και τον κτηνοτρόφον αυτόν και τον κωπηλάτην ακόμη υπεράνω των ομοίων των, και δίδει εις αυτούς και εις τα τέκνα των το δικαίωμα να περιφρονούν τους τιμίους μεν, αλλά μη τυχόντας καβαδοφορίας πολίτας [...]. Εν τούτοις πρέπει να ομολογήσωμεν ότι ημέρα τη ημέρα οι άνθρωποι παντού θεραπεύονται από αυτάς τας ματαιοφροσύνας [...]. Όχι μόνον η νεωτέρα γενεά περί ολίγου ποιείται την πατρογονικην

¹⁵ Πρβ. την αντίληψη του ήρωα για τη φιλανθρωπία, ό.π. (σημ. 10), σ. 194.

¹⁶ Πρβ. την κριτική του μαρκήσιου Βαλλιέρου, ο οποίος αναδεικνύεται σε αυστηρό κατήγορο της κλειστής, απομονωμένης από τον λαό τάξης του: «[η γαλλική αριστοκρατία] χορηγεί τας ευποιίας της εις τους μη έχοντας ανάγκην ευεργεσιών, [...] δίδει όπου υπάρχει πλούτος και πολλάκις εγκαταλιμπάνει την περιουσίαν της εις τους μη έχοντας την χρείαν αυτής [...]· νομίζει τον πτωχόν ανάξιον να εξισωθή μετ' αυτής [...]». Βλ. Κ. Ράμφος, «Η κόμησσα Ποτόσκη. Ιστορικόν διήγημα πρωτότυπον», *Πανδώρα*, τ. Κ' (1869–1870), φ. 459 (1 Μαΐου 1869) 51.

της ευγένειαν· αλλά πολλοί των γηραιών και μεσηλικών αρχόντων απεκδύθησαν τας παλαιάς έξεις, και έγειναν περιποητικοί, ευπροσήγοροι και κοινωνικοί με τας λοιπάς κλάσεις των ανθρώπων [...].¹⁷

Την ίδια «μεγάλη» εικόνα φωτίζουν και τα έργα που θεματοποιούν (συνήθως μέσω μιας αισθηματικής ιστορίας) τις σχέσεις της νέας αστικής τάξης με την παλιά φεουδαρχική αριστοκρατία. Έτσι, για παράδειγμα, πίσω από τον ατυχή ρομαντικό έρωτα του φτωχού αριστοκράτη Λουδοβίκου Δεμαρσάνη και της Άνας Δαρεβλάη, κόρης ενός πλούσιου γάλλου εργοστασιάρχη, στο διήγημα «Ο χορός» (1850), ίσως του Γρ. Καμπούρογλου, αποτυπώνεται η φυσική (και άδικη, όπως αποδεικνύεται εδώ) αντιπάθεια της γαλλικής αστικής τάξης για την ντόπια αριστοκρατία. Επιπλέον, η θεματική της αριστοκρατίας, με φόντο τη θυελλώδη γαλλική ιστορία, δεν αποτελεί μόνον ένα δημοφιλές και ελκυστικό θέμα, που διαθέτει στοιχεία βίας, τρόμου, μυστηρίου και μια ατμόσφαιρα παραπλήσια με αυτή των γοθτικών μυθιστορημάτων –όπως, για παράδειγμα, στο διήγημα «Η δεσποσύνη Δεφερβάκου» (1850) του Γρ. Καμπούρογλου, που μας μεταφέρει στην εποχή της Τρομοκρατίας των Ιακωβίνων (Terreur), του Ροβεσπιέρου και των αυτοσχέδιων επαναστατικών δικαστηρίων που στέλνουν, με συνοπτικές διαδικασίες, ευγενείς, κληρικούς και πλούσιους ιδιοκτήτες στη λαιμητόμο –, αλλά προσφέρει κι ένα, δυνάμει, ωφέλιμο μάθημα για τους αστούς εκείνους που επιθυμούσαν όχι τη συντριβή των ευγενών, αλλά να ενταχθούν και οι ίδιοι στις τάξεις τους. Μια άλλη όψη αυτού του «μαθήματος» είναι η (ευρύτατα διαδεδομένη και σχολιασμένη στην ελληνική πεζογραφία του ρομαντισμού) παρωδία των κοσμοπολιτικών κοινωνικών ηθών και της άκριτης, μιμητικής και τραγελαφικής αναπαραγωγής τους από τη νεόπλουτη ελληνική αστική τάξη, που δεν θα με απασχολήσει εδώ – παρότι θεωρώ ότι αυτή η διάσταση ευθύνεται για την αποκήρυξη του κοσμοπολιτισμού συλλήβδην από ένα μεγάλο μέρος της ελληνικής λογοσύνης αυτής της εποχής.¹⁸

Έτσι, πιστεύω ότι θα μπορούσαμε να ξανασκεφτούμε μια σειρά παρόμοιων έργων, για τα οποία θεωρούμε ότι, ενώ, φαινομενικά, υπονομεύουν την ταξική ταυτότητα των ηρώων, στο τέλος επικυρώνουν τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στα κοινωνικά στρώματα, με αποτέλεσμα να τα ερμηνεύουμε ως τεκ-

¹⁷ Ό.π. (σημ. 10), σ. 103–104.

¹⁸ Ωστόσο, αυτή η ισχυρή μιμητική τάση των ηθών της αριστοκρατίας μπορεί να έχει και μια θετική διάσταση. Για παράδειγμα, στο διήγημα «Η δούκισσα Πραλίνη» (1847) του Ι. Δελγιάννη, η ομώνυμη (πραγματική) δούκισσα διατυπώνει (και εφαρμόζει η ίδια) «της μητρός και της συζύγου τα χρέη και τα δικαιώματα», αυξάνοντας έτσι την παραδειγματική ισχύ τους.

μήρια του ιδεολογικού συντηρητισμού των συγγραφέων τους¹⁹ – εδώ συμπεριλαμβάνω και την «εμπειρία του κόσμου» που μεταφέρει η πεζογραφία των «Αποκρύφων», στην οποία, πιστεύω, πως δικαιωματικά της αξίζει μια θέση στην ιστορία του ελληνικού κοσμοπολιτισμού, αλλά αυτό, επίσης, είναι ένα θέμα που δεν θα με απασχολήσει εδώ. Οι διαχωριστικές γραμμές βεβαίως και υπάρχουν – δεν θα περίμενε, άλλωστε, κανείς κάτι λιγότερο από την εποχή–, αλλά γίνονται αντιληπτές ως κινητές κατασκευές, είτε λόγω ιστορικών είτε λόγω ατομικών μεταβολών. Αυτό που έχει περισσότερη σημασία, πιστεύω, είναι τα κριτήρια με βάση τα οποία γίνεται, κάθε φορά, η επαναχάραξη και αναδιανομή των οριοθετούμενων περιοχών. Από την άποψη αυτήν, ήρωες όπως ο Ουίλλης του Ραγκαβή και πολλοί άλλοι μπορεί μεν να μη διοχετεύουν στο κοινωνικό σώμα ριζοσπαστικές ιδέες για την κατάργηση της αριστοκρατίας, απηχούν, όμως, την ανάγκη επανεφεύρεσής της, αυτή τη φορά στη βάση της πολιτισμικής και ηθικής της ηγεμονίας, αντί της οικονομικής και κληρονομικής.

Ας διευρύνουμε τώρα λίγο τα όρια έκφρασης του κοσμοπολιτικού φαινομένου, αφήνοντας τη ζωή στις ευρωπαϊκές μητροπόλεις, και ας περάσουμε στις σχέσεις με άλλες, μη ευρωπαϊκές εθνικές κοινότητες, σε μια εκδοχή του κοσμοπολιτισμού, δηλαδή, που σχετίζεται με τη φιλοσοφική και ηθική κοσμοθεωρία του «πολίτη του κόσμου». Μέσα από το πρίσμα του κοσμοπολιτισμού θα μπορούσαμε, πιστεύω, να επανεξετάσουμε και τα «εξωτικά διηγήματα», στα οποία θεωρούμε, όχι εντελώς άδικα, ότι αποτυπώνεται το υπεροπτικό και αυτάρεσκο ήθος της ευρωπαϊκής αποικιοκρατίας.²⁰ Αυτό, ωστόσο, προϋποθέτει ότι θα αφήσουμε, για λίγο, στην άκρη την πολεμική θεωρία του οριενταλισμού, έτσι όπως αυτή αναπτύχθηκε κυρίως από τον E. Said, και την ιδέα ότι τα έργα αυτά δεν αποτελούν παρά ιδεολογικό άλλοθι για την κυριαρχία της Δύσης. Μια τέτοια προσέγγιση αντιμετωπίζει την «εξωτική» λογοτεχνική παραγωγή ως απτό σύμπτωμα της τάσης εκλογίκευσης και νομιμοποίησης των προσπαθειών επιβολής της Δύσης πάνω στους λαούς και τους πολιτισμούς της Ανατολής. Για την επανεκτίμηση αυτής της άποψης χρειάζεται, νομίζω, να

¹⁹ Πρβ. Τζιόβας, ό.π. (σημ. 5), σ. 141, αλλά και Α. Λούδη, *Το νεοελληνικό διήγημα στην «Ευτέρπη» και την «Πανδώρα»*. Συμβολή στη μελέτη της ιστορίας, της ορολογίας και της θεματικής του είδους κατά την περίοδο 1830–1880, αδημ. διδ. διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ, 2005, σ. 174 κ.α. (όπου και άλλες απόψεις που εδώ τις αναθεωρώ).

²⁰ Πρβ. στο ίδιο πνεύμα ένα «παράδοξο» που συχνά καταλογίζεται στην εποχή του διαφωτισμού και των μεγάλων επαναστάσεων: την «καθυστερημένη» αντίδραση στο πρόβλημα της δουλείας. Το ζήτημα αυτό πραγματεύονται οι κλασικές μελέτες του D. Brion Davis, *The Problem of Slavery in the Age of Revolution 1770–1823*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1999, και *The Problem of Slavery in the Age of Emancipation*, Νέα Υόρκη, Alfred A. Knopf, 2014.

ξανανοίξουμε το θέμα του «κοσμοπολιτικού ανθρωπισμού» (cosmopolitan humanism), μιας έννοιας κατεξοχήν συνδεδεμένης με την καντιανή ηθική φιλοσοφία, αλλά και τη φιλοσοφία, τη φήμη και την παρακαταθήκη ολόκληρου του διαφωτισμού.²¹ Αυτό που, από μια συγκεκριμένη οπτική (συνήθως της μεταδομικής ή της μετααποικιοκρατικής θεώρησης²²), συρρικνώνεται μειωτικά σε δυτικό σοβινισμό και φαντάζει ως ξεκάθαρη «υποκρισία», αφού η υποτιθέμενη «παγκοσμιότητα» («ουνιβερσαλισμός») δεν είναι παρά απροκάλυπτος ευρωκεντρισμός, αν εκτιμηθεί μέσα στην ιστορική προοπτική του κι όχι από την πλευρά της σημερινής αντίληψης για τον κοσμοπολιτισμό, μπορεί να πάρει μια άλλη μορφή. Δεν αναφέρομαι, εδώ, στο παραδοσιακό μοτίβο του «αγαθού αγρίου», που συνήθως ανακαλεί η νεότερη κριτική αυτών των διηγημάτων,²³ γιατί αυτό βασίζεται σε μια «φυσική», εξιδανικευμένη, και συνεπώς «απανθρωποποιημένη», θεώρηση, αλλά στη σταδιακή απόρριψή του και την αντικατάστασή του από μια προσέγγιση με όρους μεγαλύτερου σεβασμού και κατανόησης των «εξωτικών» κοινωνιών αυτών καθεαυτών, διάκρισης ανάμεσα στα «ακούσια» και «εκούσια» ανθρώπινα χαρακτηριστικά, και μιας κριτικής στάσης απέναντι στον ευρωπαϊκό «εκπολιτιστικό» παράγοντα, που δεν τον εξισώνει ούτε με κατάρα ούτε με πανάκεια, και που δεν τον συνδέει, αναγκαστικά, ούτε με τη διαφθορά ούτε με την απελευθέρωση του ανθρώπου²⁴ – αυτή ακριβώς την απομάκρυνση από το παλιότερο μοτίβο του «αγαθού αγρίου» θεωρώ ότι εκπροσωπούν τα «εξωτικά» διηγήματα του Ραγκαβή. Οι ιδέες για μια παγκόσμια ηθική κοινότητα, βασισμένη πάνω στις αρχές της «αρετής», του «δικαίου», της «λογικής» και της «συμπόνιας για

²¹ Πρβ. R. Fine, «Enlightenment cosmopolitanism. Western or universal?», στο D. Adams - G. Tihanov (επιμ.), *Enlightenment Cosmopolitanism*, Λονδίνο, Legenda, 2011, σ. 153–169, όπου και εκτενής βιβλιογραφία. Επίσης, M. Scrivener, *The Cosmopolitan Ideal in the Age of Revolution and Reaction, 1776–1832*, Λονδίνο–Νέα Υόρκη, Routledge, 2016, σ. 97–146. Ειδικά για τον κοσμοπολιτισμό της καντιανής σκέψης βλ. το εξαιρετικό βιβλίο του Sankar Muthu, *Enlightenment Against Empire*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2003, ιδίως σ. 172–209, G. Cavallar, «Cosmopolitanisms in Kant's philosophy», *Ethics & Global Politics* 5.2 (2012) 95–118. Επίσης, Bo Stråth, «World history and cosmopolitanism» και W. D. Mignolo, «De-colonial cosmopolitanism and dialogues among civilizations», στο G. Delanty (επιμ.), *Routledge Handbook of Cosmopolitanism Studies*, Λονδίνο, Routledge, 2012, σ. 72–84 και 85–100, αντίστοιχα.

²² Για μια κριτική αυτής της θεώρησης του διαφωτισμού βλ. D. Carey - L. Festa (επιμ.), *Postcolonial Enlightenment. Eighteenth-Century Colonialism and Postcolonial Theory*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2009.

²³ Πρβ. Τζιόβας, ό.π. (σημ. 5), σ. 133–138. Πολύ πιο κοντά στην άποψή μου βρίσκεται, ωστόσο, η διατύπωση της θέσης του ίδιου στις σ. 162–163.

²⁴ Για μια λεπτομερή ανάλυση αυτής της προσέγγισης, με οδηγό τον Diderot, και των κρίσιμων διαφορών της από το μοντέλο του «αγαθού αγρίου», βλ. Muthu, ό.π. (σημ. 21), ιδίως σ. 11–71.

τους άλλους» –με φανερά τα ίχνη της χριστιανικής ηθικής²⁵–, η αναγωγή των πολιτικών και κοινωνικών προβλημάτων στο επίπεδο της ατομικής ηθικής, όπου υποδεικνύεται αυτό που οι άνθρωποι πρακτικά μπορούν και πρέπει να κάνουν ως ηθικό καθήκον τους απέναντι στο ανθρώπινο γένος, αποτελούν, από μίαν άλλη άποψη, μέρος μιας αυτοκριτικής της Δύσης μάλλον, παρά όργανο διαιώνισης της δυτικής ηγεμονίας. Κάτω από αυτό το πρίσμα, τα έργα του «εξωτισμού» που εκφράζουν αυτές τις ιδέες μπορούν, νομίζω, να εξεταστούν ως εκφράσεις ενός «ηθικού κοσμοπολιτισμού» (*moral cosmopolitanism*), που θέτει το καίριο ζητούμενο της μετάβασης της ανθρωπότητας από τον «εκπολιτισμό» στην «ηθικοποίηση», που προβάλλει τις απάνθρωπες συμπεριφορές που το αποικιοκρατικό ήθος έφερε στον κόσμο, και που παρουσιάζει την Ευρώπη όχι μόνον ως πηγή της ανθρώπινης προόδου, αλλά και της αδικίας και της βίας.²⁶

Ως έκφραση κοσμοπολιτισμού μπορεί, επίσης, να θεωρηθεί και η διαδεδομένη παρουσία του αφηγηματικού πλαισίου του ταξιδιού στην ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα, αντί απλώς ως σύμπτωμα της αύξησης των μετακινήσεων ή ως επίπτωση της μανίας του «περιηγητισμού». Εδώ, θα περιοριστώ στην εκδοχή του παιδαγωγικού-παιδευτικού ταξιδιού, με τους περιφερόμενους ανά τον κόσμο ήρωες που παίρνουν μαθήματα ωριμότητας και ξεπερνούν τις ψευδαισθήσεις τους, σύμφωνα με την τυπολογία του μυθιστορήματος μαθητείας ή διάπλασης (*Bildungsroman*), ενός είδους που, όπως έχει παρατηρηθεί, εμπερικλείει στον πυρήνα του μια δομική ένταση ανάμεσα στο «εθνικό» και το «κοσμοπολιτικό»,²⁷ καθώς εμπεριέχει ένα διπλής κατεύθυνσης ταξίδι: μακριά από την πατρίδα και πίσω πάλι σε αυτήν. Το καθιερωμένο, ήδη από τον *Πολυπαθή* (1839), δρομολόγιο –το οποίο το ξαναβρίσκουμε, αυτούσιο ή εν μέρει, σε μεταγενέστερα διηγήματα του Α. Ρ. Ραγκαβή («Βρούτος Κουρτέρος», 1847, «Η ευδαίμων οικογένεια», 1851) και του Ν. Δραγούμη («Τί εστίν ελευθερία», 1850)–περιλαμβάνει τον κλασικό ευρωπαϊκό κοινωνικοπολιτικό

²⁵ Πρβ. G. Gotsi, «Empire and exoticism in the short fiction of Alexandros Rizos Rangavis», *Journal of Modern Greek Studies* 24.1 (Μάιος 2006) 23–55, όπου τα «εξωτικά» διηγήματα του Ραγκαβή συσχετίζονται με την πολιτική αντίληψη του συγγραφέα για τη σύσταση μιας πρότυπης Χριστιανικής Αυτοκρατορίας στην Εγγύς Ανατολή.

²⁶ Πρβ. πρόσφατα J. M. Morris, *Beyond Orientalism. «The Stranger» and «Colonial Cosmopolitanism» in the Romantic Period Novel*, PhD thesis, University of Glasgow, 2016. Νομίζω, επίσης, ότι η «φιλανθρωπία» στη δογματική διατύπωση του Στ. Α. Κουμανούδη «φιλανθρωπία μετά πατριωτισμού δέχομαι, όχι δε κοσμοπολιτισμόν» δεν είναι παρά ο «ηθικός κοσμοπολιτισμός». Βλ. Σ. Ματθαίου, «Στ. Α. Κουμανούδης - Αλ. Ρ. Ραγκαβής. Μια συγκριτική προσέγγιση», *Μνήμων* 28 (2006–2007) 182.

²⁷ Βλ. T. Boes, *Formative Fictions. Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2012.

κανόνα (Γαλλία, Αγγλία, Ιταλία, Ισπανία), εμπλουτισμένο με την προσθήκη «νέων» προορισμών, ανάμεσα στους οποίους η Αμερική, αλλά και αποικιακές κτήσεις (Ταϊτή). Ενδιάμεσες ή τελικές στάσεις στο δρομολόγιο αυτό αποτελούν, φυσικά, η Ελλάδα και η Τουρκία, κάποτε και η Ρωσία. Πρόκειται, ίσως, για μια νεότερη και εναλλακτική εκδοχή ενός Grand Tour, που δεν αποσκοπεί πλέον στην απόκτηση «κλασικής» παιδείας, κατά το πρότυπο της παραδοσιακής εκπαιδευτικής περιήγησης των νεαρών άγγλων αριστοκρατών του 18ου αιώνα στην Ευρώπη,²⁸ αλλά στην εξοικείωση με το σύγχρονο παρόν και τον κόσμο της ετερότητας (π.χ. «εθνικός» χαρακτήρας και πολιτισμικές ιδιαιτερότητες των λαών, διαφορετικά μοντέλα διακυβέρνησης). Εδώ, το μοντέλο ενός «πολίτη του κόσμου» (world citizen), με τις διαρκείς μετακινήσεις του, εξασφαλίζει την απόσταση από το κοντινό και οικείο, διευκολύνοντας έτσι την ιδεολογική και κοινωνική μεταμόρφωση του «εθνικού»²⁹ – από την άποψη αυτήν, η διαδικασία της διαμόρφωσης δεν αφορά εδώ τόσο τον ήρωα όσο ολόκληρη τη νεοελληνική κοινωνία, καθώς μεταβαίνει από την πρώτη της νεότητα στην ωριμότητα.

Το κοσμοπολιτικό πλαίσιο μπορεί, επίσης, να εξυπηρετεί την προώθηση των εθνικοπολιτικών θεμάτων και με άλλους τρόπους. Έτσι, στο διήγημα «Φίλιππος και Εδουάρδος» (1850) του Ι. Ε. Γιαννόπουλου, το οποίο ανέφερα και νωρίτερα, ο ηπειρώτης Φίλιππος Δίβρης και ο πολωνός κόμης Εδουάρδος μοιράζονται τους ίδιους προβληματισμούς σχετικά με τη σύγχρονη πολιτική κατάσταση των χωρών τους. Εδώ, δύο «εθνικά» ζητήματα (το πολωνικό αίτημα για εθνική ανεξαρτησία και το ελληνικό αίτημα για εθνική ολοκλήρωση) παραλληλίζονται και, συγχρόνως, διεκδικούν τις ευρωπαϊκές τους διαστάσεις – ή μήπως αναδεικνύονται ως ευρωπαϊκά γεγονότα με εθνικές συνιστώσες; Μέσα από ένα παρόμοιο σκηνικό αναδεικνύεται το ζήτημα του αλτρωτισμού και στο διήγημα «Απροσδόκητος συνάντησις» (1860) του Κων. Ράμφου, όπου ένα μικρό χωριό της μετεπαναστατικής Ηπείρου αποκτά κοσμοπολιτικό χαρακτήρα, καθώς ο φιλελληνισμός συγκεντρώνει εκεί υπηκόους διαφόρων εθνών – όπως στον Μεσαίωνα ο θρησκευτικός τουρισμός στους Αγίους Τόπους. Εδώ, η επιλογή του «κοσμοπολιτικού» πλαισίου συνιστά απόρροια μιας συγγραφικής συνείδησης που προσβλέπει, ακόμη, στην υποστήριξη της χρι-

²⁸ Βλ. πρόχειρα J. Buzard, «The Grand Tour and After (1660–1840)», στο P. Hulme - T. Youngs (επιμ.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, σ. 53–69.

²⁹ Βλ. πρόσφατα Ch. Mathieson, *Mobility in the Victorian Novel. Placing the Nation*, Basingstoke–Νέα Υόρκη, Palgrave Macmillan, 2015. Για τον «ξένο» ως alter ego του φιλοσόφου βλ. J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Παρίσι, Fayard, κυρίως σ. 196–197. Πρβ. επίσης Wohlgemut, ό.π. (σημ. 3), σ. 95–118.

στιανικής Ευρώπης, ελέγχοντας την άγνοια όσων Ευρωπαίων συγγέουν το ελληνικό έθνος με το ελλαδικό κράτος και απαντώντας σε όσους αμφισβητούν την ελληνική υπόσταση των υπόδουλων, εξελλαδικών επαρχιών.

3. Συνοψίζοντας: έχω την εντύπωση ότι ο «κοσμοπολιτισμός» είναι κάτι παραπάνω από ένα ζήτημα ορολογίας για την περιγραφή της πεζογραφίας του ελληνικού ρομαντισμού. Είναι η αναγνώριση μιας υπαρκτής διάστασης, που δεν εξαφανίζεται με τον διαφωτισμό και που δεν λειτουργεί πάντοτε προς την κατεύθυνση μιας ανταγωνιστικής αντίθεσης με το εθνικό φρόνημα. Πιστεύω, επίσης, ότι η αναγνώριση αυτής της διάστασης προϋποθέτει την απομάκρυνση ενός πλέγματος προκαταλήψεων κατά την πρόσληψη της πεζογραφίας του ρομαντισμού, οι οποίες εξακολουθούν να εκδηλώνονται μέχρι σήμερα, άλλοτε με τη μορφή αναζήτησης σε αυτή ιδιοτήτων που δεν μπορεί να έχει και άλλοτε με την υποτίμηση αυτών που διαθέτει. Η νεότερη φιλολογική έρευνα³⁰ έχει δείξει ότι το «ξένο» (με ή χωρίς την κοσμοπολιτική του διάσταση) στην πεζογραφία αυτής της εποχής δεν απωθεί απαραίτητα την πραγματικότητα ούτε αποτελεί άσκοπη περιπλάνηση της εξωτικής φαντασίας ή προϊόν επιδειξιμανίας μιας «ξενόφερτης» πνευματικής ηγεσίας. Έχει δείξει, επίσης, ότι θα ήταν άστοχο να το υποβιβάσουμε σε απλό σύμπτωμα ενός κακέκτυπου συντονισμού της «επαρχιακής» ελληνικής κοινωνίας με τον μητροπολιτικό συρμό ή μιας «επιδερμικής», ανθρωπολογικής περιέργειας για οτιδήποτε αποκλίνει από το «οικείο» και «συνηθισμένο». Από την άλλη, όμως, πρέπει να έχουμε κατά νου πως δεν είναι απαραίτητο να αποδείξουμε πως λειτουργεί ως «μεταμφίεση» του ελληνικού, για να νομιμοποιήσουμε την παρουσία του στην πεζογραφία αυτής της περιόδου. Μπορεί, πράγματι, να έχει ένα (άμεσο ή έμμεσο, πρόδηλο ή υπαινικτικό, μεγαλύτερο ή μικρότερο) «ελληνικό» ενδιαφέρον. Αλλά η οικουμενική διάσταση που έχουν ορισμένα ηθικά και πολιτικά ζητήματα –για παράδειγμα, εκείνα που σχετίζονται με τον χαρακτήρα της «ηγεμονίας» (σε επίπεδο θεσμών, είτε τάξης είτε φυλής) ή με τα ανθρώπινα δικαιώματα (π.χ. δουλεία, θανατική ποινή)– αρκεί από μόνη της για να απασχολήσει τον έλληνα αναγνώστη όσο και κάθε άλλο «πολίτη του κόσμου» αυτής της εποχής.

³⁰ Κυρίως Τ. Καγιαλής, «Πατριδογνωσία, ξενοτροπία και ιστορία. Καλλιγιάς και Ραγκαβής», στο Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα. Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830–1880*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1997, σ. 119–148. Πρβ. και Α. Πολίτης, «Εθνοκεντρισμός και ευρωπαϊσμός. Ζητήματα ιδεολογίας στο έργο του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή», στο *Ο Ρομαντισμός στην Ελλάδα*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2001, σ. 221–238.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΛΛΙΝΗΣ

Ξένοι στον τόπο τους.
Η Ελλάδα ως δυστοπία στο *Το καλό θα 'ρθει από τη θάλασσα*
του Χρήστου Οικονόμου

Στον τόπο μου ενώ ζω, είμαι πλέρια ξένος
Φρανσουά Βιγιόν

Σύνελθε, σου λέω. Είμαστε ξένοι εδώ.

Τί ξένοι γαμώ την τρέλα μου γαμώ. Τί ξένοι; Πού είμαστε δηλαδή; Στον Καναδά ή στην Αυστραλία; Γαμοελλάδα δεν είναι κι εδώ;

Δεν έχει σημασία πού είσαι αλλά πώς είσαι, είτε η Άρτεμη. Αν έχεις ανάγκη, αν είσαι στην απ' έξω, παντού ξένος είσαι.¹

Πρέπει να πέρασαν πάνω από εκατό χρόνια από τότε που διατυπώθηκε λογοτεχνικά ένα ανάλογο αίσθημα ενδοτοπικής ξενότητας, σαν αυτό που εκφράζουν οι δύο ήρωες, ο Σταύρος και η Άρτεμη, οι οποίοι εγκατέλειψαν λόγω οικονομικής κρίσης την Αθήνα για να εγκατασταθούν σε ένα τουριστικό νησί, που δεν κατονομάζεται, στο διήγημα «Χαρταετοί τον Ιούλιο» από τη συλλογή *Το καλό θα 'ρθει από τη θάλασσα* (2014) του Χρήστου Οικονόμου. Ήταν το 1912, όταν ο ήρωας αφηγητής στα «Τραγούδια του Θεού», σ' ένα από τα τελευταία διηγήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, έβρισκε οικογενειακή θαλπωρή μέσα στη μοναξιά του αθηναϊκού άστεως:

Με είχε καλέσει ο γενναίος φίλος μου, ο κυρ Στέφανος Μ., εις την οικίαν του την ημέραν του Πάσχα, διά να συμφάγωμεν την ώραν του προγεύματος περί τας δέκα, από συγκατάβασιν και ευσπλαγχνίαν, διά να κάμω κ' εγώ μετά τόσα χρόνια Πάσχα οικιακόν, έρημος και ξένος στα ξένα.²

Θα έλεγε κανείς ότι οι ήρωες του Οικονόμου φέρουν μέσα τους ως στίγμα την αποτυχία των προγόνων τους, ηρώων των *Αθλίων των Αθηνών* (1894) του Ιωάννη Κονδυλάκη,³ του «Παράπονου του νεκροθάπτου» (1895) του Εμμα-

¹ Χρήστος Οικονόμου, *Το καλό θα 'ρθει από τη θάλασσα*, Αθήνα, Πόλις, 2014, σ. 174 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

² Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, «Τραγούδια του Θεού», *Άπαντα*, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 2005, τ. Δ', σ. 389.

³ Βλ. Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Νεφέλη, 2004, σ. 266–277.

νουήλ Ροΐδη⁴ ή των αθηναϊκών διηγημάτων του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη,⁵ να ενσωματωθούν σε ένα τόπο τόσο διαφορετικό από τον δικό τους από τον οποίο μετανάστευσαν:

Ξενομπάτες.

Έτσι μας λένε.

Ξενομπάτες.

Ξενομπάτες, αναμαζωξιάρηδες, πρόσφυγες. Όχι πρόσφυγες, πρόσφυγες – έτσι φωνάζανε, λέει, κι εκείνους που είχαν έρθει παλιά, το εικοσιδύο, από τη Μικρασία. [...]

Απ' όπου κι αν είμαστε, Αθηναίοι όλοι. Αθηναίοι, πρόσφυγες, ξενομπάτες. (σ. 23)

Οι ήρωες του Οικονόμου νιώθουν ανεπιθύμητοι, σα να έρχονται από μια άλλη χώρα, σα να είναι πρόσφυγες κι όχι εσωτερικοί μετανάστες.

Πώς προέκυψε άραγε αυτό το αίσθημα της ενδοτοπικής ξενότητας; Καθώς η Αθήνα ως πρωτεύουσα (1834), και άρα ως πόλος έλξης ή καταφύγιο των απανταχού Νεοελλήνων, αυτοχθόνων και επήλυδων, εξελισσόταν σε μια βαβυλωνία ανάλογη με τη ναυπλιώτικη του Δημητρίου Κ. Βυζάντιου, εσωτερικοί μετανάστες, ομογενείς από περιοχές της οθωμανικής αυτοκρατορίας αλλά και της διασποράς, πολλοί ξένοι (Βαυαροί και άλλοι),⁶ μαζί με τους ελάχιστους ντόπιους, επιχειρούσαν να συνθέσουν τη νεοελληνική ταυτότητα με ετερογενή υλικά.⁷ Σ' αυτήν ο Φιλάρετος, που «εκίνησεν από την Σπάρτην»⁸ το 1837, θα συναντήσει τον θείο του Κωνσταντίνο Χαμαιλεωνίδη, γιο σιδερά από την Τρίπολη, που ελίσσόμενος με τον γνωστό νεοελληνικό αμοραλισμό εξελίχθηκε σε Σύμβουλο της Επικρατείας στον Ζωγράφο (1842) του Γρηγορίου Παλαιολόγου, σ' αυτήν θα επιστρέψει ο Καλλίστρατος Ευγενίδης, «Αγωνιστής και Τραπεζίτης», πρώην Κώλιας του Γιάννη αγωγιάτου Τραπεζούντιου, «κατά

⁴ Ό.π., σ. 163–172.

⁵ Ό.π. (σημ. 3), σ. 177–189.

⁶ Βλ. σχετικά Παντελής Βουτουρής, *Ως εις καθρέπτην... Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πείρα του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995, σ. 112.

⁷ Χαρακτηριστική η περιγραφή της Αθήνας και των κατοίκων της από τον Γάλλο J. A. Buchon (1843), όπως την παραθέτει ο Άλκης Αγγέλου στο Γρ. Παλαιολόγος, *Ο Ζωγράφος*, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Αθήνα, Ίδρυμα Ουράνη, 1989, σ. 11–12: «Τα ήθη της Ανατολής δεν έχουν ακόμη παντρευτεί με τα ήθη της Δύσης. Συνυπάρχουν χωριστά χωρίς ούτε να έχουν συγχωνευθεί ούτε να έχουν εξουδετερωθεί. [...] Δίπλα σε ένα μαγαζί αλά τούρκα, μέσα στο οποίο ο έμπορος κάθεται σταυροπόδι, καθώς παίζει μελαγχολικά μέσα στα δάχτυλά του το κομπολόι του, συναντάει κανείς ένα καφενείο αλά φράγκα με ένα μασονέιο μιλιάρδο. [...] Εκεί Έλληνες με λερή φουστάνελα, με χρυσομένο γελέκι, καπνίζουν τις μακριές πίπες τους, ενώ άλλοι Έλληνες ντυμένοι αλά φράγκα, αποτελειώνουν μια μπουκάλα μπύρα καπνίζοντας ένα πούρο ή ένα τσιγάρο, καθώς κουβεντιάζουν γαλλικά για τις παριζιάνικες εφημερίδες. Αυτός εδώ φοράει ελληνική φορεσιά με γαλλικές μπότες πάνω από το φαρδύ του παντελόνι, εκείνος εκεί μια γαλλική ραντεκότα με φουστάνελα και γκέτες ελληνικές».

⁸ Ό.π., σ. 61.

το έτος 1844 εκ των ανά πάσαν την πεφωτισμένην Ευρώπην σπουδαίων και μακρών αυτού περιηγήσεων»⁹ φέρνοντας μαζί του έναν ουρακοτάγκο, ενσάρκωση του πιθηκισμού,¹⁰ ως θαλαμηπόλο στον *Πίθηκο Ξουθ* (1848) του Ιάκωβου Γ. Πιτζιπιού, σ' αυτήν θα καταφθάσει ο «Ερρίκος», Έλληνας της Τουρκίας, πλήρης νεανικού ενθουσιασμού για να καταταχθεί εθελοντής στο ελληνικό ιππικό στη *Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* (1870) και απ' αυτήν θα φύγει εντέλει απογοητευμένος για το εξωτερικό διαπιστώνοντας «ότι είναι καιρός να διορθωθώσιν όσα κακώς διάκεινται».¹¹ Είναι προφανές ότι ο συνδυασμός της νεοελληνικής παράδοσης, του αρχαιοελληνικού παρελθόντος και του δυτικοευρωπαϊκού εκσυγχρονισμού που επιχειρήθηκε να αποτυπωθεί και στο «σώμα» της νέας πρωτεύουσας αποδείχτηκε ουτοπικός.¹² «Η Αθήνα», γράφει η Άρτεμις Λεοντή, «χτίστηκε σύμφωνα με τους χάρτες άλλων πόλεων: της Αθήνας του παρελθόντος, από τη μια, και των σύγχρονων ευρωπαϊκών πόλεων, από την άλλη». Κι αυτό γιατί οι Νεοέλληνες ένιωθαν αναγκασμένοι να αποδειχτούν «ελληνοπρεπείς» αναστηλώνοντας «την αρχαία πόλη της Αθήνας, όπως δεν θα μπορούσε κανείς άλλος Ευρωπαίος να κάνει» και ταυτόχρονα «για να είναι σύγχρονοι [...], έπρεπε να χρησιμοποιήσουν ως πρότυπα για τις πόλεις τους σύγχρονα ευρωπαϊκά αστικά κέντρα».¹³ Η επιβεβαίωση του νεοελληνικού «εκτοπισμού»¹⁴ που αποτυπώνεται στον ευρωπαϊκής έμπνευσης πολεοδομικό σχεδιασμό της πρωτεύουσας και στην κυριαρχία του εισαγόμενου νεοκλασικισμού «που επικράτησε πάνω στις τοπικές ιδιαιτερότητες χωρίς όμως να τις εξαλείψει»¹⁵ υπονόμωσε την αίσθηση του συνανοίκειν, κάτι που εκφράζεται συχνά από τον ειρωνικό τόνο των αφηγητών, που άλλοτε σατιρίζουν την «αρχαιολατρική φαντασίωση» και άλλοτε σαρκάζουν τη «στείρα συνδιαλλαγή με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό».¹⁶

⁹ Ιάκωβος Γ. Πιτζιπιός, *Η ορφανή της Χίου ή ο θρίαμβος της Αρετής – Ο πιθηκος Ξουθ ή τα ήθη του αιώνος*, επιμ. Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα, Ίδρυμα Ουράνη, 1995, σ. 273.

¹⁰ Βλ. Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πέζογραφία, 1821–1992*, μτφρ. Ευαγγελία Ζουργού - Μαριάννα Σπανάκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1996, σ. 89.

¹¹ *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, επιμ. Mario Vitti, Αθήνα, Ερμής, 1977, σ. 221.

¹² Βλ. Michel Foucault, «Ετεροτοπίες», *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Αθήνα, Πλέθρον, 2012, σ. 260.

¹³ Άρτεμις Λεοντή, *Τοπογραφίες ελλητισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, μτφρ. Παναγιώτης Στογιάννος, Αθήνα, Scripta, 1998, σ. 62.

¹⁴ «Οι Έλληνες βρέθηκαν εκτοπισμένοι ιστορικά από τον χώρο τους και αποκληρωμένοι από ένα παρελθόν του οποίου το γενεολογικό δέντρο αναπτυσσόταν» στη Δυτική Ευρώπη, γράφει η Λεοντή, ό.π., σ. 61.

¹⁵ Γκότση, ό.π. (σημ. 3), σ. 15.

¹⁶ Γκότση, ό.π. (σημ. 3), σ. 114, 116. Βλ. σχετικά και Dimitris Tziouvas, *The Other Self. Selfhood and Society in Modern Greek Fiction*, Οξφόρδη, Lexington Books, 2003, σ. 34.

Η Αθήνα μετατρέπεται με γοργούς ρυθμούς σε ένα είδος «άλλου τόπου», διαφορετικού για τους Νεοέλληνες από ό,τι για τους Δυτικοευρωπαίους. Καθώς ο 19ος αιώνας όδευε προς το τέλος του και η εσωτερική μετανάστευση αυξανόταν, η μετοίκηση από τις μικρές επαρχιακές πόλεις ή τα χωριά στην πρωτεύουσα αποτυπώνεται λογοτεχνικά ως μια εμπειρία αποξένωσης από ό,τι θεωρούνταν πλέον ότι αποτελούσε την πραγματική νεοελληνική ταυτότητα, ως μια πορεία συνειδητοποίησης της ουσίας της νεοελληνικότητας. Η Αθήνα παρουσιαζόταν όλο και συχνότερα ως τόπος προκλητικός, γοητευτικός¹⁷ αλλά και επικίνδυνος, όπου τα όνειρα και οι προσδοκίες των εσωτερικών μεταναστών, κατοίκων της υπαίθρου κυρίως, διαψεύδονταν¹⁸ σε αντίθεση «με το αντίπαλο δέος της υπαίθρου και των παραδοσιακών μορφών ζωής».¹⁹ Το αίσθημα της ξενότητας που διοχετεύεται από τους συγγραφείς-εσωτερικούς μετανάστες στους ήρωες παρουσιαζόταν ως μια χαίνουσα πληγή που αναζητούσε την επούλωση μέσω της επιστροφής στον γενέθλιο τόπο της (ιδεατής;) επαρχίας.²⁰

Όσπου ο εκκωφαντικός πυροβολισμός στην Πρέβεζα να «υπογράψει» το τέλος της επαρχιακής «αυθεντικότητας»²¹ χρεώνοντας και σ' αυτήν το αίσθημα της ενδοτοπικής ξενότητας, την ώρα που η Αθήνα και η Ελλάδα γέμιζαν από προσφυγικές συνοικίες και χωριά αρχικά και στη συνέχεια από καταυλισμούς «ανταρτόπληκτων» (Λάζαρος Παυλίδης, *Καραβάν Σαράι*, 1959), παιδοπόλεις (Βασίλης Μπούτος, *Τα δάκρυα της βασιλίσσας*, 2000, Γιάννης Ατζακάς, *Θολός βυθός*, 2008) και στρατόπεδα συγκέντρωσης αντιφρονούντων (Αντρέας Φραγκιάς, *Λοιμός*, 1972).

Όσπου αυτό το επίμονο αίσθημα της ενδοτοπικής ξενότητας, που έμοιαζε να έχει αμβλυνθεί πια στο τέλος του 20ού αιώνα λόγω της σαρωτικής επικράτησης των προτύπων «της πλούσιας, παραγωγικής και όλο και πιο καταναλωτικής και ηδονιστικής Δύσης»²² (Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Φανταστική περιπέτεια*, 1985) πάνω στα απομεινάρια της νεοελληνικής παραδοσιακής κοινωνίας να προσλάβει με το ξέσπασμα της οικονομικής κρίσης (2009) αδιάγνωστα μια άλλη διάσταση.

¹⁷ Βλ. Γκότση, ό.π. (σημ. 3), σ. 374.

¹⁸ Βουτουρής, ό.π. (σημ. 6), σ. 268.

¹⁹ Γκότση, ό.π. (σημ. 3), σ. 372.

²⁰ Βλ. Τζιονας, ό.π. (σημ. 16), σ. 35–36.

²¹ Να θυμίσω ότι σύμφωνα με τον Γ. Π. Σαββίδη, στο Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα, Ερμής, 1984, σ. 141, σημ. 1, ο οριστικός τίτλος του ποιήματος του Κ. Γ. Καρυωτάκη «Πρέβεζα» φαίνεται ότι ήταν «Επαρχία».

²² Γιάννης Κιουρτσάκης, *Το ζητούμενο του ανθρώπου*, Αθήνα, Πατάκης, 2011, σ. 166.

Η γεμάτη απελπισία οργή των σύγχρονων ηρώων του Οικονόμου, που αντικαθιστά την προ εκατονταετίας εγκαρτέρηση του παπαδιαμαντικού ήρωα-αφηγητή, δεν οφείλεται στην αντιστροφή των ρόλων μεταξύ της Αθήνας και της επαρχίας ως καταφυγίου όσων έχουν ανάγκη στον αρχόμενο 21ο αιώνα, ίσως ούτε καν στη μετατροπή της επαρχίας σε άλλη Αθήνα με τη διάλυση των σχέσεων κοινότητας και τη διάχυτη υποκρισία που την καλύπτει: «Αυτοί το 'χουνε συνήθειο να κάνουν Πάσχα όλοι μαζί στους δρόμους και στις πλατείες. Κατάλαβες τώρα. Όλο το χρόνο κοιτάνε πώς θα βγάλει ο ένας το μάτι τ' αλλουνού, αλλά το Πάσχα γίνονται μια μεγάλη οικογένεια. Αρουραίοι» (σ. 17). Η απελπισμένη τους οργή οφείλεται στο αίσθημα εγκλωβισμού που δημιουργεί το νησί ως τόπος από όπου δεν υπάρχει διαφυγή:²³

Είμαστε ξένοι, ποιος θα μας υποστηρίξει; Κι είχε δίκιο βέβαια. Μέρα-νύχτα αυτά σκέφτομαι κι εγώ από τότε που 'ρθαμε εδώ πέρα. Είμαστε μόνοι, είμαστε ξένοι, ποιος θα μας υποστηρίξει. Το χειρότερο όμως είναι η θάλασσα. Το περίμενες ποτέ ν' ακούσεις τέτοια κουβέντα από μένα; Έτσι είναι όμως. Το νησί είναι φυλακή, κι η θάλασσα τα σίδερα. Άμα είσαι στη στεριά, κάτι να τύχει, το βάζεις στα πόδια ή καρβάλας τ' αμάξι, φεύγεις. Από δω όμως πώς να φύγεις; Και πού να πας δηλαδή. Γι' αυτό σου λέω, είναι φυλακή το νησί. Γι' ανθρώπους σαν εμάς, είναι φυλακή το νησί. Τώρα το κατάλαβα κι αυτό. Έτσι είναι όμως. Φυλακή. Κάτι ξέρανε αυτοί που στέλνανε κάποτε τον κόσμο εξορία στα νησιά. Και τώρα γυρίσαμε στα ίδια. Θα μου πεις, τώρα έχουμε δημοκρατία. Βέβαια. Τότε στέλνανε τον κόσμο με το ζόρι στα νησιά, τώρα ερχόμαστε μόνοι μας. Μεγάλη διαφορά, σωστά; Σωστά. (σ. 34–35)

Το νησί μετατρέπεται σε ανοιχτή φυλακή, σε στρατόπεδο, σε απάνθρωπο κολαστήριο, στο οποίο οι «φυλακισμένοι» φέρουν επάνω τους το διακριτικό σήμα της ξενότητας:

Ο τόπος φταίει. Σίγουρα. Το νησί φταίει. Σίγουρα. Δεν υπάρχει τόπος να κρυφτείς σ' ένα νησί. Δεν υπάρχει τρόπος να κρυφτείς σ' ένα νησί. Στην πόλη είσαι ξένος ανάμεσα σε ξένους αλλά δεν νιώθεις ξένος γιατί είναι όλοι ξένοι. Εδώ, στο νησί, σε ξέρουν όλοι, τους ξέρεις όλους, αλλά νιώθεις ξένος γιατί θα 'σαι για πάντα ξένος. [...] Η θάλασσα είναι η κόλαση. Η κόλαση είναι η θάλασσα γύρω από ένα νησί. Αυτή είναι η κόλαση. Ένα κομμάτι γη και γύρω γύρω κύματα. (σ. 86–87)

Η απόδραση από ένα νησί που δεν είναι παρά μια «χώρα» μοιάζει αδύνατη. Ως πλάσμα της φαντασίας η «χώρα» δεν είναι ούτε παρούσα ούτε απύουσα.

²³ «Είχα φανταστεί μια ομάδα ανθρώπων και το πώς ζει σε ένα περιβάλλον που κρύβει μια βαθιά αντίφαση. Δηλαδή είναι ένα νησί, όπου υποτίθεται ότι οι ορίζοντες είναι ανοιχτοί. Την ίδια στιγμή όμως οι άνθρωποι, λόγω των συνθηκών που τους έχουν οδηγήσει στο να ζήσουν στο νησί αυτό, έχουν το αίσθημα του εγκλωβισμού» δήλωσε ο συγγραφέας στο «Χρήστος Οικονόμου, Η λογοτεχνία του ανοιχτού τραύματος. Συνέντευξη», <http://thecricket.gr/2014/11/christos-oikonomou>.

Γιατί η μετατροπή ενός τόπου σε χώρα προϋποθέτει τη δημιουργία του δικού της λόγου και του δικού της μύθου.²⁴ Τι συμβαίνει όμως με έναν τόπο του οποίου ο λόγος αποδείχθηκε ψευδής και ο μύθος του άσχημος;

αχ καιμένη Άμιλετ, λάθος ερώτηση, λάθος τόπος, λάθος χρόνος, όχι αν ζεις, αλλά πώς να ζεις, αν ήσουν εδώ και συ, αυτή θα ήταν η απορία, αν ήσουν εδώ τώρα, σ' αυτό το νησί, σ' αυτή τη χώρα που δεν είναι φάντασμα, μα πλάσμα της φαντασίας – γιατί να είσαι φάντασμα θα πει πως κάποτε έζησες, μα τούτη η χώρα δεν έζησε ποτέ, δεν υπήρξε ποτέ, ένα ψέμα ήταν, ένα παραμύθι με στραβή αρχή και θεόστραβο τέλος, αχ καιμένη Άμιλετ. (σ. 101)

Το μόνο που απέμεινε σ' αυτόν τον τόπο, σ' αυτή τη χώρα, είναι ο αγώνας για την ανάδειξη του εαυτού, αγώνας που σάρωσε «συναισθήματα, οράματα, προσδοκίες, όνειρα, [και] αντι-κείμενα»:²⁵

Γιατί ήταν σίγουρος, λέει, ότι η μεγαλύτερη νίκη του κακού είναι ότι μας έπεισε, ότι κατάφερε να μας κάνει να πιστέψουμε πως ο καθένας από μας έρχεται σ' αυτό τον κόσμο για να φροντίζει μονάχα τον εαυτό του. Το κακό θριαμβεύει επειδή ο καθένας από μας προσπαθεί να γίνει κάποιος κι όχι να κάνει κάτι σημαντικό πέρα απ' τον εαυτό του. (σ. 56)

Σάρωσε και τον ίδιο τον τόπο, το «γαλήνιο κέντρο καθιερωμένων αξιών»,²⁶ αφού η λεηλασία του εθνικού πλούτου εξελίχθηκε σε υπέρτατη «αξία»: «Τόσα χρόνια κλέβαμε την Ελλάδα και τώρα που τη ρημάξαμε τη μισούμε» (σ. 18). Έτσι, ό,τι απόμεινε από το ρημαγμένο τοπίο μετατράπηκε «σε εμπορεύσιμο προϊόν»:²⁷ «Τόσα χρόνια ξεσκίσατε το νησί, του φάγατε τις σάρκες» (σ. 13).

Η οικονομική κατάρρευση δεν κατέδειξε μόνο την αποτυχία της νεοελληνικής πολιτικής να επιβάλει την «ιδρυτική λογική» του καπιταλισμού²⁸ και της νεοελληνικής διανοήσης να εγκαθιδρύσει έναν αυτοδύναμο νεοελληνικό συλλογικό μύθο²⁹ μετατρέποντας τον τόπο σε χώρα:

Σε ποια χώρα θα ζήσουμε, αναρωτιέμαι, κι εμείς κι αυτοί που θα έρθουν μετά από μας; Σε μια χώρα που θα υπάρχει επειδή μισεί και φοβάται; Σε μια χώρα που θα υπάρχει για να μισεί και

²⁴ Βλ. John Caputo, «Khôra. Being serious with Plato», στο John Caputo (επιμ.), *Deconstruction in a Nutshell*, Νέα Υόρκη, Fordham University Press, 1997, σ. 84, 86, και Ιωσήφ Στεφάνου - Ιουλία Στεφάνου, «Η φυσιογνωμία της ελληνικής πόλης», στο Π. Ν. Δουκέλλης (επιμ.), *Το ελληνικό τοπίο. Μελέτες ιστορικής γεωγραφίας και πρόσληψης του τόπου*, Αθήνα, Εστία, 2005, σ. 239.

²⁵ Στεφάνου - Στεφάνου, ό.π., σ. 238.

²⁶ Άποψη του Yi-Fu Tuan που παρατίθεται από τον Leonard Lutwark, *The Role of Place in Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, 1984, σ. 27 (η μετάφραση δική μου).

²⁷ Κιουρτσάκης, ό.π. (σημ. 22), σ. 28.

²⁸ Βλ. Κιουρτσάκης, ό.π. (σημ. 22), σ. 168.

²⁹ Βλ., π.χ., Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1989, και Λεοντή, ό.π. (σημ. 13), σ. 123-341.

να φοβάται; Και θέλω να πιστέψω σε κάτι. Θέλω κάτι να πιστέψω, εντάξει; [...] Να ξέρεις ότι κάτι δεν υπάρχει και να πιστεύεις σ' αυτό – αυτή είναι, σκέφτομαι, η μόνη σωτηρία που μας έμεινε. Γιατί αν πιστεύεις σε κάτι που δεν υπάρχει, μπορεί –ποιος ξέρει, μπορεί– κάποια μέρα να γεννηθεί εκείνο που πιστεύεις. (σ. 51)

Η οικονομική κατάρρευση αποκάλυψε συγχρόνως και την απώλεια της αίσθησης του τόπου (*sense of place*), δηλαδή της προσωπικής συναισθηματικής σχέσης ενός συνόλου με τον τόπο του:³⁰

Φταίει που ποτέ δεν αγαπήσαμε αληθινά αυτό τον τόπο. Ποτέ. Περηφάνια, σου λέει ο άλλος. Νιώθω περήφανος που είμαι Έλληνας. Τι να την κάνεις όμως την περηφάνια; Η περηφάνια είναι δέντρο με σάπια ρίζα, φύσηξε αέρας, έπεσε. Αγάπη χρειάζεται. Ν' αγαπάς τον τόπο σου, να τον πονάς, αυτό μετράει. Κι αφού εμείς δεν τον αγαπήσαμε ποτέ αληθινά αυτό τον τόπο, ήρθε η ώρα να τον μισήσουμε αληθινά. Και αυτό έγινε τελικά. Γιατί ψεύτικη αγάπη υπάρχει, ψεύτικο μίσος όμως δεν υπάρχει. Γι' αυτό και τον μισούμε πια μέχρι θανάτου. (σ. 126)

Ο τόπος έγινε «ατοπικός», δηλαδή τόπος με τον οποίο είναι αδύνατο να αναπτυχθεί κάποιος προσωπικός δεσμός,³¹ καθώς μετατράπηκε σε ένα απρόσωπο τουριστικό θέρετρο, ένα απέραντο ξενοδοχείο, για τη διατήρηση της εκμετάλλευσης του οποίου μάχονται με κάθε μέσο οι ντόπιοι αρουραίοι κόντρα στους ξενοπάτες Αθηναίους:

ελάτε δω ρε, τόσα εκατομμύρια βγάζετε απ' αυτό τον τόπο, θα δίνετε κάθε χρόνο δέκα, είκοσι, τριάντα χιλιάδικα ο καθένας για να φτιάξουμε δεξαμενές, να μην πηγαίνει τόσο νερό χαμένο. Ή έλα δω εσύ, [...] πόσο τη νοικιάζεις τη σουίτα με θέα στο ηφαίστειο; [...] Γιατί δηλαδή σκάει ο Κινέζος κι ο Ρώσος ένα χιλιάρικο τη βραδιά για να μείνει στη σουίτα; Για το τζακούζι και το γρκρι γιόγκουρτ στο μπρέκφαστ; Όχι, τα σκάει επειδή βγαίνει στο μπαλκόνι κι έχει θέα πιάτο τη θάλασσα, το ηφαίστειο και το μισό Αιγαίο. (σ. 12–13)

Η ατοπικότητα (*placelessness*) έχει διαρρήξει κάθε αυθεντικό δεσμό του ανθρώπου με τον τόπο του συμπαράσφροντας και την αίσθηση του ανήκειν.³²

³⁰ «Η αίσθηση του τόπου είναι ικανότητα συνείδησης που συνδυάζει τη θέαση, την ακρόαση, την όσφρηση, την κίνηση, την αφή, τη φαντασία, τις προθέσεις και τις προσδοκίες. Είναι μια ιδιότητα τόσο υποκειμενική όσο και διποκειμενική, στενά δεμένη τόσο με την κοινότητα όσο και με την προσωπική μνήμη και τον εαυτό» γράφει ο Edward Relph, «A pragmatic sense of place», <http://www.arch.ksu.edu/seamon/Relph20th.htm> (η μετάφραση δική μου).

³¹ «Τόπος είναι έκφραση του ειδικού και του τοπικού, ενώ η ατοπικότητα αντιστοιχεί με το γενικό και με αυτό που έχει παραχθεί μαζικά» συμπληρώνει ο Relph, ό.π.

³² Το κιτς και η τεχνική που δημιουργούν την ατοπικότητα, στοιχεία της μαζικής κουλτούρας, έχουν ως αποτέλεσμα την υποτίμηση του τόπου εκ μέρους τόσο των υποκειμένων όσο και των συλλογικοτήτων και την αντικατάστασή τους από ανώνυμους χώρους και εναλλάξιμα περιβάλλοντα. Βλ. David Seamon - Jacob Sowers, «Place and placelessness (1976), Edward Relph», στο Phil Hubbard - Rob Kitichin - Gill Valentine (επιμ.), *Key Texts in Human Geography*, Λονδίνο, Sage Publications, 2008, σ. 46.

Γι' αυτό και μαίνεται ένας αμείλικτος ακήρυχτος ύπουλος πόλεμος για την άνετη διαβίωση ή την απλή επιβίωση ανάμεσα σε δύο ομάδες Ελλήνων³³ που έχουν γίνει ξένοι:

πώς ξενίσαμε έτσι ο ένας με τον άλλο, πώς γίνεται να μην μπορούμε να κάνουμε μαζί σ' ένα τοσοδά νησί, μια στάλα τόπος και να τρωγόμαστε ανάμεσό μας, σεις να μας λέτε αρουραίους κι εμείς εσάς ξενοπάτες, κι ύστερα σκέφτομαι μπας κι ήμασταν πάντα έτσι, μπας κι ήταν που μπορούσαμε και κλέβαμε ο ένας τον άλλον αυτό που μας κράταγε τόσα χρόνια μαζί, μπας κι ήταν το χρήμα το ψεύτικο κι η κλεψιά, μπας κι ήταν αυτά που μας κάνανε ν' ανεχόμαστε ο ένας τον άλλον, αυτά σκέφτομαι τις νύχτες που κάθομαι και ξενυχτώ και με πιάνει η ψυχή μου, γιατί δεν ξέρω τί 'ναι χειρότερο τελικά, ν' αγαπάς τη χώρα σου επειδή την κλέβεις ή να τη μισείς επειδή δεν μπορείς να την κλέψεις, και λέω τώρα που χάθηκε το χρήμα κάτι άλλο πρέπει να βρούμε για να μαστε μαζί, αλλά δε βλέπω τίποτα, τίποτα... (σ. 148)

Ένας πόλεμος ανάμεσα σε δύο ομάδες που ίσως ήταν πάντοτε μεταξύ τους ξένες, αυτής που χρησιμοποιούσε τον τόπο ως σκηνικό δραστηριοτήτων³⁴ με σκοπό τον εύκολο πλουτισμό και την προσωπική ανάδειξη, και της άλλης, της μικρότερης, που από αδυναμία, αδιαφορία ή/και λόγω του βραχύβιου καταναλωτικού ευδαιμονισμού δεν αντιστάθηκε όσο ήταν καιρός.³⁵ Σ' αυτή τη δεύτερη ανήκουν οι ήρωες των διηγημάτων του Οικονόμου: ο ομοδιηγητικός αφηγητής του «Θα σας καταπιώ τα όνειρα», που αφηγείται σε έναν αόρατο αποδέκτη την ιστορία του φίλου του Τάσου, ο οποίος έγινε θύμα ενός κόσμου, όπου δεν υπάρχει πια χώρος για ήρωες· ο ανάπηρος Χρόνης, με τον οποίο ο ετεροδιηγητικός αφηγητής μοιράζεται ένα τραγικό δίλημμα στο «Σκότωσε τον Γερμανό»· ο ταβερνιάρης Λάζαρος, του οποίου ενσωματώνει τους αγωνιώδεις μονολόγους κατά την πορεία αναζήτησης του εξαφανισμένου του γιου στο «Το καλό θα 'ρθει από τη θάλασσα»· ο Σταύρος και η Άρτεμη, που τους παρακολουθεί να καθιερώνουν ένα δικό τους έθιμο πετώντας έναν χαρταετό μπροστά από το καμένο τους εστιατόριο στο «Χαρταετοί τον Ιούλιο». Ήρω-

³³ «Ένα αξιοπερίεργο απολίθωμα για τους Ευρωπαίους εταίρους, αλλά αδηφάγο καρκίνωμα για το κοινωνικό μωσαϊκό της σημερινής Ελλάδος, το αναχρονιστικό αυτό φαινόμενο της επιβίωσης του βυζαντινού σωματίου (κλειστής επαγγελματικής συντεχνίας) και του esnaf της Τουρκοκρατίας, η κάθε ομάδα αποτελεί έναν κλειστό μικρόκοσμο, που αυτοπροσδιορίζεται σε αντιδιαστολή με όλες τις υπόλοιπες», Φαίδων Μαλιγκουδής, «Ένα ελληνικό κοινωνικό φαινόμενο. Η ετεροτοπία», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 4.3.2010.

³⁴ Βλ. σχετικά Relph, ό.π. (σημ. 30).

³⁵ Πρβ. τη διαπίστωση του Παναγιώτη Κονδύλη ότι «ο δρόμος της (βραχυπρόθεσμης μόνον) ευημερίας είναι ο δρόμος του παρασιτισμού και της εκποίησης της χώρας», στο «Η καχεξία του αστικού στοιχείου στη νεοελληνική κοινωνία και ιδεολογία», *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1995, σ. 44.

ες που δεν είναι τίποτε άλλο παρά ανοιχτά τραύματα που αιμορραγούν³⁶ στο σώμα μιας Ελλάδας που δεν κατάφερε να εξαφανίσει πλήρως τα «λησμονημένα αποθέματα ανθρωπιάς»³⁷ τους κατά την αποτυχημένη της προσπάθεια να μετατραπεί σε ισοτοπία, δηλαδή σε τόπο της ομοιότητας.³⁸

Η αποτυχία αποτυπώνεται και γεωγραφικά. Αυτό το ελληνικό νησί, που αποτελεί το αρνητικό της νήσου Ουτοπίας του Thomas More,³⁹ μοιάζει με όργανο αιχμαλωσίας: «Το νησί μας, όταν το κοιτάζεις από ψηλά, μοιάζει σαν ζευγάρι χειροπέδες. Ζαβές χειροπέδες – η μια μεγαλύτερη από την άλλη, φτιαγμένες θαρρείς για κάποιον με ατροφικό το ένα χέρι. Μικρή Χειροπέδα– Μεγάλη Χειροπέδα» (σ. 74) λέει η Ιωάννα, μια ντόπια που αφηγείται τις δύσκολες ώρες που περνά φροντίζοντας τον άρρωστο πατέρα της. Πρόκειται στην ουσία για δύο νησιά ενωμένα με «ένα στενόμακρο κομμάτι γη» (σ. 74), που έχουν χτυπηθεί από τσουνάμι, πλήττονται συνεχώς από σεισμούς και φέρουν εντός τους την καταστροφή τους, ένα υπέργειο ηφαίστειο, τις Καμένες, και τρία υποθαλάσσια. Στα παραληρήματά του ο άρρωστος πατέρας αναφέρεται σε μνήμες μιας παλιότερης φυσικής καταστροφής και προβλέπει το τέλος που έρχεται:

Ο πατέρας μου λέει πως θα έρθει μια μέρα, σύντομα, που το νησί μας θα κοπεί στη μέση, εκεί ακριβώς στις Πόρτες, και τότε θα γίνει στ' αλήθεια δυο νησιά. Όλο κάτι τέτοια λέει, από τότε που έπαθε το εγκεφαλικό. Είναι θέμα χρόνου, λέει. Τυχαίο είναι δηλαδή που γίνονται τόσο σεισμοί τώρα τελευταία; Ή που άρχισε να βράζει η θάλασσα πέρα στο ηφαίστειο, στις Καμένες; [...] Σημάδια είναι αυτά, λέει. Όπως τότε, έτσι και τώρα. Μόνο που τώρα θα είναι χειρότερα. Τώρα θα έρθει το τέλος. Το τελειωτικό τέλος. (σ. 74–75)

Αυτό είναι το καλό που θα 'ρθει από τη θάλασσα, όπως επαναλαμβάνουν ως leitmotiv οι ήρωες των διηγημάτων του Οικονόμου, το τέλος ως λύτρωση και ως παρηγοριά. Για ένα νησί που ήταν πάντα δύο, για μια χώρα που δεν είναι ούτε καν τόπος, για μια ουτοπία που κατέληξε σε δυστοπία,⁴⁰ για ανθρώπους

³⁶ Βλ. «Χρήστος Οικονόμου, Η λογοτεχνία του ανοιχτού τραύματος. Συνέντευξη», ό.π. (σημ. 23).

³⁷ Κιουρτσάκης, ό.π. (σημ. 22), σ. 167.

³⁸ Για τον Henri Lefebvre οι ισοτοπίες είναι τόποι της αναλογίας, δηλαδή της ομοιότητας: βλ. Henri Lefebvre, *The Urban Revolution*, μτφρ. R. Bononno, Μινεάπολη, University of Minnesota Press, 2003, σ. 37–38. Πρβ. Κονδύλης, ό.π. (σημ. 35), σ. 41–42: «Μπορεί να λεχθεί ότι πάνω στη βάση των αξιών του κατά το δυνατόν γρήγορου πλουτισμού και του εσπευσμένου καταναλωτισμού η ελληνική κοινωνία είναι σήμερα πολιτισμικά ίσως όχι καλύτερη, πάντως ομοιογενέστερη απ' ό,τι προπολεμικά».

³⁹ «Η νήσος της Ουτοπίας είναι πλατύτερη στη μέση και στο σημείο εκείνο έχει μήκος 200 μίλια από τη μια μεριά ως την άλλη», Thomas More, «Ουτοπία», στο *Τρία κείμενα για την ουτοπία*. Thomas More, *Ουτοπία*, Francis Bacon, *Νέα Ατλαντίς*, Henry Neville, *Η νήσος των Πάιν*, μτφρ. Γρηγόρης Κονδύλης, επιμ. Στέφανος Ροζάνης, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2007, σ. 68.

⁴⁰ «Δυστοπία είναι μια ουτοπία που στράβωσε ή μια ουτοπία που λειτουργεί μόνο για μια συγκεκριμένη μερίδα της κοινωνίας. [...] Οι δυστοπίες μοιάζουν με πραγματικές κοινωνίες που συναντούν οι

που διακατέχονται από το αίσθημα της ενδοτοπικής ξενότητας, επειδή δεν τους επιτρέπεται ούτε καν να είναι άνθρωποι: «Μπορεί να μην το ήξερε, αλλά πάλευε να μείνει άνθρωπος. Όχι καλός άνθρωπος, όχι σωστός άνθρωπος, όχι ανώτερος άνθρωπος, αλλά άνθρωπος – σκέτο άνθρωπος» (σ. 68).

ιστορικοί κατά την έρευνά τους: οργανωμένες βέβαια, αλλά όχι τόσο καλά ούτε τόσο δίκαια» (Michael D. Gordin - Helen Tilley - Gyan Prakash, «Introduction. Utopia and dystopia beyond space and time», στο Michael D. Gordin - Helen Tilley - Gyan Prakash (επιμ.), *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2010, σ. 1–2 (η μετάφραση δική μου).

Δαμάζοντας τα κύματα της προσφυγιάς.

Δ. Νόλλας, *Ναυαγίων πλάσματα*
και Κ. Τζαμιώτης, *Το πέρασμα*

Για πολλές δεκαετίες κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα η Ελλάδα υπήρξε χώρα προσφοράς εργατικού δυναμικού σε άλλες χώρες, με τις δεκαετίες του 1950 και 1960 να αποτελούν το χρονικό σημείο κορύφωσης της μεταναστευτικής ροής προς την Αυστραλία, τις ΗΠΑ και τη Βόρεια Ευρώπη. Οι Έλληνες, απογοητευμένοι από τα χρόνια οικονομικά, κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα που μαστίζαν τη χώρα, μετακινήθηκαν μαζικά στις χώρες αυτές αναζητώντας μια καλύτερη τύχη. Από το 1990 όμως η κατάσταση αλλάζει και η Ελλάδα μετατρέπεται σε χώρα υποδοχής μεταναστών και προσφύγων που είτε αναζητούν μόνιμη εγκατάσταση είτε μια ενδιάμεση στάση για να μεταβούν σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες.¹ Η είσοδος της Ελλάδας στον 21ο αιώνα σημαδεύεται από την έκρηξη της πολιτισμικής διαφοράς.²

Η λογοτεχνία και κυρίως η πεζογραφία από νωρίς θεματοποίησε την προσφυγιά και τη μετανάστευση και έδωσε στους αναγνώστες μυθιστορήματα και διηγήματα που αποτυπώνουν όλες τις εκφάνσεις των φαινομένων αυτών. Ξεκινώντας από το παρελθόν, οι Μικρασιάτες πρόσφυγες δεν γίνονται από όλους ευπρόσδεκτοι, όταν καταφθάνουν στην Ελλάδα ξεσπιτωμένοι και εξαθλιωμένοι. Οι πρόσφυγες αισθάνονται εξαπατημένοι και ξεπεσμένοι στη νέα τους πατρίδα και από την άλλη οι ντόπιοι τους αντιμετωπίζουν ως σφετεριστές των περιουσιακών τους στοιχείων.³ Το αρνητικό στερέοτυπο του πρόσφυγα στηρίχτηκε στη ψυχολογική διαδικασία των φαντασιώσεων που γεννά η προβολή των φόβων του εαυτού στον άλλο,⁴ και είναι πολλοί οι Έλληνες συγγραφείς που κατανόησαν τα αίτια αυτής της κατάστασης και προσέφεραν στον

¹ Α. Στικουδή, *Η μετανάστευση στα σύγχρονα ελληνικά περιοδικά*, μεταπτυχ. εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών 2011.

² Ε. Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Περιπέτειες της ετερότητας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2006.

³ Τ. Καφετζάκη, *Προσφυγιά και λογοτεχνία. Εικόνες του μικρασιάτη πρόσφυγα στη μεσοπολεμική πεζογραφία*, Αθήνα, Πορεία, 2003.

⁴ Θ. Δραγώνα, «Πώς είναι δυνατόν; Η κατασκευή του άλλου ως αντικείμενο μίσους. Δύο εκδοχές ανάγνωσης με αφορμή τη συμπλήρωση 60 χρόνων από τα Σεπτεμβριανά», *ΧΡΟΝΟΣ*, on line περιοδικό, 30 (Οκτ. 2015).

πρόσφυγα, στον μετανάστη και στον άλλον γενικότερα μια καινούρια και φιλόξενη πατρίδα ανατρέποντας την εχθρική στερεοτυπική εικόνα του πρόσφυγα που κατέφυγε στην Ελλάδα. Συγγραφείς όπως ο Μένης Κουμανταρέας, ο Δημήτρης Νόλλας, ο Σωτήρης Δημητρίου προσπάθησαν να αναδείξουν τα προβλήματα του πρόσφυγα που βιώνει ακραίες συνθήκες, τραυματίζεται βαθιά σωματικά και ψυχικά και είναι θύμα μιας ξαφνικής και βίαιης ανατροπής που δεν έχει λογικά ερείσματα.⁵

Ωστόσο, το ζήτημα που προκύπτει είναι ο τρόπος με τον οποίο η λογοτεχνία αγγίζει και διαπραγματεύεται το προσφυγικό ζήτημα όχι ως κομμάτι του παρελθόντος αλλά ως φλέγον θέμα της επικαιρότητας με σημαίνουσα κοινωνική βαρύτητα, ανοίγοντας τη συζήτηση αρχικά από μέρους της κριτικής για μια νέα περίοδο στη λογοτεχνία, όπου εγείρονται εκ νέου γνώριμα θεωρητικά ζητήματα όπως της σχέσης λογοτεχνίας–πραγματικότητας–ιστορίας αλλά και ζητήματα ρεαλιστικής απόδοσης του παρόντος. Από το 2008 και ύστερα η κρίση είναι συνεχώς παρούσα στη ζωή μας και στη λογοτεχνία, και το προσφυγικό είναι ίσως η πιο επείγουσα μορφή της και ένα από τα πιο καιρία κομμάτια του μωσαϊκού της, αφού δεν αποτελεί ένα μεμονωμένο και περιστασιακό γεγονός, αλλά μια άγρια και καθημερινή πραγματικότητα που πιέζει επιτακτικά τη λογοτεχνία να σταθεί μπροστά της και να πάρει θέση μετατρέποντας το βίωμα σε λογοτεχνική δημιουργία.

Αξίζει λοιπόν να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο οι λογοτέχνες προσλαμβάνουν το προσφυγικό ζήτημα, πώς αυτό ιστορικοποιείται και πώς αποτυπώνεται στο έργο τους, καθώς η λογοτεχνία διαθέτει μετασχηματιστική δύναμη και δεν περιορίζεται στη μηχανική αντανάκλαση της οικονομικής, κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας. Ως πολυσύστημα της κουλτούρας, η λογοτεχνία σχετίζεται με τα άλλα συστήματα αλλά όχι με τρόπο γραμμικό, καθώς οι εξελίξεις στο ένα σύστημα αποτυπώνονται και στα υπόλοιπα.⁶ Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι η λογοτεχνία δεν αντικατοπτρίζει άμεσα τις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές. Άλλες φορές προλέγει, άλλες φορές σιωπά και άλλες φορές σχολιάζει εκ των υστέρων, αλλά το βέβαιο είναι ότι συμπορεύεται με το παρόν.⁷ Διαφορετικές απόψεις και θέσεις εκφράζονται για

⁵ Φ. Αμπατζοπούλου, «Ο πρόσφυγας και η άλλη μας πλευρά», στο *Σελιδοδείκτες. Πολυμεσικός οδηγός για την ανάγνωση*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας 2016, <http://selidodeikt.es.greek-language.gr/content/266>.

⁶ Τ. Δημητρούλια, «Η σύγχρονη λογοτεχνία για την κρίση», https://www.academia.edu/12704419/%CE%A3%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%B7_%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BA%CF%81%CE%AF%CF%83%CE%B7 (πρόσβαση 12.2.2017).

⁷ Ο.π.

το αν η λογοτεχνία μπορεί να ανταποκριθεί στο επείγον και τραυματικό ζήτημα του προσφυγικού, χωρίς να περιοριστεί σε επιδερμική αντιμετώπιση και σε απλή περιγραφική αναπαράσταση.

Παρά τις διαφορετικές κριτικές απόψεις που εκφράζονται για την πρόσληψη της κρίσης από τη λογοτεχνική παραγωγή, δεν μπορεί να αμφιβάλλει κανείς για το γεγονός ότι η λογοτεχνία, όπως και κάθε σοβαρή τέχνη, πρέπει να έχει τα απαραίτητα αντανakλαστικά ώστε να λαμβάνει τα μηνύματα των καιρών και να μη γυρίζει στην πλάτη στην οικονομική, πολιτική, κοινωνική και ηθική κρίση που μαστίζει τη χώρα τα τελευταία χρόνια καθώς και σε όσα θέματα σχετίζονται με αυτήν. Στο προσκήνιο λοιπόν έρχεται και πάλι η σχέση του συγγραφέα με την πολύμορφη κοινωνική πραγματικότητα και η εστίαση του ενδιαφέροντος του στην κοινωνική πλευρά των πραγμάτων και στη σχέση του ατόμου με την κοινωνία.

Γεγονός είναι βέβαια ότι τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μία στροφή από το ατομικό στο συλλογικό, αφήνοντας πίσω τη δεκαετία του 1990 και τις εκδοχές του μεταμοντέρνου με την απομάκρυνση από την ιστορία της λογοτεχνίας και την αναζήτηση ενός σύμπαντος απροσδιόριστου, στο οποίο παγιδευμένοι ήρωες διανύουν τεράστιες αποστάσεις, στρεφόμενοι διαρκώς γύρω από έναν ανύπαρκτο εαυτό.⁸ Η εσωτερικότητα και οι υπαρξιακές ανησυχίες υποχωρούν δίνοντας τη θέση τους στις συλλογικές αξίες και ιδεολογίες και μετατοπίζουν το ενδιαφέρον τους στη δημόσια σφαίρα, στο πλαίσιο βέβαια μιας παγκοσμιοποιημένης λογοτεχνίας και στην επιθυμία των λογοτεχνικών υποκειμένων να προσδιορίσουν την ταυτότητα τους όχι μέσα από την ασφάλεια της εθνικής ομοιογένειας, αλλά μέσα από την ποικιλομορφία και την πολυπολιτισμικότητα.⁹ Μια τέτοια λογοτεχνία δεν μπορεί να είναι παρά βαθύτατα πολιτική, και η άποψη του Adorno για την πτώση και την εξαφάνιση του λογοτεχνικού χαρακτήρα των κειμένων, όταν τα κείμενα αυτά υποτάσσουν τη διαφορούμενη σημασία τους σε κάποια εννοιολογική μονοσημία, όπως αυτήν της ιδεολογίας, δεν αναιρεί το γεγονός ότι η λογοτεχνία γράφεται σε συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες και απευθύνεται σε κοινωνικά και πολιτικά υποκείμενα.¹⁰ Όσον αφορά τις επείγουσες, ακραίες και τραυματικές καταστάσεις, όπως είναι το προσφυγικό, αυτές μπορούν να λειτουργήσουν γόνιμα και δη-

⁸ Ε. Κοτζιά - Β. Χατζηβασιλείου, «Η ελληνική λογοτεχνία 1974–2000», στο *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770–2000. Δημοκρατικές κατακτήσεις–Οικονομική ανάπτυξη και κοινωνική σταθερότητα*, τ. 10, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, σ. 183–200.

⁹ Μ. Mike, «The dislocated self in a global situation», στο Peter Mackridge - Eleni Yannakakis (επιμ.), *Contemporary Greek Fiction in a United Europe. From Local History to the Global Individual*, Οξφόρδη, Legenda. European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2004, σ. 71–80.

¹⁰ T. Adorno, *Théorie esthétique*, μτφρ. Marc Jimenez, Παρίσι, Klincksieck, 1974.

μιουργικά για τη λογοτεχνία και να δώσουν το ερέθισμα για λογοτεχνικά έργα που θα αφήσουν το στίγμα τους, αρκεί η λογοτεχνία να ανταποκριθεί στα αιτήματα των καιρών, να δώσει δημιουργήματα που θα προσπεράσουν το επιφανειακό και το επικαιρικό, που θα υπερβούν το πολιτικό ρεπορτάζ και θα διεισδύσουν στα άδυτα του προσφυγικού προβλήματος για να αναδείξουν τα βαθύτερα αίτια της κατάστασης που βιώνουμε σήμερα. Ίσως η θέαση του προβλήματος μέσα από μια λοξή και πλάγια ματιά με τη χρήση της αλληγορίας, της μεταφοράς και της συνεκδοχής να συνεισφέρει θετικά προς αυτή την κατεύθυνση.¹¹ Άλλωστε, «η παρουσίαση ακραίων καταστάσεων στη λογοτεχνία δίνει την ευκαιρία να συνοψιστεί μια συνολική εικόνα της μεταβαλλόμενης τάξης του αποκαλούμενου νόμου του κόσμου».¹²

Το νησί ως χρονότοπος της προσφυγιάς και της ξενιτιάς

Το περιβάλλον στο οποίο εκτυλίσσεται το ρεαλιστικό μυθιστόρημα είναι διαχρονικά το αστικό, και η πόλη, αληθινή ή φανταστική, πολύπλοκη ή μονοδιάστατη, κυριαρχεί στη δημιουργική φαντασία κάθε ευρωπαίου συγγραφέα κατά τον 19ο αιώνα, και το εγχείρημα του ρεαλισμού αρχίζει και τελειώνει με το βίωμα της πόλης.¹³ Το μυθιστόρημα είναι η επικρατούσα καλλιτεχνική μορφή του νεότερου αστικού πολιτισμού για τον Λούκατς, που θεώρησε τον ρεαλισμό ως την πλέον κατάλληλη μορφή για την έκφραση των κοινωνικών διεργασιών και των αντιφάσεων της αστικής κοινωνίας.¹⁴ Αναπόδραστα, λοιπόν, και το σύγχρονο ρεαλιστικό μυθιστόρημα δύσκολα μπορεί να νοηθεί και να μελετηθεί χωρίς την ουσιώδη παράμετρο της πόλης και όλα τα στοιχεία που συνυφαίνονται με αυτήν. Οι δρόμοι και οι πλατείες, οι επιγραφές και τα συνθήματα, οι κοινωνικοί αγώνες και οι συγκρούσεις γίνονται όχι μόνο το φόντο και ο καμβάς σχεδίασης της πλοκής, αλλά το καθοριστικό οργανωτικό στοιχείο της αφηγηματικής πορείας και της σύνθεσης των σχέσεων του υποκειμένου με τον κοινωνικό περίγυρο μέσα από τη καθοριστική συμβολή της μυθοπλασίας.

Εντούτοις, η κρίση και το προσφυγικό «αναγκάζουν» τη λογοτεχνία να

¹¹ Ε. Παπαργυρίου, «Και τώρα τι; Η πεζογραφία της κρίσης (2015–2016)», εφ. *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 2–3.7.2016, <http://www.efsyn.gr/arthro/kai-tora-ti-i-pezograpfia-tis-krisis-2014-2016> (πρόσβαση 10.2.2017). Ε. Χουζούρη, «Προσφυγικό και λογοτεχνία», *Ο αναγνώστης* 23.10.2016, <https://www.oanagnostis.gr/προσφυγικό-και-λογοτεχνία> (πρόσβαση 20.2.2017).

¹² Φ. Τερζάκης (επιμ.), *Μεταμαρξιστικά ρεύματα στην αισθητική και στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Αθήνα, Futura, 2004.

¹³ Μ. Travers, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, μτφρ. Ιωάννα Ναούμ - Μαρία Παπαηλιάδη, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2005.

¹⁴ Γ. Λούκατς, *Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό*, Αθήνα, Εκδοτικός Ινστιτούτον Αθηνών, 1957.

μετατοπίζει ένα μέρος του ενδιαφέροντος της από την πόλη στο νησί, φανταστικό ή πραγματικό, εκεί όπου καταφεύγουν κάτοικοι των πόλεων αναζητώντας τον χαμένο τους εαυτό και μια καλύτερη ζωή ή εκεί όπου ξεβράζονται καθημερινά πλοία με ναυαγούς πρόσφυγες.

Το νησί, ως απάλειψη συνόρων ή, στην περίπτωση των προσφύγων, ως την τραγική επιβεβαίωσή τους, γίνεται στην πεζογραφία της κρίσης μια δυστοπία που καταργεί τη σκηνοθεσία της θάλασσας και του φωτός ως, πρώτον, σύμβολα ελληνικότητας και, δεύτερον, νεοφιλελεύθερης οικονομικής ευταξίας, του νησιού ως τόπου διακοπών και των διακοπών ως προϊόντος σταθερότητας.¹⁵

Το νησί εμφανίζεται ως επαναλαμβανόμενο μοτίβο σε πεζογραφήματα που γράφονται την τελευταία δεκαετία όπως στο *Ναυαγίων πλάσματα* του Δημήτρη Νόλλα, *Ο κόσμος στα μέτρα του* του Χρήστου Χωμενίδη, *Ίσλα Μπόα* του Χρήστου Αστερίου, *Το καλό θα 'ρθει από τη θάλασσα* του Χρήστου Οικονόμου, *Το πέρασμα* του Κωνσταντίνου Τζαμιώτη, ενώ με φόντο τα τρικυμισμένα νερά του Αιγαίου διαδραματίζονται και οι ιστορίες της *Ικετηρίας* του Παναγιώτη Ρίζου.

Έτσι, φαίνεται ότι αρχίζει να διαμορφώνεται ένας νέος μυθιστορηματικός χρονότοπος, ο χρονότοπος του νησιού στη μετανεωτερική περίοδο της κρίσης. Σύμφωνα με τον Bakhtin, ο χρονότοπος είναι η ουσιαστική αλληλεξάρτηση των χωρικών και χρονικών σχέσεων που εκφράζονται καλλιτεχνικά στη λογοτεχνία. Ο λογοτεχνικός χρονότοπος συμπυκνώνει τον πραγματικό χώρο και χρόνο και αποτελεί μια συστατική μορφή της κατηγορίας της λογοτεχνίας και σαν τέτοια προσδιορίζει σε πολύ μεγάλο βαθμό και την εικόνα του ανθρώπου στη λογοτεχνία. Η εικόνα του ανθρώπου στη λογοτεχνία είναι εγγενώς χρονοτοπική.¹⁶ Ο Bakhtin κάνει λόγο για «μεγάλους» και «μικρούς» χρονότοπους, και σε κάθε λογοτεχνικό έργο συνυφαινούνται πολλοί μικροί χρονότοποι ανάμεσα στους οποίους αναπτύσσονται σχέσεις διαλογικές. Έτσι, ο χρονότοπος του νησιού βρίσκεται σε διάλογο από τη μια με τον χρονότοπο του δρόμου,¹⁷ που είτε ως σημείο αναχώρησης είτε ως σημείο λύσης μιας κατάστασης καθορίζεται από τις τυχαίες συναντήσεις ανθρώπων που ανήκουν σε διαφορετική κοινωνική τάξη, εθνικότητα, θρησκεία και ηλικία, και από την άλλη με τον χρονότοπο του κατωφλιού,¹⁸ ο οποίος ταυτίζεται με μία πολύ σημαντική στιγμή της ζωής μας, το κατώφλι με τη μεταφορική έννοια, που μπορεί

¹⁵ Παπαργυρίου, ό.π. (σημ. 11).

¹⁶ M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M.*, μτφρ. Caryl Emerson - Michael Holquist, Austin, Tex.-Λονδίνο, University of Texas Press, 1981.

¹⁷ Ό.π., σ. 243.

¹⁸ Ό.π., σ. 248.

να αλλάξει καθοριστικά ή όχι τη ζωή μας, αν αποφασίσουμε να το διαβούμε. Μπορούμε να πούμε ότι στα λογοτεχνικά έργα που πραγματεύονται το θέμα του προσφυγικού ο χρονότοπος του νησιού σε συνδυασμό με τον χρονότοπο του δρόμου και τον χρονότοπο του κατωφλιού συγκροτούν τον χρονότοπο του ξένου, του ξένου μέσα στον εαυτό μας, του ξένου μέσα στην ίδια μας την πατρίδα ή στον τόπο μας και του ξένου σε μια άλλη πατρίδα και σε έναν άλλο τόπο.¹⁹ Αντικείμενο της παρούσας εισήγησης είναι ο τρόπος με τον οποίο οι συγκεκριμένοι χρονότοποι καθορίζουν στάσεις και συμπεριφορές ντόπιων και προσφύγων στο *Ναυαγίων πλάσματα* του Δημήτρη Νόλλα και στο *Πέρασμα* του Κ. Τζαμιώτη, μέσα από την πολυφωνικότητα και τη διαλογικότητα.

Ναυαγίων πλάσματα και προσφυγικά περάσματα σε κάποιο νησί

Το 2009 ο Δημήτρης Νόλλας εγκαινιάζει τη σειρά των εκδόσεων Κέδρος με τίτλο «Εμείς και οι άλλοι» με τη νουβέλα του *Ναυαγίων πλάσματα*, παραφράζοντας τον τίτλο *Ναυαγίων ναύαγια* του Α. Παπαδιαμάντη.²⁰ Η δράση του σύντομου αλλά περιεκτικού και σφιχτοδεμένου αφηγήματος εκτυλίσσεται σε ένα νησί που δεν κατονομάζεται, εκεί όπου μια νέα γυναίκα, η Ασμάτ, κατορθώνει να σωθεί γαντζωμένη από μια πόρτα του σαπιοκάραβου που τη μετέφερε, ενώ για τους υπόλοιπους λαθρομετανάστες τα νερά του ανώνυμου ελληνικού νησιού γίνονται ο σκοτεινός και υγρός τους τάφος.

Ένας παντογνώστης, τριτοπρόσωπος αφηγητής μάς αφηγείται τα γεγονότα μέσα σε μόλις 90 σελίδες. Για την Ασμάτ δεν ξέρουμε σχεδόν τίποτα, ούτε καν από που έρχεται. Παίρνει την κρίσιμη απόφαση να φύγει από την πατρίδα της, να διασχίσει μια διαδρομή που κινείται μεταξύ ζωής και θανάτου και να περάσει από το σκοτάδι στο φως, από τον μαύρο βυθό στη λαμπερή επιφάνεια του νησιού, εκεί όπου προσπαθεί να χτίσει τη ζωή της από την αρχή με φόντο ένα ναύαγιο. Η ζωή της ξεκινάει και τελειώνει στο νησί, δεν υπάρχει τίποτα πριν από το ναύαγιο, δεν υπάρχουν αναμνήσεις ούτε κάποιος χρονότοπος του παρελθόντος που να προσδιορίζει την τωρινή της ζωή.

Η Ασμάτ εγκαθίσταται τελικά στο νησί και συνάπτει ερωτική σχέση με τον Ρήγα Βολιώτη, έναν νεαρό λιμενικό που ήταν και ένας από τους διασώ-

¹⁹ Μ. Παπαρούση, «Χρονοτοπικές αναπαραστάσεις της μεθοριακότητας. Χώρος, χρόνος και ταυτότητα στον *Συνταγματάρχη Λιάπκιν*», ανακοίνωση στο 3ο Πανελλήνιο Συνέδριο Νεοελληνικής Λογοτεχνίας «Μ. Καραγάτσης 2014. Η παρουσία της Θεσσαλίας στη νεοελληνική λογοτεχνία από την απελευθέρωση μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο», 4-6 Απριλίου 2014, <http://www.rapsani.gr/pages/karagatsis/2014-paparousi.pdf> (πρόσβαση 25.2.2017).

²⁰ Δ. Νόλλας, *Ναυαγίων πλάσματα*, Αθήνα, Κέδρος, 2009 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

στες της από το ναυάγιο. Το ναυάγιο αυτό όμως θα είναι απλώς το πρώτο από μια σειρά «ναυάγια» που θα βιώσει η Ασμάτ στο νησί. Ο Ρήγας Βολιώτης γρήγορα την εγκαταλείπει για να παντρευτεί την Ουρανίτσα, προτιμώντας την ασφάλεια και την οικονομική άνεση που του εξασφαλίζει η κτηματική περιουσία της συντοπίτισσάς του. Στην πορεία της ιστορίας, ο Ρήγας Βολιώτης, ενώ βρίσκεται στην Αθήνα, πληροφορείται ότι η Ασμάτ εντοπίστηκε νεκρή στο νησί κάτω από ένα βράχο, ολοκληρώνοντας με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας τον κύκλο των «ναυαγισμένων καταστάσεων» στη ζωή της νεαρής λαθρομετανάστριας. Η Αστυνομία διενεργεί ανακρίσεις για τον θάνατο της Ασμάτ και ο θάνατος της παραπέμπει ευδιάκριτα στον θάνατο ενός μεταπολεμικού ήρωα του Δ. Χατζή στο διήγημα του «Ο Ντετέκτιβ» από *Το τέλος της μικρής μας πόλης*. Εκτός όμως από την εμφανή ομοιότητα στον θάνατο των δύο ηρώων, υπάρχει και κάτι άλλο: οι ήρωες του Χατζή όπως και οι ήρωες του Νόλλα βιώνουν τη ριζική αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών μέσα στις οποίες ζουν.²¹ Και ενώ ο Δ. Χατζής διαλευκάνει το μυστήριο του ερωτευμένου Συρρεγκέλα που βρίσκει τραγικό θάνατο στο πηγάδι, ο Δ. Νόλλας σκόπιμα αφήνει το τέλος του βιβλίου ανοιχτό σε ερμηνείες και απαντήσεις, καθώς ο στόχος του εξαρχής δεν ήταν η εξιχνίαση ενός μυστηρίου. Αυτό που μετράει για τον Δ. Νόλλα είναι η ίδια η πράξη του θανάτου της Ασμάτ και όχι το πρόσωπο που πιθανόν κρύβεται πίσω από την πράξη. Άλλωστε, ο θάνατος της Ασμάτ μπορεί τελικά να ήταν το αποτέλεσμα αυτοχειρίας και μια απόφαση στην οποία οδηγήθηκε από τα απανωτά «ναυάγια» τα οποία βίωσε στο νησί που δεν ήταν ο τόπος επαγγελίας που ονειρεύτηκε.

Το κλειστό και ασφυκτικό περιβάλλον του νησιού δεν αφήνει και πολλά περιθώρια στην Ασμάτ να ζήσει ήρεμα και με ασφάλεια ανάμεσα στους ανθρώπους με τους οποίους συναναστρέφεται στον χρονότοπο του ταξιδιού. Ο φόβος φωλιάζει στη ψυχή της και καθορίζει τα βήματα και την πορεία της στο νησί. Θα ζήσει υπάκουη και υποταγμένη, με σκυμμένο το κεφάλι, ψιθυρίζοντας μόνο λόγια. «Φοβάμαι. Ψιθύριζε η Ασμάτ ξανά και ξανά, τρυφερά, διστακτικά, λέξεις που επαναλαμβάνονταν με την έγνοια καρφωμένη στις άκρες τους. Σαν κάτι κακό να είχε πλησιάσει τόσο πού κοντά, όπως όταν σταλαγματιές το φαρμάκι αιωρείται πάνω απ' τον κοχλία του αυτιού, ανθρώπου παραδομένου στα όνειρα» (σ. 36).

«Μια γυναίκα φορτωμένη τόση δυστυχία, κι όμως ικανή να σκέφτεται

²¹ Ε. Κοτζιά, «Διακρίνοντας», εφ. *Η Καθημερινή*, 10.5.2009, <http://www.kathimerini.gr/714426/opinion/epikairothta/arxeio-monimes-sthles/diakrinontas> (πρόσβαση 10.1.2017).

τους άλλους, τους πιο δυστυχημένους», αυτή ήταν η Ασμάτ, «Ένας προάγγελος και μίλησε πριν την ώρα της, όπως η ποίηση» (σ. 91). Ένα πλάσμα όπως όλα τα πλάσματα που αποφασίζουν το κρίσιμο ταξίδι της φυγής από μαρτυρικούς τόπους, που πλάστηκε όχι με τη δική της θέληση, τις δικές της επιθυμίες και τους δικούς της όρους αλλά με τους κανόνες που έθεσαν κάποιοι άλλοι έξω από αυτήν, ξένοι, αλλότριοι. Μοναδική διέξοδος η ελπίδα αφού δύσκολα να γλιτώσεις από τον θάνατο που παραμονεύει πάντα. «Κάθε ξημέρωμα έτρεχε πάνω στα βράχια να αντικρίσει τον ήλιο ν' ανατέλλει. Να βλέπει να σκάνει οι πρώτες λαμπερές αχτίνες και ν' ανασαίνει, να παίρνει δύναμη για να ζήσει. Και μαζί της, ο κόσμος όλος» (σ. 92). Ο αναγνώστης θα παρακολουθήσει τη σύντομη αλλά καθοριστική πορεία της Ασμάτ στο νησί μέσα από τον ιδιότυπο λυρισμό του Δ. Νόλλα που δεν βασίζεται σε μακροσκελείς περιγραφές συναισθημάτων, αλλά στην προσεκτική χρήση της μεταφοράς και της παρομοίωσης και στην ισορροπημένη χρήση των λέξεων.²²

Η Ασμάτ δεν θα μπορέσει ποτέ να ενσωματωθεί και να ζήσει αρμονικά στον χρονότοπο του μικρού νησιού. Αν στην αρχή η Ασμάτ κατορθώνει να δαμάσει τα κύματα της φουρτουνιασμένης θάλασσας, στην πορεία δεν θα μπορέσει να παλέψει με τα κύματα που υψώνονται μπροστά της από το ανθρώπινο, το σωματικό τείχος που σχηματίζουν άνθρωποι απρόθυμοι να δεχτούν τον άλλο, τον ξένο, τον διαφορετικό, άνθρωποι περιχαρακωμένοι και φαινομενικά ασφαλείς στην ομάδα του «εμείς» στην οποία σπεύδουν να προστρέξουν και να ενταχθούν. Η Ασμάτ θα παραμείνει ξένη σε ξένο τόπο μέχρι τον τραγικό θάνατο της, και το πολυπόθητο νησί της ουτοπίας θα αποδειχτεί ένας χώρος τραγικά ανοίκειος και αφιλόξενος. Η Ασμάτ όμως με τη σύντομη παρουσία της στο νησί κατόρθωσε κάτι πολύ σημαντικό: να εισβάλει ως «σφήνα» στη ζωή του Ρήγα και των κατοίκων και να προκαλέσει ρωγμές στην τακτοποιημένη ζωή τους και στις εφησυχασμένες συνειδήσεις τους, κάνοντας τον βυθό της θάλασσας να χάσει μπροστά τους ακόμα πιο απειλητικός και τρομακτικός.

Το 2016 ο Κ. Τζαμιώτης, επιλέγοντας τη δύσκολη και ακανθώδη οδό της επικαιρότητας, δημοσιεύει *Το Πέρασμα*.²³ Η υπόθεση του βιβλίου ξεκινά όταν ένα χειμωνιάτικο βράδυ, εν μέσω σφοδρής θαλασσοταραχής, ένα πλοiάριο με περισσότερους από 300 πρόσφυγες ναυαγεί σε ένα μικρό νησί του Αιγαίου που αριθμεί μόλις 120 κατοίκους. Κάποιοι από τους πρόσφυγες αφήνουν την τελευταία τους πνοή στα νερά του Αιγαίου ενώ κάποιοι άλλοι καταφέρνουν να

²² Ο.π.

²³ Κ. Τζαμιώτης, *Το πέρασμα*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2016 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

δαμάσουν τα άγρια κύματα και να φτάσουν στη στεριά. Οι ακραίες καιρικές συνθήκες, η γραφειοκρατία και η αδυναμία των αρχών να πάρουν γρήγορες και ουσιαστικές αποφάσεις καθυστερούν τη μεταφορά των ναυαγών στο γειτονικό νησί. Τελικά οι δύο κοινότητες αναγκάζονται να συνυπάρξουν για τέσσερις ολόκληρες ημέρες, τέσσερις ημέρες που θα αλλάξουν για πάντα τη ζωή τους.

Οι άνισοι αριθμητικοί συσχετισμοί, οι αυξημένες ανάγκες σε τροφή, ιματισμό και καταλύματα, οι δύσκολες και πιεστικές συνθήκες που επικρατούν ανατρέπουν ρόλους, δεδομένα και συσχετισμούς, και οι δύο πλευρές δοκιμάζουν τα όρια και τις αντοχές τους σε μια ιστορία βγαλμένη από την καθημερινή οδυνηρή πραγματικότητα.

Αν ο αναγνώστης αναζητήσει τον κεντρικό ήρωα και τον πρωταγωνιστή στο *Πέρασμα*, δεν θα τον βρει καθώς το *Πέρασμα* αποτελεί μια τοιχογραφία ηθών και χαρακτήρων, ένα σύνθετο παζλ, ένα ψηφιδωτό, το οποίο συμπληρώνεται σταδιακά χωρίς να υπάρχει εστίαση και εμβάθυνση σε κάποιον χαρακτήρα, όπως στη νουβέλα του Νόλλα. Ο λογοτεχνικός φακός του συγγραφέα κινείται κινηματογραφικά και εστιάζει σε κάθε κεφάλαιο και σε διαφορετικό πρόσωπο των ντόπιων και των ξένων, συνθέτοντας μικροϊστορίες που αλληλοσυμπληρώνονται σε ένα πολυπρισματικό σύμπαν. Μικρές προσωπικές ιστορίες και περιορισμένες οπτικές γωνίες με σταθερό συνεκτικό στοιχείο τον χρονότοπο του νησιού, οι οποίες τίθενται σε μικρά κάδρα για να δώσουν καλειδοσκοπικά μια πανοραμική και συνολική εικόνα του προσφυγικού προβλήματος μέσα όμως από τη σαφή διάκριση του εμείς από το εσείς.

Ξένοι και ντόπιοι συναντιούνται σ' ένα πολυφωνικό μυθιστόρημα που τους δίνει το πεδίο να αναπτυχθούν ως αυτόβουλα υποκείμενα και όχι ως υπάρξεις που υποτάσσονται σ' αυτό. Άνθρωποι διαφορετικοί ως προς την καταγωγή, τον πολιτισμό, την ηλικία, την κοινωνική τάξη, το επάγγελμα, φορείς διαφορετικής συνείδησης, διαλέγονται, αλληλοσυμπληρώνονται και αντιπαρά τίθενται στον χρονότοπο του ταξιδιού και η συνύπαρξή τους στο νησί πυροδοτεί μία σειρά από αλλητροφοδοτούμενες εσωτερικές και εξωτερικές διεργασίες επιβεβαιώνοντας τη διαλογική θεωρία του Bakhtin.²⁴ Από τη μια ο αγροτικός γιατρός, η δασκάλα, οι αρχές του τόπου, ο διανοούμενος επισκέπτης, οι εκκεντρικές ιδιοκτήτριες της πανσιόν, η ιδιοκτήτρια του καφενείου και η φουρνάρισσα, και από την άλλη ο Ρασίντ που σπούδασε στην Ελλάδα, ο Οσάμα που παλινδρομεί μεταξύ ντροπής και επιβίωσης και γνωρίζει τραγικό τέλος και η Ζεινέμπ που γοητεύεται από τον ψηλό λευκό άντρα στο δημοτικό γυμναστήριο.

²⁴ Bakhtin, ό.π. (σημ. 16).

Όπως η Ασμάτ του Νόλλα, έτσι και οι πρόσφυγες του Τζαμιώτη δεν έχουν παρελθόν παρά μόνο κάποιες πικρές αναμνήσεις που τους πληγώνουν και τους απωθούν από τον γενέθλιο τόπο ακόμη περισσότερο, όπως χαρακτηριστικά αποκαλύπτεται μέσα από τον διάλογο του υπαστυνόμου με τον γιατρό Ρασίντ.

Πολλοί από εμάς επιζητούσαμε τον πόλεμο χρόνια πριν φτάσει στο σπίτι μας. Και αν δεν τον επιζητούσαμε, δεν κάναμε τίποτα για να τον αποτρέψουμε. Σε πολλούς σαν κι εμένα, ανθρώπους της δικής μου τάξης, δεν αρέσει να το ακούν και προτιμούν να ρίχνουν την ευθύνη όλη στους ξένους, αλλά η αλήθεια είναι πως βάλαμε και εμείς το χεράκι μας για να συμβεί όλο αυτό το κακό. (σ. 157)

Ο αφηγηματικός χρόνος είναι ο χρόνος του παρόντος και τα πρόσωπα παραμένουν εγκλωβισμένα και ακινητοποιημένα στις πιεστικές ανάγκες της στιγμής.²⁵ Το νησί για τους ανθρώπους αυτούς, που δεν ήρθαν για να χαρούν τις ομορφιές του αλλά πάλεψαν με τα κύματα και τον θάνατο, δεν αποτελεί παρά ένα πέρασμα, έναν ενδιάμεσο σταθμό που θα τους δώσει τη δυνατότητα να συνεχίσουν το μακρύ ταξίδι τους προς τη γη της επαγγελίας που ονειρεύονται. Και όμως αυτές οι τέσσερις ημέρες κατά τις οποίες θα παραμείνουν στο δημοτικό γυμναστήριο του νησιού θα σφραγίσουν τη ζωή τους και το ανώνυμο νησί θα προσδιορίσει στάσεις και συμπεριφορές και θα επανακαθορίσει αξίες μέσα από τον κύκλο της συνέντευξης και της απώθησης, της εχθρικότητας και της ζεστασιάς, της απαίδευτης συναισθηματικής έκρηξης και του νηφάλιου στοχασμού.

Ποιοι είναι όμως οι καλοί και ποιοι είναι οι κακοί; Στο *Πέρασμα* δεν υπάρχουν στεγανά, ούτε a priori καταστάσεις. Όλοι μπορούν να βγάλουν τον καλύτερο ή τον χειρότερο εαυτό τους, όταν οι συνθήκες τους εξωθούν σε ακραίες καταστάσεις, όλοι μπορούν να γίνουν θύματα και θύτες. Από την άρνηση και την καχυποψία μέχρι τη γενναιοδωρία και από την τυπική διεκπεραίωση μέχρι την ανιδιοτελή και την ειλικρινή προσφορά, γιατί οι άνθρωποι δεν είναι ποτέ ίδιοι, όπως και στη νουβέλα του Δ. Νόλλα. Διαφορετικά άτομα και διαφορετικές αντιδράσεις, που εντάσσονται όμως στο πλαίσιο μιας συλλογικότητας, το εξωτερικό αναδύεται μέσα από το εσωτερικό και τα φαινόμενα της οδυνηρής πραγματικότητας αναδεικνύονται πλέον ως διατομικά.

Το *Πέρασμα* δεν προσφέρει έτοιμες λύσεις και απαντήσεις, προσφέρει όμως προβληματισμό χωρίς εμπάθειες, χωρίς ανούσιες ηθικολογίες και ευχολόγια και κυρίως χωρίς την καλλιέργεια του φόβου. Είναι περισσότερο η προσπάθεια

²⁵ Β. Χατζηβασιλείου, «Προσφυγικό καλειδοσκόπιο», εφ. *Το Βήμα*, 20.11.2016, <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=84531> (πρόσβαση 22.1.2017).

του συγγραφέα να κατανοήσει και ο ίδιος τι πραγματικά συμβαίνει τους τελευταίους μήνες στην πατρίδα μας και στον κόσμο. Γιατί μόνο αν καταλάβουμε και συνειδητοποιήσουμε τις καταστάσεις, τότε ίσως θα μπορέσουμε να αντιδράσουμε με νηφαλιότητα. Αν ο Δ. Νόλλας μας μεταφέρει στον χρονότοπο του νησιού με τον λυρισμό του, ο Κ. Τζαμιώτης, βαδίζοντας στον δρόμο που χάραξε ο Β. Βασιλικός με το Ζ, μας οδηγεί στο ίδιο μονοπάτι μέσα από τον δρόμο του λογοτεχνικού ντοκουμέντου και μέσα από τη σύμπραξη ντοκουμέντου και μυθοπλασίας, για να μας παραδώσει ένα συνολικό ντοκουμέντο του προσφυγικού προβλήματος.

Ντόπιοι και ξένοι του νησιού ταξιδιώτες στο ίδιο πλοίο

Η Ασμάτ του Δ. Νόλλα, η οποία πήρε την κρίσιμη απόφαση να παλέψει με τα μαγιασμένα κύματα, η Ασμάτ που γνώρισε και συναναστράφηκε με ανθρώπους διαφορετικούς, στο ανώνυμο νησί θα ζήσει και θα πεθάνει ξένη ανάμεσα σε ξένους.

Ο ξένος είναι τόσο μόνος σε ένα ξένο τόπο, απέναντι σε μια κοινωνία, την οποία αγωνίζεται να κατακτήσει και να ζήσει σε αυτήν, και δεν έχει τη βοήθεια κανενός, απολύτως κανενός. Ο τόπος δεν παραδίδεται εύκολα, γνωστό αυτό κι όσο ο ξένος δεν μπορεί να τον κάνει ζάφτι τόσο η μοναξιά θα τον απομονώνει, καθηλώνοντας τον σε πολίτη δεύτερης κατηγορίας. (σ. 56)

Αν όμως η Ασμάτ είναι μια ξένη, το ίδιο ξένος είναι και ο Ρήγας στον ίδιο του τον εαυτό και στο ίδιο του το νησί. Μπροστά στον χρονότοπο του κατωφλιού καλείται να πάρει κρίσιμες αποφάσεις και να επιλέξει ανάμεσα στην αγαπημένη του ερωμένη λαθρομετανάστρια Ασμάτ και στη συγχωριανή του Ουρανίτσα με την ελκυστική προίκα. Τελικά επιλέγει τη δεύτερη, υποκύπτοντας στη λογική που του επιβάλλει η ανασφάλεια του και οι συμβατικές αντιλήψεις που εκπορεύονται από την κλειστή κοινωνία του μικρού νησιού. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ένα μέρος της αφήγησης εκτυλίσσεται στην περίοδο του καρναβαλιού. Από τη μια ο τραγικός θάνατος της Ασμάτ και από την άλλη η ευφρόσυνη διάθεση των ανθρώπων την περίοδο του καρναβαλιού: Η αντίθεση κάνει ακόμη πιο κοφτερή τη σκιά που πλανάται πάνω από την πέτρα από την οποία γκρεμίστηκε η Ασμάτ, ενώ από την άλλη η διονυσιακή έκσταση του καρναβαλιού φέρνει στο φως τις πιο μύχιες σκέψεις και επιθυμίες των καταπιεσμένων κατοίκων του νησιού, αφού η καρναβαλική ζωή είναι μια ζωή αναποδογυρισμένη στην οποία αίρονται οι νόμοι, οι απαγορεύσεις και οι περιορισμοί.²⁶

²⁶ Bakhtin, ό.π. (σημ. 16).

Το ίδιο ξένοι με τον Ρήγα αποδεικνύονται και οι κάτοικοι του νησιού του Κ. Τζαμιώτη. Ίσως μάλιστα αυτοί είναι περισσότερο ξένοι από τους απρόσμενους «εισβολείς». Ο ανθυπολοχαγός που αναθεματίζει την κακοτυχία του που τον έριξε σε αυτό το νησί, ο αγροτικός γιατρός και η δασκάλα, τη σχέση των οποίων ζηλεύει ο ανθυπολοχαγός, ο συγγραφέας που αναζητά στο απομονωμένο νησί έμπνευση για να γράψει, ο λοχίας που μετρά τις μέρες για να φύγει από το νησί, η γυναίκα του δήμαρχου που λυγίζει κάτω από το βάρος των γεγονότων και αποφασίζει να εγκαταλείψει το νησί και η αδελφή του δήμαρχου που θέλει να ζήσει μια ζωή έξω από τα ασφυκτικά πλαίσια το νησιού είναι μερικοί από του μυθιστορηματικούς ήρωες του Κ. Τζαμιώτη, που συνθλίβονται από τα δικά τους προσωπικά αδιέξοδα, τις υπαρξιακές τους ανησυχίες και τις κρίσιμες καταστάσεις για τις οποίες καλούνται να πάρουν θέση.

Στο τέλος του βιβλίου το κύμα των προσφύγων κοπάζει και οι κάτοικοι του νησιού επιστρέφουν για να ξαναπιάσουν το νήμα της ζωής τους εκεί όπου το άφησαν, μόνο που τίποτα δεν θα είναι ίδιο πια. Άλλωστε, δεν θα αργήσει να κάνει την εμφάνιση το επόμενο πλοίο που θα μεταφέρει νέα κύματα προσφύγων. Καθώς βλέπει το καράβι με τους πρόσφυγες να ξεμακραίνει ο καπετάνιος του νησιού αναρωτιέται:

Αν αντί να τους διώξουμε τους κρατάγαμε. Πού θα ήταν το κακό; [...] Θα μου πεις, και σωστά, άλλοι αυτό, άλλοι εμείς, δεν λέω, κατράμι είναι μερικοί, ανάθεμα τους, αλλόθρησκοι, ακόμα πιο σωστό αυτό, αλλά μήπως και αυτοί οι λίγοι που μας κουβαλιούνται τα καλοκαίρια για μπάνια όταν είναι να φύγουνε περνιούνται για δικό μας έτσι που λιάζονται ολη την ημέρα σαν τις σαύρες; Ή μήπως είναι χριστιανοί επειδή ανεβαίνουν στο μοναστήρι; Ρώτα τους καλογέρους να σου πουν [...]. Γι' αυτό λέω, μήπως δεν κάναμε καλά... (σ. 255–256)

Τόσο οι πρόσφυγες του Νόλλα όσο και οι πρόσφυγες του Τζαμιώτη θα παραμείνουν ξένοι στο χρονοτοπικό σύμπαν του νησιού κατά τη διάρκεια της σύντομης παρουσίας τους. Αυτή όμως η σύντομη παρουσία τους θα είναι αρκετή για να συνειδητοποιήσουν κάποιοι ότι όλοι ανεξαιρέτως, ντόπιοι και ξένοι, είναι συνταξιδιώτες στο καράβι της εσωτερικής αναζήτησης, της απόγνωσης, του πόνου και του παραλογισμού. Το νησί αποδεικνύεται τελικά πέρασμα από την αδιαφορία για ό,τι επιφανειακά δεν μας αγγίζει στην ανθρωπιά, αλλά ταυτόχρονα και ένα πέρασμα λογοτεχνικό σε μια άλλη λογοτεχνία που τολμά να καταγράφει όλα αυτά που συμβαίνουν γύρω μας. Και ας έχουμε όλοι πάντα στο πίσω μέρος του μυαλού μας τη φράση με την οποία ξεκινάει το *Πέρασμα* του Κ. Τζαμιώτη: «Χθες ήμασταν εμείς, σήμερα κλήρωσε σε σας, ποιος ξέρει αύριο ποιον θα διαλέξει;».

«Το μετέωρο βήμα». Στιγμιότυπα της προσφυγικής κρίσης

Χάσαμε το σπίτι μας, που σημαίνει ότι χάσαμε την οικειότητα της καθημερινής ζωής. Χάσαμε το επάγγελμά μας, που σημαίνει ότι χάσαμε την αυτοπεποίθηση ότι είχαμε κάποια χρησιμότητα σε αυτόν τον κόσμο. Χάσαμε τη γλώσσα μας, που σημαίνει πως χάσαμε τη φυσικότητα των αντιδράσεων μας, την απλότητα των χειρονομιών μας. [...] Η σύγχρονη ιστορία έχει δημιουργήσει ένα καινούριο είδος ανθρώπινων όντων – αυτό το είδος που κλείνεται στα στρατόπεδα συγκέντρωσης από τους εχθρούς του και στα στρατόπεδα εγκλεισμού από τους φίλους του.

Έτσι περιγράφει η γνωστή πολιτική φιλόσοφος Hannah Arendt την κατάσταση των εβραίων προσφύγων που διέφυγαν από τη ναζιστική Γερμανία, το 1943.¹ Πενήντα χρόνια αργότερα, ο ιταλός φιλόσοφος Giorgio Agamben σκιαγραφεί κι αυτός τον κοινωνικό, πολιτικό και νομικό μετεωρισμό του πρόσφυγα μέσα στις νεότερες πλανητικές μορφές διακυβέρνησης, όπου κυριαρχεί η κατάσταση εξαίρεσης, με βάση την οποία ορίζεται κάθε φορά η αξία ή η απαξία της ανθρώπινης ζωής. Ανασύροντας την αρχετυπική φιγούρα του *homo sacer* (του παραβάτη που σύμφωνα με το πρώιμο ρωμαϊκό δίκαιο μπορούσε να θανατωθεί χωρίς αυτή η πράξη να θεωρηθεί ανθρωποκτονία), ο Agamben εξετάζει τη θέση του ανθρώπου που εντάσσεται ή αποκλείεται από τα «ιερά» ανθρώπινα δικαιώματα. Αφού αναδειξει πώς το αίτημα του διαφωτισμού για *Ελευθερία, Ισότητα, Αλληλεγγύη* καταστρατηγείται στην περίπτωση ομάδων, όπως οι πρόσφυγες και οι μετανάστες, συζητά την κρίση την οποία διέρχονται το έθνος-κράτος, ο σύγχρονος πολιτισμός, η ευρωπαϊκή αυτοσυνείδηση.²

Στις μέρες μας, το προσφυγικό πρωταγωνιστεί στη δημόσια σφαίρα και τον πολιτικό λόγο. Παράλληλα, δεν είναι λίγοι οι καλλιτέχνες που επιχειρούν να αποτυπώσουν τον μετεωρισμό που βιώνουν πρόσφυγες και μετανάστες, οι

¹ Hannah Arendt, «Εμείς οι πρόσφυγες», στο συλλογικό τομίδιο με κείμενα των Hannah Arendt, Giorgio Agamben και Enzo Traverso, *Εμείς οι πρόσφυγες. Τρία κείμενα*, μτφρ. Κ. Δεσποινιάδης - Α. Γαβριηλίδης - Ν. Κούρκουλος, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2015, σ. 9–12.

² Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*, μτφρ. Παναγιώτης Τσιαμούρας, Αθήνα, Εξάρχεια, 2016. Βλ. επίσης τη συνομιλία των Judith Battler και Gayatri Chakravorty Spivak, *Τραγουδώντας τον εθνικό ύμνο. Γλώσσα, πολιτική και το δικαίωμα του ανήκειν*, μτφρ.–εισ. Μ. Καραβανά, Αθήνα, Τόπος, 2015, όπου πραγματεύονται τον αποκλεισμό των απάτριδων στο πλαίσιο των σύγχρονων εθνών-κρατών και επιπλέον υπογραμμίζουν την ανάγκη να επαναπροσδιοριστούν τα ανθρώπινα δικαιώματα, η έννοια της δικαιοσύνης, το (πολιτικό, νομικό, εδαφικό) πλαίσιο είτε είμαστε/θεωρούμαστε πολίτες, είτε μετανάστες, πρόσφυγες, απάτριδες κτλ.

οποίοι εγκαταλείπουν την πατρίδα τους αναζητώντας μια νέα. Την ίδια ώρα, οι καλλιτέχνες προτάσσουν την ανάγκη αλληλεγγύης, αποδοχής και ενσωμάτωσης του Άλλου, του ξένου.³ Εδώ θα παρακολουθήσουμε πώς η σύγχρονη ελληνική γελοιογραφία αναμετρείται με το προσφυγικό με αφορμή την έκθεση «Το μετέωρο βήμα» (2016). Η περίπτωση της γελοιογραφίας είναι αξιοπρόσεκτη. Στον σύγχρονο «οπτικό πολιτισμό», οι σκιτσογράφοι, παντρεύοντας Λόγο και Εικόνα, σχολιάζουν, κατηριάζουν και σατιρίζουν την επικαιρότητα.⁴

Ειδικότερα, το 2016 είκοσι οκτώ έλληνες σκιτσογράφοι εκθέτουν εκατόν είκοσι περίπου γελοιογραφίες με θέμα το προσφυγικό. Οι δημιουργοί που συμμετείχαν καλύπτουν το ευρύ φάσμα της ελληνικής πολιτικής γελοιογραφίας από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα ως σήμερα.⁵ Ανάμεσά τους συγκα-

³ Βλ. για παράδειγμα το πάντρεμα των τεχνών στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης του Άντερς Λουστγκάρτεν *Λαμπεντούζα* (Θέατρο του Νέου Κόσμου, 2016, σκηνοθεσία Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος). Το Επίπετρο, με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Ποιήματα για τους ξένους», αποτελεί μια μικρή αλλά σημαντική ανθολογία ποιημάτων ελλήνων και ξένων ποιητών.

⁴ Ο συνδυασμός Λόγου και Εικόνας χαρακτηρίζει και την ιδιαίτερα δημοφιλή (και στην Ελλάδα πλέον) Ένατη τέχνη, τα κόμικς, όπου αντί του ενός καρέ της γελοιογραφίας, η αφήγηση ξεδιπλώνεται σε διαδοχικά καρέ. Αναφέρω ενδεικτικά τρία σημαντικά συναφή έργα. Το graphic novel του αναγνωρισμένου δημοσιογράφου και δημιουργού κόμικς Joe Sacco *Οι ανεπιθύμητοι*, μτφρ. Δ., Αθήνα, Barricada-Antifa, 2012, εξαιρετικό συνδυασμό ρεπορτάζ και εικονογραφηγήματος (graphic journalism), με θέμα την πορεία αφρικανών μεταναστών προς την Ευρώπη. Δύο επίσης συλλογές αποτυπώνουν με εύγλωττο τρόπο τη δυναμική του συνδυασμού Λόγου και Εικόνας στο σύγχρονο πολιτισμικό πεδίο. Στην πρώτη, *Το πιο κρύο καλοκαίρι. Τρεις πραγματικές ιστορίες προσφύγων εικονογραφημένες*, των Δήμητρα Αδαμοπούλου, Θανάση Πέτρου και Γιώργου Τραγάκη, Αθήνα, Ίδρυμα Ρόζας Λούξεμπουργκ, 2016, <https://rosalux.gr/publication/pio-kryo-kalokairi>, διαβάζουμε: «Οι ιστορίες είναι βασισμένες σε πραγματικές αφηγήσεις προσφύγων που συναντήσαμε στην Αθήνα και στο Βερολίνο. Είναι ιστορίες τυχαίες χωρίς ιδιαίτερες κορυφώσεις. Διαλέξαμε να τις μετατρέψουμε σε κόμικς για να ξεγελάσουμε τη δραματικότητα χωρίς να χάσουμε τη λεπτομέρεια της αφήγησης. Τα βασικά πρόσωπα των ιστοριών μας είναι άνθρωποι που θα μπορούσαν να είναι μέλη της οικογένειάς μας, φίλοι μας, γείτονες. Είναι όμως σίγουρα άνθρωποι που στο κοντινό μέλλον θα γίνουν συνάνθρωποί μας στις κοινωνίες μας, στους τόπους μας. Ας τους υποδεχτούμε» (Εισαγωγή, σ. 6). Βλ. επίσης το προλογικό σημείωμα της συλλογής *Ξένοι στην ίδια πόλη*, Διαγωνισμός κόμικς «Το ποντίκι», επιμ. Γιάννης Κουκουλάς και Solour [Αντώνης Νικολόπουλος], Αθήνα, Εκδ. «Το ποντίκι», 2010: «Οι Έλληνες είχαν βιώσει για τα καλά τι σημαίνει να είσαι ξένος. Και ξαφνικά οι ξένοι άρχισαν να έρχονται σε μας. Οι πόλεις μας συγκέντρωσαν πολλούς ανθρώπους, οικονομικούς μετανάστες κυρίως, άλλου χρώματος, με άλλες συνήθειες, με άγνωστες γλώσσες. Εκεί που θα περιμένα κάποιος πως θα τους υποδεχθούμε με σεβασμό και θα τους δώσουμε τη δυνατότητα να ζήσουν με αξιοπρέπεια κάτι στραβώσε... Έγιναν ρατσιστές και ξενοφοβικοί οι Έλληνες; Μπορούν να συμβιώσουν με το διαφορετικό και μάλιστα σε εποχές κρίσης, οικονομικής και αξιών;». Την ίδια ώρα, χαρακτηριστική η αναφορά της κριτικής επιτροπής στην μορφή της αφήγησης: «Στο μέσο του κόμικ του σκίτσου και ο λόγος είναι αλληλένδετα. Το κόμικ θα μας "ψαρέψει" με την ενδιαφέρουσα εικόνα του, αλλά θα μας κρατήσει ως το τέλος με το δυνατό σενάριό του» (σ. 3 και 5 αντίστοιχα).

⁵ Εδώ αναφέρω και ταξινομώ χρονολογικά μόνο τα ονόματα των σκιτσογράφων εκείνων που συζητούνται στην παρούσα εργασία. Τα έργα της έκθεσης εκδόθηκαν σε συλλογικό τόμο, όπου υπάρχει και βιογραφικό σημείωμα για κάθε δημιουργό. Στο εξής οι παραπομπές σε σελίδες αφορούν τον τόμο *Το μετέωρο βήμα. Έκθεση σκίτσων για το προσφυγικό*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα της ΕΣΗΕΑ, 2016.

ταλέγονται οι καταξιωμένοι ΚΥΡ (Γιάννης Κυριακόπουλος) και Κώστας Μητρόπουλος, που εμφανίζονται και είναι γνωστοί ήδη από τη δεκαετία του 1960, οι Γιάννης Ιωάννου, Γιάννης Καλαϊτζής, Παναγιώτης Μήλας, Βαγγέλης Παυλίδης, οι οποίοι εμφανίστηκαν μετά τη Χούντα και ανήκουν στη λεγόμενη «νέα πολιτική γελοιογραφία»,⁶ και, τέλος, η σύγχρονη γενιά (Πέτρος Ζερβός, Μιχάλης Κουντούρης, Soloup, Παναγιώτης Μητσομπόνης) καθώς και αρκετοί νεότεροι. Όλοι τους φωτίζουν όψεις της προσφυγικής κρίσης και σχολιάζουν τον τρόπο που η Ευρωπαϊκή Ένωση προσπαθεί να διαχειριστεί τις προσφυγικές ροές: πρωταγωνιστούν η άρνηση ευρωπαϊκών κρατών να δεχτούν τους πρόσφυγες, οι φράχτες που ορθώνουν στα σύνορά τους, η απόφαση της Δανίας να κατάσχει τα υπάρχοντα των προσφύγων που φτάνουν στη χώρα, ο πνιγμός του τρίχρονου σύρου Αϊλάν.

Ο μετεωρισμός των προσφύγων

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι γελοιογραφίες, όσες αναμετρούνται με κλασικά και όχι μόνο έργα της δυτικής πολιτισμικής παράδοσης. Χαρακτηριστική είναι η γελοιογραφία του Γιάννη Καλαϊτζή που κοσμεί το εξώφυλλο του συλλογικού τόμου και γίνεται το σήμα κατατεθέν της έκθεσης, η οποία είναι αφιερωμένη στη μνήμη του.



⁶ Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Γ. Καλαϊτζή (Βαβέλ 193, 2000). Μεταπολιτευτικά οι δημιουργοί συνομιλούν σκιτσογραφικά με τους πειραματισμούς των ευρωπαϊκών κόμικς, την ώρα που επενδύουν την Εικόνα με έναν «αριστερό πολιτικό λόγο», «καυστικό», «αποκαλυπτικό» και «αυτοσαρκαστικό», βλ. σχετικά: Soloup [Αντώνης Νικολόπουλος], «Αφιέρωμα στον Γιάννη Καλαϊτζή», περιοδικό ΩΣ3 29 (Μάρτ. 2004), http://www.os3.gr/archive_skitsografoi/gr_skitsografoi_kalaitzis.html.

Μία φουσκωτή βάρκα, σαν αυτές στις οποίες στοιβάζονται οι πρόσφυγες προκειμένου να φτάσουν από τα τουρκικά παράλια στα ελληνικά νησιά, κινείται σε κυματώδη ύδατα. Πάνω της ταξιδεύει η διάσημη «Guernica» του Πικάσο. Ο Καλαϊτζής απεικονίζει τους πρόσφυγες ταυτίζοντάς τους με την πιο εμβληματική στον 20ό αιώνα εικόνα της φρίκης του πολέμου. Επιπλέον, δίπλα στην υπογραφή, κάτω δεξιά, σχολιάζει: SYRIAL KILLERS. Το λογοπαίγνιο νοηματοδοτείται πολλαπλώς. Από τη μία υπάρχουν οι παράλογοι serial killers, οι οποίοι κατά συρροήν προκαλούν ή δημιουργούν συνθήκες που ισοπεδώνουν ανθρώπινες ζωές, όπως συμβαίνει στις μέρες μας, με τον πόλεμο που μαινεται στη Συρία, όπως συνέβη στη Γκερνίκα την άνοιξη του 1937, όταν πιλότοι της αεροπορίας των εθνικιστών βομβάρδισαν την κωμόπολη της Χώρας των Βάσκων. Από την άλλη ο δημιουργός κλείνει το μάτι στον θεατή/αναγνώστη, τον προτρέπει να αναρωτηθεί: Είναι οι πρόσφυγες syrial killers –επικίνδυνοι εισβολείς⁷– ή μήπως θύματα του παραλογισμού; Ο Καλαϊτζής, απεικονίζοντας την παλαιότερη χρονικά φρίκη να «ταξιδεύει» μέσα στη σύγχρονη, επικαιροποιεί, προπαντός πολλαπλασιάζει το νόημα του πίνακα του Πικάσο.

Ένας σημαντικός επίσης σύγχρονος σκιτσογράφος, ο Πέτρος Ζερβός, πηγαίνει ένα βήμα πιο πέρα. Σκιτσάρει την υδρόγειο και τοποθετεί το σώμα του Αϊλάν στο κέντρο της Ευρώπης (σ. 44):



⁷ Στις 7.11.2015 η βρετανική εφημερίδα *The Daily Mail* δημοσιεύει τη γελοιογραφία του MAC, όπου τους πρόσφυγες και μετανάστες τους συνοδεύουν ποντίκια κατά τη διάρκεια της εισόδου τους στην Ευρώπη με τα «ανοικτά σύνορα». Η απόδοση των προσφύγων ως «βρομερών εισβολέων» σχολιάστηκε εκτενώς και παρομοιάστηκε στα social media και αλλού με την απόδοση των Εβραίων από τη ναζιστική προπαγάνδα σε σχετική γελοιογραφία πριν τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3321431/MAC-Europe-s-open-borders.html>, <http://www.independent.co.uk/news/media/daily-mail-criticised-by-social-media-users-for-cartoon-on-refugees-a6737976.html>.

Το πτώμα μεγεθύνεται. Ο Αϊλάν μεταμορφώνεται σε Γκιούλιβερ. Γύρω του, λιλιπούτσιοι οπλισμένοι στρατιώτες, ενήλικες με κουστούμι και γραβάτα (κυβερνώντες κρατών ή επικεφαλής θεσμών), το συντεταγμένο πλήθος στο βάθος (οι λαοί της Ευρώπης). Ο ενήλικος Γκιούλιβερ του Jonathan Swift έζησε μια φανταστική περιπέτεια στην περίφημη Λιλιπούτ, τη χώρα των μικροσκοπικών ανθρώπων, όπου τον ξέβρασε η θάλασσα μετά το ναυάγιο του πλοίου του. Τα ταξίδια του Γκιούλιβερ του ιρλανδού συγγραφέα αποτελούν ως γνωστόν παρωδία των «ταξιδιωτικών ιστοριών» και πολιτική σάτιρα του πρώτου μισού του 18ου αιώνα (1726, βελτιωμένη έκδοση 1735). Στον 21ο αιώνα ο ανήλικος Αϊλάν-Γκιούλιβερ του Ζερβού ξεβράζεται νεκρός στην Ευρώπη. Γιατί ένα παιδί να πάρει διαστάσεις γίγαντα στα μάτια του σκιτσογράφου και των ενηλίκων γύρω του; Γιατί οι τελευταίοι να δέσουν το νεκρό παιδί; Η σκιά του πέφτει βαριά πάνω στον πυρήνα της Γηραιάς Ηπείρου: όλοι όσοι νομίζουν πως τον έχουν φυλακισμένο ή πως είναι προστατευμένοι, δεν δείχνουν απλώς μικροψυχία, εγκλωβίζονται πρωτίστως στον ίσκιο του πτώματός του, ο θάνατός του στοιχειώνει την ευρωπαϊκή συνείδηση.

Το ίδιο μήνυμα μεταφέρουν οι ΚΥΡ και Solourp, εκμεταλλεζόμενοι ένα άλλο μέσο, τη διαφήμιση. Στο δημοφιλές σποτ της δεκαετίας του 1980, ο γλάρος μάς προέτρεπε να χαρούμε «καθαρές θάλασσες και αυτό το καλοκαίρι», καταλήγοντας με το χαρακτηριστικό του σλόγκαν («Όχι σκουπίδια, όχι πλαστικά σε θάλασσες και ακτές»). Σήμερα, ο ΚΥΡ τοποθετεί δίπλα στο σώμα του Αϊλάν τη δική του πινακίδα-προτροπή προς τους ευρωπαίους ηγέτες (σ. 56):



Ο Solourp επιλέγει μια πρόσφατη διαφήμιση: ο Gerard Depardieu σκοτώνει ένα ελάφι, επιβεβαιώνει πως είχε έρθει η ώρα του ζώου και νιώθει ικανοποίηση γιατί πάντα καταφέρνει να είναι στην ώρα του, χάρη στο ελβετικό ρολόι που φορά.

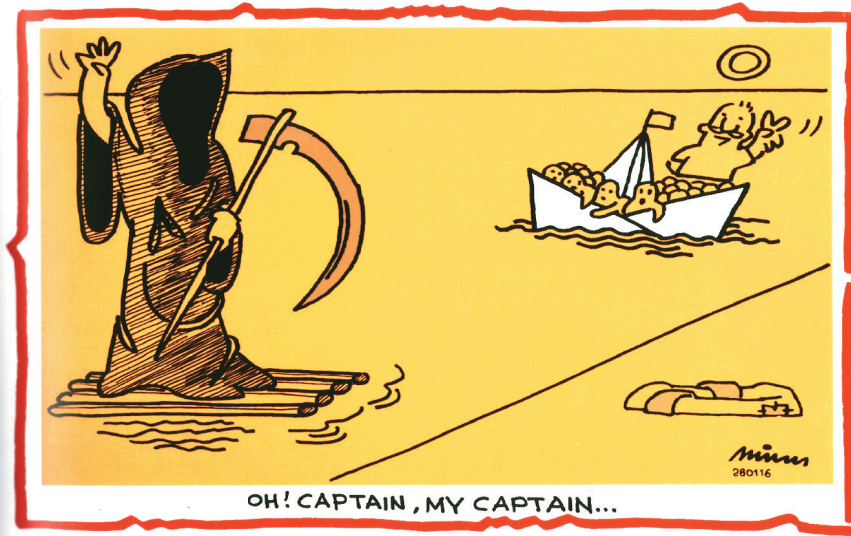


Ο σκιτσογράφος παραλληλίζει τη στάση του αδίστακτου κυνηγού της διαφήμισης με εκείνη της ευρωπαϊκής ηγεσίας: η Ευρωπαϊκή Ένωση-Depardieu στο κέντρο, γύρω του συρματοπλέγματα, σωσίβια των προσφύγων, το σώμα του Αϊλάν. Εν πολλοίς, το σλόγκαν προσαρμόζεται («Για να κλάψεις για ένα πρόσφυγα, πρέπει πάντα να είσαι στην ώρα σου»), προκειμένου να καυτηριάσει τον κυνισμό που επιδεικνύει συχνά η Ευρώπη (εδώ συγκεκριμένα αφορμή στάθηκε η στάση της Δανίας).

Με ένα κλασικό λογοτεχνικό κείμενο, ποιητικό αυτή τη φορά, αναμετρείται ο Παναγιώτης Μήλας (σ. 67). Ο Walt Whitman, στο δημοφιλές «O captain! my captain!» (1865), εκφράζει τον θαυμασμό του για τον πρόεδρο Λίνκολν, ο οποίος αγωνίστηκε και πέτυχε την ένωση της Αμερικής. Το ποιητικό υποκείμενο πενθεί. Ο σπουδαίος ηγέτης είναι νεκρός. Ωστόσο, η ένωση, αν και είναι το αποτέλεσμα ενός σκληρού εμφυλίου πολέμου, παραμένει ζωντανή, το πλοίο-Αμερική συνεχίζει το ταξίδι του.

Ο τίτλος και στίχος έχει μια ενδιαφέρουσα διαδρομή. Το κοινό των σημερινών περίπου σαραντάρηδων τον ανακαλεί από τη γνωστή ταινία *Dead Poets Society* (Ο κύκλος των χαμένων ποιητών, 1989): Ένας χαρισματικός δάσκαλος (τον υποδύεται ο Robin Williams) καταφέρνει, χάρη και στο ποίημα του Whitman, να κινητοποιήσει τους μαθητές, να τους μεταδώσει το πάθος για τη γνώ-

ση, την ομορφιά της ποίησης, της ζωής. Στην ταινία πέφτει βαριά στο τέλος η σκιά της αυτοκτονίας ενός σπουδαστή. Συνολικά όμως το φιλμ αποτελεί ύμνο στην ορμή της νεότητας και την αξία υψηλών ιδανικών.



Ο τίτλος του ποιήματος του Whitman μπαίνει ως τίτλος της γελοιογραφίας του Μήλα με σημαίνουσες όμως αλλαγές: το δεύτερο θαυμαστικό χάνεται, το αντικαθιστούν αποσιωπητικά, ενώ το επιφώνημα θαυμασμού μετατρέπεται σε επιφώνημα έκπληξης, εκφράζοντας απογοήτευση. Οι πρόσφυγες πάνω σε χάρτινο βαρκάκι και ένας από αυτούς, μεγαλύτερος σε μέγεθος (ο διακινητής;), σχηματίζει το σύμβολο της νίκης χαιρετώντας τον Χάροντα. Ο πορθμέας του Άδη, στην ελληνική μυθολογία, υποδέχεται τους πρόσφυγες. Ο καπετάνιος (πολιτικός στο ποίημα, δάσκαλος στην ταινία) ήταν σπουδαίος, και το πλοίο συμβόλιζε την ένωση, την ειρήνη ή την αγάπη για τη γνώση αντίστοιχα. Στη γελοιογραφία, ο καπετάνιος Χάροντας, πάνω σε ξύλινη σχεδία, δεν διαθέτει προφανώς τίποτα από το μεγαλείο που ο αμερικανός ποιητής αντίκριζε στη μορφή του καπετάνιου-Λίνκολν. Ο διάσημος στίχος ηχεί πλέον ειρωνικά, ακούγεται σαν κραυγή απελπισίας στο σκηνικό πορείας προς τον θάνατο που στήνει ο γελοιογράφος.

Στον συμβολισμό του Μικρού Πρίγκιπα στρέφεται ο Μιχάλης Κουντούρης (σ. 53):



Ο πλανήτης, η πατρίδα, του διάσημου ήρωα του Antoine de Saint-Exupéry απεικονίζεται να ταξιδεύει στο διάστημα, αλλά ταυτίζεται με το δισάκι του πρόσφυγα. Επιπλέον, το πολύτιμο τριαντάφυλλο του παραμυθιού μετατρέπεται σε ζωγραφιά, μπάλωμα. Ούτε σταθερή ούτε πραγματική ομορφιά στην μετέωρη πατρίδα του σύγχρονου πρόσφυγα/μικρού πρίγκιπα, ο οποίος εμφανίζεται ως άπατρις, απογοητευμένος, με κατεβασμένο πρόσωπο, να μπαλώνει το δισάκι-πλανήτη με ένα ψεύτικο, ζωγραφισμένο σε πανί, τριαντάφυλλο.

Οι παραπάνω γελοιογραφίες ανασηματοδοτούν το μήνυμα (αισιόδοξο τις περισσότερες φορές) είτε συμβλημάτων κείμενων του δυτικού λογοτεχνικού κανόνα είτε δημοφιλών εικόνων της ποπ κουλτούρας, όπως η διαφήμιση, προκειμένου να αποδώσουν τον μετεωρισμό των προσφύγων. Επιπλέον, επαναπροσδιορίζουν τις έννοιες της πατρίδας, του ταξιδιού, της μετακίνησης, επισημαίνοντας πως δεν μετεωρίζονται μόνο οι πρόσφυγες, αλλά η ίδια η ευρωπαϊκή συνείδηση, οι ανθρωποκεντρικές ιδέες του διαφωτισμού. Ο πρόσφυγας, ο άπατρις, γίνεται σύμβολο της κρίσης που διέρχονται έννοιες όπως δημοκρατία ή ανθρωπισμός. Την ίδια ώρα, όπως θα δούμε, δεν είναι λίγες οι γελοιογραφίες που προβάλλουν την ανάγκη να αναζητήσουμε νέες αξίες.

Ο μετεωρισμός της Ευρώπης

Ο Γιάννης Ιωάννου παρουσιάζει τους ηγέτες της Ευρώπης σαν στρουμπουλές μπαλαρίνες να δίνουν τη δική τους παράσταση με τίτλο *Η λίμνη των πνιγμών* (σ. 49):



Ο επικεφαλής κάθε χώρας, στολισμένος με φουρό από συρματόπλεγμα, χορεύει στο όριο των δικών του εθνικών ορίων, ενώ η σκηνή όπου συνυπάρχουν και δίνεται η παράσταση, η Ευρωπαϊκή Ένωση με άλλα λόγια, περιβάλλεται από τον φράχτη-όριο που στήνει το «Μεγάλο μπαλέτο των Βρυξελλών». Οι δύο πλευρές παρακολουθούν η μία την άλλη, έχουν οπτική επαφή, αλλά δεν επικοινωνούν. Ο Ιωάννου, σε άλλη γελοιογραφία, προχωρά σε μια αξιοπρόσεκτη ανατροπή: μεταθέτει τους ρόλους (σ. 48). Οι ηγέτες της Ευρώπης, κατατρεγμένοι πρόσφυγες, στοιβάζονται σε ένα πλωτό καταφύγιο για αντιπρόσφυγες. Η Ευρώπη-πρόσφυγας θαλασσοπνίγεται εξαιτίας του τρόπου που η ηγεσία της αντιμετωπίζει τους πρόσφυγες, τον ίδιο δηλαδή τον εαυτό της.



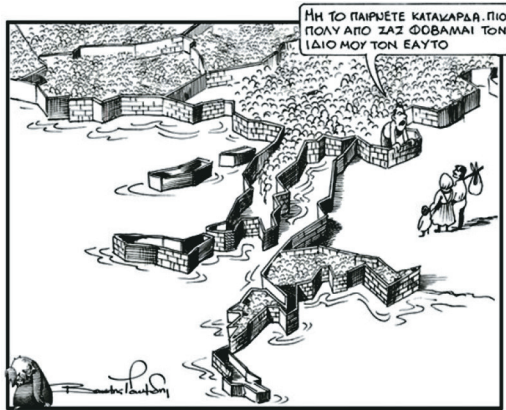
Ο Παναγιώτης Μητσομπόνος θέτει το ζήτημα με κυνικό τρόπο (σ. 77):

Μια μακρά σειρά από πρόσφυγες δίπλα στο συρματόπλεγμα και ένας από αυτούς, ο πρώτος στη σειρά, διερωτάται: Μα είμαστε στην πατρίδα του διαφωτισμού; Στο κάτω μέρος της εικόνας ο ένστολος αστυνομικός τού απαντά με τη φράση *Sapere aude* (Τόλμησε να γνωρίζεις), που ανήκει στον ρωμαίο ποιητή Οράτιο και χρησιμοποίησε ο γερμανός φιλόσοφος Καντ ως απάντηση στην ερώτηση «Τι είναι διαφωτισμός;», υποδηλώνοντας ότι είναι η περίοδος που την ανορθολογική θεώρηση διαδέχεται η αυτόνομη σκέψη, η απαλλαγμένη από κάθε είδους προκαταλήψεις και υπαγορεύσεις οποιασδήποτε εξουσίας. Η προτροπή του γερμανού φιλοσόφου, προτροπή γνώσης (ατομικής και συλλογικής), έχει μετατραπεί σε απειλή, προσταγή θανάτου.



IMMANUEL KANT: SAPERE AUDE! (Τόλμησε να γίνεις!)

Αρκετές γελοιογραφίες μάς καλούν να σκεφτούμε πόσο και αν διαφέρει τελικά η στάση της Δύσης, της τρομαγμένης και εγκλωβισμένης Ευρωπαϊκής Ένωσης, απέναντι στην απειλή του ισλαμικού κόσμου. Η πιο χαρακτηριστική είναι μάλλον αυτή του Βαγγέλη Παυλίδη, που το αποτυπώνει απερίφραστα (σ. 87):



«Τελικά για όλα φταίει η Ευρώπη;»

«Seulement l'Europe responsable. Et la Syrie? Et la Turquie?», «L'Europe seul capable?». Τα παραπάνω ερωτήματα θέτουν δύο γάλλοι επισκέπτες της έκθεσης, σχολιάζοντας, στο Βιβλίο επισκεπτών,⁸ ως εύκολη, απλοϊκή την αποτύπωση-ερμηνεία της προσφυγικής κρίσης από τους γελοιογράφους:

Seulement l'Europe responsable !!
Et la Syrie ?? Et la Turquie ?

(L'Europe, seule capable !!)
C'est la boue émissaire
idéale ! Explication facile
du problème !

Άλλος επισκέπτης, Έλληνας, καταθέτει την αγανάκτησή του: «Βρίσκω την έκθεση αντιευρωπαϊκή, προσβλητική της αισθητικής μου και βαθειά ιδεοληπτική. Ένα εξαιρετικό δώρο για τους τουρίστες μας στο Σύνταγμα. Καθεστωτική ντροπή». Το παραπάνω σχόλιο συνοδεύεται από τον χαρακτηρισμό «Φασίστας» (σχόλιο προφανώς έτερου επισκέπτη για τον συντάκτη της παραπάνω τοποθέτησης). Πιο πάνω στην ίδια σελίδα, ένας ακόμη επισκέπτης επιλέγει να καταθέσει την αδιαφορία του (γράφει: Προσφέρω μασάζ, και το τηλέφωνό του), ενώ ο ενδιάμεσος εκφράζει λιτά τις ευχαριστίες του. Ενώ αλλού διαβάζουμε: «Εύχομαι στην Ελλάδα μας να είναι η ευκαιρία να γνωρίσουν τον Χριστό μας ορθόδοξα και ελληνικά» και «Έλεος αμοραλιστές»:

⁸ Ευχαριστώ και από εδώ τη Λέσχη Ελλήνων Γελοιογράφων και τον πρόεδρό της Παναγιώτη Μαργακό, που μου παραχώρησαν το Βιβλίο Επισκεπτών για να χρησιμοποιήσω στην εργασία μου.

Προσέχω και
 694763033
 Σημειώστε μου
 Βρίσκω που είχατε
 αντιευρωπαϊκή προδιάθεση και αντιευρωπαϊκή
 και ιδιαίτερα ιδεολογική. Είναι εθνοκρατία άρα στη
 τους ταυρίζετε και στο σύστημα κοινωνικών ηθικών.

ΔΕΝ ΗΘΕΛΑ ΤΙ ΝΑ ΚΑΝΩ
 ΝΑ ΗΘΕΛΕ ΝΑ ΓΟΡΑΞΕ ΑΛΟ
 ΤΙΕ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΑΝΕΣΤΗΡΙΟΥ
 Γ... ΦΙΕΣ. ΦΟΒΑΜΑΙ ΟΤΙ ΗΜΕΙΣ
 ΘΑ ΕΙΧΑΤΕ ΚΑΙ ΚΕΙΣ ΖΑΛΑ ΣΤΙΣ
 ΟΡΕΣ ΤΟ 1922. ΤΟ ΔΟΥ ΜΕ

Η και εύχρηστος είναι για να τη
 συμπεριλάβει προκειμένου να μην
 έρθει σε αντίθεση με το γένος
 των Ημερών μας!!
 Ραϊνα - Λαυρεν

'Εξας αφεραγοτός!
 05-05-2016
 (ΧΑΤΑΓΗ ΣΚΑΡΕ)
 Siny

Στην ίδια σελίδα, ανάμεσα σε επαίνους και την κατάθεση συγκίνησης, ξεχωρίζει το σχόλιο: «Ο Αντι-ευρωπαϊσμός, ο λαϊκισμός και η ψευδεπίγραφη ευαισθησία σας έχει πιάσει πάτο». Στον αντίποδα στέκεται το διπλανό σχόλιο: «Απέτυχε η Ευρώπη και παντού ο καθένας για πάρτη του»:

Κατανοώ καλά
 γιατί οι αντιευρωπαϊκοί
 ηθικοί

Ο Αμερικανός - Λαός
 οι - Ηνωμένοι και ηθικοί
 οι και τους ηθικούς
 (από τους)

ΕΥΧΑΡΙΣΤΩ!!!
 = Ευχαριστώ

Για την ιστορία
 Νόμος 6
 η 114

μετά τη χώρα
 η χώρα B

Επείσθησαν
 ηθικοί: Ηθικοί
 Αθηνών

ΟΑ ΗΘΕΛΕ ΣΤΑΤΟΥΣ!
 ΟΑ ΗΘΕΛΕ ΠΑΡΑΡΘΕ!
 05-05-2016

Ευρωπαϊκή Έκδοση
 Ηθικών Ηθικών!
 Ηθικών

Άκουσε η Ελλάδα και
 να μην ο καθένας για
 πάρτη του!
 Αθηνών

Ενώ ένας επισκέπτης, Σέρβος αυτή τη φορά, απηχώντας προφανώς τα αισθήματά του για τους νατοϊκούς βομβαρδισμούς στη χώρα του το 1999, σημειώνει μία απουσία: κανένα σκίτσο δεν αποτυπώνει τον κομβικό και αρνητικό ρόλο της Αμερικής στην πρόκληση και διαχείριση της προσφυγικής κρίσης. Η Αμερική και η Ευρώπη, δέσμιες της παγκοσμιοποίησης, που προωθεί και επιβάλλει η πρώτη:

«ΤΟ ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ». ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΙΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ

11.05.2016
OREA ERTESI ALA DEN IDA PUTENA NA FTEI I AMERIKI
PU ENI KANI TIN EYROPi TO PEDI TIS, TIS PANGOSMOPISIS.
Milka Bulajic - SERBIA

Αξιοπρόσεκτο είναι το σχόλιο για τη «μουσουλμανοποίηση της Ελλάδας», που «προχωρά κανονικά», δίπλα στην ευχή μιας μαθήτριας του δημοτικού να έχουν οι πρόσφυγες ένα «τέλειο μέλλον σαν το δικό μας»:

Καλόν μη άλλα έθνα αυτά αλλά η μουσουλμανοποίηση
της Ελλάδος προχωρεί κανονικά
2

Μου άρεσαν πάρα πολύ οι αυτίσες και
εύχεται ένα τέλειο μέλλον για σας πρόσφυγες
σαν το δικό μας!!!
Μαρία Στάου Μαθήτρια 4^{ης} Δημοτικού Σχ. Ιλίου

Ενήλικη γυναίκα, «μάννα», όπως σημειώνει πρώτα πρώτα, αφού κατόπιν υπογραμμίσει την εθνική της ταυτότητα, συμπληρώνει: «Ελληνίδα μα πρώτα άνθρωπος σε μια χώρα (ως τώρα δική μου ...) που μισεί τους ανθρώπους. Όχι τίποτα περισσότερο». Αρκετοί Έλληνες επίσης σημειώνουν πως κατανοούν το δράμα των σύγχρονων προσφύγων επειδή και οι ίδιοι είναι απόγονοι μικρασιατών προσφύγων. Εδώ ένα μόνο παράδειγμα:

Συμφωνηθήκαμε!!!!
ΕΙΝΑΙ ΜΙΑΣΑ Ε ΓΑΜΠΟΥΣ
ΕΓΙΝΑΜΕΝΑ ΜΑ ΠΡΕΤΑ
ΑΝΦΡΕΝΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΧΕΡΑ
(Σε 2^η πια πια πια)
ΜΕΤΕΙ 2012
ΑΝΦΡΕΝΟΣ
ΟΧΙ ΠΡΕΤΑ ΠΡΕΤΕ2012
5

Μπράβο! συγχαρητήρια! Είναι ανθρώπινες προσφυγών της Μ. Ασίας. Η ανθρωπότητα να μην ανήκει στην ανθρωπότητα μας αλλά στην ανθρωπότητα όλων των ανθρώπων.
Χαμπίδης Μάρτ
Στογιάνης Ναστάσι

Πακιστανός μηχανικός του ναυτικού εύχεται οι ηγέτες να αποτρέψουν τον Τρίτο Παγκόσμιο Πόλεμο, την ώρα που πρόσφυγες νοσταλούν την πατρίδα τους και εκφράζουν την επιθυμία να επιστρέψουν στη Συρία που γνώριζαν:

I see the true picture of the refugees who are...
The developed world leaders think about this situation in the world and decide with justice to save the world peace and save the world humanity from this world struggle for finish the problems, what we come the reasons for the 3rd world war.
Yours obediently,
Chaudhry Ashraf Ghani, PAKISTAN
EX candidate for the parliament of Pakistan
NA-104 GORAKHPUR (Election: 2008)
EX MEMBER of the parliament of PAKISTAN
EX MEMBER of the parliament of PAKISTAN
2/15/2011
Ph. no. 3-69454422

نحن نأسف لأننا نرى أن سوريا كما كانت...
Στογιάνης
Μάρτ (Πρώτος που έγραψε εδώ. Γράφει και οι συζητήσεις μας να γίνουν στον χώρο - που γράφει -)

Συνολικά οι εντυπώσεις των επισκεπτών αποτυπώνουν, όπως και οι γελοιογραφίες, τη δύσκολη συνθήκη που βιώνουν οι πρόσφυγες ή προβάλλουν το αίτημα ενός (ευρωπαϊκού) ανθρωπισμού παρά την κρίση που αυτός διέρχεται. Εδώ παρουσιάσαμε τις αντίθετες απόψεις (το κομμάτι κυρίως που εμφανίζεται προσηλωμένο σε βεβαιότητες, θρησκευτικά πιστεύω, εθνικά στερεότυπα, την κανονικότητα του παρελθόντος), προκειμένου να χαρτογραφήσουμε όψεις της συζήτησης που κλιμακώνεται στις μέρες μας και αφορά την ταυτότητα του πρόσφυγα, την έννοια της πατρίδας, αλλά και το μέλλον της πολιτικής, της Ευρώπης.

Τι μέλλει γενέσθαι;

Η Arendt, περιγράφοντας την κατάσταση του πρόσφυγα, τον διωγμό, την απώλεια της πατρίδας, τη διάρρηξη της ιδιωτικής ζωής και τη διαχείριση ενός αβέβαιου μέλλοντος, κατέληγε το 1943 πως ο μετεωρισμός είναι το όπλο που διαθέτει ο πρόσφυγας αρκεί να μην επαναπαυθεί και να στοχαστεί την κατάστασή του. Με τη σειρά του, ο Agamben, μισό αιώνα αργότερα, δεν περιορίζεται απλώς στο να περιγράψει την παρακμή του έθνους-κράτους αναδεικνύοντας την κρίση που διέρχεται η μορφή της ζωής· επιπλέον προχωρά σε μια διερεύνηση του μέλλοντος, της πολιτικής στο πλαίσιο του μοντέρνου κράτους, η οποία δεν θα δεσμεύεται από κρατικά, εθνικά ή άλλα σύνορα. Ο πρόσφυγας, σημειώνει χαρακτηριστικά, «είναι ίσως η μόνη φιγούρα του λαού που μπορούμε να φανταστούμε στις μέρες μας [...], η μόνη κατηγορία στην οποία είναι δυνατό σήμερα να διαβλέψουμε τις μορφές και τα όρια μιας πολιτικής κοινότητας που θα έρθει».⁹

Στις γελοιογραφίες που συζητήσαμε, όσες αντλούν και ανασηματοδοτούν υλικό από τη λεγόμενη υψηλή (λογοτεχνία, ζωγραφική, φιλοσοφία) ή από την ποπ κουλτούρα (διαφήμιση, κινηματογράφος), οι δημιουργοί ασκούν κριτική στις πολιτικές ασφαλείας που υιοθετεί η Ευρωπαϊκή Ένωση απέναντι στις προσφυγικές ροές, μεταφέρουν την ξενότητα που δοκιμάζει ο σύγχρονος άνθρωπος (πρόσφυγας και μη) είτε μέσα στα όρια μιας πατρίδας είτε έξω από αυτήν, προβάλλουν πρωτίστως έναν πιο ευέλικτο ορισμό της πατρίδας, προτείνουν την απελευθέρωση από εθνικούς και πολιτισμικούς μύθους, επισημαίνουν πόσο πορώδη και ασταθή είναι τα σύνορα, την ώρα που υψώνονται φράχτες ή ανεβαίνει ο εθνικισμός, εικονογραφούν εν ολίγοις τον μετεωρισμό των προσφύγων και την κρίση της Ευρώπης, του πολιτισμού, δείχνοντας έμμεσα ή άμεσα πως τα δύο τελευταία αποτελούν συγκοινωνούντα δοχεία.

Οι έλληνες γελοιογράφοι μάς καλούν να σκεφτούμε το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της ευρωπαϊκής αυτοσυνείδησης φωτίζοντας τα παράδοξα, τις αντιφάσεις της. Την ίδια ώρα, οι διαφορετικές απόψεις του κοινού φανερώνουν το μετέωρο βήμα της κοινωνίας. Διατυπώνουν (στην πλειονότητά τους) την ανάγκη να κάνουμε το επόμενο βήμα, να προχωρήσουμε σε κάτι νέο, οικουμενικό (;). Ωστόσο, το αίτημα του ανθρωπισμού, η κατάργηση των συνόρων, η ανοικτότητα στον επαναπροσδιορισμό εννοιών όπως έθνος-κράτος ή πατρίδα παραμένουν έωλη ρητορική, διχασμένη μεταξύ θεωρίας και πράξης, λόγων

⁹ Giorgio Agamben, «Πέρα από τα δικαιώματα του ανθρώπου», στο Arendt - Agamben - Traverso, *Εμείς οι πρόσφυγες*, ό.π. (σημ. 1), σ. 37.

και έργων, που εικονοποιείται από τους σκιτσογράφους, διατυπώνεται από το κοινό, αλλά μετεωρίζεται σε μια θάλασσα διαφορετικών αντιλήψεων, λιγότερο ή περισσότερο κυρίαρχων. Εξάλλου, η έκθεση «Το μετέωρο βήμα» είχε, σύμφωνα με τον αρχικό σχεδιασμό, ως τελικό προορισμό τις Βρυξέλλες, το ευρωπαϊκό κοινοβούλιο. Το ταξίδι αυτό δεν πραγματοποιήθηκε ακόμα.

Ανθρώπινες ροές (δουλεμπόριο, πρόσφυγες) προς ελληνικές ακτές. Τα αντανακλαστικά της πεζογραφίας

Ενόσω ανθρώπινα υπολείμματα ή απορρίμματα διακινούνται ή ξεβράζονται στις ακτές του δυτικού κόσμου και δη στις ελληνικές, σε αυτό το όψιμο και τόσο παλιό σύνορο όπου προσκρούει μια πλατιά γκάμα διαφορών Ανατολής και Δύσης, η πεζογραφία βρίσκει το σύγχρονο φλέγον ζήτημα που καλείται να πραγματευτεί. Αυτό που ίσως θα την ανάγκαζε να αντιμετωπίσει τον τρόπο του δικού της κενού απέναντι στο πραγματικό και πολύ περισσότερο αυτόν της εικόνας. Των αμείλικτων εικόνων που κατακλύζουν έντυπα και ηλεκτρονικά μέσα, σε ένα κρεσέντο που άλλοτε μαρτυρά κάποιες αντιστάσεις στη φρίκη και άλλοτε αφήνεται χωρίς καμία λογοκρισία στην εμπορευματοποίησή της. Η φρίκη των ανθρωπιστικών παρελκόμενων της παγκοσμιοποίησης αλλά και το κατά πόσον στέκεται η πεζογραφία κριτικά απέναντί τους, πώς αναμετράται με τις αποτρόπαιες όψεις του σύγχρονου πραγματικού, εν προκειμένω το δουλεμπόριο και το δράμα των προσφύγων, θα αποτελέσει το θέμα αυτής της ανακοίνωσης. Κυρίως το πώς η μυθοπλασία αναμετράται ή αναδιατάσσει τα παραδοσιακά της τεχνοτροπικά αντανακλαστικά απέναντι στο κακό – συνηθέστερα τις δυστοπίες. Ορισμένες από τις πρώτες πεζογραφικές καταθέσεις σε διεθνές αλλά και σε ελληνικό επίπεδο, που μάλιστα εστιάζονται χωρικά σε στάσεις ανθρώπινων ροών σε ελληνικά νησιά, σε τρόπους διακίνησής τους από τα αντικρινά τουρκικά παράλια και τις μοίρες διακινήτων και διακινούμενων, θα αποτελέσουν πεδία ανάλυσης του θέματος.

Με δεδομένο ότι μια καταγραφή των τάσεων επί του ζητήματος θα είχε προσωρινό χαρακτήρα, μια και βρισκόμαστε μπροστά σε ένα φαινόμενο εν εξελίξει,¹ επέλεξα για τις ανάγκες αυτής της ανακοίνωσης να σταθώ σε δύο

¹ Θα ήταν αδύνατον ωστόσο να μην έχει επιχειρηθεί εκ μέρους της κριτικής μια πρώτη «χαρτογράφηση», όπως συχνά λέγεται, του πεδίου που ορίζεται από τις ποικίλες ανταποκρίσεις των ελλήνων πεζογράφων απέναντι σε αυτό που βιώνουν, όσο μερική κι αν παραμένει αναγκαστικά και όσο κι αν εκ των υστέρων αναγνωρίζουμε και σε πρότερα του ξεσπάσματος της κρίσης έργα σημεία που την προοικονομούσαν, όπως σημείωνε η Τ. Δημητρούλια, «Πεζογραφία και κρίση», εφ. *Η Καθημερινή*, 13.4.2014. Καθώς αυτή εκδιπλώνόταν ή γινόταν εγκατεστημένη συνθήκη, εντεινόταν και οι συλλογικές καταθέσεις ή τα σχετικά αφιερώματα: με τη «βιάση» της θεωρίας να προπορεύεται, όπως επισημαίνει ο Δ. Κωστόπουλος, «Ελληνική λογοτεχνία της κρίσης», *The books journal*, 9.6.2015, αναφερόμενος στο αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω* «Όψεις της κρίσης. Ελληνική λογοτεχνία και φιλοσοφικός στοχα-

μυθοπλασίες, αντικριστές τρόπον τινά, από γεωγραφική, θεματική και κυρίως από τεχνοτροπική άποψη – σε αυτήν την τελευταία όψη κυρίως και θα εστιαστώ. Η μία ανήκει στον Τούρκο Χακάν Γκιουντάι και είναι μια σκοτεινή εποποιία της φρίκης και των τερατογενέσεων που εγκυμονεί η διακίνηση ανθρώπων από τα τουρκικά παράλια προς την Ελλάδα και εν γένει τη Δύση, εφάμιλλη πίνακα του Ιερώνυμου Μπος.² Αυτή και θα αποτελέσει τον βασικό κορμό της ανάλυσής μου, γιατί ανακινεί πολλά ζητήματα εν τω αυτώ ως προς τον χειρισμό του θέματος. Η άλλη, που θα δούμε μόνο αντιστικτικά και καταληκτικά, ανήκει σε Έλληνα της ίδιας γενιάς και θέτει το ζήτημα των προσφυγικών ροών και των επικίνδυνων διαβάσεών τους ήδη από τον τίτλο: *Το πέρασμα του Κωνσταντίνου Τζαμιώτη*.

Ο Γκιουντάι, γιος διπλωμάτη γεννημένος στη Ρόδο (1976), με σπουδές στις Βρυξέλλες και το πανεπιστήμιο της Άγκυρας, και οκτώ ήδη μυθιστορήματα στο ενεργητικό του, κατέκτησε εξαρχής τον τίτλο του τρομερού παιδιού των τουρκικών γραμμάτων, ενώ με το *Κι άλλο*, που θα δούμε και το οποίο θεωρείται το πρώτο έργο διεθνώς που θέτει το ζήτημα της λαθρομετανάστευσης, κέρδισε το 2015 το βραβείο Medicis καλύτερου ξένου μυθιστορήματος στη Γαλλία. Μαζί με τον συνομήλικό του Murat Uyrkulak, που ξεχώρισε χάρη στο μυθιστόρημα *Tol* και τον κάπως μεγαλύτερο Ygit Benet, συγγραφέα του

σμός» το 2011, στενά ακολουθούμενη από σχετικές κινήσεις εργαστηρίων δημιουργικής γραφής όπως εκείνο που διευθύνει από το 2013 στις εκδόσεις Πατάκη ο Β. Χατζήβασιλείου «Η λογοτεχνία της κρίσης» ή τον διαγωνισμό που εξήγγειλε η εφ. *Το Βήμα* «Ένα διήγημα για την κρίση» την ίδια χρονιά (βλ. ανάρτηση των 20 κειμένων που ξεχώρισαν ανάμεσα στα περισσότερα από 200 που κατατέθηκαν στο www.tovima.gr/culture/article/?aid=520808), καθώς και τον τόμο *Το αποτύπωμα της κρίσης* με έργα 17 γνωστών συγγραφέων που κυκλοφόρησε σε επιμέλεια Ελ. Μπούρα και Μ. Χαρτουλάρη (Μεταίχμιο, 2013). Δεν μπορεί να μη σημειωθεί εδώ και το πλήθος των συνεδρίων που διεξάγονται εντός και εκτός των συνόρων με ανάλογη θεματική συνιστώντας κάλεσμα και απέναντι στους ερευνητές ως προς διαφορετικές αναλύσεις του φαινομένου – με τελευταίο εκείνο της Ευρωπαϊκής Εταιρίας Νεοελληνικών Σπουδών «Ο Ελληνικός κόσμος σε περίοδο κρίσης και ανάκαμψης», Λουντ, Οκτώβριος 2018. Μέσα στην εύλογη όσο και πληθωριστική ενίοτε αυτή κινητικότητα, έχουν εντούτοις επισημανθεί και κίνδυνοι τόσο εκ μέρους της πεζογραφίας με την «υπερκατανάλωση» αυτής της θεματικής όσο και εκ μέρους της κριτικής, που θα μπορούσε να καταστεί ένα «παρακολούθημα» της κρίσης, βλ. Β. Χατζήβασιλείου, «Όταν η πεζογραφία καταναλώνει την κρίση», στο www.oanagnostis.gr, και το πολύ ενδεδειχότερο του ίδιου «Πόσο κρίσιμη είναι η λογοτεχνία της κρίσης», στην έντυπη έκδοση του περιοδικού *Αναγνώστης* 1 (2014) 121–139, καθώς και την ανακοίνωσή του στο παρόν συνέδριο που καλύπτει και τη μετέπειτα σχετική παραγωγή. Ανάμεσα σε όλες αυτές τις καταγραφές ξεχωρίζει για την έκταση, το εύρος των αναφορών και την επέκταση και σε άλλους τομείς της τέχνης και όχι μόνο το ερευνητικό πρόγραμμα που διηύθυνε ο Δ. Τζιόβας και του οποίου αποτέλεσμα υπήρξε ο συλλογικός τόμος *Greece in Crisis. The Cultural Politics of Austerity*, επιμ. Δ. Tziouvas, Λονδίνο–Νέα Υόρκη, Tauris, 2017.

² Ο παραλληλισμός έχει επισημανθεί και από τη διεθνή κριτική (Μ. Kakutani, «In More dispatches from hell by a human trafficker», εφ. *New York Times*, 18.10.2016) και παραπέμπει τρόπον τινά στον τρόπο σύνθεσης/οργάνωσης του έργου σύμφωνα με αρχές της αναγεννησιακής ζωγραφικής (σφουμάτο, καντζάντε, ουνιόνε).

Φαντάσματος, για τον δύσκολο επαναπατρισμό ενός πολιτικού εξόριστου, ανήκουν στην τριάδα των σύγχρονων τούρκων συγγραφέων που δεν διστάζουν να βάλουν το δάκτυλο επί τον τύπον των πολιτικών ήλων της χώρας τους και συγχρόνως να εξακολουθούν να ζουν σε αυτήν.³ Ίσως ο Γκιουντάι, ο πιο καταγγελτικός ανάμεσά τους, να αντιμετωπίζει δικά του οικογενειακά φαντάσματα, την καταστολή τους για την ακρίβεια, καθώς ως γόνος των λεγόμενων λευκών Τούρκων, της εύπορης ελίτ, δεν γνώριζε για τον θείο του παππού του που κρεμάστηκε για τη συμμετοχή του στη συνωμοσία της Σμύρνης, όπου επιχειρήθηκε η θανάτωση του Κεμάλ Ατατούρκ (1924), και το έμαθε σε μεγάλη ηλικία, αφού είχε ήδη διδαχθεί τα γεγονότα στο σχολείο.⁴ Ο ήρωάς του ωστόσο έχει πλήρη επίγνωση των –κατά πολύ βαρύτερων– αμαρτιών των δικών του. Το *Κι άλλο* ξεκινά με μια φράση σοκαριστικής έντασης, που δίνει τον τόνο της ψυχρής αποστασιοποίησης που χαρακτηρίζει κάθε δήλωση του πρωταγωνιστή σε όλο το μήκος του έργου: «Αν ο πατέρας μου δεν ήταν δολοφόνος δεν θα είχα γεννηθεί».⁵ Λίγο παρακάτω ο εντεκάχρονος ήρωας, ονόματι Γκαζά –στα τουρκικά η λέξη σημαίνει ιερός πόλεμος– θα μάθει πως αν ο πατέρας του δεν είχε σκοτώσει τη μητέρα του, δεν θα είχε δει ποτέ το φως. Το μυθιστόρημα θα είναι το ξετύλιγμα μιας τέτοιας εκκίνησης από τον θάνατο όχι προς τη ζωή αλλά προς αλλεπάλληλες εκδοχές του, ενόσω η βιολογικά νοούμενη ως ζωή πεισματικά θα συνεχίζεται – μια *bildung* της τερατογένεσης, όπου ο κλινικά νεκρός από συναισθήματα γιος θα γίνει στυγνότερος διακινητής ανθρώπων και από τον ίδιο τον πατέρα. Η μαθητεία του θα είναι ταχύρυθμη: αφού το παιδί μάθει, μόλις στα εννιά του χρόνια, ότι ο γεννήτοράς του επιβίωσε μεταξύ μιας караβιάς που ναυάγησε ανοιχτά της Χίου, εκτοπίζοντας από το μοναδικό σωσίβιο που επέπλεε τον γηραιό άρρωστο άνδρα που ήταν γαντζωμένος πάνω του, θα αναγκαστεί πολύ σύντομα να ταξιδέψει και το ίδιο στην ίδια κάσα με το πτώμα ενός λαθρομετανάστη ώστε να εξοικειωθεί σωματικά με τον θάνατο. Θα πρόκειται μάλιστα για έναν θάνατο που το ίδιο θα έχει ακούσια προκαλέσει, ξεχνώντας να ανάψει τον εξαερισμό στην κάσα του φορητού τους που μετέφερε λαθρομετανάστες. Το άτομο αυτό υπήρξε ο μοναδικός άνθρωπος που φέρθηκε καλά στο παιδί και ίσως ο τελευταίος που εκείνο πρόλαβε να συμπαθήσει, σε βαθμό να μετατραπεί στη φωνή της συνειδήσής του κατά τα επόμενα χρόνια. Ο χάρτινος βάτραχος που ο μετανάστης εκείνος,

³ Marc Semo, «Dans la peau d'un passeur», εφ. *Libération*, 23.9.2016.

⁴ Ό.π.

⁵ Χ. Γκιουντάι, *Κι άλλο*, Αθήνα, Ωκεανίδα, 2016, σ. 13 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

ονόματι Τζουμά (στα τουρκικά η λέξη σημαίνει Παρασκευάς) του είχε χαρίσει θα βρίσκεται μέχρι το τέλος πάνω του κατά τη δική του ροβινσωνιάδα στα βάθη της τουρκικής επικράτειας.

Το μυθιστόρημα αυτό της ατελέσφορης περιπλάνησης καταλαμβάνεται εντούτοις σε μεγάλο του μέρος από μια μακρά στάση, τόσο του ήρωα όσο και του ανθρώπινου φορτίου που διαχειρίζεται με τον πατέρα του, που, αντίθετα με ό,τι είθισται να συμβαίνει στις δυστοπίες – αλλά και στο έργο του Τζαμιώτη που θα δούμε– δεν είναι ένα νησί. Είναι η πόλη Κάνταλι, ένας άλλος ου-τόπος αντίκρυ στα ελληνικά παράλια, θαμμένος στη σκόνη και το πριονίδι, ένα πέρασμα, που όσοι το διαβαίνουν δεν μπορούν να αφήσουν πατημασιές, αίματα ή άλλα τυχόν ίχνη. Εκεί, σε ένα δωμάτιο-αποθήκη υπό του εδάφους, που πατέρας και γιος έχουν σκάψει για να χρησιμεύσει, υποτίθεται, ως δεξαμενή νερού, στοιβάζουν σε ασφυκτικές συνθήκες όσους ανθρώπους παραλαμβάνουν με το φορτηγό τους από το κοντινό δάσος, μέχρι να τους παραδώσουν στον επόμενο κρίκο της προώθησής τους, στα παράλια. Αυτός ο προνομιακός τόπος της απορρόφησης, της εξαφάνισης στο απανταχού στρωμένο πριονίδι, φέρνει αηδία στο παιδί,⁶ που θα ονομάσει χαρακτηριστικά τον μικρό χωματόδρομο χωρίς όνομα στο τέλος του οποίου ζουν «Οδό σκόνης», κάνοντας τους πάντες να αποδεχτούν την ονομασία σαν να ήταν ανέκαθεν δοσμένη. Θα είναι μία από τις πρώτες κατονομασίες εκ μέρους του πανέξυπνου μικρού, από τις πάμπολλες που θα ακολουθήσουν, που θα καρφώνουν με τη λέξη το πράγμα ή την κατάσταση, όχι τόσο για τα υπόλοιπα *dramatis personae* όσο για τον αναγνώστη. Γιατί ο χειμαρρώδης αν κι ενίοτε ασθματικός λόγος του παιδιού δεν έχει αποδέκτες ακριβώς τους άλλους χαρακτήρες – μια και πειθαρχεί χωρίς πολλά σε ό,τι προστάζει ο τρομερός πατέρας αλλά και μαθαίνει να διατάσσει ως άλλος δυνάστης αυτούς που αποκαλεί «λαθραίους» σχεδόν χωρίς λό-

⁶ Η αηδία του μικρού «μεταγράφει» το σοκ του συγγραφέα απέναντι σε ένα συμβάν του αστυνομικού δελτίου που πυροδότησε και τη συγγραφή του έργου. Σε αυτό το πριονίδι υπήρξε βουβό όσο και δαιμόνια στυγερό φονικό εργαλείο: σύμφωνα με δήλωσή του (Semo, «Dans la peau d'un passeur», ό.π. (σημ. 3)), ο Γκιουντάι ξεκίνησε αμέσως να το γράφει όταν διάβασε μια είδηση στην εφημερίδα για τη σύλληψη διακινητών που πουλούσαν σε πρόσφυγες και μετανάστες που προσπαθούσαν να περάσουν στα ελληνικά παράλια ψεύτικα σωσίβια γεμισμένα με πριονίδι (κάτι που σε περίπτωση ναυαγίου, θα τους διαφύλασσε και από μάρτυρες της εγκληματικής τους ενέργειας, αφού κανένας δεν θα επιβίωνε). Τα συμβάντα του αστυνομικού δελτίου μπορεί να αποτελούν διαχρονικά «το εργαστήρι στις μυθοπλασίας», όπως σημείωνε ο μελετητής της σχέσης τους με τη λογοτεχνία David Walker, *Outrage and Insight. Modern French Writers and the «Fait Divers»*, Οξφόρδη, Berg French Studies, 1995, όμως σε συνθήκες σαν και αυτές που διαμορφώνονται από τις σύγχρονες μετακινήσεις ανθρώπινων ροών η μακαβριότητά τους εκτινάσσεται. Δεν έχουμε πλέον να κάνουμε απλώς με τα πρότερα εγκλήματα πάθους, τους φόνους κτλ., αλλά με εγκλήματα άλλης κλίμακας, πολλαπλασιαστικού εκτοπίσματος, αντίστοιχου των εγκλημάτων πολέμου.

για, μόνο με πράξεις. Δεν υπάρχει εξάλλου κοινή γλώσσα συνεννόησης ούτε με δικούς ούτε φυσικά με τους πολυάριθμους ξένους που έχουν καταφτάσει από κάθε γωνιά της γης. Όταν για παράδειγμα βλέπει ανάμεσά τους ένα όμορφο κορίτσι, δεν έχει παρά να κατέβει στην αποθήκη και να το τραβήξει από το χέρι. Κι αν αντιδράσει εκείνο ή πατήσει κραυγή η μεγάλη γυναίκα δίπλα του, δεν έχει παρά να κλείσει το καπάκι της αποθήκης και να ανοίξει τη βάνα του νερού αναγκάζοντας τους έγκλειστους να ανεβάσουν μόνοι τους το κορίτσι ή ό,τι άλλο για να γλυτώσουν τον πνιγμό. Θύμα βιασμού είχε εξάλλου πέσει μικρότερος και ο ίδιος, όταν ξεκινούσε τη «δουλειά», από κάποιον από τους πρόσφυγες που αποδείχτηκε διακινητής ναρκωτικών – τότε και τελείωσαν για εκείνον οι μανιχαϊσμοί μεταξύ καλού και κακού, μια και εσωτερικές διακρίσεις υπάρχουν μεταξύ οποιασδήποτε ομάδας ή κατηγορίας, οσοδήποτε καταδικασμένης. Με απλή αναφορά του παθήματός του, όχι στον πατέρα, αλλά στους δύο μεγάλωσους Τούρκους, τον Χαρμίν και τον Ντορντόρ, που αποτελούν τον επόμενο κρίκο του κυκλώματος διακίνησης, ο δράστης και όσοι παρακολούθησαν τη σκηνή του βιασμού του μικρού αντί να μεταφερθούν με τη βάρκα απέναντι δολοφονούνται εν πλω. Ακολούθως και ο ένας διακινητής που σκοτώνει τον δράστη για εκδίκηση θανατώνεται επίσης από τη μαφία διακίνησης ναρκωτικών. Οι διακινητές δεν είναι και αυτοί παρά περάσματα, διεκπεραιωτές μιας αέναης διάβασης από την οποία ούτε εκείνοι μπορούν εύκολα ή αναίμακτα να εξαιρέσουν τους εαυτούς τους. Το φοβερά ενδιαφέρον από πλευράς προοπτικής της αφήγησης είναι ότι δεν έχουμε την σκοπιά των λαθρομεταναστατών, αλλά ενός παιδιού-διακινητή καθώς ενηλικιώνεται κι εκείνο μέσα στη δική του «φυλακή χωρίς τοίχους».

Έτσι, όσο ο φαύλος κύκλος του Κακού εξακολουθεί με φυσικότητα τη δική του νομοτέλεια, με εξίσου φυσική σφοδρότητα γινόμαστε κοινωνοί του κι εμείς, μέσα από τη ρέουσα αυθιστόρηση-εξομολόγηση του παιδιού που πετυχαίνει να μην έχει τον χαρακτήρα περιγραφής αλλά βίωσης αλληπάλληλων, αδυσώπητων, καταγιστικών γεγονότων. Όσο ο μικρός Γκαζά μεγαλώνει και ξεδιπλώνει αυτό που κι εκείνος κατ' εικόνα του πατέρα γίνεται, ένα τέρας, τόσο μεταφέρει κι εμάς, ως άλλος Μπαρνταμύ, σε ένα ταξίδι στις εσχατιές της ύπαρξης. Έχει κι εκείνος, όπως ο ήρωας του Σελίν, δυσανεξία στην ύπαρξη, θα λέγαμε, δεν ανέχεται την εγγύτητα με τους ανθρώπους, μισεί τον πόλεμο, τις αναγκαστικές μετατοπίσεις πληθυσμών, την αποικιοκρατία κι ας μην τα έχει στη χώρα του. Τα έχει στην πόρτα του και τα φέρει ήδη στο όνομά του (gazi στα τουρκικά σημαίνει αυτός που τραυματίζεται στον πόλεμο), ως φορτίο που δεν διάλεξε, όπως ακριβώς τους ανθρώπους που αναγκάζεται να «αποθη-

κεύει» και να μεταφέρει. Το βάρος, τα «μπαγκάζια» τρόπον τινά του κόσμου (*barda*) φέρει και ο ήρωάς του Σελίν στο όνομά του, το βάρος του εικοστού αιώνα ίσως, καθώς ο Γκιουντάι, που όπως έχει δηλώσει ξαναδιαβάζει πάντα το *Ταξίδι στην άκρη της νύχτας* προτού γράψει,⁷ αποδίδει καίρια εν πολλοίς εκείνο του εικοστού πρώτου. Ο τρόπος του μετέρχεται ευκρινώς πολλές από τις παραδοσιακές φόρμουλες της δυστοπίας, καλά όμως πάντα δουλεμένες εκ των έσω ώστε να μένει πιστός στο καθαυτό λογοτεχνικό του DNA, τον Σελίν. Αποτολμώντας μια ιατρική μεταφορά (ή κατά μία έννοια ακολουθώντας τον ίδιο τον αφηγητή, τον Γκαζά, που όπως λέει προσπαθεί κι εκείνος να καταλάβει κάτι από «αυτήν την αρρώστια που λέγεται ζωή» – φράση που επανέρχεται και στον Σελίν), θα λέγαμε πως αν προσπαθούσαμε να κατανοήσουμε βαθύτερα τη γραφή του Γκιουντάι θα βλέπαμε στη δυστοπία τον φαινότυπό της, ενώ στο *Ταξίδι στην άκρη της νύχτας* τον γονότυπο. Κι αυτό έχει να κάνει με μια γλώσσα τολμηρή, θηριώδη, στο ύψος των ανθρώπινων θηριωδιών που αρθρώνει, μια γλώσσα συμμετοχική της δράσης, που κατασκευάζει ύφος. Τα πάντα είναι δράση στον Γκιουντάι, περνώντας αδιαχώριστα από το στόμα και το σώμα ενός αφηγητή.⁸ Έτσι, μετά την ηχηρή εκκίνηση του έργου, η δυστοπική του δόμηση φανερώνει ευθύς τα σκληρά υλικά της:

(1) Το αναποδογύρισμα του χρόνου, την αντιστροφή των νόμων της φυσικής ιστορίας, που κάνει κάθε σύγχρονο φαινόμενο επανεμφάνιση ενός πρωταρχικού ή και πανάρχαιου: δεν είναι απλώς ή μόνο οι λαθρομετανάστες που στα μάτια του Γκαζά δεν διαφέρουν από τους δουλοπάροικους της αρχαίας Αιγύπτου, αλλά η ίδια του η ύπαρξη που μαθαίνει εξαρχής ότι τη χρωστά στον θάνατο. «Τελικά κι εμένα σ' αυτήν τη ζωή δύο πτώματα με φέρανε» μονολογεί. «Δύο επιθυμίες: η επιθυμία για ζωή και η επιθυμία να δώσεις σε κάποιον ζωή. Η πρώτη ήταν του πατέρα μου, η άλλη της μάνας μου. Κι έτσι έζησα. Ίσως αυτή να είναι η φύση των έμβιων όντων κι ίσως κάπου να γράφει: *Εισαγωγή*

⁷ Semo, ό.π. (σημ. 3).

⁸ Όλα λέγονται/γίνονται/είναι ο αφηγητής, συμφύροντας το μέσα και το έξω του, καταργώντας το αν μιλάει για τον εαυτό ή τους άλλους, αφού η κόλαση είναι εξίσου και ο ίδιος και οι άλλοι, όπως στο παρακάτω απόσπασμα: «Έτσι κι αλλιώς, όλα τα μίσση στο ίδιο μέρος χύνονταν: στο αήριο. Άλλωστε, ήμουν ένας πραγματικός δειλός. Και το μίσος είναι η εκδίκηση των δειλών. Ήμουν ειδικός σε αυτό! Μαυρίζει το μάτι του ανθρώπου, βυθίζεται στην πολυθρόνα του και μισεί μέχρι να ψοφήσει. Μόνο που ψοφάει πρώτος. Από όγκο στον εγκέφαλο! Τον όγκο του μίσους. Ένας όγκος μεγάλος σαν μπίλια. Από τις πολλές φαντασιώσεις για εκδίκηση που πλανιόνται στον αέρα. Τις εισπνέουμε όλες! Αν μπορούσαμε θα τις εισπνέαμε ακόμη κι από τους πόρους του σώματός μας! Αέρας γεμάτος εκδίκηση, βρισιές που εκστομιζόνταν πίσω από την πλάτη. Και λίγο οξυγόνο. Τόσο, που να μην σκοτώνει. Για να μην πεθαίνεις, να χρησιμεύεις σε κάτι. Που σημαίνει πως, αν κάποιος άλλος μπορεί να καλύψει τη χρησιμότητά σου, η ζωή σου δεν έχει πια καμιά αξία και επομένως μπορεί να φύγει από τη μέση» (σ. 112).

στη φύση των έμβιων όντων... » (σ. 18–19). Όσο ο Γκαζά γράφει το δικό του μίνι δοκίμιο εντός του από τις πρώτες σελίδες του έργου, αναλογιζόμαστε τις Σημειώσεις φυσικής ιστορίας και την ίδια διαπίστωση αναποδογυρίσματος με τα οποία κλείνει ο Ανδρέας Φραγκιάς τον Λοιμό.

(2) Όπως στον Φραγκιά αλλά και σε κάθε παραδοσιακή δυστοπία –ακόμη περισσότερο σε αυτές με ήρωες παιδιά (θυμίζω, επειδή εστιάζονται κι εκείνες στην ανθρώπινη αποριμματοποίηση, Τα σκουπίδια του Άντυ Μάλιγκαν ή Τους άρχοντες των σκουπιδιών του Βασίλη Παπαθεοδώρου)– τα άτομα δεν έχουν ονόματα αλλά σημαίνονται είτε με αριθμούς, χρώματα κτλ. είτε με ιδιότητες.⁹ Τις τελευταίες ο Γκιουντάι τις επιφυλάσσει για τους «εξουσιαστές», τους διακινητές, καθώς, πέρα από το όνομα του πρωταγωνιστή, και τα ονόματα και άλλων διακινητών, των Ντορντόρ και Χαρμίν, είναι ηχοποιητικά, μια και έχουν γίνει αυτό που κάνουν, σκέτος θόρυβος βάρκας που σέρνεται να μπει και να βγει στο νερό παραλαμβάνοντας κι εναποθέτοντας κόσμο. Η επιτελεστική διάσταση σε αυτό το έργο είναι εντονότατη και φαίνεται εμφατικά και στο όνομα του πατέρα, Αχάντ, που, όντας αναγραμματισμός αυτού που διαρκώς ζητούν οι πρόσφυγες, *Daha* όπως είναι ο τίτλος του βιβλίου στα τουρκικά («κι άλλο» ή «ακόμη περισσότερο» – τροφή, νερό εν προκειμένω) και είναι η μοναδική τουρκική λέξη που ξέρουν, θα γίνει και το όνομα του μυθιστορήματος: όλοι είναι τραγικά αλληλοκαθορισμένοι, με μοναδικό ορίζοντα το άφευκτο ή την επιδείνωση της κατάστασής τους.

(3) Αυτή η ασφυξία, το αναπόδραστο του πλαισίου, που συχνά αποδίδεται με νατουραλιστικά χρώματα και σε πιο πρόσφατα δείγματα δυστοπικών αφηγήσεων εκτρέπεται σε όψεις του σύγχρονου γκροτέσκου, στον Γκιουντάι κορυφώνεται, αναδιπλασιάζοντας σχεδόν την πλοκή και παρατείνοντας τη ζωή ή την έκταση του μυθιστορήματός του. Θα μπορούσε για παράδειγμα αυτό να ολοκληρωθεί περίπου στα μισά, χωρίς να χάσει τίποτε από την αιχμηρή του ένταση, όταν τα δεδομένα ανατρέπονται, καθώς το φορτηγό του πατέρα ενώ μεταφέρει τους λαθρομετανάστες στην ακτή εκτρέπεται σε γκρεμό και σκοτώνονται όλοι με μόνο επιζώντα παρά τη θέλησή του τον Γκαζά, δραματικά ενσφηνωμένο σε έναν βράχο από τα πτώματα των υπολοίπων που πέφτουν σαν βροχή το ένα μετά το άλλο πάνω του. Ο θάνατος όμως κάνει αλληπάλληλα γκελ στο έργο επικυρώνοντας αυτό που Γκαζά ήδη υποψιαζόταν: «πόσο

⁹ Βλ. σχετικά Σ. Ιακωβίδου, «Εις τα περίχωρα της δυστοπίας. Αφηγήσεις της κρίσης στη λογοτεχνία για νέους», στο Μ. Deltsoy - Μ. Papadopoulou (επιμ.), *Changing Worlds and Signs of the Times*, http://hellenic-semiotics.gr/wp-content/uploads/2016/04/70_Changing_Worlds_Signs_of_the_Times_Iakovidou_826-833.pdf.

μεγαλύτερη είναι η πιθανότητα να είναι πραγματική η Κόλαση από την πιθανότητα να είναι πραγματικός ο Παράδεισος», όπως το θέτει (σ. 18–19). Η Κόλαση των δεκατριών ημερών που θα ζήσει ο μικρός κάτω από τον τοίχο των πτωμάτων μέχρι να ανακαλυφθεί από σωστικά συνεργεία –κι έτσι να ξεσκεπαστεί ακολούθως όλο το κύκλωμα της λαθροδιακίνησης– θα είναι, πέρα από τη ζολαδικής κοπής υπερέντασή της, ίσως μία ακόμη δημιουργική μετάπλαση στοιχείου του Σελίν, μια και η κρύπτη που δημιουργούν οι νεκροί ανακαλεί την κρύπτη με τις μούμιες του *Ταξιδιού*. Κυρίως όμως είναι μια εξόχως ευρηματική δραματοποίηση του θανάτου που θα δώσει για δεύτερη φορά ζωή στον, έφηβο πλέον, Γκαζά, καθώς αυτός θα επιβιώσει μετερχόμενος απίστευτους τρόπους, όπως βυζαίνοντας το πρωτόγαλα από το στήθος ετοιμόγεννης νεκρής ή προσπαθώντας να αυτοϊκανοποιηθεί με ένα πτώμα. Πρόκειται για εκείνα ακριβώς τα σώματα που ο ίδιος λίγες ώρες και μέρες πριν σαδιστικά βασάνιζε, εγκαθιστώντας μόνιτορ στην αποθήκη απ' όπου παρακολουθούσε τις αντιδράσεις τους ως προς τον εσωτερικό αρχηγό και την ιεραρχία που τους είχε θέσει, ώστε να γράφει μετά τα πορίσματά του στο δοκίμιο που συνέτασσε με τον τίτλο «Η δύναμη της δύναμης» (!). Το «πείραμα της αποθήκης», όπως αποκαλεί το εγχείρημά του ο Γκαζά, είναι φαινομενικά απολύτως ομοειδές με τον εγκλεισμό σε υπόγειο μιας ομάδας ατόμων διαφορετικών εθνοτήτων που καταστρώνει ως άλλη δυνάστης η κεντρική ηρωίδα μιας συνομηλικής με τους Γκιουντάι και Τζαμιώτη συγγραφέως, της Άντζελας Δημητρακάκη, καταγράφοντάς τους με κάμερα κι εκείνη για να παράξει το δικό της έργο τέχνης. Το διαμετρικά αντιθετικό είναι βέβαια ότι στη δεύτερη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με νεαρούς καλλιτέχνες που πλήττουν και δεν ξέρουν πώς να αντιμετωπίσουν το *spleen* τους.¹⁰ Γενικά, ο Γκιουντάι, σκηνοθετώντας ένα ζέον ζήτημα ως σπλάτερ, έχει έναν τρόπο όχι μόνο να ανακαλεί ποικίλες διακειμενικές διασταυρώσεις, αλλά συγχρόνως και να τις εγκαλεί, κατά μία έννοια, για τις αυτάρεσκές τους επινοήσεις.

(4) Τέλος, βασικό κοινό με τις δυστοπίες όπου πρωταγωνιστούν παιδιά είναι ότι αυτά υπερακονίζονται από τις συνθήκες και είναι συχνά τόσο επινοητικά ώστε να χρεώνουν με την εξυπνάδα τους κάποιες απιθανότητες στην πλοκή. Καθίστανται ικανά να αποκρυπτογραφούν γριφώδεις κώδικες για να βγάλουν άκρη μέσα στο χάος ή τον βόρβορο (όπως στους σκουπιδότοπους

¹⁰ Για μια ανάλυση της θεματικής αυτής στο έργο συνομηλικών του Γκιουντάι ελλήνων συγγραφέων, μεταξύ των οποίων και της Δημητρακάκη, βλ. Σ. Ιακωβίδου, «Πορτραίτα του καλλιτέχνη ως αποτυχημένου», http://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Iakovidou_Sophie.pdf.

του Μάλιγκαν ή του Παπαθεοδώρου που προανέφερα).¹¹ Η δεξιότητά τους στην ουσιαστική ανάγνωση, την εννόηση εαυτού και κόσμου, πηγάζει από την καθημερινή τους επαφή με κάθε λογής ακρότητες και απειλές της ζωής τους. Αυτή η κάπως μοιραία έλξη τους για το διάβασμα φυσικά και ενισχύεται, όπως παραδοσιακά συμβαίνει στις δυστοπίες και όχι μόνο, από την απαγόρευση. Λέω μοιραία γιατί, ενώ στις περιπτώσεις δυστοπιών σαν τις προηγούμενες που απευθύνονται σε νεαρό αναγνωστικό κοινό το παιδί ή ο νέος βγαίνει στο τέλος από τον ζόφο στο ξέφωτο, εδώ τα πράγματα δεν έχουν απαραίτητα αίτια έξοδο. Μεγάλο εργόχειρο του Γκαζά, ως επικίνδυνα ευφυούς ατόμου, θα είναι όχι μόνο η δημιουργία μιας διεξόδου αλλά και η καταστροφή της (π.χ. θα αρνηθεί υποτροφία από το κράτος για σπουδές στο εξωτερικό ή θα καταφέρει να αποκρυπτογραφήσει σημείωμα/διαθήκη του πατέρα και να βρει χρήματα που εκείνος κέρδιζε από την εμπορία ανθρώπων, αλλά θα τα χρησιμοποιήσει για να κάνει το δικό του ταξίδι προς την εξιλέωση, τον θάνατο). Προερχόμενος ο Γκιουντάι από μια γενιά που ανδρώνεται μέσα στην πολιτική και κοινωνική κρίση που σοβεί στην Τουρκία ήδη από τα τέλη του 1980 και κυρίως κατά τη δεκαετία του 1990, θεωρείται ένας από τους βασικούς εκπροσώπους της *underground* λογοτεχνίας, μιας τάσης που ανθεί στην πατρίδα του κατά τη γενιά αυτήν, δίνοντας έμφαση στο στοιχείο του κακού όχι σε αντίθεση με το καλό, αλλά ως έναν όρο, έναν τρόπο ζωής. Έτσι, κατασκευάζει μια αφήγηση αντεστραμμένης μύησης όπου, σε αντίθεση με ό,τι ίσχυε στο παραδοσιακό *bildungsroman* στο οποίο ο κεντρικός ήρωας είθισται να είχε οδηγό του το φυσικό καλό, εδώ πρυτανεύει το άλλο άκρο: η αδυναμία του χαρακτήρα να συνταχθεί με τη ζωή, η ανικανότητα να βρει νόημα στην ύπαρξη, η ύψωση του θανάτου σε ιδανικό, η ηθελημένη μοναχικότητα, η αντίθεση με την κοινωνία και τους θεσμούς της, η απουσία ενός ανήκειν σε κάποιον ή σε κάτι, κάτι μεταξύ ροπής προς και εξάρτησης από τη βία, στοιχεία που συναπαρτίζουν βασικά γνωρίσματα της λογοτεχνίας *underground* σύμφωνα με την τουρκική ακαδημαϊκή κριτική.¹²

Περιέργως, ορισμένα από τα στοιχεία αυτά προσιδιάζουν και στην εγχώρια γενιά του '90, στην οποία ανήκει και ο Τζαμιώτης, αν και οι συντεταγμένες της είναι τελείως διαφορετικές. Πριν από το ξέσπασμα της οικονομικής

¹¹ Βλ. πιο πάνω σημ. 9.

¹² E. Karatas, «Turkiye'de yeralti edebiyati ve Hakan Gunday'in romanlarinda yeralti edebiyatinin izleri», *Zeitschrift für die Welt der Turken / Journal of the world of Turks* 2 (2010), καθώς και O. Uludogan, «Hakan Gunday dan Daha», www.edebiyathaber.net, 28.11.2013. Ευχαριστώ τον συνάδελφο Χασάν Καϊλί για τη βοήθειά του στην επιλογή της τουρκικής βιβλιογραφίας.

και ανθρωπιστικής κρίσης, όταν η γενιά εκείνη έκανε την εμφάνισή της, απολαμβάνοντας τα αγαθά της παγκοσμιοποίησης και της ευφορίας χάρη στην ευρωπαϊκή ένταξη, τα δικά της ζητήματα ως προς την αίσθηση απουσίας ενός ανήκειν είχαν να κάνουν με το ξέφτισμα των πρότερων ιδεολογικοπολιτικών ερεισμάτων και την καταφυγή στην τέχνη ως μια σύγχρονη πολιτική της ταυτότητας. Πολιτικές αναζητήσεις δεν έλειψαν σε κάπως υστερότερες εκφάνσεις τους (ο τύπος του μετανάστη εντός Ελλάδας για παράδειγμα (Χειμωνάς) ή το φάντασμα των πολιτικών θυσιών προηγούμενων γενιών αναμετρούμενο με τα δικά τους άγχη (Μαγκλίνης), υπαρξιακής βασικά τάξης]. Ειδικά όμως ο Τζαμιώτης, μετά από μια πρώτη επικράτηση του επικαιρικού στο προηγούμενό του βιβλίο, την *Πόλη και τη σκιά*, που καταπιανόταν ήδη με τη θεματική της εξάπλωσης της κρίσης και το κίνημα των αγανακτισμένων, έρχεται με *Το πέρασμα* το 2016 (αν και το βιβλίο δουλεύεται τρία χρόνια πριν)¹³ να κάνει τη δική του μετάβαση στην καρδιά της τρέχουσας εκδοχής της ρευστότητας που δημιουργούν τα διεθνή γεωστρατηγικά δεδομένα, εκτινάσσοντας την οικονομική και ανθρωπιστική κρίση και καθιστώντας την Ελλάδα τόπο διάβασης αλλά και αναγκαστικής στάσης μαζικών ανθρώπινων ροών.

Το πέρασμα ανοίγει τη βεντάλια των διαφορετικών στάσεων τόσο της μιας πλευράς, της (μικρο)κοινωνίας υποδοχής ενός μικρού νησιού εν προκειμένω, όσο και της άλλης, των προσφύγων που ναυαγούν εκεί καθοδόν για το μεγάλο νησί όπου κατευθύνονταν αρχικά. Δίνει για την ακρίβεια χαρακτηριστικά στιγμιότυπα της αλληλοδιάδρασής τους κατά την αναγκαστική παραμονή των ναυαγισμένων επί τέσσερις μέρες στο νησί μέχρι να κοπάσει η θαλασσοταραχή. Κι ενώ ποσοτικά η κατάσταση είναι ετεροβαρής, με τους πρόσφυγες να είναι τετραπλάσιοι των λιγοστών κατοίκων, ηθικά η γκάμα των αντιδράσεων δεν διαφέρει στις δύο πλευρές, κυμαινόμενη από τη μικρότητα μέχρι την ενσυναίσθηση ακόμη κι όταν οι αντοχές έχουν εξασθενήσει, δείχνοντας αυτό που είδαμε και στον Γκιουντάι, ότι το καλό και το κακό είναι ενδημικά της ανθρώπινης συνθήκης, δεν έχουν να κάνουν με τη μία ή την άλλη κατηγορία, φυλετική, ταξική ή άλλη. Η αριθμοποίηση του ανθρώπου βαραίνει κι εδώ αμείλικτα, καθώς ένας απλός αριθμός κολλημένος σε κάθε θήκη διακρίνει τα πτώματα που ανασύρονται από τη θάλασσα. Και οι σκέψεις για ασέλγεια πάνω

¹³ Σύμφωνα με τον ίδιο τον συγγραφέα, η ιδέα για τη συγγραφή του μυθιστορήματος ενυπήρχε από το 1995–96, όταν κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας στη Λέσβο έγινε μάρτυρας της προσάραξης ενός πλοίου με Ασιάτες που νόμιζαν ότι είχαν φτάσει στον τόπο προορισμού τους, την Ιταλία. Όταν ωστόσο ξεκίνησε να το γράφει το 2013, το προσφυγικό δεν είχε λάβει ακόμη τις διαστάσεις που θα έπαιρνε στη συνέχεια, Κ. Τζαμιώτης, «Απέναντι στο βάρος της ιστορίας», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 17.4.2016.

στα άψυχα σώματα δεν λείπουν ούτε κι εδώ, αν και δεν δίνονται τόσο σοκαριστικά όπωσ στον Γκιουντάι. Σε αντίθεση με την τραγική ισοπέδωση αυτής της μαζοποίησης, θλιβερή υπόμνηση του γεγονότος ότι ο λεγόμενος δυτικός κόσμος βασικά ενημερώνεται για αυτούς τους ανθρώπους ως αριθμούς, οι διαφορετικοί φορείς της τοπικής κοινωνίας διακρίνονται ένας ένας σε καθένα από τα 32 κεφάλαια που συναπαρτίζουν το βιβλίο (από τους θεσμικούς, γιατρό, δήμαρχο, δασκάλα, μέχρι τους ξένους που επέλεξαν να ζουν στο νησί, τη φουρνάρισσα ή τον κτηνοτρόφο, ακόμη και τον συγγραφέα που ήρθε μέσα στο καταχείμωνο από την Αθήνα στο νησί επειδή δεν μπορούσε να εμπνευστεί και να γράψει). Στον τελευταίο ο Τζαμιώτης εικονίζει εύστοχα μια επανερχόμενη θεματική εμμονή της γενιάς του, την καλλιτεχνική αφλογιστία, το άγχος της αποτυχίας,¹⁴ σχολιάζοντας εμμέσως πως μοιάζει να χρήζει περιστολής μπροστά στην επέλαση των δραματικά επιτακτικών τρεχόντων δεδομένων: ο συγγραφέας μετά από όσα αντικρίζει παρατάει αβλεπί τα προσωπικά του βάσανα με τη γραφή και σπεύδει να βοηθήσει. Ο τρόπος ωστόσο του Τζαμιώτη να ανεβάξει στη σκηνή της ανάγνωσης έναν έναν σε χωριστό κεφάλαιο τους διαφορετικούς φορείς της κοινωνίας του νησιού αλλά και ευάριθμους πρόσφυγες (συχνότατα με ονοματεπώνυμο και ιδιότητα σαν να αυτοπαρουσιάζονται ή να δίνουν έκαστος το παρών) από τεχνικής άποψης δημιουργεί μια επαναληπτικότητα, μια αίσθηση επανερχόμενου μέσα στη διαφορά τους. Από την άλλη, το πώς καθένας τους αντιδρά μπροστά στο μανιασμένο κύμα της Ιστορίας που σκάει αιφνιδιαστικά, απειλητικά στην αυλή του, δείχνει καιρία αυτό που συνηθέστερα είναι για τους περισσότερους από εμάς το εκάστοτε μείζον γεγονός: κάτι σαν τον τρόπο που περιέγραψε ο Τζ. Λένον το παρόν, «εκείνο που μας συμβαίνει καθώς κάνουμε άλλα σχέδια».

Οι σχέσεις εντούτοις λογοτεχνίας και παρόντος, παρελθόντος ή Ιστορίας δεν έχουν τόσο να κάνουν με το πολιτικώς ορθό, γι' αυτό και είναι δευτερεύων για παράδειγμα ο αντισημιτισμός ενός Ντετούς (πραγματικό όνομα του Σελίν) μπρος στο λογοτεχνικό του επίτευγμα· ούτε με την ακρίβεια ως προς ένα πραγματικό γεγονός, πρόσωπο ή παρελθόν – γι' αυτό και δεν μας ενδιαφέρει αν ο Καβάφης χρησιμοποιεί πρόσωπα ψευδοϊστορικά ή ιστορικά, ή αν ο Τολστόι διαστρεβλώνει τα ιστορικά δεδομένα στο *Πόλεμος και ειρήνη*, που τα διαστρεβλώνει. Ακόμη και η τυχόν «πρόβλεψη» ενός πραγματικού γεγονότος

¹⁴ Το ζήτημα αυτό, που υπήρξε κεντρικό στα μυθιστορήματα των συγγραφέων της γενιάς του Τζαμιώτη (βλ. Ιακωβίδου, ό.π. (σημ. 10)), υποσκελίζεται πλέον από τα τρέχοντα δεδομένα. Η επιτυχής σκιαγράφηση της φιγούρας του συγκεκριμένου καλλιτέχνη στο *Πέρασμα* υπογραμμίζεται και από τη Λίνα Πανταλέων, «Επιδείνωση του καλού», εφ. *Η Καθημερινή*, 29.5.2016.

από ένα λογοτεχνικό έργο, χωρίς να είναι αμελητέα, δεν είναι εκείνη που θα κάνει τον συγγραφέα του «ένοικο του παντοτινού, κεκυρωμένο». «Διότι ο καλός συγγραφέας ξέρει να είναι αληθινός μέσα από την επινόηση. Εκεί ακριβώς βρίσκεται η υπεροχή της λογοτεχνίας. Στην ιστορία καλείσαι να ανακαλύψεις την αλήθεια, ενώ στη λογοτεχνία καλείσαι να τη δημιουργήσεις» όπως το έθεσε ο Μάριο Βάργκας-Λιόσα και όπως προσπάθησα να το δείξω στην αδιάπτωτη επινοητικότητα του Γκιουντάι, όπου η θεαματική δράση παράγει πραγματικά ύφος.

Διάρρηξη και επαναπραγμάτευση.
Η «ξένη πατρίδα» των μικρασιατών προσφύγων
σε κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας

Η φράση «ξένη πατρίδα» μοιάζει παράδοξη και είναι αμφίσημη. Αμφίσημη επειδή η σημασία του επιθέτου «ξένος» μπορεί να ταλαντεύεται ανάμεσα στη συνηθέστερη ερμηνεία του ανοίκειου (έως και εχθρικού) και στην ακριβώς αντίθετή της ερμηνεία της υποδοχής, της φιλοξενίας· ο ξένος είναι κάποιος που τον φιλοξενούμε την ίδια στιγμή που (και επειδή) τον αντιλαμβανόμαστε ως διαφορετικό από εμάς. Η φράση «ξένη πατρίδα» είναι και παράδοξη επειδή ό,τι αισθανόμαστε ως πατρίδα μας είναι μέρος της ταυτότητάς μας. Πώς θα μπορούσε μια πατρίδα να είναι ξένη είτε με τη μια είτε με την άλλη σημασία της λέξης; Η πατρίδα δεν μπορεί να είναι ανοίκεια ή και εχθρική, δεν μπορεί να μας φιλοξενεί σαν να είμαστε επισκέπτες της. Παραδοξότητες και αμφισημίες που αντιστρατεύονται τις στέρεες βεβαιότητες αλλά που αναδεικνύουν την αντιφατική, πολυσύνθετη και αεικίνητη ανθρώπινη ιστορία και εμπειρία. Και αυτές οι παραδοξότητες και αμφισημίες αποδεικνύονται λειτουργικότερες κάθε φορά που οι άνθρωποι μετακινούνται, κάθε φορά που καλούνται να βιώσουν την εμπειρία του ξένου και να ανασημασιοδοτήσουν την ταυτότητά τους.

Κάθε κίνηση ή βίωμα μετατόπισης των ανθρώπων, με διαφορετικούς όρους σε κάθε περίπτωση, η αστυφιλία, το ταξίδι, η περιπλάνηση, η αποδημία, η εξορία (και η αυτοεξορία), η προσφυγιά, η μετανάστευση, προϋποθέτει μια χωροταξία του εδώ και του εκεί, του οικείου τόπου και της ξένης χώρας μετάβασης. Προϋποθέτει μια διάκρισή τους, μια συνοριακή γραμμή κάθετου διαχωρισμού τους, ένα όριο που απαιτείται να διαβεί, να (ξε)περάσει ο μετακινούμενος. Το σύνορο είναι ταυτόχρονα το απόλυτο όριο καθορισμού του εντός, ό,τι μας προστατεύει από το έξω και ξένο, το τέρμα της δικής μας περιοχής, και, την ίδια στιγμή, η συνοριακή γραμμή είναι μια πρόσκληση για διάβαση, για μετάβαση στο πέρα από αυτό, ένας πόρος διέλευσης προς το έξω και το ξένο. Με αυτή την οπτική τα σύνορα και διαχωρίζουν αλλά και ενώνουν τα διαφορετικά, τα αντίθετα, τα εχθρικά.

Σε μια συγκριτολογική μελέτη της για τις συμβολικές λειτουργίες των διαχωριστικών γραμμών στην ιστορία του πολιτισμού μας, η Ana Manzananas,

καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο της Σαλαμάνκα, αναδεικνύει την αντίφαση στον τρόπο που λειτουργούν οι συνοριακές γραμμές διαχωρίζοντας κάθετα, από τη μια, και διαιρώντας, αλλά, από την άλλη, καλωσορίζοντας και επιτρέποντας τη διέλευση και στις δυο κατευθύνσεις,¹ από το εδώ/μέσα στο εκεί/έξω και αντίστροφα. Το «Σινικό τείχος» («Beim Bauder Chinesischen Mau-er») του Κάφκα είναι ένα χαρακτηριστικό λογοτεχνικό παράδειγμα, από τα πλησιέστερα στις δικές μας μεταφραστικές και αναγνωστικές προτιμήσεις παραδείγματα, που αξιοποιεί στην επιχειρηματολογία της η Manzanas, ένα παράδειγμα καταστρατήγησης του συνόρου ως γραμμής αποκλεισμού που από εμπόδιο μετατρέπεται σε πέρασμα διέλευσης των εντός και εκτός αποκλεισμένων.²

Η διέλευση του συνόρου, ανεξαρτήτως αν είναι βία ή ομαλή, αυτόβουλη ή αναγκαστική, η μετατροπή του ορίου από γραμμή αποκλεισμού σε πόρο μετάβασης (εισόδου ή εξόδου, αναλόγως του σταθερού σημείου αναφοράς που λαμβάνει υπόψη του κανείς) διασαλεύει για τον μετακινούμενο μια ισορροπία που υπήρχε μέχρι εκείνη τη στιγμή, ανατρέπει το παραδεδεγμένο σχήμα του μέσα-έξω, του εδώ-εκεί, του εμείς-οι άλλοι. Αφ' ης στιγμής συμβεί μια τέτοια μετακίνηση, μετατοπίζονται οι σημασίες, διασαλεύεται η χωροταξία των εννοιών και εκκρεμεί η αναδιανομή τους. Και, στον βαθμό που συνιστά ανθρωπινή ανάγκη η εξασφάλιση μιας σταθερότητας, το βίωμα του ξένου, ένας παρατοποθετημένος στον χώρο, αναζητά εναγωνίως να επαναφέρει μια ισορροπία στο διασαλευμένο σχήμα. Γνωρίζουμε ότι η επαναφορά είναι αδύνατη και η υποκατάστασή της προβληματική. Ο ξενιτεμένος δεν επιστρέφει ποτέ στον ίδιο τόπο και στον αρχικό εαυτό, αυτόν της αναχώρησης και της πρώτης μνήμης· η αφομοίωση, πάλι, στον ξένο τόπο είναι οδυνηρή απόρριψη της ταυτότητας προέλευσης ή καταγωγής και μπορεί να οδηγήσει σε ενδιαφέρουσες μείξεις ή υβριδικές ταυτότητες, αλλά δεν παύουν αυτές να αναφέρονται στο αίσθημα της ξενότητας μέσα στο νέο περιβάλλον.

Και, για να περιορίσουμε το γενικό αυτό πλαίσιο στην εννοιολόγηση της πατρίδας, μόλις διαβεί κανείς τα σύνορα, μόλις μετακινηθεί πέρα από τα όρια, εισέρχεται σε μια περιπετειώδη και ανησυχαστική πορεία αναζήτησης νέας πατρίδας· με την προσδοκία να υποκαταστήσει τον γενέθλιο τόπο, εισέρχεται

¹ Ana Maria Manzanias, «Circles and crosses. Reconsidering lines of demarcation», στο Ana Maria Manzanias (επιμ.), *Border Transits. Literature and Culture Across the Line*, Άμστερνταμ-Νέα Υόρκη, Rodopi, 2007, σ. 9-32.

² Φραντς Κάφκα, *Το Σινικό Τείχος και άλλα διηγήματα*, μτφρ. Γιώργος Βάμβαλης, Αθήνα, Επίκουρος, 1981, σ. 7-24.

σε μια διαρκή διαδικασία (επανα)προσδιορισμού του εαυτού του σε σχέση με το σημείο εκκίνησής του και το σημείο της νέας του εγκατάστασης, κάτι που μπορεί να είναι ή να φαίνεται γοητευτικό ή τραγικό ανάλογα με τα ιστορικά συμφραζόμενα. Το αίτημα της αποκατάστασης της ισορροπίας, σε κάθε περίπτωση, μένει ανεκπλήρωτο μέχρι τέλους, εκτός και αν μπορεί να αντικατασταθεί από την ελκυστική ιδέα του πολίτη του κόσμου, του απαλλαγμένου από το βαρίδιο της ιδιαίτερης πατρίδας.

Όλα αυτά ισχύουν ασφαλώς και για τους μικρασιάτες πρόσφυγες του '22, με, επιπλέον, τον δυσβάστακτο νομικό αποκλεισμό του επαναπατρισμού τους. Μία παράμετρος που επενεργεί σταδιακά όσο συνειδητοποιούν την αμετάκλητη πραγματικότητα που διαμόρφωσε η υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών της Συνθήκης της Λοζάνης. Με τη λήξη του ελληνοτουρκικού πολέμου, μεταβάλλεται άρδην η ανθρωπογεωγραφία της περιοχής. Χαράσσονται τα νέα σύνορα μεταξύ των δύο κρατών και αποκλείουν, ως προς την ελληνική πλευρά (αλλά το ίδιο ισχύει αντίστοιχα και από την άλλη), τη μικρασιατική πατρίδα των ελλήνων κατοίκων της από την επικράτεια του ελληνικού κράτους. Τα σύνορα λειτουργούν ως όριο αποκλεισμού του έξω, ως γραμμή προστασίας του μέσα από το επικίνδυνο άλλο, και, για τον προσφυγικό πληθυσμό, τα σύνορα λειτουργούν ως εμπόδιο πρόσβασης στην πατρίδα τους. Μέχρι τότε οι μικρασιάτες Έλληνες διαβιούν στον γενέθλιο τόπο τους, την πατρίδα τους, και, ταυτόχρονα, βιώνουν μια φαντασιακή πατρίδα από την οποία και προσμένουν την απελευθέρωση και ενσωμάτωση· και τουλάχιστον αυτή η οπτική για τους αλύτρωτους Έλληνες είναι ο «λόγος επένδυσης» της στρατιωτικής επιχείρησης των Ελλήνων στην Μικρασία. Τα δεδομένα αντιστρέφονται με την προσφυγή των πληθυσμών αυτών στην ελλαδική επικράτεια. Τώρα, ο γενέθλιος τόπος, η πατρίδα, μετατίθεται στο φαντασιακό και ανακαλείται με τη δύναμη της νοσταλγικής μνήμης,³ ενώ η «μητέρα» Ελλάδα αντιστρόφα απεκδύεται τους συμβολισμούς της και γίνεται για τον μικρασιάτη πρόσφυγα ο νέος τόπος εγκατάστασης, η «ξένη πατρίδα».

Στη γνωριμία τους με αυτή την «ξένη» πατρίδα, με τις διαψεύσεις και τις απογοητεύσεις που τη συνοδεύουν, τους απαιτούμενους συμβιβασμούς με τη σκληρή πραγματικότητα της νέας προσφυγικής ζωής, με την επιφυλακτική και καχύποπτη «υποδοχή», οι πρόσφυγες θα βιώσουν το διπλό βάρος του εκτοπισμού κάθε εξόριστου, απομακρυσμένοι και αποκλεισμένοι από τον γε-

³ Peter Mackridge, «The myth of Asia Minor in Greek fiction», στο Renée Hirschon (επιμ.), *Crossing the Aegean. An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey*, Νέα Υόρκη-Οξφόρδη, Berghahn Books, 2003, σ. 235-246.

νέθλιο τόπο, αλλά και αποξενωμένοι στον τόπο υποδοχής τους με ένα μετέωρο αίτημα ενσωμάτωσης στη νέα πατρίδα. Αυτός ο μετεωρισμός του εκτοπισμένου, που δεν βρίσκεται πλέον εκεί, αλλά δεν μπορεί και να αφομοιωθεί πλήρως εδώ, όταν αντιστρέφεται η σχέση του εδώ και του εκεί, μια ενδιάμεση κατάσταση, ένας «τρίτος κόσμος» όπως χαρακτηρίστηκε για ανάλογες καταστάσεις της ελληνικής ομογένειας αλλά και κάθε διασποράς,⁴ απαιτεί την αποκατάσταση μιας ισορροπίας, την αναδιαπραγμάτευση των ταυτοτήτων, την εκ νέου σημασιοδότηση της έννοιας της πατρίδας.

Το ερώτημα που κατευθύνει την εισήγηση αυτή είναι πώς συζητά τα ζητήματα αυτά η νεοελληνική λογοτεχνία. Και, συγκεκριμένα, σκοπεύω να παρακολουθήσω πώς κείμενα της λογοτεχνίας μας που πραγματεύονται θέματα των μικρασιατών προσφύγων αντιμετωπίζουν την αναδιάταξη όρων και νοηματοδοτήσεων, πώς θέτουν και επεξεργάζονται το αίτημα αποκατάστασης μιας ισορροπίας του πρόσφυγα που έχει απωλέσει τις σταθερές αναφορές της ταυτότητάς του, και πώς απαντούν στο αίτημα αυτό. Στην προοπτική αυτήν, θα αναφέρομαι στη σημασία που αποδίδεται στην έννοια των συνόρων και τη λειτουργία τους στο φαντασιακό των προσφύγων, προσώπων της μυθοπλασίας, επειδή, όπως ελπίζω ότι θα φανεί στη συνέχεια, σχετίζεται με την εναγώνια αναζήτηση μιας πατρίδας. Επιμένω στα (προσφορότερα) λογοτεχνικά κείμενα, μυθιστορήματα, διηγήματα και ενσωματωμένες διηγήσεις σε άλλα πεζά (*Ο Μανώλης Λέκκας κι άλλα διηγήματα, Το Νούμερο 31328, Γαλήνη, Αιολική γη, Έξοδος, Οι Νικημένοι, Εφταλού*) του Ηλία Βενέζη, ο οποίος ασχολήθηκε στο έργο του με τη ζωή και τα πάθη του μικρασιατικού ελληνισμού περισσότερο από κάθε άλλον λογοτέχνη και κατέστη ο ίδιος, όντας πρόσφυγας και θύμα των βίαιων εκτοπισμών, εμβληματική φυσιογνωμία του προσφυγικού ελληνισμού· παράλληλα, αξιοποιώ και άλλα μυθιστορήματα που πραγματεύονται τα βιώματα των μικρασιατών προσφύγων: *Στον Χατζηφράγκου* του Κοσμά Πολίτη, *Η Παναγιά η Γοργόνα* του Στράτη Μυριβήλη, τα *Ματωμένα Χώματα* της Διδώς Σωτηρίου.

Θα ξεκινήσω με μια απεικόνιση προσφύγων στα μέσα περίπου του 19ου αιώνα από τον Ονορέ Ντωμιέ (Honoré Daumier, 1808–1879). Ο γάλλος ζωγράφος και γλύπτης μελέτησε την αναγκαστική μετακίνηση φτωχών και εξαθλιω-

⁴ Anastasia Stefanidou, «Creating a “Third Home” in Diaspora. Reading Meena Alexander and Miranda Panaretou Cambanis», στο Dominique Marçais κ.ά. (επιμ.), *Literature on the Move. Comparing Diasporic Ethnicities in Europe and the Americas*, Χαϊδελβέργη, Universitätsverlag C. Winter, 2002, σ. 225–227.

μένων ανθρώπων, προσφύγων ή μεταναστών, θέμα που τον απασχόλησε σε πίνακες, σχέδια και γλυπτά, για περίπου είκοσι χρόνια. Εδώ παρουσιάζω (εικ. 1 και 2) δύο ζωγραφικούς του πίνακες που απεικονίζουν ένα πλήθος προσφύγων.⁵ Η βίαιη μετακίνηση των ανθρώπων που αποδίδουν τα έργα του Ντωμιέ με ενδιαφέρει για τρεις λόγους. Πρώτα πρώτα, απεικονίζει εύγλωττα τη χοϊκή διάσταση αυτής της κατάστασης, τον δεσμό των μετακινούμενων με τη γη από την οποία αποσπώνται και απομακρύνονται αλλά και τη συνεχιζόμενη επικοινωνία με το έδαφος στη διάρκεια της πορείας: οι πρόσφυγες κοιτούν προς τα κάτω οδοιπορώντας για τον άγνωστο, νέο τόπο εγκατάστασης. Έπειτα, οι παραστάσεις του Ντωμιέ επιμένουν στην έννοια του περάσματος, της διόδου μετάβασης, όπως λειτουργούν τα σύνορα για τους πρόσφυγες, δηλαδή πρόκειται για ένα εμπόδιο, που δεν προστατεύει όσους περικλείονται σε αυτό από το άγνωστο που αποκλείεται έξω από τα σύνορα· εκλαμβάνεται ως πρόκληση υπέρβασης, είναι πόρος διέλευσης ή/και διαφυγής στο άγνωστο και ξένο. Τέλος, αναδεικνύουν την εικόνα της πορείας ως κατεξοχήν θέμα της εμπειρίας του εκτοπισμού.



Εικ. 1. *Les Émigrants* (1852–1855)⁶

⁵ Ο δεύτερος πίνακας (εικ. 2) είναι ο πιο δραματικός και ο τελευταίος (1868–1870) που ζωγράφισε ο Ντωμιέ με θέμα την προσφυγιά. Όταν εκτέθηκε το 1878 έλαβε τον τίτλο *Μετανάστες (Émigrants)*, μολονότι αναπαριστά ένα πλήθος που ξεφεύγει από μια πυρκαγιά, Κ. Ε. Maison, *Honoré Daumier. Catalogue Raisonné of the Paintings, Watercolours and Drawings*, τ. 1: *The Paintings*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1967, σ. 169–170. Οι τίτλοι «Μετανάστες» και «Πρόσφυγες» εναλλάσσονται στα έργα του Ντωμιέ αυτής της θεματικής.

⁶ Ο.π., σ. 56.



Εικ. 2. *Émigrants* (1868–1870)⁷

Αυτή η εικόνα της πορείας των προσφύγων επανέρχεται σταθερά σε όλο το έργο του Βενέζη και αποτελεί ένα διακριτό και χαρακτηριστικό μοτίβο του έργου του· και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, όχι μόνο στα κείμενά του που αφορούν τους μικρασιάτες πρόσφυγες. Είναι μάλιστα τόσο σταθερά επανερχόμενη που γίνεται λόγος από τους μελετητές του για το *μοτίβο* της πορείας.⁸ Δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει ότι οι πορείες της αιχμαλωσίας στοιχειώνουν τραυματικά την εμπειρία του συγγραφέα από τα τάγματα εργασίας και απεικονίζονται στο *Νούμερο* 31328 με όλο το βάρος της ζωικής, σωματικής διάστασης του πάθους, την υλική διάσταση της εξοντωτικής πεζοπορίας και τη στενή σωματική επαφή με το χώμα:

Η νέα πόστα που μας παρέλαβε ήταν καβαλαραίοι. Είχαν μια λαμπρή ιδέα: Αφήσαμε τον ίσιο δρόμο, πέσαμε μες στα χωράφια. Αυτό ήταν μια αλύπητη δοκιμασία για τα γυμνά φουσκαλισμένα ποδάρια μας. Οι βόλοι το χώμα ήταν ξεροί και ντούροι απ' τον ήλιο. Δεν είχε βρέξει ακόμα. Κοιτάζαμε να τους ξεφύγουμε, γιατί δεν μπορείς μαζί τους να κρατήσεις ισορροπία ξυπόλυτος. Μα πέφταμε στην άλλη ευλογία, σε κάτι παλιάγκαθα που μας παλάβωσαν.

— Δεν μπορώ! Δεν μπορώ πια!

Όλοι φωνάζαν. Κι όμως όλοι τρέχαμε μη μείνουμε πίσω. Τρέμαμε πως όποιος μένει τελευταίος θα τον σκοτώσουν. Ο ένας βιαζόταν να προσπεράσει τον άλλο, και τον άλλο – ένας παλαβός συναγωνισμός που πνιγόταν στα μουγκριχτά μας. Ξεκολλούσαμε, στα πεταχτά, τ' αγκά-

⁷ Ο.π., σ. 215.

⁸ Έρη Σταυροπούλου, «Η παρουσία της Μικρασιατικής Καταστροφής στη νεοελληνική πεζογραφία (συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις)», στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204–2014). Οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, τ. Γ', Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015, σ. 388.

θια απ' τις πατούνες και τρέχαμε. Τρέχαν από πίσω μας κ' οι στρατιώτες με τ' άλογα, και μας χτυπούσαν με τα κοντάκια μη σταθούμε. Ήμασταν ένα κοπάδι σαν τ' αναμαλλιασμένα ζα – τρέχουν στον κάμπο να σταλιάξουν κάπου γιατί μυρίστηκαν το μπουρίνι.⁹

Παρόμοιες εικόνες περιγράφονται στην τελευταία ενότητα της *Αιολικής γης*, με τα κύματα χριστιανών προσφύγων που προκάλεσαν οι διωγμοί, στη διάρκεια του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου, από το εσωτερικό της Μικράς Ασίας προς τα παράλια:

Και τότε είδαν.

Ήταν γερόντοι, γυναίκες, άντρες, παιδιά. Οι γυναίκες βογούσαν, τα παιδιά τρέχαν να προφτάσουν τους μεγάλους και, βαρηνμένα απ' την κούραση και τη νύστα, κουνούσαν στον αγέρα τα κορμιά τους σα λαβωμένα πουλιά. Τα πιο μικρά μωρά οι μανάδες τα σήκωναν στις πλάτες τους, κι αυτά, αποκοιμισμένα, γράφανε έτσι τη μοίρα τους βλέποντας όνειρα με αγγέλους και με αρκούδες.¹⁰

Στη *Γαλήνη*, το μυθιστόρημα που αφηγείται την εγκατάσταση προσφύγων από τη μικρασιατική Φώκαια σε έναν άνυδρο, άγονο και αφιλόξενο τόπο της Αττικής, η ίδια εικόνα της πορείας των προσφύγων επιφυλάσσει μια σχεδόν βιβλική εισαγωγή, όπου η σκηνή της οδοιπορίας μοιάζει με αρχέγονη τελετή:

Η μακρινή λιτανεία ολοένα πλησιάζει. Το σύννεφο η σκόνη μακραίνει πιο πολύ μες στην πυκνή ατμόσφαιρα. Σιγά σιγά εξοικειώνεται, δένεται μαζί της και χάνεται μέσα της, με την ικανότητα της προσαρμογής που έχουν τα πράγματα του κόσμου τούτου. Όμως, κάτω απ' το σύννεφο η εξοικείωση δεν είναι εύκολη. Ένα κοπάδι γυναίκες, παιδιά και γέροντες βογκούν δυνατά, κνηνημένοι απ' τον ήλιο, απ' τη στέρηση και απ' την εξάντληση του δρόμου. Στα πρόσωπα ο ιδρος, ζυμωμένος με τη σκόνη, στάζει σα λάσπη. Νέοι άντρες είναι λίγοι. Οι πιο πολλοί του κοπαδιού περπατούν ξυπόλητοι, κι όλοι σηκώνουν στον ώμο ένα φορτίο, ένα τσουβάλι γεμάτο ή έναν μπόγο.¹¹

Αξίζει εδώ να αναφερθεί μία ακόμη εικόνα οδοιπορίας μικρασιατών προσφύγων, όμοια με όσες είδαμε μέχρι τώρα, εκείνη των διωγμένων από τους Τούρκους κατοίκων του Άη Γιώργη που καταφεύγουν στους συμπατριώτες τους στη Λυκόβρυση Μικρασίας, όπως την αποδίδει ο Νίκος Καζαντζάκης στο μυθιστόρημά του *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*:

Ποδοβολητό ακούστηκε από λαό που κατεβαίνει, βουή πυκνή, μακρινή, σα μελισσολόι, ένα βούκινο ... Και κάπου κάπου μια φωνή μεγάλη, σα να 'δινε κουράγιο ή σα να πρόσταζε.

⁹ Ηλίας Βενέζης, *Το Νούμερο 31328. Το βιβλίο της σκλαβιάς* [πρώτη δημοσίευση το 1924· πρώτη έκδοση το 1931], Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας»,¹²1978, σ. 65.

¹⁰ Ηλίας Βενέζης, *Αιολική γη. Μυθιστόρημα* [1943], Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας»,⁶¹2007, σ. 285.

¹¹ Ηλίας Βενέζης, *Γαλήνη. Μυθιστόρημα* [1939], Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας»,¹¹1982, σ. 22.

—Κοιτάχτε... κοιτάχτε, βρε παιδιά! φώναξε ο Γιαννακός· τι 'ναι αυτή η μερμηγκιά που ξεπρόβαλε από τον κάμπο; Σα λιτανεία.

Όλοι γούρλωσαν τα μάτια να ξεκρίνουν μέσα στο σούρουπο, στύλωσαν το αυτί.

Μακρόσυρτη λιτανεία, γυναίκες κι άντρες, ξετυλίγονταν ανάμεσα από τα σπαρμένα, περνούσαν τ' αμπέλια, έτρεχαν θαρρείς, θα 'χαν ξαγναντέψει το χωριό και βιάζονταν.¹²

Διόλου τυχαία το κοπάδι των δύσμοιρων προσφύγων αποδίδεται μετωνυμικά ως «λιτανεία». Όπως και στο παράθεμα από τον Καζαντζάκη, κάθε περιγραφή της εικόνας αυτής, της πορείας των εκτοπισμένων, στα κείμενα του Βενέζη παρουσιάζεται με την τελετουργία της λιτανείας, μιας ιερής πομπής στην ανθρώπινη ιστορία. Φαίνεται πως ο δημιουργός της επιδιώκει μια αναγωγή της σε ένα σχήμα με ευρύτερη συμβολική αξία, συνδεδεμένο συχνά με γνωρίσματα της αρχαίας τραγωδίας με την οποία οι σκηνές της πορείας των προσφύγων σχετίζονται ολοφάνερα και ίσως αρκετά σχηματικά (η κίνηση του χορού στην ορχήστρα, η διάκριση μιας κορυφαίας στο διάλογό της με τον ήρωα ή την ηρώίδα του δράματος, ο θρήνος του χορού ως ιντερμέδιο που διακόπτει την αφήγηση).

Προβάλλοντας με τέτοιους όρους την πορεία των προσφύγων, ο συγγραφέας τους πιστεύει στη δυνατότητά του να αναπαραστήσει και να ερμηνεύσει με αυτή και τις κατοπινές περιπέτειες των Ελλήνων στα χρόνια της γερμανικής κατοχής. Στο μυθιστόρημα που γράφει για το θέμα αυτό, *Έξοδος*, με τον υπότιτλο *Το βιβλίο της Κατοχής*,¹³ μια σύνθεση με προβληματική αρχιτεκτονική οργάνωση και αμφισβητήσιμο το αισθητικό αποτέλεσμα, παρακολουθούμε διαδρομές προσφύγων που μετακινούνται στο εσωτερικό της χώρας, διωκόμενοι από τους βούλγαρους, γερμανούς και ιταλούς κατακτητές. Η κεντρική αφήγηση του μυθιστορήματος είναι μια πορεία προσφύγων από την Καστοριά στην Αθήνα που συμβαίνει παράλληλα με την κάθοδο των γερμανικών στρατευμάτων, και πλαισιώνεται από δυο ακόμη βίαιες εκτοπίσεις: μια εισαγωγική, πληθυσμών που μετακινούνται από τη Θράκη στην Καστοριά, και στέκονται η αιτία εκκίνησης της πορείας καθόδου των κεντρικών προσώπων της μυθιστορηματικής αφήγησης, και μια εντυπωσιακή για το εύρος της μετακίνηση πληθυσμών από την κεντρική Ελλάδα προς την πρωτεύουσα,¹⁴ που συναντιέται με τους ήρωες του μυθιστορήματος στη Θήβα και κατά την είσοδο στην Αθήνα. Η πορεία των κεντρικών προσώπων, προσφύγων από την Καστοριά, τέμνεται με άλλες πορείες προσώπων της αφήγησης, δυο ανέστιων φυγόδικων και ενός

¹² Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* [1948], Αθήνα, Δίφρος, 1954, σ. 35.

¹³ Ηλίας Βενέζης, *Έξοδος. Το βιβλίο της Κατοχής* [1950], Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1968.

¹⁴ Ο.π., σ. 171–175.

νεοζηλανδού στρατιώτη που διαβιεί λάθρα στα βουνά της Βοιωτίας. Όλο το δράμα της κατοχής και δήωσης της χώρας από τις δυνάμεις του Άξονα συμπυκνώνεται σε αυτές τις πορείες των προσφύγων, σε ένα δίκτυο αγωνιωδών μετακινήσεων που τέμνει το κείμενο όπως διασχίζει και την κατακτημένη γη. Με την ίδια εικόνα, της αέναης ανθρώπινης μετακίνησης φυλών μέσα στους αιώνες, παριστάνεται η ιστορική πορεία του τόπου, ένας κόμβος που ορίζεται από διαρκείς μεταβάσεις: εκστρατείες, μεταναστεύσεις, εξορίες και προσφυγικούς διωγμούς.¹⁵ Και, καθώς το κείμενο οργανώνεται πάνω στη μεταφορά με την αρχαιοελληνική τραγωδία, με σαφείς, άμεσες και πυκνές αναφορές στην τραγική μοίρα του Οιδίποδα, οι μετακινήσεις των ανθρώπων που συνωθούνται στη χοάνη της Αθήνας απολήγουν στον Κολωνό, εμβληματικό τόπο κατάληξης του βίαιου εκτοπισμού και θανάτου του εξόριστου τυφλού βασιλιά της Θήβας.¹⁶

Τα παθήματα, λοιπόν, της ψυχής και του σώματος από τη μικρασιατική περιπέτεια ανάγονται σε βασικό πεδίο αναφοράς με το οποίο ο Βενέζης «διαβάζει» κάθε επόμενη ιστορική περιπέτεια.¹⁷ Αντιστοίχως, θα προσφύγει στην ασφάλεια της προ-κατακλυσμαίας παιδικής ηλικίας κάτω από την πίεση της κατοχικής μέγγενης. Μεσούσης της γερμανικής Κατοχής, το 1943, συγγράφει και δημοσιεύει την *Αιολική γη*, μια νοσταλγική αναδρομή στην παιδική μνήμη που ανασυστήνει τον παραμυθένιο κόσμο της γενέτειράς του Ανατολής.¹⁸

Στις οδοιπορίες των μικρασιατών προσφύγων –για να επανέλθω στα κείμενα για τον ελληνισμό της Ανατολίας– η στενή σύνδεση των εκτοπιζόμενων με το έδαφος (η άμεση επαφή με το χώμα) έχει ένα ιδιαίτερο συμβολικό βάρος από τη στιγμή που η πατρίδα (η παλαιά που εγκαταλείφθηκε και, κυρίως, η νέα που αναζητείται) νοείται με όρους εδαφικούς. Συμβολισμοί, παρομοιώσεις και μεταφορές επιμένουν να πραγματεύονται την πατρίδα ως χωρικό προσδιορισμό με τον οποίο ο πρόσφυγας επιδιώκει να δεθεί άρρηκτα. Κριτικοί και μελετητές των κειμένων έχουν εντοπίσει παραδείγματα μιας ρητορικής του ριζώματος, του δέντρου, της ευφορίας της γης που διατρέχει την αφήγηση.¹⁹ Παραθέτω μία από τις πιο χαρακτηριστικές σχετικές αναφορές στη *Γαλή-*

¹⁵ «Περνούν προς απ' το λιοντάρι, χρόνους αμέτρητους, τα караβάνια: οι Έλληνες, οι βάρβαροι, οι Ασιάτες, οι Φράγκοι. Χτυπιούνται, αφανίζονται, έρχονται άλλοι. Χωριάτες κατεβαίνουν απ' τα μέρη του Ολύμπου, τα μέρη τα θεσσαλικά, απ' τη Μακεδονία, τη Θράκη, την Ήπειρο. Ανεβαίνουν απ' τα μέρη της Αττικής, απ' την Πελοπόννησο. Αγωνίες, μοίρες, πλάσματα καταϊδρωμένα, λαχανιασμένα, πικραμένα, χαρούμενα.», ό.π., σ. 81.

¹⁶ Ό.π., σ. 249 κ.ε.

¹⁷ Ό.π., σ. 155.

¹⁸ Mackridge, ό.π. (σημ. 3).

¹⁹ Σταυροπούλου, ό.π. (σημ. 8).

νη: «Κ' εδώ ήταν ένα κοπάδι ξεριζωμένοι άνθρωποι, που έπρεπε να δεθούν και να ριζώσουν, έπρεπε, με το τυφλό ένστιχτο του γερού φυτού».²⁰

Η αποφασιστικότητα που ο αφηγητής αποδίδει στους κατατρεγμένους Φωκαείς της *Γαλήνης* οφείλεται ίσως στην αισιόδοξη βεβαιότητα με την οποία ο Βενέζης αντιμετώπιζε τη ζωή και ο ίδιος ως πρόσφυγας. Οι εκτοπισμένοι Μικρασιάτες κόντρα σε κάθε αντιξοότητα επιμένουν, με το πείσμα που μπορεί να εφοδιάσει η απελπισία τον άνθρωπο, να καλλιεργήσουν τον χέρσο τόπο και να θεμελιώσουν τα σπίτια τους στην άνυδρη γη. Γι' αυτό άλλωστε –θυμίζω– χαρακτηρίζονται τρελοί από τους καχύποπτους και εχθρικούς ντόπιους, βλάχους κατοίκους των γύρω ορεινών περιοχών. Η Φώκεια έχει απωλεσθεί, μια νέα πατρίδα πρέπει απαραίτητως να βρεθεί για να αντικαταστήσει τον γενέθλιο τόπο και να επουλωθεί το άλγος του αδύνατου νόστου.

Για τον βίαια και παρά την θέλησή του εκτοπισμένο, η επιλογή του νέου τόπου εγκατάστασης είναι μια οδυνηρή επιλογή, επειδή προϋποθέτει την, ανομολόγητη έστω, παραδοχή της οριστικής εγκατάλειψης μιας αμετάκλητα χαμένης γενέτειρας, ένα είδος ασυγχώρητης προδοσίας. Η συγκρουσιακή αυτή κατάσταση μετάβασης την οποία βιώνει ο πρόσφυγας εμφανίζεται με περισσότερο δραματικό τρόπο στην *Παναγιά τη Γοργόνα* του Μυριβήλη, μυθιστόρημα που ασχολείται με το θέμα εγκατάστασης μικρασιατών προσφύγων στη Λέσβο. Αποκτά διαστάσεις ανοιχτής σύγκρουσης δύο ξεκάθαρα διαμορφωμένων στάσεων με τις οποίες αντιδρούν οι πρόσφυγες στη σχεδιαζόμενη από την κεντρική διοίκηση κατανομή γης, ανέγερση κατοικιών και δημιουργία μόνιμου προσφυγικού συνοικισμού. Από τη μια πλευρά, το σύνολο σχεδόν των προσφύγων είναι έτοιμο να αποδεχτεί (και έτσι γίνεται στο τέλος) τη διανομή γης και την ανέγερση των μόνιμων κατοικιών του, γεγονός που σημαίνει την αποδοχή της νέας πατρίδας και την οριστική εγκατάλειψη κάθε ελπίδας για επιστροφή στην Ανατολή. Από την άλλη πλευρά, η τραγική φυσιογνωμία του γέρου δασκάλου Αυγουστή, που απορρίπτει την προσφορά της νέας πατρίδας, αρνείται να επιλέξει νομή στον προσφυγικό συνοικισμό και μετεωρίζεται μέσα στη χίμαιρα της επιστροφής. Ή, με τα λόγια του κοινωνιολόγου Richard Sennett στο δοκίμιό του για τον Ξένο: «Για έναν άνθρωπο που έχει γίνει ξένος το έθνος εγκυμονούσε δυο κινδύνους: τον κίνδυνο της λήθης και τον κίνδυνο της μνήμης· αφενός την ταπείνωση λόγω της επιθυμίας του να αφομοιωθεί, αφετέρου την καταστροφή του από τη νοσταλγία».²¹

²⁰ *Γαλήνη*, σ. 30.

²¹ Richard Sennett, *Ο Ξένος. Δύο δοκίμια για την εξορία*, μτφρ. Παναγιώτης Σουλτάνης, επιμ. Γιώργος Διαμαντής, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2015, σ. 116.

Οι δύο αυτές στάσεις διαπραγματεύονται στ' αλήθεια τον γεωγραφικό επαναπροσδιορισμό της πατρίδας και φαίνεται να αντιστοιχούν στις δύο παραπληρωματικές μεταξύ τους σημασίες που έχουν τα σύνορα. Όσο οι πρόσφυγες προσδοκούν, παραπλανημένοι από τον πόθο της επανόδου στην πατρίδα, να επιστρέψουν στα μικρασιατικά εδάφη της οθωμανικής αυτοκρατορίας από όπου εκτοπίστηκαν, η συνοριακή γραμμή γίνεται αντιληπτή ως πόρος διάβασης, δίοδος επαναφοράς. Τα σύνορα γίνονται αντιληπτά ως σημεία που ενώνουν με το πέρα από αυτά έδαφος. Αυτά τα σύνορα επιμένει ο Αυγουστής να τα βλέπει ως ανοιχτά σημεία μετάβασης. Όταν όμως οι πρόσφυγες επιλέξουν τη μόνιμη εγκατάσταση στη λεσβιακή γη και απαρνηθούν, στα μάτια του Αυγουστή, τη μικρασιατική τους πατρίδα, τότε τα σύνορα μετατρέπονται σε περικλειστο τείχος και αποκόπτουν κάθετα την επικοινωνία με την πέρα ακτή. Τα σύνορα μπορούν να προστατεύουν αλλά την ίδια στιγμή εγκλωβίζουν.

Κατά την προγενέστερη κατάσταση, όσο οι πρόσφυγες διαβιούν στα πάτρια εδάφη, υπήκοοι της οθωμανικής αυτοκρατορίας, η εμπειρία του συνόρου, της διαχωριστικής γραμμής είναι πολύ διαφορετική, όπως μας την ανασυστήνουν η *Αιολική γη του Βενέζι*, και τα «*συνομήλικα*» μυθιστορήματα (1962) *Στου Χατζηφράγκου* του Κοσμά Πολίτη και *Ματωμένα χώματα* της Διδώς Σωτηρίου. Στην *Αιολική γη* δεν είναι μόνο το πολυεθνικό μωσαϊκό της οθωμανικής ανατολής που κινείται στο εσωτερικό της αυτοκρατορίας. Είναι και οι ανεμπόδιστες μετακινήσεις των ναυτικών και εργατών της γης μεταξύ νησιών και Μικρασίας καθώς και οι διαρκείς παραβιάσεις των συνόρων από τους κοντραμαπατζήδες που μετατρέπουν τα σύνορα από σημεία αποκλεισμού σε πόρους διέλευσης.²² Το βλέπουμε ανάγλυφο όταν οι ντόπιοι κάτοικοι της Λέσβου απολύουν την πρόσβαση στον ενοποιημένο αυτό χώρο. Διαβάζουμε στην *Παναγιά τη Γοργόνα*:

Λες κι άνοιξε η γης και τα κατάπιε όλα. Ένα γέλασμα του ματιού λες κ' ήταν, απ' αυτά που ξελογιάζονται οι στρατοκόποι στην έρημο, σα γονατίσουν, κεφαλοκρουσμένοι από τον ήλιο, παραλοϊσμένοι από την καίλα της δίψας.

Από κείνη τη μέρα δεν την ξανάπανε «πέρα» την κοντινή τους Ανατολή οι Μουριανοί κ' οι ψαράδες της Σκάλας. «Ξωτετικό» τη γράφανε πια τα φύλλα, έτσι κι αυτοί τη λέγανε. Και δεν είχαν το λεύτερο να ζυγώσουν την αγαπημένη στεριά ως μια ντουφεκιά τόπο, αν αγαπούσαν τη ζωή τους. Από κει και πέρα καφτό σφύριζε το μολύβι που τους έστελνε η Ανατολή.²³

²² Την εμπειρία της προνεωτερικής ανθρωπογεωγραφίας του ενιαίου χώρου όπου το σύνορο εκλαμβάνεται ως πόρος διέλευσης την εντοπίζουμε νωρίτερα στο διήγημα «Ο Μανόλης Λέκκας», σκηνές και εμπειρίες του οποίου επαναπραγματεύεται ο Βενέζης στην *Αιολική γη*. Βλ. Ηλίας Βενέζης, *Ο Μανώλης Λέκκας κι άλλα διηγήματα*, Αθήνα, χ.ε.ο., 1928.

²³ Στράτης Μυριβήλης, *Η Παναγιά η Γοργόνα. Μυθιστόρημα* [1948], Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας»,²⁶ 2013, σ. 28–29.

Η μετάβαση από το εδώ στο εκεί, η υπέρβαση του ορίου και η είσοδος στο ξένο γινόταν απροβλημάτιστα. Τα όρια υπήρχαν για να τα διαπερνούν. Θυμίζω τις επισκέψεις που ανταλλάσσουν ο ήρωας της Σωτηρίου Μανώλης με τον τούρκο φίλο του Σεφκιέτ, όσο βρισκόμαστε στα χρόνια της ειρηνικής διαβίωσης.²⁴ Ομοίως στην πολυπολιτισμική Σμύρνη του Κοσμά Πολίτη τα πρόσωπα της μυθοπλασίας μεταβαίνουν από τον έναν μαχαλά στον άλλο, διαβαίνοντας όρια που διακρίνουν θρησκείες, πολιτισμούς, εθνική καταγωγή. Επαγγελματικές σχέσεις, τυπικές επαφές, ουσιαστικότερες φιλίες και κρυφοί έρωτες υπερβαίνουν τους διαχωρισμούς και αντιμετωπίζουν το όριο ως πρόκληση υπέρβασης. Ωστόσο, το επεισόδιο με τη συκοφαντία αίματος που ξεσπά εναντίον των ρωμανιωτών εβραίων της οικογένειας του σιορ Ζαχαρία Σιμωνά και τους αναγκάζει να καταφύγουν στην εβραϊκή συνοικία διακόπτοντας την οργανική τους σχέση με την ελληνική κοινότητα είναι πολύ χαρακτηριστικό για την ευκολία και την ταχύτητα με την οποία αναθεωρείται η σχέση με τον άλλον και ορθώνονται αδιαπέραστα σύνορα.²⁵ Κάθε εθνικιστικός λόγος συσπειρώνει τα μέλη του ασκώντας κεντρομόλες δυνάμεις ανασύστασης της ταυτότητας και επιμένοντας στην αρνητική σημασιοδότηση της διαφοράς. Αυτό θα συμβεί λίγο αργότερα με τον μικρασιατικό πόλεμο συνολικότερα, διαρκέστερα και τραγικότερα.

Η τομή που φέρνει το 1922 χαράσσει σύνορα που διαιρούν πολλαπλώς και πολύ βαθιά τον κόσμο. Δεν ορίζουν μόνο τις επικράτειες της ελληνικής και της τουρκικής δημοκρατίας. Ορίζουν σύνορα εποχών και διαχωρίζουν τον προνεωτερικό κόσμο των αυτοκρατοριών από τη νέα ζωή των εθνών-κρατών. Οι μικρασιάτες πρόσφυγες μεταβαίνουν όχι απλώς σε μια νέα, «ξένη πατρίδα»· μεταβαίνουν σε μια άλλη κρατική οργάνωση, σε μια άλλη πολιτική οικονομία. Στην Παναγιά τη Γοργόνα, για να επιμείνω λίγο περισσότερο στο μυθιστόρημα αυτό, οι ανατολίτες πρόσφυγες έρχονται αντιμέτωποι όχι μόνο με τον ξένο τόπο της Λέσβου, για τον οποίο εκδηλώνουν μανία καταστροφής στην αρχή, όσο δεν τον αντιλαμβάνονται ακόμη ως μέρος της νέας τους ταυτότητας, αλλά και με τον λογικό και θαυμαστό συνάμα τόπο/κόσμο της μακρινής Αμερικής. Ο καφετζής Φόρτης, προσωνύμιο από την εργασία του στα μηχανουργεία του Φορντ στην Αμερική, μεταφέρει στις διηγήσεις του στους θαμώνες του καφε-

²⁴ Διδώ Σωτηρίου, *Ματωμένα χώματα. Μυθιστόρημα* [1962], Αθήνα, Κέδρος, ²³1982. Βλ., για παράδειγμα, τις σ. 23–31. Βλ. σχετικά Maria Nikolopoulou, *Space, Memory and Identity. The Memory of the Asia Minor Space in Greek Novels of the 1960s*, Σόφια, CAS (Centre for Advanced Study), 2002, <https://www.cas.bg/en/cas-finalized-programmes/p-space-memory-and-identity-the-memory-of-the-asia-minor-space-in-greek-novels-of-the-1960s-56.html>.

²⁵ Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Ο Άλλος εν διωγμώ. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία: Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1998, σ. 233–234.

νείου, ντόπιους και πρόσφυγες, τα τεχνικά επιτεύγματα της βιομηχανοποιημένης Δύσης. Η απορία των ακροατών του για το νόημα της αλυσίδας παραγωγής και την απώλεια του ελέγχου των μέσων από τον εργαζόμενο είναι μια πολύ χαρακτηριστική συνάντηση του παλιού με τον νέο κόσμο. Ας θυμηθούμε εδώ την επισήμανση της απώλειας αυτής στο μυθιστόρημα *Στου Χατζηφράγκου* του Κοσμά Πολίτη: ο ηλικιωμένος Γιακουμής, συμρναίος πρόσφυγας στην Αθήνα, επισημαίνει στον συνομιλητή του πως από ιδιοκτήτης περιβολιού στη Σμύρνη είναι πλέον περιβολάρης στην υπηρεσία ενός εργοστασιάρχη.²⁶

Πάντως η μετανάστευση ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα έχει μεταφέρει ανθρώπους, γνώσεις, εμπειρίες ένθεν κακείθεν του Ατλαντικού και ο Φόρτης είναι ένας εκπρόσωπος αυτής της κινητικότητας. Η μακρινή και αχανής Αμερική, εξάλλου, θα γίνει η νέα γη όπου αρκετοί Μικρασιάτες θα αναζητήσουν τη νέα πατρίδα τους. Το θέμα δεν διαφεύγει της προσοχής του Βενέζη, στον οποίο όμως θα αξιοποιηθεί σε μια άλλη κατεύθυνση: η Αμερική θα γίνει μια ακόμη «ξένη πατρίδα» στην αδιάκοπη αναζήτηση του περιπλανώμενου Έλληνα πρόσφυγα.²⁷ Στη συλλογή διηγημάτων του *Οι Νικημένοι* (1954) η πολιτεία Βιρτζίνια στο ομώνυμο διήγημα («Πολιτεία Βιρτζίνια») γίνεται ένας ακόμη τόπος μετάβασης και εγκατάστασης για την πρόσφυγα Γιαννούλα, μετά τον εκτοπισμό της από την αιολική στην αττική γη.²⁸ Φώκαια, Αττική, Βιρτζίνια: ένα παλίμψηστο πατρίδων, της αρχικής μητέρας και της μιας και της άλλης μητριάς κατόπιν. Μεγαλύτερη κινητικότητα με αδιάκοπες διαδρομές συναντούμε σε δύο άλλα διηγήματα της ίδιας συλλογής: το διήγημα «Ο μετανάστης του Γκραν Κάνυον»,²⁹ με ήρωα τον Τόνυ Κάρσον, έναν γραικό από την Τριπολιτσά στο Κολοράντο ρίβερ, και το διήγημα «Ο ληστής Πάντζο Βίλα»,³⁰ όπου ο Πήτερ, μετανάστης στο Λονγκ Άιλαντ, Έλληνας από την Ικαρία, βιώνει μια δική του πατρίδα, της μνήμης αλλά και της «απίθανης» και «ανεξήγητης» μετάβασης σε τόπους άλλους, από την Ικαρία στο Νιού Μέξικο. Με τα δύο αυτά διηγήματα ο Βενέζης εκδηλώνει το ενδιαφέρον του για μια άλλη θεματική, αυτή της μετανάστευσης.³¹

²⁶ Κοσμάς Πολίτης, *Στου Χατζηφράγκου. Τα σαραντάχρονα μιας χαμένης πολιτείας* [1962], επιμ. Peter Mackridge, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1999, σ. 139–140.

²⁷ Η μετανάστευση ως πορεία αναζήτησης νέου τόπου εμφανίζεται παράλληλη του βίαιου εκτοπισμού και στην Έξοδο, όταν ανακαλείται η μνήμη των ξενιτεμένων στην Αμερική καστοριανών γουναράδων, Έξοδος, σ. 24.

²⁸ Ηλίας Βενέζης, *Οι Νικημένοι. Διηγήματα*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1954, σ. 16–20.

²⁹ Ο.π., σ. 127–134.

³⁰ Ο.π., σ. 135–146.

³¹ Υπάρχει, ασφαλώς, ενδιαφέρουσα προϊστορία στη νεοελληνική πεζογραφία. Αξίζει να σημειωθεί

Φαίνεται, λοιπόν, πως η μετάβαση των προσφύγων από τη μια εποχή στην άλλη μπορεί να ιδωθεί και ως μια μετάβαση από τον προνεωτερικό τρόπο οργάνωσης της κοινωνίας, οικονομικό και πολιτικό, στον νεωτερικό. Για τους πρόσφυγες του 1922 η διέλευση αυτή του συνόρου, η δίοδος προς την εποχή της νεωτερικότητας, αποτελεί μια σημαίνουσα μετακίνηση από τη σταθερότητα ενός τόπου-ενιαίου χώρου μιας προνεωτερικής αυτοκρατορίας στην έντονη κινητικότητα της διαρκούς μετακίνησης των ανθρώπων (προσφύγων ή μεταναστών, αλλά και ταξιδευτών) που διασχίζουν σύνορα και επικράτειες εθνών-κρατών σε μια διαρκή αναζήτηση/επαναπραγματέυση της ταυτότητάς τους. Την ίδια στιγμή που η εισδοχή των προσφύγων στην ελλαδική επικράτεια συμβάλλει καίρια στην ομογενοποίηση του έθνους-κράτους, το διαρκές αίτημα του αδύνατου νόστου για τον εκτοπισμένο πρόσφυγα (πολύ περισσότερο για εκείνον που θα τολμήσει μια δεύτερη μετάβαση στη Νέα Γη) ανοίγει μια προοπτική της διασπορικής μοίρας που μέσα από ορισμένες διαδρομές θα μας φέρει στη σύγχρονη μας διεθνοποιημένη κινητικότητα ομάδων και ατόμων.³² Η ταυτότητα του πρόσφυγα, ακόμα και αυτού που θα εγκατασταθεί μόνιμα στην εθνική κοιτίδα και θα επιθυμήσει τη σταδιακή αφομοίωσή του στην πρότυπη εθνική ταυτότητα, παραμένει μοιραία αντιφατική, πολυφωνική, διχασμένη, όπως η πολλαπλή και ρευστή ταυτότητα του μετανάστη.³³ Γενικότερα, η ασύχαστη αναζήτηση νέας πατρίδας του εκτοπισμένου συνιστά μια αιθαλή όσο και αγχώδη εννοιολόγηση της κινητικότητας που βρίσκεται στο επίκεντρο της νεωτερικής Δύσης.³⁴

Αν αναφέρω εδώ τις περιπετειώδεις διαδρομές στον κόσμο του Τόνυ Κάρσον και του Πήτερ, πλάι στην απρόθυμη να μεταναστεύσει στην Αμερική γριά

εδώ το διήγημα «Ο Αμερικάνος (Χριστουγεννιάτικον διήγημα)» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, στο οποίο, παρά την ευτυχή κατάληξή του με τον επαναπατρισμό του μετανάστη, ό,τι συστήνει τη διήγηση είναι η διάρρηξη της ταυτότητας του ήρωα όπως ορίζεται από την πατρίδα (τόπο αναχώρησης) και η αμήχανη επαναπραγματέυσή της άμα τη επιστροφή στον γενέθλιο τόπο. Βλ. Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, τ. 2, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 1982, σ. 257–273.

³² Helmuth Berking, «“Dwelling in displacement”. On diasporization and the production of national subjects», στο Jonathan Friedman - Shalini Randeria (επιμ.), *Globalization, Migration, and Cultural Security*, Λονδίνο–Νέα Υόρκη, I. B. Tauris & Co Ltd (σε συνεργασία με The Toda Institute for Global Peace and Policy Research), 2004, σ. 103–104.

³³ Katherine Pratt Ewing, «Migration, identity negotiation, and self-experience», στο Friedman - Randeria (επιμ.), ό.π., σ. 119–120. Η πλέον εμβληματική για τη νεοελληνική λογοτεχνία περίπτωση αεικίνητης αναζήτησης μιας πατρίδας μέσα από τις οδυνηρές διαδικασίες αποξένωσης του μετανάστη είναι το μεταγενέστερο *Το διπλό βιβλίο* του Δημήτρη Χατζή. Βλ. Δημήτρης Χατζής, *Το διπλό βιβλίο. Μυθιστόρημα* [1976], Αθήνα, Το Ροδακίό, 1999.

³⁴ Tim Cresswell, *On the Move. Mobility in the Modern Western World*, Λονδίνο–Νέα Υόρκη, Routledge, 2006, σ. 15, 17.

Γιαννούλα, είναι για να επισημάνω και με αυτόν τον τρόπο τη διαρκή αναζήτηση της πατρίδας, της πλήρωσης ενός αδύνατου νόστου, που απασχολεί τον Βενέζη. Ο πρόσφυγας, και ο πρόσφυγας συγγραφέας, μοιάζει να αναζητά τη νέα γη για να ριζώσει και την ίδια στιγμή, ανικανοποίητος (μια και κάθε «ξένη» πατρίδα δεν μπορεί να αντικαταστήσει πλήρως τη χαμένη μητέρα), να ξανοίγεται σε νέες διαδρομές, κυριολεκτικές σε νέους τόπους και μεταφορικές σε νέες σημασιοδοτήσεις της πατρίδας.

Έτσι, η πατρίδα γίνεται και τόπος ριζώματος, γη εγκατάστασης, και διαρκής αναζήτηση. Αξιοποιώντας τις ομοηχίες της αγγλικής γλώσσας η Manzanas στήνει το λογοπαίγνιο ρίζες (roots)-διαδρομές (routes) και ζώντας (living)-αναχωρώντας (leaving).³⁵ Για κάθε ανέστιο, εκτοπισμένο άνθρωπο οι δυο έννοιες συγκλίνουν, κάποτε αδιαχώριστα. Για τον Βενέζη οι διαδρομές είναι μεταφορικές κυρίως και αφορούν μια νέα σημασιοδότηση της πατρίδας.

Η αποφασιστικότητα και το πείσμα με το οποίο οι πρόσφυγες της Γαλήνης εγκαθίστανται στην Αττική δεν θεραπεύει την αίσθηση της ξενότητας. Αναφέρω εδώ την περίπτωση του μπάριμπα Κοσμά, ορεσίβιου Μικρασιάτη, που η μοίρα της μετεγκατάστασης τον έφερε μπροστά στην παραθαλάσσια γη της Αναβύσσου, και ο οποίος κουβαλούσε χώμα από κοντινό λόφο για να φυτέψει ένα πλατάνι σήμα της χαμένης του πατρίδας. Στην ερώτηση του συγχωριανού του «Θέλεις να φέρεις την πατρίδα εδώ στη θάλασσα, ε;» απαντά κάπως αμήχανα «Κάνει κανείς ό,τι μπορεί». ³⁶ Πόσο στ' αλήθεια μπορεί να πετύχει η δεντροφύτευση και να λειτουργήσει η υποκατάσταση της πατρίδας; Άπαξ και απωλεσθεί ο γενέθλιος τόπος μοιάζει να ξεκινά μια διαρκής και ατελείωτη περιπλάνηση στον κόσμο.

Διακρίνω δυο τρόπους με τους οποίους επιχειρεί ο συγγραφέας την ίαση του τραύματος, την εξισορρόπηση της απώλειας, δυο ανασηματοδοτήσεις της πατρίδας, δυο εναλλακτικές της. Οι πατρίδες αυτές δεν αφορούν τη γεωγραφία του τόπου και τους χάρτες που την απεικονίζουν. Δεν έχουν έρεισμα στη χωροταξία της γης, αλλά στην ανασύσταση του χρόνου. Είναι πατρίδες της μνήμης και της επιθυμίας. Πρώτα απ' όλα, ο Βενέζης, στα χρόνια της σκληρής δοκιμασίας της Κατοχής, προσέφυγε στην νοσταλγική ανασύσταση της οριστικά χαμένης αιολικής του γης, με το ομώνυμο μυθιστόρημα, που ζωντάνεψε τον γενέθλιο τόπο της παιδικής μνήμης, όπως σημειώθηκε προηγουμένως.³⁷ Παράλληλα, το σύνολο σχεδόν του έργου του σύστησε μια άλλη πα-

³⁵ Manzanas, ό.π. (σημ. 1).

³⁶ Γαλήνη, σ. 161 (βλ. και 162).

³⁷ Mackridge, ό.π. (σημ. 3).

τρίδα, αυτή του Αιγαίου. Οι σημασίες που προσλαμβάνει και οι λειτουργίες που επιτελεί το Αιγαίο στο έργο του Βενέζη είναι ένα άλλο, παράλληλο θέμα έρευνας και συζήτησης. Σημειώνω εδώ μόνο το εξής: είναι μια ισχυρή αναπλήρωση της προνεωτερικής, παραμυθένιας σχεδόν Αιολίας των παιδικών του χρόνων, ένα αντίβαρο ή ισοδύναμο, αφενός ο αεικίνητος κόσμος που συγκροτείται σε μια μυθική χρονική διάσταση, αφετέρου ο αδιαίρετος υδάτινος τόπος που ενώνει τις απέναντι ακτές. Το Αιγαίο άλλωστε στην προνεωτερική εποχή της αφήγησης στην *Αιολική γη*, όπως ανέφερα και λίγο πριν, είναι ένας αδιαίρετος χώρος όπου συνέχονται τα νησιά του Αιγαίου και η μικρασιατική παραλία και ενδοχώρα και ως τέτοιος βιώθηκε από τους κατοίκους της Μικρασίας και των νησιών.

Και οι δυο πατρίδες μπορούν να ανταποκριθούν πρόσκαιρα και μερικώς στη θεραπεία του αδύνατου νόστου. «Πώς έγινε και χάσαμε την ελπίδα και τη γαλήνη που δίνει η βεβαιότητα της γενέθλιας γης;» σημειώνει σε προχωρημένη ηλικία ο συγγραφέας.³⁸ *Γαλήνη* είναι και ο τίτλος του μυθιστορήματος που ιστορεί την εγκατάσταση στη νέα πατρίδα. Αλλά μόνο ο γενέθλιος τόπος μπορεί να την δώσει. Σε αυτή τη γαλήνη προσβλέπουν οι άνθρωποι, αφού σε όλη τους τη ζωή ταξιδεύουν και εξερευνούν με ασίγηστο πάθος άγνωστες μακρινές χώρες, εξηγεί ο γιατρός Βένης στην κόρη του, στο ίδιο μυθιστόρημα. Σε αυτή την γαλήνη προσβλέπει ο ίδιος ο Βενέζης και επιλέγει να μείνει στην Εφταλού, στα βόρεια της Λέσβου, απέναντι από την ακτή της μικρασιατικής πατρίδας. Το ομότιτλο βιβλίο του με «ιστορίες για το Αιγαίο» είναι ένας διαρκής ετασμός της πατρίδας απέναντι, μια διαρκής διάρρηξη των συνόρων ή μια επαναφορά των συνόρων στην προγενέστερη λειτουργία τους ως πόρων διέλευσης. Η πατρίδα γίνεται βλέμμα αναζήτησης, βλέμμα εξέτασης, απέναντι στη μικρασιατική γη, απέναντι στη μνήμη και την ιστορία, απέναντι στον θάνατο που θα δώσει την οριστική λύση για την πρώτη γενιά των προσφύγων.

³⁸ Ηλίας Βενέζης, *Εφταλού. Ιστορίες του Αιγαίου*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1972, σ. 55.

Έλληνες πρόσφυγες στην Ελλάδα.
Μια ιδιόρρυθμη ετερότητα όπως αποτυπώνεται
στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* Ηρακλείου

Η άφιξη των Μικρασιατών προσφύγων στην Ελλάδα ενσωματώθηκε στη λογοτεχνία και συγκρότησε, όπως ξέρουμε, μια νέα θεματική για την πεζογραφία της μεσοπολεμικής περιόδου, καθώς η τέχνη αναλαμβάνει κοινωνική αποστολή την περίοδο αυτή¹ και επωμίζεται το χρέος να αποδώσει την κοινωνική πραγματικότητα.

Με τη θεματική της προσφυγιάς εμφανίζονται αρκετά κείμενα στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* Ηρακλείου (1926–1928). Πρόκειται για ένα ενδιαφέρον λογοτεχνικό περιοδικό, ανοιχτό σε θέματα νεωτερικότητας, ενημερωμένο ως προς τις εξελίξεις της λογοτεχνίας στον ευρωπαϊκό χώρο, το οποίο φιλοξενεί σημαντικούς λογοτέχνες της δεκαετίας του '20, διαλέγεται με τα σύγχρονά του περιοδικά και συμπορεύεται με τις αναζητήσεις του κέντρου.² Στα κείμενα αυτά είναι ορατό το «ίχνος» της ιστορίας και αποτυπώνονται ανάγλυφα οι μετακινήσεις των προσφύγων που συρρέουν από τον Αύγουστο του 1922 στην πόλη.

Πώς διαχειρίστηκε η λογοτεχνία την περιπέτεια αυτήν, πώς εικονίζονται οι Μικρασιάτες πρόσφυγες που φτάνουν στην πόλη του Ηρακλείου, μετά την

¹ Πρόκειται για την «κοινωνική» ή αλλιώς «προλεταριακή» πεζογραφία του Μεσοπολέμου. Βλ. σχετικά Χριστίνα Ντουιά, *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, σ. 116–131 και 219–256, και «Το πρόβλημα της “προλεταριακής τέχνης” στα αριστερά περιοδικά του μεσοπολέμου», *Η Αριστερά Σήμερα* 6 (1984) 52–56.

² Για τα *Νεοελληνικά Γράμματα* βλ. Γιάννης Παπιομύτογλου, «Τα κρητικά και κρητολογικά περιοδικά», *Προμηθεύς ο Πυρφόρος* 19 (Μάρτ.–Μάιος 1980) 145· Στέργιος Σπανάκης, «Γιάννης Μουρέλλος (1886–1963). Η ζωή και το έργο του», *Αμάλθεια*, τ. ΙΒ', τχ. 47 (Απρ.–Ιούν. 1981) 145–160· Αντώνης Σανουδάκης, *Η νεοκρητική λογοτεχνική σχολή της δεκαετίας 1930–1940*, Αθήνα 1972· Μαρίνα Μηλολιδάκη-Κότσιρα, *Το λογοτεχνικό Ηράκλειο της δεκαετίας 1930–1940*, Αθήνα 1972· Στυλιανός Αλεξίου, «Ο ηρακλειώτης ποιητής Λευτέρης Αλεξίου (1890–1964)», *Παλίμψηστον* 9–10 (Δεκ. 1989–Ιούν. 1990) 5–40· Μάρθα Αποσκήτη, «Μιχάλης Αναστασίου (1891–1955)», *Παλίμψηστον* 13 (1993) 5–11, και «Προπολεμικά ηρακλειώτικα φιλολογικά περιοδικά», *Παλίμψηστον* 16 (Δεκ. 1996) 163–172· Ευγενία Λαγουδάκη, «Η πνευματική ζωή στο Ηράκλειο στα 1930–1940 (πληροφορίες για τον τύπο της εποχής)», *Παλίμψηστον* 20–21 (2006–2007) 94· Αντώνης Καρτσακής, *Το λογοτεχνικό Ηράκλειο του Μεσοπολέμου. Κείμενα, έντυπα, δημιουργοί*, Ηράκλειο, Δήμος Ηρακλείου–Βικελαία Βιβλιοθήκη, 2013, σ. 79 κ.ε., και «Νεοελληνικά Γράμματα», στο Λουκία Δρούλια - Γιούλα Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου 1784–1974*, Αθήνα, ΕΙΕ/ΙΝΕ, τ. Γ', σ. 284–285.

Καταστροφή, και τι μπορούμε να μάθουμε σήμερα από την πρώτη εκείνη λογοτεχνική πρόσληψη;

Η ιστορία έχει δώσει τις δικές της απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά, η λογοτεχνία όμως, ως μια διαφορετικού τύπου ανάγνωση της κοινωνίας και τόπος αναστοχασμού («η τέχνη είναι σκέψη με εικόνες», επέμενε ο Ρώσος θεωρητικός Βίκτωρ Σκλόφσκι³), παρέχει τις δικές της απεικονίσεις και ιστορήσεις. Οι εικόνες που διασώζουν (ή κατασκευάζουν) οι ήσσοις λογοτέχνες των *Νεοελληνικών Γραμμάτων*, όταν η πόλη του Ηρακλείου υποδέχεται χιλιάδες εκπατρισμένων,⁴ είναι, κατά την άποψή μου, εξαιρετικά σημαίνουσες.

1. Ο πόνος των προσφύγων

Έχοντας επίγνωση ότι οι λογοτεχνικές αυτές εικόνες αντανακλούν συλλογικές αντιλήψεις· ότι δεν αντιστοιχούν σε μια και μοναδική πραγματικότητα· ότι πρέπει να διασταυρωθούν με άλλες εικόνες και να διαβαστούν *παράλληλα* με τα ιστορικά και κοινωνικά τους συμφραζόμενα, υιοθετώντας, δηλαδή, τις αρχές της *πολιτισμικής εικονολογίας*,⁵ αναζητώ, με την κειμενική ανάλυση, τη *λογική* της εικόνας, την «αλήθεια» της, όχι την επαλήθευσή της σε σχέση με την πραγματικότητα.

Με τον τρόπο αυτό επιχειρώ να διαβάσω μια σειρά πεζογραφημάτων (εντό-

³ Βλ. Β. Σκλόφσκι, «Η τέχνη ως τεχνική», στο Τσβετάν Τοντόροφ (επιμ.), *Θεωρία λογοτεχνίας. Κείμενα των ρώσων φορμαλιστών*, μτφρ.–προλογ. σημείωμα Ηλίας Π. Νικολούδης, επιμ. Άννα Τζούμα, Αθήνα, Οδυσσέας, 1995, σ. 90.

⁴ Σχετικά με την άφιξη και την εγκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων στην Κρήτη βλ. Λένα Τζεδάκη-Αποστολάκη, «Μικρασιάτες πρόσφυγες στο Ηράκλειο. Το παράδειγμα της Ν. Αλικαρνασού», στο Θ. Ε. Δετοράκης - Σ. Παπαδάκη-Ökland (επιμ.), *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο, 9–14 Σεπτεμβρίου 1996, τ. Γ2, Ηράκλειο, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 2000, σ. 99–115, «Μικρασιάτες στο Ηράκλειο. Ο ξεριζωμός και η νέα πατρίδα», *Παλίμψηστον* 18 (Ιούν. 2003) 333–346, και «Ψηφίδες ιστορίας. Νομός Ηρακλείου 1900–1925», στο Νίκος Μ. Γιγουρτάκης (επιμ.), *Το Ηράκλειο και η περιοχή του, διαδρομή στο χρόνο: Ιστορία, αρχαιολογία, λογοτεχνία, κοινωνία*, Ηράκλειο 2004, σ. 411–446· Κ. Ανδριώτης - Ν. Ανδριώτης, «Η άφιξη και η πρώτη εγκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων στην πόλη του Ηρακλείου. Ο αριθμός των αφιχθέντων και η συμβολή τους στη μεταβολή των πληθυσμιακών δεδομένων της πόλης», στο Θ. Ε. Δετοράκης - Σ. Παπαδάκη-Ökland (επιμ.), *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο, 9–14 Σεπτεμβρίου 1996, τ. Γ1, Ηράκλειο, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 2000, σ. 21–32· Ν. Ανδριώτης, «Η άφιξη και εγκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων στην Κρήτη και ειδικότερα στο Ηράκλειο», στο Σοφία Κανάκη (επιμ.), *Ο Μίτος της Αριάδνης. Ξετυλίγοντας την ιστορία της πόλης του Ηρακλείου*, Ηράκλειο 2000, σ. 225–243· Ευγενία Λαγουδάκη-Σαοτή, «Αγροτική αποκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων στο νομό Ηρακλείου», στο Βάλια Βαρουχάκη (επιμ.), *Βενιζελισμός και πρόσφυγες στην Κρήτη. Πρακτικά ημερίδας*, Ηράκλειο–Χανιά, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών Ελευθέριος Βενιζέλος, 2008, σ. 135–155, και *Πρόσφυγες στο Ηράκλειο του Μεσοπολέμου*, Ηράκλειο, Δοκιμάκης, 2009.

⁵ Σχετικά με τις μεθοδολογικές αρχές στις οποίες στηρίζεται η *πολιτισμική εικονολογία* βλ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Ο Άλλος εν διωγμώ. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία: Ζητήματα ιστορίας και μυθολογίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1998, σ. 239–265. Επίσης, Τόνια Καφετζάκη, *Προσφυγιά και λογοτεχνία. Εικόνες του Μικρασιάτη πρόσφυγα στη μεσοπολεμική πεζογραφία*, Αθήνα, Πορεία, 2003, σ. 27 κ.ε.

πισα δέκα συνολικά διηγήματα) στα *Νεοελληνικά Γράμματα* και παραθέτω επιλεκτικά:

από τις βάρκες ξακολουθούσε να ξεμπαρκάρει το ανθρώπινο κοπάδι, κακομοιριασμένο, βρώμικο, ανάκατο. Τα πρόσωπα των αντρών λιγνά, γεμάτα αγωνία, σημαδεμένα με μαύρα ακάθαρτα ρυάκια ιδρώτα, οι μορφές των γυναικών ωχρές, κακοπαθημένες, με μαύρους κύκλους τριγύρω στα μάτια.⁶

[...] Στο φως δυο αμυδρών φαναριών ξεχωριζόταν άντρες, γυναίκες, παιδιά, σωριασμένοι απάνω σε μουσκεμένα στρώματα, σε κάσσες λασπωμένες. Μερικοί μιλούσαν αναμεταξύ τους με σιγανή τρεμάμενη φωνή σα νάχαν κάμει κλεψιά ή φόνο. Κάποια γυναίκα έκλαιγε σε μιαν άκρια... Μια άλλη βύζαινε σε στήθος ισχνό το μικρό της.⁷

Κόσμος ατέλειωτος, κατάκοπος, κιτριτισμένος, ταλαιπωρημένος, κουβαλώντας στην πλάτη, στον ώμο, στο κεφάλι στρώματα, κάσσες, τσουβάλια, μπόγους [...]. Παντού μέσα στο αδύνατο φως ξεχώριζαν τώρα κορμιά αντρών, γυναικών, παιδιών, ανακατωμένα με ζώα, βόδια, άλογα, πρόβατα σε μια τέλεια ισοπέδωση. Κυριαρχούσε μια βρώμα ανθρώπινου κορμιού και δυσωδία κοπριάς [...].⁸

Κι αλλού:

Άντρες με πρόσωπα αποχτηνωμένα από τη θλίψη και την κούραση καθόταν εδώ κι εκεί σιωπηλοί κι αμίλητοι, γυναίκες λιγνές, κακοπαθημένες προσπαθούσαν ν' αποτραβηχτούν σε γωνιές παράμερες για να μακρύνουν από τη γειτονιά των αντρών, μητέρες πάσχιζαν να βρουν τόπο μοναχικό για να προφυλάξουν τα χωριανά τους κορίτσια, ώστε να 'χουν ακόμη τσίπα ντροπής στο πρόσωπο.⁹

Γυναίκες κρατούσαν στις αγκαλιές βρέφη τυλιγμένα σε κουρέλια, άλλων τα ξεσκισμένα φουστάνια τα τραβούσαν παιδιά ξυπόλυτα με ξεσκισμένα πανταλόνια. Τα κορίτσια με μαλλιά μπλεγμένα, ρούχα τσαλακωμένα [...].¹⁰

Ήταν μια παρέλαση πένθιμη ανθρώπων κουρελιασμένων και πεινασμένων.¹¹

Εικόνες της ηττημένης Ελλάδας.¹² Οι οποίες, πέρα από τον τραγικό χαρακτήρα τους, έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς συνιστούν τη λογοτεχνική ερμη-

⁶ Αντώνης Γιαλούρης, «Καφενείο “Ξελογιάστρα”», *Νεοελληνικά Γράμματα* 17 (Φεβρ. 1928) 778.

⁷ Αντώνης Γιαλούρης, «Χριστούγεννα στη μαούνα», *Νεοελληνικά Γράμματα* 7 (Απρ. 1927) 304–305.

⁸ Αντώνης Γιαλούρης, «Στην πλώρη», *Νεοελληνικά Γράμματα* 15 (Δεκ. 1927) 673. Ο Γιαλούρης στο διήγημα αυτό αναφέρεται στη μεταφορά των «ανταλλάξιμων» από την Πόλη και τη Θράκη. Η ισοπέδωση ανθρώπων–ζώων είναι κοινός τόπος στη λογοτεχνία της προσφυγιάς

⁹ *Ο.π.*, 676.

¹⁰ Γιαλούρης, «Καφενείο “Ξελογιάστρα”», *ό.π.* (σημ. 6) 778.

¹¹ *Ο.π.*, 781.

¹² Σχετικά με τις εικόνες και τα στερεότυπα βλ. Αμπατζοπούλου, *ό.π.* (σημ. 5), σ. 157 κ.ε., και «Η εικόνα του Εβραίου στην ελληνική πεζογραφία. Στερεοτυπικές τεχνικές και λογοτεχνία αποδιοπόμπη-

νεία του ιστορικού γεγονότος και «προσκομίζουν στοιχεία που σχετίζονται με τον προσδιορισμό, σε μεγάλο βαθμό, της μετέπειτα συγκρότησης της κοινωνικής ταυτότητας αυτού του νέου σώματος (Μικρασιάτες πρόσφυγες)».¹³

Ειδικότερα: στις φράσεις «ανθρώπινο κοπάδι, κακομοιριασμένο, βρώμικο», «μάζες άθλιων προσφύγων», «στοίβες ανθρώπινων σαρκών» –δανεισμένες από τον λόγο περί ζώων– διαβάζω την ανατροπή, την έκπτωση, την απώλεια. Την «περιπέτεια» με την αριστοτελική έννοια. Βλέπω την τραγική μοίρα των προσφύγων σε τόπο ξένο μαζί και πάτριο, όπου πρέπει να συμβιώσουν με τους «άλλους», τους ομόθρησκους και ομοεθνείς αλλά ταυτόχρονα ξένους.¹⁴ Ψηλαφώ τον ανιστόρητο πόνο και την απόγνωση των ξεριζωμένων, τη στιγμή ακριβώς που φθάνουν στη νέα πατρίδα. Παρατηρώ ότι ο λογοτεχνικός φακός εστιάζει στο *πάσχον σώμα*,¹⁵ στα πρόσωπα και στα μάτια των κατατρεγμένων. Κι ακόμη, ότι οι πρόσφυγες προσλαμβάνονται χωρίς εξατομικευμένα χαρακτηριστικά. Από τη στιγμή που οι άνθρωποι αυτοί έχασαν τον τόπο τους, τα προσφιλή τους πρόσωπα, τις εργασίες τους, τα βασικά δηλαδή στοιχεία της κοινωνικής τους ταυτότητας, έχουν χάσει κάθε στοιχείο προσωπικότητας. Είναι μια αδιάκριτη *μάζα* ανθρώπων, καθώς η κοινή μοίρα, η εξαιρετικά τραγική, τους ισοπεδώνει.¹⁶ Οι Μικρασιάτες Έλληνες έχουν προσφύγει στους Έλληνες ομοεθνείς. Αλλά είναι διαφορετικοί, είναι ξένοι.¹⁷

2. Η ετερότητα, η νέα ταυτότητα και οι αντιδράσεις των γηγενών

Τη διαφορά αυτή τονίζουν πρωτίστως οι εξωτερικές περιγραφές. Το *πάσχον σώμα* και η εν γένει περιθωριοποίηση (ρούχα, αντικείμενα κτλ.) αποτυπώνουν

σης», στο Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Η γραφή και η βάσανος. Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*, Αθήνα, Πατάκης, 2000, σ. 147–180. Οι πολιτισμικές εικόνες που συναντάμε στα *Νεοελληνικά Γράμματα* δεν είναι κατ' ανάγκη στερεοτυπικές, δεν υπάρχουν δηλαδή εκ των προτέρων και δεν αναπαράγουν προκαταλήψεις.

¹³ Τόνια Καφετζάκη, «Λογοτεχνικές αφηγήσεις της άφιξης των Μικρασιατών προσφύγων στην Ελλάδα», *Δοκίμες 5* (άνοιξη 1997) 71–72.

¹⁴ Σχετικά με τις τραγικές συνέπειες της Συνθήκης της Λωζάννης του 1923 και το τραύμα που προκάλεσε η βίαιη απόσπαση βλ. Bruce Clark, *Δυο φορές ξένος. Οι μαζικές απελάσεις που διαμόρφωσαν την σύγχρονη Ελλάδα και Τουρκία*, μτφρ. Βίκη Ποταμιάνου, Αθήνα, Ποταμός, 2007, σ. 19–38.

¹⁵ Σχετικά με τις απεικονίσεις του «πάσχοντος σώματος» που αποδίδει την «κοινωνική μειονεξία» του πρόσφυγα βλ. Καφετζάκη, ό.π. (σημ. 5), σ. 92.

¹⁶ Η διάρρηξη της ιδιωτικής ζωής του πρόσφυγα είναι η διαχρονική συνέπεια απώλειας της οικειότητας της καθημερινής ζωής. Βλ. σχετικά το συλλογικό τομίδιο με κείμενα των Hannah Arendt, Giorgio Agamben, Enzo Traverso *Εμείς οι πρόσφυγες. Τρία κείμενα*, μτφρ. Κώστας Δεσποινιάδης - Άκης Γαβριηλίδης - Νίκος Κούρκουλος, επιμ. Νίκος Κούρκουλος, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2015, σ. 11.

¹⁷ «Η περιθωριοποίηση αυτή θα αποτελέσει το βασικό όρο της ένταξής τους στην ελληνική κοινωνία, της ενσωμάτωσής τους στο ελληνικό κράτος» παρατηρεί η Καφετζάκη, ό.π. (σημ. 13) 83.

την κοινωνική μειονεξία των προσφύγων. Ο λογοτεχνικός φακός εστιάζει στα τεκμήρια αυτά της αλλοτρίωσης και προβάλλει εμφαντικώς τη διαφορά από τους άλλους. Λαμβάνοντας, από την ώρα της αποβίβασής τους, οι Μικρασιάτες τα γνωρίσματα της προσφυγιάς, γίνονται αυτομάτως από Έλληνες στη Μικρά Ασία πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία. Στον τόπο τους και στο πλαίσιο του μεγαλοϊδεατικού οράματος ήταν Έλληνες. Όταν όμως έρχονται στην Ελλάδα, είναι Έλληνες πρόσφυγες στην Ελλάδα.¹⁸

Πώς διαχειρίζεται η λογοτεχνία την ετερότητα αυτή στο πλαίσιο ομογενοποίησης των δύο ομάδων και επαναπροσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας; Η λογοτεχνία, εκτός από πεδίο ιδεολογικής ζύμωσης (βρισκόμαστε στην αρχή της «προλεταριακής τέχνης»), γίνεται υποκατάστατο του εθνικού λόγου και επινοεί διαδικασίες ενσωμάτωσης, προσβλέποντας σε μια συνεκτική εθνική προοπτική. Προβάλλοντας τις εικόνες καχεξίας των προσφύγων, επιχειρεί να προκαλέσει συμπάθεια, να αμβλύνει διαφορές και να συμβάλει στην εθνική ενοποίηση, που δεν επιτεύχθηκε βέβαια με την Ανταλλαγή. Επιθυμεί να συμφιλιώσει τις δύο ομάδες και να συμβάλει στη συγκρότηση της νέας εθνικής ιδεολογίας.¹⁹ Γιατί το κενό που άφησε η αποτυχία της Μεγάλης Ιδέας (υλικό σύμβολο του οποίου είναι ο πρόσφυγας) πρέπει να αναπληρωθεί. Και το ζητούμενο είναι τώρα μια νέα εθνική αυτογνωσία.

Για τους ίδιους λόγους η λογοτεχνία, εκτός από τα δεινά, προβάλλει τη συμπάθεια των Ηρακλειωτών προς τους πρόσφυγες, η οποία τεκμαίρεται και από άλλες μαρτυρίες.²⁰ Η δεινή κατάσταση προκαλεί οίκτο, συμπόνια. Είναι η

¹⁸ «Τον πρόσφυγα του γεννά το βλέμμα του γηγενούς» θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, κατ' αναλογία προς τον συλλογισμό του Jean Paul Sartre ότι «ο Εβραίος δεν είναι παρά ένα δημιουργήμα του αντισημίτη» (*Reflexions sur la question juive*, Παρίσι 1946), όπως τον χρησιμοποιεί η Αμπατζοπούλου, ό.π. (σημ. 5), σ. 28.

¹⁹ Εννοώ τον αμετάκλητο ενταφιασμό του αλτρωτισμού μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών και την αναδίπλωση του έθνους στα νέα του σύνορα, με στόχο την εθνική ολοκλήρωση μέσα στα νέα όρια του κράτους και την αφομοίωση και ενσωμάτωση των Νέων Χωρών. Βλ. σχετικά Γ. Θ. Μαυρογορδάτος, «Ο Διχασμός ως κρίση Εθνικής Ολοκλήρωσης», στο Δ. Γ. Τσαουσής (επιμ.), *Ελληνισμός-Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, Αθήνα, Εστία, ³1998, σ. 73, και «Οι εθνικές μειονότητες», στο Χρήστος Χατζήιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τ. Β', Αθήνα, Βιβλιόραμα, σ. 19 κ.ε.

²⁰ Βλ. σχετικά Ευγενία Λαγουδάκη-Σαολή, «Αγροτική εγκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων του νομού Ηρακλείου», *Παλίμψηστον* 19-20 (2004-2005) 235-236. Νίκος Ανδριώτης, «Χριστιανοί (γγεγενείς-πρόσφυγες) και Μουσουλμάνοι. Πληθυσμιακή κινητικότητα στην Κρήτη (τέλη 10ου-αρχές 20ού αιώνα)», στο Βαρουχάκη (επιμ.), ό.π. (σημ. 4), σ. 74. Τόνια Καφετζάκη, «Η λογοτεχνική ανάπλαση της εποχής της Ανταλλαγής στην Κρήτη. Εικόνες αναχώρησης των Μουσουλμάνων και άφιξης των Μικρασιατών προσφύγων», στο Βαρουχάκη (επιμ.), ό.π. (σημ. 4), σ. 178. Πρέπει να σημειώσουμε ότι οι αντιπαραθέσεις στην πόλη του Ηρακλείου ήταν εξαιρετικά περιορισμένες για δύο κυρίως λόγους: οι συγκεκριμένοι πρόσφυγες ήταν στην πλειονότητά τους βενιζελικοί και, καθώς κατάγονταν

γλώσσα των γηγενών για τους πρόσφυγες. Μιλά για τα δεινά των εκπατρι-
σμένων αλλά και για τον φόβο των ντόπιων. Ο Βελισάριος Φρέρης στις «Αρι-
στοκρατικές καρδιές» σχολιάζει ειρωνικά:

Σε πόση νευρική κίνηση που τους έβαλε η καταστροφή! Σαν ήρθε μάλιστα το τηλεγράφημα
από την Κυβέρνηση, πού 'λεγε πως τόσες χιλιάδες πρόσφυγες θαρχόταν στο νησί, μαζευτή-
κανε όλοι στην ευρυχωρότερη σάλα του Δημαρχείου και σοβαροί, σκυθρωποί, θλιμμένοι, μα
πιότερο φοβισμένοι, συζητήσανε με ποιο τρόπο θάταν καλύτερα να ταχτοποιήσουνε τα πράγ-
ματα έτσι που λιγότερο ο κοσμάκης του νησιού να βαρυνόταν με τον ερχομό των προσφύγων.²¹

Φυσιολογική ανθρώπινη αντίδραση, θα λέγαμε. Πρόκειται για την γεμά-
τη πανικό απορία που απλώθηκε σε όλη την Ελλάδα πώς θα μοιραστούν το
λιγοστό ψωμί τους οι γηγενείς με τους πρόσφυγες.

Πόσο μεγαλείο που έκλεινε το ενδιαφέρο τους! Ο κοσμάκης του νησιού – για το Θεό! Να μη
βαρυνόταν! Κι όσο γι' αυτούς λίγο τους έμελλε. Αυτοί είχανε χρέος να εργαστούν μ' όλα τους
τα δυνατά, να το δείξουν πως είναι κάτοχοι τρυφερών καρδιών κ' ευγενικών αισθημάτων. Ο
ένας προθυμοποιήθηκε να προσφέρει μιαν άδεια του αποθήκη, ο άλλος έριξε την ιδέα να ιδρυ-
θεί ένα πρόχειρο ταμείο για την αποκατάσταση των προσφύγων, ο τρίτος κατάθεσε για πρώτη
δόση χιλίες δραχμές κ' η κυρία Μάρθα δέχθηκε να προεδρεύει σ' έναν όμιλο κυριών και δε-
σποινίδων της αριστοκρατίας που θ' ανελάβαινε να συνάξει ρούχα κί' ότι άλλο χρήσιμο για
τους δυστυχιμένους.²²

Η «αριστοκρατική» κυρία συμπάσχει με τα θύματα και αναλαμβάνει κάτι
θεάρεστο που θα γαληνέψει την ταραγμένη της ψυχή: θα πάρει σπίτι της ένα
προσφυγάκι να το αναθρέψει και αν έβγαινε καλό, ίσως να το υιοθετούσε κιό-
λας. «Φτάνει νάταν κορίτσι, πάνω-κάτω έξη χρονών, ξανθό και με γαλανά
μάτια». ²³ Αλλά πόσο «πονά», όταν αρνείται να κρατήσει το ξανθό κοριτσά-
κι (έχει κομμένο το αριστερό αντί του) που της προτείνουν για υιοθεσία! Για
τον λόγο αυτό δραπετεύει γρήγορα από τον χώρο της δυστυχίας στον χώρο
της προσωπικής ευτυχίας της, όπου καθισμένη στο πιάνο παίζει την Άρια της
Τόσκα». ²⁴

Η λογοτεχνία συλλαμβάνει την αντίφαση («των ποιητών το βλέμμα είν'
οξύτερον» κατά Καβάφη): την ανθρώπινη συμπάθεια από τη μια, τον φόβο
από την άλλη. «Η υπεράσπιση και η προστασία του ξένου είναι εκ διαμέτρου

από τα παράλια, ελληνόφωνοι. Παρά τις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες, λοιπόν, δεν αμφισβητήθηκε η
«ελληνικότητά» τους· οι αστοί τους αγκάλιασαν.

²¹ Βελισάριος Φρέρης, «Αριστοκρατικές καρδιές», *Νεοελληνικά Γράμματα* 1 (Οκτ. 1926) 6.

²² Ο.π., 5-6.

²³ Ο.π., 6.

²⁴ Ο.π., 15.

αντίθετη με την ξενοφοβία, αλλά δεν συνεπάγεται προκαταβολικά την ξενοφιλία» μας έχει πει η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου.²⁵ Η διάθεση λοιπόν υπεράσπισης των προσφύγων δεν συνεπάγεται την ξενοφιλία. Και η «οικείωση» του «άλλου» δεν φαίνεται υπόθεση εύκολη.

3. Η συμφιλιωτική δράση της λογοτεχνίας ως προς την ομογενοποίηση των δύο ομάδων

Η λογοτεχνία, ωστόσο, θα επιχειρήσει να συμφιλιώσει τις δύο εθνικές ομάδες, αλλά και να ανοίξει δρόμους για να μελετηθεί το φαινόμενο συνύπαρξής τους. Γιατί πλάι στην ξενοφοβία θα προβάλλει τη συνειδητοποίηση της νέας κατάστασης από τους γηγενείς, μια διαδικασία μύησης, θα έλεγα, στον κόσμο του «άλλου». Θα επιχειρήσει λοιπόν να επιδράσει στο κοινωνικό φαντασιακό με επίκληση στο συναίσθημα. Η εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των εικόνων δείχνει ότι οι ίδιες λέξεις με τις οποίες κατασκευάζεται η ετερότητα συγκροτούν (στον άξονα των σημασιών) εικόνες που συγκινούν και στοχεύουν στην οικείωση.

Συγκεκριμένα, αν και τα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης ιδιότητας των προσφύγων έχουν, όπως είδαμε, χαθεί (από την κόπωση, τον φόβο, την αγωνία), κάποιοι εμβληματικοί χαρακτήρες επιβιώνουν, όπως εκείνος της μάνας που αγρυπνά ή του εργατικού νέου που πολεμά με το πείσμα του την αγριότητα των καιρών:

«Μα θα δης. Εγώ τελειώνω φέτος το γυμνάσιο. Θα δουλέψω. Θα δουλέψω μ' όλη μου τη δύναμη. Ότι και νάσαι. Δε με νοιάζει. Χαμάλης; Χαμάλης. Αγροφύλακας; Αγροφύλακας. Μα θα δουλέψω. Θα δουλέψω γιατί το θέλω. Θα δήτε! Θάρθουν μέρες καλύτερες».²⁶

Ο λογοτέχνης εδώ, υπογραμμίζοντας την εργατικότητα, εκφράζει την πίστη του στο ελληνικό στοιχείο, διαμορφώνει έναν λόγο περί προσφύγων. Σκιαγραφεί την εικόνα του εύστροφου και δυναμικού, του φιλοπρόοδου και νοικοκύρη, που θα υπερβεί τη φτώχεια και θα συμβάλει στη δημιουργία της «νέας Ελλάδας».²⁷ Επιθυμεί μάλλον να διαλύσει αρνητικά στερεότυπα καταδεικνύοντας την ελληνικότητα των προσφύγων και τη συμμετοχή τους στον κοινό μύθο.

Η επιθυμία αυτή επιτείνεται και στην προσπάθειά του να προσλάβει το εθνικό τραύμα ως αφορμή για στοχασμό. Η λογοτεχνία, που συναντά την

²⁵ Βλ. ό.π. (σημ. 5), σ. 251. Η Αμπατζοπούλου στο σημείο αυτό, αξιοποιώντας τη θεωρία της πρόσληψης του Hans Robert Jauss, ερευνά ζητήματα της ξενοφοβίας, ξενοφιλίας και ξενομανίας, όπως απηχούνται στην εικόνα του Άλλου.

²⁶ Γιάννης Δ. Μουρέλλος, «Οδύνη», *Νεοελληνικά Γράμματα* 9 (Ιούν. 1927) 393.

²⁷ Βλ. σχετικά Καφετζάκη, ό.π. (σημ. 5), σ. 324.

ιστορία στις εικόνες αυτές, ενστερνίζεται τη διαμαρτυρία για τις αποφάσεις των ισχυρών:

Έννοια σου και θαρχόταν ο καιρός της της μεγάλης απολύτρωσης, όταν ο φτωχόκοσμος θα χτυπούσε κατακέφαλα το ψέμμα [...]. Βέβαια αυτοί δεν έφταιγαν καθόλου. Άλλοι ήταν οι φταίχτες. Οι μεγάλοι, που καθόνταν τώρα στη ζέστη και στα καλά τους, στριφογυρίζοντας με γελασιά και με βία τον κόσμο τριγύρω στο συμφέρο τους.²⁸

Πίσω από τον δημοσιογραφικό αυτό λόγο βλέπουμε, νομίζω, τη συμπάθεια του αφηγητή, την έφεση συμπιλίωσης, όπως και στον ακόλουθο διαλογισμό που ακυρώνει διαφορετικότητες στο όνομα του κοινού πόνου:

Πατί, γιατί Θεέ μου τόσο αίμα; Τι θα κερδίσουν αυτοί κει πέρα κ' εμείς εδώ; Αχ, πώς παραφθείραμε τη ζωή! Η ζωή είναι τόσο όμορφη κ' εμείς την ασκημίζουμε με τα μίση μας! Μη η γη δε μας χωρά όλους; Τι τάχα αν είναι Βούλγαρος ή Τούρκος;²⁹

Ο πόλεμος καταδικάζεται έμπρακτα μέσα από την περιπέτεια της φθισικής Σμάρας στο ομώνυμο διήγημα του Βελισάριου Φρέρη³⁰ και μέσα από την ανεργία και την πείνα των ηρώων του Γιάννη Δεληβασίλη.³¹ Η «ξεσπιτωμένη ρωμοσύνη» είναι επίσης το μόνιμο θέμα του Αντώνη Γιαλούρη. Η ηρωίδα-μάννα ξεσπά:

Αχ, το καϊμένο μας το σπιτάκι. Ποιος να το κατέχει τώρα; Ποιος διώχθηκε από δυστυχημένο το δικό του για να πάρει το δικό μας; Εκεί ήταν η γωνιά που γεννήθηκα, που μεγάλωσα, που παντρεύτηκα με τον πατέρα σου. Λίγον καιρό μείναμε ευτυχημένοι. Ύστερα ο πόλεμος και η φτώχεια.³²

Η επίκληση ξανά στο συναίσθημα:

Ο καταραμένος ο πόλεμος! Ο παππάς είπε πως ήταν τιμωρία για τις αμαρτίες μας. Μα τι μεγάλες αμαρτίες είχαν κάμει για να αξιωθούνε τέτοια καταστροφή! Οι δύστυχοι οι χωριάτες που άλλο δε γνώριζαν εξόν από ψαρική κι από αμπέλι;³³

²⁸ Γιαλούρης, «Χριστούγεννα στη μαούνα», ό.π. (σημ. 7) 304.

²⁹ Γιάννης Μουρέλλος, «Ο ταπεινός», *Νεοελληνικά Γράμματα* 8 (Μάιος 1927) 354.

³⁰ Βελισάριος Φρέρης, «Σμάρα», *Νεοελληνικά Γράμματα* 3-4 (Δεκ. 1926-Γεν. 1927) 112-119.

³¹ Γιάννης Δεληβασίλης, «Μπισπι Ιλλάχ Ιρραχμάν Ιρραχίμ», *Νεοελληνικά Γράμματα* 17 (Φεβρ. 1928) 823-829.

³² Γιαλούρης, «Στην πλήρη», ό.π. (σημ. 8) 679. Παρόμοιες εκφράσεις πόνου για τον αποχωρισμό του γενέθλιου τόπου συναντά κανείς και στην πλευρά των Τουρκοκρητικών οι οποίοι αναγκάζονταν να εγκαταλείψουν την Κρήτη. Η Μαρίκα Φρέρη, *Το κάστρο μας*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1979, σ. 192-197, θυμάται: «Με κλάματα και οδυμούς ζητούσανε να μην τους διώξουμε, να τους κρύψουμε, να τους λυπηθούμε. Δεν ήθελαν να αφήσουν τη μάνα Κρήτη για τίποτε καλύτερο στον κόσμο! "Εδώ γεννηθήκαμε, εδώ θα πεθάνουμε... Μακριά από τση Κρήτης τα χώματα δεν έχομε μπλιό ζωή..."».

³³ Γιαλούρης, «Στην πλήρη», ό.π. (σημ. 8) 681.

Ο στόχος πάντα να απαλλαγούν τα θύματα από τις ευθύνες. Να ευαισθητοποιηθεί ο αναγνώστης ως προς τη μοίρα της φυλής (οι πρόσφυγες προσλαμβάνονται ως μετωνυμία της φυλής) και να στρατευτεί στο αίτημα για δικαίωση: «Ζητούμε μια δικαιοσύνη και μιαν αλήθεια, μα όχι με τους ήσκιους και τα φαντάσματα. Μια δικαιοσύνη στον κόσμο αυτόν και όχι στον άλλον».³⁴

Οι προβληματισμοί και οι αναστοχασμοί αυτοί φαίνεται να έχουν μια σταθερή στόχευση: να τροποποιήσουν ή και να διαλύσουν αρνητικά στερεότυπα, καθιστώντας τον αναγνώστη μέτοχο του πάθους. Να δείξουν ότι αιτία του ανθρώπινου κατατρεγμού είναι ο πόλεμος, απογυμνωμένος πλέον από κάθε ηρωικό στοιχείο. Να καταγγείλουν επιπλέον την κοινωνική αδικία, να αποκαλύψουν την υποκρισία του αστισμού. Και τα δεινά των προσφύγων θεωρούνται πεδίο πρόσφορο για τον σκοπό αυτό. Η εμφανής αυτή ιδεολογική χρήση της άφιξης υπακούει, νομίζω, στην προσπάθεια ομογενοποίησης των δύο ομάδων μέσω της εμπέδωσης μιας νέας εθνικής συνείδησης, σύμφωνα και με τη βενιζελική προοπτική, όπως διαμορφώθηκε, μετά τη χρεωκοπία της Μεγάλης Ιδέας.

Η τέχνη υποχωρεί τότε για χάρη της ζωής: τίθεται στην υπηρεσία της ιστορίας. Αυτό προκύπτει και από άλλες εικόνες που αισθητοποιούν σεξιστικές συμπεριφορές, μετά την εγκατάσταση («Σας ξέρω καλά! Όλες τέτοιες είστε»³⁵), αλλά και από περιγραφές εκμετάλλευσης απροστάτευτων κοριτσιών. Όπως η ηρωίδα του Φρέρης στις «Συχαμένες Νύχτες»³⁶ ή η καμαριέρα ηρωίδα του διηγήματος «Στο τρίτο πάτωμα»³⁷ ή η Μαριώ, δούλα στο αρχοντικό του δημάρχου.³⁸ Ο δρόμος προς τον πληρωμένο έρωτα φαίνεται να είναι μονόδρομος.

Το ενδιαφέρον είναι ότι, καθώς η λογοτεχνία αυτή επείγεται να καταγγείλει την κοινωνική αδικία και οδηγείται στις λαϊκές φτωχογειτονίες, όπου παίζεται το σύγχρονο δράμα, ανοίγει νέους δρόμους για την ίδια και αναδιατάσσει αισθητικές αξίες. Τη θέση της εφτάψυχης ηθογραφίας παίρνει το αστικό διήγημα, για να καταγράψει τις πολύμορφες κοινωνικές ανατροπές στα ελληνικά αστικά κέντρα. Και δεν είναι άστοχο, ίσως, να υποθέσουμε ότι πίσω από τους αντιρρησίες (όχι «παρακμίες» πια³⁹) λογοτέχνες του '20 βρίσκεται το τραγικό '22.

Η ίδια έφεση για κοινωνική αμφισβήτηση στρέφει τους έλληνες λογοτέ-

³⁴ Ό.π., 683.

³⁵ Φρέρης, «Σμάρα», ό.π. (σημ. 30) 115.

³⁶ Φρέρης, «Συχαμένες νύχτες», *Νεοελληνικά Γράμματα* 7 (Απρ. 1927) 310–317.

³⁷ Φρέρης, «Στο τρίτο πάτωμα», *Νεοελληνικά Γράμματα* 9 (Ιούν. 1927) 406–413.

³⁸ Φρέρης, «Τα πρώτα βήματα», *Νεοελληνικά Γράμματα* 10 (Ιουλ. 1927) 437–443.

³⁹ Για το ζήτημα, που αποτέλεσε πεδίο έρευνας της νεότερης κριτικής, βλ. Καρτσάκης, *Το λογοτεχνικό Ηράκλειο του Μεσοπολέμου...*, ό.π. (σημ. 2), σ. 92–129, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

χνες στη φυγή, στην «αλητογραφία»,⁴⁰ προκειμένου να καταγραφεί η κοινωνική αθλιότητα. Όλοι οι δρόμοι οδηγούν τώρα στις λαϊκές φτωχογειτονίες, όπου παίζεται το σύγχρονο δράμα: πείνα, ανέχεια, ορφάνια, αγοραίοι έρωτες, αλητεία, ναρκωτικά, αρρώστιες, θάνατοι.⁴¹ Το φαινόμενο ήταν παγκόσμιο. Μόνο που στην περιφέρεια του Ηρακλείου, με την πολυπλοκότητα της κοινωνικής σύνθεσης μετά την αθρόα, ειδικά, έλευση των προσφύγων, δεν έχουμε να κάνουμε με μια ρομαντική διαμαρτυρία φυγής τύπου Χάμσον,⁴² αλλά με μια αντίδραση στην αμειλικτη πραγματικότητα, τον ζόφο της οποίας επωμίζεται να προβάλει ο συγγραφέας, προκειμένου να αιτιολογήσει συμπεριφορές, να απαλλάξει από ευθύνες, να ακυρώσει, ίσως, διαφορετικότητες.

Κάπως έτσι η λογοτεχνία προσλαμβάνει τη Μικρασία που φτάνει στην πόλη του Ηρακλείου. Το ερώτημα αν είναι αληθινές οι εικόνες αυτές είναι βέβαια άτοπο εξαρχής. Γιατί οι λογοτεχνικές εικόνες είναι κατασκευές, οι λόγοι είναι σκηνοθετημένοι. Όμως ο συγγραφέας ενεργεί διαλογικά και ο λόγος του αναμεταδίδει τις φωνές των άλλων. Δεν δημιουργεί απλώς εικόνες· οργανώνει λόγους – με εντυπωσιακή μάλιστα συνάφεια αφηγηματικών μέσων – που ανατέμνουν τη χρονική στιγμή και μας επιτρέπουν να διαβάσουμε στην επιφάνεια και στο ιστορικό βάθος του το γεγονός της άφιξης των Μικρασιατών προσφύγων στο Ηράκλειο.

Η λογοτεχνία, επομένως, με τις εικόνες που κατασκευάζει⁴³ από την πρώτη αυτή στιγμή φαίνεται να αναλαμβάνει μια κοινωνική αποστολή: αναδεικνύει το δράμα του εκπατρισμού, επιχειρεί να καταστήσει τους πρόσφυγες αντικείμενο συμπάθειας για τη γηγενή κοινωνία και κομίζει στοιχεία σχετικά

⁴⁰ Ο όρος είχε εισαχθεί από τον Αιμίλιο Χουρμούζιο, βλ. «Λογοτεχνική αλητογραφία», *Νέα Εστία* 313 (1 Ιαν. 1940) 40, και αναλυτικά Παν. Μουλλάς, *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914–1939)*, τ. Α', Αθήνα, Σοκόλης, 1993, σ. 47 κ.ε. Επίσης, Χριστίνα Ντουλιά, «Περί αλητισμού», *Το Δέντρο* 33–34 (1978) 66–67.

⁴¹ Με τη θεματική αυτή δημοσιεύονται στα *Νεοελληνικά Γράμματα* τα διηγήματα: Αντώνης Γιαλούρης, «Ιστορία ενός αλήτη» (τχ. 3–4, 99–109), Βελισάριος Φρέρης, «Ροσλάν» (τχ. 6, 249–253), «Συχαμένες Νύχτες» (τχ. 7, 310–317) και «Στο τρίτο πάτωμα» (τχ. 9, 406–413), Γιάννης Μουρέλλος, «Οδύνη» (τχ. 9, 389–396), Αντώνης Γιαλούρης, «Χορευτικό τσάι» (τχ. 11, 806) και «Αι δύο γυναίκες» (τχ. 12, 532).

⁴² Ο νορβηγός συγγραφέας Κνουτ Χάμσον συμβαδίζει στη λογοτεχνία μας με τον Δημοσθένη Βουτυρά. Μεταφράζεται γύρω στα 1900 και γνωρίζει πρωτοφανή εκδοτική επιτυχία στις επόμενες δεκαετίες. Είναι γνωστές οι εξαιρετικές μεταφράσεις του Βάσου Δασκαλάκη, βλ. Καρτσάκης, *Το λογοτεχνικό Ηράκλειο του Μεσοπολέμου...*, ό.π. (σημ. 2), σ. 130. Σχετικά με την παρουσία του Χάμσον στην ελληνική λογοτεχνία της περιόδου βλ. Μουλλάς, ό.π. (σημ. 40), σ. 47 κ.ε.

⁴³ Η κατασκευή ενός θέματος και η σημασιοδότησή του δεν αναφέρεται μόνο στην πράξη της συγγραφής αλλά και της ανάγνωσης, εξετάζεται επομένως σε σχέση με τις προσδοκίες του αναγνωστικού κοινού, βλ. Αμπατζοπούλου, ό.π. (σημ. 5), σ. 65. Μέσα στον λόγο του αφηγητή απηχείται, σύμφωνα με τον Τοντορόφ, ο λόγος του αναγνώστη του.

με την μετέπειτα συγκρότηση της κοινωνικής τους ταυτότητας.⁴⁴ Μορφοποιώντας το εθνικό τραύμα, επιχειρεί να διαλύσει αρνητικά στερεότυπα. Ο πρόσφυγας είναι διαφορετικός από τον γηγενή, αλλά δεν είναι ξένος, όπως ορίζει το κοινωνικό στερεότυπο, και, κυρίως, δεν είναι η αιτία της κοινωνικής κρίσης· είναι το *θύμα* της.

Αναζητώντας λοιπόν τους υπαίτιους του δράματος, και καθώς προσλαμβάνει τον πρόσφυγα ως υποκείμενο κοινωνικής αμφισβήτησης, επιχειρεί πλάγια κριτική των αστικών αξιών. Καταγράφει, επιπλέον, τις διαθέσεις των γηγενών, τον φόβο πίσω από την ελεήμονα διάθεση, και ανοίγει δρόμους να μελετηθεί το φαινόμενο της συμφιλίωσης των δύο εθνικών ομάδων με την εμπέδωση της νέας εθνικής συνείδησης.

Θα ήταν περιττό να σχολιάσουμε ότι η λογοτεχνική αυτή πρόσληψη είναι πολλαπλώς χρήσιμη στις σημερινές συγκυρίες. Γιατί, συντρίβοντας τα τείχη κάθε κακής προπαγάνδας, μας βοηθά να ανακτήσουμε μια πληρέστερη εικόνα της ιστορικής πραγματικότητας –τόσο άδικης για τον προσφυγικό κόσμο–, αλλά και προσδίδει ερμηνευτικό βάθος στα σημερινά μας βιώματα, στην επαναλαμβανόμενη σήμερα σε παγκόσμια πλέον κλίμακα εκδήλωση της προσφυγικής εμπειρίας. Γιατί η λογοτεχνία (που «σκέφτεται με εικόνες», για να θυμηθούμε τη φράση του Σκλόφσκι), η βασιλική αυτή οδός του αναστοχασμού, μας καλεί, με τη δική της γλώσσα, να διαβάσουμε ξανά το παρελθόν στις εικόνες αυτές, για να γνωρίσουμε το παρόν. Να περάσουμε από το ιστορικό πάθος στο ακριβοπληρωμένο μάθος για τον άνθρωπο, για τη ζωή.

⁴⁴ Οι εικόνες αυτές, πέρα από τον τραγικό χαρακτήρα τους, έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς «προσκομίζουν στοιχεία που σχετίζονται με τον προσδιορισμό, σε μεγάλο βαθμό, της μετέπειτα συγκρότησης της κοινωνικής ταυτότητας αυτού του νέου σώματος (Μικρασιάτες πρόσφυγες). Ταυτόχρονα, αναπόφευκτα, μέσα από τον καθορισμό της προσφυγικής ταυτότητας, έχουμε και επανακαθορισμό της ντόπιας, αυτής του Ελλαδίτη, η οποία και αυτή επαναπροσδιορίζεται με τρόπο ουσιαστικό κατά τη συνάντησή με τον νεοαφιχθέντα πρόσφυγα», Καφετζάκη, ό.π. (σημ. 13) 71–72.

Αϊβαλί. Μια εικονιστική αφύπνιση της μνήμης

Καθώς τα ευρωπαϊκά κράτη προσπαθούν να ανταπεξέλθουν στα τεράστια πληθυσμιακά κύματα που προέρχονται από τις συνεχιζόμενες συγκρούσεις στην Ασία, η πρωτοφανής ανθρωπιστική κρίση απασχολεί καθημερινά τα μέσα ενημέρωσης και κοινωνικής δικτύωσης. Μέσα λοιπόν στο πλαίσιο ενός από τα μεγαλύτερα προσφυγικά ρεύματα της εποχής μας και ειδικότερα στα όρια του ελληνικού χώρου, ως βασικού τόπου διέλευσης και διαμονής των προσφύγων, η εν λόγω κινητικότητα ξυπνά μνήμες από προγενέστερες τραυματικές μετακινήσεις: η Μικρασιατική Καταστροφή επιστρέφει για να συγκριθεί με την παρούσα κατάσταση και να συνεισφέρει στη συζήτηση περί εθνικής ταυτότητας, προσφυγιάς και κοινωνικής αλληλεγγύης.

Η τέχνη μεταχειρίζεται ποικίλους τρόπους για να συλλάβει, να αναπαραστήσει και να ερμηνεύσει την εμπειρία της μετανάστευσης· περισσότερο από ποτέ, η ανάπτυξη των σύγχρονων μέσων έχει προωθήσει την διάδοση της εικόνας, και πράγματι οι γραφιστικές αφηγήσεις δύνανται να θεωρηθούν ένας από τους πιο χαρακτηριστικούς σημερινούς τρόπους έκφρασης. Αν και εκ πρώτης όψεως φαντάζει παράδοξη η ενασχόληση του είδους των κόμικς – παραδοσιακά σχετιζόμενο με ιστορίες υπερηρώων και παιδική λογοτεχνία ή υποκουλτούρα– με ένα ζήτημα τέτοιας βαρύτητας, η «ένατη τέχνη» και ειδικότερα το νεωτερικό είδος του γραφιστικού μυθιστορήματος (graphic novel) έχει καταφέρει να εκμεταλλευτεί τη μοναδική του φόρμα (sequential format – θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε «διαδοχική» ή μορφή αφηγηματικής αλληλουχίας) και να εισέλθει επάξια σε θεματικές περιοχές που αφορούν την κοινωνική πραγματικότητα.

Στο πεδίο αυτό, και μετά από μια σύντομη αναφορά στην εμπλοκή του είδους στον πολιτικό και κοινωνικό διάλογο παγκοσμίως, η ανακοίνωση θα επικεντρωθεί στο γραφιστικό μυθιστόρημα *Αϊβαλί*,¹ που χαρτογραφεί τις τραυματικές αναμνήσεις της Μικρασιατικής Καταστροφής και σταδιακά μετεξελίσσεται σε γενικότερο σημείο αναφοράς για το βίωμα της μετανάστευσης. Στοχεύοντας στην αποτύπωση της προσφυγικής εμπειρίας, το *Αϊβαλί* υιοθετεί διάφορες εικο-

¹ Solour, *Αϊβαλί*, Αθήνα, Κέδρος, 2014 (στο εξής: *Αϊβαλί*). Οι εικόνες που ακολουθούν ως παράρτημα μετά το κείμενο και οι οποίες θα εξεταστούν στην παρούσα ανακοίνωση προέρχονται από το έργο αυτό και αναπαράγονται εδώ με την άδεια των εκδόσεων Κέδρος και του συγγραφέα. Για τις εικόνες που συνοδεύουν το κείμενο βλ. Παράρτημα εικόνων.

νιστικές στρατηγικές, ενώ, ως αποκορύφωμα, το έργο προκύπτει αυτοαναφορικό μέσα από την απεικόνιση της τέχνης, που λειτουργεί εντέλει ως ο πιο σημαντικός φορέας μνήμης και κοινωνίσεώς της. Μετά από αυτή τη διαπίστωση, το προσφυγικό βίωμα μπορεί πια να περιγραφεί με διαφορετικούς όρους· ως κινητικότητα στον χώρο και στον χρόνο, απώλεια, αλλά ταυτόχρονα περιλαμβάνοντας μια δική του σταθερά που εμποδίζει τη λήθη: την τέχνη και τη λογοτεχνία, με άλλα λόγια, τις πολιτισμικές κωδικοποιήσεις της μεταναστευτικής εμπειρίας.

Γραφιστικό μυθιστόρημα και ορισμοί

Απαραίτητος φαντάζει για την εξέλιξη της παρούσας ανακοίνωσης ένας ορισμός για το “γραφιστικό μυθιστόρημα”. αν αναλογιστεί όμως κανείς τις ποικίλες σταθερές που συνθέτουν ένα είδος όπως αυτό, οι όποιες απόπειρες ορισμού καταλήγουν προβληματικές, ειδικότερα όταν οι προσπάθειες γίνονται προς την κατεύθυνση διαχωρισμού του γραφιστικού μυθιστορήματος από το συγγενές του είδος των κόμικς. Σε γενικές γραμμές, η βασική διαφοροποίηση μεταξύ των ειδών φαίνεται να προκύπτει από το περιεχόμενο (χωρίς και αυτό βέβαια να αποτελεί τελικό κανόνα)· αντίθετα από τα κόμικς, τα γραφιστικά μυθιστορήματα δεν περιορίζονται μόνο στη μυθοπλασία, σε χιουμοριστικά καρτούν και υπερήρωες, αλλά στρέφονται κυρίως προς άλλα είδη διήγησης: αυτοβιογραφικές και ιστορικές αφηγήσεις, ντοκιμαντέρ, ρεπορτάζ.² Λόγω περιορισμένου χώρου δεν θα επεκταθώ περισσότερο σε ζητήματα ορισμού, αλλά θα αρκεστώ για την ώρα σε δύο σχόλια που τρόπον τινά εμπερικλείουν τον γενικότερο προβληματισμό: «graphic novel signifies a movement rather than a form. The goal of the graphic novelist is to take the form of the comic book, which has become an embarrassment, and raise it to a more ambitious and meaningful level»,³ και, όπως καταλήγει ο Jeff Adams, «the term “graphic novel” [...] denotes the development of comic books for an audience interested in politics, current affairs and literature».⁴

Γραφιστικό μυθιστόρημα. Ντοκιμαντέρ

Υπό το πρίσμα λοιπόν της στροφής αυτής των γραφιστικών μυθιστορημάτων προς ένα πιο «σοβαρό» και ενίοτε μη μυθιστορηματικό περιεχόμενο, αλλά

² Jan Baetens - Hugo Frey, *The Graphic Novel. An Introduction*, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2015, σ. 12.

³ Danny Fingeroth, *The Rough Guide to Graphic Novels*, Λονδίνο, Rough Guides, 2008, σ. 6.

⁴ Jeff Adams, *Documentary Graphic Novels and Social Realism*, Βέρνη, Peter Lang, 2008, σ. 9.

και μέσα στο πλαίσιο της μακράς παράδοσης σύμφωνα με την οποία καρτούν και κόμικς χρησιμοποιήθηκαν για να καταγράψουν και να σχολιάσουν πολιτικές και κοινωνικές πραγματικότητες, δεν φαντάζει καθόλου παράδοξη η εμφάνιση μιας «ντοκιμαντερικής» όψης και λειτουργίας του γραφιστικού μυθιστορήματος.

Όμως, ποιοι είναι συγκεκριμένα οι λόγοι που καθιστούν το είδος του γραφιστικού μυθιστορήματος κατάλληλο για να καταπιαστεί με πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα; Γιατί οι συγγραφείς επιλέγουν το συγκεκριμένο μέσο ως φορέα της ντοκουμεντοποίησης⁵ στην εποχή με τα τελειότερα μέσα φωτογράφησης; Όπως φαίνεται, η συνάφεια μεταξύ γραφιστικού μυθιστορήματος και ντοκιμαντέρ θεμελιώνεται επάνω στη μορφή των δύο ειδών αλλά και αρθρώνεται μέσα από την υβριδική (κείμενο και εικόνα) υπόσταση του γραφιστικού μυθιστορήματος: η τακτική της συγκέντρωσης διαδοχικών πλαισίων (frames) που συνθέτουν το γραφιστικό μυθιστόρημα σχετίζεται αλλά και υποβοηθά το καθήκον του ντοκιμαντέρ, που δεν είναι άλλο από την παρουσίαση αποδείξεων. Όπως αναφέρει και η Chute, «in its succession of replete frames, comics calls attention to itself, specifically, as evidence. Comics makes a reader access the unfolding of evidence in the movement of its basic grammar, by aggregating and accumulating frames of information».⁶

Σχέσεις αιτιότητας, χρονολογική σειρά, χωρική γραμματική και σύνταξη, πλαίσια με αφηγηματική αλληλουχία, λεζάντες –δηλαδή τα βασικά στοιχεία της φυσιογνωμίας του γραφιστικού μυθιστορήματος–, όλα αυτά συνθέτουν το ιδανικό περιβάλλον ώστε να ξετυλιχθεί ένα ντοκιμαντέρ. Αφήνοντας προς το παρόν στην άκρη τις εγγενείς δυσκολίες που εγείρει η οπτικοποίηση αποδείξεων, ιστορίας και μαρτυριών, οι πρακτικές που χρησιμοποιεί το είδος της εικονιστικής αφήγησης κατασκευάζουν έναν προνομιακό χώρο για την ανάπτυξη του ντοκιμαντέρ, κυρίως γιατί το είδος έχει τη δυνατότητα να απεικονίζει και να υλοποιεί το φυσικά απόν· η τέχνη της ζωγραφικής, το σκιτσάρισμα, δίνει υλική υπόσταση σε αφηρημένες ιστορικές μορφές και τη δυνατότητα στο παρελθόν να εμφανιστεί στη σελίδα.⁷ Ακόμη, και ως μια ενδεχόμενη απάντηση στην ερώτηση «γιατί γραφιστικό μυθιστόρημα αντί για φωτογραφικό ντοκουμέντο», η αλήθεια είναι πως το σχεδιάσμα αφήνει περισσότερο δημιουργικό περιθώριο έτσι ώστε να σκιαγραφηθεί το παρελθόν, ενώ ταυτόχρονα, μέσω

⁵ Adams, ό.π., σ. 9.

⁶ Hillary L. Chute, *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Harvard, Harvard University Press, 2016, σ. 2.

⁷ Ό.π., σ. 25–27.

της διαδοχικότητας (sequential format) των πάνελ, μεθοδεύει τη χαρτογράφηση του χρόνου και των σωμάτων στον χώρο.⁸ Ο τρόπος με τον οποίο το γραφιστικό μυθιστόρημα ενσωματώνει την ίδια στιγμή κίνηση και ακινησία είναι το βασικό του πλεονέκτημα αναφορικά με την ντοκουμεντοποίηση του γεγονότος· και παρ' όλα τα πιθανά μειονεκτήματα μιας τέτοιας σκίτσαρισμένης «ντοκουμεντοποίησης», που φαντάζει ίσως πιο αφαιρετική από τη μηχανική πιστότητα και τη δυνατότητα αναπαράστασης λεπτομερειών που προσφέρει η επιστήμη της φωτογραφίας με τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα που διαθέτει, δεν πρέπει κανείς να λησμονεί, σύμφωνα με τη Chute, πως η εικονιστική αναπαράσταση του graphic novel προβάλλει περισσότερο προσωπική και ανοιχτή σε ερμηνείες και προσφέρει ένα ευρύτερο δίκτυο νοηματοδοτήσεων, καθώς δεν αποτελεί ένα αντίγραφο αλλά ένα καινούργιο ξεχωριστό μοντέλο,⁹ που εντέλει κατορθώνει να συλλάβει περισσότερες πλευρές της πραγματικότητας.

Σε κάθε περίπτωση, η μελέτη της εκδοτικής παραγωγής των τελευταίων ετών στον χώρο δείχνει πως το είδος του γραφιστικού μυθιστορήματος εξυπηρετεί μια καθ' όλα πολιτική και κοινωνική ατζέντα, με μια σαφή τάση προς την ντοκιμαντερική αναπαράσταση, με έργα όπως το *Maus*, *Palestine*, *Footnotes in Gaza*, *Persepolis*. Η εξαιρετική ποικιλία εκφραστικών μέσων και η αμεσότητα του σχεδίου προσφέρουν μια μοναδική ευκαιρία για την αποτύπωση και τον σχολιασμό της πραγματικότητας.

Αϊβαλί

Το *Αϊβαλί* είναι μια συλλογή ιστοριών που έχουν ως κοινό σημείο αναφοράς την πόλη των Κυδωνιών και τη Μικρασιατική Καταστροφή· πέντε ιστορίες που συνομιλούν μεταξύ τους, εκ των οποίων οι τρεις αποτελούν μια εν μέρει μεταφορά έργων-ντοκουμέντων των Φώτη Κόντογλου, Ηλία Βενέζη, Αγάπης Βενέζη Μολυβιάτη και Αχμέτ Γιορουλμάζ. Πέντε ιστορίες και τρεις γενιές προσφύγων, και από τις δύο πλευρές, ξεδιπλώνουν τις αναμνήσεις του βίαιου εκπατρισμού μετά την Καταστροφή και μετά τη Συνθήκη της Λοζάνης. Οι τέσσερις παλαιότερες μαρτυρίες παρουσιάζονται ως μια βαριά πολιτιστική κληρονομιά που στοιχειώνει τον αφηγητή (που ταυτίζεται και με τον συγγραφέα του μυθιστορήματος) στην απόπειρά του να επισκεφθεί το Αϊβαλί. Μέσα από αυτή τη μνημονική διαδικασία και τα λογοτεχνικά έργα που μελετά, ο αφηγητής ανακατασκευάζει την εποχή του εκπατρισμού αντιμετωπίζοντας

⁸ Ο.π., σ. 16.

⁹ Ο.π., σ. 21.

ταυτόχρονα και τη δική του τραυματική οικογενειακή ιστορία. Σταδιακά, καθώς ο ταξιδευτής Αντώνης απευθύνει ερωτήματα και ιδέες στο κοινό, ζητήματα όπως μετανάστευση, πόλεμος και εθνικά στερεότυπα τίθενται εκ νέου και, ξεπερνώντας τα όρια της Μικρασιατικής Καταστροφής, τοποθετούνται κριτικά στη σύγχρονη πραγματικότητα.

Όντας ένα ζήτημα τραυματικής μνήμης, που περνά στον αφηγητή κυρίως διαμέσου της τέχνης και της λογοτεχνίας και μετουσιώνεται σε γραφιστική αφήγηση, είναι ενδιαφέρον να μελετήσει κανείς το πώς το είδος των κόμικς μπορεί να θεωρηθεί ως πηγή μνήμης και, ακόμη περισσότερο, με ποιον τρόπο καταφέρνει μια γραφιστική αφήγηση να συλλάβει την αίσθηση του τραυματικού γεγονότος και να την οπτικοποιήσει επάνω στη σελίδα. Και μια μικρή παρένθεση εδώ: όπως φαίνεται, τραυματική μνήμη και εικονιστική αφήγηση μοιράζονται μια δυνατή υπόγεια σύνδεση.

Κόμικς και τραύμα

Όπως ειπώθηκε και στην αρχή, υπάρχει μια μοναδική σύνδεση μεταξύ γραφιστικών αφηγήσεων και ντοκιμαντέρ: επεκτείνοντας τον συλλογισμό αυτόν, οι μελετητές στρέφονται στην απεικόνιση του τραύματος μέσω των κόμικς. Ειδικά όταν μιλάμε για ιστορίες πολέμου και βιωμένες εμπειρίες, το είδος φαίνεται να είναι το καταλληλότερο για την κοινώνησή τους, καθώς έχει τη δυνατότητα της άμεσης αναπαράστασης. Ακόμη, η δύναμη της εικονιστικής αφήγησης βρίσκεται τρόπον τινά στην «αθωότητα» της: το καρτούν μπορεί να αναπαραστήσει το «ανείπωτο» και την πιο αβάστακτη μνήμη, με τρόπο που μετριάξει τον πόνο αλλά καταφέρνει την ίδια στιγμή να κοινωνήσει το τραύμα, φυσικά με τη βοήθεια της αφαιρετικότητας του σχεδίασματος έναντι της φωτογραφίας.¹⁰ Όπως αναφέρει ο Paul Gravett για το *Maus*, «who would have thought that the most painful family history during and since the Holocaust could be told afresh in comics and engage with readers who might not choose to read a text novel or watch a movie on such a difficult subject?».¹¹

Τέλος, από άποψη μορφής, η γραφιστική διήγηση με τα πλαίσια της αλλά και την κρίσιμη αφηγηματική λειτουργία των κενών (*gutters*) μεταξύ τους έχει τη δυνατότητα να περιλαμβάνει και ταυτόχρονα να αποκλείει αυτά τα γεγονότα «πέρα από κάθε αναπαράσταση»: ταυτόχρονα, η διαδοχικότητα του είδους ταιριάζει και εξυπηρετεί τη θραυσματική φύση της τραυματικής ανάμνησης.

¹⁰ Adams, ό.π. (σημ. 4), σ. 67–68.

¹¹ Paul Gravett, *Comics Art*, Λονδίνο, Tate Publishing, 2013, σ. 88.

Μέσα σε αυτό το σύντομο θεωρητικό πλαίσιο, θα ήθελα τώρα να σταθώ στην αποτύπωση του τραύματος στο *Αϊβαλί*, έτσι ώστε να δούμε τι θα μπορούσε να προσθέσει το συγκεκριμένο έργο, διαμέσου της γραφιστικής αναπαράστασης, στον διάλογο σχετικά με την απεικόνιση της Μικρασιατικής Καταστροφής αλλά και στην μετάδοση του τραύματος της προσφυγιάς. Συγκεκριμένα, ο συγγραφέας φαίνεται να υιοθετεί συγκεκριμένες τεχνικές για να οπτικοποιήσει τις πιο επώδυνες τραυματικές στιγμές: σιωπηλά και ολοσέλιδα πάνελ, σκοτεινές αποχρώσεις και γραφιστική διακειμενικότητα συμβάλλουν στην άρθρωση μιας εικόνας απόγνωσης και πόνου.

Η αποτύπωση του τραύματος

1. Σιωπηλά και ολοσέλιδα πάνελ¹²

Το πιο αντιπροσωπευτικό ίσως παράδειγμα της αναπαράστασης της τραυματικής εμπειρίας είναι η ιστορία του Λέλεκα, που συλλαμβάνεται για να ακολουθήσει τα τουρκικά τάγματα εργασίας· το επεισόδιο αναπτύσσεται με σιωπηλά πάνελ (π.χ. εικ. 1) – με τον όρο «σιωπηλά» εννοούμε πως δεν υπάρχουν πολλοί διάλογοι ή και συννεφάκια λόγου αλλά κυρίως λεζάντες με τα λόγια του αφηγητή – και η σκηνή καταλήγει σε τρία διαδοχικά ολοσέλιδα πάνελ (εικ. 2, 3). Η χρήση της σιωπής σε μια γραφιστική αφήγηση παραπέμπει σχεδόν πάντα σε συναισθηματική φόρτιση, ενώ εναπόκειται στον αναγνώστη να γεμίσει τα κενά και να διαχειριστεί τον χρόνο, καθώς το σιωπηλό πάνελ λειτουργεί ως παύση. Στην προκειμένη περίπτωση η ύπαρξη των σιωπηλών πάνελ σηματοδοτεί μια έντονη αίσθηση αφαίρεσης και κατακερματισμού (που δεν θα ήταν δυνατόν να μεταδοθεί με λέξεις), μια αίσθηση που είναι απόλυτα συμβατή με τη φύση της τραυματικής εμπειρίας. Τα σιωπηλά πάνελ εδώ πριμοδοτούν τη χρήση της φαντασίας· τα συννεφάκια διαλόγων αντικαθίστανται από μουσικά πεντάγραμμα που καταλήγουν σε ένα τραγικό κρεσέντο: χωρίς καθόλου πλαίσιο, το ολοσέλιδο πάνελ αντικατοπτρίζει με τον πιο ρητό τρόπο τον πόνο του γέρο μουσικού και την ταπείνωση ενός ολόκληρου έθνους.

Η περίπτωση που μόλις περιγράφηκε – σιωπηλά πάνελ που καταλήγουν σε ολοσέλιδα πάνελ χωρίς πλαίσια – φαίνεται να αποτελεί σχεδόν μια στρατηγική στο *Αϊβαλί*, όταν η αφήγηση προσεγγίζει στιγμές συγκινησιακής έντα-

¹² Με τον όρο «πάνελ» αναφερόμαστε στα ορθογώνια (συνήθως) καρέ/πλαίσια που συνθέτουν τη σελίδα ενός κόμικς. Με τον όρο «ολοσέλιδα πάνελ» αναφερόμαστε στις περιπτώσεις όπου δεν υπάρχουν πλαίσια αλλά μια εικόνα απλώνεται σε ολόκληρη τη σελίδα.

σης· καθώς ο νεαρός Ηλίας Βενέζης φυλακίζεται, τρία μαύρα σιωπηλά πάνελ (εικ. 4), όπου εκτός από τα κάγκελα του κελιού τίποτε άλλο δεν είναι ορατό, υπογραμμίζουν τη μοναξιά και το απόλυτο κενό. Ως αντίθεση στην έλλειψη ανθρώπινης ομιλίας, οι λεζάντες αναφέρονται λεπτομερειακά σε άλλους ήχους που είναι αισθητοί μέσα στην σιωπή της σελίδας: το καρδιοχτύπι του Ηλία, τον ήχο ενός αναστεναγμού, το θόρυβο του άχυρου. Όπως πριν, το επεισόδιο καταλήγει σε ένα ολοσέλιδο μαύρο πάνελ όπου άντρες επιλέγονται τυχαία για εκτέλεση (εικ. 5). Το ίδιο συμβαίνει και λίγο αργότερα, στο κλείσιμο της ιστορίας του «ξαφρίσματος»: η βασανιστική ένταση εγγράφεται σε διαδοχικά σιωπηλά πάνελ (εικ. 6, 7) όπου σε αργή κίνηση αποκαλύπτεται η δεδομένη θανατική καταδίκη. Η κλιμάκωση καθορίζεται, και πάλι, από τέσσερα ολοσέλιδα πάνελ (εικ. 8, 9). Η εικόνα του πρωταγωνιστή που μικραίνει σταδιακά μέσα σε μια λάμπα σπάει τον ιστό της ρεαλιστικής αλληλουχίας των εικόνων και μεταφέρει αυτούσια την τραυματική στιγμή.

2. Γραφιστική διακειμενικότητα

Ένα ακόμη μέσο για την οπτικοποίηση του προσφυγικού τραύματος στο Αϊβαλί φαίνεται να αποτελεί και η αναπαραγωγή του πίνακα *Η κραυγή* του Edvard Munch (εικ. 10): αυτή η έκφραση αγωνίας και απόγνωσης παρουσιάζεται σε διάφορες εκδοχές μέσα στο graphic novel: μια χειρόγραφη αναπαρασταση του πίνακα, αλλά και σε άλλες περιπτώσεις (εικ. 11, 12, 13), όταν η αφήγηση φτάνει σε δραματικό αποκορύφωμα. Έτσι, ο πίνακας, δεδομένων και των άπειρων συνδηλώσεων που έχει αποκτήσει, γίνεται σύμβολο που ξεπερνά τις αναμνήσεις της καταστροφής και μνημονεύει το παγκόσμιο τραύμα του εκπατρισμού, όπως αποδεικνύουν και τα συννεφάκια κειμένου (εικ. 13). Ωστόσο, την ίδια στιγμή, η απεικόνιση της *Κραυγής* φαίνεται να εξυπηρετεί και έναν ακόμη παράλληλο σκοπό: να τονίσει τον ρόλο της τέχνης και κυρίως της εικόνας, του οπτικού πολιτισμού –με λίγα λόγια, των εικόνων που παράγει ο πολιτισμός μας–, στην αποτύπωση και κοινώνηση της προσφυγικής τραυματικής εμπειρίας.

Προσφυγική εμπειρία, τέχνη και οπτικός πολιτισμός

1. Φωτογραφία

Προς την κατεύθυνση αυτή παρατηρούμε και την απεικόνιση άλλων ειδών τέχνης που ανήκουν στην «οπτική» κατηγορία: το Αϊβαλί εστιάζει ιδιαίτερα

στη φωτογραφία, για παράδειγμα, που χρησιμοποιείται ως εικονιστική στρατηγική, για να υπογραμμίσει τη βαρύτητα της τραγωδίας αλλά και την τάση προς τη λήθη. Στην εικόνα 14, σε μια παράδοξη διάταξη, εμφανίζονται φωτογραφίες άγνωστων θυμάτων, ενώ το πλέγμα καταλήγει σταδιακά σε μία ταυτοποιημένη φωτογραφία· στην επόμενη συγκέντρωση φωτογραφιών στο μυθιστόρημα παρουσιάζονται τα μέλη της οικογένειας του αφηγητή (εικ. 15). Η μετάβαση από τις ανώνυμες στις επώνυμες πλέον φωτογραφίες γίνεται το απόλυτο όχημα για την αφύπνιση της μνήμης της προσφυγικής τραγωδίας.

Μια δεύτερη κατηγορία είναι οι ζωγραφισμένες με το χέρι αναπαραγωγές φωτογραφιών (π.χ. εικ. 16).

Δεν είναι επίσης λίγες οι φορές που απεικονίζεται η ίδια η φωτογραφική δραστηριότητα (εικ. 17). Ακόμη, στην αρχή του μυθιστορήματος, η οικογένεια των Τούρκων ζητά από τον αφηγητή ένα φωτογραφικό στιγμιότυπο, και αυτή η πράξη γίνεται και το εφαλτήριο για τη μνημονική διαδικασία (εικ. 18). Στο τέλος της ιστορίας συμβαίνει ένα παρόμοιο περιστατικό (εικ. 19), χωρίς να ξεχνάμε και το παράρτημα του έργου που είναι αφιερωμένο στην ιστορία και τις φωτογραφίες της οικογένειας του συγγραφέα.

2. Λαογραφικό στοιχείο

Προς την ίδια κατεύθυνση έμφασης στον οπτικό πολιτισμό που ηγεμονεύει στη μνημόνευση του τραύματος και λειτουργεί ως βασικό αντίβαρο στη λήθη παρατηρείται στο γραφιστικό μυθιστόρημα και μια προσπάθεια παρουσίασης του λαογραφικού στοιχείου, που αποτελεί και χαρακτηριστικό κομμάτι των ορατών γνωρισμάτων του σύγχρονου κόσμου. Στην ιστορία του Φώτη μεγάλο μέρος (σε σχέση πάντα και με την έκταση που καταλαμβάνουν αυτές οι πληροφορίες στο έργο-πηγή του Φώτη Κόντογλου) είναι αφιερωμένο στις καρναβαλικές τελετές που συνδέουν, μέσα από τις θεατρικές παραστάσεις, τις μάσκες και τα κοστούμια, τον 20ό αιώνα με την αρχαία Ελλάδα (π.χ. εικ. 20). Στα ίδια αυτά χνάρια των τελετών συλλογικής μνήμης δεν μπορεί να είναι τυχαία και η έναρξη του μυθιστορήματος με την παρουσίαση της μαθητικής παρέλασης για την απελευθέρωση της Λέσβου από τους Τούρκους. Η οπτικοποίηση των δύο αυτών πολιτισμικών εκδηλώσεων φέρνει και πάλι στο προσκήνιο τη διαχείριση της εμπειρίας και τη μνημόνευση μέσα από τις εικονιστικές αναπαραστάσεις.

Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτή η συνεχιζόμενη έμφαση στη φωτογραφία, τη ζωγραφική (εικ. 21), τη λαογραφία και τις εθνικές

τελετές, αυτή η έμφαση στον οπτικό πολιτισμό, αναδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο τον ρόλο όλων αυτών στην ανάμνηση, αποτύπωση και κοινωνία του τραύματος. Το *Αϊβαλί* ταξιδεύει κυρίως μέσα από το πολιτισμικό υπόβαθρο και τις εικόνες του παρελθόντος για να σώσει και να μεταδώσει την προσφυγική εμπειρία. Έτσι, πλειοδοτώντας τρόπον τινά υπέρ της εικονιστικής τέχνης του, και όντας και το ίδιο αναπόσπαστο πλέον μέρος του οπτικού μας πολιτισμού, το *Αϊβαλί* προκύπτει αυτοαναφορικό και επισημαίνει πως, ανάμεσα στα διάφορα μέσα που χρησιμοποιούνται για την ιστορική αναδρομή, η τέχνη και ο πολιτισμός είναι εντέλει από τα πιο σημαντικά. Με λίγα λόγια, φαίνεται πως η αναπαραστατική δύναμη της τέχνης και των πολιτισμικών εκδηλώσεων – κατά μεγάλο μέρος στην οπτική τους διάσταση – έχει την ικανότητα να λειτουργήσει ως αντίβαρο στην εθνική λήθη που καταδικάζει τις προσφυγικές εμπειρίες στην αφάνεια. Όπως λέει και ο Φώτης Κόντογλου (εικ. 22), «ούλα τούτα είναι γραμμένα στα βιβλία. Μα τα βιβλία αραχνιάζουνε στα ράφια».¹³ Όμως, η τέχνη, αυτή τη φορά στο πρόσωπο ενός γραφιστικού μυθιστορήματος, είναι και πάλι εδώ για να σώσει τις αναμνήσεις των προσφύγων και τις τραγωδίες της Μικρασιατικής Καταστροφής. Μετά από αυτή τη διαπίστωση, το ζήτημα του εκπατρισμού και η κινητικότητα του προσφυγικού βιώματος φαίνεται να εμπεριέχει μία σταθερά που εμποδίζει για πάντα τη λήθη: την τέχνη και τον πολιτισμό· με λίγα λόγια, τις πολιτισμικές κωδικοποιήσεις της προσφυγικής εμπειρίας, παλιές και καινούργιες. Η εικόνα του Κόντογλου που ζωγραφίζει (εικ. 23), σε συνδυασμό με την «κομιστική» αφήγηση που μηδενίζει την απόσταση του σήμερα από το 1922 μέσω της αναπαράστασης, αποτελεί τη μεγαλύτερη απόδειξη.

Συμπεράσματα. Το *Αϊβαλί* ως γραφιστικό αρχείο

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, το *Αϊβαλί* διασώζει μέσα από τα σκίτσα του τις μνήμες της Μικρασιατικής Καταστροφής και εμμένει στις πολιτισμικές κωδικοποιήσεις του προσφυγικού βιώματος, μεταφέροντάς το στο παρόν· τις φωτογραφίες, τις παραδόσεις, τις τελετές, την ατμόσφαιρα, συμπεριλαμβανομένων φυσικά και των τεσσάρων ιστοριών που βρίσκονται στον πυρήνα του. Καθώς οι αυθεντικές αφηγήσεις μεταμορφώνονται σταδιακά από κειμενική σε οπτική κουλτούρα και συνθέτουν το γραφιστικό μυθιστόρημα, ξεκάθαρα προκύπτει πως η βασική συμβολή του έργου δεν είναι άλλη από τη δη-

¹³ *Αϊβαλί*, σ. 393.

μιουργία ενός πολυδιάστατου γραφιστικού αρχείου. Η ιδέα κιόλας του γραφιστικού μυθιστορήματος ως αρχείου δεν είναι άγνωστη στον κόσμο των κόμικς, αφού και πάλι η μορφή με τα πλαίσια και την παράθεση πληροφοριών σε κουτιά με σειρά αλληλουχίας συγγενεύει με τη λογική της δημιουργίας αρχείων· η Chute σημειώνει: «comics –with its boxes that store and display information– and the idea of the archive are intimately connected».¹⁴

Σαν ένα ιστορικό και πολιτισμικό παλίμψηστο, το *Αίβαλί* αποτελεί μια συγκέντρωση οπτικοποιημένου υλικού για τη χαμένη Μικρά Ασία, κάτι που μαρτυρείται και μέσα στην ίδια την ιστορία: ο αφηγητής αναζητά στο πλαίσιο της έρευνάς του παλιές φωτογραφίες, αρχεία και πληροφορίες. Δημιουργείται έτσι ένα αρχείο διαφορετικό, αρχείο τέχνης, εικονιστικό, καινοτόμο, δημοφιλές και προσιτό σε όλους, ιδανικό για να ρίξει εκ νέου φως στο προσφυγικό βίωμα της Μικρασιατικής Καταστροφής, προσθέτοντας ολοένα και καινούριες προεκτάσεις σε ένα θέμα ήδη πολυμελετημένο.

Πέρα από αυτή την ιδιαιτερότητά του όμως, η ξεχωριστή ομορφιά του συγκεκριμένου αρχείου είναι η παρουσία του σε έναν μεθοριακό χώρο μεταξύ των δύο πλευρών: αντιπροσωπεύοντας εξίσου Έλληνες και Τούρκους, το γραφιστικό μυθιστόρημα στέκεται εντέλει στη μέση, ξεπερνώντας έτσι τα όρια της Μικρασιατικής Καταστροφής. Όπως καταδεικνύει και το ολοσέλιδο πάνελ (εικ. 24) με τις αναφορές σε άλλους πολέμους και διαφορετικές τραγωδίες, το *Αίβαλί* προβάλλει το αίτημα για ειρήνη σε όλη την ανθρωπότητα, ενώ η τέχνη υψώνεται εμβληματικά ως το μοναδικό αντίβαρο στην αγριότητα και η μοναδική γέφυρα για τη συναδέλφωση μεταξύ των λαών (εικ. 25).

Συμπερασματικά, το *Αίβαλί* στρέφει τα φώτα στη συμβολή της τέχνης και του οπτικού πολιτισμού για την κοινώνηση της Μικρασιατικής Καταστροφής. Μέσα από το *Αίβαλί*, η έννοια της προσφυγικής εμπειρίας συνδέεται με μία από τις πιο σύγχρονες μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας – επανακαθορίζεται έτσι και σκιαγραφείται με νέους όρους αποκτώντας έναν ακόμα σύμμαχο: τη γραφιστική τέχνη και την εικόνα, που είναι παρούσες «για να ορθώσουν τη μνήμη απέναντι στα ανθρώπινα λάθη που, όταν ξεχνιούνται, επαναλαμβάνονται».¹⁵

¹⁴ Chute, ό.π. (σημ. 6), σ. 192.

¹⁵ *Αίβαλί*, από το οπισθόφυλλο του βιβλίου.

Παράρτημα εικόνων



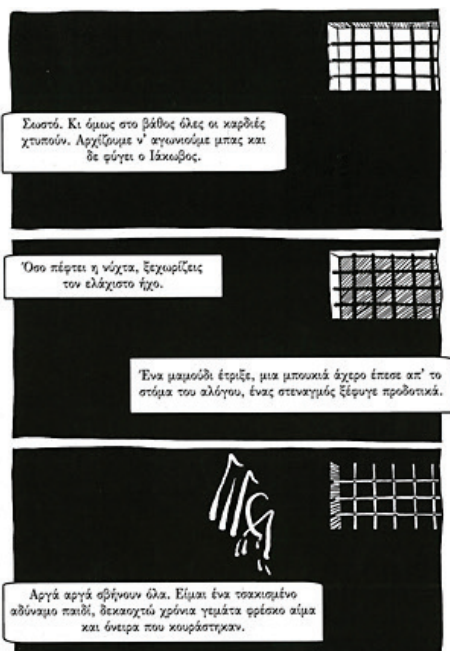
Εικ. 1



Εικ. 2



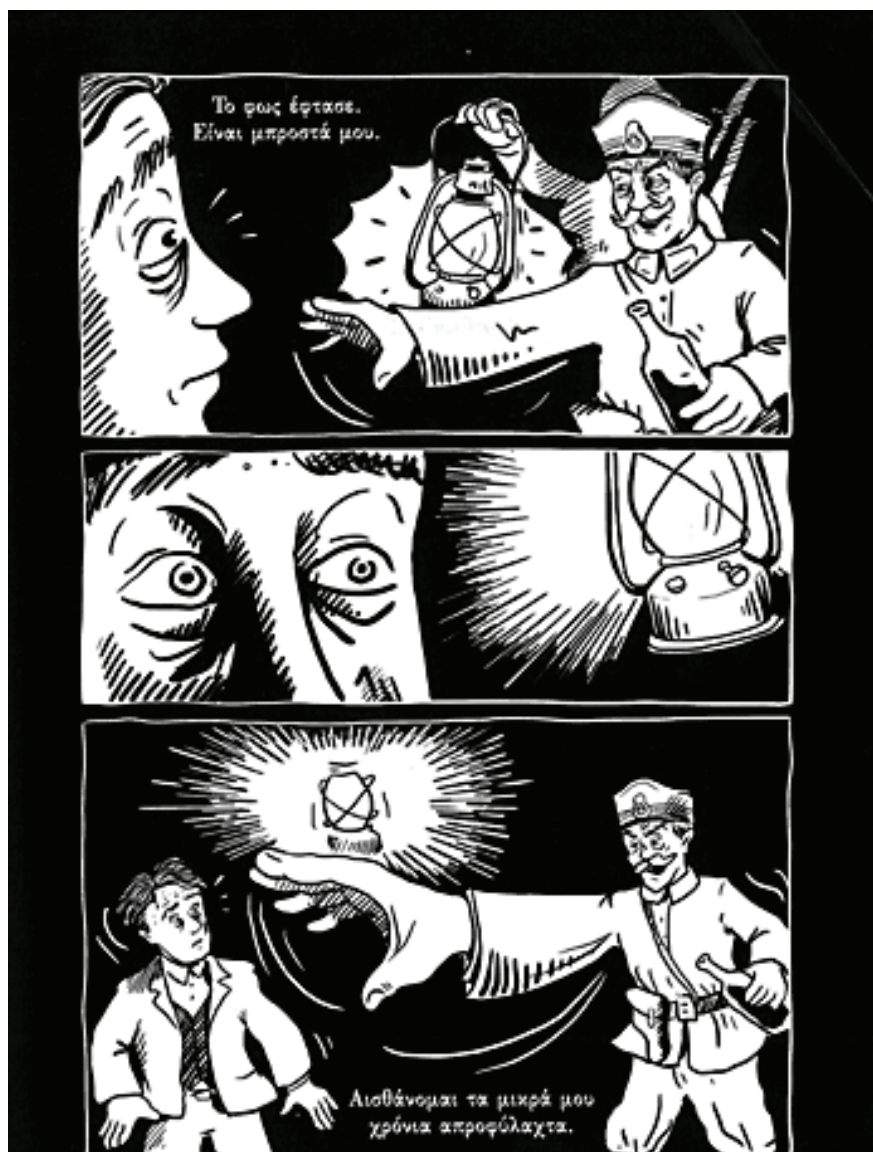
Εικ. 3



Εικ. 4

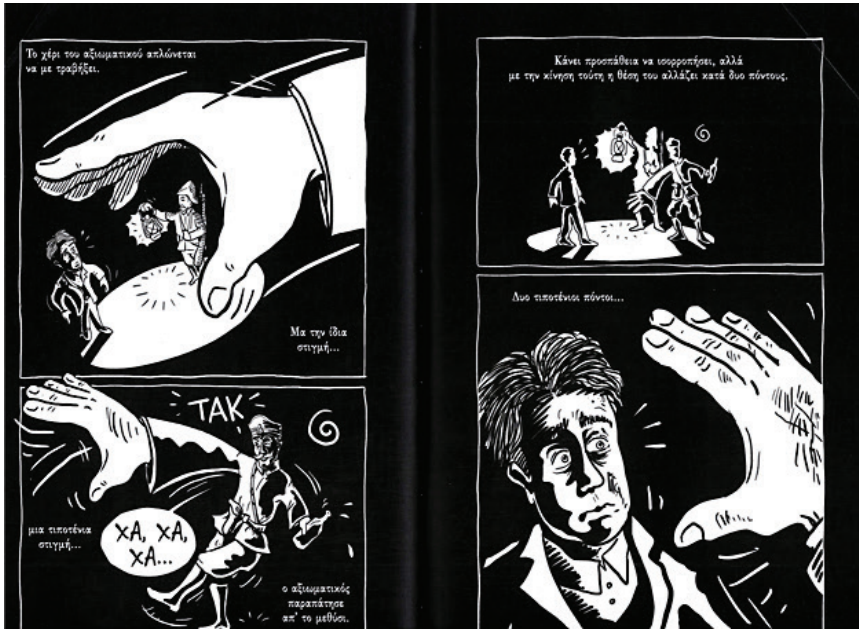


Εικ. 5



Εικ. 6

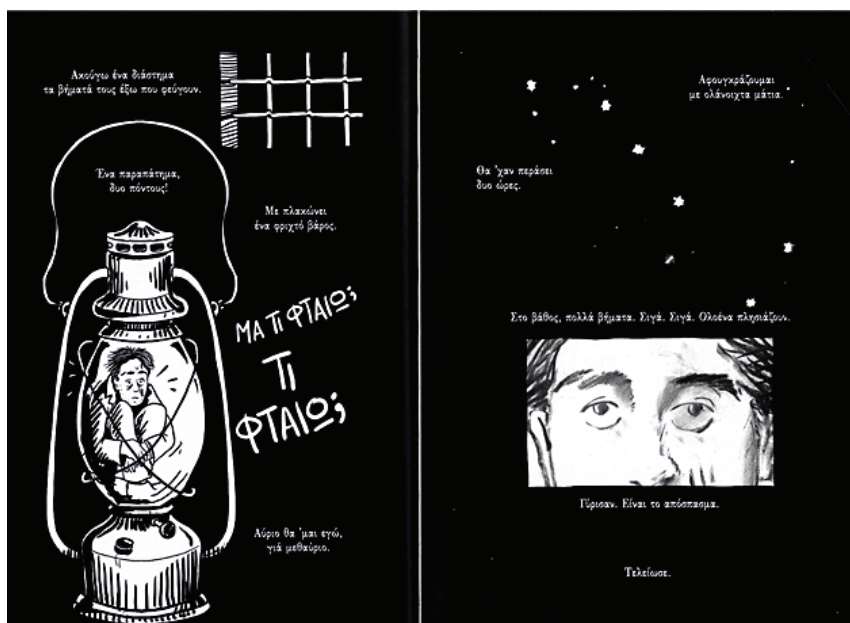
ΑΪΒΑΛΙ ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΗ ΑΦΥΠΙΝΙΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ



Εικ. 7



Εικ. 8



Εικ. 9



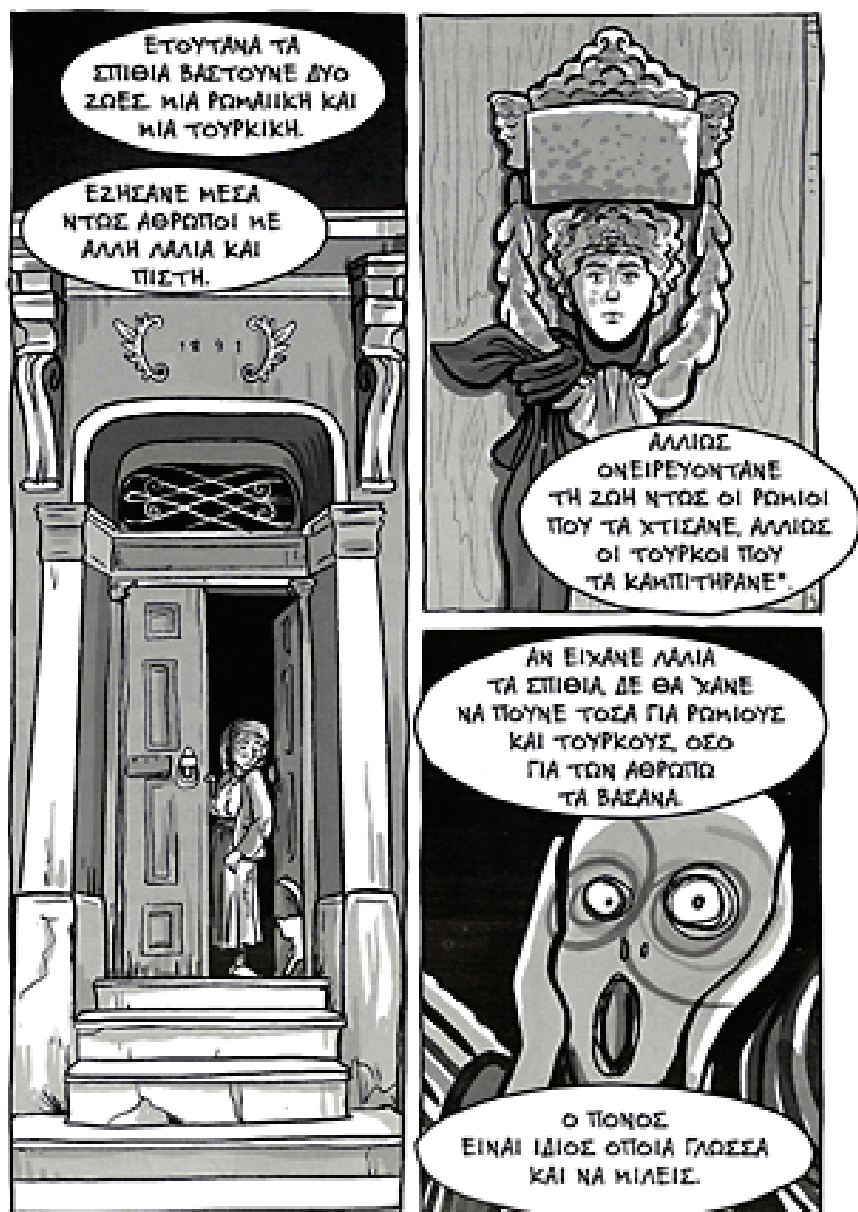
Εικ. 10



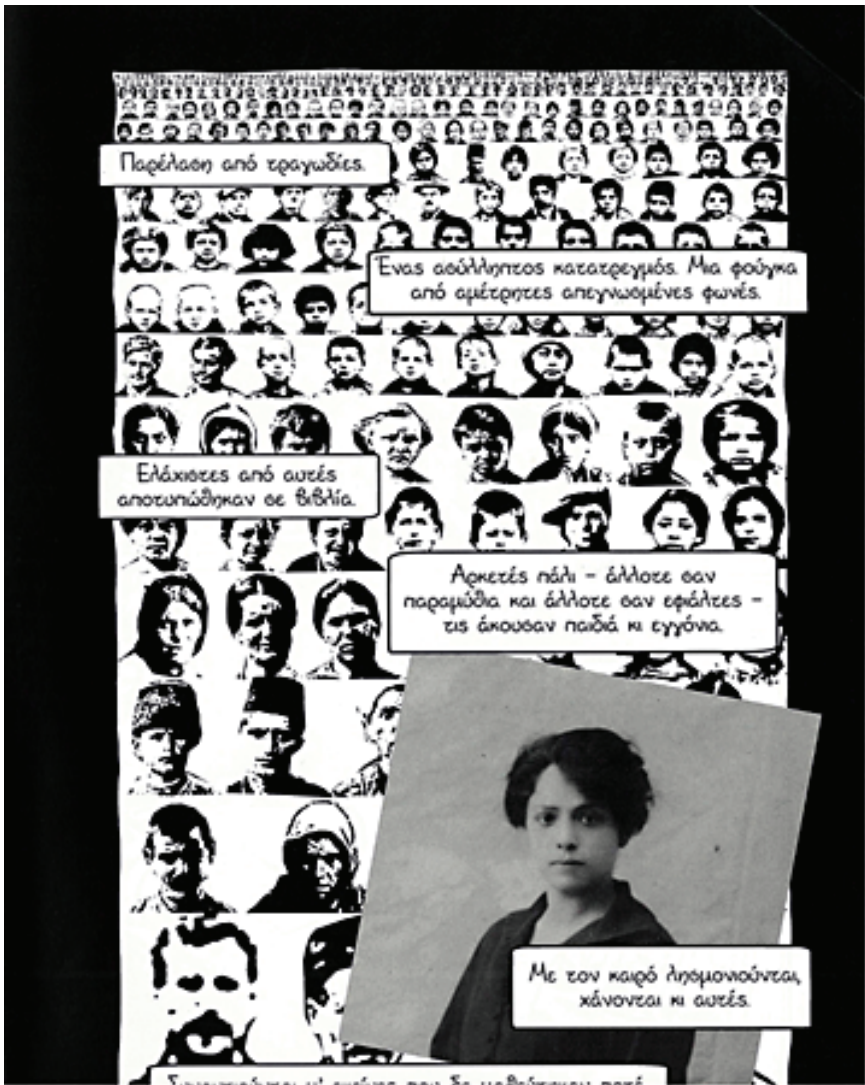
Εικ. 11



Εικ. 12



Εικ. 13



Εικ. 14

ΑΪΒΑΛΙ. ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΗ ΑΦΥΠΙΝΙΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ



Εκκ. 15



Εκκ. 16



Εικ. 17



Εικ. 18

ΑΪΒΑΛΙ ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΗ ΑΦΥΠΙΝΙΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ



Εικ. 19



Εικ. 20

Η μυρωδιά που χαρακτηρίζει το χειμώνα το εσωτερικό του σπιτιού μας ήταν το τίλιο, το χαμομήλι και το φασκόμηλο. Τότε που το μπρίκι άχνιζε διαρκώς στο μαγκάλι κι εμείς ήμασταν συνέχεια κρυωμένα.



Τα καλοκαίρια κυριαρχούσαν μέσα κι έξω από τα σπίτια οι μυρωδιές από τα γαρύφαλα και τους βασιλικούς φυτεμένα σ' ένα σωρό μεγάλα και μικρά κύπελλα και γλάστρες.



Όλες αυτές οι μυρωδιές υπάρχουν σε όλα τα αγροτόσπιτα... Διαφορετικές του χειμώνα απ' του καλοκαιριού.

Εικ. 21

ΑΪΒΑΛΙ. ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΗ ΑΦΥΠΝΙΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ



Εικ. 22



Εικ. 23



Εικ. 24



Εικ. 25

Οι έννοιες «πατρίδα» και «ξενιτιά» σε έργα των Σωτήρη Δημητρίου και Τηλέμαχου Κώτσια

Η τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα σηματοδοτείται από την πτώση του τείχους του Βερολίνου, το τέλος του Ψυχρού Πολέμου και τη σταδιακή κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων από το 1989 ως το 1992. Εν μέσω αυτών των αλλαγών μεγάλες ομάδες πληθυσμού των πρώην σοσιαλιστικών δημοκρατιών εγκαταλείπουν τις γενέτειρές τους και μεταβαίνουν στα καπιταλιστικά κράτη της Ευρώπης, οδηγώντας τη Γηραιά Ήπειρο σε μια περίοδο σοβαρών ανακατατάξεων.

Οι νέες συνθήκες που διαμορφώθηκαν δεν άφησαν ανεπηρέαστη την Ελλάδα. Πράγματι, η χώρα μας, που για δεκαετίες αποτελούσε αφετηρία μεταναστών, προσφύγων και πολιτικών εξόριστων,¹ καλείται στη δεκαετία του 1990 να παίξει έναν διαφορετικό, ασυνήθιστο για την ίδια ρόλο, αυτόν της χώρας υποδοχής μεταναστών, κυρίως από τη Βαλκανική και τις χώρες της πρώην ΕΣΣΔ. Η κατάσταση αυτή βρήκε το κράτος ανέτοιμο από κάθε άποψη (ψυχολογική, κοινωνική, υλικοτεχνική)² να υποδεχτεί αυτούς τους ανθρώπους. Άλλωστε, για πρώτη φορά μετά την ανταλλαγή πληθυσμών με την Τουρκία το 1923 βρίσκεται αντιμέτωπη με μια τόσο μεγάλη εισροή μεταναστών που στοχεύουν είτε στη συνέχιση του ταξιδιού τους σε άλλες χώρες είτε, συννηθέστερα, στην εγκατάστασή τους στην Ελλάδα.³

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση των μεταναστών από τη γειτονική Αλβανία στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Η έλευσή τους δεν αντιμετωπίστηκε ευνοϊκά, καθώς θεωρήθηκε ότι εξαιτίας αυτού του γεγονότος η ελληνική μειονότητα της Αλβανίας θα έπαυε να υφίσταται, ενώ υπήρχε και ο φόβος

¹ Dimitris Tziouvas, «Introduction», στο Dimitris Tziouvas (επιμ.), *Greek Diaspora and Migration since 1700. Society, Politics and Culture*, Ashgate, Farnham and Burlington, 2009, σ. 2. (Στο εξής, όπου δεν αναφέρεται το όνομα του μεταφραστή ή μετάφραση ή η απόδοση του κειμένου είναι δική μου.)

² Vangelis Calotychos, «The alpha males and worker bees of the Balkan honeycomb. Economic migrants in contemporary Greek fiction», στο Peter Mackridgē - Eleni Yannakakis (επιμ.), *Contemporary Greek Fiction in a United Europe. From Local History to the Global Individual*, Oxfōrδη, Legēnda, 2004, σ. 60.

³ Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, «Τα άχθη της ετερότητας. Διαστάσεις της πολιτισμικής διαφοροποίησης στην Ελλάδα του πρώιμου 21ου αιώνα», στο Ευθύμιος Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Περιπέτειες της ετερότητας. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006, σ. 40.

για εντάσεις στις σχέσεις με το γειτονικό κράτος.⁴ Επιπλέον, τα ΜΜΕ παρουσίαζαν στο κοινό αρνητικές εικόνες των μεταναστών που κυκλοφορούσαν στη χώρα παράνομα,⁵ συνδέοντάς τους με την αύξηση της εγκληματικότητας, με συνέπεια την έξαρση της «αλβανοφοβίας»⁶ στην Ελλάδα. Παράλληλα, το ξέσπασμα των βαλκανικών εθνικισμών⁷ δημιούργησε φόβους για ενδεχόμενες εδαφικές διεκδικήσεις των Αλβανών στην Ελλάδα, με αποτέλεσμα την αναβίωση του εθνικιστικού λόγου και την αντιμετώπιση των ανθρώπων αυτών ως κατώτερων. Στο μεταξύ οι μετανάστες άρχισαν να εργάζονται ως ανειδίκευτοι εργάτες, συνήθως σε χωράφια, οικοδομές και άλλους παρεμφερείς χώρους εργασίας,⁸ προσπαθώντας παράλληλα να ενσωματωθούν στην κοινωνία και να συνυπάρξουν με τους Έλληνες.

Φυσικά ένα τέτοιο ζήτημα δε θα μπορούσε να μην απασχολήσει την ελληνική λογοτεχνία, η οποία τα τελευταία εικοσιπέντε περίπου χρόνια αρχίζει να στρέφει το ενδιαφέρον της προς την απεικόνιση των Βαλκάνιων μεταναστών, τη συνάντηση και αλληλεπίδραση ντόπιων και ξένων, το άνοιγμα στον Άλλο,⁹ την ξενοφοβία¹⁰ ή την υπεράσπιση του ξένου. Παράλληλα, μυθιστορήματα στα ελληνικά γράφονται από Έλληνες συγγραφείς από την Αλβανία (παραδείγμα ο Τηλέμαχος Κώτσιας, έργο του οποίου θα εξετάσουμε παρακάτω), αλλά και από Αλβανούς, οι οποίοι αφηγούνται από τη δική τους σκοπιά το πώς βίωσαν τη μετανάστευση (παραδείγμα ο Γκασμέντ Καπλάνι). Η τάση αυτή της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας πιθανόν να οφείλεται είτε στην επιθυμία των καλλιτεχνών να μοιραστούν την προσέγγισή τους στα νέα δεδομένα με το κοινό είτε στη σταδιακή συμφιλίωση των Ελλήνων με την πολυπολιτισμική κοινωνία στην οποία πλέον ζουν.¹¹

Στην παρούσα ανακοίνωση εξετάζονται λογοτεχνικές αναπαραστάσεις με-

⁴ Lina Venturas, «“Deterritorialising” the nation. The Greek state and “Ecumenical Hellenism”», στο Tziouvas (επιμ.), ό.π. (σημ. 1), σ. 129.

⁵ Dimitris Papanikolaou, «Repatriation on screen. National culture and the immigrant Other since the 1990s», στο Tziouvas (επιμ.), ό.π. (σημ. 1), σ. 257.

⁶ Venturas, ό.π. (σημ. 4), σ. 129.

⁷ Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, «Πρόλογος», στο Παπαταξιάρχης (επιμ.), ό.π. (σημ. 3), σ. ix, και «Τα άχθη της ετερότητας...», ό.π. (σημ. 3), σ. 39.

⁸ Αγγελική Αθανασοπούλου, «Αλβανοί και “Αρβανίτες”. Πολιτισμική συνένωση και μεταναστευτική εργασία στη Βόρεια Πελοπόννησο», στο Παπαταξιάρχης (επιμ.), ό.π. (σημ. 3), σ. 240.

⁹ Mary Mike, «The dislocated self in a global situation», στο Mackridge - Yannakakis (επιμ.), ό.π. (σημ. 2), σ. 71.

¹⁰ Vangelis Hatzivassiliou, «The Greeks in the Balkans, the Balkans in Greece. Greek fiction’s first steps towards acknowledging the other next door», στο Mackridge - Yannakakis (επιμ.), ό.π. (σημ. 2), σ. 53.

¹¹ Dimitris Tziouvas, «Introduction», στο Tziouvas (επιμ.), ό.π. (σημ. 1), σ. 9.

ταναστών με προέλευση την Αλβανία και τόπο εγκατάστασης την Ελλάδα, όπως αυτές αποτυπώνονται στα έργα σύγχρονων ελλήνων λογοτεχνών. Πρόκειται για το μυθιστόρημα *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* του Σωτήρη Δημητρίου (Κέδρος, 1993) –για τις ανάγκες της ανακοίνωσης θα περιοριστούμε στην εξέταση κυρίως του τρίτου μέρους της αφήγησης– και τη νουβέλα *Το τελευταίο καναρίνι* του Τηλέμαχου Κώτσια (Κέδρος, 1995). Μέσα από τις διαφορετικές οπτικές γωνίες των δύο συγγραφέων αφενός γίνεται μια προσπάθεια ορισμού των εννοιών «πατρίδα» και «ξενιτιά» και αφετέρου εξετάζονται διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους συγκροτείται η εικόνα του μετανάστη στη λογοτεχνία.

Πριν περάσουμε στην παρουσίαση των έργων, ας προσπαθήσουμε πρώτα να ορίσουμε την έννοια της πατρίδας υπό το πρίσμα των πολιτισμικών σπουδών και της κοινωνικής ανθρωπολογίας. Σύμφωνα με την καθηγήτρια Κοινωνιολογίας Avtar Brah:

από τη μια πλευρά, «πατρίδα» είναι ένας μυθικός τόπος επιθυμίας στη διασπορική φαντασία. Από αυτή την άποψη, είναι ένας τόπος χωρίς επιστροφή, ακόμα κι αν είναι δυνατόν να επισκεφτεί κανείς τη γεωγραφική περιοχή που παρουσιάζεται σαν τόπος «προέλευσης». Από την άλλη πλευρά, πατρίδα είναι επίσης η βιωμένη εμπειρία ενός τόπου. Οι ήχοι του και οι μυρωδιές του, [...], μελαγχολικές γκριζές σκιές το καταμεσήμερο ... όλα αυτά, όπως διαμεσολαβούνται από την ιστορικά συγκεκριμένη καθημερινότητα κοινωνικών σχέσεων.¹²

Επομένως, πατρίδα είναι η ανάμνηση βιωμένων στιγμών, ανάμνηση στηριγμένη στην επιλεκτική μνήμη του ανθρώπου, η οποία φέρνει στην επιφάνεια συνήθως τις ευχάριστες στιγμές του παρελθόντος καθιστώντας το έναν εξιδανικευμένο τόπο.

Παρόμοια παρατήρηση κάνει και η καθηγήτρια Ανθρωπολογίας και Αμερικανικών Σπουδών Dorinne Kondo:

«Πατρίδα» για πολλούς ανθρώπους είναι [...] κάτι που δεν μπορεί να μην το θέλουμε. Σημαίνει ένα ασφαλές μέρος, όπου δεν υπάρχει ανάγκη να εξηγήεις τον εαυτό σου στους ξένους, σημαίνει κοινότητα, [...] νοσταλγία για μια παρελθούσα χρυσή εποχή που ποτέ δεν υπήρξε, νοσταλγία που αφαιρεί τον αποκλεισμό, τις σχέσεις ισχύος, και τη διαφορά.¹³

Ας επανέλθουμε, όμως, στα υπό εξέταση κείμενα. Το μυθιστόρημα *Ν' ακούω*

¹² Avtar Brah, *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, Λονδίνο–Νέα Υόρκη, Routledge, 1996, σ. 192.

¹³ Dorinne Kondo, «The narrative production of “home”, community and political identity in Asian American Theatre», στο Smadar Lavie - Ted Swedenburg (επιμ.), *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, Durham, Duke University Press, 1996, σ. 97.

καλά τ' όνομά σου του Σωτήρη Δημητρίου χωρίζεται σε τρία μέρη. Καλύπτει τη χρονική περίοδο 1944–1993 περίπου, έτος που εκδίδεται το μυθιστόρημα. Στο πρώτο μέρος παρακολουθούμε την πορεία εννιά γυναικών στα χωριά της Μουργκάνας το 1944 μέσα από την αφήγηση μίας από τις γυναίκες αυτές, της Αλέξως. Στο τέλος της πορείας η Σοφιά, η αδερφή της Αλέξως, παραμένει αποκλεισμένη στο Περδικάρι, που ανήκει πλέον στην Αλβανία. Στο δεύτερο μέρος ακούμε την ιστορία από το στόμα της Σοφιάς, η οποία ζει πλέον στο Περδικάρι, δημιουργεί οικογένεια και εκτοπίζεται μαζί με τους συγχωριανούς της στο εσωτερικό της Αλβανίας. Στο τρίτο μέρος, που διαδραματίζεται στις αρχές της δεκαετίας του '90, αφηγητής είναι ένας εγγονός της Σοφιάς, ο Σπετίμ.

Για τον Σπετίμ και για άλλους συγχωριανούς του η Ελλάδα είναι ένας τόπος στον οποίο επιθυμούν να ζήσουν, αφενός επειδή αποτελεί την πατρίδα των προγόνων τους (άρα έμμεσα και δική τους), αφετέρου διότι θεωρούν ότι εκεί η ζωή τους θα γίνει καλύτερη. Οι δυσμενείς συνθήκες διαβίωσης για τους αντιφρονούντες της ελληνικής μειονότητας στην Αλβανία αναγκάζουν τους ανθρώπους αυτούς να εγκαταλείψουν τον τόπο τους. Μετά από πολλές ταλαιπωρίες στα χιονισμένα βουνά της Μουργκάνας, καταφέρνουν να πραγματοποιήσουν το όνειρό τους: βρίσκονται στην Ελλάδα. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή στην οποία σκίζουν τα αλβανικά τους χαρτιά μόλις περνούν τα σύνορα. Πρόκειται για μια συμβολική κίνηση, με την οποία δείχνουν ότι θέλουν να κόψουν κάθε δεσμό με τη χώρα τους και να κάνουν μια νέα αρχή στη «Γη της Επαγγελίας», όπως φαντάζονται την Ελλάδα. Άλλωστε, τα χαρτιά αυτά δεν τους χρειάζονται πια: βρίσκονται στη ζώνη του «μη ανήκειν», στα σύνορα ανάμεσα στο «εδώ» και στο «εκεί».¹⁴

Η χαρά, όμως, που βιώνουν τα πρόσωπα της αφήγησης δίνει τη θέση της στο αίσθημα του φόβου, της αγανάκτησης και της απογοήτευσης, αφού γρήγορα διαπιστώνουν ότι τα πράγματα δεν θα είναι ευνοϊκά για αυτούς. Οι μετανάστες δεν γίνονται εύκολα αποδεκτοί, πέφτουν θύματα εκμετάλλευσης από τους ντόπιους εργοδότες, που τους αντιμετωπίζουν σαν φτηνό εργατικό δυναμικό, υφίστανται διώξεις, βιώνουν τον ρατσισμό. Αν και υπάρχουν ορισμένοι που επιλέγουν τον δρόμο της παρανομίας, διαπράττοντας κλοπές για να εξασφαλίσουν τα προς το ζην, οι περισσότεροι αναζητούν μια τίμια εργασία για να επιβιώσουν αξιοπρεπώς. Η δυσκολία ενσωμάτωσης των μεταναστών καθορίζει τη μετέπειτα πορεία της ζωής τους. Έτσι, ορισμένοι επιστρέφουν στην

¹⁴ Edward Said, «Αναστοχασμοί για την εξορία», *Αναστοχασμοί για την εξορία και άλλα δοκίμια λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, μτφρ. Γ. Παπαδημητρίου, Αθήνα, Scripta, 2006, σ. 291.

Αλβανία, κάποιοι παραμένουν στην Ελλάδα, ενώ άλλοι, όπως ο Σπετίμ, επιθυμούν τη φυγή σε νέους τόπους. Σε καμία περίπτωση, όμως, δεν μπορεί η Ελλάδα να αποτελέσει μια νέα πατρίδα για αυτούς τους ανθρώπους και παραμένει τόπος ξενιτιάς.

Ο Σπετίμ είναι ένα από τα πρόσωπα της αφήγησης που προσπαθεί να επιβιώσει με διάφορους τρόπους στη χώρα. Προς το τέλος της ιστορίας φαίνεται ότι η ζωή του έχει αρχίσει να βελτιώνεται. Βρίσκει μια δουλειά στην οποία δεν τον εκμεταλλεύονται και αποκτά συγκεκριμένους ρυθμούς ζωής. Παρ' όλα αυτά, δεν νιώθει ακόμα ότι ανήκει σ' αυτή τη χώρα και εκφράζει τη νοσταλγία του για το γενέθλιο τόπο. Ο θάνατος ενός φίλου του τον συγκλονίζει και τον δυσκολεύει ακόμα περισσότερο στη διαδικασία ένταξης στον νέο τόπο διαμονής του. Κι όμως, βρίσκεται ήδη τρία χρόνια στην Ελλάδα, όπως πληροφορούμαστε προς το τέλος του κειμένου. Ποια είναι, τελικά, η πατρίδα του Σπετίμ; Είναι η Αλβανία, η χώρα στην οποία γεννήθηκε και έζησε μέχρι τώρα; Στην Αλβανία, όμως, είναι ο Έλληνας, και μάλιστα προέρχεται από οικογένεια αντικαθεστωτικών, άρα αντιμετωπίζεται ως ανεπιθύμητος. Μήπως πατρίδα του είναι η Ελλάδα, τόπος καταγωγής των προγόνων του και νέα χώρα εγκατάστασης; Μα στην Ελλάδα είναι ο Αλβανός, που θεωρείται βρώμικος, επικίνδυνος κτλ., άρα κι εδώ ανεπιθύμητος. Τελικά, ο ήρωας του μυθιστορήματος είναι παντού ξένος.

Ωστόσο, έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι, παρά τα βάσανα που υφίσταται ο Σπετίμ, δεν σκοπεύει να γυρίσει πίσω. Μόνο μία φορά εκδηλώνει αυθόρμητα μια στιγμιαία επιθυμία για επιστροφή. Ο ήρωας αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο επιλογές: να παραμείνει στην Ελλάδα ή να αναζητήσει την τύχη του σε άλλο τόπο, όπως στην Αυστραλία ή στην Αμερική. Το τέλος του μυθιστορήματος παραμένει ανοιχτό, με τον Σπετίμ μετέωρο και αναποφάσιστο, αναβάλλοντας επ' αόριστον την οριστική ένταξή του σε μια νέα πατρίδα.

Άνθρωποι που αναζητούν ένα καλύτερο μέλλον στην Ελλάδα είναι και οι ήρωες της νουβέλας *Το τελευταίο καναρίνι*. Η υπόθεση διαδραματίζεται στην Αθήνα, ενώ ο χρόνος της ιστορίας δεν προσδιορίζεται. Μπορούμε όμως να υποθέσουμε από στοιχεία του κειμένου ότι η νουβέλα (που εκδόθηκε το 1995) αναφέρεται στις αρχές της δεκαετίας του 1990, όταν μεγάλα μεταναστευτικά ρεύματα άρχισαν να μετακινούνται προς την Ελλάδα. Ο Σωκράτης και η Πανωραία είναι ένα νεαρό ζευγάρι από τη Βόρεια Ήπειρο που ήρθε στην Ελλάδα, παρακινημένο από το γενικότερο κύμα μετανάστευσης για μια καλύτερη ζωή. Ψάχνοντας για σπίτι γνωρίζουν ένα ζευγάρι ηλικιωμένων, τον Δημήτρη

και την Αγγελική, που προθυμοποιούνται να τους βοηθήσουν. Οι δυο νέοι εγκαθίστανται στο υπόγειο της πολυκατοικίας του ηλικιωμένου ζευγαριού και δέχονται τη βοήθειά του στα πρώτα βήματα της καινούριας τους ζωής. Γίνονται γρήγορα αποδεκτοί από το ηλικιωμένο ζευγάρι των «προστατών» τους και βρίσκουν σύντομα μια τίμια εργασία για να ζήσουν αξιοπρεπώς. Στην πορεία, όμως, οι ρόλοι τους αντιστρέφονται, και έτσι οι νεαροί μετανάστες από προστατευόμενοι μετατρέπονται σε προστάτες του ηλικιωμένου ζευγαριού, που ολοκληρώνει τον κύκλο της ζωής του.

Μολονότι με μια πρώτη ανάγνωση τα πράγματα φαίνονται σχετικά εύκολα για τους νεαρούς Βορειοηπειρώτες, σε ένα δεύτερο επίπεδο μπορούμε να ανιχνεύσουμε μια υποβόσκουσα ειρωνεία του αφηγητή για την εκμετάλλευση που αυτοί υφίστανται και τον ρατσισμό με τον οποίο τους αντιμετωπίζουν πολλοί ντόπιοι. Παρόλο που δεν διώκονται από τις επίσημες αρχές ή από άλλους πολίτες, είναι απαραίτητο να εγγυηθεί κάποιος για την τιμιότητά τους, ενώ σε μια ενδεχόμενη συναλλαγή με το Δημόσιο οι γραφειοκρατικές δυσκολίες είναι ανυπέρβλητες. Είναι φανερό ότι οι ντόπιοι δεν τους αντιμετωπίζουν ως ίσους με αυτούς, αλλά ως ανθρώπους που είτε έχουν ανάγκη από ελεημοσύνη είτε είναι άτομα επικίνδυνα για την περιοχή. Ακόμα και οι ηλικιωμένοι προστάτες του ζευγαριού εκφράζουν κάποιες στιγμές οίκτο για αυτούς. Και οι ίδιοι οι ήρωες, όμως, αντιλαμβάνονται αυτή τη διαφορά και ενίοτε νιώθουν ταπείνωση, όπως η Πανωραία τη στιγμή που κατεβαίνει στο υπόγειο της πολυκατοικίας όπου ζει. Κατά συνέπεια, πίσω από τη φαινομενικά ονειρική εικόνα της ζωής των νεαρών Βορειοηπειρωτών κρύβεται η αδικία και η άνιση μεταχείρισή τους τόσο από τους απλούς κατοίκους όσο και από τους επίσημους φορείς του κράτους.

Ωστόσο, η ενσωμάτωσή τους αποτελεί μια πραγματικότητα. Όχι μόνο παραμένουν στη χώρα, αλλά ακολουθούν και μια ανοδική πορεία στη ζωή τους. Είναι ξεκάθαρο ότι μπορούν να οικειοποιηθούν την ξενιτιά και να τη μετατρέψουν σε μια νέα πατρίδα. Έχουν αφήσει το παρελθόν πίσω τους και, αν εξαιρέσουμε μια στιγμιαία νοσταλγία που νιώθει η Πανωραία, όταν συγκρίνει τη βροχή της Αθήνας με εκείνη της Αλβανίας, είναι φανερό ότι οι άνθρωποι αυτοί ήρθαν στην Ελλάδα για να μείνουν. Έχοντας προσαρμοστεί το ντύσιμό τους, τη διατροφή τους και γενικά τον τρόπο διαβίωσής τους είναι δυνατόν να ενταχθούν στη χώρα και να αντιμετωπίσουν τις όποιες δυσκολίες τους παρουσιαστούν. Ο Τηλέμαχος Κώτσιας παρουσιάζει έναν κόσμο που αλλάζει, με τους μετανάστες να αποτελούν μια πραγματικότητα για την Ελλάδα. Ο συγγραφέας επιλέγει να δώσει στη νουβέλα του ένα αισιόδοξο τέλος για τους

νεαρούς Βορειοηπειρώτες, με την Πανωραία να μαθαίνει ότι είναι έγκυος. Η γέννηση του δεύτερου παιδιού στην Ελλάδα σηματοδοτεί την ελπίδα για οριστική ενσωμάτωση στη χώρα, αφού η δεύτερη γενιά μεταναστών θα είναι πλήρως ενταγμένα.

Κοινή αφετηρία των ηρώων τόσο του Σωτήρη Δημητρίου όσο και του Τηλέμαχου Κώτσια είναι η Αλβανία, κοινός προορισμός τους η Ελλάδα, για μια καλύτερη ζωή. Καθώς παρακολουθούμε το οδοιπορικό τους και την προσπάθειά τους να ενταχθούν στον νέο τόπο διαβίωσής τους, μας δίνεται η ευκαιρία να παρατηρήσουμε τους τρόπους με τους οποίους συγκροτούνται οι διαφορετικές εικόνες των μεταναστών που πλάθουν οι δύο συγγραφείς.

Στο *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*, παρόλο που κεντρικός ήρωας είναι ο Σπετίμ, που έχει και τον ρόλο του αφηγητή, εντούτοις γίνεται αναφορά και στις ιστορίες άλλων, δευτερευόντων προσώπων που τον περιβάλλουν. Έτσι, παρουσιάζονται πολλά και διαφορετικά περιστατικά και ποικίλες εικόνες μεταναστών, οι οποίοι εμφανίζονται περισσότερο ή λιγότερο στο έργο. Κυριαρχούν οι εικόνες των κατατρεγμένων, που προσπαθούν να κερδίσουν το ψωμί τους τίμια, ωστόσο δεν λείπουν και αυτοί που στρέφονται στο έγκλημα για να επιβιώσουν. Υπάρχουν εκείνοι που στεριώνουν στην Ελλάδα και εκείνοι που φεύγουν για την Αλβανία. Ηλικιωμένοι και μικρά παιδιά, άντρες και γυναίκες, όλοι παρελαύνουν μπροστά στα μάτια του αναγνώστη, ο οποίος συγκροτεί τις ιστορίες και των υπόλοιπων προσώπων που πλαισιώνουν τον αφηγητή. Οι ιστορίες αυτές παρουσιάζονται αποσπασματικά, με λίγες γραμμές, γιατί ο στόχος του συγγραφέα δεν είναι να δημιουργήσει ολοκληρωμένους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες, αλλά να αποδώσει την εμπειρία της μετανάστευσης βιωμένη από διάφορες οπτικές γωνίες. Δεν τον ενδιαφέρει μόνο η προσωπική ιστορία του Σπετίμ, επομένως δεν εστιάζει στην ατομική, αλλά στη συλλογική εμπειρία. Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι ο Δημητρίου δημιουργεί ένα πολυάριθμο ανθρώπινο σύνολο, ένα μωσαϊκό ανθρώπινων τύπων, προσδίδοντας έτσι αντικειμενικότητα στην αφήγησή του, αφού αποφεύγονται οι γενικεύσεις.

Η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο, με αφηγητή τον Σπετίμ, όπως προαναφέραμε. Ο τελευταίος ως αφηγητής δεν σχολιάζει τις ενέργειες των μεταναστών ή των ντόπιων ούτε παίρνει το μέρος της μιας ή της άλλης κοινωνικής ομάδας. Απλώς παρουσιάζει τις διάφορες ιστορίες των ανθρώπων γύρω του, αφήνοντας τον αναγνώστη να διαμορφώσει εικόνα και προσωπική άποψη. Δεν κρίνει, δεν κατηγορεί, δεν μεροληπτεί. Βέβαια, η αφήγηση με εσωτερική εστίαση που επιλέγει ο συγγραφέας ενδέχεται να προκαλεί υποσυνείδη-

τα στον αναγνώστη τη συμπάθεια προς τον αφηγητή Σπετίμ και τους υπόλοιπους συνοδοιπόρους του. Ωστόσο, απουσιάζει ο μελοδραματισμός,¹⁵ καθώς ο συγγραφέας αφενός αξιοποιεί τα διδάγματα του ρεαλισμού για να παρουσιάσει τις πολυποίκιλες εικόνες των μεταναστών και αφετέρου φαίνεται ότι προτιμάει να υποβάλει τον αναγνώστη και να του προκαλέσει μια εσωτερική συγκίνηση χωρίς υπερβολές. Η χρήση αόριστων χρονικών προσδιορισμών (π.χ. «μια μέρα», «ένα γιόμα») αφαιρεί από τον αναγνώστη την αίσθηση του χρόνου κατά τον οποίο διαδραματίζεται το οδοιπορικό των ηρώων, και μόνο μια αναφορά προς το τέλος της αφήγησης υποδηλώνει ότι ο Σπετίμ βρίσκεται στην Ελλάδα τρία χρόνια. Η επιλογή αυτή ενδεχομένως να θέλει να δημιουργήσει την εντύπωση μια διαρκούς αναζήτησης για σιγουριά, σταθερότητα και καταστάλαγμα σε μια νέα πατρίδα, η οποία διαρκώς μετατίθεται χρονικά στο άμεσο ή στο απώτερο μέλλον.

Στο *Τελευταίο καναρίνι* ο Κώτσιας εστιάζει μόνο στην ιστορία του Σωκράτη και της Πανωραίας και δεν παρουσιάζει άλλες εικόνες μεταναστών, με εξαίρεση την εμφάνιση ενός συγγενικού ζευγαριού των ηρώων ή τις σποραδικές αναφορές στους «Αλβανούς» ως ένα ενιαίο σύνολο ανθρώπων. Ο συγγραφέας συγκροτεί την εικόνα των δύο Βορειοηπειρωτών σε αντιδιαστολή με τους ηλικιωμένους που τους φροντίζουν. Οι ζωές των δύο ζευγαριών παρουσιάζονται συγκριτικά και όχι αυτόνομα, σαν δύο τεμνόμενες ευθείες με διαφορετική φορά, η μεν ανοδική, η δε καθοδική. Πιο αναλυτικά, παρατηρούμε πως ο Σωκράτης και η Πανωραία σε διάφορα σημεία της νουβέλας «ανεβαίνουν» κάπου. Ανεβαίνουν στην ταρατσα και θαυμάζουν την Αθήνα και την αίσθηση ελευθερίας που βιώνουν, ανεβαίνουν όλο και πιο συχνά στο διαμέρισμα των γειτόνων τους, οι οικονομίες τους αυξάνουν και γενικώς η ζωή τους ακολουθεί μια πορεία προς τα άνω. Αντίθετα, ο Δημήτρης και η Αγγελική πορεύονται προς τα κάτω. Τα οικονομικά τους παίρνουν την κατιούσα και ο Δημήτρης πεθαίνει, τίθεται δηλαδή κάτω από τη γη. Αλλά και η Αγγελική πορεύεται προς τα κάτω, αρχικά με τη μετακίνησή της στο υπόγειο και στη συνέχεια με τον θάνατό της. Το σχήμα που χρησιμοποιεί ο Κώτσιας για να σκιαγραφήσει τις ζωές των δύο ζευγαριών θυμίζει την ευαγγελική ρήση: «καί ἰδοὺ εἰσὶν ἔσχατοι οἱ ἔσονται πρῶτοι, καὶ εἰσὶ πρῶτοι οἱ ἔσονται ἔσχατοι».¹⁶ Στην προκειμένη περίπτωση, «ἔσχατοι» θα γίνουν οι ηλικιωμένοι γηγενείς και «πρῶτοι» οι νεαροί μετανάστες. Θα πρέπει, επίσης, να παρατηρήσουμε ότι ο αφηγητής,

¹⁵ Αλέξης Σταμάτης, «Σωτήρης Δημητρίου. Lettres Européennes», <http://alexistamatis2.blogspot.com/2007/10/lettres-europeennes.html> (πρόσβαση 18.7.2017).

¹⁶ Λουκ., 13, 30.

χρησιμοποιώντας μια λεπτή ειρωνεία, διαφοροποιεί τον Σωκράτη και την Πανωραία από τους υπόλοιπους μετανάστες από την Αλβανία. Οι ήρωες «φαίνεται» ότι είναι Έλληνες, θεωρούνται «καλά παιδιά» από τους προστάτες τους και δεν μοιάζουν με τους άλλους Αλβανούς που ήρθαν μαζί με όλα τα υπόλοιπα «κακά», όπως αναφέρει η Αγγελική στην αρχή της νουβέλας.

Η αφήγηση γίνεται σε τρίτο πρόσωπο. Ο εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός αφηγητής αντιμετωπίζει τα πρόσωπα της ιστορίας με συμπάθεια και τρυφερότητα, προκαλώντας έμμεσα στον αναγνώστη την ίδια διάθεση. Βέβαια, παρόλο που η αισιόδοξη προοπτική με την οποία αντιμετωπίζει ο αφηγητής την ιστορία είναι σε πρώτο επίπεδο εμφανής, παρατηρείται, όπως αναφέραμε παραπάνω, μια υποβόσκουσα ειρωνεία για όσα διαδραματίζονται στις ζωές των δύο ζευγαριών, η οποία εκφράζεται μέσω φευγαλέων δήθεν σχολίων. Για παράδειγμα, ενώ περιγράφει το θαυμασμό του Σωκράτη για την Αθήνα, αρκεί μια σύντομη μόνο αναφορά στην απάνθρωπη πλευρά της πόλης για να υπονομεύσει την ιδανική αντίληψη του ήρωα (και κατ' επέκταση του αναγνώστη) για την πρωτεύουσα. Ομοίως ο αφηγητής διατυπώνει σύντομα σχόλια για τον υπερκαταναλωτικό τρόπο ζωής ή για τη στάση της Εκκλησίας απέναντι στους μετανάστες. Έτσι, ο συγγραφέας με έντεχνο τρόπο παρουσιάζει στον αναγνώστη τις πραγματικές συνθήκες διαβίωσης των ανθρώπων αυτών.

Ξεχωριστός λόγος θα πρέπει να γίνει για τη γλωσσική ιδιαιτερότητα του Δημητρίου στο *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*, καθώς το έργο είναι γραμμένο στο (βορειο)ηπειρωτικό ιδίωμα, με γλωσσικές συγγένειες τόσο με την κοινή δημοτική όσο και με τα αρβανίτικα.¹⁷ Ο λόγος του είναι διανθισμένος με ποιητικές παρομοιώσεις και μεταφορές¹⁸ που θυμίζουν δημοτικό τραγούδι¹⁹ και δίνουν στο μυθιστόρημα τη μορφή προφορικής λαϊκής αφήγησης²⁰ και ταυ-

¹⁷ Χρίστος Παπαγεωργίου, «Τρεις γενιές», εφ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 12.12.1993, <http://invenio.lib.auth.gr/record/12999/files/npa-2005-12621.pdf> (πρόσβαση 18.7.2017).

¹⁸ Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Ο Συγγραφέας Σωτήρης Δημητρίου», <http://www.tsamantas.com/index.php/%CE%9F-%CF%83%CF%85%CE%B3%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AD%CE%B1%CF%82-%CE%A3%CF%89%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B7%CF%82-%CE%94%CE%B7%CE%BC%CE%B7%CF%84%CF%81%CE%AF%CE%BF%CF%85.html#N1> (πρόσβαση 18.7.2017).

¹⁹ Νίκος Ξυδάκης, [*Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*], <http://www.tsamantas.com/index.php/%CE%9F-%CF%83%CF%85%CE%B3%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AD%CE%B1%CF%82-%CE%A3%CF%89%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B7%CF%82-%CE%94%CE%B7%CE%BC%CE%B7%CF%84%CF%81%CE%AF%CE%BF%CF%85.html#N1> (πρόσβαση 18.7.2017).

²⁰ Μάκης Καραγιάννης, «Σωτήρης Δημητρίου, ένας παραβάτης του κανόνα», http://mkaragiannis.blogspot.com/2007/02/blog-post_8718.html (πρόσβαση 18.7.2017), Βασίλης Σταθάτος, «Όταν έρχονται οι ξένοι. Κείμενο διάλεξης με αφορμή το βιβλίο του Σωτήρη Δημητρίου "Ν' ακούω καλά τ'

τόχρονα μια «εσωτερική δύναμη και θέρμη».²¹ Ο Δημητρίου παρακολουθεί με «έκπληξη καλλιτεχνική»²² την ομιλία και τον τρόπο με τον οποίο οι μεγαλύτερες σε ηλικία συγχωριανές του έπλασαν στο παρελθόν το γλωσσικό τους όργανο και χρησιμοποιεί τη γλώσσα τους είτε μεταφέροντας επακριβώς τα όσα ακούει,²³ σχεδόν «αδιήθητα»,²⁴ είτε δίνοντάς τους τη μορφή που εκείνος θέλει επεμβαίνοντας στη σύνταξη και στην εκφορά του λόγου του,²⁵ ώστε τελικά η γλωσσική μορφή που θα προκύψει να είναι δημιουργήμα δικό του.

Η επιλογή του ιδιώματος φαίνεται πως συνδέεται με την αφηγηματική τεχνική του Σωτήρη Δημητρίου στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα. Ο συγγραφέας επιλέγει να αποσυρθεί από τον ρόλο του αφηγητή, παραχωρώντας αυτό τον ρόλο αποκλειστικά σε τρεις ήρωες του μυθιστορήματός του και αφήνοντάς μας να ακούσουμε τις φωνές τους. Απαντώντας στο αίτημα για αυθεντικότητα και ρεαλιστική απόδοση της ατμόσφαιρας,²⁶ ο Δημητρίου βάζει τους ήρωές του να μιλήσουν τη μόνη γλώσσα που κατέχουν, τη μητρική, που βγαίνει από την ψυχή τους και που αποτελεί, μεταξύ άλλων, φορέα της εθνικής ταυτότητάς τους.²⁷ Η χρήση του ιδιώματος δίχασε τους κριτικούς. Άλλοι έγραψαν εγκωμιαστικές κριτικές για αυτή την επιλογή, θεωρώντας ότι αποτελεί απαραίτητο συμπλήρωμα για την ολοκλήρωση των χαρακτήρων²⁸ και ότι προσδίδει γνησιότητα και συναρπαστικότητα.²⁹ Άλλοι θεώρησαν το εγχείρημα περιττό και παρακινδυνευμένο και το αντιμετώπισαν ως ένα «προϊόν εξαναγκασμού λογοτεχνικής φύσης»,³⁰ που υπαγορεύεται δηλαδή από την αφή-

ονομά σου»», http://users.sch.gr/papangel/ph/books/books/otan_erhonte_i_xeni.htm (πρόσβαση 18.7.2017)

²¹ Hatzivassiliou, ό.π. (σημ. 10), σ. 57.

²² Τέα Βασιλειάδου, «Είμαστε όλοι φυγάδες», εφ. *Ο Επενδυτής*, 2–3.7.1994, <http://invenio.lib.auth.gr/record/11449/files/npa-2004-11110.pdf> (πρόσβαση 18.7.2017).

²³ Βένα Γεωργακοπούλου, «Όλοι περιθώριο είμαστε», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 28.10.2001, http://archive.enet.gr/online/online_text/c=113, dt=28.10.2001, id=16562620 (πρόσβαση 6.6.2011).

²⁴ Παντελής Μπουκάλας, «Ιδιωματική εξιστόρηση μιας διπλής προσφυγιάς», εφ. *Η Καθημερινή*, 30.11.1993, <http://invenio.lib.auth.gr/record/13188/files/npa-2005-12807.pdf> (πρόσβαση 18.7.2017).

²⁵ Σταθάτος, ό.π. (σημ. 20), Καραγιάννης, ό.π. (σημ. 20).

²⁶ Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Αναζήτηση πατρίδας», εφ. *Τα Νέα*, «Πανόραμα», 12.7.1994, 4, Μπάμπης Δερμιτζάκης, «Σωτήρης Δημητρίου, Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου», https://hdermi.blogspot.gr/2010/06/blog-post_08.html (πρόσβαση 22.7.2017), Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Τα χρόνια της ένοχης αθωότητας», εφ. *Τα Νέα*, «Βιβλιοδρόμιο», 6.9.2003, 4, Καραγιάννης, ό.π. (σημ. 20).

²⁷ Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Παραμεθόριος πεζογραφία. Το παράδειγμα του Σωτήρη Δημητρίου», *Κειμενοφιλικά*, Αθήνα, Κέδρος, 1997, σ. 77, Μπουκάλας, ό.π. (σημ. 24).

²⁸ Καραγιάννης, ό.π. (σημ. 20).

²⁹ Κυριακή Χρυσομάλλη-Heinrich, «Το ύφος ως συνισταμένη των δομών βάθους και της λεκτικής επιφορέας του λογοτεχνήματος», *Ελληνικά* 50 (2000) 81.

³⁰ Μπουκάλας, ό.π. (σημ. 24).

γηση σε πρώτο ενικό πρόσωπο (εσωτερική εστίαση). Ορισμένοι μάλιστα έφτασαν στο σημείο να τον «ταυτίσουν» με το ιδίωμα, με αποτέλεσμα να τον «καταδιώκει το κλισέ του συγγραφέα, που αναπαράγει το (βορειο)ηπειρώτικο γλωσσικό ιδίωμα». ³¹ Οι περισσότεροι πάντως ασχολήθηκαν εκτενώς με τη γλώσσα του θεωρώντας πως αποτελεί ένα από τα κύρια ζητήματα που εγείρει το κείμενο. ³²

Με βάση τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η χρήση του ιδιώματος από τον Δημητρίου ενδεχομένως να αποτελεί απλώς μια αισθητική επιλογή σύμφωνη με τις επιταγές του ρεαλισμού για αυθεντικότητα, αληθοφάνεια, ζωντάνια και παραστατικότητα. Όμως, δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι η γλώσσα συμβάλλει, μεταξύ άλλων, στη συμμετοχή στη συλλογική γνώση και μνήμη, την παράδοση και την ιστορία, και αποτελεί προνομιακό στοιχείο έκφρασης της διαλεκτικής μεταξύ ταυτότητας–ετερότητας. ³³ Επομένως, η επιλογή αυτή ενδεχομένως αποτελεί συμπλήρωμα στην ολοκλήρωση των χαρακτήρων, ίσως μάλιστα να είναι και υποχρεωτική, λόγω της επιλογής της εσωτερικής εστίασης από τον συγγραφέα. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η επιλογή αυτή συμβολίζει την αδυναμία ένταξης του Σπετίμ στην Ελλάδα και τη διάθεση για διατήρηση πάσης θυσία των στοιχείων που διαμόρφωσαν την εθνική του ταυτότητα, τη νοσταλγία του για τον γενέθλιο τόπο και την αίσθηση ότι επικοινωνεί με την οικογένειά του και την πατρίδα του. Όμως, το ιδίωμα χρησιμοποιείται και από τους άλλους δύο αφηγητές του βιβλίου, που δεν αντιπεωπίζον ακριβώς αυτό το πρόβλημα, οπότε το επιχείρημα δεν ευσταθεί.

Ολοκληρώνοντας, μπορούμε να καταλήξουμε στα εξής συμπεράσματα. Στο *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* οι προσδοκίες των ηρώων διαψεύδονται γρήγορα. Οι ντόπιοι τους εκμεταλλεύονται, τους θεωρούν επικίνδυνους, και κατά συνέπεια ανεπιθύμητους, και δεν μπορούν να συνυπάρξουν εύκολα μαζί τους. Έτσι, η προσπάθεια των μεταναστών να μετατρέψουν την ξενιτιά σε μια νέα πατρίδα ματαιώνεται ή, έστω, αναβάλλεται επ' αόριστον. Αντίθετα, στο *Τελευταίο καναρίνι* οι μετανάστες ήρωες θα κερδίσουν την αποδοχή και τη συμπάθεια από τους Έλληνες. Σε αυτή την περίπτωση οι συνθήκες διαβίωσης δίνουν τη δυνατότητα στα κεντρικά πρόσωπα της νουβέλας όχι απλώς να επιβιώσουν,

³¹ Γεωργακοπούλου, ό.π. (σημ. 23).

³² Βλ. όμως και την κριτική της Ελισάβετ Κοτζιά, «Καθαρότητα αφήγησης», εφ. *Η Καθημερινή*, «Επτά Ημέρες», 21.11.1993, 37, η οποία θεωρεί πως η ενασχόληση με τη γλώσσα του μυθιστορήματος αποτελεί «θέμα δευτερεύον».

³³ Σωτήρης Δημητρίου, *Η εξέλιξη του ανθρώπου. V. Γλώσσα–Σώμα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000, σ. 124, 129.

αλλά τελικά να οικειοποιηθούν την ξενιτιά και να τη μετατρέψουν σε μια νέα πατρίδα. Επιπλέον, παρατηρήσαμε ότι κάθε συγγραφέας συγκροτεί εικόνες μεταναστών, εστιάζοντας ο μεν Δημητρίου στον συλλογικό λόγο των μεταναστών, ο δε Κώτσιας στον ατομικό λόγο του ενός ζευγαριού, φωτίζοντας ο καθένας τους το ζήτημα από διαφορετική σκοπιά. Τέλος, διαφαίνεται ότι η επιλογή του Δημητρίου να γράψει το έργο του αξιοποιώντας το ιδίωμα φαίνεται ότι δεν αποτελεί απλώς μια αισθητική επιλογή, αλλά δημιουργεί πληρέστερους και αμεσότερους χαρακτήρες, οι οποίοι, όσο και να προσπαθούν να βρουν μια νέα πατρίδα στην ξενιτιά, πάντα θα φέρουν μέσα τους την πατρίδα που τους γέννησε και τους μεγάλωσε.

Αποστασιοποίηση και μέθεξη στη λογοτεχνία
της μετανάστευσης.

Θανάσης Βαλτινός και Σωτήρης Δημητρίου,
δύο αντιστικτικά μοντέλα λογοτεχνικής λιτότητας

Οι Θανάσης Βαλτινός και Σωτήρης Δημητρίου ανήκουν στους σημαντικότερους εκπροσώπους ενός λογοτεχνικού ύφους λιτότητας, το οποίο αφορά τόσο τις βαθιές δομές όσο και τη γλωσσική επιφάνεια των κειμένων τους. Περιεχόμενο και έκφραση εναρμονίζονται σε ένα αδιαχώριστο όλον, ενώ δεύτερο κοινό στοιχείο που δομεί τα κείμενά τους αποτελεί συνήθως η απουσία του αφηγητή στις διάφορες παραδοσιακές μορφές του, του παντογνώστη ή του αφηγητή με περιορισμένο γνωστικό ορίζοντα με πρωτοπρόσωπη ή τριτοπρόσωπη έκφραση. Η απάλειψη του αφηγητή σηματοδοτεί, ωστόσο, μέχρις ενός σημείου και την απόσυρση του συγγραφέα, ο οποίος, παραιτούμενος από τον φανερά ρυθμιστικό του ρόλο, επιτρέπει στις μορφές του να αυτοπαρουσιάζονται και να εκθέτουν οι ίδιες τα τεκταινόμενα είτε μέσω του διαλόγου είτε μέσω της εσωτερικής τους προοπτικής. Ένα μόντο από τον Flaubert που χρησιμοποίησα σε παλαιότερη εργασία μου για τον Βαλτινό εκφράζει το στίγμα και των δύο: «L' auteur dans son oeuvre doit être comme Dieu dans l' univers, présent partout et visible nulle part» (G. Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain*). «Όπως ο Θεός μέσα στο σύμπαν, πρέπει κι ο συγγραφέας στο έργο του να είναι πανταχού παρών, αλλά πουθενά ορατός».

Πρώτος διδάξας υπήρξε ο Βαλτινός τη δεκαετία του εξήντα με το *Συναξάρι του Αντρέα Κορδοπάτη*,¹ με μια εξέλιξη που οδήγησε από την απουσία του αφηγητή στην τεκμηριοπλασία² των κατοπινών έργων, την δημιουργία δηλαδή πλαστών «ντοκουμέντων», τα οποία παραθέτει³ ασχολίαστα προσφέροντάς τα στην ερμηνεία του αποδέκτη, ο ρόλος του οποίου αναβαθμίζεται αποφασι-

¹ Αθήνα, Ωκεανίδα, 2001 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

² Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Κάθοδος τον εννιά και Ορθοκωστά, δυο δίδυμα αδέρφια (;) και ο μεθύτερος κρίκος το Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο δεύτερο. Λόγος και αντίλογος στην Τριλογία Πολέμου του Θανάση Βαλτινού», *Πόρφυρας* 158 (Ιαν.-Μάρτ. 2016) 350-353.

³ Δημήτρης Αγγελάτος, ... *Λογόδειπνον... Παραθεματικές πρακτικές στο μυθιστόρημα*. Ν. Καχτίσης, Γ. Πάνου, Αλ. Κοτζιάς, Θ. Βαλτινός, Γ. Αριστηνός, Αθήνα, Σμίλη, 1993, σ. 90-115.

στικά. Ο Δημητρίου στις δύο πρώτες συλλογές διηγημάτων που εξέδωσε τη δεκαετία του ογδόντα, αφήνει πολύ σπάνια να διαφανεί μια συγγραφική παρουσία, η οποία εξαφανίζεται ολότελα στο πρώτο μυθιστόρημα *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*,⁴ γεγονός το οποίο δεν ισχύει τόσο απόλυτα για τα νεότερα κείμενά του. Η ειδολογική κατάταξη του έργου (διήγημα; νουβέλα; μυθιστόρημα;) απασχόλησε την κριτική, όπως βέβαια συνέβη πολλαπλώς και με τα κείμενα του Βαλτινού, χωρίς οριστική λύση. Γίνεται απλώς παραδεκτή η διασάλευση των ορίων και προϋποθέσεων κατάταξης των ειδών ως αποτέλεσμα του μεταμοντερνισμού. Και οι δύο συγγραφείς χαρακτηρίζουν «μυθιστορήματα» κείμενα χωρίς ενιαίο μύθο, χωρίς αιτιολογική εξέλιξη της δράσης, χωρίς «ολοκλήρωση χαρακτήρων», συχνά μάλιστα με δημιουργία ενός ή μερικών συλλογικών προσώπων, όπως κάνει ο Βαλτινός στα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*, *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* και *Ορθοκωστά* για να προχωρήσει στα τελευταία έργα του *Ο τελευταίος Βαρλάμης* και *Ανάπλους* στην τεκμηριοπλασία δύο κειμένων που λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία όχι με απλή διακειμενικότητα, αλλά με οργανική αλληλοδιείσδυση, η οποία γονιμοποιεί ευεργετικά και τα δύο.

Το μυθιστόρημα του Σωτήρη Δημητρίου *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* (1993) δομείται ως εσωτερικός μονόλογος τριών συγγενικών προσώπων σε χρονική αλληλουχία. Ο Μαρωνίτης αναρωτιέται:⁵ «Σε ποιον απευθύνεται αυτή η τριπλή διήγηση, παραμένει άδηλο. Τα πρόσωπα μιλούν εις εαυτόν; Στον άγνωστο αναγνώστη; Στο κενό; Τρεις πιθανότητες που η μία δεν αποκλείει την άλλη». Καθώς δεν γίνεται ορατός κανένας αποδέκτης, είναι λογικό να θεωρήσουμε το κείμενο τριπλό εσωτερικό μονόλογο, κάθε μέρος του οποίου αναλογεί σε μία από τις ομιλούσες μορφές. Το μυθιστόρημα, γραμμένο ολοκληρωτικά στη ντοπιολαλιά των ηπειρώτικων βουνών, αποκαλύπτει μέσα από τη λιτότητα και ευθυβολία του τη δύναμη και την επιθυμία επιβίωσης που φτέρωναν τις ψυχές των ηρωίδων του. Μεσούντος του πολέμου και του Εμφυλίου ξεκινά μια ομάδα εννιά γυναικών από τα βουνά της Μουργκάνας να πάει πεζοπορώντας στα χριστιανικά χωριά της Νότιας Αλβανίας να ανταλλάξει χαλκώματα και υφαντά με τρόφιμα. Στα βουνά, όμως, κυκλοφορούν άντρες κάθε είδους, από ιδεολόγους αντάρτες μέχρι απλούς ληστές, που δεν διστάζουν να ληστέψουν τις γυναίκες, οι οποίες την ίδια κιόλας μέρα της αναχώρησής τους αναρωτιούνται μήπως πρέπει να γυρίσουν πίσω, αφού δεν έχουν πλέον πράγ-

⁴ Αθήνα, Κέδρος, 1993 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

⁵ Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Παραμεθόριος πεζογραφία. Το παράδειγμα του Σωτήρη Δημητρίου», <http://www.epea.gr/content.php?id=175> (πρόσβαση 5.2.1017).

ματα να ανταλλάξουν. Τελικά αποφασίζουν να συνεχίσουν, έστω ζητιανεύοντας, γιατί η πείνα είναι σκληρή στο χωριό, πώς να γυρίσουν αμέσως με άδεια χέρια; «Εμείς τα μεγαλύτερα παιδιά πεινάγαμε, αλλά βαστιόμασταν. Τα κούτσικα, όμως, σου 'παιραν την καρδιά» (σ. 10). Οι γυναίκες, «νηστικές, ξυπόλυτες, σκιαγμένες» (σ. 16), συνεχίζουν την πορεία τους. Την επόμενη νύχτα, όταν κοιμούνται μέσα σε μια εκκλησία, ορμάνε άντρες και βιάζουν τις περισσότερες. Μαθαίνουμε τα γεγονότα από το στόμα της πρωτοπρόσωπης αφηγήτριας, της Αλέξως, που είναι η νεότερη και γλίτωσε τον βιασμό με την πρόφαση ότι έχει τύφο. Οι σκληρές πεζοπορίες τους συνεχίζονται μέσα και πάνω στα βουνά με βροχή και χιόνι, το βάρος του καλαμποκιού που ζητιανεύουν γίνεται ασήκωτο. Κάποτε αποφασίζουν να γυρίσουν πίσω, αλλά πρέπει ν' αφήσουν την αδελφή της Αλέξως, τη Σοφιά, που έπαθε κρυσπαγήματα, σε μια θεία τους. Κι αυτή είναι μια μοιραία απόφαση, αφού μερικούς μήνες μετά, όταν η Σοφιά είναι καλά, κλείνουν τα σύνορα και δεν μπορεί πια να έρθει στην Ελλάδα. Αυτή η πρώτη αφήγηση είναι μέσα στη λιτότητά της, κατά τη γνώμη μου, η συγκλονιστικότερη από τις τρεις, με αμεσότητα και ένταση λόγου, με γεγονότα που αγγίζουν την ψυχή. Σχετικά μ' αυτό ο Θεοδόσης Πυλαρινός κάνει μερικές ιδιαίτερα καίριες παρατηρήσεις παραλληλίζοντας την τρομερή πορεία των γυναικών με την «Ξενοφώντεια Ανάβαση, μια οδοιπορική κορύφωση της χορείας εννέα τον αριθμό αναξιοπαθουσών γυναικών. [...] Πρόκειται για ένα έργο που έρχεται να συμπληρώσει με πρωταγωνίστριες γυναίκες την *Κάθοδο των εννιά* του Θανάση Βαλτινού. [...] Θυμίζει, τηρουμένων των αναλογιών, τον επίσης αργόσυρτο, τον καταπονημένο και αποπροσανατολισμένο *Θίασο* του Θόδωρου Αγγελόπουλου».⁶

Ο δεύτερος μονόλογος εκφέρεται από την αδελφή που αποκλείεται στην Αλβανία. Εδώ αντικαθίστανται η ένταση, η αγριάδα, η ταλαιπωρία, ο ευτελισμός και κίνδυνος ζωής που διέτρεξαν οι γυναίκες στο πρώτο μέρος από την αγιάτρευτη νοσταλγία της νεαρής και τρυφερής κοπέλας για την μάνα της και το χωριό της. Είναι μια νοσταλγία που θα στοιχειώσει τη ζωή της και θα της δηλητηριάσει κάθε χαρά. Τον πρώτο καιρό έρχεται η μάνα στο ελληνικό βουνό και φωνάζει τη Σοφιά, αυτή από το αλβανικό σύνορο φωνάζει τη μάνα – βρίσκονται τόσο κοντά και τόσο μακριά! «Ένα μήνα συνέχεια. Έρχονταν το πρωί, τήραζε μόναχα, σαν δέντρο ακλόνητη, έφευγε το μούσγωμα. Στον μήνα απάνω σήκωσαν το σύνορο, το πήγαν στο βουνόπλο, στη ράχη. Τελευ-

⁶ Θεοδόσης Πυλαρινός, «Οι εν πολλοίς αμαρτίαις περιπεσόντες ιερομάρτυρες του Σωτήρη Δημητρίου», *Πόρφυρας* 108 (Ιούλ.–Σεπτ. 2003) 234.

ταία φορά άκουσα τη φωνούλα της, ψιλή, ψιλή κι ασθενική, σαν να 'ρχόταν από τον κάτω κόσμο» (σ. 57). Η Σοφία παντρεύεται, όταν πια είναι φανερό πως δεν θα μπορέσει να γυρίσει πίσω, κάνει τρία παιδιά, αλλά χάνει τον άντρα της καταδικασμένο για τα φρονήματά του στις φυλακές και τη μεγάλη κόρη στην προπαγάνδα του καθεστώτος. Ο εγγονός της από την άλλη κόρη είναι ο τρίτος αφηγητής.

Ο Σπετίμ βιώνει το αίσθημα του ξένου και ανεπιθύμητου που ίσχυε για όλους τους Βορειοηπειρώτες, τους οποίους το αλβανικό καθεστώς θεωρούσε εντόπιους εχθρούς. Η διπλή καταπίεση που γνωρίζει ως υπήκοος και ως Έλληνας θεριεύει μέσα του την αποστροφή προς την Αλβανία και τη λαχτάρα για την απαγορευμένη Ελλάδα. Παραλληλισμοί γίνονται φανεροί με τη λίγο παλαιότερη ελληνική ιστορία: Όπως οι Μικρασιάτες πριν την Καταστροφή, προσέβλεπαν και οι Βορειοηπειρώτες στα νεότερα χρόνια σε μια ιδανική Ελλάδα, όπου ελευθερία, γλώσσα και χώρος δημιουργούσαν ένα ενιαίο πολιτικό και πολιτισμικό σχήμα, ταυτόσημο με την ευτυχία. Όπως οι Μικρασιάτες το '22, έζησαν και οι Βορειοηπειρώτες την αποφενάκιση και έκπτωση από αυτό το όραμα που αποδείχτηκε ψευδαίσθηση. Μετά την εγκάρδια, μάλιστα ενθουσιώδη υποδοχή στην Ήπειρο των πρώτων προσφύγων από την Αλβανία, γίνεται γρήγορα σαφές ότι αποτελούν βάρος και πρόσθετο πρόβλημα στην απροετοίμαστη Ελλάδα που πολεμά με τα δικά της, ατελείωτα προβλήματα. Τώρα είναι κι εδώ ανεπιθύμητοι. Ήρθαν ακάλεστοι και κανένας δεν αναλογίζεται τις υπεράνθρωπες προσπάθειές τους να ξεπεράσουν με κίνδυνο ζωής φρουρημένα σύνορα και απάτητα βουνά. Έτσι γνωρίζει και ο Σπετίμ την εκμετάλλευση, πληρώνεται τα μισά από ό,τι πρέπει ή δεν πληρώνεται καθόλου. Αντιλαμβάνεται ότι τον θεωρούν υποδεέστερο και τον φοβούνται, τέλος αισθάνεται τόσο δυστυχισμένος, που αρχίζει να νοσταλγεί αυτό που είχε τόσο μισήσει, την Αλβανία, «μου κρύωσε αγάλια η καρδιά». Το κείμενο τελειώνει με μια φράση που λέει ο Σπετίμ σ' έναν νεαρό Αθηναίο ο οποίος προσφέρεται να τον οδηγήσει στη στάση λεωφορείου για να πάει στην καινούργια του δουλειά. Αυτή η πράξη ανθρωπιάς φέρνει στο στόμα του Σπετίμ τον τίτλο του βιβλίου:⁷ «Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου, Δημήτρη!», και τελειώνει μ' ένα χαμηλών μεν τόνων, αισιόδοξο, παρ' όλα αυτά, μήνυμα ελπίδας και πείσματος για ένα λίγο καλύτερο μέλλον.

Η δόμηση του κειμένου πραγματώνεται αδιαμεσολάβητα, με πλήρη απουσία οποιασδήποτε συγγραφικής-σχολιαστικής υποστήριξης, και ολοκληρω-

⁷ Σε συνέντευξή του στην εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 26.6.2011, «Στο καταφύγιο της λογοτεχνίας», ο Δημήτριου διηγείται ότι τη φράση αυτή τού την είπε κάποιος Βορειοηπειρώτης ευχαριστώντας τον για μερικά ρούχα που του έδωσε ο συγγραφέας: «Είχε μόλις έρθει "από μέσα"».

τικά στο γλωσσικό ιδίωμα της Ηπείρου, το οποίο, παρ' όλη του την ιδιαιτερότητα, παραμένει κατανοητό στον κοινό Έλληνα, επαληθεύοντας την αντίληψη των θεωρητικών της λογοτεχνίας που πιστεύουν ότι ο ορισμός της γλώσσας πρέπει να είναι τόσο πλατύς, ώστε η δυνατότητα της αλλαγής από την κοινή στη διάλεκτο να θεωρείται μέρος του γλωσσικού συστήματος,⁸ ενώ απλή και σποραδική διάνθιση ενός κειμένου με διαλεκτικά στοιχεία «δεν εξυπηρετεί υφολογικά κανένα σκοπό», όπως διαπιστώνει χαρακτηριστικά ο Χριστόφορος Χαραλαμπίδης.⁹ Η αμεσότητα της αφήγησης και η παραίτηση από καθετί περιττό χαρίζει στο κείμενο ιδιάζουσα ενάργεια. Σε παλαιότερη εργασία μου για τον Δημητρίου χαρακτήρισα το ύφος αυτό «αποσιωπητικό», κατά τον γερμανικό όρο *Stil der Auslassungen*, υπό την έννοια ότι περισσότερα είναι αυτά που παραλείπονται και τα οποία πρέπει να ανακαλύψει ο αποδέκτης με την ενεργό συμμετοχή του, από αυτά που λέγονται.¹⁰ Τα δραματικά επεισόδια των τριών μονολόγων, δομημένα με ανάλογη έκταση, θα μπορούσαν να καλύψουν την έκταση ενός επικού μυθιστορήματος. Εντούτοις, παρ' όλη τη λιτότητα και τις αποσιωπήσεις, το κείμενο δεν στερείται ούτε λυρικών ούτε συγκινησιακών στιγμών. Η φύση, ουσιαστικά θανάσιμος εχθρός των γυναικών, τις συγκινεί και τις εμπνέει: «Είχα μια χαρά που πήγαινα, τήραζα καινούριες πλαγιές, ρουμάνια, δέντρους και λακιές» (σ. 13), «Περβάτει και περβάτει, έπαιρνε ο ήλιος την κατηφόρα, κι ήμασταν ακόμα στο δρόμο. Κολλήσαμε σ' ένα βουνόπλο και στη ράχη μείκαμαν ξερές. Είδαμαν έναν άσωτο κάμπο που θρόιζε κι ήταν χρυσός απ' τον ήλιο» και ήταν η θάλασσα, την οποία πολλές δεν είχαν δει ποτέ. «Κάτσαμαν στον άμμο και την κοιτάζαμαν αχόρταστα» (σ. 17). Με όλη τη φροντίδα παράλειψης του μη απολύτως αναγκαίου, ο συγγραφέας δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει επίθετα, τα οποία συνήθως επιτάσσονται, μάλιστα κάποτε και υποκοριστικά με τα οποία μορφοποιεί μια γλωσσική επιφάνεια που ενεργοποιεί την μέθεξη του αποδέκτη: Την πείνα την αντέχουν καλύτερα οι μεγάλοι «τα κούτσικα όμως, σου 'παιραν την καρδιά» (σ. 10), η Σόφια «ήταν η αξιότερη και η πιο άτυχη» (σ. 11), «μπήκαμε στο Μαρκάτι. Νηστικιές, ξυπόλυτες, σκιαγμένες» (σ. 16). Η μάνα στέκεται «σαν δέντρο ακλόνητη» στην κορυφή του ελληνικού βουνού και «η φωνούλα της

⁸ Johannes Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1977, σ. 22. Βλ. και Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Το ύφος ως συνισταμένη των δομών βάθους και της λεκτικής επιφάνειας του λογοτεχνήματος. Εφαρμογές σε κείμενα μεταπολεμικής ελληνικής πεζογραφίας», *Ελληνικά* 50.1 (2000) 65-89, ιδίως 79-82.

⁹ Χριστόφορος Χαραλαμπίδης, *Νεοελληνικός λόγος. Μελέτες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος*, Αθήνα, Νεφέλη, 1992, σ. 198-199.

¹⁰ Χρυσομάλλη-Henrich, ό.π (σημ. 8), 80.

[φτάνει] ψιλή, ψιλή κι ασθενική, σαν να ῥχόταν από τον κάτω κόσμο» (σ. 57). Ὅταν η Σοφία χάνει τον άντρα της: «Τον δίκασαν 15 χρόνια φυλακή. Τον πήραν, έχασα τον πλάτη και τον ίσκιο» (σ. 69–70). Συχνά αρκεί μια λέξη μόνο για να εκφράσει την αγάπη των συζύγων και τη δυστυχία τους: «Εδώ στη φυλακή, *ταίρι μου*, τελείωσε η δουλειά μου» (σ. 71) της λέει ο καταδικασμένος. Η Σοφία λαχταράει να πάει τον γιο της Φώτο «στην Πόβλα, στη *μανούλα μου*» (σ. 77), που ήταν ήδη νεκρή. Ὅταν αυτός ο γιος και ο εγγονός της Σπετίμ φτάνουν στην Πόβλα, ο κόσμος φωνάζει την αδελφή της Αλέξω, την ηρωίδα του πρώτου μονολόγου: «Έβγα μωρή αχάρτη, έρθαν ανίψι κι αγγόνι. Της μαυρο-Σόφιας σου τα *πιστρόφια*» (σ. 93)· την καλούν μ' αυτήν την ξεχωριστή και σπάνια λέξη “πιστρόφια” (επιστροφή), η οποία απαντάται στον Σικελιανό για την επιστροφή του Χριστού από την έρημο: *κι ετοιμαστέιτε γρήγορα στο μυστικό πιστρόφι / του Θεού που σας επρόσμενεν απ' άμετρο καιρό*¹¹ και την οποία χρησιμοποιεί και ο Παύλος Μάτεσις στον *Παλαιό των ημερών* «τα πιστρόφια του Νυμφίου» (σ. 203).¹²

Διαπιστώνουμε πως η λιτότητα και ο νηφάλιος λόγος δεν εμποδίζουν την έκφραση συναισθημάτων, πως δημιουργείται ένα αφηγηματικό ήθος που αντανακλά μιαν αντίστοιχη θέση του δημιουργού. Ο Μαρωνίτης παραπέμπει ενδεικτικά στον Μακρυγιάννη, τον Δούκα, τον Χάκκα και στα εσχατολογικά κείμενα του Χειμωνά και τελειώνει το άρθρο του με την παρατήρηση: «Ούτε μια στιγμή δεν δίνει την αίσθηση λαογραφικής εκζήτησης. Νομίζω ότι έχουμε να κάνουμε με σπάνιο γλωσσικό κατόρθωμα, μοναδικό ίσως στην μεταπολεμική μας πεζογραφία».¹³

Ὅταν ο Θανάσης Βαλτινός παρουσίασε το 1964 στον *Ταχυδρόμο* το *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο πρώτο: Αμερική*, πριν ακόμη τη δημοσίευσή του σε βιβλίο το 1972, προκάλεσε ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Επρόκειτο για πρωτοφανή ρωτή –για τα ελληνικά δεδομένα– αφηγηματική στρατηγική μιας απόλυτης λιτότητας που αφορούσε τόσο τη γλωσσική επιφάνεια όσο και τις βαθύτερες δομές του λόγου, μιας προσπάθειας απάλειψης του αφηγητή που οδήγησε σε σκέψεις για τον «θάνατο του συγγραφέα». Ο συγγραφέας, ωστόσο, όσο κι αν αυτοαπαλείφεται στην επιφάνεια του κειμένου, είναι πάντα αυτός που παρα-

¹¹ Άγγελος Σικελιανός, *Πάσχα των Ελλήνων, Λυρικός βίος*, τ. Δ', επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1965, σ. 69, στ. 255–256.

¹² Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Ιερόσυλη ιδεοληψία και σαρκασμός. Δομιαστικές συνιστώσες στον *Παλαιό των ημερών* του Παύλου Μάτεσι», στο Γ. Λαδογιάννη - Α. Μπενάτσης - Κ. Νικολουδάκη (επιμ.), *Εντυχιμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Καψωμένο*, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2010, σ. 601.

¹³ Μαρωνίτης, ό.π. (σημ. 5).

δίδει στην προαίρεσή μας το γραπτό του, χωρίς αυτόν κείμενο δεν θα υπήρχε. Πρόκειται λοιπόν μόνο για μια αφηγηματική τακτική που δημιουργεί καινούργιο ύφος λογοτεχνίας, και πηγάζει από συνειδητή προσπάθεια αντικειμενοποίησης της ύλης και αποφυγής οποιασδήποτε συγγραφικής μέθεξης, η οποία, τουλάχιστον σε μια πρώτη ανάγνωση, κάνει απαγορευτική και τη μέθεξη του αποδέκτη. Ωστόσο, μια επαναληπτική και προσεκτικότερη ανάγνωση αποκαλύπτει – συχνά σε μεμονωμένες λέξεις, στον Βαλτινό πρέπει να βάλει κανείς κάθε λέξη στη ζυγαριά – την έντεχνα κρυμμένη συμμετοχή του αφηγητή.

Το κείμενο συγκροτείται ως μετα-αφήγηση κάποιου προσωπικού ντοκουμέντου του υπαρκτού Αντρέα Κορδοπάτη και ολοκληρώνεται με ανοιχτό τέλος. Σε μικρό εισαγωγικό σημείωμα πληροφορούμαστε ότι ο ήρωας παρέδωσε ένα γραπτό του στον συγγραφέα, αλλά ότι του διηγήθηκε και προφορικά, στοιχεία του βίου του. Φυσικά, το κείμενο που διαβάζουμε είναι το αποτέλεσμα της μεταλλαγής που υπέστη το υλικό στο λογοτεχνικό εργαστήριο του Βαλτινού: «Αυτό στάθηκε το πρώτο υλικό. Ξανάφτιαξα την ιστορία από την αρχή, φροντίζοντας να διατηρηθεί το ύφος και η απλότητα της κουβέντας του» (σ. 9).

Το μεγάλο μεταναστευτικό ρεύμα προς την Αμερική, που στις αρχές του 20ού αιώνα ερήμωσε μεγάλα μέρη της Ευρώπης (Ιρλανδία, ανατολικά – σήμερα χαμένα – εδάφη της Γερμανίας, Πολωνία, Ιταλία), δεν άφησε άθικτη την Ελλάδα, η οποία υπέστη επίσης πληθυσμιακή αφαίμαξη. Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται η ιστορία του Αντρέα Κορδοπάτη, του νεαρού Πελοποννήσιου που με πείσμα, επιμονή και σταθερότητα προσπαθεί να φτάσει στην πολυπόθητη γη της Αμερικής, εμποδιζόμενος μόνο από μια αρρώστια των ματιών του. Επανελημμένα τον απορρίπτουν οι γιατροί, Έλληνες και Αμερικανοί, ακόμα και μετά την άφιξή του στην Αμερική. Ο Κορδοπάτης καταφέρνει να βγει κρυφά από το πλοίο και βρίσκεται μόνος και παράνομος στον ξένο τόπο χωρίς να ξέρει τη γλώσσα. Με απίστευτες δυσκολίες και μόνο χάρη στη βοήθεια κάποιων Ιταλών φτάνει σε ένα ελληνικό καφενείο κι από κει αρχίζει η οδύσειά του, ένα απίστευτο ταξίδι ανημποριάς και επιτυχίας μέχρι την ανεύρεση του αδερφού του χιλιόμετρα μακριά από την πόλη της άφιξής του. Δύομισι χρόνια δουλεύει και μοχθεί στις πιο βαριές και επικίνδυνες δουλειές, μέχρι τη σύλληψη και απέλασή του μετά από προδοσία κοντοχωριανών του. Φτάνοντας πίσω στην Ελλάδα, πηγαίνει στο Γραφείο Ταξιδιών: «Ήταν ένας νέος υπάλληλος. Του λέω: Σε έξι μήνες ειδοποίησέ με όταν έχει πλοίο. Και άφησα όνομα και σύσταση» (σ. 142). Αυτό είναι το ανοιχτό τέλος του βιβλίου, αλλά όχι της δυνατής ιστορίας του Κορδοπάτη, ο οποίος, πιστός στο όραμά του, πιθανότατα θα ξαναεπιχειρήσει το υπερπόντιο ταξίδι.

Ο Θανάσης Βαλτινός μας παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για τη γένεση και δημιουργία του *Αντρέα Κορδοπάτη* στο «Οδός Φειδίου», ένα κείμενο διάλεξης που έδωσε στο Ινστιτούτο Γκαίτε στις 14.1.1972.¹⁴ Ο Κορδοπάτης, θείος ενός φίλου τού συγγραφέα, είχε στείλει στην εφημερίδα *Ακρόπολη* καταγραμμένες τις εμπειρίες του από το ταξίδι της Αμερικής, τις οποίες η εφημερίδα δεν δημοσίευσε (σ. 174). Το χειρόγραφο αυτό φτάνοντας στα χέρια του Βαλτινού του κίνησε την περιέργεια. Μετά από προσωπική γνωριμία με τον γέροντα, αποφάσισε να χρησιμοποιήσει την ιστορία «γιατί, παρόλο που οι περιπέτειές του έχουν καθαρά προσωπικό χαρακτήρα, η εντύπωση που μένει είναι πως έχει να κάνει κανείς περισσότερο με την ιστορία μιας εξόδου» (σ. 176), έχει δηλαδή και γενικότερο κοινωνικό χαρακτήρα. Άλλωστε υπήρχε κάτι που γοήτευε τον συγγραφέα: «Μπορεί κανείς να διακρίνει κάτω από τον αφελή παρατακτικό τρόπο του ένα ιδιαίτερο ήθος. Ήθελα αυτό το ήθος να διατηρηθεί» (σ. 178). «Και ο κίνδυνος να πάρει η γλώσσα ένα χρώμα ηθογραφικό ή σε άλλα σημεία λαϊκιστικό, έπρεπε να αποφευχθεί» (σ. 179), πράγμα που επιτεύχθηκε, όπως δείχνει η διαρκής θετική πρόσληψη και η σταθερή θέση του κειμένου στη ελληνική λογοτεχνία. Τη σύζευξη ύφους και ήθους διαπιστώνει ήδη το 1972 ο Αλέξανδρος Κοτζιάς και την αποδίδει στον συγγραφέα ως το σπουδαιότερο επίτευγμά του,¹⁵ ενώ ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος καταλήγει: «Το αποτέλεσμα είναι ένα εκπληκτικής αμεσότητας αφήγημα που υποβάλλει με τον υπαινικτικό και λιτό τρόπο τού Βαλτινού όλα τα πάθη και τους καημούς των Ελλήνων μεταναστών στην Αμερική»¹⁶ (σ. 307).

Η λιτή γραφή και το ύφος των αποσιωπήσεων που χαρίζουν στο κείμενο την απαραγνώριστη μορφή του, πρωτόγνωρη τότε στην Ελλάδα, βρήκαν και κάποιον αντίλογο: Ο Απόστολος Σαχίνης, αφού πιστοποιήσει επαινετικά «το κοφτό, απέριττο και αστόλιστο ύφος της νουβέλας» (σ. 93), προχωρεί στον ψόγο: «Η υπερβολική λιτότητα οδήγησε τον συγγραφέα σε κάποια *συναισθηματική στέγνια* [η έμφαση δική μου]: αποκομίζει κανείς την εντύπωση πως και ο Κορδοπάτης ακόμα δεν έχει συναισθήματα και πάθη» (σ. 94).¹⁷ Ισχύει

¹⁴ Θανάσης Βαλτινός, «Οδός Φειδίου», στο *Κρασί και Νύμφες. Μικρά κείμενα επί παντός*, Αθήνα, 2009, σ. 174–180.

¹⁵ Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Λευκωσία, Αιγαίον, 2003, σ. 91.

¹⁶ Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Θανάσης Βαλτινός. Παρουσίαση - Ανθολόγηση», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Β', Αθήνα, Σοκόλης, 1988–1992, σ. 298–341.

¹⁷ Απόστολος Σαχίνης, «Θανάση Βαλτινού, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη*», στο Πυλαρινός, ό.π. (σημ. 6), 93–94.

όμως αυτό; Αν επιχειρήσει κανείς τη δεύτερη ανάγνωση, για την οποία μιλήσα παραπάνω, θα δει μέσα και πίσω από τις λέξεις την αγωνία του ήρωα όσο ζει την ανέχεια του καιρού και του τόπου του, τη λαχτάρα του για φυγή, την επιμονή του, τους φόβους στην Αμερική και το μαρτύριο του διαρκούς κνηγητού από την αστυνομία:

Το '97 έγινε ο πόλεμος στα σύνορα, έπειτα έγινε μια μεγάλη δυστυχία και οι άνθρωποι πείνασαν (σ. 15). Τα χωριά στέναζαν. Καρπός δεν βρισκόταν πουθενά (σ. 16). Εδώ μεγάλη φτώχεια. Ο κόσμος σήκωσε φτερό για έξω (σ. 24). [Στη Νεάπολη] Το πλοίο ετοιμαζότανε. Μπήκαμε μέσα, κάτσαμε ως τις οχτώ και μόλις βράδιασε αναχωρήσαμε για πατρίδα (σ. 32–33). [Μετά την επόμενη επιβίβαση στο πλοίο για Αμερική] Γιβραλτάρ και μετά ανοιχτήκαμε στον μεγάλο Ωκεανό. Όταν ήταν καιρός μαύρος, φίδια μας έζωναν. Η ψυχή του κόσμου ήταν βυθισμένη στον φόβο (σ. 48). Ζούσαμε μέσα σ' αυτήν τη φρίκη, από κάτω θάλασσα από πάνω ουρανός. Έπειτα άρχισε να κοχλάζει η ψείρα (σ. 49). Έτσι ταξιδεύαμε αργά, το καράβι σκνό και η δίψα μας μεγάλωνε περισσότερο (σ. 50). Βράδιασε και το πλοίο σήκωσε φώτα κινδύνου. Αναδευόμασταν σαν τα σκουλήκια και μην μπορώντας να κάνουμε τίποτα, μας πήρε το παράπονο. Τρεις χιλιάδες άνθρωποι να πάμε όλοι στον πάτο. (σ. 52)

Διαπιστώνουμε ότι μέχρι τη σ. 52 του κειμένου, δηλαδή 1/3 του βιβλίου, η αφήγηση καλύπτει τις προετοιμασίες και τις αποτυχημένες προσπάθειες για μετανάστευση. Κατά την άφιξη στην Αμερική εξετάζονται όλοι από τους εκεί γιατρούς, ο Κορδοπάτης απορρίπτεται πάλι:

Κακό μου ήρθε να φτάσω στο χέιλος της Αμερικής και μοναχά ως εκεί (σ. 55–56). [Μετά την απόδραση από το πλοίο]: Άρχισε να νυχτώνει [...] απελπισμένος βαδίζω ίσια (σ. 59), Δεν ήξερα πούθε να γειρώ, [...] έτρεμε η ψυχή μου ολη νύχτα μη ζώσουν το ξενοδοχείο και μ' αρπάξουν (σ. 62–63). [Ξένοι τον βάζουν στο τρένο να πάει στα αδέρφια του] Ταξίδινα τριάμισι μερόνυχτα. Χωρίς φίλους, χωρίς Έλληνες να κουβεντιάζω, μόνος μου, σαν σακί δεμένο (σ. 74), περάσαμε καινούριες πολιτείες. Τόσα μερόνυχτα, έλεγα, τι διάβολο, πού είναι τ' αδέρφια μου, στην άκρη του κόσμου; (σ. 75)

Λιτά, αλλά αντηχεί η απελπισία του ήρωα. Όταν επιτέλους φτάνει στην πόλη που δουλεύουν τα αδέρφια του: «Περνάω την πόρτα, κοντοστέκομαι. Καλησπέρα, λέω ελληνικά. Καλησπέρα, μου λένε. Ήταν ένας στην μπάρα μέσα μέσα μ' ένα κασκετάκι πράσινο, ρούχα λευκά. Αποφασίζω και λέω: Εσύ Γιάννη; Εγώ. Εσύ 'σαι Αντρέα; Τότε αρπαχτήκαμε, φιλιά και κλάματα, που σμίγαμε δυο αδέρφια, χωρίς να γνωριζόμαστε» (σ. 78). Όταν είχε φύγει ο αδερφός του, ο Αντρέας ήταν μικρό παιδάκι. Αλλά και κοντά στ' αδέρφια του, πρέπει να κρύβεται από την αστυνομία, φεύγει σε άλλη πόλη: «Τρέμει η καρδιά μου από το φόβο, [...] αλλά ο φόβος με δούλευε» (σ. 82–83). «Άνθρωπο δεν γνώριζα, δεν ήξερα τη γλώσσα, μου ερχόταν μαχαιριά» (σ. 83). Τελικά, μετά από προ-

δοσία κοντοχωριανών του συλλαμβάνεται και πρέπει να απελαθεί, αν και τώρα ο γιατρός τον βρίσκει υγιή: «Δεν μπόρηγα να βαστήξω τα κλάματα. Αν είχα τρία χρόνια και μια μέρα θα τη γλίτωνα. Αλλά είχα μονάχα δυόμισι» (σ. 131).

Η έκθεση αυτή μπορεί να πείσει, ελπίζω, ότι το κείμενο δεν αποτελεί αποκλειστικά μια «στεγνή» παρουσίαση της περιπέτειας του Κορδοπάτη. Ο απλός και ανεπιτήδευτος λαϊκός λόγος αποτελεί κατάκτηση του Βαλτινού, ο οποίος, κατά την προσωπική του μαρτυρία, για τη συγγραφή του κειμένου αυτού μαθήτευσε στα κλασικά έργα των Απομνημονευμάτων των αγωνιστών της επανάστασης Μακρυγιάννη, Κολοκοτρώνη, ιδίως Νικηταρά, «που προσωπικά θεωρώ ένα από τα πιο μοντέρνα νεοελληνικά λογοτεχνικά κείμενα» (σ. 179), «ενώ για την οικονομία του γραψίματος προσπάθησα να αντλήσω μαθήματα από την οικονομία του δημοτικού τραγουδιού».¹⁸ Αρμονική με τις παραπάνω προϋποθέσεις παρουσιάζεται η συντακτική δόμηση με απλές παρατακτικές προτάσεις, μικροπερίοδο λόγο, όπου κυριαρχεί το ρήμα και το ουσιαστικό. Ωστόσο, δεν λείπει και το επίθετο, το οποίο συνήθως επιτάσσεται: «ένας καλός άνθρωπος, γερός, γεμάτος, αγαπητός στο χωριό» (σ. 36), «μια μόρα δυνατή, ανοιξιάτικη, γεμάτη με αστραπές» (σ. 38). Από την κριτική έχει παρατηρηθεί πολλαπλώς η συγγένεια αυτού του λογοτεχνικού ύφους με τα μαρτυρολόγια και συναξάρια της ορθόδοξης εκκλησίας, ήδη ο τίτλος κάνει εύλογη την σκέψη. Ο Κορδοπάτης, ο πραγματικός και ο μυθοπλαστικός ήρωας, φυσικά δεν μαρτύρησε, αντιμετώπισε ωστόσο τεράστιες δυσκολίες στις προσπάθειές του, καταπόνησε το σώμα του μέχρι το έσχατο σημείο της αντοχής του· κράτησε όμως την ψυχή του αλώβητη και την ένταση της επιθυμίας του σταθερή, προϋποθέσεις που στη νοητή συνέχεια του βίου του θα του επιτρέψουν την πραγματοποίηση του οράματός του, ενώ η αφήγηση των περιπετειών του αποτελεί κι αυτή μια «μαρτυρία». Η συνέχεια της ιστορίας του Κορδοπάτη, την οποία είχε υποσχεθεί ο συγγραφέας το 1972, δημοσιεύτηκε το 2000 στον τόμο *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο δεύτερο: Βαλκανικοί-’22*, ένα πολυπρόσωπο κείμενο γεμάτο διάφορες «φωνές» που αφηγούνται τη συμμετοχή τους στα ιστορικά γεγονότα του τίτλου. Επανελημμένα εμφανίζεται και ο Αντρέας Κορδοπάτης, άλλοτε υπαινικτικά άλλοτε ρητά, όπως και τα αδέρφια του Δήμος, Πάνος και Γιάννης. Η ανώνυμη δόμηση των «φωνών» θυμίζει την *Ορθοκωστά* υπογραμμίζοντας τον συναξαριακό χαρακτήρα του κειμένου που εκθέτει τις δοκιμασίες και τα βάσανα του λαού και του έθνους κατά τη δραματική εποχή της απελευθέρωσης Ηπείρου και Μα-

¹⁸ Βαλτινός, ό.π. (σημ. 14), σ. 179.

κεδονίας, όπως και την απονενομημένη προσπάθεια της Μικρασιατικής Εκστρατείας.

Μια επιτρεπτή ερώτηση θα ήταν, τέλος, τι συνδέει και τι διαφοροποιεί βαθύτερα τους ήρωες Σπετίμ και Κορδοπάτη των δύο υπό εξέταση μυθιστορημάτων, και με ποιον τρόπο οι συγγραφείς τους κατορθώνουν την υπέρβαση των στερεοτύπων που συνδέονται με το θέμα της μετανάστευσης, θέμα γνωστό και χρησιμοποιημένο ήδη από τον 19ο αιώνα στην ελληνική λογοτεχνία. Ο Κορδοπάτης μεταναστεύει μόνο από οικονομική δυσπραγία, ο βαθύς του πόθος είναι να φύγει από την Ελλάδα, και σε ολόκληρη την αφήγησή του δεν διακρίνεται νοσταλγία για την πατρίδα, αν και η έννοια «πατρίδα» αναφέρεται (όπως είδαμε), με μιαν απλότητα που τονίζει τη φυσική και απροβλημάτιστη ταύτιση μαζί της. Με τους ήρωες τού *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* τα πράγματα είναι διαφορετικά και πιο πολύπλοκα: Η Σόφια και ο Σπετίμ την νοσταλγούν σαν σημείο ταύτισης και ιδανική χώρα ευδαιμονίας: «πονάγαμαν την πατρίδα» (σ. 82), για να γνωρίσουν τελικά την αποφενάκιση του οράματός τους, όπως ήδη αναφέραμε. Τόσο ο Κορδοπάτης όσο και ο Σπετίμ βιώνουν την αίσθηση του αποκλεισμού τους από τον πληθυσμό της χώρας που λαχταρούν, την αποκαρδιωτική αίσθηση του Άλλου, του ξένου και ανεπιθύμητου. Η υπέρβαση των στερεοτύπων συντελείται και στα δύο κείμενα με την λιτή δόμηση λόγου και περιεχομένου, τον περιορισμό στα απαραίτητα και το υπαινικτικό ύφος.

Με την τεχνική της τεκμηριοπλασίας ολοκληρωμένη, ο Βαλτινός καταπιάνεται το 1989 στο *Στοιχεία για την δεκαετία του '80*, σε μεγάλη αναλογία του κειμένου, πάλι με το θέμα της μετανάστευσης κατασκευάζοντας «ντοκουμέντα», αιτήσεις έγκρισης για μετανάστευση στην Μεταναστευτική Επιτροπή, παρακλητικές επιστολές αυτών που θέλουν να εγκαταλείψουν την «αγαπημένη [τους] Ελλάς», όπου χωρίς καμία αφηγηματική παρουσία ή σχολιασμό δημιουργεί ένα συλλογικό πρόσωπο και συγχρόνως το μωσαϊκό της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας στη δεκαετία του εξήντα. Στα κατοπινά χρόνια ο συγγραφέας θα καταστήσει την τεκμηριοπλασία βασικό συστατικό της ποιητικής του και θα την αναγάγει σε λεπτό όργανο λογοτεχνικής πραγμάτωσης, όπως φανερώνουν τα τελευταία του έργα, μια ψευδοεπιστημονική διατριβή στον *Τελευταίο Βαρλάμη* και μια αυτοανααιρούμενη αυτοβιογραφία στον *Ανάπλου*.¹⁹

¹⁹ Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Η τεκμηριοπλασία στον *Ανάπλου* του Θανάση Βαλτινού. Ο διάλογος καταλυτικό στοιχείο εξομολογητικής αυτοαναίρεσης», στα υπό έκδοση Πρακτικά της Ημερίδας του Πανεπιστημίου Πατρών *Θανάσης Βαλτινός, το τέλος της αφήγησής;* (17-18.5.2016).

Ο Σωτήρης Δημητρίου έχει διανύσει μέχρι τώρα μια επίσης ενδιαφέρουσα λογοτεχνική πορεία με ισχυρές διαφοροποιήσεις. Οι δύο πρώτες συλλογές διηγημάτων του *Ντιάλιθ' μι, Χριστάκη* (1987) και *Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη* (1989) τοποθετούν το στίγμα της λογοτεχνίας του στο κοινωνικό περιθώριο,²⁰ μάλιστα έγινε λόγος και για «παριολατρία»,²¹ και με λογική συνέπεια εκτελούνται σε κοινωνιόλεκτα του υπόκοσμου με ποικίλη λεκτική επιφάνεια από απλή αργκό μέχρι χυδαία. Πρόκειται για κείμενα με δραστική αμεσότητα, που υποδηλώνουν το έλεος του δημιουργού τους για τους εκπεπτωκότες ήρωές του. Αυτή η στάση και θεματική επαναλαμβάνεται μέχρι σήμερα σε πολλές συλλογές διηγημάτων του Δημητρίου. Τα δύο μυθιστορήματα *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* και *Τους τα λέει ο Θεός* εκτελούνται ολοκληρωτικά στο ηπειρώτικο ιδίωμα, το οποίο εμφανίζεται και σε μερικά διηγήματα. Χαρακτηρίζονται όλα από λιτότητα και οικονομία λόγου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ωστόσο μια νεότερη παράμετρος στο έργο του Δημητρίου, ένας κύκλος,²² ως τώρα τεσσάρων, αφηγηματικών κειμένων,²³ με μερικώς δοκιμιακό χαρακτήρα στα οποία ο συγγραφέας εκθέτει τις απόψεις του για τη ζωή, τον θάνατο, την ελληνική ιστορία, την κοινωνία και τη λογοτεχνία συχνά με παιγνιώδη έως σατιρικό τρόπο. Τα *σπωροφόρα της Αθήνας* αποτελούν σε μεγάλη αναλογία έκθεση της ποιητικής του συγγραφέα, ενώ στο *Σαν το λίγο το νερό* επανέρχεται αυτοδιακειμενικά στις ηρωίδες του *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*, *Αλέξω* και *Σοφία*, επιφέροντας μια σημαντική διαφοροποίηση των δεδομένων του *Ν' ακούω*, επειδή εδώ, σύμφωνα με τη διήγηση της *Σοφιάς*, είναι η *Αλέξω* που πηγαίνει «στο Αλβανικό» και γυρίζει με «ένα σακί λάχανα για τη φαμίλια» (σ. 71). Στο *Η σιωπή του ξερόχορτου* ο συγγραφέας εύχεται την επαναφορά της προφορικότητας και μια λογοτεχνία χωρίς λογοτέχνες, κριτικούς

²⁰ Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Ομορφιά και ασχήμια. Το σώμα ως σκεύος ηδονής και βίας στη νεότερη ελληνική πεζογραφία», στο Anna Olvia Jacovides Andrieu (επιμ.), *Le Corps dans la langue, la littérature, l'histoire, les arts, et les arts du spectacle*. VIIIe Colloque International des Néohellénistes des Universités francophones, 15–17 Mai 2003, Παρίσι, Société Culturelle Néohellénique, 2005, σ. 143–156. Βλ. και Δημήτρης Αγγελάτος, «Η έκ-πληξη της πεζογραφίας και των αποκλίσεων. Η περίπτωση του *Ντιάλιθ' μι Χριστάκη* του Σωτήρη Δημητρίου», *Τετράμηνια* 39–40 (1989) 2609–2616.

²¹ Μπάμπης Δερμιτζάκης, «Σωτήρης Δημητρίου, *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*», users.sch.gr/hdermi/bibliocf/77, 10.11.2006 (πρόσβαση 4.1.2017). Σχετικά με τη μορφή του παρία και την προέλευση του όρου βλ. και Ελένη Βαρίκα, *Οι απόβλητοι του κόσμου. Μορφές του παρία*, μτφρ. Πάνος Αγγελόπουλος, Αθήνα, Πλέθρον, 2013, σ. 19–41.

²² Σπύρος Μοσχονάς, «Σαν παιδικό βιβλίο», *The Athens Review of Books* 27 (Μάρτ. 2012) 9–10, όπου η κατανομή σε κύκλους και πολλές καίριες παρατηρήσεις.

²³ *Τα σπωροφόρα της Αθήνας* (Αθήνα, Πατάκης, 2005), *Σαν το λίγο το νερό* (Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2008), *Η σιωπή του ξερόχορτου* (Αθήνα, Πατάκης, 2011), *Κοντά στην κοιλιά* (Αθήνα, Πατάκης, 2014).

και βραβεία, μια λογοτεχνία προφορική (σ. 48–49),²⁴ στοιχείο που τον συνδέει άμεσα με μια σχετική μαρτυρία του Βαλτινού: «Η ανατροπή που ευαγγελίζομαι αφορά μια λογοτεχνία εντελώς διάφορη των μέχρι τώρα επιτευγμάτων. Μια λογοτεχνία που αρνείται οριστικά την εγγράμματη διατύπωση της»,²⁵ ο οποίος συγχρόνως αναρωτιέται πού θα βάλει τη βινιέτα του ουροβόρου όφι που επιλέγει, σ' αυτό το προφορικό, το «μη βιβλίο». Η δημοτική γλώσσα είναι επίσης ένα συνδυαστικό στοιχείο μεταξύ των δύο δημιουργών. Αναφέραμε τη θητεία του Βαλτινού στο δημοτικό τραγούδι, από το οποίο άντλησε την οικονομία του λόγου του. Ο Δημητρίου δήλωσε σε συνέντευξή του: «Τα πεζά μου, γραμμένα στη ντοπιολαλιά, είναι το δημοτικό τραγούδι απλωμένο σε πρόζα»,²⁶ και παρακάτω: «Αυτό που εκόμισα [στη λογοτεχνία] είναι η εκφορά της αδικημένης, της πονεμένης, της δημώδους γλώσσας που χλευάστηκε και χλευάζεται πολύ». Μια σοβαρή αντίθεση στα παραπάνω παρουσιάζεται ωστόσο στη γλωσσική επιφάνεια κυρίως των τεσσάρων «δοκιμακίων» κειμένων. Σχετικά συχνά περιέχουν γραμματικούς τύπους της καθαρεύουσας: της προφορικότητας, η παθητικότητας, της μοναχικότητας, οι νόες, εξ αυτού δε, ελέγοντο, εσυνεννοούντο, εδημιουργούντο (ένα γενικότερο πρόβλημα όλων μας με τους παρατατικούς), βασανιζόμεθα κ.ά. Το φαινόμενο παρατηρείται ωστόσο και στις νεότερες συλλογές διηγημάτων: «Τελούσα εν απορία», «ζωή προερχόμενη εξ εμού», «των οδόντων», «άμα τη συστάσει», όπως και επίμονη χρήση του αντιθετικού συνδέσμου «δε».²⁷ Το φαινόμενο αυτό, το οποίο δεν ανιχνεύεται στα πρώτα του δημοσιεύματα, οφείλεται άραγε σε μια προσπάθεια ανανέωσης της δημοτικής (αλλά με τη βοήθεια τύπων της καθαρεύουσας;) ή μήπως πρόκειται για αλλαγή της ιδεολογίας του Δημητρίου, ο οποίος, λαχταρώντας την απόλυτη γλωσσική ελευθερία –«πάντως στην εποχή μας οι διαχρονικοί γλωσσικοί τύποι είναι ελεύθεροι. Ο συγγραφέας μπορεί να κορφολογήσει από παντού»²⁸ – και πολεμώντας αδιάκοπα με τον ρυθμό της φράσης, παραμελεί την «αδικημένη, την πονεμένη δημώδη γλώσσα [του]»; Σημαντικό είναι το γεγονός ότι ο Δημητρίου εργάζεται γλωσσοπλαστικά προτείνοντάς μας πολλές ενμέρει ενδιαφέρουσες νεοπλασίες, ιδίως στην περιοχή του ουσιαστικού: ανεγκυρότητα, μονομορφία, μυστηριαστής

²⁴ Η υπόδειξη στον Μοσχονά, ό.π. (σημ. 22), 6.

²⁵ Θανάσης Βαλτινός, «Ουροβόρος όφης», στο *Κρασί και νύμφες*, ό.π. (σημ. 14), σ. 324.

²⁶ Συνέντευξη στον Βασίλη Καλαμαρά στις 5.12.2009 στο https://dytikosanemos.blogspot.de/2009/12/blog-post_05.html (πρόσβαση 5.2.1017).

²⁷ Τα παραδείγματα από το *Θάμπωσε ο νους*, Αθήνα, Πατάκης, 2017.

²⁸ *Τα σπαρωφόρα της Αθήνας*, ό.π. (σημ. 23), σ. 35.

κ.ά. (Σαν το κρύο το νερό). Απαιτείται επομένως προσεκτική μελέτη της συνολικής γλωσσικής επιφάνειας των κειμένων και της συμβατότητάς της με την εκάστοτε θεματική στην εξελικτική τους πορεία, κάτι που υπερβαίνει τα όρια της παρούσας εργασίας.

Έχει συχνά επισημανθεί ότι στη λογοτεχνία της μετανάστευσης υποφώσκει ο οδυσσεϊκός μύθος, οι εκφάνσεις του οποίου μπορούν να αναγνωστούν ως «αλληγορία του πολιτισμού»,²⁹ στοιχείο που στην παρούσα μελέτη μπορεί να αποδοθεί κυρίως στην μορφή του Κορδοπάτη, η οποία πραγματώνεται με ιδιαίτερος εντατική κινητικότητα μέσα σε έναν τεράστιο αφηγηματικό χώρο που εκτείνεται από την Ελλάδα ως την Αμερική. Πρόκειται κυρίως για φυσικούς, «άχτιστους» χώρους τους οποίους ο ήρωας διασχίζει συχνά οδοιπορώντας, αρχαϊκό στοιχείο εναρμονισμένο με την αρχετυπική απλοϊκότητα του πρωταγωνιστή. Η μυθοπλαστική μορφή του Κορδοπάτη, λειτουργώντας στο πλαίσιο του ρεαλισμού ως αντανakλαστικός καθρέφτης της πολιτισμικής και πολιτικής πραγματικότητας από την οποία πηγάζει, υποστασιοποιεί το ανίδεο θύμα τους, του οποίου η ζωή ετεροκαθορίζεται και μόνο η εσωτερική του δύναμη θα τον ωθήσει στην υπέρβαση των εξωτερικών αντιξοοτήτων.

²⁹ Δημήτρης Παϊβανάς, *Βία και αφήγηση. Ιστορία, ιδεολογία και εθνικός πολιτισμός στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2012, σ. 117.

Η άλλη Αμερική.

Πώς είδαν την Αμερική στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, ένας φοιτητής, ένας έμπορος, ένας διπλωμάτης, μια φεμινίστρια και ένας μετανάστης

Στη σημερινή μου ανακοίνωση θα σας ταξιδέψω για λίγο στον χρόνο και στον χώρο. Θα επισκεφτούμε τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής στα τέλη του 19ου αιώνα και θα έχουμε συνοδοιπόρους πέντε έλληνες ταξιδιώτες που επισκέφτηκαν την Αμερική και τα γραπτά τους μπορούμε να τα κατατάξουμε στην ταξιδιωτική λογοτεχνία. Και για να μην σας κρατώ σε αγωνία, θα σας πω ότι ο φοιτητής είναι ο Γεώργιος Κανάλε, ο έμπορος ο Δημήτριος Μπότασης, ο διπλωμάτης ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, η φεμινίστρια η Καλλιόπη Κεχαγιά και ο μετανάστης ο Ραϊνόλδος Δημητριάδης (φτάνοντας έτσι ως τις αρχές του 20ού αιώνα). Θα περιορίσω το θέμα μου στο πώς είδαν πολιτικά πρόσωπα και θεσμούς, ειδικά τον θεσμό της δουλείας, τον Εμφύλιο Πόλεμο (1861–1865) και τις γυναίκες της Αμερικής.

Δεν θα αναφερθώ καθόλου στο φιλελληνικό κίνημα της Αμερικής και δεν θα εξετάσω το βιβλίο του Χριστόφορου Πλάτωνος Καστάνη που κυκλοφόρησε στη Φιλαδέλφεια το 1851, παρότι πιστεύω ότι είναι από τα πρώτα βιβλία με αναμνήσεις και μαρτυρίες από την Επανάσταση του 1821, ούτε με τις ταξιδιωτικές του αναμνήσεις, γιατί είναι γραμμένο στα αγγλικά.¹

Ενώ πολλά έργα έχουν γραφτεί για το πώς «ξένοι»² ταξιδιώτες έχουν βάλει στο μικροσκόπιο και έχουν εξετάσει την ελληνική κοινωνία όταν ταξίδεψαν εδώ –αναφέρομαι ειδικά σε ταξιδιώτες από την Αμερική στην Ελλάδα–,³ ελά-

¹ Christoforus Plato Castanis, *Ο Έλλην εξόριστος ή Αφήγηση της αιχμαλωσίας και δραπέτευσης του Χριστόφορου Πλάτωνος Καστάνη κατά τη διάρκεια της σφαγής στη νήσο Χίο, από τους Τούρκους με διάφορες περιπέτειες στην Ελλάδα και στην Αμερική γραμμένα από τον ίδιον*, μτφρ. Χρήστος Γ. Γιατράκος, Αθήνα, χ.ε., 2001 [Τίτλος πρωτοτύπου: C. P. Castanis, *The Greek Exile; or, A Narrative of the Captivity and Escape of Christophorus Plato Castanis, During the Massacre on the Island of Scio, by the Turks, Together with Various Adventures in Greece and America*, Philadelphia, Lippincott, Grambo & Co., 1851· νεότερη έκδοση: C. P. Castanis *History of the Massacre of the Greeks on the Island of Scio by the Turks, with Various Adventures in Greece and America*, χ.τ., χ.έ. (1853)].

² Stephen Larrabee, *Hellas Observed the American Experience of Greece 1775–1865*, Νέα Υόρκη, New York University Press, 1957· ελληνική μετάφραση: *Ελλάς 1776–1865, πώς την είδαν οι Αμερικάνοι*, μτφρ. Νινίλια Παπαγιάννη, Αθήνα, Φέξης, χ.έ.

³ Έρη Σταυροπούλου, «Η εικόνα της Αμερικής στην Ελληνική λογοτεχνία του 19ου αιώνα. Ανά-

χιστες είναι οι εργασίες από έλληνες μελετητές που έχουν ερευνήσει πώς έλληνες ταξιδιώτες έχουν περιγράψει χώρες και κοινωνίες που έχουν ταξιδέψει και επισκεφτεί. Παρότι κάτι έχει αρχίσει να κινείται στα πρόσφατα χρόνια και μερικά άρθρα έχουν παρουσιαστεί, μένει πολλή δουλειά να γίνει ακόμη· γενικά η ταξιδιωτική λογοτεχνία είναι terra incognita.⁴

Ο φοιτητής Γεώργιος Κανάλε

Ο ακριβείς χρονολογίες γέννησης και θανάτου του Γεωργίου Κανάλε δεν είναι γνωστές. Γεννήθηκε στη Ζάκυνθο το 1833 ή 1832, αλλά δεν γνωρίζω τον τόπο ή τον χρόνο θανάτου του.⁵ Η μόνη γνωστή βεβαιωμένη χρονολογία είναι ότι συνόδευσε τον Κορνήλιο Φέλτον, καθηγητή κλασικής λογοτεχνίας και αργότερα και πρόεδρο του Πανεπιστημίου Χάρβαρντ, στο ταξίδι του στην Ελλάδα το 1853 και τον ακολούθησε στην Αμερική, για να συνεχίσει τις σπουδές του. Ούτε η χρονολογία επιστροφής του στην Ελλάδα είναι βεβαιωμένη. Σαν *terminus post quem* πρέπει να είναι η συνάντησή του με τον Πρόεδρο Buchanan (1857–1861) και *ante quem* όταν στη Ζάκυνθο κυκλοφόρησε το 1861 η αγγλική μετάφραση των 15 πρώτων στροφών του «Ύμνου εις την Ελευθερίαν». Ο Κανάλε στη γραμματεία μας είναι περισσότερο γνωστός γι' αυτή τη μετάφραση. Με την επιστροφή του στην Ελλάδα διδάξε αγγλικά στην Ευαγγελική Σχολή της Σμύρνης. Στην ίδια πόλη συνεργάστηκε με το περιοδικό *Μέντωρ*, ενώ έστειλε και συνεργασίες στα αθηναϊκά περιοδικά *Εθνική Βιβλιο-*

μεσα στον εξωτισμό και την ουτοπία», *Σύγκριση/Comparison* 16 (2005) 5–33. Παναγιώτα Καρπούζου, «Όψεις της Αμερικής στην Ελληνική ταξιδιωτική Λογοτεχνία του 20ού αιώνα», Ανακοίνωση στο συνέδριο *Ταντότητες, Γλώσσα & Λογοτεχνία*, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Διεθνές συνέδριο με αφορμή τα 20 χρόνια λειτουργίας του ΤΕΦ, Κομοτηνή, Οκτώβριος 2015 (υπό έκδ.). Marianna Christopoulos, «Nineteenth-century through the Eyes of John Gennadius», *The Historical Review/La Revue Historique* 12 (2015) 199–214. Μιχαήλα Καραμπίνη-Ιατρού, «Ταξίδι στις ΗΠΑ με τον Γιώργο Θεοτοκά», *Νέα Εστία* 1829 (Ιαν. 2010) 21–53. Νίκος Μαυρέλος, «Απ-εικονίσεις των ΗΠΑ από τρεις συγγραφείς στον 19ο αιώνα (Κοραΐς, Ροΐδης, Επισκοπόπουλος)», αδημοσίευτη ανακοίνωση στην ημερίδα της Ελληνικής Εταιρίας Αμερικανικών Σπουδών και του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ, με θέμα «Απ-εικονίσεις Αμερικής». Ευχαριστώ τον συγγραφέα που μου επέτρεψε να τη συμβουλευτώ.

⁴ Βλ. Αννίτα Π. Παναρέτου, *Ελληνική ταξιδιωτική λογοτεχνία*, τ. Α': *Η μακρά πορεία ως τον 19ο αιώνα*, τ. Β': *19ος αιώνας*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1995.

⁵ Για μια πιο πλήρη βιογραφία βλ. Μιχαήλα Καραμπίνη-Ιατρού, «Ο Γ. Δ. Κανάλες, μεταφραστής, ταξιδιώτης και δάσκαλος», στο *Πρακτικά του I' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου*, Κέρκυρα, 30 Απριλίου–4 Μαΐου 2014 (υπό έκδ.), και «Ένας Γιάγκης και δύο Επτανήσιοι. Οι συναντήσεις του Ναθάνιελ Πάρκερ Γουίλις με τον Διονύσιο Σολωμό και τον Γ. Δ. Κανάλη», στο Χ. Α. Καραόγλου (επιμ.), *Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου. Πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης Τομέα ΜΝΕΣ-ΑΠΘ*, 25–27 Απριλίου 1997, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1988, σ. 561–565.

θήκη και *Εβδομάς*. Πριν επιστρέψει στην Ελλάδα, έκανε ένα ταξίδι στις Ανατολικές πολιτείες της Αμερικής. Εδώ δεν θα μας απασχολήσουν οι επαφές του και γνωριμίες του με λογοτεχνικές και πολιτικές προσωπικότητες της Αμερικής, αλλά πώς είδε τις γυναίκες της Αμερικής και τον θεσμό της δουλείας, που είναι και τα βασικά στοιχεία της εδώ παρουσίας μου.

Του κάνει εξαιρετική εντύπωση πόσο απελευθερωμένες είναι οι γυναίκες στην Αμερική. Στέλνει δυο επιστολές σε μια Ελληνίδα, τη Σαπφώ, και στην πρώτη από αυτές, χρονολογημένη στη Νέα Υόρκη 2 Ιουλίου 1858, την πληροφορεί «ότι τα κρινολίνα πρέπει να ήναι πλατύτερα κατά τον τελευταίο συρμόν των Παρισίων· αν αυτό είναι αληθές οι άνδρες εχάθημεν».⁶ Αλλά περισσότερες παρατηρήσεις του για τις γυναίκες βρίσκουμε στα 16 άρθρα του που δημοσιεύτηκαν στον περ. *Εβδομάς* από τις 5 Οκτ. μέχρι τις 14 Δεκ. 1891 σε 10 συνέχειες.⁷ Στο Νιούπορτ γνωρίζεται με τρεις κόρες του κ. Ρ..., οι οποίες του γράφουν στο λεύκωμά του στίχους αρκετά τολμηρούς, και σχολιάζει: «αλλ' αι Αμερικανίδες είνε τοσούτον αγαθαί και απλοϊκαί, ώστε πολλάκις ο ξένος εκπλήττεται και θορυβείται διά την ελευθερίας αυτών».⁸ Συνεχίζει σημειώνοντας ότι «συνέρχονται εις γάμον μεθ' όσης ευκολίας δύνανται και να διαζευχθώσιν, οπόταν το νομίσωσιν επάναγκες», φλερτάρουν με άνεση και γενικά «εν Αμερική η γυνή ζη μετ' ελευθερίας αγνώστου και ασυγγνώστου εν Ελλάδι». Δεν θα συνεχίσω με το πώς τον φλερτάρουν δεσποινίδες στο ποταμόπλοιο όταν διαπλέει τον ποταμό «Χώδων», για να φτάσω στην «Κουεβέκην» του Καναδά, μετά από την επίσκεψή του στον Νιαγάρα. Όσο βρίσκεται στον Καναδά και όντας ο ίδιος Επτανήσιος, δυσφορεί με τη σκλαβιά που επιβάλλει η Αγγλία στις αποικίες της· εκεί συναντά έναν κάτοικο Καρλουπολίτη που κυνηγά έναν σκλάβο του που κατάφερε να δραπετεύσει και να φτάσει στον Καναδά και βρίσκει καταφύγιο «εν τη οικία ενός Καναδαίου», όπου το πλήθος τον προστατεύει ώστε ο πρώην ιδιοκτήτης να μην τον πάρει πίσω μαζί του.⁹

Μια ειδυλλιακή εικόνα για το πώς ζουν οι μαύροι στην Αμερική είχε περιγράψει σε προηγούμενο δημοσίευσμά του στο ίδιο περιοδικό, με αναμνήσεις από την επίσκεψή του στον σπίτι του Ουάσιγκτον στην Πολιτεία Virginia, στο Mountain Vermon:¹⁰

⁶ Εθνική Βιβλιοθήκη, σύγγραμμα περιοδικόν, χρ. Ε', φ. Δ' (Ιαν. 1870) 107.

⁷ Γ. Δ. Κ., «Αμερικανικαί Αναμνήσεις», *Εβδομάς* 33-43 (5 Οκτ.-14 Δεκ. 1891).

⁸ Γ. Δ. Κ., «Αμερικανικαί Αναμνήσεις. Δ' Από Προνοίας εις Νιούπορτ», *Εβδομάς* 35 (19 Οκτ. 1891) 5.

⁹ Γ. Δ. Κ. «Αμερικανικαί Αναμνήσεις. ΙΒ' Από Νιαγάρα εις Κουεβέκην», *Εβδομάς* 40 (28 Νοέμ. 1891) 5.

¹⁰ Γ. Δ. Κ., «Η κοιτίς και ο τάφος του Γεωργίου Ουασιγκτάνως. Αναμνήσεις Αμερικής», *Εβδομάς* 43-44 (27 Οκτ.-3 Νοέμ. 1890) 3-6 και 3-6 αντίστοιχα.

λεγεώνας μαύρων [υπηρετών] προς οικιακήν υπηρεσίαν, προς καλλιέργειαν του καπνού, αραβοσίτου, σίτου και δι' άλλας εργασίας. [...] Αι καλύβαι των δούλων μετά των ωραίων αυτών κήπων, κατοικιδίων πτηνών και των παιδών των παιζόντων υπό τας ηλιακάς ακτίνας απετέλουν ολόκληρον χωρίον. [...] Οι μαύροι ήσαν λίαν ευχαριστημένοι και ηγάπων την αρχαία Βιργινύ. [...] Η εργασία των ούτε κοπιώδης ήτο ούτε πολύωρος. Την νύκτα εκοιμώντο μόνον ολίγας ώρας τας δε λοιπάς διήρχοντο διασκεδάζοντες μέχρι της ανατολής του ηλίου.¹¹

Στη δεύτερη συνέχεια επισκέπτεται το σπίτι του Ουάσιγκτον, και μια «γυνή μαύρη, υψηλό αναστήματος, εύρωστος αφελής δε απλουστάτη την συμπεριφοράν» τον ξεναγεί μέσα στο σπίτι και του δείχνει τη διαθήκη του Ουάσιγκτον που ζητά μετά τον θάνατο της συζύγου του να κηρυχτούν ελεύθεροι και ότι απαγορεύει αυστηρώς να πουληθούν εκτός της πολιτείας. Σας θυμίζω πάντως ότι ο Κανάλε έφυγε από την Αμερική πριν αρχίσει ο Εμφύλιος Πόλεμος για την απελευθέρωση των δούλων.

Ο έμπορος Δημήτριος Μπότασης

Ο Δημήτριος Μπότασης ανήκει στην κατηγορία των ελλήνων εμπόρων-λογίων. Δυστυχώς δεν έχω μπορέσει να εντοπίσω βιογραφικά του στοιχεία, παρά μόνο ότι ήταν μέλος της «ιστορικής οικογένειας Μποτασέων από τις Σπέτσες. Ήταν διευθυντής του υποκαταστήματος των αδελφών Ράλλη στη Νέα Υόρκη ως τα 1877. Από το 1855–1917 υπήρξε Γενικός Πρόξενος της Ελλάδος και προσέφερε πολύτιμες υπηρεσίες».¹² Πέθανε στη Νέα Υόρκη και κηδεύτηκε στην Αθήνα στις 7 Νοεμβρίου 1924.¹³ Ταξίδεψε κυρίως για επαγγελματικούς λόγους αλλά και για αναψυχή σε πολλά μέρη της Αμερικής. Τα κυριότερα άρθρα του τα δημοσίευσε στο περιοδικό *Πανδώρα*, κι εκτός από τις ταξιδιωτικές του εντυπώσεις έστελνε και νέα και περιεργα άρθρα για την Αμερική, σαν εξωτικό μέρος που ήταν και επειδή ενδιέφεραν το αναγνωστικό κοινό του περιοδικού. Προσπερνά τα άρθρα του για τους Μορμόνους, την εκκλησία τους, τον θεσμό της πολυγαμίας και τον ιδρυτή τους, καθώς και για το υπερωκεάνιο «Μέγας Ανατολικός». Και πάντα όταν αναφέρομαι σε αυτά τα θέματα ο νους μου πάει στον Ανδρέα Εμπειρικό και μια υποψία μου μένει μήπως είχε διαβάσει τα άρθρα αυτά ο μέγας υπερρεαλιστής ταξιδιώτης του *Μεγάλου Ανατολικού*.¹⁴

¹¹ Ο.π., *Εβδομάς* 43 (27 Οκτ. 1890) 4.

¹² *Ταξιδιωτικά*, επιμ. Στέλιου Ξεφλούδα, Αθήνα, Αετός, 1956, σ. 126.

¹³ «Η κηδεία του Μπότασης», εφ. *Εμπρός*, 8.11.1924.

¹⁴ Μιχαήλα Καραμπίνη-Ιατρού, «Εμπειρικές ψηφίδες για τον Εμπειρικό και τον Εγγονόπουλο από την Αμερική», αδημοσίευτη εισήγηση στο συνέδριο *Αντρέας Εμπειρικός–Νίκος Εγγονόπουλος, άνευ ορίων άνευ όρων*, Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών–Μουσείο Σολωμού, Κέρκυρα 9–11 Νοεμβρίου 2012.

Αλλά εδώ θα μας απασχολήσει η σειρά των άρθρων του «Από Νεοβαράκου εις Νέαν Αυρηλιαν», δηλαδή από την Νέα Υόρκη στην Νέα Ορλεάνη, που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Πανδώρα* το 1859 και το δεύτερο μέρος τους στο περιοδικό *Χρυσάλλης* το 1862,¹⁵ εντυπώσεις δηλαδή από ένα ταξίδι που έκανε τον Νοέμβριο του 1859 και το 1862. Θα δούμε πώς ένας έμπορος αντιμετωπίζει τον θεσμό της δουλείας.¹⁶

Ξεκινάει από τη Νέα Υόρκη (Νεοβάρακον), περνά από τη Φιλαδέλφεια, τη Βαλτιμόρη, την Ουασιγκτόνιαν και διασχίζει τη Βιργινία. Σε όλες αυτές πόλεις και πολιτείες περιγράφει τα μνημεία και το τοπίο, αλλά καθώς φτάνει στον Νότο αρχίζει να δίνει πληροφορίες για το πολιτικό κίνημα της απελευθέρωσης των μαύρων, τους abolitionist και τις αντιδράσεις των Νοτίων Πολιτειών στο κίνημα αυτό για την απελευθέρωσή τους. Γράφει ότι υπάρχουν περίπου τρία εκατομμύρια μαύροι και ο καθένας τους κοστίζει από 800 έως 1200 δίστηλα, αλλά υπάρχουν και μερικοί «ως γνωρίζοντες διαφόρους τέχνας, ήτοι μαγειρικήν, ξυλουργία, μηχανικήν, κλπ.» που αξίζουν 1500 και 2000 δίστηλα. «Ο δούλος χρεωστέι να εργάζεται δια τον κύριόν του· ούτος δε υποχρεούται υπό του ιδίου συμφέροντος και του νόμου να τρέφη, και ενδύη αυτόν [...] Ο δούλος ουδέποτε σκέπτεται τι τέξεται η επιούσα· διότι ο κύριος έχει την μέριμνα πάντων». Αναφέρει επίσης ότι οι κύριοι μπορούν να νοικιάζουν τους δούλους τους σε άλλες επιχειρήσεις και να εισπράττουν το ενοίκιο, και αν οι δούλοι δεν πειθαρχούν μαστιγώνονται με 39 ραβδισμούς, γιατί αν πεθάνουν με τους 40 τότε αυτό θεωρείται κακούργημα και το αφεντικό τους τιμωρείται, ενώ όταν πεθάνουν με λιγότερες βουρδουλιές τότε θεωρείται ατύχημα. Στην πολιτεία της Γεωργίας στο Columbuis [sic], ενώ περιμένει να αλλάξει τρένο, παρακολουθεί έναν πλειστηριασμό μαύρων. Στην Αλαμπάμα, στο Μοντγκόμερι, επιβιβάζεται σε ένα ποταμόπλοιο και βλέπει τους μαύρους «φαιδροί και τραγωδούντες, εκύλιον τα ογκώδη του βάμβακος δέματα». Δεν χρειάζεται νομίζω να σας περιγράψω την πολυτέλεια του ποταμόπλοιου «Ἐκλειψις» και τις υπηρεσίες που προσέφεραν οι νοικιασμένοι δούλοι.

Το επόμενο άρθρο με τον ίδιο τίτλο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Χρυσάλλης*. Ο Εμφύλιος βρίσκεται στην αρχή του, «η φρικτή αυτή διαμάχη, ήτις διέσεισεν εκ θεμελίων το μέγα της Αμερικανικής Δημοκρατίας οικοδόμημα»,

¹⁵ Αποσπάσματα έχει δημοσιεύσει ο Στέλιος Ξεφλούδας, ό.π. (σημ. 13), σ. 126–139, ίσως επειδή το θεώρησε υπόδειγμα γραφής για ταξιδιωτική λογοτεχνία.

¹⁶ Δ. Ν. Μπότασης, «Από Νεοβαράκου εις Νέαν Αυρηλιαν», *Πανδώρα*, τ. ΙΑ', φ. 250 (15 Αυγ. 1860) 233–239, και φ. 251 (1 Σεπτ. 1860) 252–256, και «Από Νεοβαράκου εις Νέαν Αυρηλιαν (άρθρον δεύτερον)», *Χρυσάλλης*, τ. 1, τχ. 3 (1863) 651–655.

έχει γίνει η άλωση της Νέας Ορλεάνης από τον στρατό των Βορείων και με το πρώτο πλοίο που ξεκίνησε στις 12 Νοεμβρίου 1862 από τη Νέα Υόρκη, το «Marion», ταξίδεψε μαζί με άλλους αποκλεισμένους στη Νέα Υόρκη Νοτίους, για να πάει να επιθεωρήσει το υποκατάστημα και να δει τι είχαν απομείνει από τα εμπορεύματα του οίκου. Δεν υπάρχει πλέον στο καράβι το εύθυμο κλίμα του προηγούμενου ταξιδιού, αλλά μόνο η αίσθηση της καταστροφής και η ανησυχία για το πώς θα αντιμετωπιστεί η νέα κατάσταση που έρχεται. Σαν καλός έμπορος υπολογίζει ότι από τους «34.445.080 χιλιάδες αμερικάνους πολίτες οι 4.444.765 είναι μαύροι Αφρικανικής καταγωγής στις 15 Μεσημβρινές Πολιτείες και 488.005 ελεύθεροι». Υπολογίζει ότι οι μαύροι αφρικανικής καταγωγής έχουν «αξία 2.000.000.000 δολάρ», που έχουν χάσει βέβαια οι Νότιοι δουλοκτήτες του. Ας αφήσουμε τον Μπότταση να μετρά σε δολάρ την αξία των ανθρώπων και ας ευχηθούμε κάποιος να συλλέξει και να εκδώσει αυτά τα άρθρα του.¹⁷ Επειδή αναφέρεται στην τάση των Αμερικάνων να μονομαχούν, ας σημειώσω μόνο ότι ο Μπόττασης χειροδίκησε με τον Δημήτριο Ν. Βλαστό στη Νέα Υόρκη για να λύσουν τις διαφορές τους.¹⁸

¹⁷ Μια πρόχειρη ματιά στα περιοδικά *Πανδώρα*, *Χρυσάλλis* και *The Oriental Church* (ευχαριστώ τη κ. Γεωργία Γκότση που μου προμήθευσε το σπάνιο αυτό περιοδικό) μας δίνουν τα παρακάτω άρθρα: Στην *Πανδώρα*: «Περί Μορμόνων», ανυπόγραφο, τ. Ζ', φυλ. 165 (1856–57) 494–497· ανυπόγραφο, αλλά στους συντάκτες του περιοδικού αναφέρεται Δημ. Μπόττασης, εν Αμερική· «Υποβρύχιος τηλεγράφος», υπογραφή Δ. Ν. Μπόττασης, Εν Νεοβαράκω την 18ην Ιανουαρίου 1850 [sic] τ. Ζ', φ. 166 (1856–57) 523–524· «Βάπτισις Μορμόνων», ανυπόγραφο, τ. Ζ', φ. 168 (1856–57) 568· ανυπόγραφο, αλλά στους συντάκτες του περιοδικού αναφέρεται Δημ. Μπόττασης, εν Αμερική· «Περίεργα τινά περί του Νέου Κόσμου», υπογραφή Δ. Ν. Μπόττασης, Εν Νεοβαράκω την 4 Αυγούστου 1859, τ. Ι', φ. 229 (1859–60) 295–300· «Από Νεοβαράκου εις Νέαν Αυρηλίαν», υπογραφή Δ. Ν. Μπόττασης, τ. ΙΑ', φ. 250 (15 Αυγ. 1860) 233· «Από Νεοβαράκου εις Νέαν Αυρηλίαν», υπογραφή Δ. Ν. Μπόττασης, τ. ΙΑ', φ. 251 (1 Σεπτ. 1860) 252–256· «Αμερικανικά σκιαγραφαί ή επεισόδια του τελευταίου Αμερικανικού Πολέμου», υπογραφή Δ. Ν. Μπόττασης, τ. ΙΖ', φ. 388 (1866–67) 400–402· «Αμερικανικά σκιαγραφαί ή επεισόδια του τελευταίου Αμερικανικού Πολέμου», υπογραφή Δ. Ν. Μπόττασης, τ. ΙΖ', φ. 389 (1866–67) 451–455· «Είς διάπλους του Ατλαντικού», υπογραφή Δ. Ν. Μπόττασης, τ. ΙΖ', φ. 397 (1866–67) 320–325· «Ναός Ορθόδοξος εν Νέα Αυρηλία» τ. ΙΗ', φ. 431 (1867–68) 463–464· «Βιογραφία Κάρολος Δίκενς (Charles Dickens)», υπογραφή Δ. Ν. Μπόττασης, Εν Νέα Υόρκη της Βορείου Αμερικής 1870, τ. ΚΑ', φ. 489 (1870) 203–206. Στην *Πανδώρα* υπάρχουν και άλλα άρθρα κυρίως για τους Μορμόνους, αλλά χρειάζεται μεγαλύτερη διερεύνηση για να αποδοθούν στον Μπότταση. Στο περιοδικό *Χρυσάλλis*: «Από Νεοβαράκου εις Νέαν Αυρηλίαν, Άρθρον δεύτερον», υπογραφή Δ. Ν. Μπόττασης, τ. Ι, τχ. 3 (1863) 651–655· «Επί του ατμοπλοίου “Μισισιπής”», τ. 3, τχ. 68 (1865) 623–624. Στο περιοδικό *The Oriental Church Magazine*: D. N. Botassi, «Modern Greece» (Νοέμβρ. 1878) 86–90· D. N. Botassi «Among the Greek Islands» (Μάρτ. 1879) 142–155· D. N. Botassi, «The fortunes and influence of Hellenism» (Οκτ. 1879) 199–212· [Ανωνύμως], «English rule in Cyprus» (Δεκ. 1879) 269–284.

¹⁸ «Εκ του Κήρυκος της Νέας Υόρκης», εφ. *Εφημερίς* (Κορομηλά), 5.8.1894. Ευχαριστώ τον κ. Λάμπρο Βαρελά που μου έδωσε την πληροφορία.

Ο διπλωμάτης Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής

Δεν χρειάζεται βιογραφική παρουσίαση ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής (1809–1892), αρκεί να αναφέρω ότι ο Κωστής Παλαμάς είχε πει γι' αυτόν: «δυστυχώς έχει γράψει πολλά». Εδώ θα μας απασχολήσουν οι αναμνήσεις του από την Αμερική όταν πήγε ως πρώτος πρεσβευτής της Ελλάδας στην υπερατλαντική μεγάλη δημοκρατία κατά τη διετία 1867–1868. Αυτές οι αναμνήσεις δημοσιεύτηκαν στον τρίτο τόμο των *Απομνημονευμάτων*, που δυστυχώς κυκλοφόρησαν πολύ αργά, το 1930. Πάντως η γενιά του '30 όταν ταξίδεψε στην Αμερική μετά το 1950 τις μεταχειρίστηκε σαν οδηγό της! Σας συστήνω να διαβάσετε αυτές τις απολαυστικές σελίδες, γεμάτες λεπτό χιούμορ, και να θαυμάσετε τη διεισδυτική ματιά ενός Φαναριώτη.¹⁹ Λόγω της επίσημης θέσης του, είχε γνωριστεί με πολλές πολιτικές προσωπικότητες της εποχής και δεν παρέλειψε να παρατηρήσει το «κομβίον» που έλειπε από το σακάκι του υπουργού εξωτερικών Σούαρτ (Seward) και «τον παλαιόν και τετριμμένον πλιν» του, ή να θαυμάσει την πολύ νεότερη σύζυγο του γερουσιαστή Sommers και να προβλέψει το μελλοντικό διαζύγιό τους, ή να αναφέρει ότι ο ήρωας του Εμφυλίου Πολέμου της Αμερικής και μέλλον πρόεδρος Ulysses Grand «έθυε τω Βάκχω μέχρι υπερβολής» και η «σύζυγός του ήτο παραβλώψ, αλλ' ευγενής τους τρόπους». Παραλείπω τις περιγραφές των κυανών και πράσινων ενδυμάτων των κυριών, αυτά ανήκουν στην ασημαντολογία, για την οποία έχει επικριθεί από μελετητές του. Στην εκεί διαμονή του συνάντησε τον Άλλον. Ιδιαίτερα τους ερυθροδέρμους και στο υπουργείο Εσωτερικών «πολλαπλώς» συνηγόρει «υπέρ των τέκνων εκείνων της φύσεως, μοι εφαινοντο αδικούντες», ώστε να θεωρηθεί προκατελιημένος «Ινδιόφιλος». Αποτέλεσμα αυτής της επαφής είναι το ρομαντικό ποίημα «Ο γοργός Ιέραξ» (1871), που περιγράφει τον έρωτα του Γοργού Ιέρακος με τη Ωχαϊά.²⁰

Στα πολιτικά θέματα μαθαίνει ότι ένας Έλληνας Αιγύπτου προσπαθεί να μονοπωλήσει την αγορά αμερικανικών όπλων και ότι δίνει σε έναν αμερικανό υπάλληλο το 20% και εκείνος πρέπει να διανείμει ανά 2% εις διάφορους γερουσιαστάς. Η έκπληξή του είναι μεγάλη όταν μαθαίνει ότι παραπέμπεται σε δίκη

¹⁹ Ο Πάνος Μουλλάς θεωρεί τα απομνημονεύματα του Ραγκαβή «ένα κείμενο που, παρά την αμετροπέπεια και την ασημαντολογία του, αποτελεί πηγή μελέτης του ελληνικού 19ου αιώνα», και ας συμπληρώσω και της Αμερικής, στην *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Νεώτερος ελληνισμός από το 1883 ως το 1881* (Β'), τ. 31, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 142000, σ. 225.

²⁰ Για το ποίημα βλ. επίσης Γεωργία Γκότση, *Η διεθνοποίηση της Φαντασίας. Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Gutenberg, 2010, ειδικά το κεφ. «Ένας ρομαντικός ερυθρόδερμος, ή η ραγκαβική ανάπλαση μιας ινδιάνικης παράδοσης», σ. 89–132.

με την κατηγορία της καθαίρεσης ο τότε πρόεδρος Andrew Johnson (1808–1875), που προήδρευσε την περίοδο 1865–1868, με τη διαδικασία του impeachment (απόπειψη). Άκουσε όλους του φιλιππικούς κατά του προέδρου και παρακολούθησε από κοντά όλη τη διαδικασία που κράτησε αρκετούς μήνες. Παρατηρεί ότι «τοιούτον συμβάν εν Ευρώπη θ' αντεστοίχει προς επανάστασιν». Η αθώωση του Προέδρου συνέπεσε με την αναχώρηση του Ραγκαβή από την Αμερική, και υπερηφανεύεται πως όταν τον επισκέφτηκε για να τον αποχαιρετίσει ήταν ο πρώτος με τον οποίο ο πρόεδρος είχε μακρά συνομιλία, ενώ μέχρι τότε απαντούσε ξερά με ένα ναι ή με ένα όχι.

Για τις αμερικανίδες γυναίκες ο Ραγκαβής έχει μόνο θαυμαστικά λόγια. Τις βλέπει να εργάζονται ως δημόσιοι υπάλληλοι, να κυκλοφορούν ελεύθερες χωρίς συνοδό στο θέατρο και συμπεραίνει ότι «ουδαμού της γυναικός η κοινωνική θέσις εστίν ανωτέρα ή εν Αμερική». Είναι ίσως ο μόνος Έλληνας που ταξίδεψε εκείνη την εποχή τόσο δυτικά στις ΗΠΑ, και η περιγραφή των σφαγίων του Σικάγου θα σας μείνει αξέχαστη αν τη διαβάσετε.

Η φεμινίστρια Καλλιόπη Κεχαγιά

Η Καλλιόπη Α. Κεχαγιά (1839–1905), παιδαγωγός όπως δηλώνεται στις βιογραφίες της, ήταν μία από τις εμβληματικές προσωπικότητες του ελληνικού γυναικείου κινήματος²¹ μαζί με την Καλλιρρόη Παρρέν (1861–1940). Και η Παρρέν ταξίδεψε στην Αμερική το 1893 αντιπροσωπεύοντας τις Ελληνίδες στο Διεθνές Συνέδριο του Σικάγου το 1893, αλλά δυστυχώς δεν έχει αφήσει γραπτώς τις εντυπώσεις της (ή δεν έχω μπορέσει να τις εντοπίσω μέχρι σήμερα). Η Καλλιόπη Κεχαγιά ταξίδεψε στην Αμερική το 1888 και την περιηγήθηκε για οχτώ μήνες. Το ταξίδι πραγματοποιήθηκε μετά την παραίτησή της από το «Ζάππειον Παρθεναγωγείον Κωνσταντινουπόλεως», ίσως και κάτω από ένα σύννεφο σκανδάλου. Οι αναμνήσεις της δημοσιεύτηκαν στο ετήσιο ημερολόγιο *Ποικίλη Στοά* το 1894.²²

Το άρθρο αρχίζει με τον διάπλουν της 27 Σεπτεμβρίου 1888 με το πλοίο «Κεφαλληνία». Ίσως το πιο αξιομνημόνευτο γεγονός που συνέβη στο ταξίδι ήταν όταν είδε το πρόσωπο του Άλλου: «*Την έκτην ημέραν του πλου [...] εμ-*

²¹ Για μια πληρέστερη βιογραφία της και αξιολόγηση του έργου της βλ. Θεόδωρος Ξυνογαλάς, *Η παιδαγωγός Καλλιόπη Κεχαγιά (1819–1905). Προσεγγίσεις στη ζωή και στο έργο της*, αδημ. μεταπτυχιακή εργασία, Διατμηματικό Πρόγραμμα Σπουδών στην Παιδαγωγική της Ισότητας των Φύλων, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2010.

²² Καλλιόπη Κεχαγιά, «Το εις Αμερικάν Ταξείδιον μου», *Ποικίλη Στοά, Εθνικόν εικονογραφικόν Ημερολόγιον* 10 (1894) 212–255.

φανίστηκαν στην *πρώραν του πλοίου ένα σμήνος ανθρώπων υπερχιλίων* και τρεις υπάλληλοι του πλοίου *εδαμάλιζον αυτούς*», δηλαδή τους εμβολίαζαν για την ευλογία. Αυτό το σμήνος έμαθε «ότι ήσαν μετανάσται Ιρλανδοί, Σουηδοί και Γερμανοί, της εσχάτης κοινωνικής θέσεως και καταστάσεως, [...] μετέβαινον εις την Βόρειαν Αμερικήν προς εύρεσιν πόρου ζωής και εγκαταστάσεως». Εκείνη βέβαια ταξίδεψε στην πρώτη θέση με όλες τις ανέσεις της. Κλείνει τις σκέψεις της για το μεταναστευτικό ρεύμα – να σημειώσουμε ότι τότε μόλις αρχίζει και η μαζική μετανάστευση από την Ελλάδα για την Αμερική²³ –, χωρίς να μπορέσει να «κατωρθώση να σχηματίσ[ει] ορθήν περί αυτής ιδέα».

Στη Βοστώνη την περίμενε να την υποδεχτεί κι αυτήν ο πρόξενος της Ελλάδας, όπως και με τον Ραγκαβή, ο Ροδοκανάκης, και παρατηρεί την ξενική προφορά του. Στην Αμερική κυκλοφόρησε σε φεμινιστικούς κύκλους και «η μία φίλη με παρέδιδεν εις χείρας της άλλης, πανταχού δ' εύρισκον ευγενή δεξίωσιν και θερμή φιλοξενίαν και αντιληψιν εις το έργον μου». Φιλοξενήθηκε σε σπίτια φιλελλήνων, όπως της Τζούλια Χάου, σύζυγος του φιλέλληνα Χάου, και της Μαίρη Φέλτον, κόρη του Κορνηλίου Φέλτον που ήδη έχουμε συναντήσει.

Από τις σημαντικότερες στιγμές του ταξιδιού ήταν η συμμετοχή της στο 16ο γυναικείο συνέδριο στο Detroit (Πορθείαν ή Δετροάττης και εδώ έχουμε τη δυσκολία να ταυτίσουμε αμερικανικές πόλεις και πολιτείες με τις καθαρευουσιάνικες μεταφράσεις τους).²⁴ Επισκέφτηκε τον Νιαγάρα, με μεγάλο φόβο διέσχισε την επικίνδυνη διαδρομή για να φτάσει στο τρίτο νησί, αλλά σαν γνήσια και τολμηρή Ελληνίδα τα κατάφερε και ήταν και η πρώτη Ελληνίδα που επισκέφτηκε τους καταρράκτες. Ο Κανάλε υποστηρίζει ότι είναι ο πρώτος Έλληνας που επισκέφτηκε τους καταρράκτες του Νιαγάρα.²⁵ Όπως ήταν και η πρώτη Ελληνίδα που παραβρέθηκε σε συνεδρίαση του Αμερικανικού Κογκρέσου και πήγε στον Λευκό Οίκο (*Λευκοί Μεγάροις*) και ήπια τσάι με τη σύζυγο του προέδρου Grover Cleveland (1837–1908, πρώτη προεδρία 1885–1889 και δεύτερη 1893–1897) Frances Folsom Cleveland. Πήρε βέβαια ειδική άδεια για να παραβρεθεί σε αυτή την συνάντηση χωρίς να φορέσει πολυτελές ένδυμα. Κι εδώ βλέπουμε την έννοιά της να είναι πάντοτε καθωσπρέπει και όχι να εμφανίζεται σαν παραμελημένη φτωχή συγγενής.

²³ 'Ηρα Έκμε-Πουλοπούλου «Η Μεγάλη Έξοδος», στο *Ελλάδα 20ός αιώνας 1900–1910*, τ. Α', Αθήνα, «Η Καθημερινή», 2017, σ. 93–103. Έχει υπολογιστεί ότι μεταξύ 1890–1910 το ένα δέκατο του πληθυσμού της Ελλάδας μετανάστευσε. Από το 1891–1920 επίσημως μετανάστευσαν στην Αμερική 368.699 κάτοικοι.

²⁴ Δύο άλλα ακραία παραδείγματα είναι Ανερρόνα (= Mount Vernon) και η Οριζόνα (= Αριζόνα).

²⁵ Μ[ιλτιάδης] Δ. Σ[ειζάνης], «Ο Καταρράκτης του Νιαγάρα και η κρεμαστή γέφυρα», *Μέντωρ*, τ. Ε', τχ. ΝΑ' (1873) 80–82.

Επειδή ταξίδεψε μετά τον Εμφύλιο και την απελευθέρωση των μαύρων σκλάβων, σχολιάζει τον αγώνα που κάνουν οι γυναικείες οργανώσεις για την ενσωμάτωσή τους. Αποτέλεσμα αυτού του ταξιδιού και της εμπειρία που είχε από την επίσκεψή της σε γυναικείες φυλακές ήταν, επιστρέφοντας στην Ελλάδα, να ιδρύσει το «Εφηβείον», δηλαδή το αναμορφωτήριο για εφήβους με τη συμπαράσταση της βασίλισσας Όλγας και τη διαμόρφωση των γυναικείων φυλακών κατά τα πρότυπα των αμερικανικών.

Ο μετανάστης Ραϊνόλδος Δημητριάδης

Μου απομένουν μόνο κάποια σύντομα λόγια για την πρώτη μεταναστευτική καταγεγραμμένη εμπειρία, από τον Ραϊνόλδο Δημητριάδη. Οι περισσότεροι έλληνες μετανάστες ανήκαν σε αυτό που λέμε «σιωπηλή μειοψηφία». Οι περισσότεροι ήταν αναλφάβητοι και δεν μπορούσαν να εκφραστούν με τον γραπτό λόγο. Ίσως μόνο να μπορούσαν να έγραφαν «τσέκια» και να τα έστελναν στην Ελλάδα και ίσως μερικά προσωπικά γράμματα στους συγγενείς τους.²⁶ Εξάλλου, στα μέσα του 19ου αιώνα λίγοι είχαν αρχίσει να μεταναστεύουν στην Αμερική.

Ο Ραϊνόλδος Δημητριάδης είναι μια εξαίρεση. Όχι μόνο είναι μορφωμένος, γεωπόνος, τυροκόμος, δάσκαλος, αλλά και συγγραφέας. Μεταναστεύει στην Αμερική γύρω στα 1904 και δημοσιεύει τις εντυπώσεις του στο περιοδικό *Η Μελέτη* (1907–1909), του Συλλόγου προς Διάδοσιν των Ωφελίμων Βιβλίων του Βικέλα, σε 12 συνέχειες από το τχ. 4 του 1907 μέχρι το τχ. 3 του 1909. Πληροφορίες για τον αμερικανικό τρόπο ζωής και παραγωγής μπορούμε να βρούμε και στη μηνιαία εφημερίδα που διηύθυνε (1911 κ.ε.) από την Αμερική, τον *Αγροτικό Ταχυδρόμο*. Πλήρης σειρά του συγκεκριμένου περιοδικού δεν έχει σωθεί, υπήρχε μόνο στη βιβλιοθήκη του Γιάννη Σαρεγιάννη που δωρήθηκε στο Μπενάκειο Φυτοπαθολογικό Ινστιτούτο, αλλά «αποσύρθηκε» (!). Από αυτά τα δημοσιεύματά του αναδύεται ένας πραγματικός αμερικανικός παράδεισος, που λειτουργεί με τάξη, καθαριότητα, σεβασμό και συμμετοχή της γυναίκας στη κοινωνία. Τα γραπτά του και αυτά χρειάζονται επανέκδοση. Χάρη οφείλουμε στον Λάμπρο Βαρελά που τον ανέσυρε από την αφάνεια και τον έφερε στην επικαιρότητα,²⁷ γιατί μέχρι τώρα αναμασούσαμε τις αναμνήσεις του Ανδρέα Κορδοπάτη του Θανάση Βαλτινού.

²⁶ Μιχαήλα Καραμπίνη-Ιατρού, «Ποίηση και Έλληνες μετανάστες στις Η.Π.Α.», *Ένεκεν* 16 (Απρ.–Ιούν. 2010) 138–144.

²⁷ Λάμπρος Βαρελάς, «Ο Ραϊνόλδος Δημητριάδης και οι αφηγήσεις του για τη ζωή των βοσκών στην Πίνδο», *Τρικαλινά* 35 (2015) 47–56.

Επίλογος

Και για να κλείσω: πέντε διαφορετικές προσωπικότητες επισκέφτηκαν και έζησαν την αμερικανική εμπειρία, το *American dream*, περίπου στο δεύτερο μισό του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα και είδαν το πρόσωπο του Άλλου. Όλες οι αφηγήσεις έχουν ως κοινό παρανομαστή ότι ανάγουν την Αμερική σε έναν σχεδόν ουτοπικό παράδεισο, όπου και οι μαύροι σκλάβοι είναι ευτυχημένοι και οι γυναίκες παίζουν κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση της κοινωνίας. Είδαν θεσμούς άγνωστους στην Ελλάδα, όπως η δουλεία των μαύρων, ο πόλεμος για την απελευθέρωσή τους και η ενσωμάτωσή τους στην αμερικανική κοινωνία. Έζησαν και είδαν τα πρώτα μεταναστευτικά κύματα. Είδαν πώς λειτουργεί μια προεδρική δημοκρατία που υπερηφανευόταν ότι είναι η συνέχεια της αθηναϊκής δημοκρατίας, αλλά και τις συνέπειες που υπάρχουν όταν οι νόμοι και οι θεσμοί δεν τηρούνται, όπως ήταν το κίνημα αποπομπής ενός προέδρου. Είδαν κινήματα ανήκουστα στην Ελλάδα, όπως το κίνημα για την απαγόρευση της κατανάλωσης του αλκοόλ. Και όλοι τους αντιμετώπισαν τον φόβο του ταξιδιού με το να επιβιβαστούν σε ένα καράβι και να ταξιδέψουν στον ωκεανό και από τον παλαιό να βρεθούν στον Νέο Κόσμο με όλες τις νέες τεχνολογίες του. Δεν είναι όλα γραμμένα στη μορφή του ρεπορτάζ για περιοδικά ή εφημερίδες. Έχουμε επιστολικά κείμενα, απομνημονεύματα, άρθρα γραμμένα με μια σατιρική διάθεση, αλλά και εγκυκλοπαιδικά, ενημερωτικά, με ιστορικές και πολιτικές αναλύσεις. Η Αμερική είναι για αυτούς, όπως πολύ σωστά παρατήρησε η Έρη Σταυροπούλου, μεταξύ εξωτισμού και ουτοπίας.²⁸ Αυτό το βιαστικό πέρασμά μου έχει ζύσει μόνο την επιφάνεια του θέματος. Ούτε καν σχολίασα τον χτισμένο και άχτιστο χώρο. Επισκέψεις σε μνημεία, νεκροταφεία, της μόδας στην εποχή του ύστερου ρομαντισμού, σε πανεπιστήμια και σε βιβλιοθήκες και σε τοπία με προεξάρχον τους καταρράκτες του Νιαγάρα. Ελπίζω αυτό το πέρασμα να ανοίξει την όρεξη σε φανατικούς για περάσματα και περιηγητικά γράμματα να το εμπλουτίσουν και να το συνεχίσουν.

²⁸ Σταυροπούλου, ό.π. (σημ. 3).

Ποίηση και θεατρική γραφή των Ελλήνων μεταναστών της προπολεμικής Αυστραλίας

Στην πρώιμη ποιητική και θεατρική γραφή των Ελλήνων της Αυστραλίας αναδύεται το χρονικό της μεταναστευτικής εμπειρίας και παρέχονται πληροφορίες για την δημιουργία μιας συγκρητιστικής κουλτούρας της ελληνικής ομογένειας. Το παρατιθέμενο υλικό το συνέλεξα κατόπιν επιτόπιας έρευνας μου σε βιβλιοθήκες της Μελβούρνης και του Σύδνεϊ, κυρίως από ομογενειακές εφημερίδες,¹ αλλά και τον εγχώριο τύπο. Αν και η πορεία της ελληνοαυστραλιανής ομογένειας έχει αποτυπωθεί συστηματικά χάρη σε ιδιαίτερα αξιόλογα πονήματα,² ωστόσο η παρούσα ανακοίνωση σκοπεύει να παρουσιάσει τον λόγο (discourse) των κειμένων που αναδεικνύουν την ποιητική και θεατρική γραφίδα του Έλληνα μετανάστη της προπολεμικής περιόδου.

1. Η συμβολή του ελληνόγλωσσου τύπου στην ομογένεια

Η λειτουργική παρουσία του ομογενειακού τύπου, ήδη από το 1913, είχε ως αποτέλεσμα τη διατήρηση και ανάπτυξη της εθνοπολιτιστικής και γλωσσικής φυσιογνωμίας του ελληνισμού της Αυστραλίας. Επιπλέον, στις πρώτες σε ευρεία κυκλοφορία εφημερίδες του *Εθνικού Βήματος* και του *Πανελληνίου Κήρυκα* βρήκαν το συγγραφικό τους βάθρο και οι λόγιοι του αποδήμου ελληνισμού.³ Η συνεισφορά του τύπου της διασποράς στην συγκρότηση της ταυτότητας του Έλληνα μετανάστη είναι σημαντική, καθώς αποτελεί την πρώτη

¹ Από τις εφημερίδες: (α) *Εθνική Σάλπιξ*, Εβδομαδιαία Εφημερίς των εν Αυστραλία Ελλήνων / *Ethniki Salpinx*, Weekly Greek newspaper of Australia, Melbourne, 1923–1925 και (β) *Πανελλήνιος Κήρυξ*, Ανεξάρτητος Προοδευτική Εφημερίς των εν Αυστραλία Ελλήνων / *Hellenic Herald*, The leading Greek newspaper in Australasia, Sydney, 1926–1946.

² Βλ. Hugh Gilchrist, *Australians and Greeks. The Early Years*, τ. 1, Rushcutters Bay, N.S.W., Halstead Press, 1992, και Anastasios Myrodis Tamis, *The Greeks in Australia*, Μελβούρνη–Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2005. Σχετικά με τη λογοτεχνική παραγωγή των Ελλήνων της Αυστραλίας τα βιβλία και οι μελέτες του Γ. Καναράκη έχουν σηματοδοτήσει την έρευνα. Αναφέρω ενδεικτικά: Γ. Καναράκης, *Η λογοτεχνική παρουσία των Ελλήνων στην Αυστραλία*, Αθήνα, Ίδρυμα Νεοελληνικών Σπουδών, 1985, G. Kanarakis, *Greeks in Australia. A Tradition of Prose, Poetry and Drama*, Σίδνεϊ, Australian National University Press, 1987, και *In the Wake of Odysseus. Portraits of Greek Settlers in Australia* Μελβούρνη, RMIT University, 1997.

³ Γ. Καναράκης, *Όψεις της λογοτεχνίας των Ελλήνων της Αυστραλίας και Νέας Ζηλανδίας*, Αθήνα, Γρηγόρης, 2000, σ. 51–70.

ένδειξη καταγραφής της διανοητικής σκευής του.⁴ Μέσα από τον ομογενειακό τύπο ξεδιπλώνονται τα χαρακτηριστικά ιδιώματα και γνωρίσματα Ελλήνων ετερογενούς προελεύσεως, από Μικρά Ασία, Αίγυπτο, Αθήνα, Κύθηρα, Καστελόριζο, Ιθάκη, αλλά και Παλαιστίνη, Ανδριανούπολη κ.α., που συναντήθηκαν σε μία νέα, άγνωστη και μακρινή χώρα.⁵ Οι ελληνόγλωσσες εφημερίδες αποτελούν το όχημα έκφρασης και σκέψης του νεοαφιχθέντος μετανάστη, καθώς τον ενημερώνουν με ειδήσεις από την πατρίδα, αλλά και την παροικία, εντάσσοντας τον στον νέο κοινωνικό ιστό.

2. Τα πρώτα δείγμα ποιητικής γραφής

Την περίοδο των πρώιμων χρόνων οι γραπτές καταθέσεις ψυχής των Ελλήνων μεταναστών στον ομογενειακό τύπο χαρακτηρίζονται από ένα αγωνιστικό πνεύμα απέναντι στις αντίξοες συνθήκες εγκατάστασης στην αυστραλιανή ήπειρο. Αν και δεν έχουν να επιδείξουν ιδιαίτερα αξιολογικό επίπεδο υψηλής ποιήσεως ή θεατρικού λόγου, ωστόσο αποτελούν μια επακριβή καταγραφή των εκάστοτε τεκταινομένων και αναδεικνύονται ως ένα γνήσιο ιστορικό αποτύπωμα των συνθηκών εποίκησης στην νέα Γη. Οι ποιητικές συνθέσεις των ομογενών παρατίθενται ανάμεσα στην ποίηση έγκριτων ποιητών, όπως του Αλ. Ραγκαβή, Αλεξ. Σούτσου, Γ. Δροσίνη, Ι. Πολέμη. Επίσης, υπάρχει ένα τμήμα ποικίλης ύλης των φύλλων της εφημερίδας *Πανελλήνιος Κήρυξ* στην αγγλική γλώσσα, όπου φιλοξενούνται και διασκευές από γνωστά δημόδια άσματα και ιστορικά θέματα του βυζαντίου. Την πρώτη περίοδο (από το 1900) εμφανίζονται οι ποιητές Νίκος Καλλίνικος και Γιώργος Παϊζής.⁶ Αργότερα, μεταξύ του 1922 έως 1940, δημοσιεύουν στιχουργήματα τους οι Νικόλαος Κολιός,⁷ Θεόδωρος Γεωργαντόπουλος, Όμηρος Ρήγας,⁸ Ανάργυρος Φατσέας.⁹ Ο Νίκος

⁴ Βλ. Μιχάλης Τσιανίκας, «Ελληνοαυστραλιανή λογοτεχνία. Πολιτισμικό μοντέλο με φόντο κουλτούρα», στο Α. Κόντος - Ν. Τάσης (επιμ.), *Η ελληνική διασπορά στην Αυστραλία*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2012, σ. 451.

⁵ Οι πρώτοι μετανάστες ήταν πιστά προσηλωμένοι σε θέματα γλώσσας, θρησκείας και πολιτισμού. Βλ. Ρ. Kringras, «Post-war Greek immigration», στο James Jupp (επιμ.), *The Australian People. An Encyclopedia of the Nation, Its People and Their Origins*, Σίδνεϋ, Angus & Robertson, 1998, σ. 516 κ.ε.

⁶ Ο Γ. Παϊζής ήταν μία πολύπλευρη προσωπικότητα. Συνέγραψε ποιήματα, διηγήματα, θεατρικά έργα, πρωτοστάτησε στα θεατρικά δρώμενα της ελληνικής παροικίας αλλά και στην αυστραλιανή σκηνή. Βλ. Καναράκης, *Η λογοτεχνική παρουσία των Ελλήνων στην Αυστραλία*, όπ. (σημ. 2), σ. 61–80.

⁷ Ο Νικόλαος Κολιός καταγόταν από τη Μικρά Ασία, και με την άφιξη του στη Μελβούρνη το 1923 δημοσίευε συχνά ποιήματά του στην εφ. *Εθνική Σάλπιξ*. Για ένα μικρό διάστημα την αγόρασε, αλλά το έτος 1925 διακόπηκε η κυκλοφορία της, όπ., σ. 33.

⁸ Ο Όμηρος Ρήγας εξέδωσε δική του ποιητική συλλογή με τον τίτλο *Φτερουγίσματα* στο Σίδνεϋ το 1927, η οποία διαφημιζόταν στις στήλες της εφ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*.

⁹ Καναράκης, *Η λογοτεχνική παρουσία των Ελλήνων στην Αυστραλία*, όπ. (σημ. 2), σ. 103–123.

Παΐζης και Ηλίας Μπιζάνης αποτελούν ιδιαίτερη περίπτωση, καθώς απαγγέλλουν αυτοσχέδια ποιήματα τους σε εορταστικές εκδηλώσεις της ομογένειας.¹⁰ Υπάρχουν ακόμα ποιητές με ψευδώνυμο, όπως ο Παύλος. Κυρίαρχη είναι η θεματολογία της νοσταλγίας για την πατρίδα, όπως σε ποιήματα του «Ξενιτεμένου»,¹¹ το «Παράπονο». Αρκετά μεταναστευτικά στιχουργήματα εξετάζουν με διάθεση ρεαλισμού και το θέμα της προσαρμογής στη νέα χώρα. Για παράδειγμα, στο «Πώς αρχινά την εργασία κάθε Ρωμιός στην Αυστραλία» ο ποιητής Ν. Κολιός υποστηρίζει ότι ο Έλληνας μετανάστης θα πρέπει να αποδεχθεί αρχικά οποιαδήποτε εργασία και να αντιμετωπίσει το αγκάθι της έλλειψης επικοινωνίας, μη γνωρίζοντας την αγγλική γλώσσα.¹² Στο ποίημα του ίδιου «Οι έλληνες της Αυστραλίας» αναφέρονται οι δυσκολίες προσαρμογής των νέων παροίκων έως την ενσωμάτωση τους στην νέα πατρίδα: *Είναι απροσάτεντοι αμαθείς, χωρίς τέχνη και γλώσα / Και χωρίς νάχουν τα φτερά που δίνουνε τα γρόσια / Της τύχης όλοι απόκληροι με τη ζωή στο χέρι / Στην Αυστραλία ήλθανε στ' απόμακρα τα μέρη.*¹³ Υπάρχει ωστόσο ένα μήνυμα αισιοδοξίας, καθώς αναφέρεται ότι με τον κόπο και την προσπάθεια υπερβαίνονται τα εμπόδια: *Επάλεψαν εμόχθησαν θέλησαν να νικήσουν / Και χιλια δυο προσκόματα όλα να υπερπηδήσουν / Και τέλος τα κατόρθωσαν κι οι αμαθείς εκείνοι Να διαβάζουν αγγλικά, τζέντλεμαν είναι φίνοι.*¹⁴ Ωστόσο, δεν ξεχνούν την καταγωγή τους και την αποστολή τους ως Έλληνες.¹⁵ Αν και αρχικό και κυρίαρχο θέμα είναι ο πόνος της ξενιτιάς, η πίκρα της μάνας που δεν θα ξαναδούν, παράλληλα ενδιαφέρονται και για τα ζητήματα της μητροπολιτικής Ελλάδας. Επίκαιρο και φλέγον είναι και το θέμα της Μικρασιατικής Καταστροφής, που είναι πολύ νωπό την περίοδο 1923–1926, σε στιχουργήματα όπως «Ο Άγιος Τούρκος», «Ευσπλαχνία» (Δ. Λεκατσάς), «Όνειρο» (Δανάη), «Πού είναι ο Θεός» (Ν. Κολιός), που αναφέρονται στην θηριωδία του θανάτου, αλλά και στην πληγωμένη πατρίδα, «Τι ήτο η πατρίς μας και πώς κατάντησε» (Ν. Κολιός):

¹⁰ Σε άρθρο του Πανελληνίου Κήρυκα της 29ης Μαρτίου 1934 γίνεται μνεία σε κοινοτική εκδήλωση για τον εορτασμό της 25ης Μαρτίου στη Μελβούρνη. Μεταξύ άλλων αναφέρεται ότι ο Νίκος Παΐζης κατενθουσίασε το κοινό με την απαγγελία του ποιήματος δικής του έμπνευσης «Το άστρο της Ανατολής».

¹¹ Δεν θέλω νάβρω ανθόρροδα / Στης ξενιτειάς το δρόμο / Χρήμα, νεράκι και φαί / Δεν θέλω να χορτάσω / [...] Θέλω κομμάτι κριθινό ψωμί / Με μια ελίτσα μόνο / Και στη γλυκειά πατρίδα μου / να πάω να ξαποστάσω, εφ. Πανελλήνιος Κήρυξ, 8.11.1928.

¹² Εφ. Πανελλήνιος Κήρυξ, 28.2.1923.

¹³ Εφ. Πανελλήνιος Κήρυξ, 14.2.1923.

¹⁴ Εφ. Πανελλήνιος Κήρυξ, 13.2.1923.

¹⁵ Έχουν δικά των μαγαζιά και πλούτη ζηλεμένα / Έχουν ευπαιδευτα παιδιά και μοσχαναθρεμένα / Έχουνε λέσχες εκκλησιές και θέληση μεγάλη / Να δούνε τον Ελληνισμό εδώ παντού να θάλλει / Μέσα στην φτώχεια τους ένα πράγμα ποθούνε / Την γαλανή πατρίδα τους πάλι ένδοξη να δούνε / Έθνος με τέτοια γενεά δεν χάνεται δεν σβήνει / Ένδοξη αν ήταν η Ελλάς, τρισένδοξη θα γίνει, εφ. Πανελλήνιος Κήρυξ, 13.2.1923.

Η δε μητέρα μας Ελλάς, φτωχή και ντροπιασμένη / Ερείπιον σωριάσθηκε πάλι στον Παρθενώνα, / Πλην πάλι από τα τέκνα της, νέαν δόξα προσμένει / Κι έτσι και πάλι ένδοξη θα γίνει τον αιώνα.¹⁶ Ωστόσο, γίνονται αναφορές και στην ζωή των ομογενών. Με έντονη διδακτική διάθεση, ποιήματα προτρέπουν στην αποφυγή των στοιχημάτων, τις «ρέσες»¹⁷ και τον τζόγο, αλλά και τονίζουν την ανάγκη για ενότητα στην Κοινότητα. Για παράδειγμα: «Ενωτικό ποίημα Προς τα μέλη του Ορφέως, ευχές στην Ρωμιοσύνη».¹⁸ Ο ομογενειακός τύπος λειτουργεί και ως λεύκωμα αφιερώσεων. Κοινωνικά και προσωπικά γεγονότα των ομογενών μετατρέπονται σε ποιήματα που κοσμούν ειδήσεις ευχάριστες, ή θλιβερές. Αναγγέλουν αρραβώνες,¹⁹ γάμους, βαπτίσεις, θανάτους. Για παράδειγμα, ποίημα αφιερώνεται στη μνήμη του Ι. Σαριδάκη, που βρήκε τον θάνατο διά κυνηγετικού όπλου, στη θέση Maurambra, South Australia.²⁰ Σε άλλους εύχονται καλό κατευώδιο όταν επανακάμπουν στην Ελλάδα. Αλλά και στίχοι επαινετικοί αφιερώνονται σε εξέχουσες προσωπικότητες, όπως στον νικητή αθλητή της πάλης Κιλώνη:²¹ Γειά σου χαρά σου ξακουστέ / Κυλώνη που η Δάδα / Καμαρωτό της ψυχογιό / Στα στήθια της σε σφίγγει». Η εφ. Πανελλήνιος Κήρυξ αναδεικνύει φιλελεύθερα ιδεολογικές τάσεις και στοχασμούς ποιητών εγκρίτων ή μη, ανώνυμων ή με ψευδώνυμο, που κάποιων η ταυτότητα παραμένει άγνωστη έως σήμερα. Λειτουργεί μάλιστα και ως αντίπαλο δέος της άλλης ομογενειακής εφημερίδας *Εθνικό Βήμα* και της ασκεί κριτική.

3. Σατυρικοί ποιητικοί διάλογοι και τραγούδια

Κατά την περίοδο 1926 έως 1937 μία σειρά ποιητικών κειμένων, έμμετρων μονολόγων και διαλόγων, εν είδη σκετς, εμφανίζονται στις στήλες της εφ. Πα-

¹⁶ Ήτο η Πατρίς μας ένδοξη και τρισεντυχισμένη / μέσα σε πέντε θάλασσες έλουζε το κορμί της / [...] Αφ' την Ευρώπη μονοιάς πετούσε στην Ασία / γιατί έτσι την προώριση η Πρόνοια η θεία / [...] Όσους σεβάστηκε η φωτιά και τουρκικό μαχαίρι / απάτριδες, απέλπιδες, φτωχοί, δίχως φιλίας / φεύγουν την τσίκαναν των σφαγών εις μακροσμένα μέρη / την γαλήνην των ζητούν στην γην της Αυστραλίας, εφ. Εθνική Σάλπιξ, 14.2.1923.

¹⁷ Εις τις ρέσες όσοι πάνε / μ' αυτοκίνητα καλά / με τα πόδια τους γυρνάνε, / ελαφροί, χωρίς φιλά, Ν. Κολιός, εφ. Εθνική Σάλπιξ, 1923.

¹⁸ Του Αη Βασίλη η καλωσύνη / Είναι τρανή και αγαθή / Είθε λοιπόν στη Ρωμιοσύνη / Να δώσει μόνο μια ... ευχή / Λίγα μυαλά και πολλή γνώση [...], Θεοδ. Ακρατινός, εφ. Πανελλήνιος Κήρυξ, 1.1.1930.

¹⁹ «Συγχαρητήριο στα αγαπημένα μου αδελφια Σοφοκλή και Μαρία επί τη ευκαιρία των γάμων των»: [...] Η δυστυχία άγνωστος νάαι για τις ψυχές σας / Και πάντα νάαι γελασται αι αγελικαι μορφαί σας, Αντώνιος Παπαδάκης, εφ. Εθνική Σάλπιξ, 24.9.1923.

²⁰ Ήτο μια μέρα θλιβερή / Αρχή του Νοεμβρίου / Όταν φωνή ακούσθηκε / Ως βρυχηθμός θηρίου / [...] Στον τόπο που σκοτώθηκες / Θ' ανθίσουσε λουλούδια / Κι οι πεταλούδες θάρχονται / Να ψάλλουσε τραγούδια, Φουλής Σπέης, εφ. Πανελλήνιος Κήρυξ, 8.12.1927.

²¹ Οι στίχοι αυτοί βρίσκονται κάτω από φωτογραφία του με τίτλο «από το Ελληνικό Αθλητικό Πάνθεο» και υπογράφονται από τον ποιητή Όμηρο Ρήγα, εφ. Πανελλήνιος Κήρυξ, 9.11.1927.

νελλήνιος Κήρυξ,²² με έντονο σατυρικό περιεχόμενο –κατά το πρότυπα του Σουρή–, απηχώντας μια ταραγμένη περίοδο της ελληνικής ομογένειας. Με ευτράπελη διάθεση, θίγονται γεγονότα της κοινωνικής ζωής της παροικίας. Παρουσιάζονται προβλήματα που έχουν ενσκήψει από τον φατριασμό, με εύθυμο και διασκεδαστικό τρόπο, σε γλώσσα ομιλούσα, άκομψη και αυθάδη, μεταφέροντας την αντίστοιχη παράδοση εφημερίδων της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης.²³ Συντάκτης των ποιημάτων είναι ο Λουκάς Παρσέλης, που υπογράφει τα κείμενά του ως Ξυπόλυτος²⁴ και ταυτόχρονα εμφανίζεται ως πρωταγωνιστής των μονολόγων και διαλόγων. Τα έμμετρα, θεατρικής μορφής, στιχουργήματα έχουν ιδιαίτερα σκωπτικούς τίτλους. Ενδεικτικά αναφέρουμε: «Ο κύριος Ξυπόλυτος αρχίζει πάλι να βγάξει σαπουνόφουσκες απ' το κεφάλι»,²⁵ «Ο Ομογενής ρωτούσε και με στόμφο απορούσε»,²⁶ «Ο κυρ Κολοκυνθόπουλος με πλείστας απαιτήσεις κάνει εις τον Ξυπόλυτον σφοδράς παρατηρήσεις»,²⁷ «Αντάμωσε ο Ξυπόλυτος με τον χοντρομπακάλη και συζητούσανε κι οι δυο με μια φωνή μεγάλη»,²⁸ «Ξυπόλυτος κι ομογενής και πάλιν κουβεντιάζουν και του Μπιζάνη τα γραπτά στο Βήμα ξεσκεπάζουν»,²⁹ «Ο Νικολής και ο Ριγολής γαϊδουρινής μορφώσεως εσυζητούσαν και οι δυο περί μετεμψυχώσεως»,³⁰ «Ξυπόλυτος κι ομογενής τα δύο παλληκάρια επιάσανε

²² Καναράκης, *Η λογοτεχνική παρουσία των Ελλήνων στην Αυστραλία*, όπ. (σημ. 2), σ. 81–94.

²³ Posantzi Voula, «Η λογοτεχνική παραγωγή του μείζονος ελληνισμού και του ελληνισμού της διασποράς κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Οι ελάσσονες περιπτώσεις», στο E. Close - M. Tsianikas - G. Frazis (επιμ.), *Greek Research in Australia. Proceedings of the [4th] Annual Conference of Greek Studies, Flinders University, June 2001*, Αδελαΐδα, Flinders University Department of Languages–Modern Greek, 2003, σ. 282–286.

²⁴ Στο φ. της 16.11.1926 της εφ. *Πανελλήνιος Κήρυξ* αναφέρεται: «Ξυπόλυτον τάγμα ονόμασαν οι αυτοτιτλοφορούμενοι αριστοκράται της παροικίας μας τους Έλληνας του υποστηρίζοντας την αξιοπρέπειαν και υπόληψιν της Ελλάδος εις τα όμματα του λαού μεταξύ του οποίου ζώμεν. Αλλά εις το Ξυπόλυτον τάγμα ανήκουν οι [...] και πολλὰ δεκάδες επιχειρηματιών και εμπόρων αίτινες διά της εργασίας των εδραΐωσαν έντιμον οικονομική ανεξαρτησίαν και διά του φλογερού πατριωτισμού των συνέντεξαν και συντρέχουν πάντοτε εις τας ανάγκας της φιλάτης και μακρυνής μας Πατρίδας».

²⁵ Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 24.5.1927.

²⁶ ΟΜΟΓ.: *Ξέρεις εσύ Ξυπόλυτε ότι δεν είσαι Έλλην / και ανήκεις εις την ταπεινήν της Γκρέτσιας αγέλη; / ΞΥΠ.: Αν είμ' απ' την παρδαλή, ή απ' την άσπρη κλώσσα / λέγομαι Έλλην γνήσιος αφού μιλώ την γλώσσα / [...] Έλλην για τον Ελληνισμόν εις όλην την αγέλην / Ελλάς για τον Ελληνισμόν κι' ένας μόνος Έλλην*, εφ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 6.9.1929.

²⁷ Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 24.10.1929.

²⁸ Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 31.10.1929.

²⁹ Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 14.11.1929.

³⁰ ΝΙΚ.: *Ποθ' ήλθεν του Νικολή η τόση φαμελιά / πέσανε απ' τον ουρανό σαν μήλα απ' την μηλιά / [...] ΡΙΓ.: Αλλ' αν αυτὰ τα κώλα σου μέσα στην γη αφήσεις / τότε που πάει η ψυχή μετά αφού ψοφήσεις; / ΝΙΚ.: [...] Όλοι μετεμψυχώνονται γαϊδούρια και μουλάρια / και γίνονται υποζύγια με τέσσερα ποδάρια / [...] Αφέντη Ριγολή καλά καλά δεν ξέρω / αν είμαι άνθρωπος σωστός ή ζωου φύση φέρω*, εφ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 19.12.1929.

για το σχολειό μεγάλη λογοδιάρια»,³¹ «Ο Ξυπόλυτος θέλει να γίνει ξεμολόγος του Μαραβέλη»,³² «ο Δόκτωρ Αδαμόπουλος αλληλοεξηγούνται μαζί με τον Ξυπόλυτο και αυτοτιτλοφορούνται»,³³ κ.ά. Ο Ξυπόλυτος, συνομιλεί με συμπαρόικους του για τα προβλήματα της ομογένειας και χρονικογραφεί τα τεκταινόμενα με καυστικό τρόπο και οξύτητα, μη συντασσόμενος με την μερίδα των εκπροσώπων του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Άξονας των θεμάτων του είναι τα παθήματα του Έλληνα μετανάστη, η αγωνιώδης προσπάθεια του να εδραιωθεί στην νέα πατρίδα διατηρώντας ταυτόχρονα τις πατροπαράδοτες αξίες και ιδανικά του. Η ίδρυση ελληνικών σχολείων, η ανέγερση εκκλησιών, αλλά και η διαχείριση των οικονομικών, είναι κυρίαρχα θέματα των συζητήσεων του Ξυπόλυτου με άλλους κοινοτικούς παράγοντες. Επίσης, στηλιτεύεται με δριμύτητα το ήθος των κληρικών και των εκπροσώπων της ελληνικής ομογένειας. Η ιστορική αναζήτηση των διακωμωδούντων προσώπων αποδεικνύει ότι ίσως δεν συνέτρεχαν επακριβώς όσα ο Ξυπόλυτος κατήγγελε.³⁴ Ωστόσο, οι διάλογοι του ομογενούς, ακόμα και μέσα από τον ειρωνικό χλευασμό και το διχαστικό πνεύμα που τους διέπει, εκφράζουν τον απόηχο μιας εθνικής υπαρξιακής αγωνίας για τον τρόπο συνέχισης του ελληνισμού μέσα στην απέραντη νέα χώρα, που λειτουργεί σαν χωνευτήρι λαών και πολιτισμών. Ενδεικτικό του προβληματισμού αυτού είναι ότι υπάρχει μια ολόκληρη ιδεολογική ομάδα, του τάγματος των ξυπόλυτων, όπως αυτοαποκαλούνται –προφανώς από τον Καραγκιόζη–, η οποία επίσης αρθρογραφεί με έμμετρη, πεζή και θεατρική γραφή.³⁵ Ο λαός που διέμενε στα δύο μεγάλα κέντρα του Σύδνεϋ και της Μελβούρνης βίωσε περισσότερο έντονα τις οξείες αντιπαραθέσεις των εκκλησια-

³¹ ΟΜΟΓ.: *Κατ' έμαθα πως κάνετε έν άλλο σωματείο / Και σκέπτομαι από το δυό ποιο θάχει το πρωτείο [...]* ΞΥΠ.: *Ναι, ειν' αυτό το σχολικό που λένε σωματείο / Και θάχει ανεξάρτητο, για το σκοπό ταμείο / Κι η ενεργητικότης του θάναί για το σχολειό / Για μάθηση της γλώσσης μας προς εθνομεγαλείο / Θα ενεργεί συνεισφοράς, θα κάνει εσπερίδας / Με του σχολειού τους μαθητάς και με τας κορασιδας*, εφ. Πανελλήνιος Κήρυξ, 1.3.1928.

³² Εφ. Πανελλήνιος Κήρυξ, 11.7.1935.

³³ Εφ. Πανελλήνιος Κήρυξ, 12.9.1935.

³⁴ Η κακή σχέση με τους εκκλησιαστικούς εκπροσώπους οπωσδήποτε έχει νόμιμα ερείσματα. Ο Αδαμόπουλος, επίσης, που διακωμωδείται αποτελεί υπαρκτό πρόσωπο, εξαιρετικά αξιόλογο, και η μετέπειτα δράση του ακυρώνει τα εμπαικτικά σχόλια του Παρσέλη-Ξυπόλυτου. Ωστόσο, έχει μπει στο στόχαστρο, καθώς εκείνη την περίοδο είναι συντάκτης και εκπρόσωπος του *Εθνικού Βήματος*. Βλ. George Kanarakis, «A page from the history of the Greek presence in the Pacific Rim», στο E. Close - M. Tsianikas - G. Frazis (επιμ.) *Greek Research in Australia. Proceedings of the [5th] Biennial Conference of Greek Studies, Flinders University, April 2003*, Αδελαΐδα, Flinders University Department of Languages-Modern Greek, 2005, σ. 315-330, dspace.flinders.edu.au.

³⁵ Γ. Καναράκης, *Ο ελληνικός τύπος στους Αντίποδες. Αυστραλία και Νέα Ζηλανδία*, Αθήνα, Γρηγόρη, 2000, σ. 91-95.

στικών και κοινοτικών παραγόντων σε σχέση με τις άλλες περιοχές.³⁶ Αν και εντέλει σχεδόν ουδείς Έλληνας της Αυστραλίας έμεινε αμέτοχος, στο Σύδνεϋ διαφαίνεται ότι οι διαφωνούντες είχαν χωριστεί σε ομάδες, στους εκκλησιαζόμενους στην Αγία Σοφία και στην άλλη μερίδα που ανήκε στο πλήρωμα της εκκλησίας της Αγίας Τριάδας. Το ποίημα που αφιερώνεται «Στον Ορθόδοξο», το υπογράφει ο Ι. Μ. (Ξυπόλυτος), αναφέρει: *Εσείς εις την Αγία Σοφία / Κι εμείς στην Αγία Τριάδα / Τα κατσίκια με τ' αρνιά / Δεν κάνουνε ομάδα*. Το ποίημα «Στον Σοφιστή Ορθόδοξο», υπογεγραμμένο από συγγραφέα με το ψευδώνυμο Κεντρί, αναφέρεται στα λόγια που θα έλεγε αν είχε φωνή το κτίσμα της Αγ. Τριάδας.³⁷ Το ποίημα «Εντυπώσεις και γνώμαι του πανορθόδοξου ξυπόλυτου από την Άσοφη Σοφία» αναφέρει: *Η λειτουργία άρχισε χωρίς προσκομιδή / γιατί ήταν εντεκάμιση και δεν είχαν κρασί*.³⁸ Επίσης, κυκλοφορούν ποιήματα ως τραγούδια, Νέα Λαϊκά Τραγούδια,³⁹ με γενικό τίτλο «οι Ξενύχτηδες της Μαρούβρας», που υπογράφονται από τον Μουσκίτο. Στο ποίημα-τραγούδι «ο Γέρο Δήμος»⁴⁰ αναφέρει ότι: «αφιερούται πάνυ αναψυκτικώς τω ανά τα όρη της Κατούμπας καλλιεργητή δημοσιογραφικού καλαμίου, θερμώ δε θιασώτη καμήλας και μουλαρίου Μπάρμπα Δήμω βηματαρά». [...] *Κι ωραίο χρονογράφημα στο Βήμα μου σκαρώνω / Και το Ρουσώ δολοφονώ και ξεροκαμαρώνω / Ωχ αμάν, Ρουσώ, ζαμάν*. Αντίστοιχα, «ο Πάπα-Πάρις»⁴¹ έχει ως επωδό τους στίχους: *Δεσπότη μου, Δεσπότη μου μαζί σου θα πεθάνω / γιατί εσύ μου συγχωρείς / τα κρίματα που κάνω*, οι οποίοι αναφέρονται στους ιδεολογικά αντιφρονούντες συντάκτες της εφ. *Εθνικό Βήμα*,⁴² τους θιασώτες και εκπροσώπους του Οικουμενικού Θρόνου.⁴³

³⁶ Tamis, ό.π. (σημ. 2), σ. 94.

³⁷ Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 30.8.1927.

³⁸ Ό.π.

³⁹ Ήδη από τα βυζαντινά χρόνια, συνηθιζόταν η διαπόμπευση (συνοδεία ασμάτων) για τους παραβάτες από τους μίμους στον Ιππόδρομο. Βλ. Βάλτερ Πούχγερ, «Το βυζαντινό θέατρο», *Ευρωπαϊκή θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή Χόρν, 1984, σ. 44-46.

⁴⁰ Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 20.9.1927.

⁴¹ Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 27.9.1927.

⁴² Αναφέρονται ως «Τζιμής ο Εθνικοβηματιάδης» και με άλλα αντίστοιχα ονόματα.

⁴³ «Σε όλους τους λαούς οι ιστορίες για αρπακτικούς ιερείς, παχείς επισκόπους και "επικίνδυνους" καλόγερους αποτελούν ένα μεγάλο μέρος των ευτράπελων διηγήσεων ή ακόμα και των σκωπτικών τραγουδιών. [...] Ωστόσο, οι σατυρικές αυτές, συχνά απομυθοποιητικές αλλά ακόμα πιο πολύ τολμηρές απόπειρες γελοιοποίησης των εκπροσώπων του ιερού και των δρωμένων και των λεγομένων τους δεν επηρεάζει ούτε συρρικνώνει το αίσθημα της καθαυτό θρησκευτικότητας, την κατάνυξη μπροστά στο ιερό και το σεβασμό προς τους εκπροσώπους του θείου», Βάλτερ Πούχγερ, *Κοινωνική λαογραφία. Ρόλοι-Συμπεριφορές-Αισθήματα*, Αθήνα, Αρμός, 2010, σ. 272-273.

4. Κωμειδύλιο, κωμωδία, οπερέτα (με φόντο το αυστραλιανό τοπίο)

Το πρώτο δείγμα αμιγούς θεατρικής γραφής αποτυπώνεται στη Μελβούρνη στις 17 Οκτωβρίου 1917,⁴⁴ με την επί σκηνής αναπαράσταση του κωμειδυλλίου «Ο αδιάκριτος μουσαφίρης», έργο του ιατρού Κ. Κυριαζόπουλου, στο πλαίσιο φιλανθρωπικής εκδήλωσης στην ελληνική γλώσσα με επεξήγηση στα αγγλικά.⁴⁵ Η πλοκή εκτυλίσσεται σε μια οικία, όπου ένας επισκέπτης γίνεται φορτικός και κουραστικός κατά το διάστημα της αβραμιαίας φιλοξενίας του. Η παραμονή του Αδιάκριτου Μουσαφίρη επιβαρύνει την οικογένεια αλλά και δημιουργεί ιλαροκωμικές καταστάσεις. Εντέλει, ο εξαγριωμένος φίλος της υπηρέτριας δρα ως από μηχανής θεός εκδιώκοντας τον φορτικό επισκέπτη. Με τον τρόπο αυτό τελειώνει ευχάριστα το μονόπρακτο κωμειδύλιο, με ένα τραγούδι όλης της οικογένειας. Αν και η τοπική εφημερίδα της Μελβούρνης *Punch* αναφέρει ότι το έργο «αντιπροσώπευε μία φάση της αθηναϊκής κοινωνίας του σήμερα», ωστόσο έχω την άποψη ότι ο Κυριαζόπουλος, μέσα από το δημοφιλές θεατρικό είδος της εποχής του, θίγει το θέμα της φιλοξενίας στην Αυστραλία, που οπωσδήποτε συνέβαινε κατά την διάρκεια της αλυσιδωτής μετανάστευσης. Στη μονόπρακτη κωμωδία «Συνέλευσις Συνελεύσεων»⁴⁶ αναπαράγεται το κλίμα των κειμένων του Ξυπόλυτου, καθώς σατυρίζεται με εύθυμη πένα το προκαθορισμένο αποτέλεσμα των αποφάσεων των συλλόγων της ομογένειας, ο συγκεντρωτισμός στους ρόλους των μελών του Δ.Σ. και η διάθεση τους για εξουσία. Σε ένα καφενείο, κατά την διάρκεια μιας δυνατής βροχής, κλείνουν οι πόρτες και οι θαμώνες γίνονται αναγκαστικά μέλη μιας γενικής συνέλευσης. Όταν οι τυχαία παρευρισκόμενοι ομογενείς αντιλαμβάνονται το φιάσκο, εγκαταλείπουν τρέχοντας την αίθουσα του καφενείου, χωρίς να υπογράψουν στα πρακτικά. Ο πραγματικός συντάκτης της κωμωδίας αυτής παραμένει άγνωστος, καθώς υπογράφεται με το ψευδώνυμο Μονοσάνδαλος. Αναφορικά με την από σκηνής παρουσίαση θεατρικών έργων, η σύμπραξη της πρωτότυπης γραφίδας του Δημητρίου Ιωαννίδη και της μουσικής σύνθεσης του Στέλιου Σαλίγκαρου θα φέρει μεγάλη χαρά και ενθουσιασμό στον ελληνισμό, αλλά και στους Αυστραλούς, στο τέλος της προπολεμικής περιόδου,⁴⁷ με τις πρωτότυπες παραστάσεις τους σε είδος πολυθέαματος, με

⁴⁴ Ανεβάζεται με σκοπό φιλανθρωπικό, για την ενίσχυση των ορφανών του πολέμου, κατά τη διάρκεια εσπερίδας του Συλλόγου Γυναϊκών Μελβούρνης, και αποτελεί το πρώτο θεατρικό έργο που συγγράφηκε από Έλληνα μετανάστη. Βλ. Καναράκης, ό.π. (σημ. 3), σ. 69.

⁴⁵ Εφ. *Punch* (Melbourne, Vic., 1900–1918: 1925), 1.11.1917, 35.

⁴⁶ Εφ. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 11.1.1927.

⁴⁷ Πρόκειται για μία εξέχουσα φυσιογνωμία, που τίμησε τον ελληνισμό. Απόφοιτος της Βαρβακείου

αναφορές στην ελληνική αλλά και την αυστραλιανή πραγματικότητα. Το έργο *Αθηναϊκές βραδιές*,⁴⁸ δίπρακτη ελληνική επιθεώρηση, με κείμενο και στίχους στην αγγλική γλώσσα, έχει τη μορφή ενός μουσικού περιοδικού. Στην πρώτη πράξη εκτυλίσσονται μικρές σκηνές σε ένα αθηναϊκό καμπαρέ. Στη δεύτερη πράξη παρουσιάζεται ένα χαρέμι που παραπέμπει στο παραμύθι *Χίλιες και μία νύχτες*. Διαφαίνονται επίσης τα κωμικά σκίτσα του φιλοσόφου Διογένη, του μάγκα των Αθηνών, το ταγκό της Πριγκήπισας Μαρίνας, οι Μεθυσμένοι και άλλα.⁴⁹ Ως επιστέγασμα, το έργο κλείνει με μια συμβολική εικόνα του Ερυθρού Σταυρού με 30 νοσοκόμες επί σκηνής και φόντο το αυστραλιανό τοπίο. Η σκηνική αναπαράσταση της οπερέτας συναντά την επιτυχία, και το έργο επαναλαμβάνεται αρκετές φορές. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι τα θεατρικά κείμενα που τυγχάνουν ευρείας αποδοχής είναι γραμμένα στην αγγλική γλώσσα. Το επόμενο έργο των Ιωαννίδη και Σαλίγκαρου καταγράφεται και ως αυστραλιανή παραγωγή. Πρόκειται για την αγγλόγλωσση τρίπρακτη οπερέττα *Somewhere in Perth*,⁵⁰ που παρουσιάζει ενδιαφέρον ως προς τη θεματολογία της, καθώς εμφανίζει τη νέα πατρίδα ως γη της επαγγελίας. Μέσα από μια εγχώρια πρωτότυπη πλοκή, παρουσιάζονται τα πλεονεκτήματα της πόλης Περθ και γίνεται διαφήμιση της τοπικής βιομηχανίας. Εντυπωσιακές σκηνές, όπως το «Ballet Machine» και το φινάλε, εφιστούν την προσοχή των θεατών στους πρωτογενείς πόρους του κράτους. Η ιστορία που διατρέχει το έργο αφορά έναν νεαρό πωλητή που είναι άνεργος λόγω έλλειψης δημόσιας στήριξης των τοπικών προϊόντων, για τα οποία είχε ταξιδεύσει. Ο ίδιος σκοπεύει να παντρευτεί, αλλά η άφιξη ενός κοριτσιού από το Σίδνεϋ οδηγεί σε επιπλοκές. Μια τοπική επιχείρηση απορροφά τελικά την εγχώρια παραγωγή και ο πωλητής δικαιώνεται. Η αυλαία κλείνει χαρούμενα κάτω από τους ήχους του μουσικού τραγουδιού «Δουλειά - πώληση προϊόντων Δυτικής Αυστραλίας». Ο συγ-

Σχολής, μετά την καταστροφή της Σμύρνης έρχεται στο Περθ, έπειτα από οκταετή διαμονή στο Πορτ Σάιντ. Συγγράφει μουσικές επιθεωρήσεις, κωμωδίες και ρομαντικά μελοδράματα με τη σύμπραξη του αιγυπτιώτη μουσικού Σαλίγκαρου. Βλ. Kanarakis, *In the Wake of Odysseus*, ό.π. (σημ. 2), σ. 162, και Όλγα Παπαζαφειροπούλου, «Οι απαρχές του ελληνικού θεάτρου στην πολυπολιτισμική Αυστραλία», στο Αλεξία Αλτουβά - Μαρία Σεχοπούλου (επιμ.), *Παγκόσμιο Θέατρο. Πράξη-Δραματοουργία-Θεωρία*, Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης αφιερωμένης στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2017, σ. 242-244.

⁴⁸ Στο Περθ, στο δημαρχείο της πόλης, την 15η Σεπτεμβρίου 1939 στη Συναυλία του Ερυθρού Σταυρού δόθηκε θεατρική παράσταση του Ελληνικού Μουσικού Ομίλου Ορφεύς, εφ. *Πανελληνίως Κήρυξ*, 29.9.1939.

⁴⁹ Η δραματογραφία των αποίκων ξαναγράφει την ιστορία κάθε λαού όπως τη βλέπουν οι ίδιοι. Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, Βιβλιοκρισία για το Hellen Gilbert - Joanna Tompkins, *Post-Colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge, 1996, *Παράβασις* 3 (2000) 324-329.

⁵⁰ Εφ. *West Australian* (Perth, WA, 1897-1954), 28.9.1940.

γραφέας των παραπάνω χαρούμενων και αισιόδοξων έργων Δημήτριος Ιωαννίδης, έχοντας έλθει σε επαφή στο παρελθόν με την παράδοση της συμυρνεϊκής δραματουργίας,⁵¹ εγκαθίσταται εντέλει στο Περθ με την οικογένειά του, έχοντας χάσει όλους τους οικειούς του στη Μικρασιατική Καταστροφή.⁵² Πολιτογραφούμενος ως Αυστραλός πολίτης, δεν παύει να αρθρογραφεί και να αγωνίζεται για τα ελληνικά συμφέροντα. Ωστόσο, αποκτά συνείδηση κοσμοπολίτη εξυμνώντας την νέα του πατρίδα. Η νέα ταυτότητα που αποκτά ο συγγραφέας δεν αφορά μόνο τους Έλληνες μετανάστες, αλλά όλους τους συμπολίτες Αυστραλούς, από όποια γωνιά της γης και εάν προέρχονται.

5. Ένταξη στη νέα πατρίδα

Ο Έλληνας από μετανάστης μετατρέπεται σε απόδημο, αποτελώντας νέα υπαρκτή οντότητα του πολύχρωμου εθνοπολιτιστικού ψηφιδωτού. Η συμμετοχή του στο πολιτειακό γίγνεσθαι μεταστρέφει τους ιδεολογικούς και πνευματικούς του προσανατολισμούς. Η οικονομική και κοινωνική του ανάπτυξη είναι το εφελθήριό του, καθώς ο «αιώνια ξένος» δεν έχει σχέση τόσο με την πολιτιστική ταυτότητα όσο με την αντικορφομιστική ετερότητα.⁵³ Ο Έλληνας της Αυστραλίας που διακρίνεται αρχικά για το πνεύμα της αθάνας νοσταλγίας και στοχαστικής αναπόλησης της πατρώας γης, αλλά και την καυστική χιουμοριστική διάθεση περιγραφής των ενδημικών κακών της Κοινότητας, σταδιακά μετατοπίζει τα ενδιαφέροντα του. Ξεφεύγοντας από τον στείρο ελληνοκεντρικό πυρήνα του, εντάσσεται στα δρώμενα της χώρας υποδοχής του. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι όταν ο Ξυπόλυτος αποφασίζει πλέον να σιωπήσει, ήδη η κόρη του Αγγέλα Παρσέλλη έχει κάνει διεθνή καριέρα στην όπερα. Οι μεταβαλλόμενες κοινωνικές συνιστώσες υπαγορεύουν στη συνείδηση του απόδημου Έλληνα νέους κανόνες στην ποιητική και θεατρική του γραφή. Και καθώς από μετανάστης ταυτοποιείται σε Αυστραλό πολίτη, το ελληνικό πνεύμα διαπνέει και εμποτίζει τον πολιτισμό και την κουλτούρα της δεύτερης του πατρίδας.

⁵¹ Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Συμυρναϊκή δραματουργία. Πρωτότυπες θεατρικές εκδόσεις στη Σύμρνη του 19ου αιώνα», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 16 (2009) 211–286.

⁵² Kanarakis, *In the Wake of Odysseus*, ό.π. (σημ. 2), σ. 155–176.

⁵³ Β. Καραλής, «Η ψυχοδυναμική των διαπολιτισμικών επαφών. Η ελληνική παρουσία στην αυστραλιανή κοινωνία και η ανάδυση του ελληνο-αυστραλιανού υποκειμένου», στο Ε. Close - G. Couvalis - G. Frazis - Μ. Palaktoglou - Μ. Tsianikas (επιμ.) *Greek Research in Australia. Proceedings of the [7th] Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University, June 2007*, Αδελαΐδα, Flinders University Department of Languages–Modern Greek, 2009, σ. 603–620.

Από τον Οδυσσέα στον καπετάν Νέμο.
Μετακινήσεις μιας εξόριστης στον 20ό αιώνα
(για τους Φιλέλληνες της Μιμίκας Κρανάκη)

Στους Φιλέλληνες, στις 450 περίπου σελίδες τους, η Μιμικά Κρανάκη δοκίμασε να συμπεριλάβει το σύνολο της εμπειρίας της, των αντιλήψεων και των σκέψεών της. Θέλησε να μιλήσει για την απώλεια του εδάφους όταν φεύγει κανείς απ' την πατρίδα και δεν ανήκει πια ούτε εδώ ούτε εκεί, να μιλήσει για τον ξεριζωμό των μυριάδων της σύγχρονης μετανάστευσης, για την κατάθλιψη του σύγχρονου ανθρώπου (κάτι σαφώς πέρα από τον ξεριζωμό από έναν τόπο), θέλησε να ασκήσει κριτική στον δυτικό Λόγο, ως όργανο εξουσίας, και εντέλει να μιλήσει για την ίδια τη ζωή και τον θάνατο.

Το πολύ φιλόδοξο αυτό έργο, που εκδίδεται το 1992, καλύπτει μια πενηνταετία σχεδόν ελληνικής και ευρωπαϊκής ιστορίας, από την επαύριο του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και το τραγικό για την Ελλάδα επακόλουθο του Εμφυλίου, έως την πτώση του τείχους του Βερολίνου και το τέλος της μεγάλης ουτοπίας, που αν ξεκίνησε ως όραμα απελευθέρωσης εξελίχτηκε τάχιστα σε στυγνό ολοκληρωτισμό. Όλα αυτά δίνονται από την προοπτική πολλών ηρώων (αυτοβιογραφικών προσωπειών, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό), που μιλούν, μέσα από επιστολές σε προσφιλή τους πρόσωπα, για τη δική τους μικρή ιστορία στην Ελλάδα ή στη Γαλλία, αναπτύσσοντας ταυτόχρονα τον προβληματισμό τους για όσα θέματα είπαμε παραπάνω και για όσα δεν είπαμε (αριβισμό, κατανάλωση, μετεξέλιξη των πόλεων, τουρισμό...).

Όλα άρχισαν για τη Μιμικά Κρανάκη από το πασίγνωστο πια πλοίο «Ματαρόα», το νεοζηλανδέζικο οπλιταγωγό που μετέφερε τους έλληνες υποτρόφους του γαλλικού κράτους από την Αθήνα στον Τάραντα της Ιταλίας, τον Δεκέμβριο του 1945. Κι αφού όλα άρχισαν από ένα πλοίο, η περιπέτεια στην ξενιτιά, που γίνεται και περιπέτεια στη ζωή, έχει έναν επιπλέον λόγο να αποκληθεί *Οδύσσεια*. Εξού και ο υπότιτλος του μυθιστορήματος: *24 γράμματα μιας Οδύσσειας* – στον οποίο και θα επικεντρωθούμε σήμερα ως φόρο μνήμης στον Δ. Ν. Μαρωνίτη, που το μακρινό 1980 μας δίδασκε το έπος.

Ο τρόπος της Κρανάκη κατάγεται από τον Τζόνς, δηλαδή από τη δημιουργία μιας αναλογίας (ή αντίστροφης αναλογίας) ανάμεσα στο έπος και στον

σύγχρονο κόσμο, με τη λεγόμενη «μυθική μέθοδο». Έτσι στους Φιλέλληνες οι Φαίακες, για παράδειγμα, είναι οι μη φιλόξενοι αμέριμνοι Ελβετοί, εκείνοι που έχουν πλέον ξεχάσει την έννοια της υποδοχής του άλλου (η Δύση, γενικότερα, που δεν περιθάλλει τους ναυαγούς του τρίτου κόσμου), οι Λωτοφάγοι είναι οι ευτυχημένοι κάτοικοι της Αμερικής που δεν έχουν ιστορία (η ιστορία συνιστά ανοιχτό τραύμα στην Ευρώπη), ο Τηλέμαχος είναι ένας αγνός ενθουσιώδης φοιτητής στον Μάη του '68, ο Μέντορας κάποιος που συμβουλεύει μια παρέα φίλων, οι εταίροι εκείνοι που παρασύρθηκαν από την Κίρκη του πλούτου κι έγιναν γουρούνια-καταναλωτές, και οι μνηστήρες κάποιιοι που λυμαινούνται την περιουσία ενός πολιτικού εξορίστου ή και ολόκληρης της χώρας.

Αν έχει φροντίσει για τους δευτεραγωνιστές, η Κρανάκη έχει παραλείψει ωστόσο (ή σχεδόν παραλείπει) τις δύο βασικές φιγούρες τόσο του αρχαίου έπους όσο και του σύγχρονου αντι-έπους. Πού είναι, αλήθεια, ο Οδυσσέας; Και πού η Πηνελόπη;

Ο Οδυσσέας δεν υπάρχει σαν πρόσωπο, είναι όμως μια ιδιότητα: εκείνη του Κανένα. Ο εξόριστος, ο μετανάστης, αυτός που χάνει την πατρίδα του είναι ναυαγός και Ούτις: «Μήπως κι ο Οδυσσέας δεν ξεκίνησε με συντρόφους κι έφτασε μόνος; Έφυγε επώνυμος [...] κι έφτασε Ούτις. Αώνυμος. Εγώ.», όπως λέει η αυτοβιογραφική ηρωίδα Χρηστίνα Παππά.¹ Το μυθιστόρημα περιγράφει αναλυτικά την αίσθηση της ξενότητας σε έναν φιλόξενο τόπο, όπου η ιδιότητα του μέτοικου δημιουργεί ρήγμα αποξένωσης και εχθρότητας. Αλλά η ιδιότητα του Κανένα δεν ανήκει μονάχα στον πρόσφυγα: όλοι οι άνθρωποι, λέει εντέλει η Μιμικά Κρανάκη, την κουβαλάμε εγγενώς μέσα μας, έχουμε μια «προδιάθεση για την ξενιτιά» (σ. 254), ενώ και ολόκληρη η γη δεν είναι παρά μια σχεδία ναυαγών.² Η Οδύσεια είναι η ιστορία του ναυαγίου της ανθρώπινης ζωής.³

Έτσι, από τις πολλαπλές ιδιότητες του ομηρικού Οδυσσέα η Κρανάκη κρατά μονάχα μία, εκείνη που μετέτρεψε για λίγο τον ήρωα σε ανύπαρκτο, προκειμένου να γλιτώσει τη ζωή του.⁴ Δεν κρατά ούτε τον φιλέταιρο Οδυσσέα

¹ Φιλέλληνες. 24 γράμματα μιας Οδύσειας, Αθήνα, Ίκαρος, 1992, σ. 53 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

² Για την έννοια της ξενότητας στο μυθιστόρημα έχω μιλήσει στο άρθρο «Σύντροφοι, από σήμερα δεν υπάρχει πια ξένος». Η ξενιτιά της Μιμίκας Κρανάκη στους Φιλέλληνες», *The Books' Journal* 79 (Ιούν. 2017) 52–55.

³ Για τη μεταφορά της ζωής ως карабиού σε προηγούμενα κείμενα της Κρανάκη βλ. Μαίρη Μικέ, «Ο Φιλέλληνας Νέμο ή το επιθαλάμιο άσμα των σικελικών εσπερινών. Μιμικά Κρανάκη, Φιλέλληνες», *Εναρμόνιον κράμα. Δοκίμια για την πεζογραφία*, Αθήνα, Άγρα, 2012, σ. 120.

⁴ Στην *Οδύσεια* του Ομήρου αν ο ήρωας χρησιμοποιεί την ανωνυμία για να σώσει τη ζωή του, ξαναβρίσκει την επωνυμία του τάχιστα· κι αν φτάνει χωρίς συντρόφους στον προορισμό του, συναντά αμέσως τους πιστούς βοσκούς του, τον γιο, τον πατέρα, την ανθεκτική και όμοιά του σε όλα αγαπημένη

ούτε τον νοσταλγό, ούτε τον αγαπημένο ομόκλινο της Πηνελόπης, ούτε εκείνον που δεν λέει όχι σε κάποιες παρασυζυγικές (αξέχαστος μαρωνίτειος όρος) περιπέτειες, ούτε βέβαια εκείνον που αγωνίζεται ενάντια στα στοιχειά. Οι εταίροι είναι, όπως είπαμε, κάτι γουρούνια-καταναλωτές· πώς να τους αγαπήσει κανείς; Η νοσταλγία έχει καταργηθεί από το γεγονός ότι υπάρχει η δι' αλληλογραφίας δυνατότητα της επικοινωνίας. Έρωτας στο μυθιστόρημα είναι μονάχα η αποτυχία του (περιγράφεται μιν, αλλά κυρίως για να αναδειχθεί η αναισχυντη εγκατάλειψη μιας γυναίκας από έναν άντρα).

Κι η Πηνελόπη; Αν ο Οδυσσέας έστω και υποτυπωδώς υπάρχει, αυτή είναι παντελώς άπουσα. Κανένα κεφάλαιο δεν επιγράφεται με το όνομά της, ενώ η μία αναφορά που κάπως φέρνει στο προσκήνιο την ομηρική ηρωίδα γίνεται απλώς για να υπονομεύσει την ιδέα του έγγαμου βίου: «Σμίγει επιτέλους και με τη βασίλισσα [ο Οδυσσέας] και συνεχίζουν πια με την ησυχία τους τον καβγά και την κρεβατομουρμούρα ακριβώς στο σημείο που τ' άφησαν είκοσι χρόνια πριν. Έτσι λέει η Οδύσεια, το έπος και το επιθαλάμιο του νόστου» (σ. 45).

Απουσία της Πηνελόπης, όμως, σημαίνει ουσιαστικά απουσία της αγάπης. Στα κείμενα των νεότερων χρόνων, όπου επανεξετάζεται και μυθοποιείται εκ νέου το ομηρικό έπος, οι αξίες τίθενται συνήθως ως διλήμματα: νόστος ή περιπλάνηση, αγάπη ή γνώση; Ο Οδυσσέας του Ομήρου συνδύαζε τα δύο σε μια ισορροπημένη σχέση,⁵ όμως οι μοντέρνοι Οδυσσείς που δεν επιστρέφουν ή επιστρέφουν για να ξαναφύγουν το ταχύτερο – από εκείνον του Δάντη έως εκείνον του Καζαντζάκη – ενδιαφέρονται κατά κανόνα για κατακτήσεις, επιγείες ή μεταφυσικές, και θέτουν σε δεύτερη μοίρα, αν υπολήπτονται κιόλας καθόλου, την αγάπη. Πολύ συχνά επιζητούν απλώς τον θάνατο.⁶ Έμμεσα τέτοια είναι και η στάση που προκρίνει η Μιμικά Κρανάκη – έστω κι αν κάποτε μιλά με θλίψη για τον αδύνατο νόστο. Σπάνιο φαινόμενο, έως μοναδικό, να επιλέξει τη στάση αυτή μια γυναίκα, και μάλιστα στις δεκαετίες του 1970 και του 1980, όταν οι φεμινίστριες του δυτικού κόσμου, προβάλλοντας στο έργο τους τη μυθική Πηνελόπη, ζητούσαν να επανορίσουν τη ζωή ως κατάφαση,

γυναίκα. Στα 24 *γράμματα*, αντίθετα, η ανωνυμία γίνεται η υπαρξιακή συνθήκη των ανθρώπων στον σύγχρονο κόσμο: ο καθένας μόνος, χωρίς συντρόφους, χωρίς ταυτότητα.

⁵ Barbara Cassin, *Η νοσταλγία. Πότε λοιπόν είναι κανείς σπίτι του;*, μτφρ. Σεσίλ Ιγγλέση, Αθήνα, Μελάνι, 2015, σ. 35–64. Ο ομηρικός Οδυσσέας, κατά την Κασσέν, συγκερνά την επιθυμία για την πατρίδα με την επιθυμία για το ταξίδι. Μετά την επιστροφή του ξαναφεύγει, νοσταλγώντας το «αλλού», την περιπλάνηση· ωστόσο η νύχτα που πέρασε με την Πηνελόπη, με τη διαστολή του χρόνου που πρόσφερε η θεά Αθηνά, αντιστοιχεί ήδη σε μιαν αιωνιότητα.

⁶ Ορισμένες σχετικές παρατηρήσεις στο άρθρο μου «Μεταμορφώσεις της Πηνελόπης», *Κονδυλοφόρος* 14 (2015) 85–100. Με το θέμα αυτό, τις αναπαραστάσεις της μυθικής Πηνελόπης στη δυτική λογοτεχνία, κυρίως στον 20ό αιώνα, ετοιμάζω βιβλίο που θα κυκλοφορήσει πιθανώς το 2018.

σε αντίθεση με τη θανατολόγνα, όπως έλεγαν, προσέγγιση των ανδρών, και προέκριναν τη γη και το «ρίζωμα» έναντι της θάλασσας και της περιπλάνησης.⁷ Να όμως που η Μιμικά Κρανάκη, σε διαρκή αντιχρονισμό με την εποχή της,⁸ επιλέγει κατά βάση την περιπλάνηση έναντι του νόστου.

Τα 24 γράμματα μιας Οδύσειας, αλήθεια, έχουν ελάχιστες αναφορές στην αγάπη⁹ και πλήθος στον θάνατο. Εκκινούν με μια Νέκεια (τα εκτεθειμένα, άταφα πτώματα από τις μάχες των Δεκεμβριανών στην Αθήνα του 1944), περιλαμβάνουν στο κεφάλαιο Λ, ευλόγως, μια δεύτερη Νέκεια (την τελευταία επιστολή που στέλνει η εγκαταλελειμμένη από τον άντρα της γυναίκα στην αδελφή της πριν αυτοκτονήσει) και τελειώνουν με μια αυτοκτονία.¹⁰ Η συγγραφέας, όπως κρατά από όλες τις όψεις του Οδυσσέα τον Κανένα, έτσι κρατά από όλες τις πτυχές της ζωής κυρίως τη Νέκεια.

Κατά τα άλλα, όπως εννόησαμε και παραπάνω, η Κρανάκη δηλώνει με έμφαση ότι το έπος δεν της ταιριάζει και πως ο Οδυσσέας –αφαιρουμένης, υποθέτουμε, της ιδιότητας του Κανένα– την ενοχλεί σφόδρα: «Το έπος μου φέρνει αλλεργία» λέει ο αυτοβιογραφικός Πέτρος, «δεν είναι καθόλου, μα καθόλου το στοιχείο μου, το βρίσκω θριαμβολογία χορτασμένων. Ο μακαρίτης [ο Οδυσσέας] δεν τουρτούριζε με το λιπαρό, δασύτριχο σώμα του και πού να τον πιάσει θλίψη ή κατάθλιψη στις ηρωικές του εξάρσεις. Είχε την Πηνελόπη, την Αθηνά, τον Εύμαιο να τον παραστέκονται, λεφτά δεν του χρειαζόνταν για να ζήσει, άλλη σκοτούρα κι έγνοια δεν είχε εκτός απ' το δακτυλικό εξάμετρο τζουμ-πα-πα. Τι προς εμέ;» (σ. 72). Και αλλού: «Τι σχέση έχω εγώ με τον Οδυσσέα, πες μου; Εκείνος επιστρέφει, δε φεύγει, δεν ξενιτεύεται. Ξαναβρίσκει το θρόνο του, τα πλούτη, τους δούλους τους πιστούς, κρεμάει κι όσες δούλες συνεργάστηκαν, δηλαδή τις βίασαν οι μνηστήρες, και κάτσαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα» (σ. 45).

Η Κρανάκη λοιπόν επιθυμεί να διαχωρίσει τη θέση της, να ξεφύγει ουσιαστικά από το καταστατικό έργο του δυτικού πολιτισμού και από τον ήρωά του. Η λέξη κλειδί είναι βέβαια η κατάθλιψη. Το έπος δεν περιλαμβάνει τη βασική κατάσταση που ορίζει τη ζωή των ηρώων στο μυθιστόρημά της, τη ζωή της

⁷ Χαρακτηριστικά παραδείγματα: Adriana Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Ρώμη, Editori Riuniti, 1990 (*In Spite of Plato. A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, μτφρ. S. Anderlini-D'Onofrio - Aine O'Healy, Νέα Υόρκη, Routledge, 1995), Annie Leclerc, *Toi, Pénélope*, Arls, Actes Sud, 2001.

⁸ Τη χαρακτηριστική αντιλογία της Μιμίκας Κρανάκη αναπτύσσω στο άρθρο «Μια διανοούμενη σε αντιχρονισμό», εφ. *Ελευθεροτυπία*, «Βιβλιοθήκη», 19.3.1999.

⁹ Για μια στιγμή οικογενειακής ευτυχίας της Χρηστίνας Παππά βλ. *Φιλέλληνες*, σ. 408.

¹⁰ Το έργο φαίνεται να τελειώνει με αυτοκτονία του ήρωα και αφηγητή της τελευταίας επιστολής. Παρά ταύτα –από ανακολουθία της συγγραφέως;– ο αφηγητής ζητά από τον Θεό να του δίνει χρόνια για να τελειώσει το έργο που γράφει, *Φιλέλληνες*, σ. 431.

ιδίας και τη ζωή μεγάλου μέρους του πληθυσμού – στον δυτικό κόσμο τουλάχιστον. Θα μπορούσε βέβαια η Κρανάκη να πλάσει έναν καταθλιπτικό Οδυσσέα (το είχε δοκιμάσει, π.χ., ο Στέλιος Ξεφλούδας¹¹) – αντ’ αυτού όμως τείνει να αναδείξει έναν άλλο λογοτεχνικό ήρωα της περιπλάνησης και του αδύνατου νόστου για να την εκπροσωπήσει. Κι αυτός είναι ο πλοίαρχος Νέμο του Ιουλίου Βερν, που το προσωνύμιό του, Νέμο (Nemus), τον συνδέει με την οδυσσειακή ιδιότητα του Κανένα.

Κάποια στιγμή στους Φιλέλληνες ένας γάλλος φιλόσοφος, συνομιλώντας με τον κεντρικό αυτοβιογραφικό ήρωα Μάρκο, του λέει πως δίνει την εντύπωση αριστοκράτη, όπως «ο Ινδός επαναστάτης πρίγκιψ Δακάρ, ο φίλος σου ο πλοίαρχος Νέμος».¹² Αλλού, ο παλιός δάσκαλος του Μάρκου και της παρέας του, ο Μέντοράς τους, μιλά για τον Νέμο ως «εθνικό τους ήρωα».¹³ Όσο για τον Βερν και τα έργα του, έρχονται και επανέρχονται τόσο εντός του συγκεκριμένου μυθιστορήματος όσο και σε άλλα κείμενα της Κρανάκη.¹⁴ Είναι φανερό ότι η συγγραφέας μας επιθυμεί να προτείνει τον Νέμο ως εναλλακτική φιγούρα κόντρα στον παραδοσιακό Οδυσσέα.

Στο σημείο αυτό ας παρατηρήσουμε ότι ο Νέμο και ο δημιουργός του αποτελούν το σημείο συνάντησης των παιδικών αναγνωσμάτων της Κρανάκη (και της συνακόλουθης συγκίνησης που προκαλεί η ανάκλησή τους) με μια παρισινή μόδα της δεκαετίας του ’60 και ’70. Γιατί, μετά το 1955, έτος της πεντηκονταετηρίδας από τον θάνατο του συγγραφέα της *Μυστηριώδους νήσου*, εγκαινιάστηκε στη Γαλλία μια εποχή Βερν, κατά την οποία ο καινοτόμος (ο πρωτοπόρος στην «επιστημονική φαντασία») συγγραφέας αναλύθηκε στρουκτουραλιστικά, φροϋδικά και με κάθε πρόσφορη μέθοδο, και μπήκε εντέλει θριαμβευτικά στον κανόνα της γαλλικής λογοτεχνίας.¹⁵

¹¹ Στ. Ξεφλούδας, *Οδυσσέας χωρίς Ιθάκη*, Αθήνα, Δίφρος, 1957. Ο Οδυσσέας αυτός είναι επίσης ο Κανέννας που, καθισμένος σε κάποιο μπαρ παραθαλάσσιας πόλης, εξομολογείται τις αμαρτίες του σε κάποιον «Κύριο».

¹² Ο γάλλος φιλόσοφος Λερούά λέει στον Μάρκο ότι μοιάζει με τον Σταβρόγκιν των *Δαιμονισμένων*, καθώς και με την «οικογένεια» του Σταβρόγκιν, όπου ανήκει και ο «Νέμος», *Φιλέλληνες*, σ. 258.

¹³ «Ο εθνικός σας ήρωας, ο καπετάν Ούτις, ο Νέμος, θυμάστε πώς βλέπει το τέλος του ταξιδιού, την-των-παθημάτων-κάθαρσιν, όταν πεθαίνει ολομόναχος στα βάθη των Ωκεανών, στο βασίλειο του “Ναυτίλου” του; “Η πατρίς. Εκεί οφειλομεν να επιστρέψωμεν. Εκεί οφειλομεν να τελευτήσωμεν. Κι εγώ αποθνήσκω μακράν παντός προσφιούς προσώπου!”», *Φιλέλληνες*, σ. 367.

¹⁴ «Τα παιδικά μου βιβλία, τον Ιούλιο Βερν και άλλους φίλους», *Φιλέλληνες*, σ. 257. Στην *Αυτοβιογραφία*, Αθήνα, Ίκαρος, 2004, σ. 56–57, παρατίθεται απόσπασμα από τις 20.000 λέξεις. Στην *Ετερογραφία*, Αθήνα, Ίκαρος, 2005, ο Βερν εικονίζεται στο εξώφυλλο και στη σ. 177.

¹⁵ Arthur B. Evans, «Jules Verne and the French literary canon», στο J. Smyth (επιμ.), *Jules Verne. Narratives of Modernity*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, σ. 11–39, http://jv.gilead.org.il/evans/JV_Canon.html

Ας θυμηθούμε κι εμείς μερικά χαρακτηριστικά του διάσημου πλοιάρχου: ήρωας στα μυθιστορήματα 20.000 χιλιάδες λέυγες υπό την θάλασσα και Η μυστηριώδης νήσος, είναι πρότυπο γενναιότητας και μαζί επιστημονική διάνοια, διαθέτει τεράστια μόρφωση καθώς και εκλεπτυσμένες καλλιτεχνικές προτιμήσεις (το πλοίο του είναι γεμάτο με αριστουργήματα της ευρωπαϊκής τέχνης, ενώ ο ίδιος παίζει εκκλησιαστικό όργανο), και διασχίζει με το δικής του κατασκευής υποβρύχιο τις θάλασσες, γυρεύοντας εκδίκηση, επειδή οι αποικιοκράτες Βρετανοί του είχαν αρπάξει το βασίλειο στην Ινδία σκοτώνοντας σύζυγο και τέκνα. Μίσος απύθμενο νιώθει για κάθε καταπιεστή και έμπρακτα ενισχύει όλους τους επαναστάτες (ανάμεσά τους, και τους Κρητικούς στην επανάσταση του 1866). Ο ίδιος γλιτώνει από χίλιους κινδύνους, προερχόμενους από τη φύση και τους ανθρώπους, και τέλος (στο δεύτερο μυθιστόρημα), έχοντας χάσει τους συντρόφους, πεθαίνει γέρος στο μυστηριώδες νησί που έχει μετατρέψει σε διαμονή και καταφύγιο του, περιστοιχισμένος από τους αμερικανούς ναυαγούς που έχει ευεργετήσει.

Ακούσαμε κιόλας ότι ο Μάρκος του μοιάζει ως προς την «επαναστατικότητα». Αλλού η Κρανάκη θα τον συμπεριλάβει στους «ουτοπιστές».¹⁶ Ας προσθέσουμε ως ασφαλές σημείο σύνδεσης με τη συγγραφέα και το μένος κατά της δυτικής αποικιοκρατίας και του ιμπεριαλισμού.¹⁷ (Αν και, όπως έχει γίνει γνωστό, στην αρχική του σύλληψη, ο Νέμο δεν ήταν Ινδός, παρά ένας πολωνός αριστοκράτης αδικημένος από τους Ρώσους, αλλά για λόγους εμπορικούς –επειδή ο γάλλος εκδότης δεν ήθελε να πληρώσει τους Ρώσους με την αχανή αγορά τους– ο Ευρωπαίος μεταμορφώθηκε σε Ανατολίτη.)

Ο Νέμο λοιπόν ταιριάζει στη Μιμικά Κρανάκη γιατί εκπροσωπεί την κριτική στη Δύση,¹⁸ κάτι που και η ίδια επιχειρεί να αρθρώσει σε όλο σχεδόν το μυθιστόρημα και προπαντός στο τέλος του. Εκεί ο Μάρκος, που, όπως είδαμε, ταυτίζεται με τον Νέμο, γράφοντας έγκλειστος σε ψυχιατρείο την τελευταία ανεπίδοτη επιστολή του, μιλά για το βιβλίο που προσπαθεί να συντάξει, μια «Κριτική του ελληνοδυτικού λόγου», με θέμα τα κακώς κείμενα του ευρω-

¹⁶ Συνέντευξη στο περ. Διαβάζω 380 (Δεκ. 1997) 119: «όσοι στη ζωή τους κάνουν μια προσπάθεια που δεν θα ευοδωθεί ποτέ».

¹⁷ Η Μικέ, ό.π. (σημ. 3), σ. 200, επισημαίνοντας το παράθεμα της Κρανάκη στην *Αυτογραφία*, όπου ο Νέμο δηλώνει ότι αγαπά τη θάλασσα επειδή στα βάθη της δεν αναγνωρίζει αφέντες και νιώθει ελεύθερος, γράφει προσεκτικά ότι η Κρανάκη χρησιμοποιεί το κείμενο αυτό επειδή «θεωρείται ότι προσφέρει απεριόριστη ελευθερία, μακριά από κάθε λογής εξουσίες».

¹⁸ Της ταιριάζει και ως προς την προσωπική ευαισθησία απέναντι στην απώλεια οικογενειακών προσώπων: η Μιμικά μια ζωή πενθούσε τον θάνατο της μητέρας της, θέμα που θίγω πιο πάνω, στο άρθρο της σημ. 2.

παϊκού πολιτισμού, δηλαδή –κατ’ εκείνον– την κυριαρχία της ποσότητας έναντι της ποιότητας, τη βασιλεία του χρήματος, τον Λόγο ως όργανο εξουσίας, τον ολοκληρωτικό χαρακτήρα της έννοιας «αλήθεια», τη «θανατοκρατία», κτλ. Όλα αυτά τα δεινά θα πρέπει να βρουν τη θεραπεία τους, λέει, και ένα «μεγάλο Ναι» θα πρέπει να τα αντικαταστήσει. Όμως στο τέλος της επιστολής του, σαν να έχει μετανιώσει με την όλη θετική του διάθεση, επιστρέφει στην άρνηση, λέγοντας εις εαυτόν:

Και τι βιβλίο θα 'παιρνες μαζί σου, που να τα περιέχει όλα, εκεί στο άπειρο; Κανένα. Και τι θα κάνεις ταξιδιώτη την τελευταία στιγμή πριν φύγεις; Θα φωνάξω: «Όχι!»! (σ. 445)¹⁹

Πρόκειται βέβαια για το όχι της ανταρσίας, το όχι μιας διαρκούς εξέγερσης, το όχι του μηδενισμού. Ας θυμηθούμε, σε αντιδιαστολή, ότι ο Οδυσσεάς του Τζόνς, με όλη την ανατρεπτική διάθεση που τον διέπει, τελειώνει με ένα ναι στη ζωή, το οποίο μάλιστα εκφέρει η Μόλλυ-Πηνελόπη. Η κατά Μιμίκια Οδύσσεια τελειώνει με άρνηση. Ο ήρωάς της δεν επιθυμεί να διασώσει τίποτα από τον ανθρώπινο πολιτισμό και κραυγάζει «όχι» στο αχανές. Ακολουθεί, στην κατακλείδα του κειμένου, ένα είδος εκτόξευσης στο διάστημα, που είναι ταυτόχρονα μια αυτοκτονία και το «τέλος του κόσμου».²⁰

Έτσι οι Φιλέλληνες γίνονται η πιο απαισιόδοξη Οδύσσεια που γράφτηκε ποτέ, ξεπερνώντας σαφώς σε μηδενισμό τα έργα στα οποία, στις τελευταίες σελίδες μέσω παραθεμάτων, αναφέρεται. Η Οδύσσεια του διαστήματος (το έργο του Κιούμπρικ που γίνεται τίτλος του κεφαλαίου Ω) τελειώνει με έναν θάνατο, αλλά και με το όραμα ενός εμβρύου, δηλαδή με τη δυνατότητα να ξαναρχίσει η ζωή· ο «Αιώνιος Αδάμ» του Βερν (παραθέμα υπό τον τίτλο του κεφαλαίου Ω) αφηγείται το τέλος του πολιτισμού μετά από έναν κατακλυσμό, αλλά και την ίδρυση ενός νέου από τους επιζώντες. Οι Φιλέλληνες μένουν να συναγωνίζονται μονάχα με την Οδύσσεια του Καζαντζάκη (η οποία όμως δεν αναφέρεται πουθενά στο μυθιστόρημα). Εκεί ο Οδυσσεάς παρέδιδε το πνεύμα

¹⁹ Πβ. επίσης τις διατυπώσεις: «Κάθε ζωή δεν είναι, μήπως, μια Οδύσσεια, με την ίδια πάντα Ιθάκη, το θάνατο; Μόνο που τώρα πια στο χέλιος του αιώνα, μήτε Ιθάκη θε να βρεις μήτε και Πηνελόπη, που έσβησε όσο εσύ πολέμαγες για την Ελένη [...], τίποτα, τίποτα [...], Φιλέλληνες, σ. 444. Και ο δάσκαλος Κυριάκος, παλαιός καθηγητής των Μάρκου, Φίλιππου και Αντρέα, ενώ προτρέπει τους πρώην μαθητές του να επιστρέψουν στην «Ιθάκη», ολοκληρώνει την επιστολή του προς αυτούς με την πλήρη άρνηση: «Τέτοια ζωή δεν άξιζε να τη ζήσω. Περιττό» και «η καρδιά έχει πάντα την τελευταία λέξη, το τελικό όχι», σ. 368–369.

²⁰ Όπως διευκρινίζει σε συνέντευξή της το 2001 η ίδια η συγγραφέας, *Αυτογραφία*, ό.π. (σημ. 14), σ. 69: «Το βιβλίο τελειώνει με το τέλος του κόσμου [...]. Η γραφική παράσταση της τελευταίας σελίδας, τα δύο γράμματα φι και χι, αρχικά των «φάος» (φως) και «χάος», σημαίνουν τον αφανισμό του πλανήτη μας».

πάνω σε ένα παγόβουνο στον Νότιο Πόλο, ανακουφισμένος που απαλλασσόταν επιτέλους από κάθε γήινη μέριμνα, ανάγκη, βαρίδι που τον προσαρτούσε στη σκοτεινιά της ύλης.²¹ Το ότι πίσω από τέτοιες συλλήψεις βρίσκεται, εκτός από τα δεινά κάθε συγγραφέα (τη μοναξιά, την κατάθλιψη ή την προβληματική επαφή με το άλλο φύλο), και ένας μη ουμανιστικός υπαρξισμός (του πρώιμου Σαρτρ ίσως, όσον αφορά τη Μιμικά) είναι μάλλον σαφές.

Η Μιμικά Κρανάκη όμως, όπως είπαμε, μέσα σε όλες τις αρνήσεις έχει αφήσει και μιαν άλλη παρακαταθήκη, καταφατική. Ίσως, συλλαμβάνοντας ότι εντέλει καθίσταται περιθωριακή μέσα στο μυθιστόρημα, επιθυμεί να την προσέξουμε μέσω συνεντεύξεων: «Υπάρχει κι άλλη [δυνατότητα], την αναφέρω στο βιβλίο μου: η πιθανή αλλαγή της διανθρώπινης σχέσης και του Λόγου που τη ρυθμίζει».²² Πρόκειται για τη δυνατότητα ενός καινούργιου πολιτισμού που θα στηρίζεται στην ποιότητα και στο μέτρο («με την αρχαιοελληνική έννοια») διευκρινίζει ο Μάρκος-Κρανάκη, αλλά εμείς μπορούμε να ακούσουμε και τη θεωρία που ανέπτυξε ο Καμύ στον *Επαναστατημένο άνθρωπο*²³) και που θα εξασφαλίζει «την ευ(τ)ψυχία όλων».²⁴

Έτσι βέβαια, με λίγη καλή διάθεση, μπορούμε να επιστρέψουμε στον αρχαίο Οδυσσέα (που, μολονότι το παράκανε με τους μνηστήρες και σαφώς δικαιούμαστε να τον ψέξουμε αναδρομικά γι' αυτό, σε γενικές γραμμές θα λέγαμε ότι τήρησε το μέτρο), αλλά και να διακρίνουμε επιτέλους πλευρές του πλοίαρχου Νέμο εντελώς διαφορετικές από εκείνες του «επαναστάτη» και του σφοδρού πολέμιου της Δύσης. Ας δούμε, π.χ., τον Νέμο γέροντα στη *Μυστηριώδη νήσο*: εκεί, λίγο πριν πεθάνει, συγκεντρώνει γύρω του τους ναυαγούς που έχουν στήσει μια αποικία στο νησί και τους συμβουλεύει θερμά να επιστρέψουν· να γυρίσουν στην πατρίδα τους (στις ΗΠΑ) και να φροντίσουν

²¹ Υπάρχουν βέβαια και ορισμένες βασικές διαφορές ανάμεσα στο μοντέλο του Καζαντζάκη και της Κρανάκη: ο καζαντζακικός ήρωας είναι μανιωδώς βουτηγμένος στη δράση, σε αντίθεση με τον ανθρώπινο τύπο που σκιαγραφεί η Κρανάκη. Ο δικός της ήρωας ανασκαλεύει διαρκώς το παρελθόν, στοχάζεται και ασκεί κριτική· κατά τη μία και μόνη φορά που ενθουσιάζεται (στον Μάη του '68), πολύ σύντομα οι αμφιβολίες τού τριβελίζουν το μυαλό.

²² Από τη συνέντευξη του 2001, *Αυτογραφία*, ό.π. (σημ. 14), σ. 69.

²³ Στον *Επαναστατημένο άνθρωπο*, στα τελευταία κεφάλαια, ο Καμύ προτείνει την ιδέα του αρχαιοελληνικού μέτρου (το οποίο κάθε άλλο παρά αντιπαραθέτει στην «εξέγερση») ως μια δυνατότητα «πέρα από τον μηδενισμό».

²⁴ «Να ξυπνήσουμε σιγά σιγά απ' τον ψυχικό λήθαργο όπου μας βύθισε η ύβρις η καθημερινή, η άμετρη φρίκη της εποχής μας, ο εθισμός, η νέκρωση. [...] Ο πολιτισμός μιας κοινωνίας δεν εξαρτάται από κριτήρια ποσοτικά, πόσα λεφτά και πόσα όπλα διαθέτει, είναι υπόθεση ποιότητας σχέσεων των μελών της, μέτρου με την αρχαιοελληνική έννοια, εξαρτάται από το αν εξασφαλίζει την ευ(τ)ψυχία όλων. Δηλαδή; Ναι, το μεγάλο «Ναι» που λες ψυχή τε και σώματι, τη συναίσθηση πως έτσι ακριβώς πρέπει να 'ναι η ζωή, όπως είναι, όπως την ήθελες.», *Φιλέλληνες*, σ. 440.

για την ευημερία και τη δόξα της.²⁵ Τους δίνει κι ένα κασελάκι με μαργαριτάρια, που όντως εξασφαλίζει τη μελλοντική τους ευτυχία, ή ευ(τ)ψυχία, όπως θα έλεγε η Μιμίκα.

Ναι, δεν υπήρξε κανένας φοβερός ανατροπέας ο Ιούλιος Βερν. Ο Ρολάν Μπαρτ, σε κείμενο με τίτλο «Ο “Ναυτίλος” και το “Μεθυσμένο καράβι”» (που περιλαμβάνεται στις *Μυθολογίες* του 1957 και που η Μιμίκα πρέπει να γνώριζε), αντιπαραθέτοντας τον κόσμο του Βερν προς τον κόσμο του Ρεμπώ, γράφει για τον πρώτο: πεπερασμένος και περικλειστος κόσμος, όπου το πλοίο συνιστά σύμβολο μιας τέλει εστίας, μιας υπερ-θετικής οικίας, που κάνει τον άνθρωπο θεό, κύριο και ιδιοκτήτη· όσο για τον Βερν, συνεχίζει ο Ρολάν Μπαρτ, αυτός φτιάχνει καταλόγους της φύσης σαν εγκυκλοπαιδιστής του 18ου αιώνα, ανήκοντας στην προοδευτική αστική παράδοση, σύμφωνα με την οποία τίποτα δεν μπορεί να ξεφύγει από τον άνθρωπο.²⁶

Η ανάγκη μιας εστίας, η επιθυμία τακτοποίησης του χάους, η επιθυμία της αναγνώρισης (ότι απόλαυσε ο Μάρκος από τον γάλλο φιλόσοφο που τον ονόμασε «αριστοκράτη»), η ζεστασιά των ανθρώπων που ευεργετούν και ευεργετούνται, αυτά κατά βάθος επιθύμησε η Μιμίκα Κρανάκη καθώς και όλοι μας: την πραγμάτωση της ευτυχίας, που ως κοινωνική επιδίωξη είναι από τα βασικά προτάγματα του διαφωτισμού. Το στοίχημα είναι να ξαναβρεί ο πολύ αυτοκριτικός πολιτισμός μας, ο πολιτισμός της Δύσης, την αυτοπεποίθηση που χρειάζεται για να αναδείξει τις αξίες του: αφήνοντας πίσω τον μηδενισμό του Κανένα να ξαναβρεί το μέτρο του Οδυσσέα.

²⁵ Επίσης, λίγο πριν ξεψυχήσει, ο Νέμο «κατόρθωσε να σταυρώσει τους βραχιόνες επάνω στο στήθος του» και ψιθύρισε ως τελευταίες λέξεις «Θεέ και πατρίς!», *Η μυστηριώδης νήσος*, μτφρ. Κ. Παπαπαναγιώτου, Αθήνα, Σιδέρης, χ.χ., σ. 615.

²⁶ R. Barthes, «Nautilus et Bateau ivre», *Mythologies*, Παρίσι, Seuil, 1957, σ. 80–92. Ο Μπαρτ αντιπροτείνει, ως σύμβολο μέσω του οποίου θα μπορούσε να εξορκιστεί η κτητική φύση του ανθρώπου το μεθυσμένο καράβι του Ρεμπώ, όπου το ίδιο το πλεούμενο, το ακυβέρνητο, γίνεται ταξιδιωτικό μάτι, βοηθώντας τον άνθρωπο να περάσει σε μια αληθινή ποιητική της εξερεύνησης. Μέσα σε όλα τα πλεούμενα και τα ταξίδια που αναφέρει η Κρανάκη –την Αργοναυτική εκστρατεία, το ταξίδι με το *Mayflower* (οι πρώτοι ευρωπαίοι άποικοι στην Αμερική), τον *Μετανάστη* του Σαρλώ, την «*Ιθάκη*» του Καβάφη, τα *Winterreise* του Σούμπερτ, το παιδικό τραγουδάκι «Ήταν ένα μικρό καράβι»–, σε μια βουλιμική και ευτράπελη ταυτόχρονα επιθυμία να συνοψίσει όλη την ανθρώπινη ταξιδιωτική εμπειρία, γίνεται λόγος και για το μεθυσμένο καράβι στην προτελευταία σελίδα των *Φιλελλήνων*, όταν ο Μάρκος οραματίζεται το τέλος του κόσμου με τον καταποντισμό της ξηράς και την κυριαρχία πια του αχανούς πόντου, όπου «άθυρμα κι έρμαιο, ταλαντεύεται το μεθυσμένο καράβι των τελευταίων ναυαγών».

Η ποιητική της τέφρας και το πένθος του βλέμματος

Γιά κάθε τράνζιτο, για κάθε υπέρβαση ορίων, ακόμα και στην τέχνη, χρειάζεται μια λαχτάρα για ακεραιότητα, που διαρκώς αμφισβητείται, που διαρκώς ανανεώνεται, ειδικά στα έργα της λογοτεχνίας.

Christa Wolf, εισαγωγή στο *Τράνζιτο* της Anna Seghers

Στην παρούσα ανακοίνωση, με αφορμή κείμενα (με χρονολογική σειρά) του Walter Benjamin (*Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το χίλια εννιακόσια*, 1933), της Anna Seghers (*Τράνζιτο*, 1944, *Η εκδρομή των κοριτσιών που χάθηκαν*, 1946), της Μέλπω Αξιώτη (*Εικοστός αιώνας*, 1946, *Ρεπνμπλικ-Βαστίλλη*, 1948–1949), της Τατιάνας Γκρίτση-Μιλλιέξ (... *Και ιδού ίππος χλωρός*, 1963) της Μιμίκας Κρανάκη (*Φιλέλληνες*, 1992) και του W. G. Sebald (*Οι Ξεριζωμένοι*, 1992) ερευνώνται τρόποι με τους οποίους η αιμοραγούσα συνθήκη του παρόντος, καθώς ο άγγελος της ιστορίας στοιβάζει μπρος στα πόδια τους σωρούς φρεπιτών, καθοδηγεί το βλέμμα τόσο προς το παρελθόν όσο και προς αυτή την ίδια παλλόμενη συγχρονία.¹ Πώς, με άλλα λόγια, μπορεί το υποκείμενο να παραχώσει ή/και να αναπλάσει, να επανερμηνεύσει μέσα από τη δομή της ελεγχίας τις χαμένες εποχές αλλά και πώς μπορεί να απορροφήσει, να σταθεί, να περιπλανηθεί με το βλέμμα σε εικόνες σύγχρονες; Συναφής με το παραπάνω ερώτημα είναι ο ρόλος της μνήμης αλλά και η λειτουργία της γραφής σ' αυτή την ενδιάμεση πυρίκαυστη ζώνη ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο. Τα κείμενα γράφονται είτε κατά τη διάρκεια της εξορίας είτε σε χρόνους μεταγενέστερους που γράφουν για ξεριζωμένους εξαιτίας της επέλασης των Ναζί, όπως συμβαίνει με το ομότιτλο κείμενο του W. G. Sebald, ή για το κατοχικό,

¹ Walter Benjamin, *Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το χίλια εννιακόσια* (*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*), μτφρ. Ιωάννα Αβραμίδου, επίμετρο Rolf Tiedemann - Theodor Adorno, Αθήνα, Άγρα, 2005· το 1934 δουλεύει στη γαλλική μετάφραση των *Παιδικών χρόνων*, που μένει ημιτελής. Το έργο δημοσιεύεται στα γερμανικά μόλις το 1950. Anna Seghers, *Τράνζιτο* (*Transit*), μτφρ. Γιώργος Δεπάστας, εισ. Christa Wolf, Αθήνα, Άγρα, 2006, και *Η εκδρομή των κοριτσιών που χάθηκαν* (*Der Ausflug der Toten Mädchen*), μτφρ. Γιώργος Δεπάστας, Αθήνα, Άγρα, 2000. Μέλπω Αξιώτη, *Εικοστός αιώνας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1966 ('1946), και *Ρεπνμπλικ-Βαστίλλη*, εισ.–επιμ. Μαίρη Μικέ, μτφρ.–επίμετρο Τίτικα Δημητρούλια, Αθήνα, Άγρα, 2014. Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, ... *Και ιδού ίππος χλωρός*, Αθήνα, Φέξης, 1963. Μιμικά Κρανάκη, *Φιλέλληνες*, Αθήνα, Ίκαρος, 1992. W. G. Sebald, *Οι Ξεριζωμένοι* (*Die Ausgewanderten*), μτφρ. Γιάννης Καλιφατίδης, Αθήνα, Άγρα, 2006 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται, αντίστοιχα, σ' αυτές τις εκδόσεις).

εμφυλιακό και μετεμφυλιακό αποτύπωμα, όπως συμβαίνει με το ... Και ιδού ίππος χλωρός και τους Φιλέλληνες.

Πρόκειται κατά κύριο λόγο για κείμενα κνηγημένων συγγραφέων που κουβαλούν ένα βαρύ φορτίο ματαιώσης κι ερημίας. Επιπλέον, σ' αυτά τα δίσεκτα χρόνια οι συγγραφείς τους χαράσσουν τα ίδια περίπου δρομολόγια και κάποτε μπορεί και να συναντιούνται μεταξύ τους. Προτού όμως μελετήσουμε τις απαντήσεις που δίνουν τα κείμενα στα ερωτήματα που θέσαμε, ας προσπαθήσουμε με τα στοιχεία που διαθέτουμε να ιχνηλατήσουμε τις τροχιές τους και ας εντοπίσουμε τις διασταυρώσεις τους.

Θυμίζω ότι το 1933 εκπατρίζονται από το Βερολίνο της ανόδου του ναζισμού η Seghers και ο Benjamin και καταφεύγουν στο Παρίσι· από την Αθήνα κατευθύνονται επίσης προς το Παρίσι οι Μιλλιέξ, Αξιώτη και Κρανάκη σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Όταν η Κρανάκη αναχωρεί για το Παρίσι με το περίφημο «Ματαρόα» παραμονές Χριστουγέννων του 1945, οι Μιλλιέξ βρίσκονται ήδη εκεί· επιστρέφουν στην Ελλάδα το 1946 οπότε και αναλαμβάνει ο Ροζέ Μιλλιέξ διευθυντής του Γαλλικού Ινστιτούτου (1946–1959). Όταν, μπροστά στο φάσμα του Εμφυλίου, η Αξιώτη αυτοεξορίζεται από την Αθήνα στις 22.3.1947, πρώτος σταθμός της οδυνηρής περιπλάνησής της είναι φυσικά το Παρίσι. Μου αρέσει να σκέφτομαι ότι εκεί και μέχρι την απέλασή της στις 7 Σεπτεμβρίου 1950 κάποια στιγμή μπορεί και να συναντήθηκαν με την Κρανάκη (δεν υπάρχουν μέχρι στιγμής τεκμήρια συνάντησης). Σίγουρα όμως η Αξιώτη διασταυρώνεται στο Παρίσι με την Anna Seghers στο Congrès Mondial des Partisans de la Paix τον Απρίλιο του 1949 (η Αξιώτη είναι στο προεδρείο και απευθύνει μήνυμα της Δημοκρατικής Ελλάδας). Αναφέρεται στη συνάντησή τους η ίδια η Seghers στο προλόγισμα της γερμανικής μετάφρασης του *Εικοστού αιώνα*.² Συναντιούνται όμως μεταξύ τους και αργότερα στο Ανατολικό Βερολίνο. Η Αξιώτη βρίσκεται εκεί για πρώτη φορά στα τέλη του 1950 και συναντά τη Seghers που επιστρέφει στο Ανατολικό Βερολίνο το 1947 από την εξορία στο Μεξικό. Αν, επιπλέον, ο Kurt Stern είναι ο μεταφραστής της Αξιώτη στα γερμανικά, η σύζυγός του Jeanne Stern μεταφράζει το *Τράνζιτο* της Seghers στα γαλλικά που πρωτοκυκλοφορεί το 1944.³ Με τη βοήθεια της Jeanne Stern η Seghers διασχίζει το ερημωμένο τοπίο της «κατεχόμενης» από την «μη κατεχόμενη» Γαλλία σύμφωνα με τη συνθήκη του Ιουνίου του 1940 ανάμεσα στη Γερμανία του Χίτλερ και την κυβέρνηση του Πεταίν για τη

² Melpo Axioti, *Tränen und Marmor*, μτφρ. Kurt Stern, πρόλ. Anna Seghers, Βερολίνο, Verlag Volk und Welt, 1949.

³ Βλ. την εισαγωγή της Christa Wolf στην ελληνική έκδοση, σ. 11.

«μη κατεχόμενη Γαλλία» του Νότου. Η Αξιώτη βρίσκεται σε επιστολική επικοινωνία με τους Stern.⁴ Και ο Benjamin; Στη Μασσαλία (εκεί όπου η Seghers γράφει το *Τράνζιτο* και μοιάζει μάλιστα ως εάν ο Benjamin να είναι ένας από τους ήρωές της) αποκτά από το αμερικανικό προξενείο επείγουσα βίζα για τις Ηνωμένες Πολιτείες, και κατ' εξαίρεση βίζα για την Ισπανία. Τα ξημερώματα της 26ης Σεπτεμβρίου του 1940 ξεκινά με μια μικρή ομάδα τη μαρτυρική γι' αυτόν άνοδο στα Πυρηνάια, με προορισμό το μεθοριακό φυλάκιο του Port Bou. Φτάνοντας εκεί μετά από δώδεκα ωρών πορεία, πληροφορείται ότι τα σύνορα Γαλλίας-Ισπανίας μόλις έχουν κλείσει. Αυτό σημαίνει βέβαια παράδοσή του στους Ναζί.⁵ Δεν πρόκειται ασφαλώς για συμπτώσεις. Αρκεί μόνο να θυμίσω ότι η Seghers και τα παιδιά της στο τέλος ακριβώς του ίδιου μήνα Σεπτεμβρίου διασχίζουν λαθραία τη διαχωριστική γραμμή στα νότια του Μουλέν. Μένουν για ένα διάστημα στο Παμιέ (Αριέζ), αρχές Ιανουαρίου 1941 φτάνουν στη Μασσαλία και αναχωρούν από κεί στις 23 Μαρτίου πρώτα για τη Μαρτινίκα, στη συνέχεια για τον Άγιο Δομίνικο, τη Νέα Υόρκη και καταλήγουν στο Μεξικό.

Ας δούμε όμως τις απαντήσεις που δίνουν τα κείμενα σε ερωτήματα που μπορεί να εκκινούν από διαφορετικές αφετηρίες μοιάζει όμως να περιστρέφονται γύρω από κοινούς άξονες.

Η πρώτη διαπίστωση στην οποία οδηγείται κανείς είναι ότι το βλέμμα αδυνατεί να πλανηθεί, πολύ δε περισσότερο να αναπαυτεί και να ησυχάσει με τις νέες εικόνες που αντικρίζει και που θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως παρήγορο αντιστάθμισμα. Καθώς το υποκείμενο παρουσιάζεται καθηλωμένο στο παρελθόν, οι εικόνες τέφρας, σήψης και αποσύνθεσης που κουβαλά εμπodίζουν την όραση και την ακυρώνουν. Στο *Ρεπυμπλικ-Βαστίλλη*, για παράδειγμα, η ταυτότητα προσδιορίζεται ως έλλειψη. Σε μια αλληγορική περιδιάβαση στον βυθό, η θάλασσα ξεναγεί στα ανθρώπινα απομεινάρια, σε διαμελισμένα κουφάρια, στο ανθρώπινο πρόσωπο της απώλειας. Η καταστροφή και ο αφανισμός, το ζεύγος ύπαρξη/ανυπαρξία είναι ό,τι τονίζεται περισσότερο.

είμαστε άνθρωποι χωρίς φωνή, είμαστε μάτια δίχως βλέμμα, ποδάρια με δίχως περπάτημα, περπάτημα χωρίς ποδάρια, γνώσες με δίχως κεφαλή, επιθυμίες δίχως μήτρες, πιατάκια χωρίς

⁴ Επιστολές και δελτάρια (1960–1970) της Jeanne Stern, όπως και 22 επιστολές, δελτάρια και τηλεγραφήματα (1953–1970) του Kurt Stern απόκεινται στο αρχείο Αξιώτη (Τομέας ΜΝΕΣ, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ).

⁵ Βλ. και Νέλλη Ανδρικοπούλου, «Βάλτερ Μπένγιαμιν ή η πορεία του θραύσματος», εισαγωγή στο Walter Benjamin, *Μονόδρομος (Einbahnstrasse)*, εισ.–μτφρ. Νέλλη Ανδρικοπούλου, Αθήνα, Άγρα, 2004, σ. 30.

τα φλιτζάνια τους, γιατροί επιστήμονες χωρίς αστένεις γιατροί χειρουργοί, μπουκάλες φαρμακείου δίχως πελάτες, σκάγια, μπαρούτι και ντουφέκια –όμως το καθένα σφραγισμένο και διατηρημένα όλα χωριστά– και ευτυχώς τουλάχιστον που έχουμε τα ψάρια· τα ψάρια που είναι έξυπνα και μας παρηγορούν. (σ. 51)

Άλλοτε πάλι μπορεί με ρυθμό καταγιστικό, όπως συμβαίνει στην *Εκδρομή των κοριτσιών που χάθηκαν*, εναλλάσσονται ή/και συμφύρονται εικόνες του παρελθόντος με το παρόν. Αυτή η εναλλαγή τοποθετεί την αφηγήτρια σε δύο χρονικές στιγμές, στην παρελθούσα στιγμή της εμπλοκής και της συμμετοχής και στην παρούσα στιγμή της αποστασιοποίησης και του αναστοχασμού. Επειδή όμως ανάμεσα στις δύο χρονικές στιγμές έχει μεσολαβήσει ο θάνατος, η εκτέλεση, η βία και η προδοσία και η αφηγήτρια είναι εφοδιασμένη με αυτή την ύστερη γνώση, η εκδρομή διαβάζεται διαφορετικά· δεν μπορεί να παραπέμπει σε μια χαρούμενη, ανέμελη παρέα.⁶

Αυτή ακριβώς η ύστερη γνώση δηλητηριάζει ακόμη και ειδυλλιακές εικόνες των παιδικών χρόνων. Έτσι συμβαίνει και με τα *Παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το χίλια εννιακόσια*. Η λάμψη και η ειδυλλιακότητα είναι παροδικές και θολώνουν γιατί το βλέμμα που επιστρέφει πίσω έχει στο μεταξύ εμβολιαστεί από την καταδίκη στο σφαγείο της ιστορίας. Οι ευφρόσυνες στιγμές λεκιάζουν από μια αιματομανή ιστορία που διαποτίζει τις ζωές, τα παρελθόντα, τα παρόντα και τα μελλούμενα. Έτσι στο κείμενο με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Το κυνήγι της πεταλούδας»:

Η επιθυμία μου ικανοποιούνταν μόνον όταν ένιωθα να κόβεται η ανάσα μου και να ανατριχιάζω σε κάθε χτύπημα ή λίκνισμα των φτερών που με καταγοήτευαν. Αρχίζε να κυριαρχεί ανάμεσά μας ο αρχαίος νόμος των κυνηγών: Όσο περισσότερο προσαρμόζονταν όλες μου οι ίνες στο έντομο, όσο περισσότερο γινόμουν λεπιδόπτερο στο βαθύτερο είναι μου, τόσο περισσότερο προσλάμβανε αυτή η πεταλούδα στην πράξη το χρώμα της ανθρώπινης βούλησης, και τελικά, ήταν σαν η αιχμαλωσία της να ήταν το τίμημα που έπρεπε να πληρώσω για να μπορέσω να αποκτήσω και πάλι την ανθρώπινη υπόστασή μου. (σ. 32)

Την ίδια όμως στιγμή το ιδιωτικό εμφανίζεται ως βαθιά πολιτικό.

Ο Μικρός Καμπούρης με προλάβαινε παντού. Φτάνοντας πριν από μένα, έκλεινε το δρόμο. Αλλά δεν έκανε τίποτε άλλο αυτός ο γκρίζοφορεμένος εφοριακός ελεγκτής, παρά να εισπράττει το ήμισυ της λήθης κάθε πράγματος με το οποίο καταπιανόμουν.⁷

⁶ Βλ. και την ανάγνωση που επιχειρεί η Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, *Περί μελαγχολίας στη θεωρία, τη λογοτεχνία, την τέχνη*, Αθήνα, Κίχλη, 2012, σ. 214–220.

⁷ «Ο μικρός καμπούρης», *Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο*, σ. 132.

Καθώς λοιπόν ο καμπούρης νάνος μετατρέπει τον «ασφαλή» χώρο της παιδικής ηλικίας σε αποικία κολασμένων, σε μια ολέθρια τρυφερή μικρογραφία, δεν είναι άραγε αυτός που ευθύνεται για την τακτική της καταπόνησης, όπως ισχυρίζεται ο Μπρεχτ σ' ένα επιτάφιο επίγραμμα αφιερωμένο «στον Βάλτερ Μπένγιαμιν, αυτόχειρα, φυγάδα μπροστά στον επερχόμενο Χίτλερ»; *Η τακτική της καταπόνησης ήταν αυτό που σ' άρεσε / με τη σκακιέρα στις αχλαδιάς τους ίσκιους καθισμένος. / Ο εχθρός αυτός που από τα βιβλία σου σε κνήγησε / από ανθρώπους σαν κι εμάς δεν βγαίνει καταπονημένος.*⁸

Αξίζει να τονιστεί ότι οι εικόνες αυτές του παρελθόντος είναι όχι μόνο συχνές αλλά και ανατριχιαστικές με τρόπους ωμής ρεαλιστικής αναπαράστασης: επειδή ενδιαφέρει, όπως συμβαίνει στο ... *Και ιδού ίππος χλωρός* (1963), όχι η ολοκλήρωση των χαρακτήρων αλλά το εσωτερικό αποτύπωμα και η καταγραφή του στους απύθμενους χώρους της υποκειμενικής συνείδησης μακριά από την γραμμικότητα του χρόνου, ο εφιάλτης μιας ιδιαιτέρως απάνθρωπης εποχής μπορεί να θρυμματίζεται σε μικρές αλληγορικές εικόνες που γρήγορα εναλλάσσονται εν είδει κινηματογραφικής γραφής που μάλιστα παρουσιάζουν μια εντυπωσιακή συγγένεια με το κείμενο του Benjamin που μόλις αναφέραμε.

Μόλις πιάστηκε στην αιώρα η πεταλούδα, σαν πέτρα, πεταγμένη από σφεντόνα, τινάχτηκε η κρεμασμένη αράχνη. Σε μιαν αόρατη σκάλα πιανόντουσαν τα πόδια της και την ανεβάζανε γοργά. Έφτασε τον διάφανο πλεγμένο ιστό, κι εκεί, μπροστά στα μάτια του ξαπλωμένου αγοριού, γίνηκε η πιο φοβερή, η πιο απαράδεκτη πράξη. Σκίστηκε στα δυο το πεταλουδάκι, χωρίσανε απ' το σώμα τα φτερά, κι άγρια και απειλητικά τα πόδια της αράχνης καταβροχθίζανε το ανυποψίαστο θύμα. Δυο λεπτά μόνο. Άδειασε η αιώρα, χάθηκε η πεταλούδα, το έντομο με την άσπρη καρδιά που έσταζε υφάδι, κρεμασμένο με κέντρο την καρδιά του πάλι караδοκούσε. Την παρακολουθούσε κι ανεβοκατέβαινε τόσο γρήγορα το στήθος του, που σαλέψανε ενοχλημένα τα πουλιά. Το ένα προχώρησε πιο πάνω κι έβγαλε μια μικρή ελάχιστη κραυγή.⁹

Ακόμη όμως κι αυτοί που καταφέρνουν να διασχίσουν το πέρασμα πόσα και ποια περιθώρια διαθέτουν για να εύρει την δικαίωσή της η μεταφορά της ρίζας; Ήδη, τονίσαμε, το φορτίο είναι βαρύ και το αίσθημα της ορφάνιας κυρίαρχο ώστε δεν μένει χώρος για περιγραφή του νέου τοπίου, το οποίο βέβαια δεν διεκδικεί την αυθυπαρξία του. Η απουσία ενός σταθερού στίγματος αναφοράς είναι εμφανής, όπως και η διεκυστίνδα ανάμεσα στο *εδώ* και στο *αλλού*: για τον λόγο αυτό, όπως συμβαίνει στους *Φιλέλληνες*, προβάλλει η ακρω-

⁸ Βλ. και το άρθρο της Ελένης Βαροπούλου, «Με τον Μπένγιαμιν σε ένα επιτάφιο σκάκι», εφ. *Το Βήμα*, 13.8.2006, <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=174997>.

⁹ Το παράθεμα στο Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ. Παρουσίαση-Ανθολόγηση», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, τ. ΣΤ', Αθήνα, Σοκόλης, 1988, σ. 46.

τηριασμένη διπλή υπόσταση (όπως ακριβώς συμβαίνει με την κυρίαρχη μεταφορά της σαύρας που κόβεται στα δύο και το καθένα από τα τμήματά της σαλεύει και σπαράζει).

Καθώς λοιπόν ο ξένος τόπος δεν προκαλεί την περιέργεια αναγνώρισης και διερεύνησης, η αδυναμία ριζώματος μοιάζει να είναι προδιαγεγραμμένη. Ακόμη κι όταν υπάρχει η (πολιτική) δυνατότητα, η επιστροφή είναι αδύνατη: πρώτα γιατί το υποκείμενο με τραύματα κι εσωτερικούς διχασμούς δεν μπορεί να επιστρέψει ίδιο και με το ίδιο βλέμμα να αντικρίσει τον χρόνο, πρώτα απ' όλα γιατί δεν έχει μπροστά του χρόνια ολοστρόγγυλα σαν το κυδώνι, όπως ισχυρίζεται η Αξιώτη στην *Κάδμω*, κι έπειτα γιατί ο τόπος που μένει πίσω, όπως συμβαίνει σε πολλά κείμενα, αλλοιώνεται, παραχαράσσεται και παύει να λειτουργεί ως προστατευτική ασπίδα: ο Άμπροζ Άντελβαρτ στους *Ξεριζωμένους* του Sebald, μετανάστης των αρχών του 20ού αιώνα στη Νέα Υόρκη, γίνεται μπάτλερ στο σπίτι ενός Εβραίου τραπεζίτη και επιστρέφοντας από τη μοναδική του επίσκεψη στη μεταπολεμική Γερμανία εισέρχεται σε ψυχιατρικό ίδρυμα. Αλλά και ο άλλος ήρωας των *Ξεριζωμένων*, ο ζωγράφος Μαξ Φέρμπερ, που έχει φυγαδευτεί το 1939 στην Αγγλία και όλο του το καλλιτεχνικό έργο είναι μια διαρκής πάλη με τον όλεθρο σ' αυτές τις αδυσώπητες λειτουργίες της μνήμης, είναι εγκλωβισμένος. Ο αφηγητής παρατηρεί ότι «ήταν τόσο απίστευτη η ακρίβεια με την οποία μιλούσε για τα περασμένα, ανασύροντας αργά αργά ακόμα και τις πιο ασήμαντες αναμνήσεις από σαφώς ανεξιχνίαστα βάθη, ώστε, ακούγοντάς τον να μιλά, άρχισα λίγο λίγο να πείθομαι για το αλάθητο μνημονικό του, συνειδητοποιώντας όμως ταυτόχρονα πόσο δυσκολευόταν να θυμηθεί τι ακριβώς τον συνέδεε με αυτές τις μνήμες. Νά γιατί οι διηγήσεις του ήταν γι' αυτό πραγματικό μαρτύριο και συνάμα μια προσπάθεια να λυτρωθεί, νά γιατί ήταν ένα είδος σωτηρίας και μαζί ο κατήφορος προς την ανελέητη καταστροφή». Τα αλληπάλληλα ωστόσο στρώματα των χρωμάτων σβησμένα κάθε φορά με πανί ποτισμένο από κάρβουνο προβάλλουν μέσα από μια παλίμψηστη κι αέναη διαδικασία πορτρέτα σπάνιας αμεσότητας πίσω από τις λιγοστές γραμμές και τις σκιές που προσπαθούν να συλλάβουν το ασύλληπτο. Η τέφρα μαζί με τη συσσωρευμένη σκόνη δεκαετιών μοιάζει να αποτελούν το αντικείμενο της αναπαράστασης:

Και όταν επιτέλους κάποια στιγμή αποφάσιζε πως είχε έρθει η ώρα να αποχωριστεί το πορτρέτο, όχι τόσο επειδή είχε την πεποίθηση πως το είχε ολοκληρώσει, όσο επειδή είχε ξεθεωθεί στην κούραση, ο αμέτοχος θεατής που το αντίκριζε είχε την αίσθηση πως το πορτρέτο αυτό έκρυβε πίσω του γενιές ολόκληρες προγόνων, που τα γκρίζα, αποτεφρωμένα τους πρόσωπα ακόμα στοίχειωναν το καταταλαιπωρημένο χαρτί. (σ. 186)

Ο κλυδωνισμός όμως αφορά και την ίδια τη γλώσσα. Όπως προκύπτει από τα κείμενα, το αίσθημα της εξορίας επιτείνεται και το ομιλούν υποκείμενο γνωρίζει μία επιπλέον σχάση, από τη στιγμή που αδυνατεί να εκφράσει με ξένες γλωσσικές έννοιες το αίσθημα. Η εξορία δεν είναι ο κόσμος που δεν ξέρεις, αλλά αυτός που δεν σε ξέρει. Έτσι η μητρική γλώσσα δεν είναι αναγκαστικά η γλώσσα που γνωρίζει πιο καλά το υποκείμενο, αλλά εκείνη που τον γνωρίζει καλύτερα. Από τη στιγμή που απουσιάζει τόσο η μνήμη που κουβαλά στη ράχη της η λέξη όσο και η δυνατότητα συμμετοχής σ' αυτήν την κοινόχρηστη μνήμη, το υποκείμενο μπορεί να οδηγείται στην αφασία και στην αχρησία αλλά μπορεί και να αποκτά μια πολύπλοκη υβριδική ταυτότητα που να αποδέχεται την ετερότητα στο γλωσσικό επίπεδο, στο πρωταρχικό επίπεδο δημιουργίας, όπως συμβαίνει με το *Ρεπυμπλίκ-Βαστίλλη*:

Τι παραξένο· δεν ήξερα ότι γίνεται να αντικαταστήσεις τη γλώσσα σου με μια άλλη. Οι λέξεις που αλλάζουν ήχο δε γίνεται να έχουν την ίδια σημασία· δεν ξέρω πώς το 'κανες αυτό. Κι εκείνη του αποκρίθηκε: «Ξέρεις, η σημασία κι ο ήχος των λέξεων μπορεί ν' αλλάζουνε καμιά φορά, όπως αλλάζουν τα δόντια στα παιδιά. Στην αρχή πονάει αλλά χώνονται μες στα ούλα. Και μετά γίνονται ένα στο νου και στην καρδιά». (σ. 196)

Αυτά τα ποικίλα πρόσωπα/προσωπεία μπορεί να προβάλλουν τη διαρκή ξενότητα, να μοιράζονται στην πλειονότητά τους το πικρό ίζημα της μοναξιάς και της ματαίωσης, να αδυνατούν να αντέξουν το εσωτερικό βάρος, να αναζητούν (χωρίς τα αναμενόμενα ευφρόσυνα αποτελέσματα) τόπους της μνήμης και του νόστου ή τις διαστημικές ουτοπίες, όπως συμβαίνει με τους Φιλέλληνες, να συναιρούν ή/και να υπερβαίνουν ακόμη τη διάκριση εντός/εκτός, δείχνουν ωστόσο ανάγλυφα όχι μόνο την οργανική σχέση ανάμεσα στην ατομική και τη συλλογική ιστορία αλλά και τον καίριο και πρωταγωνιστικό ρόλο που αναθέτουν στη γραφή.¹⁰

Τούτο το τελευταίο δεν συνάγεται απλώς και μόνο από βιογραφικά δεδομένα που μας παραδόθηκαν από μαρτυρίες και καταγραφές –κι εννοώ κυρίως το εξαντλητικό πάθος και την αστείρευτη θαυμαστή δύναμη με την οποία στο χείλος της αβύσσου προσπαθώντας να βυθομετρήσουν το ρήγμα επιμένουν οι συγγραφείς γράφοντας να πειθαρχήσουν και να κρατηθούν στη ζωή– όσο από τον τρόπο με τον οποίο θεματοποιείται σε λογοτεχνικά κείμενα η αγωνία να δημιουργήσουν πρώτα απ' όλα μια ανοικτή και ενεργή σχέση με την ιστο-

¹⁰ Βλ. και Μαίρη Μικέ, «Ο Φιλέλληνας Νέμο ή το επιθαλάμιο άσμα των σικελικών εσπερινών. Μιμίκας Κρανάκη, Φιλέλληνες», *Εναρμόνιον κράμα. Δοκίμια για την πεζογραφία*, Αθήνα, Άγρα, 2012, σ. 178–214.

ρία και το παρελθόν. Το πένθος για τα απομεινάρια του παρελθόντος, σημειώνει ο Benjamin στα δοκίμιά του *Theses on the Philosophy of History* (1940), δείχνει προς την κατεύθυνση αυτής ακριβώς της σχέσης. Η απώλεια γίνεται αντιληπτή από τα εναπομεινάντα στοιχεία, από τα θραύσματα του παρελθόντος. Καθώς λοιπόν τα απομεινάρια διαβάζονται, αξιοποιούνται και συντηρούνται ως σημάνσεις των απωλειών, δίνεται η δυνατότητα στις χαμένες παρελθούσες ιστορίες να εισέλθουν στο προσκήνιο, να προσδιορίσουν νέους τρόπους αναπαράστασης και νέες ερμηνείες του παρελθόντος αλλά ταυτοχρόνως να κληροδοτήσουν στις επερχόμενες γενιές ώριμες παρακαταθήκες.

Από αυτή την άποψη χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ανάγνωση του *Εικοστού αιώνα* από τη Seghers. Όταν λοιπόν το 1949, καθώς ήδη επισημάνθηκε, προλογίζει τη γερμανική μετάφραση του *Εικοστού αιώνα* της Αξιώτη, με τον χαρακτηριστικό τίτλο (*Tränen und Marmor, Δάκρυα και μάρμαρο*), επιλέγει να διασαφηνίσει τη σχέση του μυθιστορήματος με την κλασική αρχαιότητα (αυτό ενδεχομένως εξηγεί και την μεταφραστική επιλογή του τίτλου). Δηλώνει εντυπωσιασμένη από το ταλέντο της συγγραφέως, επαινεί την περιγραφική δεινότητα ζοφερών καταστάσεων (μόλις την επόμενη απειλητική αυγή επίκειται η εκτέλεση του έγκλειστου νεαρού κοριτσιού), εξαίρει την πορεία ενηλικίωσης μέσω τόσο της πολιτικής όσο και της ερωτικής μύησης και, ότι μας ενδιαφέρει, θεωρεί το κείμενο αντιπροσωπευτικό για την εποχή του, ιδεολογική και πολιτική κληρονομιά που υποδεικνύει μια στάση αντίστασης απέναντι στον φασισμό για τις επόμενες γενιές.¹¹

Αλλά και, γενικότερα, τα κείμενα απαντούν ότι ο βίος επιμηκύνεται και ότι το στοίχημα με τον χρόνο κερδίζεται μέσω της γραφής και της δημιουργίας. Όπου δεν υπάρχει ελπίδα ζωής υπάρχει μνήμη. Αυτή η τελευταία παρέχει τη δυνατότητα να βιωθεί ο χρόνος αντίστροφα και να υπάρξει μέλλον. Αυτόνομο είναι ότι, όσο το εννοούμενο συγγραφικό υποκείμενο επενδύει στο ενδεχόμενο της επικοινωνίας με μελλοντικούς αναγνώστες, υπάρχει ελπίδα αποκατάστασης της σχέσης με τον χρόνο, και καθώς το κείμενο ως κατάλοιπο εξασφαλίζει μια μορφή μέλλοντος, ιστορικοποιείται.

¹¹ Πρβ. και Joseph Roth, *Βερολινέζικα χρονικά 1920–1933* (*Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*), μτφρ. Μαρία Αγγελίδου, εισ. Michael Hofmann, Αθήνα, Άγρα, 2016. Όταν στο τελευταίο δοκίμιο του τόμου, με τίτλο «Το auto-da-fé του πνεύματος» (1933), ο επίσης εκπατρισμένος Joseph Roth στην ίδια αποτεφρωμένη εποχή, στο δικό του θραύσμα, συνδέει τη ζωή αλλά και τον θάνατο με την παρουσία ή την απουσία της γραφής, στην πραγματικότητα προσθέτει έναν ακόμη κρίκο στην αλυσίδα του αίματος: «Χύσαμε το αίμα μας για τη Γερμανία – με δύο τρόπους: το αίμα που κυλάει στις φλέβες του κορμιού μας και το αίμα με το οποίο γράφουμε. Τραγουδήσαμε τη Γερμανία, την αληθινή Γερμανία! Γι' αυτό σήμερα η Γερμανία μάς καίει!» (ό.π., σ. 258).

Αν λοιπόν σ' αυτή την αλυσίδα ανάγνωσης και γραφής το δικό μας, αναγνωστικό ή/και ερευνητικό, βλέμμα προς το παρελθόν ενεργοποιεί τα ίχνη και τα αποτυπώματά του ώστε να μένει ζωντανή η μνήμη και να δημιουργείται κάθε φορά μία σχέση ζωτική –όχι μουσειακή–, τότε ο βαθμός παρηγορίας μπορεί να αυξάνει και το πένθος για τις απώλειες μπορεί να απαλύνεται.

Η «Επιστροφή του ασώτου».
Στοιχεία ποιητικής της εξορίας στο *Μικρό όργανο*
για τον επαναπατρισμό του Μήτσου Αλεξανδρόπουλου

Στις αρχές του '82 ο Γ. Ρίτσος θα καλωσορίσει τον Μήτσο Αλεξανδρόπουλο, πεζογράφο, δοκιμιογράφο, μεταφραστή και σε όλες τις πνευματικές εκστρατείες του στοχαστή, στην πατρίδα μετά από τριάντα και πλέον χρόνια εξορίας που συνοδεύτηκαν από μια σειρά καταδίκες, πάντα ερήμην του, με το ποίημα «Στον Μήτσο Αλεξανδρόπουλο».¹ Με το θερμό αίσθημα του συντρόφου αποτυπωμένο στο α' πληθυντικό πρόσωπο της βίωσης της κοινής μοίρας του μεταπολεμικού αγωνιστή θα θυμηθεί σ' αυτό όλες τις περιπέτειές του:

[...]

*Α, τι δύσκολα χρόνια που ζήσαμε, Μήτσο,
βομβαρδισμένα τα καλύβια μας, πυρπολημένες οι ελιές μας,
άνθρωποι, αρνιά, γελάδες, άλογα να λιώνουν σκοτωμένα σε βουνά και σε χαράδρες,
βυζαντινά σταυρωμένα λυκόφωτα, –καημός στον καημό– καημένη Ρωμισούνη
– δύσκολα χρόνια,
να περπατάμε ανάμεσα σε σκοτωμένους,
να κουβεντιάζουμε με σκοτωμένους,
να δίνουμε τον όρκο μας στους σκοτωμένους,
να δίνουμε όρκο στη ζωή πάλι και πάλι στο όνομα των σκοτωμένων αδελφών μας.*

*Από διωγμό σε διωγμό, από θάνατο σε θάνατο, [...]
Άνεμοι ξένοι, Μήτσο, σε κυνήγησαν μακριά απ' την άγια ετούτη γη μας
κι έφυγες παίρνοντας μαζί σου μυστική συνοδεία
δυο γριές ελιές, ένα πλατάνι και το απαραίτητο, βέβαια, κυπαρίσσι,
τον ίσκιο μιας ορθόστηθης κολώνας στο χωράφι με τα κίτρινα αγκάθια
και την ανάσα μιας ελληνικής σημαίας στο μέτωπο του σκοτωμένου Ελασίτη.*

*Άνεμοι ξένοι, Μήτσο, σ' έδιωξαν απ' την πατρίδα,
μα εσύ, με την πατρίδα μέσα στην καρδιά σου, σπούδαζες τον κόσμο
από παράθυρο σε δρόμο, από βιβλίο σε βιβλίο,
από άνθρωπο σε άνθρωπο· – πώς πλάταινε η αδελφοσύνη.*

¹ Γιάννης Ρίτσος, *Συντροφικά τραγούδια*, Αφιέρωμα στα 40 χρόνια του ΕΑΜ, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1988, σ. 200–202.

*Όμορφη συντροφιά, – ρωμιός εσύ, με τον Τολστόι, τον Ντοστογιέφσκι,
τον Τσέχωφ, τον Γκόρκι και τον Σόλοχωφ. Ίδιος αγέρας
ανέμιζε τις χαίτες των άλογων, τις γενειάδες των σοφών και τα μαλλιά σου.*

Οι στίχοι αποτυπώνουν εύστοχα τη βιοτή του Μ. Αλεξανδρόπουλου και στην εξορία. Ίσως τελικά μέσω της αγάπης του για την πατρίδα και της εναργούς μνήμης της να μην έφυγε ποτέ από αυτήν. Την κράτησε πάντα μέσα στην καρδιά του κι εκεί στην εξορία του σπούδασε τον κόσμο επιστρέφοντας με ένα πολύτιμο, πλούσιο συγγραφικό έργο, που είναι γεγονός ότι είναι δύσκολο να το εποπτεύσει ο μελετητής χωρίς τα κατάλληλα μεθοδολογικά εργαλεία λόγω της ιδιότυπης γραφής του,² αλλά και χωρίς την επαρκή γνώση της Ιστορίας σε εθνικό και διεθνικό επίπεδο, όπως και χωρίς την πολύπλευρη γνώση της λογοτεχνικής και πολιτισμικής ιστορίας. Ίσως, για να θυμηθούμε την άποψη που εξέφρασε ο Χ. Μηλιώνης,³ γι' αυτό και η κριτική δεν έχει ασχοληθεί όσο θα έπρεπε μαζί του.

Χαμηλόφωνη μελαγχολία και διακριτική ευαισθησία χαρακτηρίζουν την αφήγηση του Μ. Αλεξανδρόπουλου στο *Μικρό όργανο για τον επαναπατρισμό*, διαρκής επιδίωξη διάσωσης της ανθρωπιάς και κατάκτησης της προσωπικής αυτοσυνειδησίας του δοκιμαζόμενου, στοχαστικού ανθρώπου μέσα από πολλαπλές, ατομικές και συλλογικές, διαδρομές εσωτερικών αναζητήσεων, σε δύσκολες εποχές, όπως αυτές της μεταπολεμικής Ελλάδας και ειδικότερα των αρχών της μεταπολίτευσης. Εποχές που αξίες όπως η δικαιοσύνη, η εντιμότητα, το ήθος, ο σεβασμός στον Άνθρωπο και το συνάνθρωπο και η αξιοπρέπεια συνέχιζαν να τελούν υπό διαπραγματέυση, όπως αποκαλύπτεται στα ανεκπλήρωτα οράματα των πολιτικών εξόριστων αγωνιστών της μετεμφυλιακής Ελλάδας και στην αδιεξοδική μοίρα των επαναπατρισμένων, αλλά και όσων δεν έφυγαν ποτέ από έναν τόπο με δυστοπικά χαρακτηριστικά, όπου ωστόσο δεν είχε απωλεσθεί η ελπίδα της ευτοπίας. Στο *Μικρό όργανο για τον επαναπατρισμό* κεντρικό θέμα είναι η διαδικασία επιστροφής του πολιτικού εξόριστου Αντώνη από τη Ρωσία στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης, χάρη στις προσπά-

² Ε. Καψωμένος, «Το αφηγηματικό έργο του Μ. Αλεξανδρόπουλου. “Η ένατη πληγή”: ένα παράδειγμα ανάλυσης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 7 (Νοέμ. 1997–Φεβρ. 1998) 67–81: «Πού τελειώνει αλήθεια το αφηγηματικό έργο του Αλεξανδρόπουλου και πού αρχίζει το δοκίμιο, η μελέτη, η θεωρία, η ιστορία των ιδεών; Ο Αλεξανδρόπουλος πραγματοποιεί μια τολμηρή ανάμειξη των ειδών εισάγοντας πρωτοποριακές τεχνικές που θα φέρουν μεγάλο πονοκέφαλο στους αυριανούς γραμματολόγους. Η τέχνη του συγγραφέα είναι ένα περίπλοκο κεφάλαιο για να το συνοψίσεις σε λίγες σύντομες κρίσεις».

³ Χ. Μηλιώνης, «Μήτσος Αλεξανδρόπουλος. Η ρωσική εμπειρία», *Ελι-τροχος* 9–10 (1996) 144: «Οφείλω να εξομολογηθώ την υποψία μου: Ότι αυτός είναι ο βασικότερος λόγος που οι κριτικοί μας, με ελάχιστες εξαιρέσεις, προτίμησαν να περιβάλουν με τη σιωπή τους την τεράστια παραγωγή του: Επειδή, δηλαδή, η κριτική της απαιτούσε, με τη σειρά της, σκευή ανάλογη με του συγγραφέα».

θεις του εθνικόφρονα ξάδερφού του Λάμπρου, μέσα από μια ενδιαφέρουσα αφηγηματική τεχνική παράλληλης παρουσίασης της ζωής τους, κυρίως της νοητικής, η οποία επιτρέπει αντιστικτικούς συσχετισμούς της ζωής των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων στην εξορία και της ζωής των Ελλήνων στην πατρίδα, την ίδια εποχή. Αξιοποιώντας ο Μ. Αλεξανδρόπουλος τη μέθοδο της μικροϊστορίας,⁴ διερευνά με ειδολογική πρωτοτυπία και ιδεολογική συνέπεια και αντικειμενικότητα τη σχέση λογοτεχνίας και Ιστορίας,⁵ αποκρυπτογραφώντας μέσω των ατομικών περιπετειών την αθέατη πραγματικότητα της συλλογικής εμπειρίας, μιας δύσκολης περιόδου της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας. Φωτίζει έτσι πολυπλευρα την ιστορική πραγματικότητα, προσπαθώντας να βρει τι κρύβεται κάτω από αυτήν δίνοντας πάντα έμφαση στον άνθρωπο. Σε μια ενδιαφέρουσα διαλεκτική αναλογιών με το *Μικρό όργανο για το θέατρο*⁶ του Μπρεχτ το *Μικρό όργανο για τον επαναπατρισμό* του Αλεξανδρόπουλου

Θέλει να είναι ένα βοήθημα, ένα Εγχειρίδιο σαν αυτά που συνοψίζουν μια επιστήμη και την προσφέρουν για στοιχειώδη έστω εκπαίδευση. Αυτή την ανάγνωση συνιστά ιδιαίτερα ο συγγραφέας στους σημερινούς συμπατριώτες, χαρίζοντας το βιβλίο σε κάθε ξενητευμένο.⁷

⁴ Γ. Δάλλας, «Μικροϊστορία και μεταπολεμική πεζογραφία», στο *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945–1995)*, Επιστημονικό συμπόσιο, 7–8 Απριλίου 1995, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1997, σ. 81–98. Ο Δάλλας, μελετώντας τις σχέσεις Ιστορίας και λογοτεχνίας στη μεταπολεμική πεζογραφία, θα ερμηνεύσει την κυριαρχία της βιοματικής προσέγγισης της πεζογραφίας μέσα από τον ενδιαφέροντα συσχετισμό της με τη μέθοδο «της μικροϊστορίας, της γνωστής ιταλικής ιστοριογραφικής σχολής των τελευταίων χρόνων που στηρίζεται σε μαρτυρίες καθημερινού βιώματος και σε άλλα δεδομένα του υποστρώματος που δεν τα “υπολόγιζε” η κρατούσα ιστορία, και αφετέρου της καινούργιας οπτικής της τεχνικής που εγκαίνιασε, επίσης από τη δεκαετία του ‘60 και έπειτα, η αφηγηματογραφία ως θεωρία λογοτεχνίας και στη χώρα μας μέσα από την κατάθεση και τις φωνές κάποιων ανώνυμων φορέων ή ομάδων αφανών εκείνου του υποστρώματος». Μ’ αυτόν τον τρόπο η κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα προβάλλει «κοιταγμένη από τη σκοπιά των μικροεπιπέδων. Γεγονός που δε σημαίνει υποβάθμιση ή μερίκευση του όλου. Από τα μικροεπίπεδα εκείνα, που είναι επίπεδα του βάθους, συγκροτείται γνησιότερα η εικόνα του συνόλου. Το καθένα συνιστά και ένα “παράδειγμα” και από την αλυσίδα αυτών των μικρών “παραδειγμάτων” σχηματίζεται μια προσωπογραφία άδηλων ομάδων και μια χαρτογράφηση υπόρρητων στρωμάτων, δηλαδή του υποστρώματος της δηλωμένης ιστορίας. Έτσι η μικροϊστορία, όπως και η σχετική πεζογραφία, γίνονται αποκρυπτογράφοι μιας αθέατης πραγματικότητας: μιας κοινωνικής ανθρωπολογικής, και έτσι μιας πιο πλατειάς ιστορικής πραγματικότητας».

⁵ Κι εδώ αξίζει να σημειώσουμε την άποψή του για τη σχέση του με την ιστορία στο έργο του: «όταν κάθομαι να γράψω μια σελίδα, αισθάνομαι ότι κάποια κρούστα σπάω. Κάτι προσπαθώ απελευθερώσω από κει μέσα, ένα πρόσωπο, μια συγκίνηση, μια σκέψη ή μια στάση ανθρώπινη. Κι αυτές εδώ οι αναφορές μου στην πολιτική αυτή την έννοια έχουν. Δεν κάνω ιστορία και μάλιστα πολιτική ιστορία. Αυτή είναι η κρούστα κι εγώ προσπαθώ, το κατά δύναμιν, να βρω τι είναι από κάτω (και κάπου το έχω και μ’ έχει αγγίξει, έγινε στοιχείο της ζωής μου) ...», βλ. Μ. Αλεξανδρόπουλος, *Αυτά που μένουν*, τ. Β’: *Το κόκκινο σπίτι*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000, οπισθόφυλλο.

⁶ Μ. Μπρεχτ, *Μικρό όργανο για το θέατρο*, μτφρ. Δ. Μυράτ, Αθήνα, Πλειάς, 1974.

⁷ Μ. Αλεξανδρόπουλος, *Μικρό όργανο για τον επαναπατρισμό*, Αθήνα, Κέδρος, 1980, οπισθόφυλλο (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ’ αυτή την έκδοση).

Πρόκειται για ένα βιβλίο μνήμης, στοχαστικής ωριμότητας, που λειτουργεί ως ένα μικρό βιβλίο για μεγάλα όνειρα,⁸ τα ανεκπλήρωτα όνειρα της γενιάς του ελληνικού Εμφυλίου, μέσα από μian αφηγηματική διαδικασία διαρκούς οικείωσης και ανοικείωσης του θέματος της προσφυγιάς, η οποία αποκαλύπτει την πολυπλοκότητά του. Όλο το μυθιστόρημα συγκροτείται από 15 αριθμημένα κεφάλαια, τα οποία πλαισιώνονται από 10 αυτόνομα τιτλοφορημένες αφηγηματικές ενότητες, τρεις επιστολικού τύπου, τοποθετημένες στην εκκίνησή του, και οι υπόλοιπες ενταγμένες στη θεματική δύο κεφαλαίων, ως αναφορές που επεξεργάζονται από μια διαφοροποιημένη αφηγηματολογική οπτική το θέμα τους. Μέσα από ένα παραδειγματικά πολυφωνικό μυθιστόρημα, στο οποίο η συγγραφική ευρηματικότητα υπερβαίνει τα θεωρητικά δεδομένα της αφηγηματολογίας, ο συγγραφέας φωτίζει από πολλαπλές οπτικές το θέμα της εξορίας δίνοντας έμφαση τόσο στις ψυχικές περιπέτειες των προσώπων που την υφίστανται, των πολιτικών προσφύγων, όσο και αυτών που χωρίς να έχουν φύγει από την πατρίδα βιώνουν τις επιπτώσεις της. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνεται στο οπισθόφυλλο του βιβλίου, «Το “Μικρό Όργανο για τον Επαναπατρισμό” είναι μια από τις ιστορίες που ακούει τώρα κανείς για τους Πολιτικούς Πρόσφυγες από τις σοσιαλιστικές χώρες»· ωστόσο, επισημαίνεται εύστοχα, αναδεικνύοντας τις ιδεολογικές προθέσεις του συγγραφικού εγχειρήματος, «η προσφυγιά είναι ένα πλατύτερο θέμα και ακόμα πιο πλατύ είναι οι “πρόσφυγες”· συμβαίνει κάποτε να γίνεται κανείς πρόσφυγας δίχως να το κουνήσει από το ίδιο του το σπίτι. Απευθύνεται το βιβλίο και σ’ αυτή την ποικιλία προσφύγων». Ο συγγραφέας συνθέτει σταδιακά το ψηφιδωτό των πολύπτυχων διαστάσεων της προσφυγιάς προσδιορίζοντάς την τόσο μέσα από τα ιστορικοκοινωνικά και πολιτικά δεδομένα της εποχής όσο και από μια βιωματική προσπέλαση που όμως δεν χάνει ποτέ την αντικειμενικότητά της, όντας κριτική και αδογματίστη, διατηρώντας τον λυρισμό της προσωπικής συγκίνησης που επικοινωνιακά ενισχύει τη δυναμική της αναγνωστικής πρόσληψης.

Ήδη από τον τίτλο του βιβλίου, σημαίνουν παρακειμενικό στοιχείο στο έργο του Αλεξανδρόπουλου, όπως άλλωστε και όλοι οι τίτλοι των επιμέρους κεφαλαίων του, που σφραγίζονται τόσο από την ποιητική διάσταση του λόγου του όσο και από τις αφηγηματολογικές επιλογές του, μέσω των υπαινκτικών τυπογραφικών ενδείξεων της πλαγιογράμματος γραφής τους,⁹ στοιχειοθετείται

⁸ Τ. Λειβαδίτης, *Μικρό βιβλίο για μεγάλα όνειρα*, Αθήνα, Κέδρος, 2010.

⁹ Ενδεικτική αναφορά: Εισαγωγή στο σύννεφο / Ταξίδια και νανάγια / Θάνατος την αυγή / Τα γαλάζια μάτια των πουλιών / Πουλάκια αλάλητα / Έχουν μια χάρη τα παληκάρια / Η επιστροφή του ασώτου.

η ποιητική της εξορίας, όπως αυτή αντικατοπτρίζεται και στο αίτημα του επαναπατρισμού. Αναζητώντας προσδιοριστικά στοιχεία της, θα πρέπει να σημειώσουμε καταρχάς ότι το θέμα της εξορίας επανέρχεται συχνά στο πεζογραφικό έργο του Αλεξανδρόπουλου (μυθιστορήματα και διηγήματα) αναδεικνύοντας τις πολλαπλές εκδοχές της.

Στο σημασιολογικό επίπεδο αφορά, σε κάποιο βαθμό και υπό όρους, όλους σχεδόν τους ήρωές του, εντός και εκτός Ελλάδας, συντρόφους συναγωνιστές σίγουρα, αλλά και εθνικόφρονες Ελλαδίτες ή και αποχαρακτηρισμένους ανανήψαντες. Είναι γεγονός ότι οι παράλληλες, προσωπικές ιστορίες τους, που διαπλέκονται με εξαιρετική αφηγηματική μαεστρία, αποκαλύπτουν σ' ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης τις πολλαπλές εξορίες που βιώνουν στις πολυάριθμες πνευματικές και όχι μόνο περιπέτειές τους, άμεσα σχετιζόμενες τόσο με την έννοια της πατρίδας, ως γεωγραφικής και πνευματικής συνιστώσας πολιτικού, εθνικού και πολιτισμικού αυτοπροσδιορισμού, όσο και με την ανάγκη, ενδεχομένως, του επαναπατρισμού.

Έτσι, θα πρέπει να δούμε την εξορία σ' ένα πρώτο επίπεδο προσέγγισης ως την οδυνηρή εμπειρία της αναγκαστικής απομάκρυνσης από την πατρίδα λόγω πολιτικών πεποιθήσεων που καθιστούν επισφαλή τη θέση του εξόριστου στην πατρίδα του. Αυτό για όσους βρίσκονται εκτός Ελλάδος. Τα σημασιολογικά όρια όμως διευρύνονται, συμπεριλαμβάνοντας και όσους βρίσκονται εντός Ελλάδος, ασφαλείς λόγω πολιτικών πεποιθήσεων, για τους οποίους η εξορία από την πατρίδα εκλαμβάνεται όχι ως απομάκρυνση γεωγραφικά προσδιορισμένη, αλλά ως ιδεολογική και ηθική αποστασιοποίηση απ' ό,τι συνιστά την έννοια της πατρίδας σε επίπεδο αρχών και αξιών, γεγονός που συνεπάγεται εντέλει την αλλοτρίωση τους ως ανθρώπων και πολιτών και την αποξένωσή τους από τον ίδιο τους τον εαυτό και το δικαίωμά τους να επιλέξουν πώς θα ζήσουν. Η τρομοκρατία και ο φόβος των διώξεων, που καθόρισαν τη στάση τους σε πολλά ζητήματα ιδιωτικού και δημόσιου βίου, σηματοδοτούν με τον πλέον χαρακτηριστικό τρόπο την εξορία από τη ζωή τους και το δικαίωμά τους να επιλέγουν ελεύθερα. Είναι αποκαλυπτικός ο λόγος του Λάμπρου στην απροσχεδίαστη πορεία προς τον δικό του επαναπατρισμό μέσω των ενεργειών που κάνει για τον ξάδερφό του:

Η νύχτα εκείνη στο σπίτι μας με τον θείο Παύλο μου άνοιξε και μένα τα μάτια σ' αυτό το φαινόμενο του εξανδραποδισμού που υπέστη αυτά τα χρόνια ένα μεγάλο μέρος των Ελλήνων (και γιατί τώρα να μην το παραδεχτώ; Η πλειοψηφία των ελλήνων μιας ορισμένης τουλάχιστον ηλικίας) κυρίως μεταξύ των νέων, τότε που τους τσάκισαν κυριολεκτικά προκειμένου να τους επιβληθούν. (σ. 51)

Η εξορία όμως αναγνωρίζεται και στην αποξένωση των αγωνιστών από ό,τι τους ένωσε και τώρα τους χωρίζει σε παλιοεδαίτες και νεοεδαίτες, προκαλώντας έναν νέο, άτυπο, δικό τους εμφύλιο, που ο Μ. Αλεξανδρόπουλος, αντικειμενικά και έντιμα, επισημαίνει χωρίς υπεκφυγές: «Αλλά ξέρει ο Λάμπρος πως οι εμφύλιοι πόλεμοι είναι απ' όλους οι πιο στυγνοί· τότε και οι εμφύλιοι μες στους εμφύλιους θα είναι ακόμα πιο στυγνοί» (σ. 100). Φοβερότερο όλων όμως είναι το αίσθημα της «εξορίας» από το όραμα που ενέπνευσε τον αγώνα τους, ή αλλιώς της διάψευσης ως εξορίας.

Υπάρχει ωστόσο και μια άλλη πλευρά της εξορίας στο *Μικρό όργανο*, με θετικά στοιχεία μέσα στην αδρή θλίψη που την περιβάλλει. Η ζωή που έχτισαν όλα αυτά τα χρόνια οι πρόσφυγες μακριά από την πατρίδα μορφαίνει συχνά και γλυκαίνει από την αγάπη φιλόξενων ανθρώπων, όπως η Νάντια, η γυναίκα του Αντώνη, η Βάλια, σύντροφος του Μανόλη, η φοβερή γερόντισσα Λάστοτοσκα, επιτρέποντας στον Αντώνη, προβολή ενδεχομένως και προσωπίο του αφηγητή, με πολλαπλά δεδομένα αυτοβιογραφικών υπαιγιμών, να θυμάται με τρυφερή νοσταλγία και ανάμεικτη χαρμολύπη στιγμές της:

Οι νύχτες της Πρωτοχρονιάς. Ο Κήπος έξω από το μαιευτήριο. Το παιδί που γεννήθηκε και το άλλο που δεν γεννήθηκε. Το λαστιχένιο αλογάκι. Το άλλο ποτάμι εκείνο το καλοκαίρι, τ' άλλα καλοκαίρια εκεί στην πράσινη χώρα με τις λίμνες, τους πελαργούς, τους κάκτους, τις ωραίες κοπέλες, την Εστερ και την Κάαφλ. Ο ένας μήνας στο Κίεβο κι όλα τα σπίτια που κατοικήσαμε, νομίμως και παρανόμως, εκεί κι εδώ και στα λιβαδοτόπια της Μπασκιρίας, οι δεκαετίες μες στα δάση, στα μουσεΐα, στους δρόμους με τα παλιά αρχοντικά – και παντού και όσα «αισθηματοποιήθηκαν ολόκληρα» για μας. [...] Ωραία δεν ήταν όλα; Μαύρα κι άσπρα; (σ. 162–163)

Είναι φανερό ότι αναδεικνύοντας ο Αλεξανδρόπουλος την ανθρωπιά με την οποία αντιμετώπισε ο ρωσικός λαός τους Έλληνες πρόσφυγες θίγει μιαν ακόμα σημαντική πτυχή της προσφυγικής εμπειρίας.

Για την συγκρότηση της ποιητικής της εξορίας ο συγγραφέας θα αξιοποιήσει πρωτότυπα αφηγηματικές τεχνικές και τρόπους. Υπονομεύοντας τη ρεαλιστική εκκίνηση ως μια παραδοσιακή λογοτεχνική πρακτική πιστής, ενίοτε επιφανειακής και ίσως μονοσημαντής σημασιολογικής προοπτικής, μέσω της αξιοποίησης του πολυφωνικού λόγου θα συνδυάσει διαφορετικά είδη λόγων από διαφορετικούς φορείς (και σε διαφορετικά χρονικά επίπεδα άλλοτε αυτόνομα και άλλοτε πλαισιωμένα, άλλοτε σε οριζόντια ακολουθία και άλλοτε «κάθετα», μέσα από ρήγματα της χρονικής και υφολογικής τάξης του κυρίαρχου αφηγηματικού περιβάλλοντος): Επιστολές ελεύθερες, ενσωματωμένα αποσπάσματα επιστολών, έγγραφα, αφηγηματικά μέρη σε γ' πρόσωπο με μια «πανεποπτική» εστίαση, αλλά και τριτοπρόσωπες διηγήσεις μέσα από τη ματιά

ενός προσώπου, εσωτερικούς μονόλογους και αποσπάσματα ροής συνείδησης, διηγήσεις αυτοαναφορικές σε δεύτερο πρόσωπο και αποστροφές σε νοερό αποδέκτη, στίχους, διάλογους ή σπαράγματα διαλόγων.¹⁰

Είναι πολύ ενδιαφέρον το πώς ο ίδιος ο αφηγητής ερμηνεύει στο *Μικρό όργανο* την παρουσία όλων αυτών των φωνών ως φυσικό επακόλουθο των εμπειριών της ζωής του:

Δεν πάω εγώ γυρεύοντας, αυτοί έρχονται και με βρίσκουν, αναβρύζουν από κάτω μόνοι τους επειδή πατήσαμε σε τέτοια μέρη εμείς κι ένα κατακλυσιμός από φωνές μας τριγυρίζει, έρχονται από παντού, σε κανένα δεν μπορείς να δώσεις άρνηση.

Γνωστές ψυχές βλέποντας το λάκκο σου έρχονται να ξαναζωντανέψουν.

Ζητάς τότε κι εσύ άλλους καλύτερους τρόπους. Πρέπει να ποτίσεις πολλά πρόσωπα, τόσο πολλοί μαζεύονται που το θέαμα μπορεί να σε πτοήσει γιατί ο καθένας από αυτούς δεν περιορίζεται στον εαυτό του, στο δικό του κεφάλι. (σ. 59)

Επιπλέον, η άρση της γραμμικότητας του ιστορικού και του αφηγηματικού χρόνου, οι πολλαπλές αναδρομές, τα διαρκή περάσματα σε χρονικά επίπεδα μεγάλης απόστασης συναιρούν τη ζωή των ήρώων σε ένα αδιάσπαστο σύνολο, μονταρισμένο κινηματογραφικά, ακολουθώντας τον ειρμό της μνήμης και τις ανάγκες της ψυχής σε μιαν αφήγηση που κυριαρχεί ο αφηγημένος μονόλογος¹¹ ενός προνομιακού αφηγητή, που όμως συνδιαλεγόμενος με τα πρόσωπά του τους εξασφαλίζει «την ανεξαρτησία την εσωτερική ελευθερία, το απεριόριστο και το μη προκαθορισμένο»,¹² συμβάλλοντας παράλληλα στην πολύπλευρη και αντικειμενικότερη προσέγγιση του θέματος της εξορίας σε όλες τις εκδοχές του.

¹⁰ Μ. Μελισσαράτου, «Το Μικρό όργανο για τον επαναπατρισμό και οι διαδρομές της πατριδογνωσίας», *Μανδραγόρας* 31 (2004) 77.

¹¹ Καψωμένος, ό.π. (σημ. 2), 76: «η αφήγηση αναπαριστά την ψυχική ζωή του ήρωα σε όλες της τις εκφάνσεις: εκφράζει αντιδράσεις, αισθήματα, στοχασμό, προβληματισμό, βούληση, ενδιάθετο λόγο, εσωτερικό μονόλογο. Και όλα αυτά τα εκθέτει ταυτόχρονα σχεδόν με το χρόνο που γεννιούνται. Η αφήγηση θα μπορούσε να είναι κάλλιστα σε α' πρόσωπο. Η φόρμα δεν ξεχωρίζει από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση παρά μόνο ως προς τη χρήση της αντωνυμίας γ' πρόσωπου. Ο φαινομενικά εξωδιηγητικός αφηγητής (γ' πρόσωπο) ταυτίζεται στην ουσία με τον ενδοδιηγητικό ήρωα [...] Συμπέρασμα: το διήγημα αποτελεί αναπαράσταση της ψυχικής ζωής του ήρωα. Είναι κάτι ανάμεσα σε τριτοπρόσωπη αφήγηση με εσωτερική εστίαση και ενδιάθετο λόγο/σκέψη, που λεκτικοποιεί την εσωτερική ψυχική ζωή του ήρωα. Ανήκει στην κατηγορία της αφήγησης που η Dorrith Cohn ονομάζει "αφηγηματοποιημένο μονόλογο". Υπάρχει μια υπονοούμενη και ασαφής σχέση ανάμεσα στο λόγο της αφήγησης και στη σκέψη του ήρωα, που επιτρέπει σ' αυτό τον τύπο λόγου να διατηρεί τα κινήματα της συνείδησης του προσώπου μέσα σ' ένα ημίφως, στα όρια της λεκτικοποίησης. Αυτή η αμφισημία καθίσταται εξαιρετικά δραστηκή, καθώς επιτρέπει να εκφέρονται με τις ίδιες γραμματικές και συντακτικές φόρμες ο ενδιάθετος λόγος, οι βαθύτερες σκέψεις του προσώπου και μαζί η εξωτερική αφηγηματική δράση και οι αφηγηματικές περιγραφές. Συνθέτει δηλ. σε έναν λόγο την αφήγηση της εξωτερικής δράσης και της εσωτερικής ζωής».

¹² Τ. Τοντόροφ, *Ποιητική*, μτφρ. Αγγέλα Καστρινάκη, Αθήνα, Γνώση, 1989, σ. 115.

Ξεκινώντας επαγωγικά, μέσα από τα συγκεκριμένα, αρχετυπικών αναλογιών, πρόσωπα και τις ιστορίες τους, οδηγείται στην αναγωγή στο συλλογικό αίτημα και πάθος, συγκροτώντας έναν ολοκληρωμένο αφηγηματικό μύθο. Μια ενδεικτική αναφορά των διαφορετικών εκφάνσεων της προσφυγικής πραγματικότητας είναι αντιπροσωπευτική. Για τον Αντώνη η εξορία είναι αναμφίβολα ένα ακόμα από τα πάθη του, που όμως θα το περιβάλει εξαγνιστικά η αγάπη της συντρόφου που γνώρισε κατά τη διάρκεια της και η καταφυγή του στην τέχνη της αιογραφίας, η οποία επελέγη, όπως ο ίδιος αποκαλύπτει, «για μια λύτρωση από τα μπερδέματά μας» (σ. 19). Στη ζωή του Μανόλη θα συνυπάρξουν ο καημός της πατρίδας, της οικογένειάς του που τον περιμένει στην Ελλάδα, αλλά και η αγάπη της τρυφερής Βάβιας της εξορίας, που είδε τη ζωή της δίπλα του να χωρίζεται σε προ και μετά Χριστόν (Μανόλη) εποχή. Υπάρχει όμως και ο επαναπατρισμένος Κρόνος που συνεχίζει με γραφικό τρόπο να συντηρεί το παρελθόν στο παρόν του, αλλά και η Κρινιώ και ο πεθερός της, παλιός Καπετάνιος του ΕΛΑΣ που βρίσκει τρόπο να επιβιώσει βιώνοντας και την ταπείνωση του τέως.

Η ποιητική της εξορίας αντλεί υφολογικά και από τη δύναμη της μεταφοράς που επισημαίνεται στη ρητορική του πεζογραφικού του λόγου, τον οποίο χαρακτηρίζει ένας ιδιότυπος λυρικός ρεαλισμός στοχαστικών προσαρμογών. Ο Αντώνης, βασικός ήρωας του μυθιστορήματος, προσδιορίζει τον τόπο της εξορίας του με στίχους από ένα παραδοσιακό, κυκλαδίτικο τραγούδι «στου βοριά το μπαλκονάκι» (σ. 22), ενώ κι ο αφηγητής μιλώντας για το ίδιο μέρος θα κάνει λόγο για «του βοριά τ' αυτί» (σ. 39), προσδιορίζοντας χωροταξικά με ποιητικό περίβλημα συναισθηματικής φόρτισης τον τόπο της εξορίας. Επιπλέον, η συμβολική επιλογή του σύννεφου, που να σημειώσουμε επανέρχεται συχνά στον Μ. Αλεξανδρόπουλο, στη σύνθεση αλληγορικών αφηγήσεων θα δώσει μian άλλη διάσταση στην απόλυτα προσωπική εμπειρία της εξορίας, αυτήν της διαρκώς μεταμορφούμενης και εν κινήσει αντίληψης της ζωής των προσφύγων. Ο Αντώνης ζώντας μακριά από την πατρίδα και χωρίς τη δικαίωση των αγώνων του, δεν κάνει άλλο από το να «ξομπλιάζει σύννεφα» (σ. 22) και να ζει μέσα σ' αυτά. Αλλά και τα πουλιά θα αποτελέσουν ένα ακόμα ενδιαφέρον σύμβολο, τα πουλιά με τα γαλάζια μάτια και τα γκριζα (σ. 109), προβολές των εξόριστων ανθρώπων.

Επιπλέον, η συνειδητή συμβολή της ποίησης ως μιας μεταγλώσσας που συμμετέχει γόνιμα στον διάλογο των προσώπων και ως έκφραση βιωμένης εμπειρίας είναι και πρωτότυπη και χαρακτηριστική της γραφής του Μ. Αλεξανδρόπουλου. Η αξιοποίηση, για παράδειγμα, του ποιήματος του Καβάφη

«Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει» για να υπογραμμιστεί η προσωπική εξορία του Θάνου, ενός συντρόφου από τα ηγετικά στελέχη του κινήματος που έλαβε μέρος στον εσωτερικό εμφύλιο του κινήματος και τη δίωξη διαφωνούντων δρώντας καιροσκοπικά και ιδιοτελώς, είναι αντιπροσωπευτική. Αλλά και τα δημοτικά τραγούδια, νοσταλγική συντροφιά στην εξορία, όπως και τα τραγούδια του ΕΛΑΣ, έρχονται ως μνήμες ζωής να υπενθυμίσουν την απόσταση από ένα παρελθόν που πίστευαν σ' ένα όνειρο το οποίο διαψεύστηκε μετά την ήττα και τις συνέπειές της.

Η έννοια της εξορίας ως τιμωρίας υπάρχει αναπόσπαστα δεμένη μ' αυτήν του επαναπατρισμού τόσο ως άρσης της, άλλοτε μέσω μιας ταπεινωτικής δήλωσης μετανοίας του κατηγορουμένου, ή τουλάχιστον μιας υποκριτικής συμμόρφωσής του προς τις υποδείξεις, όσο και ως μέσου κατάδειξης όλων εκείνων των μηχανισμών που οδήγησαν σ' αυτήν, αποδεικνύοντας με τα λόγια του συγγραφέα «τα ήθη του ελληνικού σήμερα – αλλά άραγε σήμερα μόνον, Αντώνη; Κι όχι χτεσινά; Κι όχι αυριανά και όλης της κακής μας μοίρα πίσω κι εμπρός κι όπου κοιτάξεις;» (σ. 141)

Η εξορία γίνεται περισσότερο επώδυνη όταν ο θάνατος τους βρίσκει χωρίς τη δυνατότητα επιστροφής. Το καλβικό είναι *γλυκύς ο θάνατος / μόνον όταν κοιμώμεθα / εις την πατρίδα* υποκρύπτεται στην ανάγκη του Μανόλη, φίλου του Αντώνη, που σβήνει χωρίς το δικαίωμα της επιστροφής, με την επιθυμία να πεθάνει τουλάχιστον μιλώντας ελληνικά. Άλλοτε πάλι η αγανάκτηση των πολιτικών εξόριστων για την κοροϊδία που υφίστανται από το επίσημο ελληνικό κράτος στο θέμα του επαναπατρισμού θα οδηγήσει σε προτάσεις δυναμικής συλλογικής διεκδίκησης του αυτονόητου, του αναφαίρετου δικαιώματος στην πατρίδα και ό,τι αυτό περιλαμβάνει (ιθαγένεια, ελεύθερη μετακίνηση, μόνιμη κατοικία): «Ανάθεμά μας. Ξέρεις τι σκέφτομαι; Αφήνουμε εκείνους εκεί κάτω και μας κοροϊδεύουν τριάντα τόσα χρόνια, ενώ το ζήτημα είναι απλό: εμπρός όλοι, γέροι, παιδιά, γυναίκες, όλοι μια φάλαγγα, μια πορεία, τι θα μας κάνουν, ρε;». (σ. 190)

Εξαιρετικά ενδιαφέρων είναι ο ρόλος της μνήμης για την άρση της εξορίας, μέσα από μια σχέση διαρκούς αναμέτρησης μεταξύ τους και με τη μνήμη να φιλοδοξεί να την υπερκεράσει στον βαθμό που μπορεί να διατηρεί αλώβητο το προσωπικό βίωμα της πατρίδας, αφού, για να θυμηθούμε τον Μάρκο Μέσκο, *Ποιος θα μπλοκάρει τις νοσταλγίες;*¹³ Σε μian απόπειρα διάσωσης όσων έζησαν, μια ειλικρινή και ανεμπόδιστη επιστροφή στο βίαια κομματιασμένο

¹³ Μ. Μέσκος, *Ποιήματα. Μαύρο Δάσος II*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2011, σ. 104.

παρελθόν θα συνεισφέρει και η Τέχνη (είτε του λόγου είτε της αγιογραφίας) και η Ιστορία. Ειδικότερα μέσω της τέχνης του λόγου και της γραφής, ο συγγραφέας φτιάχνει την κιβωτό του και σώζει μέσα από τον κατακλυσμό της εξορίας καθετί πολύτιμο δικό του. Από την άλλη πλευρά, αφήνει στη δικαιοδοσία της Ιστορίας να διασώσει την αλήθεια, πράξη ουσιαστικού επαναπατρισμού, κυρίως όσον αφορά τις οδυνηρές διαψεύσεις των προσδοκιών και την εξορία από τα οράματα του αγώνα. Είναι χαρακτηριστικός ο λόγος του Αντώνη μέσα από τον παρατιθέμενο μονόλογό του:¹⁴

Και μπορεί ένα-ένα τα νοήματα να διαψεύστηκαν αλύπητα από τη στυγνή πράξη, μα όλα μαζί εξακολουθούν όπως εκεί πέρα ο ήλιος, οι παπαρούνες κι οι μέλισσες να παράγουν μουσική, όπου δεν έχεις παρά να ξαναγυρίσεις και να την εμπιστευτείς, έτσι ακριβώς όπως κι ο πατέρας σου είπε: τράβα μια γραμμή και όλα αυτά να τα εμπιστευτείς στην ιστορία. (σ. 85)

Ο επαναπατρισμός όμως δεν αντιμετωπίζεται ως πανάκεια ούτε ως μοναδική επιλογή. Είναι εντυπωσιακό ότι, ενώ στο ξεκίνημα ξεκινά ως ενθουσιώδης απόφαση του Λάμπρου, έκφραση συναισθηματικής παρόρμησης πιθανότατα, ο οποίος πιστεύει ότι μπορεί να ανατρέψει το καθεστώς της εξορίας και ότι αυτή έφερε στις ζωές των ανθρώπων, στην πορεία και λόγω όλων των υπόγειων διεργασιών που απαιτούνται για την πραγμάτωσή της (εκβιασμοί, μηχανορραφίες, τεχνάσματα, μέσα, γνωριμίες και βέβαια σε καμία περίπτωση ειλικρινής και έντιμη πολιτική βούληση για ένα μείζον πολιτικό πρόβλημα, αντιθέτως πλήθος εμπόδια από ένα καλά οργανωμένο Ίδρυμα κι έναν Οργανισμό πληροφοριών που διαμορφώνει με τη σύμφωνη γνώμη της μητριάς πατρίδας τους φακέλους των εξορίστων) αμφισβητείται και απαξιώνεται. Ο ξάδερφος Λάμπρος μετά από τόσες προσπάθειες, αφού προβληματίζεται για την αξία του επαναπατρισμού «Και καλό σου κάνω τώρα ή το μεγαλύτερο κακό εγώ ο κόπανος;» (σ. 219), σχεδόν αποφασίζει: «Μωρέ να μου κοπεί το χέρι καλύτερα παρά να του τον στείλω τον επαναπατρισμό. Θα τον κορνιζάρω και θα τον κρεμάσω όπως τούτα δω τα καδράκια. Προς ευθυμία μου...» (αυτ.). Είναι προφανές ότι η εξορία δεν αίρεται με τον επαναπατρισμό για τους πολιτικούς πρόσφυγες, συχνά δε λειτουργεί ως μια νέα εξορία, εντός Ελλάδος αυτή τη φορά, προκαλώντας, με την ειρωνική θεώρηση του επαναπατρισμού, που αναδεικνύεται σε μείζον πολιτικό και συνειδησιακό ζήτημα, μια απρόσμενη σύγκριση: ποια από τις δυο εξορίες είναι προτιμότερη, εκτός ή εντός Ελλάδος; Συνείδηση του ισχυρού διλήμματος φαίνεται ότι έχει ο Αντώνης από την αρχή

¹⁴ Βλ. σχετικά Dorrit Cohn, *Διαφανή πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, μτφρ. Δήμητρα Γ. Μπεχλικούδη, Αθήνα, Παπαζήσης, 2001, ενδεικτικά σ. 34-36.

κίβλας του μυθιστορήματος, όταν διατυπώνει το περίφημο, αραιογραμμένο, «α λ λ ά ό μ ω ς –μου είπε τελειώνοντας αυτή την παρένθεση– τι θα γίνει αν πράγματι πάρω μια μέρα την απόφαση να επαναπατριστώ;» (σ. 21) Ο Λάμπρος και ο Αντώνης δεν θα συναντηθούν ούτε στο ταξίδι που θα κάνει στη Μόσχα ο Λάμπρος για να τον ανταμώσει, αφηγηματική επιλογή με ιδεολογικά σημεινόμενα πολλαπλά, ούτε στις κοινές ιδεολογικές πεποιθήσεις, αφού θα παραμείνουν κι δυο πιστοί στα διαμετρικά αντίθετα φρονήματά τους. Θα συναντηθούν όμως στην κοινή πεποίθηση για τον Αντώνη, όψιμη διαπίστωση για τον Λάμπρο, πως η Ελλάδα του επαναπατρισμού δεν μπορούσε κάτω από τις ισχύουσες συνθήκες να ανταποκριθεί στην ευχή «Καλή Πατρίδα», αλλά έμοιαζε με «λάκκο λεόντων» (σ. 241). Έτσι, από την ελπίδα της επιστροφής στην πατρίδα ως τόπο τουλάχιστον ευτοπίας, οδηγούμαστε στη συνεχιζόμενη δυστοπία του τραγικού παρόντος. Είναι ωστόσο ηθικό κέρδος το γεγονός ότι ο Λάμπρος συνειδητοποίησε το αδιέξοδο της πατρίδας του και αναγνώρισε πως μέσα από τη γνωριμία του με το όλο θέμα οδηγήθηκε στη δική του επιστροφή από μια εξορία χρόνων: «σα να επαναπατριζομαι και γω λιγάκι» ομολογεί με τον παρατιθέμενο μονόλογο που αξιοποιεί πολύ συχνά ο Αλεξανδρόπουλος, παράλληλα με την ψυχοαφήγηση¹⁵ και τον αφηγημένο μονόλογο,¹⁶ στην παρουσίαση των προσώπων του, αποδίδοντας την εσωτερική τους ζωή με εξαιρετική ενάργεια.

Η «Επιστροφή του ασώτου» (σ. 254) εντέλει δεν πραγματώνεται, αν θεωρήσουμε ότι αφορούσε τον Αντώνη, ο οποίος δεν φαίνεται να επιστρέφει. Το τέλος παραμένει ανοιχτό λειτουργώντας ως το αφηγηματικό ισοδύναμο της ατελέσφορης, αδικαιώτης πραγματικότητας, που παραμένει ενδεχομένως για κάποιους ακόμα. Ο επαναπατρισμός του Λάμπρου όμως στην οικογενειακή εστία και στην ιστορική αλήθεια θα μπορούσε να ανατρέψει τους προκαθορισμένους στερεοτυπικούς συνειρμούς που θεωρούν ως άσωτους όλους τους «παραστρατημένους» εξορίστους και να αφορά και «νομιμόφρονες» Ελλαδίτες. Και αυτό είναι μια τολμηρή πρόταση ανάγνωσης της ιστορικής πραγματικότητας, που μπορεί να διεκδικεί το δικαίωμα στην ουτοπία της ιστορικής αλήθειας.

¹⁵ Ο.π., ενδεικτικά σ. 33–36.

¹⁶ Ο.π., ενδεικτικά σ. 36–37.

Η ζεύξη με την πατρίδα.
Το περιοδικό *Πυρσός*
των πολιτικών προσφύγων (1961–1968)

Οι πρόσφυγες του ελληνικού εμφυλίου πολέμου, όσοι κατέφυγαν στις «λαϊκές» και μετέπειτα «σοσιαλιστικές» δημοκρατίες της Ανατολικής Ευρώπης καθώς και στη Σοβιετική Ένωση, συνθέτουν ένα ζήτημα πολυδιάστατο που δεν έχει ακόμη επαρκώς μελετηθεί. «Υπήκοοι» ενός ιδιότυπου κράτους εν κράτεσι, με ραχοκοκαλιά το ΚΚΕ,¹ το οποίο λειτούργησε ως πρόπλασμα μιας δυνάμει «ελληνικής λαϊκής δημοκρατίας», οι περισσότεροι βρέθηκαν εγκατεσπαρμένοι εκεί όπου θεωρούσαν ότι συντελούνται όσα επαγγέλλονταν, αυτά για τα οποία είχαν αγωνιστεί. Στην αρχή το όπλο έπρεπε να είναι παρά πόδα, ενώ το σύντομο, όπως τους διαβεβαίωναν, ιντερμέδιο στην υπερορία καλούνταν να το εκμεταλλευτούν αφομοιώνοντας τα πολύπλευρα επιτεύγματα των φιλόξενων χωρών στις οποίες είχαν την τύχη να βρεθούν. Αγροτικοί, στην πλειονότητα, πληθυσμοί της Βόρειας Ελλάδας, έπρεπε τώρα «να κατακτήσουν το καινούργιο φρούριο που λέγεται επιστήμη–γνώση–μάθηση»,² μια και ο «άπαρτος» Γράμμος κυριεύθηκε και το «απάτητο» Βίτσι πατήθηκε.

Οι τριγμοί άρχισαν με το θάνατο του Στάλιν, τον Μάρτιο του 1953, ωστόσο είναι το 1956 όπου «ο κόσμος όλος έγινε άνω κάτω» – για να θυμηθούμε τον στίχο του Νίκου Γκάτσου και το τελευταίο τεύχος του *Αρχειοτάξιου* (αρ. 18, Νοέμβριος 2016). Οι ανατροπές που σήμανε το 20ό συνέδριο του ΚΚΣΕ είχαν ραγδαίες επιπτώσεις σε όλα τα κομμουνιστικά κόμματα. Με την 6η Ολομέλεια της Κεντρικής Επιτροπής (ΚΕ) του ΚΚΕ, τον Μάρτιο του 1956, ο Ζαχαριάδης γίνεται παρελθόν, με ό,τι αυτό συνεπάγεται, ενώ «οι κεραίες» στρέφονται πλέον αμετάκλητα προς την Ελλάδα και σταδιακά ο προσφυγικός κόσμος, άνωθεν πάντοτε, αναπροσανατολίζεται προς τον «έντιμο επαναπατρισμό». Ιδιαίτερα μετά την απόφαση του Μαρτίου 1958, ενόψει των επικείμενων εκλογών στην Ελλάδα, σύμφωνα με την οποία το αίτημα περί «Γενικής αμνηστίας και επαναπατριισμού των πολιτικών προσφύγων» έπρεπε άμεσα να

¹ Πρβ. Άννα Ματθαίου - Πόπη Πολέμη, *Η εκδοτική περιπέτεια των ελλήνων κομμουνιστών. Από το βουνό στην υπερορία 1947–1968*, Αθήνα, Βιβλιόραμα–ΑΣΚΙ, 2003, σ. 38.

² Ο.π., σ. 37.

αξιοποιηθεί,³ η Επιτροπή Διαφώτισης της ΚΕ οδηγήθηκε σε αντίστοιχη ιδεολογική ανασυγκρότηση. Συστήνει, λοιπόν, πάραυτα προς την Επιτροπή του Εκδοτικού «να αποφύγει τις πολλές εκδόσεις και να στρέψει την προσοχή σε εκδόσεις από την Ελλάδα», αλλά και σχεδιάζει την έκδοση ενός περιοδικού, με βασικό στόχο «να συνδέσει στενότερα τους πρόσφυγες με τα προβλήματα στην Ελλάδα σε όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής».⁴ Αρχές Ιουλίου του 1959 εγκρίνεται η πρόταση για την έκδοση του νέου περιοδικού, ενώ στα τέλη του 1960 τυπώνεται στη Δρέσδη της Ανατολικής Γερμανίας και Ιανουάριο του 1961 κυκλοφορεί το πρώτο τεύχος του *Πυρσού*. Φέρει τον υπότιτλο: *Δίμηνο, εικονογραφημένο, εκπολιτιστικό, μορφωτικό περιοδικό, έχει γυαλιστερό εξώφυλλο και 8σέλιδο ένθετο για τα παιδιά*. Με 42 τεύχη έως τις αρχές του 1968, συνιστά αναμφίβολα την πιο φιλόδοξη εκδοτική προσπάθεια της εμigrάτιας.

Το περιοδικό κυκλοφορεί νόμιμα. Στην ταυτότητά του αναγράφεται η διεύθυνση και τα ονόματα της διευθύντριας Μαρίκας Μινεέμη, άλλοτε δασκάλας, καθώς και του καλλιτεχνικού επιμελητή Νίκου Μανούση, που δεν ήταν πολιτικός πρόσφυγας αλλά βρισκόταν από παλιότερα στη Γερμανία. Από το 1ο τεύχος του 1962 προστίθεται και το όνομα της Μαρίκας Σεβαστού [Ακριτίδου] ως αρχισυντάκτριας.⁵

Ο Νίκος Ακριτίδης, στον οποίο είχε ανατεθεί η πολιτική ευθύνη του περιοδικού, σε έκθεσή του προς την ΚΕ του ΚΚΕ τον Φεβρουάριο του 1965, «με την ευκαιρία των τεσσάρων χρόνων από την έκδοση του *Πυρσού*»,⁶ μνημονεύει μεταξύ των αρχικών μελών της συντακτικής επιτροπής την Αλέγκρα Σκύφτη, τον εκπαιδευτικό Στράτη Τσιρατζίδη, τον φοιτητή Απόστολο Κουλουριώτη και τον αρχιτέκτονα Γρηγόρη Διαμαντόπουλο, ο οποίος στο μεταξύ είχε επαναπατριστεί. Σημειωτέον ότι η Επιτροπή Διαφώτισης είχε προτείνει ως μέλη και τους Τάκη Αδάμο, Έλλη Αλεξίου, Μέλπω Αξιώτη, Θόδωρο Βασιλόπουλο, Θεοδόση Πιερύδη, Δημήτρη Χατζή και Φούλα Χατζιδάκη.⁷ Η δε Χατζιδάκη, η οποία συμμετέχει από τα μετόπισθεν στην κρίση των κειμένων που στέλνονται στο περιοδικό, σε σημείωμά της, τον Οκτώβριο του 1961, προς τους υπεύθυνους της Επιτροπής Διαφώτισης, εκφράζοντας έντονη κριτική, επανέρχεται στο ζήτημα: «Έστω και υπό τις ιδιομορφίες της προσφυγιάς άλλο

³ Πρβ. ό.π., σ. 103 κ.ε.

⁴ ΑΣΚΙ, Αρχείο ΚΚΕ, κ. 247, Φ 13/9/25· πρβ. Ματθαίου - Πολέμη, ό.π. (σημ. 1), σ. 121-122.

⁵ Από το 5ο τεύχος του 1964 προστίθεται στο τέλος η ένδειξη Index 32935, ενώ από το 3ο του 1966 δεν αναγράφεται το όνομα του Ν. Μανούση.

⁶ ΑΣΚΙ, Αρχείο ΚΚΕ, κ. 291, Φ 13/53/90, Βερολίνο, 12 Φεβρουαρίου 1965.

⁷ ΑΣΚΙ, Αρχείο ΚΚΕ, κ. 248, Φ 13/10/23, 31 Μαρτίου 1960.

πράγμα πρέπει νάναι ένα τέτοιο περιοδικό. Γι' αυτό προτείνω την υπευθυνότητα να τη δώσει το κόμμα σε συντρόφους που τρέχει η πέννα τους πιο εύκολα ζωντανά και πολιτικά και πάλλοντας. Δεν θα μπορούσε να αναλάβει, ο σ. Τάκης Χατζής, ή ο σ. Πιερρίδης ή ο Μήτσος Αλεξανδρόπουλος;».⁸

Σύμφωνα πάντα με την έκθεση του Ακριτίδη, η ΚΕ του Ενιαίου Σοσιαλιστικού Κόμματος Γερμανίας, «που επεξεργάστηκε τον προϋπολογισμό και άλλες λεπτομέρειες του περιοδικού, καθόρισε εκτός από το βοηθητικό προσωπικό τρεις επαγγελματικά εργαζόμενους συντάκτες», την Μαρίκα Ακριτίδου (την μόνη που όντως ασχολιόταν αποκλειστικά με τον *Πυρσό*), την Α. Σκύφτη (τύποις) και τον Ν. Ακριτίδη. Από τον Σεπτέμβρη του 1964, έπαψε να πληρώνεται από τον *Πυρσό* η Α. Σκύφτη και προσελήφθη ως δεύτερος συντάκτης επαγγελματίας ο Απόστολος Κουλουριώτης.

Τα οικονομικά του *Πυρσού* καλύπτονται από πάγια επιχορήγηση και τις εισπράξεις από την πώληση, ενώ το τιράζ είναι 10.000 αντίτυπα.⁹ Κατά την έκθεση Ακριτίδη, η κυκλοφορία του κυμαίνεται από 7.295 αντίτυπα στις σοσιαλιστικές χώρες (πλην Γιουγκοσλαβίας) και 125 στις «καπιταλιστικές», το 1961, έως αντίστοιχα 5.813 και 900 το 1965. Από αυτά τα 900, μόνο τα 160 απορροφώνται στην Ελλάδα.¹⁰ Οι πρόσφυγες (πάντα πλην Γιουγκοσλαβίας) υπολογίζονται σε περίπου 59.000, συνεπώς το 10% φέρεται να αγοράζει το περιοδικό το 1965, ποσοστό που αναγνωρίζεται ότι είναι αντιφυσιολογικό, ωστόσο η κυκλοφορία θεωρείται πως πρέπει με κάθε τρόπο να κρατηθεί υψηλά «γιατί περαιτέρω πτώση θα δημιουργήσει οικονομικό αδιέξοδο και πιθανόν σκέψεις για σκοπιμότητα περαιτέρω έκδοσης από τον πληρώνοντα την επιχορήγηση». Από τις χώρες της «Δύσης» αξίζει να μνημονευτούν η Κύπρος με 110 αντίτυπα το 1964, η Δ. Γερμανία με 90, η Ελβετία με 72, η Αυστραλία με 61 και το Βέλγιο με 60, ενώ επίσης αναφέρεται ακόμη πιο περιορισμένη κυκλοφορία σε Αυστρία, Γαλλία, Σουηδία, Ολλανδία, Αίγυπτο, Βραζιλία και Καναδά.

Την έκδοση είχε αναλάβει το εκδοτικό *Zeit im Bild* της Δρέσδης, που εξέδιδε άλλα 7 ξενόγλωσσα περιοδικά, όλα ενημερωτικά, τουτέστιν προπαγανδι-

⁸ ΑΣΚΙ, Αρχείο ΚΚΕ, κ. 250, 13/13/59· δημοσιεύεται και στο Νίκος Γουλανδρός, 491 δελτία για τον Δημήτρη Χατζή, Αθήνα, Μαύρη Λίστα, 2001, σ. 230–231.

⁹ Βλ. ΑΣΚΙ, Αρχείο ΚΚΕ, κ. 247, Φ 13/9/25 και κ. 365, Φ 20/15/194.

¹⁰ Μαζί με την ανάγκη συντονισμού των ανά χώρα ανταποκριτών, αναφέρεται πως εξασφαλίστηκε ήδη τακτικός συνεργάτης από την Ελλάδα ο [Γιάννης] Ανδρικόπουλος. Ας σημειωθεί εδώ ότι στις 16 Νοεμβρίου 1960 μνημονεύονταν ως πρόσωπα «με τα οποία πρόκειται να αποκαταστήσει επαφή –νόμιμα– ο Πυρσός στο εξωτερικό Παρίσι 1. Φίλιππας Ηλιού (γυιός του βουλευτή) για να μας διευκολύνει σε αποστολή υλικών από Ελλάδα και αν[ταποκρί]σεις από Παρίσι. 2. Γ. Ζιούτος. Για να μας κάνει καμιά ανταπόκριση από Παρίσι. Βιέννη 3. [Σεραφείμ] Μάξιμος. Για αν[ταποκρί]σεις από Αυστρία και σύνδεση –νόμιμη– με έλληνες που θα θελαν περιοδικό», ΑΣΚΙ, Αρχείο ΚΚΕ, κ. 248, Φ 13/10/40.

στικά, για τη ζωή στη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας. Σε αντίθεση όμως με αυτά, την ευθύνη για την έκδοση στην περίπτωση του *Πυρσού* είχε αποκλειστικά το ελληνικό κομμουνιστικό κόμμα.¹¹

Ήδη από τη φάση της προετοιμασίας του προδιαγράφεται «το πνεύμα του περιοδικού»: «πρέπει να είναι πλατύ, όχι στενά κομματικό. Η πλατύτητα δεν σημαίνει απολιτικότητα». Τα θέματα πρέπει να τα προσεγγίζει «από την πλατιά πατριωτική, δημοκρατική-προοδευτική σκοπιά»,¹² ενώ ο Πιερίδης τόνιζε πως «δεν πρέπει να πάρει το περιοδικό χρώμα ανταρτίστικο», και επιβάλλεται να πρυτανεύει η «ελληνικότητα».¹³

Το σημείωμα της συντακτικής επιτροπής στο πρώτο τεύχος, με τίτλο «Γιατί βγαίνουμε», μιλά ρητά για την τριπλή στόχευση. Με δεδομένη τη μεγάλη δίψα για την Ελλάδα, είναι απόλυτη ανάγκη «η έκδοση ενός περιοδικού πλατιού σε περιεχόμενο, που να συνδέει [τους πρόσφυγες] με την πατρίδα, να φέρνει λίγη πνοή από τη ζωή της [...] η σύνταξη έβαλε σα σκοπό [...] να γνωρίσει ιδιαίτερα στους νέους [...] τη ζωή και τα προβλήματα της πατρίδας μας [...] να κάνει γνωστές τις επιτυχίες που σημειώνουν οι εκπατρισμένοι έλληνες, σ' όλους τους τομείς της ζωής», να δώσει επίσης «σελίδες αφιερωμένες στις επιτυχίες των λαών, που, λεύτεροι πια, χτίζουν τον σοσιαλισμό» (σ. 1).

Αναφερόμενος στην ύλη των χρόνων 1961–64 ο Ακριτίδης στην έκθεσή του δηλώνει πως περιστράφηκε γύρω από τους άξονες που τέθηκαν εξ υπαρχής: «Πρόσφυγες–Σοσιαλισμός–Ελλάδα». Στον στατιστικό πίνακα που επισυνάπτει στην έκθεση αυτή, τα συνολικά περιεχόμενα του *Πυρσού* τα πρώτα τέσσερα χρόνια της κυκλοφορίας του –τα οποία επιβεβαιώνονται και στη συνέχεια της διαδρομής του– κατανέμονται ως εξής: Πρόσφυγες (ζωή, δράση επιτυχίες και φεστιβάλ) 47 κείμενα, Σοσιαλισμός 30, Ελλάδα 149 (με επιμέρους θέματα κατά σειρά συχνότητας: Ζωή εργαζομένων, Πολιτική ζωή και πάλη, Γνώρισμα με πόλεις-Ελλάδα γενικά, Σύγχρονη πνευματική ζωή, Ζωή φυλακισμένων-αμνηστία, Ιστορία γενικά, Πνευματική ζωή πριν το 1930, Ήθη και έθιμα, Ιστορία 1821), Λογοτεχνία 153 κείμενα (ποίηση, διηγήματα, ευθυμογραφήματα, χρονογραφήματα). Τέλος απαριθμούνται 43 Πολιτιστικο-μορφωτικο-εγκυκλοπαιδικά κείμενα και τα απαραίτητα 41 Διάφορα. Και αν η λογοτεχνία από την Ελλάδα και από την προσφυγιά είναι περίπου ισόρροπη (68 και 60 κείμενα αντίστοιχα), στην εικονογράφηση η ισορροπία ανατρέπεται: στις μεν τετρά-

¹¹ Πρβ. τη συνέντευξη του διευθυντή του *Zeit im Bild* Γκιούντερ Τσούμπε στον *Πυρσό*, 1962/1, 8–9. Ο ίδιος κάνει λόγο για την «εξαιρετική καλλιτεχνική εμφάνιση» του περιοδικού.

¹² ΑΣΚΙ, Αρχείο ΚΚΕ, κ. 247, Φ 13/9/25.

¹³ ΑΣΚΙ, Αρχείο ΚΚΕ, κ. 263, Φ 13/25/30· πρβ. και Ματθαίου - Πολέμη, ό.π. (σημ. 1), σ. 111.

χρωμες φωτογραφίες η Ελλάδα εικονίζεται 44 φορές έναντι 29 των σοσιαλιστικών χωρών (οι 26 από τις οποίες το 1961), στα δε εξώφυλλα οι σοσιαλιστικές χώρες απουσιάζουν εντελώς: 18 έχουν ελληνικό θέμα και 6 είναι συνθέσεις.

Στις επιτυχίες του *Πυρσού* ο Ακριτίδης αναγνωρίζει πως είναι «καλογραμμένος», «αφήνοντας τον αναγνώστη να διαβλέπει την ευεργετική επίδραση του σοσιαλιστικού περιβάλλοντος και παρά την άνετη ζωή, τους δεσμούς και τον πόθο γυρισμού στην πατρίδα [...] δώσαμε πλούσια ύλη από την Ελλάδα [...] ώστε να δυναμώνει και μέσω του “Πυρσού” το αίσθημα και η διάθεση επιστροφής στην πατρίδα που επί τέλους δεν είναι μόνο “πέινα, κρεμάλα, πόλεμος”». Αδυναμία θεωρείται ότι δεν μπορεί το περιοδικό «να έχει στοιχειώδη επικαιρότητα», καθώς από τη συγκέντρωση της ύλης έως τη δημοσίευση μεσολαβούν 3–4 μήνες.

Με αφορμή την πρώτη πενταετία του *Πυρσού*, στο εκδοτικό σημείωμα του Ιου τεύχους του 1966 γίνεται εκ νέου απολογισμός. Το περιοδικό «προσπάθησε να ανταποκριθεί στο σκοπό που έταξε [...] Να σταθεί ο καθρέφτης της ζωής, των προβλημάτων, των επιδιώξεων και των επιτυχιών των πολιτικών προσφύγων που ξεριζωμένοι αναγκαστικά από τον τόπο τους βρήκαν φιλόξενο άσυλο και απεριόριστη βοήθεια στις χώρες του σοσιαλισμού. Μέσο ανταλλαγής της πείρας τους. Να προβάλλει την καινούρια ζωή και τις επιτυχίες των χωρών του σοσιαλισμού. Να φέρει στους ξενιτεμένους πρόσφυγες λίγη Ελλάδα. Τη ζωή, τα προβλήματα και την πάλη του λαού μας. Να σταθεί μια ζωντανή γέφυρα ανάμεσα στους πρόσφυγες και την πατρίδα». Το εξώφυλλο αυτού του επετειακού τεύχους κοσμεί ακριβώς μια συμβολική γέφυρα, μοντέρνα σύνθεση του Νίκου Μανούση, η αισθητική της οποίας μάλιστα αμφισβητήθηκε στο όνομα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.¹⁴

Όντως η ύλη του περιοδικού ακολουθεί σταθερά μια διπλή σκοπιά και μια λεπτή ισορροπία, η οποία απασχολεί τακτικά τη συντακτική επιτροπή και την Επιτροπή Διαφώτισης. Από τη μια μεριά ο κόσμος της Ελλάδας, μέσα από άρθρα και μελέτες που αναφέρονται στην ελληνική ιστορία, τη λαογραφία, την ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, σύγχρονα διηγήματα και ποιήματα ελλήνων «κλασικών» και νεώτερων λογοτεχνών, αλλά και επίκαιρα ρεπορτάζ για την πολιτική, κοινωνική και πνευματική κατάσταση στην Ελλάδα (κάποια από αυτά τα τελευταία ανυπόγραφα ή με ψευδώνυμο για ευνόητους λόγους), έως και κριτική για τις ξένες ταινίες που προβάλλονται στην Αθήνα, ενώ δεν είναι λίγες οι αναδημοσιεύσεις από αθηναϊκές εφημερίδες και περιοδικά –που

¹⁴ Χρήστος Γεωργιάδης, «Η Συντακτική Επιτροπή ... συνεδριάζει», *Πυρσός* 1966/1, 10–11.

άλλοτε κατονομάζονται κι άλλοτε αποσιωπούνται— για ζητήματα αιχμής: παιδική εργασία και υποσιτισμός, νεανική εγκληματικότητα και αναμορφωτήρια, εγκατάλειψη της υπαίθρου και μετανάστευση, κρατούμενοι και εξόριστοι. Παρόντα τα ζητήματα παιδείας, αλλά και οι νεανικές και εργατικές κινητοποιήσεις, η αγωνιζόμενη νεολαία, ιδίως οι Λαμπράκηδες, που δίνουν μια νότα αισιοδοξίας, προοικονομώντας το πλαίσιο στο οποίο θα ενταχθούν επαναπατριζόμενοι οι νέοι πρόσφυγες. Αντιστικτικά λοιδωρούνται οι «μπήτνικς» και η «μόδα της αμερικανικής αλητείας που έφθασε στην Αθήνα», με την υπογραφή του Νίκου Μαστοράκη από το περιοδικό *Εικόνες* (1962/5, 13–15) ή η σκληρότητα της σύγχρονης ζωής στη Νέα Υόρκη, σε άρθρο τιτλοφορημένο «Η μυθολογία της Αμερικής» του αμφιλεγόμενου από μέλη της Επιτροπής Διαφώτισης, την εποχή εκείνη, Βασίλη Βασιλικού (1964/6, 26–28).

Κυρίαρχη θέση έχει φυσικά η πολιτική συγκυρία: οι εκλογές βίας και νοθείας και η επικράτηση της ΕΡΕ, ο Ανένδοτος, η νίκη της Ένωσης Κέντρου με τις ελπίδες για αμνηστία, αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης και επαναπατρισμό των προσφύγων τις οποίες δικαίως ή αδικώς αναπτέρωσε, το Κυπριακό, η Αποστασία, η ενίσχυση του δημοκρατικού αριστερού κινήματος και, τέλος, η Δικτατορία. Η τρέχουσα πολιτική επικαιρότητα σχολιάζεται και στις γελοιογραφίες των Μποστ, Μητρόπουλου, Δημητριάδη, Σταμ. Σταμ., που αναδημοσιεύονται στα οπισθόφυλλα του περιοδικού.

Από την άλλη πλευρά, προβάλλεται σταθερά το πρότυπο των σοσιαλιστικών χωρών, τα επιτεύγματα και η ανάπτυξη στην οικονομία, την αγροτική παραγωγή, την ανοικοδόμηση, τη βιομηχανία και τις σύγχρονες τεχνολογίες είτε την επιστήμη, με εμβληματικό τον πρώτο διαστημικό άθλο που πραγματοποίησε ο σοβιετικός Γιούρι Γκαγκάριν, αλλά και η εξέλιξη στα γράμματα ή τις τέχνες, τη φροντίδα για το παιδί, τις δυνατότητες μόρφωσης και επαγγελματικής κατάρτισης, το βιοτικό επίπεδο, τον αθλητισμό. Πρόκειται για την πραγματοποίηση της ουτοπίας, «εκεί όπου το σήμερα είναι ήδη αύριο» (1961/6, 8–11) ή «εκεί όπου το αύριο είναι κιόλας σήμερα» (1964/4, 22–23): αυτό είναι το μότο από τον τσεχοσλοβάκο ήρωα Γιούλιους Φούτσκ που συναρτάται με τη Μόσχα και τη Σοβιετική Ένωση.

Αν και ενδείξεις υπάρχουν πως οι πάγοι έχουν αρχίσει να λιώνουν, ο Ψυχρός Πόλεμος, την εποχή του Κέννεντυ και του Χρουστσόφ, κάθε άλλο παρά έχει τερματιστεί. Ας θυμίσουμε πως η έναρξη και η παύση του *Πυρσού* συμπίπτουν με δύο μείζονα γεγονότα: το 1961 χτίζεται το τείχος του Βερολίνου και το 1968 καταπνίγεται η άνοιξη της Πράγας. Ωστόσο, ενώ ύμνος, με τον λόγο και την εικόνα, στη σοσιαλιστική πολεοδομία μέσα από το παράδειγμα του

Βερολίνου υπάρχει ήδη στο πρώτο τεύχος και επαναλαμβάνεται στο φθινοπωρινό τεύχος του 1967,¹⁵ κάθε μνεία στο τείχος απουσιάζει. Η αποαποικιοποίηση, αντίθετα, δίνει έντονα το παρών στις σελίδες του περιοδικού: το Κογκό και ο Λουμούμπα, ο πόλεμος της Αλγερίας, αλλά και το Βιετνάμ και η Κούβα του Κάστρο σχολιάζονται επανειλημμένα.

Πολύ μεγάλη έμφαση, βέβαια, δίνεται στην παρουσίαση της ζωής και της προόδου των πολιτικών προσφύγων που ζουν στο σοσιαλιστικό περιβάλλον: εκδηλώσεις, αλληπάλληλα φεστιβάλ ανά χώρα, όπου η ελληνικότητά τους ενισχύεται αλλά και επιδεικνύεται, επιστημονικά, τεχνολογικά και καλλιτεχνικά επιτεύγματα – συλλογικά και ατομικά –, αγροτικά κολλόζ και «μπριγάδες κομμουνιστικής δουλειάς» στα εργοστάσια, εκπαίδευση και «ανάπτυξη της ελληνικής, «πατριωτικής» συνείδησης στα εκπατρισμένα ελληνόπουλα», διδασκαλία της σλαβομακεδονικής γλώσσας. Και από κοντά συνεντεύξεις και παρουσιάσεις διακεκριμένων προσφύγων στον χώρο του κινηματογράφου και του θεάτρου: Μάνος Ζαχαρίας, Γιώργης Σεβαστίκογλου, Μαρία Μπέικου, Αντώνης Βογιάζος, Θύμιος Δουρμούσογλου στη Σοβιετική Ένωση και Γιώργης Σκαλενάκης στην Τσεχοσλοβακία, ο γιατρός Πέτρος Κόκκαλης, ο αρχιτέκτονας Βασίλης Πριόβουλος, ο γλύπτης Μέμος Μακρής και οι ξυλογραφίες της Ζιζής Μακρή, ο Απόστολος Σπήλιος και η βράβευση του δημοσιογραφικού του έργου, ενώ ο Γιάννης Βεάκης γράφει για το «σάλπισμα του Μάρτη του 56» και «τη στροφή» που ακολούθησε, ιδίως από το 1959 και έπειτα, με τις επανειλημμένες θεατρικές παραστάσεις των προσφύγων με θέμα «την πατρίδα» (1961/2, 23–25).

Στις τελευταίες σελίδες κάθε τεύχους υπάρχουν άρθρα για τις γυναίκες, ενδεικτικά του «εκπολιτισμού» και των ωσμώνσεων που επιτελούνται: συνταγές μαγειρικής και ζαχαροπλαστικής, συμβουλές για το γυναικείο ντύσιμο και χτένισμα, τη σωματική υγιεινή, τον γάμο και τη διαπαιδαγώγηση των παιδιών, για τη θέση της εργαζόμενης μητέρας στη «σοσιαλιστική κοινωνία» με πρότυπο όχι πλέον τη μητέρα-νοικοκυρά, αλλά την εργαζόμενη μητέρα (1961/1, 33), συμβουλές για το ράψιμο, το κέντημα, και τη διακόσμηση του σπιτιού, με έγχρωμες φωτογραφίες και σχέδια, προκειμένου να αξιοποιηθούν όλοι οι χώροι των μικρών αλλά μοντέρνων διαμερισμάτων στις «νέες πατρίδες», τα καινούρια πλαστικά υλικά και η ίσια απλή φόρμα, η οικιακή «μηχανοποίηση», τα φυτά εσωτερικού χώρου ή ο μοντέρνος φωτισμός και τα λοιπά.

¹⁵ Βλ. 1961/1, 10–11, και 1967/4, 30–33.

Ο Πυρσός καλείται εξαρχής να διαχειριστεί μια καταστατική αντίφαση: την επιθυμία επαναπατρισμού παρ' όλες τις αδιαμφισβήτητα πλεονεκτικές συνθήκες που εξασφαλίζουν στους πρόσφυγες οι φιλόξενες λαϊκές/σοσιαλιστικές χώρες, όπου αποκτούν τα απαραίτητα εφόδια ώστε να είναι χρήσιμοι στην πατρίδα τους όταν επιστρέψουν, στη μελλοντική ανασυγκρότηση της ελληνικής οικονομίας και κοινωνίας. Είναι αυτή η αντίφαση που υπαγορεύει τις επιλογές στον λόγο και στην εικόνα.

Τι είναι όμως αυτή η πατρίδα στην οποία όλοι προσβλέπουν; Είναι πρώτ' απ' όλα το πατρικό σπίτι. Εκείνο που *κι ας το πατούν οι ξένοι / στοιχίο είναι και με προσκαλεί / ψυχή και με προσμένει*. Οι στίχοι του Παλαμά σηματοδοτούν την αφετηρία και επαναλαμβάνονται στο μεσοστράτι.¹⁶

Αλλά η πατρίδα είναι επίσης «ο παππούς και η γιαγιά. Είναι το πολύ δυνατό γαλάζιο φως. Είναι η αρχαία κληρονομιά με τ' άσπρα μάρμαρα. Είναι τα πορτοκάλια, τα σύκα και τα σταφύλια, Μα είναι και τα ματωμένα πεζοδρόμια της Αθήνας σήμερα, όπως ήταν τα αντάρτικα βουνά του ΕΛΑΣ στα χρόνια της κατοχής. Όπως ήταν τα κλέφτικα λημέρια στο 1821. Είναι η Ακρόπολη με το Γλέζο. Ο Λαμπράκης, ο Πέτρουλας...» (1965/6, 18–19).

Οπωσδήποτε η αντίφαση για την οποία κάναμε λόγο είναι πανταχού παρούσα. Ο Απ. Ευσταθίου, μιλώντας για τα χρόνια στην προσφυγιά, γράφει: «Μια ολάκερη γενιά άντρωσε, στο διάστημα αυτό, σ' ένα περιβάλλον διαφορετικό απ' αυτό της Ελλάδας: Χωρίς να ξέρει τι θα πει πείνα, ξυπολησιά, αγραμματοσύνη, κυνηγητό, ζητιανιά, καθημερινή, σκληρή πάλη για τη ζωή, κλειστές πόρτες στη μόρφωση και ειδίκευση. Χωρίς να ξέρει, όμως, και τι θα πει ελληνικός ουρανός, ελληνικός ήλιος, ελληνική θάλασσα. Μα και ελληνικός λαός με τους αγώνες του» (1966/2, 2–5, 38).

Αυτό τον ουρανό και αυτή τη θάλασσα προσφέρει αφειδώλευτα η εικονογράφηση του Πυρσού.¹⁷ Πέρα από τη νοσταλγία για το σπίτι, το χωριό και τους ανθρώπους που έμειναν πίσω, η επιθυμία της επιστροφής στην πατρίδα υποδαυλίζεται κατά κύριο λόγο με έγχρωμες φωτογραφίες, ιδίως από νησιά και ακρογιάλια, αστερίες και ψαράδες, ελληνικές φορεσιές ή τα αρχαία μνημεία. Η αντίφαση δηλαδή επιχειρείται να αρθεί με όσα επιστρατεύονται σε

¹⁶ 1961/1, 5, και 1965/1, εξώφυλλο (το τεύχος είναι αφιερωμένο στον επαναπατρισμό).

¹⁷ Αναπαράγεται συχνά από το φωτογραφικό λεύκωμα των Erich Arendt - Katja Hayer-Arendt, *Griechischeinselwelt*, Λειψία, F. A. Brochhaus, 1962 (2^η 1967). Πρβ. και Έριχ Άρεντ, «Οι Έλληνες όπως τους είδε ένας ξένος», *Πυρσός* 1963/2, 10–11.

μια άλλη συνάφεια για να ελκύσουν τον βορειοευρωπαίο τουρίστα: η Μύκονος, η Σαντορίνη, η Ύδρα, η Σύρος, η Δήλος, η Νάξος, η Πάτμος, η Κάλυμνος, η Σκύρος, η Κρήτη, αλλά και η Κέρκυρα, η Λευκάδα, η Ιθάκη, οι ακτές του Θερμαϊκού, το Σούνιο, το λιμάνι του Πειραιά και πολλές φορές, πρωινή ή φωτισμένη στο σούρουπο, η Ακρόπολη.

Είναι η ειδυλλιακή Ελλάδα, που σπάνια παραπέμπει στους γενέθλιους τόπους των προσφύγων, και βρίσκεται σε κατάφωρη αντίθεση με τη φτώχεια και την υπανάπτυξη με τα οποία εξοικειώνονται πως θα βρεθούν αντιμέτωποι γυρνώντας. Ανταποκρίνεται ωστόσο στη δίψα εκείνων που ζούν «στις βόρειες χώρες», με τις «σταχτιές, ή κάτασπρες από το χιόνι» εκτάσεις «με τα παγωμένα φυτά, σκεπασμένες από χαμηλά σύννεφα στις ατέλειωτες χειμωνιάτικες μέρες, κι από πάνω [να] πετούν τα κοράκια», για να θυμηθούμε και πάλι τη Μέλπω Αξιώτη,¹⁸ ή τον Κ. Μπόση, που μιλά για εκείνους τους τόπους που δεν μοιάζουν με την πατρίδα, εκεί όπου επικρατεί «μια γκριζα χαμηλή συννεφιά, ολότελα ασάλευτη και συνεχόμενη, έτσι που ούτε σπιθαμή ουρανού δε φαίνεται, σκορπάει θλίψη. Τα γυμνά δέντρα είναι κάτασπρα».¹⁹

Ούτως ή άλλως τα ελληνικά τοπία, τα εθνικά χαρακτηριστικά, αποκτούν αυταξία και είναι εκείνα πλέον που εξασφαλίζουν την οικουμενικότητα σε ένα μεταβαλλόμενο ιδεολογικό πεδίο. Το σταλινικό αξίωμα για την τέχνη και τη λογοτεχνία ειδικότερα, ότι δηλαδή επιβάλλεται να είναι εθνικά στη μορφή και σοσιαλιστικά στο περιεχόμενο, μεταπλάθεται σταδιακά αυτά τα χρόνια χάνοντας τον έναν πόλο του. Για την Αξιώτη, όταν μιλά για τη ζωγραφική της Άννας Κινδύνη, είναι η «εθνική μορφή στην τέχνη που παίρνει οικουμενικό περιεχόμενο, αποχτώντας έτσι καθολική σημασία» (1961/4, 14–15). Και ο Χατζής, εξαιρώντας το έργο του Γιώργου Σεφέρη, υπογραμμίζει ακριβώς τον βαθύτατο εθνικό χαρακτήρα της νέας ποίησης: «ένας Υμηττός, ένας Παρνασσός, ένας Ελικώνας, μια Σαλαμίνα ή ένα Μεσολόγγι στους ωραίους στίχους ενός Παρνασσικού ποιήματος της παράδοσης μπορούσε να υπάρξει στη γενικότητα του συμβολισμού του σε εξίσου ωραίους στίχους ενός γάλλου ή ενός ρώσου ποιητή. Ο Ταϋγκετος όμως του Βρεττάκου, τα νησιά του Ελύτη, οι θάλασσες και τα βουνά του Ρίτσου και του Σεφέρη – είναι αυτά που είναι για μας. Η ποιητική τους δημιουργία ακολουθεί την εντελώς αντίθετη φορά από εκείνη της παράδοσης. Όχι από τη γενικότητα και τη γενίκευση μιας ιδέας στο συναίσθημα, αλλά από την άμεση, τη δική μας, δηλαδή τη νεοελληνική

¹⁸ Μέλπω Αξιώτη, *Η Κάδμω*, φιλολ. επιμ. Μαρία Κακαβούλια, Αθήνα, Κέδρος, 2015, σ. 86–87.

¹⁹ Κ. Μπόσης, ... *Και το τράινο τραβούσε για τα ξεχερσώματα*, Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις, 1962, σ. 5.

σχέση με αυτά – προς τη γενίκευση». Έτσι μόνο ο «νεοελληνισμός προβάλλει το πρόσωπό του, το δικό του πρόσωπο».²⁰

Ωστόσο, οι λογοτεχνικές σελίδες του *Πυρσού* –όπου σημειωτέον η παρουσία του κριτικού λόγου είναι εξαιρετικά ισχνή– εν πολλοίς επιβεβαιώνουν την εικόνα που έχουμε από τη σύγχρονη παραγωγή του προσφυγικού κομματικού εκδοτικού, των Πολιτικών και Λογοτεχνικών Εκδόσεων, με τους νεοέλληνες κλασικούς του κανόνα της κομμουνιστικής διανοήσης (Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Ανδρέας Καρκαβίτσας, Κώστας Κρυστάλλης, Ανδρέας Λασκαράτος, Κωστής Παλαμάς, Κώστας Παρορίτης), τους σύγχρονους συνοδοιπόρους ή αριστερούς συγγραφείς (Βασίλης Βασιλικός, Ελένη Βοϊσκού, Τατιάνα Γκρίτση-Μιλιέξ, Βούλα Δαμιανάκου, Γαλάτεια Καζαντζάκη, Μενέλαος Λουντέμης, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, Ρίτα Μπούμη-Παπά, Γιάννης Ρίτσος,) και τους εμγκρέδες λογοτέχνες πλάι στους οποίους δοκιμάζεται και η νεότερη γενιά (Τάκης Αδάμος, Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, Έλλη Αλεξίου, Πέτρος Ανταίος [Στ. Γιαννακόπουλος], Μέλπω Αξιώτη, Κώστας Γκολφίνος, Άλκη Ζέη, Άλκης Καστρίτης, Κ. Μπόσης [Πουρναράς], Θεοδόσης Πιερίδης, Απόστολος Σπήλιος).

Επανεπιβεβαιώνεται επίσης και εδώ η αποσιώπηση του Εμφυλίου, η οποία χαρακτηρίζει όλο το προσφυγικό εκδοτικό πεδίο μετά την τομή του '56, δοθέντος ότι δεν εξυπηρετεί πλέον «τη γραμμή του πατριωτικού μετώπου, της συμφιλίωσης, της λήθης και της γενικής αμνηστίας». Επιζητείται η στροφή στη σύγχρονη πραγματικότητα, αλλά εντέλει τη μερίδα του λέοντος στα λογοτεχνικά κείμενα κατέχει η «λογοτεχνία του τραύματος», η Αντίσταση, οι φυλακές και οι εξορίες, και λιγότερο η προσφυγική ζωή και ο επαναπατρισμός.²¹ Αυτά τα τελευταία επιχειρεί να πριμοδοτήσει ο πρώτος μεγάλος διαγωνισμός του περιοδικού με θέμα: αν βρισκόσουν στην Ελλάδα «ποιο χαρακτηριστικό επεισόδιο θα τους διηγόσουν, που να δείχνει την ουσία, το περιεχόμενο της ζωής στις χώρες του σοσιαλισμού, το καινούργιο που υπάρχει κι εξελίσσεται σ' αυτές, τις επιτυχίες και την ανωτερότητα του σοσιαλιστικού συστήματος σε σχέση με το καπιταλιστικό, τόσο στα ζητήματα υλικής ζωής, όσο και στα ζητήματα της ελευθερίας, της δημοκρατίας και της φροντίδας για τον άνθρωπο. Και φυσικά αυτά που εσύ κέρδισες με την παραμονή σου σ' αυτές».²²

²⁰ Δ. Χατζής, «Ο Γ. Σεφέρης και η “Νέα ποίηση”», *Πυρσός* 1964/1, 13–14· αναδημοσιεύεται και στο Δημήτρης Χατζής, *Το πρόσωπο του Νέου Ελληνισμού. Διαλέξεις και δοκίμια*, επιμ. Βενετία Αποστολίδου, Αθήνα, Το Ροδακί, 2005, σ. 327–333 (το παράθεμα στις σ. 330–331).

²¹ Πρβ. Ματθαίου - Πολέμη, ό.π. (σημ. 1), σ. 128–130, 134, και Βενετία Αποστολίδου, *Τραύμα και μνήμη. Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*, Αθήνα, Πόλις, 2010, σ. 51–54 κ.α.

²² Προκήρυξη: *Πυρσός* 1962/1–2, 20. Ο καθένας μπορεί να συμμετάσχει, «έξω από τους αναγνωρισμένους λογοτέχνες μας», «σε όποιο είδος γραφτού λόγου νομίζει καλύτερο». Την κριτική επιτροπή

Αναμφισβήτητα, ο λογοτέχνης που αφιερώνεται λόγω, έργω και διανοία στον *Πυρσό* είναι ο Δημήτρης Χατζής. Η σύμπραξή του στο στοίχημα του *Πυρσού* προσφέρει και τις ευτυχέστερες στιγμές του περιοδικού. Όχι όμως σε κείμενα λογοτεχνικά –τους *Ανυπεράσπιστους* τους δημοσίευσε την ίδια στιγμή στην *Επιθεώρηση Τέχνης*– αλλά στα 15 κείμενά του που συνθέτουν μια εκλαϊκευμένη, συχνά ρηξικέλευθη, ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Εκεί όπου η κατάφαση για τη νέα ποίηση, την οποία συναντήσαμε ήδη, συμβαδίζει με την αμφισβήτηση του Παλαμά, για την οποία του ασκήθηκε κριτική.²³ Τρία από αυτά τα κείμενα έχει επανεκδώσει η Βενετία Αποστολίδου και τα έχει σχολιάσει διά μακρών,²⁴ γι' αυτό περιοριζόμαστε εδώ σε ένα παράθεμα για να δώσουμε τον τόνο:

Μερικοί φίλοι μας εδώ έξω καταλαμβάνονται από ιερή οργή και μόνο να ακούσουν ότι ένα μέρος του έργου του Παλαμά έχει παλιώσει. [...] Κι όμως... Δεν είναι δυνατό να θέλουμε σήμερα, στα 1963, εμείς, με τόσες νέες εμπειρίες, νέα βιώματα, νέα στοιχεία που πλουτίζουν – και ευρύνουν– τον συναισθηματισμό μας, σε μια στιγμή που ο πολιτισμός παίρνει ραγδαία τον χαρακτήρα της παγκοσμιοτήτας που δεν είχε ποτέ, να θέλουμε ο Παλαμάς του 1903 και του 1913 να μας μιλεί με τον τρόπο που μας μιλούνε σήμερα, ακολουθώντας το δρόμο που άνοιξαν ο Ρίτσος, ο Σεφέρης και ο Ελύτης, οι νεώτεροι ποιητές μας, δηλαδή με τον τρόπο που μίλησαν ο Μαγιακόφσκυ, ο Έλιοτ, ο Ελύαρ, δηλαδή με τον τρόπο που μιλάνε τώρα ο Αραγκόν, ο Σαιν Περς, ο Γκιλλέν, ο Νερούντα, ο Γεφτουσιένκο, ο Βοζνιεσιένσκι, εκφράζοντας όλοι με τον ίδιο ποιητικό τρόπο τις διαφορετικές τους ιδέες. (1963/1, 16–19)

Ο Χατζής, όμως, κρατά και τη στήλη αλληλογραφίας του *Πυρσού* «Γι' αυτούς που γράφουν», παρέχοντας έτσι, μαζί με τη στέρεη βάση για τη γνωριμία με την ελληνική γραμματεία, και τα εργαλεία για την οικείωση με τη γραφή. Όπως είχε φανεί και στους φακέλους της Επιτροπής Διαφώτισης, δεν είναι λίγοι οι πολιτικοί πρόσφυγες που προσφεύγουν στην παραμυθητική, θεραπευτική λειτουργία της γραφής, ακόμη και εκείνοι που διαθέτουν ελάχιστα εφό-

απαρτίζουν οι Τ. Αδάμος, Μ. Ακριτίδου, Ε. Αλεξίου, Μ. Αξιώτη, Στ. Γιαννακόπουλος, Γ. Γκαγκούλιας, Κ. Γκολφίνος, Γ. Γρίβας, Λ. Μαυροειδής, Θ. Πιερίδης, Γ. Σεβαστικόγλου, Δ. Χατζής. Το πρώτο βραβείο απέσπασε ο Φάνης Δούμας με το διήγημα «Τα ματογυάλια» (δημοσιεύεται στο τχ. 1963/1, 25–26 και εισαγωγή 23–25).

²³ Η Φούλα Χατζιδάκη, έχοντας διαβάσει το σχετικό χειρόγραφο του Δ. Χατζή, γράφει πως συμφωνεί «απόλυτα», ΑΣΚΙ, Αρχείο ΚΚΕ, κ. 304, 13/66/142· δημοσιεύεται και στο Γουλανδρής, ό.π. (σημ. 8) σ. 287–289. Αντίθετα, αντιρρήσεις δημοσιευμένες στον *Πυρσό* εκφράζουν ο Τ. Λειβαδάς (1963/4, 17–18) και ο Περικλής Καλοδίκης (1964/3, 29–31, 37–3). Πρβ. Βενετία Αποστολίδου, *Λογοτεχνία και Ιστορία στη μεταπολεμική Αριστερά. Η παρέμβαση του Δημήτρη Χατζή 1947–1981*, Αθήνα, Πόλις, 2003, σ. 233–234.

²⁴ Βλ. Χατζής, *Το πρόσωπο*, ό.π. (σημ. 20), σ. 275–285 («Κωστής Παλαμάς»), 289–294 («Αληθινός ποιητής. Κώστας Βάρναλης»), σ. 327–333 («Ο Σεφέρης και η νέα ποίηση»). Ο σχολιασμός στο Αποστολίδου, ό.π., σ. 230–238, 370 κ.ε.

δια.²⁵ Έχοντας πάρει κατά γράμμα την προτροπή για «αυτομόρφωση και εκπολιτισμό», καθώς και τους λογοτεχνικούς διαγωνισμούς των εφημερίδων, πιστεύουν πως μπορούν να γράψουν ποίηση και πεζογραφία ή να καταθέσουν τις αναμνήσεις τους. Και ο Χατζής αναλαμβάνει από τη στήλη αυτή να δώσει συμβουλές και βοήθεια, κυρίως στους νέους. Συναντούμε και εδώ την ίδια αποδοχή της νέας ποίησης, η οποία αναγνωρίζεται πως έχει «ευεργετική επίδραση» σε όσους γράφουν. Και είναι εδώ όπου ο Χατζής συμπυκνώνει με τρόπο αξιοθαύμαστο το *credo* του για την τέχνη: «Είναι μια χονδροειδέστατη πλάνη των αμαθών ότι η τέχνη είναι αυθαιρεσία, εφεύρεση ατομική, ότι υπάρχει “ποιητική άδεια”. Η τέχνη αντίθετα είναι η μαθηματική – σε όλη την κλίμακά της, δηλαδή από την αριθμητική ως την άλγεβρα– η μαθηματική της ελλογής οργάνωσης των στοιχείων της ζωής» (1961/5, 40).

Επισημαίνει, λοιπόν, τις αδυναμίες στη στιχουργική, τις ακυρολεξίες και την κακοποίηση της γλώσσας και προτρέπει: «Ποιος θάγραφε ή θάλεγε πως τα παιδάκια φορούσαν πρασινοστέφανα; Πότε είδατε έναν άνθρωπο πούχε μάτια υγρά και αφράτα, μια γυναίκα πούχε λοξιασμένα μαλλιά, πότε ακούσατε μια μελωδία κηδείας; [...] Από πότε, λοιπόν, νομίζετε σεις, πως αυτά που ποτέ δεν θα τα λέγαμε, γιατί είναι άσχημα και λαθεμένα, επιτρέπεται να τα γράφουμε σ' ένα ποίημα;». Γι' αυτό και δεν παύει να προτρέπει: «Σουρώνετε και ξανασουρώνετε τη σκέψη σας, μέσα από στίχους που να περιέχουν τα αναγκαία, τα χρειαζόμενα λόγια. Τα λόγια, η “φιλολογία”, είναι ο θάνατος της ποίησης. Όταν θα φτάσετε στα απαραίτητα, έχετε φτάσει και στην ποίηση» (1961/5, 40).

Επιμένει ιδιαίτερα στη σημασία της μετάφρασης. «Η μετάφραση είναι μια σπουδαία πνευματική εργασία και είναι μια σπουδαία πνευματική προσφορά. [...] Διαφωτισμός, λοιπόν, είναι η μετάφραση, διαφωτιστής είναι ο λογοτέχνης που μεταφράζει» (1962/1, 67). Κάποτε γίνεται εξαιρετικά ενθαρρυντικός, αλλά συνήθως είναι αυστηρός: «Υπάρχουν νέοι που κάποτε αγανακτούν για την “αυστηρότητα” της στήλης αυτής. Μερικοί με βρίζουν με πολύ θυμωμένα γράμματα. Είναι ωστόσο βέβαιο ότι κι αν δεχτούμε πως κάποιος αδικήθηκε από την “αυστηρότητα” – τελικά μόνο όφελος είχε» (1964/3, 40).

Αναφερόμενος σε αυτή τη στήλη, με αφορμή τα πεντάχρονά της, ο Χατζής αποτυπώνει λιτά τη δική του προσπάθεια: «προσωπικά το θεώρησα τιμή μου και ωραίο καθήκον να κρατώ τη στήλη αυτή. Αν δεν συνάντησα σπουδαίους ποιητές, είχα πολλές φορές όλη την περηφάνεια της δικής μας εθνικής υπερο-

²⁵ Πρβ. Ματθαίου - Πολέμη, ό.π. (σημ. 1), σ. 88 και 491 κ.ε.

χής, παίρνοντας στα χέρια μου τα ελληνικά χειρόγραφα των νέων μας: Ανορθόγραφα κάποτε, αποτυχημένα σαν λογοτεχνήματα, μα πάντοτε μαρτυρίες ψυχής – της ψυχής των νέων μας που μένει ελληνική και θέλει ελληνικά να εκφραστεί. Με αυτήν την περηφάνεια της υπεροχής μας και με αυτό το αίσθημα της σύμπραξής μας σε μια τόσο σπουδαία προσπάθεια, η στήλη και οι τακτικοί της συνεργάτες, χαιρετούν στα πέντε χρόνια του *Πυρσού* όλους τους νέους πολιτικούς πρόσφυγες και μαζί με αυτούς όλους τους Έλληνες που ζουν στην ξενιτιά. Μακάρι να μην ήταν ανάγκη να την συνεχίσουμε για πολύν ακόμα καιρό την εθνική μας αυτή συνεργασία και προσπάθεια» (1966/1, 40).

Και πράγματι, η διαδρομή του *Πυρσού* ανακόπηκε προτού περάσει «πολύς καιρός», όχι όμως εξαιτίας του πολυπόθητου επαναπατρισμού. Η ληξιαρχική πράξη θανάτου του υπογράφεται με τη 12η Ολομέλεια και τη διάσπαση του ΚΚΕ, αλλά η Χούντα είχε ήδη σημάνει την αρχή του τέλους.

Από την πρώτη στιγμή προτείνεται αναπροσαρμογή της ύλης, ενώ στις 19 Ιουνίου 1967 η Μαρίκα Ακριτίδου εισηγείται τη μετατροπή του περιοδικού «σε όργανο πάλης και συνένωσης όλων των δημοκρατικών δυνάμεων».²⁶ Πράγματι, πλάι στα κείμενα και τις παρτιτούρες του Μίκη Θεοδωράκη, διαβάζουμε την έκκληση της Ειρήνης Παπά, τη συνέντευξη της Μελίνας Μερκούρη ή τους σατιρικούς στίχους του Πωλ Νορ. Σύντομα όμως αρχίζει να συζητείται η υποκατάστασή του από περιοδικό γενικής κουλτούρας, που θα εκδίδεται στο Βερολίνο. Όσο για τον *Πυρσό*, αναγνωρίζεται πως ο κύκλος του έκλεισε: «όπως βγαίνει μέχρι σήμερα δεν ανταποκρίνεται στις ανάγκες που τώρα δημιουργεί η πάλι κατά της δικτατορίας. Μοιάζει σαν πολυτέλεια».²⁷ Νέες, λοιπόν, προτεραιότητες και καθήκοντα, και μια νέα, ελλαδίτικη εμικράτσια, στη Δυτική Ευρώπη πλέον, που παίρνει τα ηνία.

Η αντίφαση, την οποία, όπως είπαμε, καλείται εξαρχής να διαχειριστεί ο *Πυρσός*, και η οποία λύθηκε με τρόπο οδυνηρό, προδιαγράφει τα όρια και τους ορίζοντες του περιοδικού, συνυφαίνει αδιάκοπα τον προπαγανδιστικό λόγο με την ανυπόκριτη νοσταλγία. Η σύγκρισή του με τον εντός Ελλάδος συνοδοιπόρο του τα χρόνια αυτά, την *Επιθεώρηση Τέχνης*, υποδεικνύει ακριβώς τα όρια και τις αγκυλώσεις μέσα στα οποία κινήθηκε η προσφυγική διανόηση.

²⁶ ΑΣΚΙ, Αρχείο ΚΚΕ, κ. 270, Φ 13/32/29.

²⁷ ΑΣΚΙ, Αρχείο ΚΚΕ, κ. 271, Φ 13/33/64, Τμήμα Διαφώτισης (Στ. Καράς) προς Πολιτικό Γραφείο, 23 Νοεμβρίου 1967.

Ο κομματικός έλεγχος του *Πυρσού* –διακριτικότερος έστω σε σχέση με όσα έχουν προηγηθεί στην προσφυγική εκδοτική περιπέτεια– και η εσωτερικευμένη επιταγή των συντακτών του δεν παύουν να υφίστανται και να υπαγορεύουν, αν μη τι άλλο, τις απαραίτητες παρουσίες. Από την άποψη αυτή η μελέτη του *Πυρσού*, της πιο φιλόδοξης εκδοτικά απόπειρας για γεφύρωση του προσφυγικού κόσμου με τη μητέρα πατρίδα αλλά και του χάσματος μεταξύ της εντός και εκτός των τειχών αριστερής διάνοησης, αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη για το ελλαδικό ομολόγό του, την *Επιθεώρηση Τέχνης*. Συνιστά τον μάρτυρα *a contrario* για τις υπερβάσεις που επέτυχε η εντός των τειχών Αριστερά και το περιοδικό που σηματοδότησε τη χαμένη προδικτατορική άνοιξη. Εκεί όπου πραγματοποιείται ουσιαστικά και ο «λογοτεχνικός επαναπατρισμός»²⁸ τόσο του Χατζή όσο και της Αξιώτη ή της Ζέη. Και στη συγκριτική αυτή ανάγνωση θα πρέπει να συνυπολογιστούν, πλάι στις βροντερές παρουσίες, οι σιωπές. Επισημαίνουμε, για παράδειγμα, την τριλογία του Τσίρκα: υπήρξε ως γνωστόν ένα από τα ζητήματα που συντάραξαν τον κόσμο της Αριστεράς στην ημεδαπή και στην υπερορία,²⁹ αλλά στον *Πυρσό* απουσιάζει έστω και η παραμικρή νύξη.

Τρία χρόνια μετά τη Δικτατορία και δύο ύστερα από τη 12η Ολομέλεια και τη διάσπαση του ΚΚΕ, ο Δημήτρης Χατζής «άστεγος, ανέστιος, ηττημένος και μόνος» έρχεται να καταθέσει την απογοήτευσή του: όσοι φοβήθηκαν την άνοιξη «που είναι γύρω μας» δεν επιτρέπουν αισιοδοξία στους πρόσφυγες διανοούμενους της δικής του κοπής και εμβέλειας, που βιώνουν μια δεύτερη ήττα. Μετά από την *αναγεννητική κίνηση των δέκα δεκαπέντε τελευταίων χρόνων* –στην οποία, τηρουμένων των αναλογιών, θα πρέπει να τοποθετηθεί και ο *Πυρσός*–, ο Χατζής βλέπει να επικρατούν, για μία ακόμη φορά, «οι αλυσίδες των σχημάτων και των σχηματικοτήτων που αν, εμάς μας εσκότωσαν και μας εταπείνωσαν τόσα χρόνια, είχαν όμως και για την Ελλάδα, την πρόδο της και την αναγέννησή της [...] βαρύτατες συνέπειες». Ενώ δυο χρόνια αργότερα μιλά για τη γενιά του: «δεν είμασταν μια γενιά για πέταμα – και βουλιάξαμε κι εμείς, όχι μονάχα στην ήττα και στο κατατρεγμό που μας κάναν οι άλλοι, μα και στην ντροπή γι' αυτά που κάναμε ή που δεν κάναμε εμείς οι ίδιοι...».³⁰

Για τους πρόσφυγες του Εμφυλίου αυτός ο δεύτερος θάνατος με την επι-

²⁸ Αποστολίδου, ό.π. (σημ. 21), σ. 88

²⁹ Πρβ. Χρύσα Προκοπάκη, *Οι «Ακυβέρνητες Πολιτείες» του Στρατή Τσίρκα και η κριτική 1960–1966*, Αθήνα, Κέδρος, 1980, Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Εν μεγάλη Ελληνική Αποικία. Η υποδοχή της “Λέσχης” από την επίσημη Αριστερά», *Η λέξη* 136 (1996) 840–861, και Μίλτος Πεχλιβάνος, *Από τη Λέσχη στις Ακυβέρνητες Πολιτείες. Η στίξη της ανάγνωσης*, Αθήνα, Πόλις, 2008.

³⁰ Γουλανδρής, ό.π. (σημ. 8), σ. 330–331 και 338.

βολή της Δικτατορίας σημαίνει ότι οι προσπάθειες που επικεντρώθηκαν στον επαναπατρισμό και τις οποίες εξέφρασε ο *Πυρσός* ακυρώνονται. Η ζεύξη με την Ελλάδα απομακρύνεται, και μάλιστα επ' αόριστον. Δεν είναι τυχαίο που συζητώντας στα τέλη του '64 για τη σύνθεση του Ν. Μανούση είχαν θυμηθεί της Άρτας το γεφύρι. Ός τον νόστο χρειάστηκε ακόμη πολλοί να στοιχειωθούν. Η δυνατότητα επιστροφής άνευ όρων, σε όσους τελικά δόθηκε –μιας και το αγκάθι των Σλαβομακεδόνων ακόμη πυρορροεί–, τους έφερε στη μητριά πατρίδα τη δεκαετία του '80 κατά είκοσι χρόνια πρεσβύτερους. Οι αγωνιστές του ΕΛΑΣ και του ΔΣΕ, όσοι δεν τάφηκαν σε ξένη γη, όδευαν πλέον προς την τρίτη ηλικία, ενώ τα παιδιά του Εμφυλίου ήταν τότε μεσήλικες. Η πολύτιμη πείρα τους για την ανασυγκρότηση της χώρας έμεινε μάλλον στα αζήτητα. Πολλώ μάλλον που η ανάπτυξη, στρεβλή έστω, είχε έρθει ερήμην τους, και η πείρα για την οποία περηφανεύονταν είχε δραματικά απαξιωθεί από την κατάρρευση του κόσμου που τους έθρεψε.

Περάσματα και μεταβάσεις στον μακρό Μεσαίωνα
(14ος–17ος αιώνας). Από τον Γεώργιο Χούμνο
στον Giulio Cesare dalla Croce

Στο Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημόδους γραμματείας του Κριαρά η λέξη *πέρασμα*¹ χρησιμοποιείται στον Μεσαίωνα είτε με την αρχετυπική της έννοια, που αντιστοιχεί στη μετάβαση του εβραϊκού λαού από την Αίγυπτο στη Γη της Επαγγελίας (15ος αι., πιθανώς 146–147ο, Χούμνος, *Κοσμογέννησις*, στ. 2434)² είτε μεταφορικά για να δηλώσει τη δυσκολία, τη δοκιμασία (17ος αι., *Μπερτόλδος και Μπερτολδίνος*, σ. 47).³ Ο ποιητής της *Κοσμογέννησης* Γεώργιος Χούμνος αποτελεί παραδειγματική περίπτωση δραστηριότητας ενός συμβολαιογράφου (ή ίσως χρυσοχόου) μέσα στο θεσμικό και γεωγραφικό πλαίσιο που αναδύθηκε στη βενετοκρατούμενη Κρήτη του 14ου και 15ου αιώνα. Οι δύο τελευταίοι αιώνες του Μεσαίωνα παρουσιάζουν έντονες αντιθέσεις, από πολλές απόψεις. Οι ιστορικοί έχουν αντιμετωπίσει την περίοδο αυτή άλλοτε ως παρακμιακή και άλλοτε ως δυναμικά αναπτυσσόμενη. Γνωρίζουμε βέβαια ότι δεν έλειπαν οι συμφορές. Μετά τον λιμό του 1315–1317 ενσκήπτει επιδημία πανώλης το 1348, όπου χάνεται το ένα τρίτο περίπου του χριστιανικού πληθυσμού.

Η Ευρώπη του 14ου και 15ου αιώνα

Η Δύση μέχρι τα μέσα του 15ου αιώνα βρίσκεται σε πόλεμο, υπό μορφή μαχών, αψιμαχιών και λεηλασιών, οι εκκλησιαστικές αρχές πλήττονται από το Σχίσμα της Αβινιόν, οι κοσμικοί άρχοντες καταφεύγουν στον δανεισμό, μη μπορώντας με την επιβολή φόρων να συγκεντρώσουν τα αναγκαία χρήματα για τη λειτουργία του βασιλικού ή του κοινοτικού συστήματος διακυβέρνη-

¹ Βλ. Εμμ. Κριαράς, *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημόδους γραμματείας 1100–1669*, επιμ. Ι. Ν. Καζάζης, Θεσσαλονίκη 2006, τ. ΙΕ' στο λήμμα.

² Βλ. τις εκδόσεις: F. H. Marshall, *Old Testament Legends*, Cambridge 1925 (εκδίδει το χφ. British Museum Additional 40724), Γ. Α. Μέγας, *Γεωργίου Χούμνου, Η Κοσμογέννησις. Έμμετρος παράφρασις της Γενέσεως και Εξόδου της Παλαιάς Διαθήκης*, κριτική έκδ., Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 1975 (εκδίδει όλα τα γνωστά χφ.).

³ *Giulio Cesare Dalla Croce, Ο Μπερτόλδος και ο Μπερτολδίνος*, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Αθήνα, Ερμής, 1988 (στο εξής: *Ο Μπερτόλδος και ο Μπερτολδίνος*).

σης. Ωστόσο, αυτές οι καταστροφές δεν έχουν μόνο αρνητικές συνέπειες για την οικονομία. Μάλιστα, μετά την αποκατάσταση της ειρήνης στα μέσα του 15ου αιώνα, η Ευρώπη ξαναβρίσκει τη δύναμή της, χωρίς πάντως να φτάσει στο υψηλό επίπεδο ευημερίας που σημειώθηκε στα τέλη του λεγόμενου μακρού 13ου αιώνα.⁴

Από άποψη κοινωνικής διαστρωμάτωσης, ο δυτικός Μεσαίωνας αποκτά μια πιο διευρυμένη βάση. Ενώ αρχικά διακρίνονταν μόνον οι κληρικοί από τους λαϊκούς, στον Ύστερο Μεσαίωνα παρουσιάζονται οι τάξεις των κληρικών, των ιπποτών, των αστών και των γεωργών. Οι πόλεις αναπτύσσονται οικονομικά με την αύξηση της βιοτεχνικής παραγωγής, την εξέλιξη του εμπορίου και τη δημιουργία αγοράς, προσελκύνοντας έτσι πολίτες από κάθε κοινωνική τάξη. Αντίθετα, οι κάτοικοι της υπαίθρου, που ζουν από την παραδοσιακή γεωργική παραγωγή και το ανταλλακτικό με φυσικά προϊόντα εμπόριο, αντιμετωπίζουν σιτοδείες και άλλες σοβαρές δυσκολίες και ζημιές, όπως η πανούκλα του 1347–1351, η οποία μείωσε τον πληθυσμό της υπαίθρου κατά το ήμισυ κι έβλαψε τα εισοδήματα των γαιοκτημόνων, προκαλώντας ταραχές μεταξύ αυτών και των γεωργών. Η ανάπτυξη πάντως του αστικού χώρου, η οικονομική ανάκαμψη, αλλά και τα κηρύγματα της Εκκλησίας (κυρίως των επαιτικών ταγμάτων) στον 14ο και 15ο αιώνα επιτρέπουν, σταδιακά, με αργό ρυθμό και με τους όρους που θέτει η Εκκλησία, την ανοδική πορεία του χρήματος, δημιουργώντας τη διαφοροποίηση μεταξύ πλουσίων και φτωχών (στη θέση της παλιότερης διάκρισης μεταξύ ισχυρών και αδυνάτων), ενώ παράλληλα εξαπλώνεται η εκούσια πενία. Γενικά στον Μεσαίωνα το νόμισμα ήταν σπάνιο κι ετερόκλητο, κατακερματισμένο, πράγμα που δεν μας επιτρέπει να μιλήσουμε για έναν πρώιμο καπιταλισμό, όπως ορισμένοι μελετητές ισχυρίζονται.⁵

Στην καθημερινή ζωή της πόλης και της υπαίθρου η Εκκλησία ασκεί πνευματική εξουσία, παρά τις κρίσεις που περνάει και η ίδια. Η θρησκευτική ποίηση, είτε πρόκειται για λαϊκούς θρύλους και θαύματα που διαβάζονται στα σπίτια το βράδυ είτε για το θρησκευτικό δράμα που παριστάνεται στις εκκλησίες ή

⁴ Για τη μελέτη του ευρωπαϊκού πολιτισμού στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση στηρίχτηκα στα εξής δύο γραμματολογικά εγχειρίδια: Robert Horville - Pierre Malandain - John E. Jackson, κ.ά., *Ευρωπαϊκά γράμματα. Ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, επιμ. Ανίκ Μπενουά-Ντυσωζουά - Γκυ Φονταίν, μτφρ. Βίκτωρ Ιβάνοβιτς - Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη, Αθήνα, Σοκόλης-Κουλεδάκης, 1999, Wolfgang Beutin - Klaus Ehlert - Wolfgang Emmerich, κ.ά., *Ιστορία της γερμανικής λογοτεχνίας. Από τις αρχές της ως σήμερα*, μτφρ.-επιμ.-σχόλια-πίνακες Κ. Χρυσομάλλη-Henrich, φιλολ. διόρθ. Σ. Σταμπουλού, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2016.

⁵ Βλ. Jacques Le Goff, *Ο Μεσαίωνας και το χρήμα. Δοκίμιο ιστορικής ανθρωπολογίας*, μτφρ. Δ. Λαμπαδά, πρόλ. Ν. Γιαντση, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2016.

στις πλατείες των πόλεων, κατέχει σημαντικό μέρος στη λογοτεχνία του Ύστερου Μεσαίωνα. Έχει πρακτικό και ηθικό χαρακτήρα, καθώς απευθύνεται στην εμπειρία του απλού χριστιανού, αλλά κι ένα ευδιάκριτο από τον πιστό αλληγορικό νόημα. Από την άλλη, η διδακτική, ηθικολογική ποίηση, που γράφεται από κληρικούς και λαϊκούς κατά τον Ύστερο Μεσαίωνα, διαφοροποιείται από την αντίστοιχη παράδοση του μεσαιωνικού κόσμου, που τη διαχείρισή του τη διεκδικούσαν ο πάπας και ο αυτοκράτορας. Η πνευματική και υλική αβεβαιότητα των καιρών απαιτούσαν ρεαλιστικότερα καθοδηγητικά πρότυπα. Τα πιο αγαπητά είδη αυτής της ποίησης, που σκοπό έχει να συμφιλιώσει τον πιστό με τον Θεό και τον κόσμο, είναι ο μύθος και το παράδειγμα, ενώ συνεχίζονται να καλλιεργούνται και τα παραδοσιακά είδη, τα βιβλικά ποιήματα, το θρησκευτικό διδακτικό ποίημα, η χριστιανική διδασκαλία της αρετής, η γνωμική ποίηση, τα έπη ζώνων και τα έμμετρα χρονικά. Στα παραπάνω είδη η αφήγηση συνδέεται με τη διδαχή και αναπτύσσεται ένας ιδιαίτερος τρόπος αντίληψης της αρετής και της κακίας. Μόλις στο τέλος του 15ου αιώνα η ηθικοδιδακτική ποίηση φτάνει να συμβαδίζει με τα χαρακτηριστικά του αστικού κόσμου της πόλης, εκφράζοντας το πνεύμα των πατρικών και της τάξης των βιοτεχνών, ενώ ο δυϊσμός ανάμεσα στα εγκόσμια και τα επέκεινα, βασικό στοιχείο του χριστιανισμού, υποχωρεί. Άλλης μορφής κοσμική, ψυχαγωγική, λογοτεχνία αποτελούσαν κατά τον Ύστερο Μεσαίωνα η φάρσα και τα καρναβαλικά δρώμενα.

Ο ελληνισμός στον 14ο και 15ο αιώνα

Από την άλλη, είναι δύσκολο να καθοριστούν οι συνθήκες παραγωγής της ελληνικής λογοτεχνίας του Ύστερου Μεσαίωνα. Οι σημαντικές μελέτες ξένων και ελλήνων μεσαιωνολόγων γύρω από τους κοινωνικούς ανασχηματισμούς και τις λογοτεχνικές ιδιομορφίες επισημαίνουν τα κενά της έρευνας σχετικά με τα δυτικά πρότυπα των έργων κτλ., αλλά και τον όγκο των θρησκευτικών και άλλων κειμένων που παραμένουν ανέκδοτα ή ανεπεξέργαστα. Η λογοτεχνία του 14ου και 15ου αιώνα θεωρείται αστική, δεν είναι όμως ακόμη με τη νεότερη σημασία της λέξης· πάντως δεν είναι και η λογοτεχνία των ιερωμένων και των φεουδαρχών, όπως στους προηγούμενους αιώνες. Μια εύπορη τάξη ανερχόμενων αστών ή μια διακεκριμένη πνευματική ελίτ ευγενών προσπαθούν να αποκρυσταλλώσουν αυτόνομη λογοτεχνική έκφραση, μακριά από τις εξιδανικεύσεις της ιπποτικής, επικολυρικής, ποίησης της εποχής των Παλαιολόγων. Δύο μορφές της ποίησης του 14ου αιώνα, ο χωρικός και ο αστός δικηγόρος, αλλά και η επαγγελματική ομάδα, το σινάφι, δεν σημαίνουν πολλά για

τον εξαστισμό της λογοτεχνίας, διότι εμφανίζονται σε κωμικά ή σατιρικά συμφραζόμενα.⁶ Το σύνολο των παραδομένων σε χειρόγραφη μορφή κειμένων αυξάνεται, παράλληλα με τη σταδιακή αναγνώριση του κοινωνικού ρόλου της παιδείας, ενώ η εμφάνιση της τυπογραφίας στα τέλη του 15ου αιώνα ευνοεί την παραγωγή και διακίνηση λογοτεχνικών έργων κάθε είδους, κυρίως των χρηστικών. Παρ' όλ' αυτή τη λογοτεχνική/πολιτισμική διαφοροποίηση, η μεσαιωνική έννοια της λογοτεχνίας εξακολουθεί να υφίσταται. Αναπαράγονται παλιότερα λογοτεχνικά πρότυπα, αντιγράφονται έργα από χειρόγραφα, παραφράζονται ή διασκευάζονται έργα που διαδίδονταν από την ύστερη αρχαιότητα κι εξής και συνυπάρχουν μαζί με τις νέες εκδόσεις. Την έννοια της πνευματικής ιδιοκτησίας και της πρωτοτυπίας δεν την αναγνωρίζει ο Μεσαίωνας. Η τάση για ανωνυμία παραμένει ακλόνητη και μόνο κάποιοι λογοτεχνικοί πρόδρομοι δηλώνουν την ταυτότητά τους. Τι θεωρείται μέσα σε όλα αυτά καινούργιο και γόνιμο για τις μελλοντικές εξελίξεις; Νέες πεζές μορφές εμφανίζονται. Μεγάλη σημασία έχει η διάδοση στις πόλεις του κηρύγματος σε δημόδη γλώσσα, γιατί έτσι δίνεται η δυνατότητα να απευθύνεται ο συντάκτης του σε μεγάλο αριθμό πιστών. Θρησκευτικοί και κοσμικοί διάλογοι δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη μιας αυτόνομης δραματουργίας. Η διαλεκτική διάσπαση επιτρέπει την είσοδο ιδιωματικών λέξεων και εκφράσεων στη μεικτή δημόδη γλώσσα. Η σταδιακή επικράτηση της ομοιοκαταληξίας οδηγεί στη μαστορική καλλιέργεια του ζευγαρωτού διστίχου. Η χρηστική γραμματεία με κοσμικό ή θρησκευτικό περιεχόμενο προσφέρει ένα πλούσιο υλικό για τη διακρίβωση των πολιτικών και οικονομικών συνθηκών και θέτει τις βάσεις για τη νέα γραπτή γλώσσα, περισσότερο ίσως απ' ό,τι η λογοτεχνία της εποχής. Τα χρηστικά κείμενα υπερτερούν ποσοτικά των ποιητικών και παρουσιάζουν μια αδιάλειπτη συνέχεια και εξέλιξη. Δεν είναι ανάγκη να τονίσουμε την πλατιά επίδραση που άσκησε ο *Φυσιολόγος*, ένα κοσμολογικό έργο που περιλάμβανε τη βασιλεία του Θεού, ανθρώπους, ζώα, στοιχεία, κτλ., με πλούσιους ποιητικούς υπαινιγμούς. Έμμετρα αλληγορικά έπη ζώων, με διδακτικά και σατιρικά στοιχεία, που δεν αποτελούν αφηγηματική ποίηση με την πλήρη έννοια, δημοσιεύονται ανώνυμα. Αντιλαμβανόμαστε τον αντίκτυπο που είχαν αυτά τα κείμενα στον Μεσαίωνα· εδώ καθορίζεται επίσης η συμπεριφορά των πιστών σε ό,τι αφορά τη θέση τους μέσα στο θρησκευτικό, κοινωνικό και οικονομικό περιβάλλον: καταδικάζονται τα αμαρτήματα της πλεονεξίας, της λαγνείας, της λαιμαργίας, της πολυτέλειας, κτλ., ενώ επαινούνται οι

⁶ Πρβ. τα σατιρικά στιχοιργήματα του *Σαχλίκη*, τον ανώνυμο *Έπαινο γυναικών*, κ.ά.

αρετές της φιλανθρωπίας, της δωρεάς, της αγάπης, της εγκράτειας, της πενίας, κτλ. Όλα στηρίζονται στη Βίβλο, εκείνα όμως που άσκησαν ιδιαίτερη επίδραση προέρχονται από τα Ευαγγέλια παρά από την Παλαιά Διαθήκη. Η *Κοσμογέννησις*, από την οποία ξεκινήσαμε την πραγμάτευσή μας, ένα από τα τελευταία δείγματα θρησκευτικής μεσαιωνικής ποίησης, αποτελεί μια διασκευή σε στίχο λαϊκών παραδόσεων από την Παλαιά Διαθήκη.

Η ιερά ιστορία της Βίβλου είναι η αρχαιότερη από όσες έχουν φτάσει σε μας, διότι διηγείται λεπτομερώς και για χρονικό διάστημα μεγαλύτερο των οχτακοσίων ετών την κατάσταση των οικογενειών μέσα από τις οποίες προέκυψαν αργότερα οι λαοί και οι πόλεις, αλλά και η πιο αληθινή, όπως συμφωνούν οι πολιτικοί στοχαστές, γιατί οι Εβραίοι διατήρησαν με κάθε λεπτομέρεια τις μνήμες τους από την αρχή του κόσμου. Βρίθει δε από ποιητικά σύμβολα, θείους χαρακτήρες, αρχετυπικές κατηγορίες, αυθεντίες, αποφθεγματικά αξιώματα, παροιμίες, παραβολές, παρομοιώσεις, μεταφορές και εικόνες που αργότερα αποτέλεσαν σκευή του ποιητικού λόγου. Αυτές οι πρώτες μορφές πραγμάτων, ποιιοτήτων, ιδιοτήτων, αλήθειες και διδασκαλίες που είχαν γνωρίσει οι Εβραίοι κατευθείαν από τον Θεό επανακάμπτουν στη μεσαιωνική ποιητική φτάνοντας στον 15ο αιώνα σε μια πύκνωση. Έτσι, το πέρασμα των Εβραίων από την Ερυθρά Θάλασσα προς την ελευθερία στην *Κοσμογέννηση* του Χούμνου αποδεικνύει την αλήθεια των παραπάνω· ότι δηλαδή οι ιστορίες δεν αλλοιώθηκαν από τα διάφορα έθνη, διότι οι ιερείς τους τις κρατούσαν μακριά από τους ξένους κι άμαθους – το ιερό συνδέεται με το κρυφό και το μυστικό. Οι Αιγύπτιοι, λ.χ., είχαν επαφή με τους Εβραίους κατά τα έτη της αιχμαλωσίας αυτών. Στους πρώτους λαούς όμως υπάρχει ένα κοινό έθιμο, το να θεωρούν όλους τους υπόδουλους ως ανθρώπους χωρίς θεό. Έτσι οι Αιγύπτιοι, αντί να σεβαστούν τη θρησκεία και την ιστορία των Εβραίων, τις διακωμωδούσαν. Οι σκωπτικοί Αιγύπτιοι ρωτούσαν πάντα, όπως αναφέρεται στη *Γένεση*, τους Εβραίους γιατί ο Θεός που λάτρευαν δεν τους έσωζε από τον ζυγό της δουλείας τους. Στην πραγματικότητα όλα τα έθνη πιστεύουν σε μία προνοούσα θεότητα. Πρόνοια σημαίνει την κατανόηση αυτού που είναι κρυφό από τους ανθρώπους, δηλαδή του μέλλοντος, και σχετίζεται με τους θείους θεσμούς ή αυτού που παραμένει κρυφό μέσα στους ανθρώπους, δηλαδή στη συνειδησή τους, και αφορά τους ανθρώπινους θεσμούς. Το πέρασμα των Εβραίων μπορεί να θεωρηθεί απόδειξη της Θείας Πρόνοιας ως ιστορικού γεγονότος, διότι πρόκειται για τις εντολές που εκείνη έδωσε στη μεγάλη κοινότητα των Εβραίων, χωρίς καν την παραμικρή ανθρώπινη οδηγία ή προετοιμασία, ή ίσως και αντίθετα από τους σχεδιασμούς τους. Παρόλο δε που ο κόσμος μας ως δημιούργημα είναι

έγχρονος και ειδικός, οι εντολές που δίνει η Πρόνοια είναι καθολικές και αιώνιες, εμπεδωμένες στη φυσικότητα, την τάξη και τον σκοπό που συντηρούν και σώζουν το ανθρώπινο γένος. Η θεωρητική εξέταση των παραπάνω μπορεί να συνεχιστεί με τον συνδυασμό τριών επιστημονικών εργαλείων: το ένα είναι η πολιτική θεολογία της Πρόνοιας, το δεύτερο η φιλοσοφία της αυθεντίας, και το τρίτο τα ιστορικοφιλολογικά τεκμήρια που διαθέτουμε.

Η Ευρώπη του 16ου και 17ου αιώνα

Είναι σημαντικό, νομίζω, να διακρίνουμε μία ακόμη μεγάλη περίοδο σε ό,τι αφορά τη μελέτη της ζωής και των νοοτροπιών του Μεσαίωνα, που περιλαμβάνει τον 16ο και 17ο αιώνα. Μόλις τον 16ο αιώνα, σύμφωνα με τους μελετητές, παρατηρείται στη Δυτική Ευρώπη ένας μετασχηματισμός σε ό,τι αφορά τις αντιλήψεις για τον πλούτο, το εμπόριο, την τέχνη, το αξιακό σύστημα της χριστιανικής θρησκείας και κοινωνίας, την κριτική των κοινωνικών δομών, το δίκαιο, κτλ. Στην πραγματικότητα μπορούμε να μιλούμε –κι εγώ συμφωνώ με την άποψη αυτή– για ένα μακρό Μεσαίωνα που διαρκεί μέχρι τον 18ο αιώνα, εποχή κατά την οποία εμφανίζεται και η έννοια της οικονομίας, της οργανωμένης δημόσιας αγοράς, κτλ. Το νέο φαινόμενο μιας κοινωνίας που ασχολείται με αγοραπωλησίες δημιουργήσε πάραυτα την αντίθεση μεταξύ εμπόρων και πραγματευτών από τη μια, αστών και αγροτών από την άλλη. Οι μικροαστοί καταπιέζονται από τους κανόνες της συντεχνίας, τη ζωή μέσα στα τείχη της πόλης σε αντίθεση με την ύπαιθρο, και τα όρια της πατριαρχικής κοινωνίας της εποχής που περνούσε από τον Μεσαίωνα στους νεότερους χρόνους. Στα κείμενά τους οι συγγραφείς συνδέουν την ανάλυση της κοινωνικής κριτικής με καινοφανή προγράμματα εκκλησιαστικών μεταρρυθμίσεων. Άλλοι κηρύττουν το δικαίωμα αντίστασης εναντίον των ηγεμόνων που αρνούνται να καταργήσουν τη δουλοπαροικία ή θέτουν το αίτημα της ισότητας. Η συντηρητική ποίηση που παραπονείται για την κατάπτωση της πίστης και του κράτους, που ζητά την διακυβέρνηση της πνευματικής και κοσμικής εξουσίας από τον λόγο του Θεού, συμπορεύεται με στοιχεία πρώιμης αστικής σκέψης, όπως π.χ. είναι η άρνηση της κληρονομικής ευγένειας των ευπατριδών προς όφελος της εσωτερικής ευγένειας κάθε ανθρώπου, της αρετής, αλλά και η επανεκτίμηση των κατώτερων επαγγελμάτων, ο σεβασμός προς τον εργαζόμενο και την εργασία καθαυτή, που κομίζουν ένα νέο κοινωνικό ήθος. Η απόρριψη της κληρονομικής αριστοκρατίας και η αντικατάστασή της από την αριστοκρατία των αρετών αντιστοιχεί, σε πνευματικό επίπεδο, με την κοινωνική διαδικασία των

αλλαγών που αποτέλεσαν το κύριο περιεχόμενο της ιστορίας της πρώιμης νεότερης εποχής μέχρι το 1789. Η πορεία της θρησκευτικής και πολιτικής ανανέωσης στον 16ο αιώνα ωφελήθηκε ιδιαίτερα από την τυπογραφία, που έβαλε σταδιακά τέλος στην προφορικά απαγγελλόμενη ποίηση και δημιούργησε καινούργιες δυνατότητες στη διάδοση του βιβλίου, κυρίως στην παραγωγή φθηνής χρηστικής και διδακτικής γραμματείας, για τα ευρύτερα κατώτερα κοινωνικά στρώματα στην πόλη και στην ύπαιθρο, χάρη σε ένα μέσο που τότε γνώρισε την πρώτη του άνθηση: τη φυλλάδα. Ο απλός άνθρωπος του λαού, ο γεωργός, ο τεχνίτης, δεν αποτελούσε μόνο τον αποδέκτη αυτής της λογοτεχνίας, αλλά γινόταν συχνά η κεντρική της μορφή, ενώ παλιότερα δεν έπαιζε κανέναν ή μόνο περιθωριακό ρόλο. Τώρα στεκόταν ισότιμα δίπλα στους ιππότες, τους κληρικούς και τους ηγεμόνες, κάποτε μάλιστα ως δικαστής της αριστοκρατίας και του κλήρου. Ο άνθρωπος του λαού αισθάνθηκε έτσι να συμμετέχει στις θρησκευτικές και πολιτικές αντιπαραθέσεις. Αυτή η ανανεωμένη εικόνα του ανθρώπου, που απεικονιζόταν στα κείμενα της εποχής, αντιστοιχούσε επίσης σε μια ασυνήθιστη πραγματικότητα που φανέρωνε τάσεις, ή και σημάδια, αλλαγής. Θα μπορούσε κανείς να μιλήσει για ένα πολιτιστικό και λογοτεχνικό προχώρημα πλάι στις θρησκευτικοπολιτικές και τεχνικές εξελίξεις. Γλωσσικές, επίσης, αλλαγές από τα λατινικά στην εθνική δημόδη συνέβησαν κατά τη μετάβαση στη νεότερη εποχή στον χώρο του γραπτού λόγου με συνειδητές παρεμβάσεις των λογίων πάνω στο ζήτημα αυτό. Οι σωσμένες φυλλάδες της εποχής ανήκαν σε πολλά λογοτεχνικά είδη: ποίημα και τραγούδι, χρονικό, κήρυγμα, βιβλικό και κοσμικό δράμα, μεταφράσεις της Αγίας Γραφής, κτλ. Η γλώσσα των φυλλάδων καθοριζόταν από τη θέληση των συγγραφέων τους να συνδυάσουν τις εκφραστικές δυνατότητες με την εύκολη κατανόηση, ώστε να επηρεάσουν το κοινό τους, τη φαντασία και τον στοχασμό των απλών ανθρώπων. Χρησιμοποιούσαν ευαγγελικά παραθέματα, γνωμικά, μύθους, φάρσες, τραγούδια, ιδιωματικές φράσεις και παροιμίες, λέξεις και εκφράσεις της ομιλούμενης, για να απευθυνθούν στον λαό, και αρκετές φορές υβριστική και βέβηλη γλώσσα που σκοπό είχε να πλήξει κάποιον αντίπαλό τους λόγιο, ή εκκλησιαστικό ή κοσμικό ηγεμόνα. Ορισμένοι δημοσίευαν μάλιστα ανώνυμα για να μην εκτεθούν σε κινδύνους· η λογοκρισία κάνει εδώ την εμφάνισή της. Άλλοι έφταναν σε προτροπές για βίαιες εξεγέρσεις υπέρ μιας ελευθερίας που θα ήταν όμως περιορισμένη στο πνευματικό επίπεδο, μόνο χριστιανική, όχι σωματική· μια στάση που προκαλούσε αντίστοιχα τη σάτιρα. Σήμερα, κι από απόσταση χρονική, βλέπουμε δύο πρόσωπα στους συγγραφείς του 16ου αιώνα: το ένα στραμμένο στο παρελθόν, να προσπαθεί να επαναφέ-

ρει μεσαιωνικές καταστάσεις και θεσμούς, και το άλλο στραμμένο προς το μέλλον, να προαναγγέλλει νέες μορφές, όπως η μετατόπιση των σχέσεων εξουσίας υπέρ των κοσμικών αρχόντων και της ανώτερης αστικής τάξης και η μελλοντική ανάληψη της εξουσίας από αυτήν. Στη μετάβαση από τον Μεσαίωνα στη νεότερη εποχή πραγματοποιήθηκαν στην Ευρώπη αλλαγές σε όλα τα πεδία της λογοτεχνίας. Αυτό συνέβη και με την παραγωγή δραματικών έργων. Το δράμα μπορεί να διακριθεί σε θρησκευτικό/διδασκτικό, σε κοσμικό και σε ουμανιστικό σε λατινική γλώσσα, που δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την κατοπινή εξέλιξη του ευρωπαϊκού δράματος. Από τη λογοτεχνία της εποχής δεν λείπουν τα μικρότερα λογοτεχνικά είδη, που μαρτυρούν την καταγωγή τους από μεσαιωνικές μορφές αφήγησης, όπως το ηθικοδιδασκτικό παράδειγμα, η νουβέλα, έμμετρες ή πεζές ιστορίες, αλλά και κωμικά είδη όπως η φάρσα, η φαρσοκωμωδία, ο φαρσικός κύκλος με τη συσσώρευση γνωστών αφηγήσεων, οι οποίες αποδίδονταν σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο ή πρόβαλλαν ένα φανταστικό ή πραγματικό τόπο, χωρίς όμως την ενότητα ενός νεωτερικού μυθιστορήματος. Γενικά η κωμική λογοτεχνία του 16ου αιώνα, ως φαινόμενο, αποτελούσε βασικό στοιχείο του αστικού πολιτισμού, ενδιαφερόταν για τη συμβίωση των ανθρώπων στην καθημερινότητα, με έμφαση στην ψυχαγωγία τους, διακρινόταν δε για τον κοσμικό χαρακτήρα και το αντικληρικό της πνεύμα. Σε ορισμένες πεζές κωμικές μορφές, με λαϊκότροπο χαρακτήρα, που προήλθαν από την ανάμιξη στοιχείων του μεσαιωνικού έπους και της δημοτικής ποίησης, με δεδομένη την αφηγηματική πρώτη ύλη και την ιδεολογία, προστέθηκαν μοτίβα που υποβιβάστηκαν σε απλά συστατικά, χωρίς πραγματικό κοινωνικό έρεισμα: διακωμωδούνταν η παλιά αριστοκρατία και ο ανώτερος κλήρος, κάθε μορφή εξουσίας, όπως και η νέα αριστοκρατία του χρήματος, ενώ δινόταν προτεραιότητα στο σώμα και στις λειτουργίες του.

Ο 17ος αιώνας δεν είναι μόνον εποχή πολεμικών συγκρούσεων, αλλά και εσωτερικών αντιπαραθέσεων και κοινωνικών ταραχών, ίσως όχι τόσο θεαματικών όσο οι μεγάλες πολιτικές και θρησκευτικές διαμάχες, οι οποίες ωστόσο αναδείκνυαν τα αντικρουόμενα συμφέροντα στο εσωτερικό των αναπτυγμένων οικονομικά επαγγελματικών τάξεων, ενώ στην ύπαιθρο σημειώνονταν εξεγέρσεις των γεωργών. Η συνεχής αύξηση της κρατικής δικαιοδοσίας απαιτούσε την αναδιοργάνωση της διοίκησης, οδηγώντας στην ενοποίηση των επιμέρους κρατών και την επίδραση του κράτους στα πιο διαφορετικά πεδία της κοινωνικής ζωής. Ζητήματα δικαίου και ανατροφής, η δημόσια πρόνοια και ασφάλεια, η οικονομία και τα εκκλησιαστικά θέματα διακανονίζονταν με πλήθος διατάξεων.

Η ποίηση της εποχής είχε κοινωνικό χαρακτήρα: τα περιστασιακά ποιήματα που γράφονταν επί παραγγελία, τα θρησκευτικά λυρικά ποιήματα, το θρησκευτικό δράμα του μπαρόκ, οι αυλικές γιορτές, ήταν προσανατολισμένα στις κοινωνικές συμβάσεις. Ο ρητορικός χαρακτήρας της λογοτεχνίας του 17ου αιώνα, που ανάγεται στο αισθητικό αίτημα του Οράτιου, «ο ποιητής πρέπει να συνδυάζει το τερπνόν μετά του ωφελίμου», αλλά μαζί και την πειθώ, παραπέμπει ακριβώς στον δημόσιο προσανατολισμό της προς τα πολιτικά και κοινωνικά συμφραζόμενα: υπηρετεί διδακτικούς σκοπούς και οδηγεί στον δρόμο της αρετής, όχι με προσταγές και απαγορεύσεις, αλλά με διάφορα παραδείγματα και μύθους που εμπεδώνονται με τρόπο ευχάριστο ακόμη κι από τους λιγότερο έξυπνους αναγνώστες. Η ποιητική και η ρητορική είναι δεμένες μεταξύ τους στην ποιητολογία του μπαρόκ· η αντίληψη αυτή αποτελεί κληρονομιά της αρχαιότητας και είναι ουσιαστική για να καταλάβουμε την ποίηση της πρώιμης νεωτερικής εποχής, αν και παρατηρούνται αντιθέσεις μεταξύ της ποιητικής θεωρίας του μπαρόκ, που βασιζόταν στην παράδοση της κλασικής ρητορικής, και την ποιητική πράξη της περιόδου, που υιοθετούσε μανιεριστικά χαρακτηριστικά. Οι αστοί ποιητές του μπαρόκ ανήκαν βέβαια στην τάξη των λογίων. Επίσης, όλο και περισσότεροι αριστοκράτες ασχολούνταν με τη λογοτεχνία, πεπαιδευμένοι κι αυτοί όσο οι συγγραφείς αστικής προέλευσης. Οι Ακαδημίες που ιδρύονταν έθεταν ως σκοπό την ανάπτυξη των καλών ηθών και την καλλιέργεια της γλώσσας, αλλά υποστήριζαν και τη μεταφρασμένη λογοτεχνία, που στόχευε πέρα από τη μίμηση των προτύπων, δηλαδή των μεγάλων έργων της αρχαιότητας και της πρώιμης νεότερης εποχής, στη δημιουργία μιας ισότιμης ή και ανώτερης λογοτεχνίας. Στο πέρασμα από τον 16ο στον 17ο αιώνα υπήρχε πάντως μια απόκλιση ανάμεσα στη λαϊκότροπη αναγεννησιακή λογοτεχνία της Δυτικής και Νότιας Ευρώπης και τα ύστερα μεσαιωνικά πρότυπα που ίσχυαν στις χώρες της Βόρειας Ευρώπης, καθώς σ' αυτές δεν είχε γίνει η ανανέωση της ποίησης στην εθνική γλώσσα με βάση τον ανθρωπισμό. Η σταδιακή είσοδος της εθνικής γλώσσας στην έντεχνη ποίηση δημιούργησε ένα κοινωνικό χάσμα μεταξύ των λογίων ανθρωπιστών και του λαού, ο οποίος πάντως εξακολουθεί να τέρπεται από το παραδοσιακό δημοτικό τραγούδι. Ενώ, λοιπόν, στον 16ο αιώνα το χάσμα εντοπιζόταν ανάμεσα στα λατινικά και τις εθνικές γλώσσες, τώρα εμφανίστηκε στο εσωτερικό μιας γλώσσας. Το ρεπερτόριο του μπαρόκ συνδέθηκε με το λυρικό ποιμενικό δράμα, το νεολατινικό δράμα των Ιησουιτών, το άνθος του αγγλικού, γαλλικού, ιταλικού, ισπανικού θεάτρου, τις τραγωδίες και τις κωμωδίες (η σκέψη πως ο κόσμος είναι ένα θέατρο έχει κοινή προέλευση από την αρχαιότητα και δια-

τρέχει όλες τις ευρωπαϊκές λογοτεχνίες), το δράμα μαρτύρων και το δράμα με ειδωλολατρική ύλη, που αποκτούν πολιτικές και ηθικές διαστάσεις, το σχολικό δράμα, το θρησκευτικό-ιπποτικό έπος, το θρησκευτικό εκκλησιαστικό άσμα, το έμμετρο και το πεζό μυθιστόρημα, τη λυρική ερωτική ποίηση, το εγκώμιο, τη σάτιρα. Παράλληλα οι συγγραφείς του μπαρόκ πειραματίζονται με περίτεχνες κατασκευές όπως το σονέτο, η ελεγεία, το επίγραμμα και η ωδή. Στα σπουδαιότερα ρητορικά τους μέσα ανήκουν η πληθώρα λέξεων, τα ασυνήθιστα λεκτικά σύνθετα (που αναδεικνύουν κρυμμένες αναλογίες όπου άνθρωπος, φύση και θεός ενώνονται, πάνω και κάτω κόσμος γίνονται ορατοί ως ένας τόπος), οι σειρές ασύνδετων, οι παραλληλισμοί και οι αντιθέσεις που τείνουν σε συγκινησιακό λόγο, τα ευφυολογήματα και τα λογοπαίγνια, αλλά και η έντονη εικονοποιία που προετοιμάζει κατοπινές εξελίξεις. Οι εικόνες της φύσης, όπως γνωρίζουμε, δεν αποτελούν αυτοσκοπό, παραπέμπουν μόνο στην ομορφιά και τη σκοπιμότητα της θείας δημιουργίας. Στο κέντρο των έργων τοποθετείται το άλγος, η συνείδηση της ματαιότητας και παροδικότητας των ανθρωπίνων. Την εποχή του μπαρόκ άνθησε και διαδόθηκε στην ποίηση, στο κήρυγμα και στη διδακτική ποίηση το λεγόμενο «έμβλημα». Το έμβλημα προήλθε από τον συνδυασμό εικαστικής τέχνης και λογοτεχνίας, με σκοπό να διευκρινιστεί ο συμβολισμός του κειμένου μέσω της εικόνας. Τις τελευταίες δεκαετίες του 17ου αιώνα θα λέγαμε ότι η ευρωπαϊκή ποίηση παρουσιάζει μια εικόνα όχι ενιαία. Στην ποίηση, θρησκευτική και κοσμική, ενισχύονται τα μανιεριστικά στοιχεία, η μεταφορική γλώσσα και οι σκοτεινές παρομοιώσεις ωθούνται στα άκρα, με σκοπό να προκληθεί έκπληξη και απορία στον αναγνώστη. Ο δε πεζός λόγος του μπαρόκ περιλαμβάνει μια πλατιά γκάμα ειδών. Σε ό,τι αφορά τη μυθοπλαστική λογοτεχνία, έχουμε κηρύγματα με παρεκβάσεις και παραδείγματα, ηθικοδιδασκτική πρόζα, ηθικές νουβέλες, με διδακτικές ή και πικάντικες προσθήκες, διαλογική λογοτεχνία με θέματα τη γλώσσα, την ποίηση, τη ρητορική, τις πλαστικές τέχνες, την ηθική, τη φυσιογνωσία, το κυνήγι, με παιγνιώδεις συνομιλίες μεταξύ ανδρών και γυναικών, που συνδυάζουν διασκέδαση και διδαχή, αλλά ταυτόχρονα τονίζουν τον σημαντικό πολιτιστικό ρόλο της γυναίκας στο κοινωνικό γίγνεσθαι, αλληγορικά ή μυστικιστικά κείμενα, εποικοδομητικές πραγματείες, ταξιδιωτικές αφηγήσεις και συμπλήματα για να ικανοποιηθεί ο φιλοπερίεργος αναγνώστης που επιθυμεί τη γνώση εξωτικών πραγμάτων, βιβλία ιστορικών και φυσικών επιστημών, χρηστικά κείμενα ιατρικής και οικονομίας, αρχιτεκτονικής και στρατηγικού σχεδιασμού, εφημερίδες για τα επίκαιρα γεγονότα. Παράλληλα υπάρχουν τα παραδοσιακά λογοτεχνικά είδη, η σάτιρα γύρω από ουσιαστικές όψεις της

εμπειρίας για τον κόσμο του 17ου αιώνα, το μυθιστόρημα, αυλικό/ιστορικό σχοινοτενές και με πολιτική διάσταση (προϊόν της αυλικής και της λόγιας αστικής κουλτούρας), ερωτικό/αισθηματικό, ποιμενικό, με μεικτές μορφές και ποικίλες παραλλαγές σε υψηλό και χαμηλό ύφος, πικαρικό, κωμικό, παρωδιακό ιπποτικό, διδακτικό/σατιρικό/πολιτικό, με χαρακτηριστικά πρώιμου αστικού διαφωτισμού, ουτοπικό και φυγής από τις καταπιεστικές συνθήκες του παρόντος προς ένα ονειρικό, επίγειο παράδεισο, αλλά και μικρές αφηγηματικές φόρμες, όπως η φάρσα ή το απόφθεγμα, ενσωματωμένα συνήθως σε μεγάλες συλλογές, μεταφράσεις και διασκευές ξένων κειμένων, ιδίως του ισπανικού πικαρικού μυθιστορήματος. Σειρές εικόνων που εντυπώνονται στη μνήμη, αλληγορίες, εμβλήματα, ποιητικά ένθετα, παραδειγματικές ιστορίες και θαυμαστές αφηγήσεις, συνδυασμοί σοβαρού και κωμικού, βαθιάς ευσέβειας και εύστοχης σάτιρας, πλουμίζουν αισθητικά τα πεζά κείμενα της εποχής του μπαρόκ, συμβάλλοντας σε εντυπωσιακές απηχήσεις και σε φανταχτερές περιγραφές του κόσμου κατά τον Τριακονταετή Πόλεμο (1618–1648) και μιας κοινωνίας στην οποία αναποδογυρίστηκαν όλες οι αξίες, ενώ η δυσχερής κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει προβάλλεται πάνω στο φόντο της χριστιανικής διδασκαλίας και των διάφορων εγκόσμιων ουτοπιών.

Ο ελληνισμός του 16ου και 17ου αιώνα

Σε ό,τι αφορά τη γεωγραφική διασπορά των ελληνόγλωσσων φορέων της λαϊκότροπης γλώσσας και λογοτεχνίας και τις ιστορικές ανακατατάξεις της εποχής (μέσα 15ου έως τέλος του 17ου αι.) που μας ενδιαφέρει εδώ, αξίζει να σημειωθεί ότι η οθωμανική επέκταση συνεχίζεται και θα κορυφωθεί το 1715 με την επανάκτηση της Πελοποννήσου και την κατάληψη των τελευταίων βενετοκρατούμενων νησιών του Αιγαίου. Στο μεταξύ είχε ολοκληρωθεί η κατάκτηση των μικρών δυτικοκρατούμενων ηγεμονιών στο Ιόνιο και την Ήπειρο, το Αιγαίο και την Ανατολική Μεσόγειο, εκτός από ένα τμήμα των βενετικών κτήσεων, και από τον 16ο αιώνα κ.ε. καταλαμβάνονται η Δωδεκάνησος, ορισμένες πόλεις-λιμάνια της Πελοποννήσου, οι Κυκλάδες, η Χίος, η Κύπρος και η Κρήτη. Ως αντίβαρο ενισχύεται ο ελληνικός κόσμος της διασποράς: στην αρχή κυρίως στην Ιταλία, λιγότερο στην Ισπανία, Γαλλία και άλλες δυτικοευρωπαϊκές και κεντροευρωπαϊκές χώρες, αργότερα και στην Ανατολική Ευρώπη καθώς και στη Μέση Ανατολή.

Με τις ιστορικές (πολιτικές, ιδεολογικές, πολιτιστικές) μεταβολές συνδέονται και οι εξελικτικές τάσεις της ελληνικής γλώσσας. Στην ύστερη μεσαιω-

νική περίοδο η κοινή ελληνική, περιορισμένη στο συρρικνωμένο κέντρο και σε μια μικρή, πολιτικά εξαρτώμενη από αυτό περιφέρεια, φαίνεται να διασπάται, όπως στην αρχαιότητα, σε διαλέκτους ή ιδιώματα. Με αφετηρία τις διαλέκτους και τα ιδιώματα των τριών πιο πρόσφατων αιώνων της ιστορίας της νεοελληνικής γλώσσας και πηγαίνοντας προς τα πίσω, οι γλωσσολόγοι διακρίνουν ανάμεσα σε βόρεια, λιγότερο συντηρητικά στη σύνταξη, ιδιώματα και σε νότια, που είναι γενικά πιο συντηρητικά στη σύνταξη, κάποτε και στη φωνητική και στο λεξιλόγιο.

Η περίοδος από την Άλωση της Πόλης ως την οθωμανική κατάκτηση της Κρήτης είναι πλούσια σε έμμετρα και πεζή παραγωγή και σε λογοτεχνικά είδη. Οι κύριες καινοτομίες εδώ είναι η σταδιακή γενίκευση της ομοιοκαταληξίας στην ποίηση, το ξεκίνημα της έντυπης δημόδους λογοτεχνίας (στην ποίηση από το 1509, στην πεζογραφία από το 1529) και η συστηματική καλλιέργεια του κρητικού ιδιώματος.

Στην ποίηση διακρίνουμε διαλογικούς θρήνους, δραματικές ή θρηνητικές αφηγηματικές περιγραφές για την Άλωση της Πόλης και για άλλα επίκαιρα περιστατικά, ιστορικές αφηγήσεις, θρησκευτικά ποιήματα, παραφράσεις της Βίβλου, ηθικοδιδασκτική, εγκωμιαστική ποίηση, σάτιρα πολιτικοθρησκευτική, κοινωνική, αντιγυναικεία, παραφράσεις αρχαίας ποίησης, μυθολογικά ερωτικά αφηγήματα, λυρικά ερωτικά ποιήματα, διηγήσεις ζών, ιστορικές αφηγήσεις, ερωτικές/ιπποτικές μυθιστορίες, διδακτικές Αλφαβήτους, προσκυνητάρια, λυρικό δημοτικό τραγούδι, ποιμενικό ειδύλλιο, και τα κύρια είδη της δραματικής ποίησης, τραγωδία, κωμωδία, ποιμενικό και θρησκευτικό δράμα.

Η ειδολογική αυτή ποικιλία σχετίζεται, σύμφωνα με τον Γ. Κεχαγιόγλου, τόσο με τη σταδιακή γλωσσική και μορφική απελευθέρωση της λογοτεχνίας σε δημόδη γλώσσα από τα σχήματα της λόγιας γραμματείας (εντονότερη και αμιγέστερη καλλιέργεια του δημόδους και ιδιωματοικού λόγου, διεύρυνση των ποιητικών δυνατοτήτων με τη σταδιακή εισαγωγή και επικράτηση της ομοιοκαταληξίας, διαφορετικών στιχουργικών σχημάτων, μορφών, κτλ.) όσο και με λογοτεχνικές εισαγωγές από παραδόσεις μη ελληνόγλωσσες και μάλιστα όχι μόνον της Δύσης (που έχουν διερευνηθεί), αλλά και της Ανατολής.⁷

Είναι σαφές ότι η πρώτη περίοδος αισθητής ανανέωσης με βάση τέτοια στοιχεία, αλλά και με στοιχεία ειδολογικά, μορφικά, στιχουργικά, κτλ., είναι η περίοδος της δυναστείας των Παλαιολόγων, η οποία εμφανίζεται πλουσιό-

⁷ Γ. Κεχαγιόγλου, *Από τον ύστερο Μεσαίωνα ως τον 18ο αιώνα. Εισαγωγή στα παλιότερα κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, ΙΝΣ (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 2009.

τερη σε λογοτεχνικά έργα και είδη από την προηγούμενη, την περίοδο της δυναστείας των Κομνηνών. «Αυτή την εν μέρει διαφοροποιημένη από τις προηγούμενες της περίοδο με τις καινούργιες ειδολογικές, θεματικές και μορφικές αναζητήσεις που εκδηλώθηκαν στα δυτικοκρατούμενα μέρη από τα τέλη του 14ου ως τις αρχές του 15ου αι. κε.», θέτει το ερώτημα, μεταξύ άλλων ερευνητών της νεοελληνικής δημόδους λογοτεχνίας, ο Κεχαγιόγλου, «μπορούμε να την ονομάσουμε πρώιμη Νεοελληνική Αναγέννηση, αφού στην Ιταλία η Αναγέννηση είχε ήδη ξεκινήσει, ή θα πρέπει να δεχτούμε οριστικά πως βρισκόμαστε ακόμα μπροστά σε προβληματισμούς ορισμένων απλών “προδρόμων” της Αναγέννησης, άρα σε λογοτεχνία που ανήκει στον ύστερο Μεσαίωνα;» Το ερώτημα αυτό πιστεύω ότι θα έχει απαντηθεί, κατά κάποιο τρόπο, ως το τέλος της εργασίας μου αυτής.

Στην πεζογραφία, πάλι, έχουμε ιστοριογραφικά-χρονικογραφικά κείμενα, θρησκευτική γραμματεία, ιστορικούς θρήνους, μύθους ζώων, έργα φυσιογνωστικά, μεταφράσεις/παραφράσεις από αρχαία πεζά κείμενα, τοπικές πολιτικοκοινωνικές αφηγήσεις, περιγραφές τοπικών καταστροφών και επιδημιών, περιηγητικές αφηγήσεις, κηρύγματα,⁸ αλλά και την επανεμφάνιση παλιότερων ειδών, όπως η επική μυθιστορία, οι καθρέπτες ηγεμόνων και οι διδακτικοί/σατιρικοί βίοι παλιότερων σοφών ή αυλικών τρελών, όπως λ.χ. «ο βίος του Μπερτόλδου». Στο τελευταίο αυτό έργο, ένα είδος πεζής σάτιρας, θα αναφερθούμε ευθύς αμέσως, καθώς εδώ συναντούμε τη δεύτερη, μεταφορική πλέον, σημασία της λέξης *πέραςμα* στον χώρο της δημόδους λογοτεχνίας.⁹ Ο Μπερτόλδος του Giulio Cesare della Croce, βασισμένος σε παλιότερο διάλογο ανάμεσα στον ταπεινό Μαρκόφλο και τη μέγιστη αυθεντία της Βίβλου, τον δίκαιο Σολομώντα, το οποίο εκδίδεται στην Ιταλία το 1606 και μεταφράζεται στα ελληνικά το 1646, μας δείχνει τον τρόπο με τον οποίο είναι δυνατό από το κριτικό βλέμμα πάνω στον κόσμο της εξουσίας να παραχθεί μια ικανοποιητική πολιτιστική και κοινωνική εικόνα. Βρισκόμαστε στον προχωρημένο 17ο αιώνα, όπου η κριτική πάνω σε πρόσωπα και θεσμούς μιας οργανωμένης κοινωνίας είναι πια παγιωμένη και αναπόφευκτη. Η σάτιρα βέβαια του κλήρου προηγούνταν, καθώς πάντα η Εκκλησία είχε το γενικό πρόσταγμα, και δικαιολογημένα επέσυρε πρώτη την κριτική. Η σάτιρα του άλλου ισχυρού, του κοσμικού ηγεμόνα, η οποία εμφανίζεται κάτω από συνθήκες πολιτικής και κοινωνι-

⁸ Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Κήρυγμα και ζωγραφική τον 16ο αι. Μία όψη των Ελληνορθόδοξων υπό τη Γαληνοτάτη», στο Γ. Κ. Μαυρομάτης - Ν. Αγιώτης, *Πρώιμη νεοελληνική δημόδης γραμματεία*, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2012, σ. 115-142.

⁹ Βλ. Paul Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Κριτική, 1998.

κής ωρίμανσης, έρχεται να εκφραστεί μέσα από τα λόγια και τις πράξεις του άξεστου αλλά πανούργου χωρικού, του Μπερτόλδου, όχι ολοκληρωμένα και ανατρεπτικά, πάντως ερεθιστικά για τον εξοικειωμένο με την κατώτερη λογοτεχνία αναγνώστη. Ο συγγραφέας, που επενδύει ένα λαϊκό ήρωα στη λόγια λογοτεχνία, αντιλαμβάνεται το έργο του ως αντίποδα του υψηλού έργου, από το οποίο διαφοροποιείται σε βασικά σημεία: στη μορφή του ήρωα και του κόσμου του, στη δομή και τον τρόπο αφήγησης. Η κυριότερη αντίθεση φαίνεται στην απαίτηση αλήθειας του κατώτερου είδους, ενώ το υψηλό επιδιώκει κυρίως μια διασύνδεση ιστορίας και μυθοπλασίας.

Αν και επεισακτος, ο Μπερτόλδος ως μορφή, ως διάθεση και ως σατιρική έκφραση εντάχθηκε εύκολα στο κύκλωμα διακίνησης των λαϊκών φυλλάδων, καθώς αντιπροσωπεύει έναν ήρωα που ταιριάζει στο πνεύμα μιας καθολικότερης νεοελληνικής νοοτροπίας. Ενδεχομένως, σκέφτομαι, δεν ανήκει σε καμία κοινωνική τάξη, οπότε η κοινωνία στο σύνολό της και από την εξωτερική της όψη, με τους αριστοκράτες και τους πλούσιους σε πρώτο πλάνο, αποτελεί το αντικείμενο των χωρατών ενός περιθωριακού· πράγμα που ίσως εξηγεί την ιδεολογική χρήση που του έγινε σε μεταγενέστερες, πολύ διαφορετικές, περιστάσεις του ελληνικού πολιτικού/κοινωνικού βίου. Ο συγγραφέας δεν ενδιαφέρθηκε για έναν ολοκληρωμένο βίο του ήρωά του, έτσι ο Μπερτόλδος παρέμεινε μια σειρά επεισοδίων με αβέβαιη διαδοχή. Εκείνο που προσδίδει τη μεγαλύτερη ελκυστικότητα στο έργο είναι η έντονη κυριαρχία του διαλόγου, η σύγκρουση, η εναντιολογία, εντέλει η θεατρικότητα που του δίνει ζωντάνια. Συχνά ο διάλογος αποτελεί πρόσχημα, αφού σε μια ερώτηση ακολουθεί μια αντίφραση, ένα άλλο λεκτικό, μια απάντηση εξ' εναντίου, μια μεταφορά ή μια άλλη ερώτηση, έτσι που το έργο δείχνει να ανήκει μάλλον σε μια καρναβαλιστική θεατρική φάρσα παρά στην πεζογραφία. Κατά τ' άλλα, ο Μπερτόλδος παρουσιάζει μια χαλαρή δομή, συνενώνει διάφορα απλά λογοτεχνικά είδη, όπως η παροιμία, το αίνιγμα, η φάρσα, η κωμωδία, η διαθήκη, οι αναμνήσεις, τα απορήματα, οι συμβουλές, τα διδάγματα, ο μύθος.

Ένας από τους μύθους του Μπερτόλδου αναφέρεται στις περιπέτειες δύο θαλασσινών ζώων, της γαρίδας και του καβουριού, που, θέλοντας να ταξιδέψουν και να γνωρίσουν τον κόσμο, στρατολογούνται παρά τη θέλησή τους, μπλέκουν σε πολεμικές συγκρούσεις και νυχτερινές κατασκοπίες στις σκηνές του εχθρού, δέχονται κατακέφαλα χτυπήματα, και τελικά δραπετεύουν νύχτα από το στρατόπεδο, κινούμενοι με τα οπίσθια και στραβοπατώντας για να μην τους ξαναδείρουν στο κεφάλι, αν γίνουν αντιληπτοί, αλλά στον πισινό που πονάει λιγότερο. Θυμίζω εδώ ότι ο Croce, για την έντονη αίσθηση του σώμα-

τος που αναδίδει το έργο του, έχει χαρακτηριστεί μικρός Rabelais.¹⁰ Αξίζει να παρατηρηθεί ότι το μεγαλύτερο μέρος των εκφράσεων που απαντώνται σε όλες τις γλώσσες σχετικά με τα πράγματα οφείλεται σε μεταφορές από το ανθρώπινο σώμα και τα μέρη του, από τις ανθρώπινες αισθήσεις και από τα ανθρώπινα πάθη. Γι' αυτό π.χ. λέμε *μέτωπο* και *νώτα* για το εμπρός και το πίσω, αντίστοιχα, *λάρυγγας* ή *φάρυγγας* για τους ποταμούς και τα όρη, αλλά ταυτόχρονα οι αντίστοιχες ιταλικές λέξεις *fauce* και *foce* σημαίνουν και τη στενή διόδο, τα στενά, τις πύλες, τα φαράγγια, τον πορθμό, τον ισθμό αλλά και το χάσμα και τον κρατήρα ηφαιστείου, δηλαδή κάθε είδους *πέρασμα*, μικρό ή μεγάλο. Και βέβαια υπάρχουν κι άλλα πολυάριθμα παραδείγματα που θα μπορούσαμε να επικαλεστούμε από όλες τις γλώσσες. Όλα αυτά κατάγονται από εκείνη τη φιλοσοφική άποψη που λέει ότι ο άνθρωπος, όταν χάνεται στην αγνωσία, κάνει τον εαυτό του μέτρο του σύμπαντος κόσμου ή από τον ίδιο του τον εαυτό φτιάχνει έναν ολόκληρο κόσμο. Διότι ο άνθρωπος, σύμφωνα με τους στοχαστές και τους ποιητολόγους, όταν συλλογίζεται, γίνεται τα πάντα, ή μάλλον γίνεται τα πάντα όταν δεν συλλογίζεται. Ίσως σ' αυτή την τελευταία πρόταση να υπάρχει περισσότερη αλήθεια, διότι ναι μεν ο άνθρωπος συλλαμβάνει τα πράγματα μέσω της λογικής, αλλά και μέσω της απουσίας της λογικής φτιάχνει πράγματα από τον ίδιο του τον εαυτό, μεταμορφώνεται στα πράγματα αυτά και γίνεται ο ίδιος πράγμα.¹¹

Ο συγγραφέας δηλώνει στον πρόλογό του πως το έργο έχει αποκλειστικό σκοπό τη διασκέδαση. Ίσως όμως δεν πρέπει να πάρουμε στα σοβαρά τη δήλωσή του αυτή. Το έργο εμπεριέχει ηθικά διδάγματα και οδηγίες και εκφράζει, όπως άλλωστε το σύνολο της λογοτεχνίας από τα μέσα του 16ου αιώνα κ.ε., μια άμεση πολιτική και κοινωνική αντιπολίτευση. Το ατυχές μυητικό ταξίδι των δύο ζώνων λήγει με τη φράση: «Ας υπάμεν με τον Θεόν, διατί ο πόλεμος δεν κάνει διά τ' εμάς».¹² Με τη φράση αυτή ο Croce πέτυχε, ίσως άθελά του, έναν ιδιαίτερο δυναμισμό, την ένταση μεταξύ των γεγονότων (πόλεμος) και των τάσεων (Θεός, πίστη). Το αναγνωστικό κοινό όφειλε να αισθανθεί τον τρόπο με τον οποίο επενεργούσαν στον μύθο οι δύο αντίρροπες δυνάμεις στο κέντρο της ταραχώδους ζωής του 17ου αιώνα. Η δυσάρεστη κατάσταση

¹⁰ Βλ. Μ. Μπαχτίν, *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του*, μτφρ. Γ. Πινακούλας, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2016, και Jacques Le Goff, «Το γέλιο στον Μεσαίωνα», στο Jan Bremmer - Herman Roodenburg (επιμ.), *Η πολιτισμική ιστορία του χιούμορ*, μτφρ. Γ. Δίπλας, Αθήνα, Πολύτροπον, 2005, σ. 80.

¹¹ G. Vico, *Η νέα επιστημονική γνώση*, μτφρ.-εισ.-πίνακες Γ. Κεντρωτής, Αθήνα, Gutenberg, 2015.

¹² *Ο Μπερτόλδος και ο Μπερτολδίνος*, σ. 45-47: «Μύθος της γαρίδας και της καβουριάς διηγημένη από τον Μπερτόλδον», ιδίως σ. 47.

στην οποία έχουν περιέλθει οι βασανισμένοι και βαριά φορολογημένοι φτωχοί και φιλήσυχοι υπήκοοι από τους άρχοντες, που υπερβαίνουν τα όρια και εκμεταλλεύονται την εξουσία τους, ονομάζεται μεταφορικά *πέρασμα*. Ο Θεός πρέπει να ρίξει το βλέμμα του από τον Ουρανό κάτω στη Γη.

Ο Μπερτόλδος διηγείται εδώ έναν μύθο της *λεοντειού κοινωνίας*, όπως λέγεται, από το όνομα των πληβείων, οι οποίοι ονομάζονταν *κοινωνοί* στις ηρωικές πόλεις, καθότι συμμετείχαν σε όλους τους αγώνες και τους κινδύνους των πολέμων, όχι όμως και στη διανομή της λείας και των κτήσεων. «Και τώρα θα σας εκθέσω εδώ διά βραχέων γιατί επινοήθηκε των μύθων το είδος. Ο έντρομος σκλάβος δεν έβρισκε το θάρρος να εκφραστεί όπως επιθυμούσε, κι έτσι μετάφερνε της ψυχής του τα κινήματα σε μύθους. Το μονοπάτι του Αίσωπου εκείνου εγώ ο ίδιος το 'πιασα και το επλάτυνα και το έκανα οδό κανονική» γράφει στον πρόλογο του τρίτου βιβλίου των *Μύθων* του ο Φαίδρος (15 π.Χ.–50 μ.Χ.). Είναι φανερό ότι με τον μύθο μπορούμε να διδάξουμε ενήλικες και να τους πείσουμε, αρκεί απλώς να τους παραθέσουμε παραδείγματα ομοιότητας. Εδώ το παράδειγμα προέρχεται από τον ζωικό κόσμο. Γιατί, όπως μας λέει ο Σπυρίδων Λάμπρος, οι παππούδες και οι προπαππούδες του Μπερτόλδου, συνηθισμένοι να ζουν ανάμεσα στους λαγούς, τις γάτες, τα περιστέρια, τα πουλιά, τα παζάρια, να αναπνέουν με ευχαρίστηση τη μυρουδιά του σανού και της κοπριάς, κληροδότησαν στον επίγονό τους την τέχνη της πονηριάς. Πάντα ο Μπερτόλδος σκέφτεται πριν μιλήσει, μιλάει με ακρίβεια και πανούργα ηρεμία. Η δημιουργικότητα του Μεσαίωνα εκδηλώνεται ακριβώς στον υποβιβασμό των κληρονομημένων από το παρελθόν αξιών: εδώ ο αριστοκράτης αναγνωρίζει την οξύνοια του χωρικού και τον ανακηρύσσει βασιλικό σύμβουλο, εντάσσει τον μέσα στον αυλικό βίο. Η χειραφέτηση από το οικουμενικό αξιακό σύστημα της χριστιανικής θρησκείας και κοινωνίας συντελείται μόλις μεταξύ του 16ου και 18ου αιώνα.

Πολιτισμική κινητικότητα και λογοτεχνία του Μεσαίωνα

Το ανά χείρας άρθρο είναι μία προσαρμογή του θεωρητικού μοντέλου της Πολιτισμικής Κινητικότητας στο πεδίο της δημόδους λογοτεχνίας του μεταιχμίου ανάμεσα στον Μεσαίωνα και τη νεωτερικότητα, ανάμεσα στον 12ο και 16ο αιώνα.¹ Πρόκειται για έργα απολύτως κρίσιμα. Με αυτά αναδύονται τα ΝΕ στη λογοτεχνική αυτοσυνειδησία. Ανέπτυξαν το τεχνικό και νοηματικό λεξιλόγιο που επέτρεψε στο καινούριο ιδίωμα να αναπτυχθεί σε μία συνειδητή λογοτεχνική γλώσσα που είχε την αυτοπεποίθηση της δημιουργικότητάς της, ότι, δηλαδή, μπορούσε να προσαρμόζεται σε διάφορες καταστάσεις και να εκφράζει ευρύτερο κοινό, με διαφορετικές ανάγκες, μεταξύ του οποίου και γυναίκες, για τις οποίες κατασκεύασε χώρο. Ενώ η νέα γλώσσα ξεκίνησε ως ένα εκκολαπτόμενο πείραμα στα χέρια του Πτωχοπρόδρομου και ήταν η αβίαστα δημοτική φωνή του *Διγενή*, η παραγωγή μέχρι τον 16ο αιώνα έφτασε να κατοχυρώσει την ικανότητά της να αλλάζει, να γίνεται συνθετότερη, να αναλαμβάνει ρίσκα και έτσι να διαμορφώνει τις προϋποθέσεις της κατοπινής λογοτεχνίας.²

Κι όμως, η πρόσληψη της περιόδου από τις περισσότερες από τις αξιότερες ιστορίες της λογοτεχνίας είναι τυπικά στατική. Δεν γίνεται λόγος για το τι είναι αυτό που θέτει την λογοτεχνία σε κίνηση. Δεν ακούμε για τις θεσμικές ταλαντώσεις που διεύρυναν τα ενδιαφέροντά της. Δεν μαθαίνουμε ποτέ ποιοι πολιτισμικοί μηχανισμοί μπαίνουν σε λειτουργία όταν πλούσιες ξένες κουλτούρες έρχονται σε επαφή με δομές σταθερότητας και εξουσίας στα ελληνικά. Ακόμη και μέγιστοι φιλόλογοι, όπως ο Αλεξίου και ο Κριαράς, όταν περιγράφουν επίδραση από ξένη λογοτεχνία την καταλαβαίνουν στατική: δηλαδή, ένας Έλληνας συγγραφέας αποδίδει ένα ξένο κείμενο κατ' εξαίρεση, έξω από κάθε πλαίσιο οργανικών ανταλλαγών.³

¹ Stephen Greenblatt (επιμ.), *Cultural Mobility. A Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

² Βλ. γενικά Roderick Beaton, *The Medieval Greek Romance*, Cambridge 1989 (2η αναθ. και εκτεταμένη έκδ. Λονδίνο 1996). Τώρα και Kostas Yiavis, «The adaptations of Western sources by Byzantine vernacular romances», στο Carolina Cupane - Bettina Krönung (επιμ.), *Fictional Storytelling in the Medieval Eastern Mediterranean and Beyond*, Leiden-Βοστώνη, Brill, 2016, σ. 127-55.

³ Βλ. για παράδειγμα Εμμ. Κριαράς, *Βυζαντινά ιστορικά μυθιστορήματα*, Αθήνα, Αετός, 1955, σ. 135, 200-201, και Βισσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, κριτική έκδ.-εισ.-σημειώσεις Στυλιανός Αλεξίου, Αθήνα, Ερμής, 2008, σ. ο'οα'.

Αυτό που θέλουμε να προτείνουμε είναι ότι ακόμη και σε πεδία όπως ο δημόσιος Μεσαίωνας και η πρώιμη ελληνική νεωτερικότητα, που φαίνονται συμπαγή και ακίνητα, η πολιτισμική κινητικότητα είναι στην πραγματικότητα ο κανόνας και όχι η εξαίρεση.

Ας κεντρωθούμε για λόγους χώρου στις μυθιστορίες, που είναι εκτενέστερα αφηγηματικά ποιήματα. Από τις 16 συνολικά οι 7, δηλαδή σχεδόν οι μισές, είναι καθαρές αποδόσεις μίας ξενόγλωσσης βασικής πηγής. Το γεγονός σημαίνει ότι όταν οι Έλληνες συγγραφείς προσπάθησαν να βρουν την φωνή τους στο καινούριο ιδίωμα (γλωσσικό και λογοτεχνικό), μία στις δύο περιπτώσεις ανοίχτηκαν σε μία ξένη λογοτεχνία.

Για να τεθεί το ζήτημα διαφορετικά: η έναρξη της ΝΕ λογοτεχνίας βασίζεται και ευδοκίμει σε συνθήκες πολιτισμικής ανομοιογένειας, στην επικοινωνία με πλούσιες ξένες παραδόσεις, στην υπέρβαση εθνοτικών και γλωσσικών ορίων.

Όπως όλοι οι μεσαιωνικοί συγγραφείς, οι ανώνυμοι διασκευαστές επιζητήσαν μία πηγή καταξιωμένη στην συνείδηση των αναγνωστών τους, η οποία και θα προσέδιδε αξιοπιστία και *auctoritas*, αυθεντία, στο δικό τους έργο. Υποτάσσονταν σε αυτήν την πηγή αφού την ακολουθούσαν (και μάλιστα συχνά διατυμπάνιζαν πόσο πιστά την ακολουθούσαν), αλλά ταυτοχρόνως την υπέσκαπταν ωθώντας τα ερμηνευτικά της όρια σε άλλες κατευθύνσεις.⁴ Οι επτά αποδόσεις καταφάσκουν την κανονικότητά τους (εννοώ την επιθυμία τους να διαμορφώσουν τον ΝΕ κανόνα) εκτοπίζοντας τις ξένες αρχετυπικές πηγές τους.

Ας πάρουμε το παράδειγμα του *Πολέμου της Τρωάδος*.⁵ Κάποια στιγμή, ίσως τον 13ο αιώνα, ένας ανώνυμος θέλησε να πει την ιστορία του Τρωικού Πολέμου. Δεν είχε πρόσβαση στην ομηρική παράδοση, δεν μπορούσε να εκφραστεί με την αρχαία γραμματεία, δεν κατέφυγε σε αυτήν. Για να βρει την γλώσσα του, ανέτρεξε σε ένα γαλλικό κείμενο, το *Roman de Troie* του Benoît de St Maure. Η Μεσαιωνική Δύση δεν γνώριζε τον Όμηρο, και έπαιρνε το αγαπητότατο *matière de Troie* από τέτοιας λογής μεσαιωνικές αφηγήσεις, *romans d'antiquité*. Το έργο του Benoît ήταν εξαιρετικά δημοφιλές, σώζεται σήμερα σε 39 χφφ, μεταφράστηκε στα λατινικά και έγινε ακόμη δημοφιλέστερο, επηρέασε άμεσα Βοκάκιο και Τσώσερ. Γίνεται ένα πρωτοτυπικό κείμενο, δηλαδή γεννά δημιουργικές αναδιασκευές. Είναι τόσο πολλές που είναι αδύνατο

⁴ Βλ. Alastair Minnis, *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Φιλαδέλφεια, Pennsylvania University Press, 2010.

⁵ Για το κείμενο βλ. την έκδ. Μ. Παπαθωμόπουλος - Ε. Μ. Jeffreys (επιμ.), *Ο Πόλεμος της Τρωάδος. Editio princeps*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1996.

να καταμετρηθούν. Το ζήτημα είναι ότι το *Roman* είναι ένα τυπικά αυλικό κείμενο: ο Benoît βιοποριζόταν στην βασιλική αυλή και με χρηματοδότηση του Ερρίκου Β΄ της Αγγλίας, ο οποίος χρησιμοποίησε τον μύθο του Αινεία που ιδρύει την Ρώμη (και του εγγονού του Βρούτου που ιδρύει την Βρετανία) για να νομιμοποιήσει δική του βασιλεία, την οποία είχε κατακτήσει με τρόπο αμφιλεγόμενο. Ο Benoît έγραψε μία φινετσάτη περιπέτεια που έθεσε κεντρικό ζήτημα την αγάπη, την αυλική αγάπη των ευγενών, όπου ο έρωτας της απρόσιτης γυναίκας εξευγενίζει τον ήρωα και τον κάνει άριστο σε όλα – τέλειο χριστιανό, πολεμιστή, εραστή. Για παράδειγμα, οι βασικοί αφηγηματικοί πυλώνες του Benoît δεν είναι η εξέλιξη της τρωικής πολιορκίας αλλά οι ιστορίες αγάπης 4 ζευγαριών.⁶ Το ελληνικό κείμενο δεν μετέφρασε αλλά εκμεταλλεύτηκε, «έτρεψε», την πηγή του. Έθεσε εαυτόν ανάμεσα στην αυλικότητα του Benoît και την, πιο οικεία, πολεμικότητα του έπους. Οι 4 ιστορίες αγάπης διατηρήθηκαν: υπάρχουν κονταρομαχίες, η χειραφετημένη Μήδεια διεκδικεί τον ερωτικό σύντροφό της (όπως συμβαίνει συχνά στην μεσαιωνική αυλική μυθιστορία), ο συγγραφέας προσπαθεί να επινοήσει νεολογισμούς για να αποδώσει την φεουδαλική, ιπποτική κουλτούρα.

Κι όμως το αριστοκρατικό θέμα στα χέρια του έλληνα διασκευαστή γίνεται δημώδες, πολιτισμικά δημώδες, γιατί απευθύνεται σε δημώδες κοινό: η αγάπη δεν εξευγενίζει (όπως συμβαίνει στα γνήσια ιπποτικά) αλλά «τυφλώνει» τον Αχιλλέα. Η ιπποτική του γενναιότητα εκπίπτει σε αφροσύνη. Η Μήδεια τώρα είναι πονηρή, καθόλου πριγκιπική, και προσπαθεί να τυλίξει τον Ιάσονα σε γάμο – κάτι που δεν συμβαίνει ποτέ με τις δυναμικές γυναίκες των αυλικών μυθιστοριών. Ο έλληνας διασκευαστής δεν χάνει ούτε μία ευκαιρία να μη μας θυμίσει ότι όταν μία κοπέλα εμπιστεύεται έναν άντρα ακολουθεί ελευθεριότητα την οποία καταδικάζει απερίφραστα – σε αντίθεση με τις πάμπολλες τολμηρές περιγραφές των αριστοκρατικών ομόθεμων. Το ελληνικό κείμενο δεν ενδιαφέρεται για τις εκτενέστερες περιγραφές του πολιτισμού των όπλων, της ευγένειας του ένοπλου ιππότη, και τυπικά τις συντομεύει.

Νομίζω ότι μπορούμε να προτείνουμε τώρα την φαινομενολογία του *modus operandi* των δημωδών συγγραφέων: εγκολπώνονταν, αφομοίωναν, εκμεταλλεύονταν δημιουργικά, στοιχεία από έγκυρα κείμενα αδιαφορώντας αν ήταν ελληνικά ή ξενόγλωσσα. Η γνώμη μου είναι ότι εκείνα τα έργα που ήταν σχεδιασμένα για περισσότερο απαιτητικό κοινό στόχευαν ώστε η απόκλιση από την αυθεντία να γίνει αντιληπτή και να εκτιμηθεί. Τα λαϊκότερα έργα είχαν

⁶ Barry Windeatt, *Troilus and Criseyde*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1992.

περιορισμένη την δυνατότητα απόκλισης. Τα κείμενα ούτως ή άλλως κυκλοφορούσαν με μίαν απρόσκοπτη άνεση που μας εκπλήσσει σήμερα. Η κινητικότητα ήταν απαραίτητη και δεδομένη συνθήκη της μεσαιωνικής και πρώιμης νεωτερικής λογοτεχνίας.

Μία από τις απολύτως συναρπαστικές διαστάσεις αυτής της κινητικότητας είναι το γεγονός ότι οι δημώδεις συγγραφείς δεν περιορίζονταν στο ελάχιστο από ιδεοληπτικές αγκυλώσεις εμμονής στις δυτικές γλώσσες και παραδόσεις. Δεν ήθελαν να αποδείξουν ότι είναι Ευρωπαίοι, αλλά αντλούσαν και από ανατολικές πηγές τις οποίες θεωρούσαν *Auctoritates*. Είναι ενδιαφέρον ότι η επαφή με την λογοτεχνία της Ανατολής γίνεται θραυσμένα, κομματιαστά. Τα περσικά χρονικά και οι αραβικές ιστορίες διέφεραν ιλιγγιωδώς από τα ελληνικά κείμενα ως προς το μέγεθος (τα ανατολικά είναι πολλαπλάσιας έκτασης) και ως προς την ποιητική υφή. Ταυτοχρόνως, όμως, δομήθηκαν παρατακτικά ως διαδοχικά, εγκιβωτισμένα επεισόδια που προσφέρονται να γίνουν βινιέτες και μοτίβα. Αυτά πρέπει να αποτελούσαν ένα ρευστό σώμα υλικού που κυκλοφορούσε με τρόπους που μόνο μόνον εν μέρει μπορούμε να φανταστούμε: προφορικά ή γραπτά, με καραβάνια εμπόρων ή μεταναστών ή γειτόνων, σε φυλλάδες ή παραμύθια. Οι Έλληνες συγγραφείς αποσπούσαν «αφηγηματικές ενότητες» τις οποίες ενσωμάτωναν στην ροή των δικών τους ιστοριών, οι οποίες δεν είχαν καμία άλλη σχέση με την πηγή τους.

Ας πάρουμε το παράδειγμα του μαγικού κάστρου στον *Βέλθανδρο* (μια ερωτική μυθιστορία του 13ου ή του 14ου αι.): έχει συνδεθεί με το μοτίβο του κάστρου που απαντά στη δυτική λογοτεχνία.⁷ Προσωπικά νομίζουμε ότι αντλείται από το περσικό χρονικό *Haft Paykar* – δεν έχουμε συναντήσει σε καμία δυτική μυθιστορία συγκρίσιμη προσοχή στις λεπτομέρειες της αρχιτεκτονικής δομής του κάστρου.⁸

Ή ακόμη: ο ριμαδός του *Ιμπερίου* προσθέτει μία σκηνή (δεν υπάρχει στο γαλλικό πρότυπό του ούτε σε κανένα ιταλικό ανάλογο) όπου ο ήρωάς του, χωρισμένος από την αγαπημένη του από χρόνια, μόλις φτάνει σε ένα ανθισμένο λιβάδι και τη θυμάται πέφτει ξαφνικά και κοιμάται. Φαίνεται ότι πρόκειται για μοτίβο: η ερωτική έξαρση μεταφορικά περιγράφεται με ξαφνικό ύπνο σε αν-

⁷ C. Cupane, «Il motivo del castello nella narrativa tardo-bizantina. Evoluzione di un'allegoria», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 27 (1978) 229–67.

⁸ Kostas Yiavis, «Persian chronicles, Greek romances. The *Haft Paykar* and *Velthandros*», στο E. Camatsos - T. Kaplanis - J. Pye (επιμ.), *A Festschrift for David W. Holton*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, σ. 23–45.

θισμένο κήπο. Η μοναδική φορά που βρήκα το μοτίβο αυτό καταγεγραμμένο είναι σε περσικό μυστικιστικό χρονικό του 13ου αιώνα.⁹

Δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για τη διαδρομή της πρόσληψης, είναι σίγουρο, όμως, ότι ο έλληνας ριμαδόρος με την συστολή και τον συντηρητισμό που τον διέκρινε στράφηκε σε ένα (καταρχήν) περσικό σχήμα για να περιγράψει κρυπτικά αυτό που δεν μπόρεσε να βρει στα ελληνικά – τη λεπτή διατύπωση μίας μνήμης και μίας στιγμής έντονου και ανεκπλήρωτου ερωτικού πάθους.

Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να προλάβουμε μία ένσταση που ενδεχομένως προβληθεί: ότι, δηλαδή, περιγράψω πολιτισμική κινητικότητα που είναι ευνοήτως εγγενής στις διασκευές από άλλες γλώσσες αλλά όχι στα πρωτότυπα κείμενα τα οποία γράφονται εν στάσει. Η απάντηση είναι ότι πρωτότυπα και διασκευές μετήλθαν ακριβώς τις ίδιες τεχνικές κινητικότητας. Με μία, σημαντική, έννοια, δεν υπάρχει πρωτότυπο κείμενο στην παγκόσμια λογοτεχνία του Μεσαίωνα. Καταστατικά ο μεσαιωνικός συγγραφέας, δημόδης ή λόγιος, συνδύαζε, αναχώνευε, παρέφραζε, παρέπεμπε σε *auctoritates*, ακόμη και σε φρασεολογισμούς και λογοτυπικές εκφράσεις. Το *bricolage* δεν το εισήγαγε ο μοντερνισμός αλλά ο Μεσαίωνας.

Ο σεβασμός στην αυθεντία ήταν πάγιος ακόμη και αν το αρχετυπικό κείμενο παραλλασσόταν βίαια. Είναι η λογική του κέντρωνα, του *pastiche* που χρησιμοποιεί ποικίλες πηγές ακόμη και για να μεταβάλει την αρχική τους φιλοδοξία. Ας θυμηθούμε τον Χριστό πάσχοντα, ένα ποίημα μάλλον του 12ου αιώνα, περίπου 2.600 στίχων, κατά μεγάλο μέρος αντλημένων από τον Ευριπίδη (*Μήδεια* και *Βάκχες*), που, όμως, δια-στράφηκαν έτσι ώστε να ακυρώσουν την πρώτη τους σημειολογία και κατέστησαν περιγραφές του Πάθους του Χριστού.¹⁰ Ο Chrétien de Troyes άντλησε από λαϊκούς μύθους το υλικό που μετέπλασε σε αυλική, αριστοκρατική μυθιστορία.¹¹ Ο Chaucer στο *House of Fame* δήλωσε την υποταγή του στην δαντική *Θεία Κωμωδία* από την οποία, όμως, κράτησε ειρωνική απόσταση.¹²

⁹ Πρβ. *Haft Paykar*, 15.42 και *Alexandros and Semiramis*, Β.1217–8. Για τις εκδόσεις των δύο κειμένων βλ. Nizāmī Ganjavī, *Haft Paykar. Ein romantisches Epos des Nizāmī Genǧe’i*, επιμ. H. Ritter - J. Rypka, Πράγα 1934, και Ulrich Moennig (επιμ.), *Die Erzählung von Alexander und Semiramis*, Βερολίνο–Νέα Υόρκη, De Gruyter, 2004.

¹⁰ Herbert Hunger, «On the imitation (μίμησης) of Antiquity in Byzantine Literature», *Dumbarton Oaks Papers* 23–24 (1969–70) 17–38.

¹¹ Όλα τα κείμενα στο Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, επιμ. D. Poirion, Παρίσι, Gallimard, 1994.

¹² Geoffrey Chaucer, «The House of Fame», στο *The Riverside Chaucer*, επιμ. L. D. Benson, Βοστώνη³ 1987, σ. 347–373.

Έτσι, η μεσαιωνική και πρώιμη δημόδης λογοτεχνία ανέπτυξε μια διαλεκτική διεκδίκησης και αποκήρυξης των πηγών της, διεκδικούσε και αποκήρυσσε τα πρότυπά της. Η διφωνία αυτή γινόταν κριτική των πολλαπλών πηγών που τοποθετούνταν έτσι ώστε να αντιδρούν η μία στην άλλη και να μεταβάλλει η μία την άλλη. Η εναλλαξιμότητά τους επιτρέπει πολλαπλές γωνίες ανάγνωσης και αποκλείει μια ηγεμονική ερμηνεία. Ο *Λίβιστρος* (μια ερωτική και περιπετειώδης μυθιστορία του 13ου, κατ' άλλους του 14ου αι.) ερανίστηκε την σκηνή της κατάβασης από τον *Βαρλαάμ* (μία αγιολογική μυθιστορία του 7ου–8ου αι.). Έτσι, προσέδωσε στον ήρωά του το κύρος του υπεράνθρωπου ήρωα, το οποίο βρήκε σε έναν τόπο εξαιρετικά δημοφιλή στη χριστιανική λογοτεχνία ολόκληρης της Δύσης τον 12ο αιώνα. Ταυτοχρόνως, όμως, θα μπορούσε να είναι ένα παιγνιώδες κλείσιμο του ματιού στον αναγνώστη, ένα σχόλιο για την ουσιαστική κοσμικότητα του δικού του ήρωα. Η λογοτεχνική κριτική, δηλαδή η αναζήτηση των αισθητικών και ερμηνευτικών δυνατοτήτων των κειμένων αυτών, την οποία έχουμε παραμελήσει, αποκτά έτσι τεράστιες ευκαιρίες σήμερα.

Η πολιτισμική κινητικότητα ως έμφυτη και οριστική συνθήκη της πρώιμης δημόδους λογοτεχνίας δεν πρέπει να ταυτίζεται με την διακειμενικότητα που είναι γενικότερη και δεν προσδιορίζει περίοδο. Διακειμενικότητα είναι μία *mega* στιγμή της λογοτεχνίας, στην οποία οι συγγραφείς τοποθετούν εαυτούς και τις ευθύνες τους απέναντι από τις πηγές τους καθώς προσπαθούν να διαμορφώσουν το κείμενό τους με τη βοήθεια των άλλων πηγών – μερικές φορές προσπαθούν να διαμορφώσουν τις άλλες πηγές με τη βοήθεια του δικού τους κειμένου.

Αυτό, όμως, δεν είναι ακριβώς ό,τι συνέβη με τις δημόδεις (εννοώ τις πολιτισμικά δημόδεις) μυθιστορίες που απευθύνονταν σε μεγαλύτερο κοινό. Εκείνοι οι συγγραφείς δεν μπορούσαν παρά να διατηρήσουν τον σεβασμό για τις *auctoritates* αλλά ήσαν λιγότερο πρόθυμοι (και λιγότερο μορφωμένοι) να κάνουν πεπαιδευμένες αναφορές σε υψηλά κείμενα, τις οποίες οι αναγνώστες τους μάλλον δεν θα απολάμβαναν. Για να καταλάβουμε τη διαφορά ανάμεσα στη διακειμενικότητα, από τη μία, και την ανάγκη του *collage* των αυθεντιών στον Μεσαίωνα και την πρώιμη νεωτερικότητα, από την άλλη, αρκεί ένα παράδειγμα: Όταν ο Πλούταρχος θέλησε να περιγράψει μια πιστή σύζυγο, παρέθεσε αυτολεξεί τη διάσημη ομηρική αποστροφή της Ανδρομάχης στον Έκτορα (*Ιλιάδα* ζ', 429–30).¹³ Όταν οι δημόδεις *Αχιλλίδα* και η *Σεμίραμις* χρησι-

¹³ «Brutus», στο Plutarch, *Lives*, τ. 6, επιμ. Bernadotte Perrin, Cambridge, Mass.–Λονδίνο, Harvard University Press, 1918, σ. 126–247 (XXIII.5).

μπούησαν στίχους με ανάλογο περιεχόμενο, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι οι συγγραφείς τους αντιλαμβάνονταν ότι η ιδέα ανάγεται στον Όμηρο.¹⁴ Είναι πιθανότερο ότι ενσωμάτωσαν ένα πολύ διαδεδομένο σχήμα στη σύγχρονη τους δημόδη λογοτεχνία που ήθελε τον καλό σύζυγο να είναι πατέρας και μάνα της συζύγου του.

Συμπεράσματα

Θα πρέπει να αρχίσουμε να βλέπουμε τον δημόδη Μεσαίωνα και την πρώιμη ΝΕ παραγωγή ως μια περίοδο έντονης δημιουργικότητας. Αυτή η δημιουργικότητα ερείδεται εν πολλοίς στην πολιτισμική κινητικότητα, που είναι δομική για την εποχή.

Εντοπίσαμε την κινητικότητα σε δύο πεδία. Πρώτον, στην καταστατική υπέρβαση των ορίων ανάμεσα σε παραδόσεις και γλώσσες. Οι έλληνες συγγραφείς, όπως όλοι οι μεσαιωνικοί συγγραφείς, ελεύθερα επέλεγαν στοιχεία από πηγές που προέρχονταν είτε από την ελληνική είτε από ξενόγλωσσα παράδοση, δυτική και ανατολική, τα οποία φαντάζονταν από την αρχή, ξαναδούλευαν και μετέτρεπαν σε αυτό που ήθελαν να πουν. Όσο διαφορετικότερη η πηγή τόσο επιλεκτικότερη η κρησάρα και βαθύτερες οι αλλαγές προσαρμογής των δάνειων στοιχείων στο ελληνικό κείμενο. Θα πρέπει να σταματήσουμε να θεωρούμε τη δημόδη πρώιμη ΝΕ λογοτεχνία ως ένα κατασταλαγμένο και ριζωμένο μπλοκ που εκκίνησε από θέση στάσης κλινικής απομόνωσης για να συνδιαλλαχθεί με άλλες παραδόσεις σε ορισμένες, δεδομένες στιγμές της. Η δημόδης ΝΕ λογοτεχνία προσέγγιζε τις άλλες καθώς γραφόταν, γραφόταν μαζί με τις άλλες. Η πολιτισμική κινητικότητα είναι θεμελιώδης προϋπόθεση της δημόδους λογοτεχνίας. Οι πρώιμοι νεοελληνιστές θα πρέπει να κατακτήσουμε μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση στην αντιβολή με τα ξενόγλωσσα παράλληλα, ειδικά τα ανατολικά. Με μία έννοια, ο απομονωτισμός της έννοιας «εθνική λογοτεχνία» είναι μια σύμβαση που μας βοήθησε να οργανώσουμε τις σπουδές στα τέλη του 19ου αιώνα. Χρειαζόμαστε σήμερα μια ματιά περισσότερο συγκριτολογική – που είναι πάντα η λύση.

Η δεύτερη πρότασή μας είναι ότι θα πρέπει να αναθεωρήσουμε την αντίληψη που έχουμε για τις νοητικές δομές της συγγραφής. Η συναρμογή με τις αυθεντίες ήταν πάγια. Ο συχνότατος δανεισμός δεν ήταν αποτέλεσμα έλλει-

¹⁴ *Αχιλλίδα Ν*, στ. 1268–9, στο *The Byzantine Achilleid. The Naples Version*, επιμ. O. L. Smith - P. A. Agapitos - K. Hult, Βιέννη, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999. Επίσης, *Αλέξανδρος και Σεμίραμις*, Β.1177–9, ό.π. (σημ. 9).

ψης αξιοσύνης, όπως νομίζαμε μέχρι τώρα, αλλά διάλογος με τις αυθεντίες. Η καινούρια γλώσσα επιτελεί ένα είδος *translatio auctoritatis*: κατασκευάζει την ικανότητά της να παραγάγει η ίδια αυθεντία. Φυσικά, υπάρχει η ανάγκη για περισσότερη δουλειά και καθαρότητα σε όλα αυτά. Για παράδειγμα, γνωρίζουμε πολύ λιγότερα από ό,τι θα θέλαμε για την τεχνολογία της ανάγνωσης. Η λογοτεχνική κριτική των κειμένων αυτών είναι, κατά το μάλλον ή ήττον, ακόμη υποτυπώδης. Αυτό θα πρέπει να το αλλάξουμε άμεσα.

Είδος εν κινήσει. Το πικαρικό μυθιστόρημα σήμερα

Στις επόμενες σελίδες σας καλώ σε έναν περίπατο στον πολύχρωμο κόσμο του πικαρικού μυθιστορήματος. Πρώτον, θα επιχειρήσουμε μια προσέγγιση στο ερώτημα πώς προσδιορίζεται το είδος αυτό. Δεύτερον, θα αναφερθούμε σε δύο πρόσφατα παραδείγματα του πικαρικού με πρωταγωνιστές εν κινήσει: μετανάστες, πρόσφυγες, κοσμοπολίτες, δηλαδή ηττημένους και κερδισμένους της επίκαιρης παγκοσμιοποίησης. Συνοψίζοντας, θα συζητήσουμε σε ποιο βαθμό τα δύο αυτά έργα αντιπροσωπεύουν μια ομάδα κειμένων μέσα στο πικαρικό είδος, που θα μπορούσε να ονομαστεί «πικαρικό της σύγχρονης παγκοσμιοποίησης», κατ' αναλογία με ήδη υπάρχουσες διακλαδώσεις όπως το «πικαρικό της Wende», δηλαδή αυτό που αναφέρεται στην ενοποίηση των δύο γερμανικών κρατών από το 1990 και μετά,¹ το μετααποικιοκρατικό πικαρικό² ή το «American New Picaresque».³

1. Από την εμφάνιση του *Lazarillo* (Λαθαρίγιο ντε Τόρμες) γύρω στα 1550 στην Ισπανία, το πικαρικό λογοτεχνικό είδος ζει και βασιλεύει. «Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1550 εφευρέθηκε μια αφηγηματική μορφή η οποία αναδιατύπωσε υπάρχοντα λογοτεχνικά είδη και θέματα, αναμειγνύοντας και συγχωνεύοντάς τα, σχηματίζοντας μια ριζικά νέα σύλληψη στη λογοτεχνία» διαπιστώνει ο Garrido Ardila πρόσφατα.⁴ Ήδη το 1979 ο Alexander Blackburn αντιλήφθηκε το πικαρικό ως λογοτεχνικό μύθο και «μείζον λογοτεχνικό γένος των αιώνων της νεωτερικότητας». Χαρακτηρίζεται όχι μόνο από μια «αναγνωρίσιμη γέννηση», αλλά περιλαμβάνει εδώ και αιώνες «τόσο το μακρινό, αδιαφοροποίητο ανθρώπινο παρελθόν όσο κι ένα δημιουργικό παρόν και συ-

¹ Βλ. Mirjam Gebauer, *Wendekrisen. Der Pikaro im deutschen Roman der 1990er Jahre*, Trier, WVT, 2006.

² Βλ. Jens Elze, «Postkoloniale Pikaeske», *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 44 (2014) 130–49.

³ Βλ. Rowland A. Sherrill, *Road-book America. Contemporary Culture and the New Picaresque*, Urbana, Ill., University of Illinois Press, 2000.

⁴ J. A. Garrido Ardila, «Origins and definitions of the picaresque genre», στο J. A. Garrido Ardila (επιμ.), στο *The Picaresque Novel in Western Literature. From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, σ. 12. Όλες οι μεταφράσεις των αποσπασμάτων είναι δικές μου.

νεχίζει ν' αφηγηθεί μια ιστορία κοινωνικής αταξίας και ψυχικής διάσπασης».⁵ Χωρίς αμφιβολία, το πικαρικό αποτελεί ένα από τα επικρατέστερα υποείδη του μυθιστορήματος: Ήδη το εξώφυλλο της *La pícara Justina* του López de Úbeda του 1605 τοποθετεί το έργο σε μια πικαρική παράδοση που συμπεριλαμβάνει τα έργα *Lazarillo*, *Celestina* και *Guzmán de Alfarache*, ενώ στον *Δον Κιχώτη* βρίσκεται η πασίγνωστη σκηνή με τον φυλακισμένο Ginés de Pasamonte, που ανακοινώνει ότι η αυτοβιογραφία του θα είναι καλύτερη από τον *Lazarillo* και τα υπόλοιπα παραδείγματα του είδους αυτού.⁶ Συνεπώς, το αργότερο μετά την έκδοση του *Guzmán de Alfarache* του Mateo Alemán στα 1599, διαπιστώνεται στο αναγνωστικό κοινό της εποχής μια συνείδηση του πικαρικού είδους που θα προκαλέσει μεγάλο αριθμό παρόμοιων έργων στην Ισπανία και θα εξαχθεί στην Ευρώπη και στην αμερικανική ήπειρο. Έτσι, το πικαρικό πολύ γρήγορα μετά την πρώτη εμφάνιση του βρίσκεται, κυριολεκτικά, σε κίνηση και εξαπλώνεται εκτός Ισπανίας.⁷

Τις τελευταίες τρεις δεκαετίες, περίπου, το πικαρικό είδος βιώνει μια αναγέννηση σε πρωτοφανή λογοτεχνικά περιβάλλοντα, όπως λ.χ. στη λογοτεχνία μεταναστευτικών διαδικασιών στις οποίες επικεντρώνομαι εδώ, επειδή εκείνες συσχετίζονται σε ιδιαίτερο βαθμό με την παγκοσμιοποίηση που ζούμε στην εποχή μας.⁸

Στα κείμενα αυτά ο αναγνώστης συνήθως βρίσκεται σε ένα εκ πρώτης όψεως ρεαλιστικό περιβάλλον με αναγνωρίσιμες ιστορικές και τοπικές συνθήκες από την μια πλευρά, αντιμετωπίζει όμως μια αναξιόπιστη αφήγηση και ένα γκροτέσκο και υπερτροφικό ύφος από την άλλη, όπως ήδη στον *Λαθαρίγιο ντε Τόρμες* (1554) και στον *Μπουσκόν* (1603/1623). Επίσης, πρόκειται για ψευδή αυτοβιογραφική γραφή μιας κεντρικής φιγούρας που στο τέλος της ζωής της κλείνει τον ισολογισμό· ταυτόχρονα, τα κείμενα ακολουθούν μια επεισοδιακή τακτοποίηση των γεγονότων που εξαρχής είναι ένα χαρακτηριστικό του είδους. Μελετώντας τα κείμενα στον παραδειγματικό άξονα καθώς και στον συνταγματικό, αποσαφηνίζεται η συσχέτιση του πικαρικού είδους με τη ρευστή κατάσταση στην παγκοσμιοποίηση, που εκφράζεται σε πρωταγω-

⁵ Alexander Blackburn, *The Myth of the Pícaro. Continuity and Transformation of the Picaresque Novel, 1554–1954*, Chapel Hill, N.C, University of North Carolina Press, 1979, σ. 3.

⁶ Βλ. Garrido Ardila, ό.π. (σημ. 4), σ. 13–14.

⁷ Βλ. Shelley Godslan, «The Neopicaresque», στο Garrido Ardila (επιμ.), ό.π. (σημ. 4), σ. 248.

⁸ Για τη Γαλλία βλ. π.χ. Bruno Blanckeman, «Existenzielle und ästhetische Dezentrierung. Wandlungen des pikaresken Paradigmas im französischen Gegenwartsroman», στο Christoph Ehland - Robert Fajen (επιμ.), *Das Paradigma des Pikaesken. The Paradigm of the Picaresque*, Χαϊδελβέργη, Winter, 2007, σ. 289–299.

νιστές-μετανάστες ανάμεσα σε χώρες και κοινωνίες.⁹ Όπως οι πρόγονοί τους, οι σημερινοί πικάροι αντιλαμβάνονται τις κοινωνικές καταστάσεις από κάτω, υπονομεύοντας το κυρίαρχο σύστημα αξιών μέσα από τη σάτιρα και το καυτό χιούμορ. Συνεπώς, διαπιστώνουμε στους ήρωες εν κινήσει πως και το πικαρικό είδος διαρκώς βρίσκεται εν κινήσει – και είναι τόσο επίκαιρο όσο ήταν το 1600 στην Ισπανία όταν γεννήθηκε.

Παρόλο που πάντα υπήρχε και συνεχίζει να υπάρχει μεγάλη συζήτηση ως προς την οριοθέτηση του είδους, η πλειονότητα των ειδικών συγκλίνει σε κάποια βασικά στοιχεία που διαμορφώνονται στη διάρκεια των αιώνων και προσαρμόζονται στα κοινωνικά και ιδεολογικά συμφραζόμενα του εκάστοτε γλωσσικού περιβάλλοντος. Ως κοινοί παρονομαστές μπορούν να θεωρηθούν τα εξής χαρακτηριστικά: (1) η αναδρομική αφήγηση που ξεκινά από μια τελική κατάσταση, (2) η υπόγεια σάτιρα που εκφράζει την ιδεολογική στόχευση του συγγραφέα, και (3) η πρωταγωνιστική φιγούρα του πικάρο,¹⁰ δηλαδή του ταπεινής ή σκοτεινής καταγωγής πλάνητα ήρωα που για να επιβιώσει χρησιμοποιεί τόσο θεμιτά όσο και αθέμιτα μέσα.

Σε αυτά τα τρία θεμελιώδη χαρακτηριστικά στηρίζεται και η επιχειρηματολογία της παρούσας εισήγησής μου, η οποία ενόψει της εξαιρετικής ελαστικότητας και της εντυπωσιακής μακροζωίας του είδους αυτού θέτει το ερώτημα πώς ανταποκρίνεται το πικαρικό στον σύγχρονο κόσμο κάτω από τις συνθήκες της πολιτισμικής, οικονομικής και πληροφορικής παγκοσμιοποίησης, με την πρωτοφανή κινητικότητα των εμπορευμάτων, ιδεών και ανθρώπων σε όλη τη γη. «Η πιο αμφιλεγόμενη περίοδος για την έρευνα είναι πιθανότατα ο εικοστός αιώνας» διαπιστώνει ο Garrido Ardila,¹¹ οπότε ξεκινά μια νέα γραμμή του πικαρικού στην οποία η περιθωριοποιημένη υπόσταση της κεντρικής φιγούρας οφείλεται στο ότι πρόκειται για εκπρόσωπο μιας μειονότητας. Ήδη το *The Adventures of Augie March* του Saul Bellow (1953) παρουσιάζει μια σατιρική ματιά στην τότε κοινωνία των ΗΠΑ από την εβραϊκή οπτική γωνία, όπως είχαν κάνει οι Ισπανοί *conversos* –δηλαδή οι Εβραίοι που είχαν βαπτιστεί χριστιανοί– Mateo Alemán και ο ανώνυμος συγγραφέας του *Λαθαρίγιο* τετρακόσια χρόνια πριν. Το 1952 εκδίδεται το *The Invisible Man* του Ralph Ellison με πρωταγωνιστή έναν Αφροαμερικανό που διατρέχει διάφορα κοινωνικά στρώματα και γεωγραφικά περιβάλλοντα χωρίς να μπορεί να βρει μια θέση

⁹ Βλ. τις εργασίες στο Ehland - Fajen (επιμ.), ό.π., και στο Jan Mohr - Michael Waltenberger (επιμ.), *Das Syntagma des Pikaresken*, Χαϊδελβέργη, Winter, 2014.

¹⁰ Βλ. Garrido Ardila, ό.π. (σημ. 4), σ. 15–16.

¹¹ Ό.π., σ. 18.

στην κυριαρχούμενη από τους λευκούς κοινωνία.¹² Και τα δύο έργα αποτελούν παραδείγματα για το λεγόμενο νεοπικαρέσκο, όρος που καθιερώθηκε το 1969 από το Bruno Schleussner για το σύγχρονο μυθιστόρημα της Μεγάλης Βρετανίας και έκτοτε χρησιμοποιείται προπαντός στα συμφραζόμενα του πικαρικού του 20ού αιώνα μέχρι τις μέρες μας.¹³ Ο όρος εκφράζει την αντίληψη ουσιαστικά της διαμόρφωσης του πρωταγωνιστή βάσει των παραμέτρων της ένταξής του στον κοινωνικό ιστό ή του αποκλεισμού του από αυτόν. Ιδιαίτερα μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ιστορικές εξελίξεις όπως η ανεξαρτητοποίηση των πρώην αποικιών του δυτικού κόσμου και η εισροή ανθρώπων από εκεί στις μητροπόλεις, η οικονομική μετανάστευση προς τη Βόρεια Ευρώπη, η αποδημία μεγάλου αριθμού πολιτών από τις χώρες του πρώην ανατολικού μπλοκ μετά το 1989 και, τέλος, οι προσφυγικές ροές λόγω πολέμων και διωγμών πριν και μετά το 200 προκάλεσαν μια διεύρυνση του όρου του περιθωριοποιημένου: Ο μετανάστης, ο εξόριστος (παράνομος ή νόμιμος) και ο πρόσφυγας συμπληρώνουν την παρέα των αυτόχθονων πικάρο και βρίσκουν λογοτεχνική επεξεργασία λ.χ. στη λογοτεχνία *beur* στη Γαλλία,¹⁴ στα κείμενα για την ενοποίηση των δύο γερμανικών κρατών από το 1990,¹⁵ στη μετααποικιοκρατική λογοτεχνία¹⁶ ή στη γερμανόφωνη διαπολιτισμική αφήγηση.¹⁷

Το παρόν άρθρο εντάσσεται στην αναζήτηση του σύγχρονου πικαρικού στα προαναφερθέντα περιβάλλοντα, σε μεταεθνικές και παγκοσμιοποιημένες καταστάσεις. Για αυτόν τον λόγο, εστιάζεται σε δύο σύγχρονα πικαρικά μυθιστορήματα που, κατά την γνώμη μου, αποδεικνύουν την ικανότητα προσαρμογής του είδους στις συνθήκες της σύγχρονης παγκοσμιοποίησης: Πρόκειται για το *Diablo Guardián* του Μεξικανού Xavier Velasco (12003, Premio Internacional Alfaguara de Novela) και *Die Abenteuer des Joel Spazierler* του αυστριακού Michael Köhlmeier (12013).¹⁸ Λίγα λόγια για τα περιεχόμενα των κειμένων αυτών.

Το *Diablo Guardián* αφηγείται τη ζωή της νεαρής Βιολέτας, που δραπε-

¹² Βλ. Godsland, ό.π. (σημ. 7), σ. 260–261.

¹³ Βλ. ό.π., σ. 248.

¹⁴ Βλ. Blanckeman, ό.π. (σημ. 7).

¹⁵ Βλ. Gebauer, ό.π. (σημ. 1).

¹⁶ Βλ. Elze, ό.π. (σημ. 2).

¹⁷ Klaus Schenk, «Pikareskes Erzählen als interkulturelles Erzählen», στο Gabriela Rác - Klaus Schenk (επιμ.), *Erzählen und Erzähltheorie zwischen den Kulturen*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2014, σ. 66–86.

¹⁸ Xavier Velasco, *Diablo Guardián*, Πόλη του Μεξικού, Punto de Lectura, 2011 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση). Michael Köhlmeier, *Die Abenteuer des Joel Spazierler*, Μόναχο, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2016 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

τεύει από το αστικό, υποτίθεται, πατρικό της στο Μεξικό και εγκαθίσταται στη Νέα Υόρκη ως ακριβά πληρωμένη πόρνη. Εμπλέκεται επίσης με ναρκωτικά και επιστρέφει στο Μεξικό, όπου όμως πάλι δεν καταφέρνει να ξεφύγει από το εγκληματικό της περιβάλλον. Στο τέλος σκηνοθετεί η ίδια (;) την κηδεία της προκειμένου να ζήσει χωρίς ενοχλήσεις με τον φίλο της, τον Pig.

Στο *Die Abenteuer des Joel Spazierer* παρακολουθούμε τον αυτοβιογραφικό αφηγητή Joel Spazierer στις περιπέτειες της ζωής του από τη σοσιαλιστική Βουδαπέστη μετά το 1949 σε όλη την Ευρώπη. Γοητευτικός, έξυπνος και τολαντούχος στις γλώσσες, ασκεί πληθώρα επαγγελματών, απατά, κλέβει και δολοφονεί πετυχαίνοντας πάντα να σώζεται και να επιβιώνει.

Η ανάγνωσή μου θα εξερευνήσει τη δυναμική σχέση ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και τον κόσμο γύρω του στα εξής σημεία:

- (1) Στην οπτική γωνία της ίδιας της αφήγησης ως εκ των υστέρων εξομολόγησης με μετααφηγηματικές τάσεις,
- (2) στη σατιρική στόχευση της αφήγησης,
- (3) στην υπαρξιακή υπόσταση του εκάστοτε πρωταγωνιστή, κατ' αρχάς σε σχέση με την καταγωγή του και τις κινήσεις του στον οριζόντιο άξονα του χώρου ως «υπηρέτη πολλών αφεντάδων», έπειτα ως θύματος και δράστη ταυτόχρονα στον κάθετο άξονα της κοινωνίας και, τέλος, ως προς τις προσαρμογές του στον εκάστοτε γλωσσικό χώρο.

2. Η οπτική γωνία της αφήγησης ως εκ των υστέρων εξομολόγηση με μετααφηγηματικές τάσεις

Εξαρχής, και τα δύο μυθιστορήματα εκδηλώνονται ρητά ως πικαρικά έργα μέσα από την αφηγηματική στρατηγική που ακολουθούν. «Ένα πικαρικό μυθιστόρημα αφηγείται τη ζωή ενός πικάρο με σκοπό να εξηγήσει μια τελική κατάσταση».¹⁹ Αυτό επιτυγχάνεται στα δύο έργα βάσει μιας αναδρομικής αφήγησης η οποία περιβάλλεται από μία αφήγηση-πλαίσιο. Στο *Diablo Guardián*, λ.χ., η αφήγηση της πρωταγωνίστριας Rosa del Alba Rosas Valdivia ή αλλιώς Violetta (1973–1998) εντάσσεται στην περιγραφή της κηδείας της όπως την αντιλαμβάνεται και τη σχολιάζει ο λεγόμενος Pig, εραστής και μοναδικός φίλος της νεκρής, υποτίθεται, νεαρής καθώς και παραλήπτης της κασέτας με την αυτοβιογραφία της Βιολέτας, η οποία δίνει αφορμή στον Pig να γράψει το μυθιστόρημα. Συνεπώς, υπάρχουν δύο αφηγηματικές γραμμές: Η μία ακολουθεί από τριτοπρόσωπη οπτική γωνία με εσωτερική εστίαση την

¹⁹ Garrido Ardila, ό.π. (σημ. 4), σ. 16.

εξέλιξη του νεαρού Pig από προικισμένο συντάκτη διαφημιστικών κειμένων και δημοσιογράφο σε συγγραφέα που αναζητά το δικό του μυθιστόρημα, ενώ η άλλη γραμμή παρουσιάζει από πρωτοπρόσωπη οπτική την εξομολόγηση της Βιολέτας με ύφος καθομιλουμένης μεξικανικής γλώσσας και αργκό, ανάμεικτο με πληθώρα αγγλικών εκφράσεων. Επανειλημμένα η Βιολέτα αποκαλύπτεται ως αναξιόπιστη αφηγήτρια (π.χ. σ. 43, 349, 501), μιας που για αυτήν το ψέμα είναι «un trabajo fino» (μία εργασία λεπτή) (σ. 239) που κατέχει άριστα, πιο επαγγελματικά από τον φίλο της Pig, μολονότι και εκείνος ως συντάκτης διαφήμισης και συγγραφέας ασκεί την τέχνη του ψέματος (βλ. σ. 506). Η πρώτη πρόταση του έργου, «No lo puedo creer» (δεν μπορώ να το πιστέψω) αμέσως προσκαλεί τον αναγνώστη σε μια διπλή ανάγνωση και των δύο αφηγήσεων, ενώ ο τίτλος που –αντιθέτως με την πικαρική παράδοση– θέτει τον δέκτη της εξομολόγησης στο κέντρο, υπογραμμίζει από τη μια πλευρά την εξαιρετική σημασία του επιμελητή της αφήγησης, από την άλλη όμως εγείρει την υποψία ότι και η δική του κατάθεση είναι ενδεχομένως ψευδής.

Και το δεύτερο έργο πλαισιώνει την αφήγησή του με μία μετααφήγηση: Ο Joel Spazierer βρίσκεται σε έναν συνεχή διάλογο με τον παραλήπτη της αυτοβιογραφίας του, τον φίλο του Λούκας, καθιστώντας ωστόσο σαφές ότι πρόκειται για αναξιόπιστο αφηγητή: Σε όλο αυτό το κείμενο ο αυτοβιογράφος συνεχώς ταλαντεύεται ανάμεσα σε διαφορετικές εκδοχές της αφήγησής του και ταυτόχρονα αλλάζει ανάμεσα στην αφήγηση-πλαίσιο και στην αναφορά της ζωής του. Την τέχνη να κρατήσει την εξουσία στο κάθε αφήγημα την μαθαίνει ήδη ως μικρό παιδί όταν χειραγωγεί δύο πράκτορες της ουγγρικής μυστικής υπηρεσίας σερβίροντας τους ένα μείγμα από υπαινιγμούς και σιωπή έτσι ώστε να διαμορφώσουν ακριβώς την εικόνα των γεγονότων που έχουν προϋδαστεί (σ. 40–43). Ο ίδιος έχει συνειδητοποιήσει ότι οι δύο γονείς του μετάδωσαν τη φιλοσοφία τους «ότι το φαίνεσθαι είναι η πραγματικότητα, ενώ το είναι η μυθοπλασία» (σ. 17), που παραπέμπει απευθείας στις ισπανικές αρχές του πικαρικού με την ταλάντευση μεταξύ *engaño* και *desengaño* (στην εξαπάτηση και την απομυθοποίηση).

Σε αυτήν τη λογική, το κείμενο αποσαφηνίζεται σε αρκετά σημεία ως λανθασμένη εκδοχή της πραγματικότητας, όπως λ.χ. όταν δραπετεύει όλη η οικογένεια λίγο πριν την απόπειρα επανάστασης στην Ουγγαρία του 1956 (σ. 50). Αφού όμως μόνο οι πρόσφυγες που αφήνουν την χώρα τους μετά την βίαιη καταστολή της ουγγρικής επανάστασης του 1956 βρίσκουν αποδοχή ως ηρωική μαχητές εναντίον του κομμουνισμού, οι γονείς σκηνοθετούν μια δεύτερη ψεύτικη δραπέτευση για να μπορέσουν να εκμεταλλευτούν τα προνόμια

που έδωσαν οι Αυστριακοί στους Ούγγρους πρόσφυγες (βλ. σ. 108–112). Γενικά η αφήγηση συνεχώς ακυρώνει το κύρος της μέσα από εξομολογήσεις του πρωταγωνιστή ότι θεωρεί το ψέμα το μότο της ύπαρξης του και τον εαυτό του ως «ειδήμονα στην χειραγώγηση μέσω της μη λεκτικής επικοινωνίας» (σ. 38). Άλλωστε, υπερασπίζεται την άποψη ότι λέγοντας ψέματα υπηρετεί την αλήθεια, η οποία αποσαφηνίζεται ακριβώς μέσα από το χάσμα ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη δήλωση (σ. 126).

Στοιχεία παρωδίας και σάτιρας στο πικαρικό

«Το πικαρικό έχει σχεδόν πάντοτε ένα πολιτικό μήνυμα. Είναι μια μορφή *Bildungsroman* που αναστοχάζεται τη θέση των ανθρώπων στην κοινωνία καθώς και τη συνειδητοποίηση και αποδοχή από μέρους τους της κοινωνικής τους θέσης».²⁰ Αληθεύει ότι από τις απαρχές ακόμη, από το ισπανικό πικαρικό του 16ου και 17ου αιώνα, τα έργα αυτά παρέχουν μια χειροπιαστή κοινωνική, ιδεολογική ή πολιτική τοποθέτηση, έστω και από αντίθετες θέσεις: Ενώ το *Λαθαρίγιο*, λ.χ., σαφώς εκφράζει μια αντικληρική και ουμανιστική στάση, στο *Μπουσκόν* (1603/1623) του ευγενούς Quevedo τιμωρείται η προσπάθεια του πικάρο για κοινωνική άνοδο. Με άλλα λόγια, αν και τα δύο αυτά έργα προτείνουν έναν αντίλογο στους βίους των αγίων και στο αυλικό μυθιστόρημα παρωδώντας αυτά τα είδη, η ιδεολογική στόχευσή τους είναι εντελώς αντιθετική.

Στα παλαιότερα πικαρικά έργα η παρωδία εκδηλωνόταν λ.χ. στην καταγωγή του ήρωα από μια μη χριστιανική, πολύ φτωχή ή/και εγκληματική οικογένεια (*Λαθαρίγιο*, *Χουστίνια*, *Μολ Φλάντερς*, *Ζιλ Μπλας*, *Huckleberry Finn*), ένα σχήμα που λειτουργεί και στα επίκαιρα έργα ως θεμελιώδης παράμετρος για το ξεκίνημα της πικαρικής πλοκής. Για παράδειγμα, ο πρωταγωνιστής Μπάλραμ στο *The White Tiger* του Aravind Adiga (Man Booker Prize 2008) κατάγεται από φτωχή αγροτική οικογένεια που ζει στην ινδική επαρχία, στην «India of Darkness», όπως τη χαρακτηρίζει (σ. 12). Συνεπώς, ανήκει στα εκατομμύρια «half-baked» συμπατριωτών του, που λόγω ελλιπούς εκπαίδευσης δεν έχουν καμία ευκαιρία να βελτιώσουν το βιοτικό τους επίπεδο και όμως αποτελούν την βάση για την ινδική επιχειρηματικότητα, όπως υπογραμμίζει ειρωνικά (σ. 8–9). Συνολικά, ο Adiga, μέσα από τις επιστολές του Μπάλραμ, όχι μόνο ανατρέχει στο πιο παλαιό πικαρικό μοντέλο, στο *Λαθαρίγιο*, αλλά και δημιουργεί μέσα από την παρωδία και την ειρωνεία έναν κλασικό αντίλογο στην επίσημη ινδική αυτοαντίληψη της ανερχόμενης οικονομικής και πολιτι-

²⁰ Ο.π., σ. 17.

κής υπερδύναμης, αφού καθιστά σαφές ότι στη χώρα αυτή οι φτωχοί σαν τον Μπάλαραμ ανεβαίνουν κοινωνικά μόνο μέσα από εγκλήματα.

Τι σημαίνει ύποπτη καταγωγή στη σημερινή εποχή της παγκοσμιοποίησης πέρα από τη φτώχεια; Στα δύο κείμενα βρίσκουμε μιαν απάντηση που εκπλήσσει εξαιτίας της συντηρητικότητάς της: εγκληματικές τάσεις και υβριδικές καταστάσεις ως προς το αίμα ή την εθνικότητα. Έτσι, οι γονείς της Βιολέτας ανήκουν στη μεξικανική μεσαία τάξη μιγάδων και προσπαθούν με κάθε τρόπο να βελτιώσουν την κοινωνική τους θέση. Η Βιολέτα ήδη από παιδί αντιλαμβάνεται την υποκρισία των γονέων της και εξελίσσεται σε μαύρο πρόβατο της οικογένειας, και μεταφορικά και κυριολεκτικά, εφόσον επιμένει στα μαύρα μαλλιά της, ενώ οι γονείς και τα δύο αδέρφια της βάφονται ξανθοί (βλ. σ. 21–24, 44–46). Στα δεκαέξι δραπετεύει οριστικά από το σπίτι της κλέβοντας πάνω από 100.000 δολάρια, τα οποία οι γονείς της παράνομα έχουν κρατήσει από φιλανθρωπικές εκδηλώσεις (βλ. σ. 62–79).

Ο αφηγητής του *Joel Spazierer* περιγράφει με πολλή ειρωνεία τη μεγαλοαστική οικογένεια του στη Βουδαπέστη, στην οποία τίποτα δεν είναι τόσο σοβαρό όπως φαίνεται: Η γιαγιά Μόμα γίνεται διάσημη αιγυπτιολόγος με λογοκλοπή (σ. 116–119), ο παππούς, ένας γνωστός χειρουργός, έχει εξώγαμες σχέσεις (σ. 119) όπως και η γυναίκα του (σ. 44–45), οι γονείς του αποκτούν μετά την απόδρασή τους στην Αυστρία μαζί με το νέο όνομα και τον τίτλο του δόκτορα (σ. 30), ο πατέρας του κατέχει την τέχνη να προμηθεύεται στη σοσιαλιστική Ουγγαρία δυτικά προϊόντα (σ. 30–32) και οργανώνει την δραπέτευση όλων στη Αυστρία (σ. 44–45). Με αυτόν τον οικογενειακό θίασο δημιουργείται ένα σατιρικό σκίτσο της «καλής κοινωνίας», που συμπληρώνεται και από άλλους κοινωνικούς εκπροσώπους, τους οποίους ανατέμνει το έμπειρο μάτι του πίκαρα-ήρωα.

Ο πίκαρα ως μετανάστης-ήρωας εν κινήσει

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του πίκαρα είναι η εκπαίδευση του ως υπηρέτη πολλαπλών αφεντικών, οι οποίοι φυσικά εμφανίζονται σε πολλές και διαφορετικές μορφές, ανάλογα με το ιστορικό και πολιτισμικό παρασκήνιο. Από τα πρώτα πικαρικά μυθιστορήματα, τα περάσματα από τον έναν αφέντη ή εργοδότη στον επόμενο παρέχουν την ευκαιρία για κινήσεις του πίκαρα τόσο κάθετα στην κοινωνία όσο και οριζόντια στον χώρο. Αυτή η τελευταία μορφή μετατόπισης πραγματώνεται είτε μέσα σε μια σχετικά μικρή ακτίνα όπως στην Καστίλη (στο *Λαθαρίγιο*) ή στην Πράγα (στο *Georgs Sorgen um die Vergan-*

genheit του Jan Faktor) είτε συμπεριλαμβάνοντας και άλλες ηπειρούς όπως λ.χ. την Αμερική (στο *Μπουσκόν*) ή την Ευρώπη και την Αφρική (στο *Impressionist* του Hari Kunzru).²¹ Η κοινωνική διέλευση κυριαρχείται από την απόλυτη βούληση για κοινωνική άνοδο και «μια αξιοπρεπή ζωή», που σημαίνει ότι «ο τύπος του πικάρο είναι αποτέλεσμα των νέων συνθηκών της νεωτερικής κοινωνίας».²²

Η Βιολέτα κινείται σε μέρη του Μεξικού και των ΗΠΑ και, στην εποχή του αεροπλάνου, η κίνηση, η διέλευση από ένα μέρος στο άλλο δεν αποτελεί πλέον αφορμή της αφήγησης όπως έγινε στα *Simplicissimus* και *Courage* του Grimmshausen στον 17ο αιώνα ή στο *Μολ Φλάντερς* του Defoe στον 18ο αιώνα. Με βάση τη δραστηριότητά της ως πόρνη και κλέφτρα, προτιμά ως «θέση εργασίας» της τα μεγάλα ξενοδοχεία της Νέας Υόρκης, όπου έχει ευκαιρία να μελετήσει κάθε είδος ανθρώπου. Η καινοτομία έγκειται όχι στο γεγονός της μετανάστευσης καθαυτό αλλά στο τρόπο με τον οποίο αυτή μετατρέπεται σε γλώσσα αφήγησης, στην περίπτωση του *Diablo Guardián*, έναν αγγλο-ισπανικό γλωσσικό ιστό που τοποθετεί την πρωταγωνίστρια σε έναν χώρο πέρα από εθνικά σύνορα και κατατάξεις. «*Estábamos muy cerca de la carretera, ya eran como las ocho y Eric sin puta idea de qué hacer conmigo, pero como que no se atrevía de dejarme. I am your luck, le dije de repente. Y bingo, que se lo cree*» (Βρισκόμασταν πολύ κοντά στον αυτοκινητόδρομο, είχε πάει πάνω κάτω οκτώ κι ο Έρικ δεν είχε την παραμικρή ιδέα τι στο διάολο να κάνει μαζί μου, αλλά ήταν σαν να μην τολμούσε να με αφήσει. *I am your luck*, του είπα ξαφνικά. Και *bingo*, το πίστεψε). Με αυτά τα λόγια περιγράφει η αυτοβιογράφος πώς τυλίγει τον πρώτο φίλο της Eric μόλις πέρασε στο έδαφος των ΗΠΑ (σ. 116). Τα αγγλικά, από τα παιδικά της χρόνια, αποτελούν για τη Βιολέτα μια δυνατότητα να ορίσει τη δική της θέση στον κόσμο, εκτός του στενού οικογενειακού περιβάλλοντος όπου συναντά μόνο καταπίεση και μοναξιά: «*Más bien quería hablar inglés para escaparme de ellos*» (Προτιμούσα να μιλώ αγγλικά για να δραπετεύω από αυτούς) συνειδητοποιεί (σ. 46). Η καθομιλουμένη γλωσσική ροή της πρωταγωνίστριας με τις πολυπληθείς αργκό εκφράσεις της και τις συνεχόμενες προσθήκες στα αγγλικά προκαλεί μια ψευδαίσθηση αυθεντικότητας και ρεαλισμού, στην πραγματικότητα όμως

²¹ Βλ. Claudio Guillén, «Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken», στο Helmut Heidenreich (επιμ.), *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*, Darmstadt, WBG, 1969, σ. 375–396, και Matthias Bauer, *Der Schelmenroman*, Στουτγάρδη–Βαϊμάρη, Metzler, 1994.

²² Garrido Ardila, ό.π. (σημ. 4), σ. 18.

αποτελεί μέρος της αφηγηματικής στρατηγικής, η οποία μέσα από αυτό το ιδιόλεκτο εκφράζει τη ριζική μοναξιά της ηρωίδας.

Ο Ζοέλ, από τη μεριά του, δραστηριοποιείται σε έναν τεράστιο χώρο – από τον τόπο καταγωγής του, την Ουγγαρία, στην Αυστρία, την Ελβετία, τις δύο Γερμανίες και τη Ρωσία μέχρι το Μεξικό, αλλάζοντας διαβατήρια, επίθετα και ταυτότητες σαν τα πουκάμισα. Κατά τη διάρκεια των μετακινήσεων του έρχεται σε επαφή με ένα τεράστιο φάσμα κοινωνικών στρωμάτων σε διάφορα εθνικά και πολιτισμικά περιβάλλοντα. *Leitmotiv* της νομαδικής ύπαρξης του είναι η ματιά στον κόσμο από τα κάτω, όπως την έχει από παιδί, μετά την πρώτη του τραυματική εμπειρία όταν συλλαμβάνονται οι παππούδες του στη σοσιαλιστική Βουδαπέστη και το τετράχρονο παιδί μένει μερικές μέρες μόνο του στο διαμέρισμα (σ. 9–14). Μεγαλωμένος στον πολύγλωσσο χώρο της μεγαλοαστικής τάξης στη Βουδαπέστη, διακρίνεται από παιδί για την ευχέρεια του να μαθαίνει γλώσσες και, ήδη στο δημοτικό στην Αυστρία, κάνει τον μεταφραστή στην τάξη του βάσει της γνώσης των γερμανικών και ουγγρικών (σ. 55):

Ich liebe Sprachen! Das war immer so gewesen. [...] In einem halben Dutzend Sprachen kann ich heute kleine freundliche Unterhaltungen führen, dazu in einem halben Dutzend eine lange Nacht [...] Fundamentales disputieren. Alle Sprachen setzen Gold in Umlauf, heißt es.

αγαπώ τις ξένες γλώσσες! Πάντα συνέβαινε αυτό. [...] Σε καμιά μισή ντουζίνα γλώσσες μπορώ να κάνω μικρές ευχάριστες συζητήσεις και σε καμιά ντουζίνα ακόμη να φέρω εις πέρας ολονύχτιες συνομιλίες [...] για σοβαρά θέματα. Όλες οι γλώσσες αξίζουν χρυσάφι, λένε. (σ. 357)

Αξιοποιεί τα πέντε χρόνια φυλάκισης του στην Ελβετία για την εκμάθηση της ιταλικής, της ισπανικής και γαλλικής (βλ. σ. 358–361). Εκτός από τη μεταγλωσσική και πολυγλωσσική διάσταση, το κείμενο εισάγει και μη γερμανικό λεξιλόγιο (βλ. π.χ. σ. 357 για αγγλικά) μέχρι και ολόκληρες προτάσεις, όπως π.χ. μια ιταλική παροιμία (βλ. σ. 357) ή το «Πάτερ ημών» στα ισπανικά (σ. 348).

3. Συμπεράσματα

Οι ανήσυχοι πεζοπόροι του 16ου, 17ου και 18ου αιώνα, από τον *Λαθαρίγιο* και τον *Simplificissimus* μέχρι τον *Ζιλ Μπλας*, εμφανίζονται στον 21ο αιώνα ως μετανάστες/μετανάστριες που κινούνται με άνεση είτε σε δύο χώρες, όπως η Βιολέτα στο Μεξικό και στις ΗΠΑ, είτε σε όλη την Ευρώπη και στο Μεξικό, όπως ο Ζοέλ, διατρέχοντας πληθώρα κοινωνικών καταστάσεων και γράφοντας επίκαιρη ιστορία από τα κάτω με μια έντονη σατιρική στόχευση.

Ήδη από την αφηγηματική στρατηγική των δύο έργων διαπιστώνεται μια

σαφής τοποθέτηση στην πικαρική παράδοση, που καθρεφτίζεται τόσο στην οπτική γωνία όσο και στο κάλεσμα για συμπληρωματική ανάγνωση της εκάστοτε αφήγησης. Πέραν τούτου, θεματοποιείται κάθε φορά η διαδικασία του γραψίματος, ούτως ώστε ο αναγνώστης πάντα να έρχεται αντιμέτωπος με τουλάχιστον δύο αφηγηματικές γραμμές – η πρώτη αφηγείται την ζωή του πικάρο, η δεύτερη αναπτύσσει τον λόγο για τη γραφή του πικαρικού μυθιστορήματος. Έτσι, κάθε κείμενο συμπεριλαμβάνει και ένα μετακείμενο για τη γένεσή του.

Όπως οι πρώιμες πικαρικές μορφές, έτσι και οι σύγχρονοι εκπρόσωποί τους ταλαντεύονται ανάμεσα στην απάτη και την απομυθοποίηση (*engaño* και *desengaño*), συγκαλύπτουν τα δικά τους λάθη και τις δικές τους εγκληματικές τάσεις μέσα από την αναξιόπιστη και παρωδιακή αφήγηση και το «self-fashioning», το στιλιζάρισμα του εαυτού, από τη μια πλευρά· αποκαλύπτουν, ωστόσο, τη διαφθορά, την απληστία και την κακοβουλία του σύγχρονου κόσμου μέσα από το σατιρικό και ειρωνικό ύφος, από την άλλη. Στο μετααφηγηματικό επίπεδο, οι περιπέτειες και η κειμενική πραγμάτωσή τους από τον αφηγητή σχολιάζεται μεν, αλλά όχι αναγκαστικά με ηθική στόχευση, κάθε άλλο. Η αφήγηση και στους μετανάστες-πικάρο παραμένει αναποφάσιστη: προκαλεί καμιά φορά συμπόνια για τον πικάρο ως θύμα της κοινωνίας, άλλοτε πάλι μια αποστροφή προς τον πικάρο ως αυτουργό παράνομων πράξεων και παράσιτο στην κοινωνία. Όπως δηλαδή στο *Simplicissimus* του 17ου αιώνα, τα κείμενα διασαφηνίζουν ότι ο κόσμος λειτουργεί σε αντιθέσεις, μεταμορφώνεται και αναδιοργανώνεται συνεχώς έχοντας ως μοναδικό σταθερό άξονα την κίνηση. Στην προσωπικότητα του πικάρο αναμειγνύονται όλες αυτές οι αντιφατικές επιρροές, χωρίς να μπορέσουν ποτέ να φτάσουν σε μια σύνθεση.²³ Κείμενα όπως τα παραπάνω και άλλα όπως το *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* του Junot Díaz (Pulitzer 2008), *The Impressionist* του Hari Kunzru (2002) ή *The Sympathizer* του Viet Thanh Nguyen (Pulitzer 2016) δημιουργούν φανταστικούς κόσμους πολύ κοντά στους πραγματικούς, με πρωταγωνιστές που αντισταθμίζουν τη δυσμενή θέση που έχουν στη ζωή, εξαιτίας της ύποπτης καταγωγής τους, με ιδιαίτερη εξυπνάδα, έλλειψη ενδοιασμών και κοσμοπολίτικη ευχέρεια. Ειδικά στο τελευταίο σημείο απεικονίζεται ο συσχετισμός με παγκοσμιοποιημένες καταστάσεις, ο οποίος στον λογοτεχνικό λόγο εκφράζεται μέσα από ξενόγλωσσο λεξιλόγιο καθώς και μεταγλωσσικούς προβληματισμούς και πολυγλωσσία.

²³ Βλ. Alexander Honold, «Travestie und Transgression. Pikaro und verkehrte Welt bei Grimmelshausen», στο Ehland - Fajen (επιμ.), ό.π. (σημ. 8), σ. 223–224.

Ανεξαρτήτως της ιδεολογικής στόχευσής του, από τις αρχές του το πικαρικό μυθιστόρημα παρουσίαζε τον κόσμο από τα κάτω, με την καυστική ματιά των περιθωριοποιημένων, εκθέτοντας την τυχειότητα στα κοσμικά δρώμενα. Ως εκ τούτου, πρόκειται για το κατεξοχήν είδος κρίσεων και ανασφάλειας, «προϊόν μιας εποχής κρίσης»²⁴ από την αρχή μέχρι σήμερα. Τα πρόσφατα παραδείγματα αποδεικνύουν ότι πραγματικά πρόκειται για ένα λογοτεχνικό είδος εν κινήσει που, είτε ως μύθος με την έννοια του Blackburn είτε ως «mode» σύμφωνα με τον Ulrich Wicks,²⁵ διαμορφώνεται κάθε φορά ανταποκρινόμενο σε νέα πολιτιστικά περιβάλλοντα και ιστορικές προκλήσεις.

²⁴ Ellen Gutiérrez Turner, *The Reception of the Picaresque in the French, English, and German Traditions*, Νέα Υόρκη, Peter Lang, 1995, σ. 5.

²⁵ Ulrich Wicks, *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide*, Νέα Υόρκη, Greenwood Press, 1989, σ. 35–52.

Η ποιητική της μετάβασης στην παιδική και νεανική
λογοτεχνία του διαφωτισμού.
Η περίπτωση του Joachim-Heinrich Campe

Ακόμη και στο φιλολογικά ενημερωμένο κοινό της Ελλάδας, το όνομα Campe σήμερα είναι εν πολλοίς άγνωστο. Δύο αιώνες και πλέον νωρίτερα όμως, στον *Λόγιο Ερμή*, 1.3.1811, 77, διαβάζουμε: «Ο Κάμπε ούτος, ακμάζει νυν εν τη Γερμανία, εκδούς μυρία φιλοπονήματα μέχρι τούδε υπέρ της κατακοσμήσεως των ηθών των νέων Γερμανών». Ο Joachim-Heinrich Campe, λοιπόν, είναι μια εμβληματική μορφή του γερμανικού (και ευρωπαϊκού) διαφωτισμού, η βιογραφία του οποίου είναι αντικείμενο μονογραφιών.¹ Εδώ όμως θα περιοριστούμε τηλεγραφικά στα απολύτως απαραίτητα: γεννήθηκε το 1746, σπούδασε θεολογία στο Helmstedt και στη Χάλε. Υπήρξε οικοδιδάσκαλος των Wilhelm και Alexander von Humboldt στο Βερολίνο, διέυθυνε το Philanthropin, πρότυπο για τη νέα παιδαγωγική σχολείο στο Ντέσσαου, ίδρυσε έπειτα δικό του οικοτροφείο στο Αμβούργο, και ανέλαβε αργότερα την αναμόρφωση του εκπαιδευτικού συστήματος στο Μπράουνσβίγκ ιδρύοντας παράλληλα και επιτυχημένο εκδοτικό οίκο και περιοδικό. Το 1792 του απονεμήθηκε από τη Γαλλική Εθνοσυνέλευση ο τίτλος του επίτιμου δημότη της νεότευκτης Δημοκρατίας, μαζί με προσωπικότητες όπως οι Washington, Schiller, Klopstock, Pestalozzi κ.ά. – διάκριση που πιστοποιεί το μέγεθος του ανδρός. Πέραν των όσων εξέδωσε, έγραψε κι ο ίδιος πολλά αξιόλογα έργα για παιδιά και νέους – τα σημαντικότερα των οποίων, ανάμεσα σε πολλές άλλες γλώσσες, μεταφράστηκαν και στην ελληνική, ορισμένα περισσότερες από μία φορές.² Από αυτά

¹ Για μια σφαιρική άποψη της ζωής και του έργου του βλ. τον συλλογικό τόμο-κατάλογο έκθεσης των Hanno Schmitt - Peter Albrecht κ.ά. (επιμ.), *Visionäre Lebensklugheit. Joachim Heinrich Campe in seiner Zeit (1746–1818)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1996. Επίσης, το σύγχρονο και αναλυτικό βιογραφικό εγχειρίδιο του Hans-Jürgen Perrey, *Joachim Heinrich Campe. Menschenfreund – Aufklärer – Pädagoge*, Brém, lumière, 2010.

² Παραθέτουμε μία καταγραφή αυτών των μεταφράσεων σε συντομευμένη μορφή: (α) *Robinson der Jüngere*, γερ.: 1779/1780, ελλ.: *Του νέου Ρομπινσόν Συμβάντα* (Μπέλιος, 1792) / *Ο Νέος Ροβινσόν* (Ραγκαβής, 1851)· (β) *Kleine Seelenlehre für Kinder*, γερ.: 1780, ελλ.: *Ψυχολογία προς χρήση των παιδων* (Κορώνιος, 1794)· (γ) *Sittenbüchlein für Kinder aus gesitteten Ständen*, γερ.: 1777, ελλ.: *Ηθική των Παίδων ή Συνομιλίας ηθικαί διά τα παιδιά* (Δεστούνης, 1802) / *Ηθικόν βιβλιάριον* (Ράκος, 1805) / *Ηθική προς χρήση των παιδων* (Ραγκαβής, 1839)· (δ) *Die Entdeckung von Amerika*, γερ.: 1781/1782· ελλ.: *Η Ανακάλυξη*

θα μας απασχολήσουν δύο, εκείνα δηλαδή που θέτουν στο επίκεντρό τους τη μετακίνηση, τη μετάβαση, το ταξίδι και μάλιστα σε διηπειρωτική κλίμακα.³ Πρόκειται για τον *Ροβινσώνα τον Νεότερο* και την *Ανακάλυψη της Αμερικής*.

Ο *Ροβινσώνας* αποτελεί επεξεργασία του *Ροβινσώνα Κρούσου* του Defoe επί το παιδαγωγικότερο –σύμφωνα με τις αντιλήψεις του διαφωτισμού– και είναι επηρεασμένος από τις ιδέες περί φυσικής εκπαίδευσης του Ρουσό.⁴ Η ιδιαιτερότητά του έγκειται στο ότι εγκιβωτίζει την κυρίως ιστορία σ' ένα πλαίσιο παιδαγωγικής συνομιλίας του δασκάλου (που αποκαλείται «Πατέρας») με τους μαθητές του. Αυτή η αφηγηματική συνθήκη –τόσο χαρακτηριστική για τον συγγραφέα, ώστε πολιτογραφήθηκε ως «*Campes Manier*»– επιτρέπει τη μετάδοση:

(α) Ηθικών αξιωμάτων, όπως γίνεται σαφές από το σημείωμα του μεταφραστή ακόμη, όπου διαβάζουμε: «Εξ αυτών θα διδαχθήτε, πόσον επικίνδυνον είναι, τα παιδιά να μην ακούωσι τους γονείς των, πόσον μετανοούσι μετά ταύτα, όταν νέα, δεν φροντίσωσι ν' αποκτήσωσι γνώσεις, και πόσον αναγκαίαί αρεταί διά την ευζωίαν είναι η ευσέβεια, η φιλεργία, η επιμονή και η καρτερία».⁵

λυψις της Αμερικής (Μπιλλιάρος, 1820) / *Ανακάλυψις της Αμερικής* (Ραγκαβής, 1841) / *Ιστορία της ανακάλυψεως και κατακτήσεως της Αμερικής* (Σ., 1862) / *Κατάκτησις της Αμερικής. Κορτέσιος-Πιζάρος* (Βουτσινάς, 1895) (ε) *Vätherlicher Rath für meine Tochter*, γερ.: 1789, ελλ.: *Πατρική συμβουλή προς την θυγατέρα μου* (Ραγκαβής, 1838). Για μια αναλυτική λημματογράφηση βλ. Γιάννης Πάγκαλος, *Μεταφράσεις γερμανόφωνων παιδικών και νεανικών βιβλίων στα ελληνικά (18ος–19ος αιώνας)*. *Χαρτογραφώντας το πεδίο*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις ΑΠΘ, 2012, σ. 16–36.

³ Ο Campe συνέγραψε και πάμπολλα άλλα έργα ταξιδιωτικού περιεχομένου (κυρίως με βάση τις εμπειρίες του από τις μετακινήσεις του στην Ευρώπη), εναρμονιζόμενος με την τάση της εποχής του διαφωτισμού, κατά την οποία το σχετικό λογοτεχνικό είδος παρουσιάζει αλματώδη ανάπτυξη. Βλ. Wolfgang Grier - Hans-Wolf Jäger (επιμ.), *Reise und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts*, Χαϊδελβέργη, Carl Winter, 1983, στο οποίο οι επιμελητές μας πληροφορούν (σ. VII) ότι οι γερμανικοί τίτλοι ταξιδιωτικής λογοτεχνίας του 18ου αιώνα υπολογίζονται από τρεις μέχρι έξι χιλιάδες, ενώ οι ίδιοι εκτιμούν ότι είναι πολύ περισσότεροι. Για μια γενική εικόνα αυτής της λογοτεχνίας βλ. Hans-Wolf Jäger, «*Reisefacetten der Aufklärungszeit*», στο Peter J. Brenner (επιμ.), *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Φρανκφούρτη, Suhrkamp, 1989, σ. 261–283.

⁴ Οι συγκλίσεις και αποκλίσεις του γερμανού συγγραφέα από τον γάλλο φιλόσοφο καθώς και οι μετατροπές που ο πρώτος επέφερε στο αγγλικό πρωτότυπο είναι επαρκώς τεκμηριωμένες στη σύγχρονη ερευνητική –ειδικά τη γερμανική– βιβλιογραφία, ώστε κάθε περαιτέρω σχετική αναφορά εδώ θα ήταν περιττή. Βλ. Ludwig Fertig, *Campes politische Erziehung. Eine Einführung in die Pädagogik der Aufklärung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, σ. 131–149. Επίσης, Theodor Brüggemann - Hans-Heino Ewers (επιμ.), *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur, Von 1750 bis 1800*, Στουτγάρδη, Metzler, 1982, σ. 215–233. Για μια συνοπτική αλλά περιεκτική παρουσίαση βλ. «*Nachwort*» [Επίλογος], στο Joachim Heinrich Campe, *Robinson der Jüngere*, επιμ. Alwin Binder - Heinrich Richartz, Στουτγάρδη, Reclam, 2000, σ. 378–426 (επανεκδοση της πρώτης έκδοσης του 1789/80). Στη σ. 376 κατάλογος με εξειδικευμένη βιβλιογραφία για το έργο.

⁵ Campe / Ραγκαβής, *Ροβινσών...*, ό.π. (σημ. 2) (έκδ. 1873), «Φίλτατα παιδιά» (σημείωμα του μεταφραστή).

(β) Γνώσεων επί πρακτικών ζητημάτων που ανακινεί η ιστορία (από άφθονες γεωγραφικές γνώσεις, την οινόποιία, τεχνικές ναυσιπλοΐας ως την ισοτιμία της αγγλικής λίρας και τα ήθη των «αγρίων» ανθρώπων).

(γ) Την έμπρακτη εξάσκηση των εκπαιδευομένων σ' αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε «βιωματική μάθηση», όταν π.χ. παιδαγωγός και μαθητές ανοίγουν μία ινδική καρύδα μιμούμενοι τις προσπάθειες του Ροβινσώνα:

Πατήρ. [...] Ας ιδώμεν εν τούτοις, αν ημπορούμεν ν' ανοίξωμεν το κάρυον.

(Αφ' ου πολὺν ὥραν εδοκίμασαν με μαχαίρια, κατῶρθωσαν τέλος πάντων, να κόψουν το νηματώδες εξώφλιον και να εκβάλωσι το καρύδιον. Ἐπειτα ἤνοιξαν με το κονδυλομάχαιρον μίαν ἀπὸ τας τρεις τρύπας του εσωτερικοῦ σκληροτέρου φλοιοῦ [...] ἤτο δε αὐτὸν κοίλον και εἶχε το κρέας λευκόν. [...])

Περ. Τι κόπος διὰ τον Ροβινσώνα ν' ανοίξη τόσοσ σκληρά καρύδια!

Πατήρ. Φανταστήτε το, όταν ημεῖς τόσοσ εκοπιάσαμεν, αν και μετεχειρήσθημεν κοπτερά μαχαίρια και πριόνιον.⁶

Οι αξίες στις οποίες δίνει έμφαση το κείμενο είναι οι κλασικές διαφωτισμικές αστικές αρετές όπως είδαμε και πριν, στον πρόλογο: ευζωία, ευσέβεια, φιλεργία, επιμονή και καρτερία. Ειδικά η εργατικότητα υπογραμμίζεται ιδιαίτερα. Ούτως ή άλλως και το πρωτότυπο του Defoe –σύμφωνα με την κρίση του Hauser στην *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*– θεωρείται διαποτισμένο με την ιδεολογία της ανερχόμενης αστικής τάξης: «Η ιστορία των περιπετειών του [Ροβινσώνα] είναι ένας μακρύς εγκωμιαστικός ύμνος για τη φιλοπονία, την αντοχή, την εφευρετικότητα, και την κοινή λογική που ξεπερνά κάθε δυσκολία, με μια λέξη για τις πρακτικές αστικές αρετές».⁷ Επιπλέον, η θρησκευτική διάσταση είναι πολύ ισχυρή, με το τρίπτυχο θεία πρόνοια, μετάνοια, σωτηρία να διαδραματίζει κεντρικό ρόλο. Η ταύτιση του έργου με την άγρια φυσική ζωή και την περιπέτεια πιθανώς να οφείλεται στις άπειρες διασκευές και μεταπλάσεις που ακολούθησαν το έργο και που απολυτοποίησαν ειδικά αυτές τις πλευρές. Ο Campe, με την παιδαγωγική του στόχευση, επιχειρεί να εντάξει την εξωτική εμπειρία του περιπετειώδους ναυαγού εξ ολοκλήρου στη σφαίρα του οικείου.

Οι μεταφράσεις –όπως φάνηκε και παραπάνω– επίσης ακολουθούν αυτό το πρότυπο, κι ερχόμαστε εδώ στη δεύτερη όψη της μετάβασης, στη μετα-

⁶ Campe / Ραγκαβής, *Ροβινσών...*, ό.π. (σημ. 2) (έκδ. 1873), σ. 41.

⁷ Arnold Hauser, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, τ. Γ', μτφρ. Τάκης Κονδύλης, Αθήνα, Κάλβος, 1970, σ. 66.

φορά του έργου σε ξένα συμφραζόμενα, στην περίπτωσή μας στον ελληνικό χώρο. Δύο μεταφράσεις του *Ροβινσώνα* του Campre καταγράφονται: Η πρώτη του Βαρόνου Κωνσταντίνου Μπέλιου στη Βιέννη το 1792, μόλις 12 χρόνια μετά την έκδοση του πρωτοτύπου, με τίτλο *Του νέου Ρομπινσόν συμβάντα* και η δεύτερη του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή το 1851 στην Αθήνα με τίτλο *Ο Νέος Ροβινσών*. Σε αμφότερες διατηρείται η παιδαγωγική αφήγηση πλαίσιο, στον Μπέλιο μάλιστα αυτή διαδραματίζεται στο Αμβούργο, όπως και στον Campre. Η μετάφραση αυτή, κατά τα λοιπά, είναι προγραμματικά ελεύθερη («μην αποβλέποντες μήτε εις τας λέξεις, μήτε εις το ύφος» διαβάζουμε στον πρόλογο), στρατηγική η οποία γίνεται εμφανής προς το τέλος του βιβλίου: ο σύντροφος του Ροβινσώνα Παρασκευάς δεν εμφανίζεται πουθενά και –το κυριότερο– ο πρωταγωνιστής πεθαίνει άρρωστος και μόνος στο νησί, μέσα σε τεράστιες αντιξοότητες. Στην εκδοχή του Ραγκαβή τέτοιες επεμβάσεις δεν υπάρχουν: ο μεταφραστής ακολουθεί με πιστότητα το πρωτότυπο. Εδώ, βέβαια, η αφήγηση-πλαίσιο (ακολουθώντας την οικειοποιητική ιδεολογία της εποχής) εξελληνίζεται και τοποθετείται στην Κωνσταντινούπολη. Επίσης μέσω προλόγου, σημειώματος του μεταφραστή –που είδαμε πιο πάνω– και λοιπών παρακειμενικών και ενδοκειμενικών στοιχείων το παιδαγωγικό «άρωμα» της ιστορίας ενισχύεται σε σχέση με την προηγούμενη μετάφραση – μια τάση που απαντά στις περισσότερες ροβινσωνιάδες του 19ου αιώνα, είτε μεταφρασμένες είτε πρωτότυπες: Το έργο π.χ. του ευαγγελικού θεολόγου και ιερέα Johann David Wyss (1812 κ.ε.) μεταγλωττίζεται για δεύτερη φορά με τίτλο *Ο Νέος Ροβινσών ο Ελβετός* το 1874 (τεύχος πρώτον) και το 1878 (τεύχος τρίτον) υπό Β***. Ο μεταφραστής μάς πληροφορεί στον πρόλογο ότι διασκευάζει το σύγγραμμα «επί το Ελληνικώτερον» κι ότι προσθέτει ολόκληρο κεφαλαιοεπιγραφόμενο «περί των σπουδών των αποίκων». Ως αιτιολογία αναφέρει: «Έπραξα δε τούτο βουλόμενος να υποδείξω τοις διδασκάλοις μάλιστα, πώς έπρεπε να διδάσκηται η θρησκεία και η υπ' αυτής εξαρτωμένη ηθική, η ιστορία και αι άλλα επιστήμαι» (σ. θ'). Στο έργο δε *Αποστόλης ο Θαλασσινός ή Νέος Ροβινσών* με τον εύγλωττο υπότιτλο *προσηρμοσμένος εις τα ήθη και έθιμα την ιστορίαν και γεωγραφίαν της Ελλάδος προς χρήσιν των δημοτικών σχολείων του Μιλτιάδη Βρατσάνου*, που εκδίδεται το 1884 (β' έκδοση) ο συγγραφέας θεωρεί τη μοναχικότητα, την αυτοτέλεια του Ροβινσώνα ως παιδαγωγικά πρόσφορη και «σύμφωνον προς την ηρωικήν εποχήν της Ελλάδος», όπως λέει στον πρόλογο. Επίσης, *Ο Έλλην Ροβινσών* του Βλασίου Σκορδέλη του 1882 και ο *Τηλέμαχος ή Νέος Ροβινσών εκθέτων τα πρώτα βήματά του εις τον πολιτισμόν των Π. Γ. Κουρτίδη και Γ. Κωνσταντινίδη* του 1893 είναι προορισμένα για τα

δημοτικά σχολεία.⁸ Όπως, τέλος, αναφέρεται σε σχετικό άρθρο,⁹ στις αρχές της δεκαετίας 1880–90 υπάρχει προκήρυξη του Υπουργείου Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδύσεως για συγγραφή αναγνωστικού στα πρότυπα του Ροβινσώνας του «Δανιήλ Defoe». Όλ' αυτά αποτελούν παραδείγματα για το πώς ο ανήσυχος νέος που διαπλέει τον μισό κόσμο και επιβιώνει στην άγρια φύση, στην Ελλάδα του 19ου αιώνα «εξημερώνεται» και τίθεται στην υπηρεσία της εκπαίδευσης – και μάλιστα της «εθνικής».

Ας έρθουμε τώρα στο δεύτερο έργο, το οποίο ακολουθεί αντίστροφη πορεία με το προηγούμενο – όπως θα καταδειχθεί αμέσως παρακάτω. Ο λόγος για την *Ανακάλυψη της Αμερικής* (*Entdeckung von Amerika*), έργο που εξέδωσε ο Campe αμέσως μετά τον Ροβινσώνα, το 1781/1782, απευθύνεται σε νέους και το οποίο σε τρεις τόμους αφηγείται τις κατακτητικές εκστρατείες του Κολόμβου, του Κορτές και του Πισάρο στον Νέο Κόσμο. Πρόκειται ουσιαστικά για μυθοπλαστική επεξεργασία ιστορικού υλικού. Εδώ υπάρχει επίσης η χαρακτηριστική για τον Campe παιδαγωγική πλαισίωση της κυρίως ιστορίας, μόνο που η δράση είναι τόσο καταγιστική, ώστε ο ηθικολόγος συγγραφέας στον πρόλογο αναγκάζεται να δικαιολογηθεί που το σύγγραμμά του προσομοιάζει στα καταδικαστέα από την παιδαγωγική του διαφωτισμού περιπετειώδη μυθιστορήματα του συρμού – και φυσικά προσπαθεί να πείσει τον αναγνώστη ότι το δικό του δεν εμπίπτει σ' αυτήν την κατηγορία. Προβλήματα του δημιουργεί ακόμη ο εξόφθαλμα αρνητικός χαρακτήρας του Πισάρο – ζήτημα που αντιμετωπίζει επίσης με τα κατάλληλα επιχειρήματα.¹⁰

Το έργο αυτό μεταφράζεται τέσσερις φορές στα ελληνικά. Στις δύο πρώτες μεταγλωττίσεις διατηρούνται τα χαρακτηριστικά του πρωτοτύπου. Ας δούμε ενδεικτικά την πρώτη από αυτές, την έκδοση του 1820. Η διαλογική μορφή του έργου παραμένει, καθώς και η προσθήκη ενός χάρτη στο τέλος κάθε τόμου. Τα παιδαγωγικά γνωρίσματά του υπογραμμίζονται ιδιαίτερα: στον πρόλογο ο Campe χαρακτηρίζεται ως «Συνεξυφάνας την εκ της περιέργου Ιστορικής Υποθέσεως του Ψυχαγωγίαν, με την ποικιλότροπον διδασκαλίαν Γεωγραφίας τε και ηθικής», ενώ το έργο είναι μεν κατάλληλο για την «Ωφέλειαν

⁸ Βλ. και Κυριάκος Ντελόπουλος, *Παιδικά και νεανικά βιβλία του 19ου αιώνα. Σχολιασμένη και εικονογραφημένη βιβλιογραφική καταγραφή*, Αθήνα, Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, 1995, λήμματα 720 (σ. 358) και 884 (σ. 728). Επίσης για τη σχολική χρήση διάφορων εκδοχών του Ροβινσώνα βλ. Σοφία Ντενίση, *Μεταφράσεις μυθιστορημάτων και διηγημάτων, 1830–1880. Εισαγωγική καταγραφή*, Αθήνα, Περίπλους, 1995, σ. 29–32.

⁹ Βλ. Μάρθα Καρπόζηλου, «Ο Νέος Ροβινσών του Joachim Heinrich Campe», *Η Λέξη* 118 (Νοέμβρ.–Δεκ. 1993) 795.

¹⁰ Fertig, ό.π. (σημ. 4), σ. 149–158.

της Νεολαίας» (αναφορά στην παιδαγωγική διάσταση), αλλά ταυτόχρονα προορίζεται για την «Τερπνή Ψυχαγωγία εκάστης Ηλικίας Ανθρώπων» (εδώ υπονοείται η περιπετειώδης ιστορία/λογοτεχνική αυταξία). Οι αντιαποικιοκρατικές (και «οικολογικές») αιχμές του κειμένου επίσης διατηρούνται αναλλοίωτες. Πρόκειται για πολύ ενδιαφέροντα αποσπάσματα – δεδομένου μάλιστα ότι θέμα μας είναι η αντίληψη της μετακίνησης, της μακρότητας, της ξενότητας. Παραθέτουμε ορισμένα ενδεικτικά χωρία:

Φίλιππος. Τοιοτωτρόπως λοιπόν, ήσαν λησταί οι Ισπανοί. / Παιδαγωγός. Βεβαιώτατα, Τέκνον μου.

Και μετά από λίγο, ο παιδαγωγός αναφερόμενος στον Κορτές συνεχίζει:

Δεν τω ενέπεσε ποτέ με τελειότητα εις τον Νουν, ότι ημπορεί να είναι μεγάλη Αδικία, το να καταπολεμήση εν Έθνος, το οποίον δεν έβλαψεν εις έτι τι τους Ευρωπαίους, επειδή ούτε έξευρε καν, αν υπάρχουν Ευρωπαίοι εις τον Κόσμον ή ου. Τούτο το δυστυχές Έθνος, συνίστατο από Ανθρώπους, οι οποίοι εις εκείνον το μεμακρυσμένον Μέρος της Γης, δεν ήκουσαν ποτέ ότι υπήρξεν Χριστός· ήτον λοιπόν τούτο αρκετή αιτία, ίνα το κατατρέξουν, και να το υποδουλώσουν;¹¹

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η αποστροφή η οποία αναφέρεται στη δουλεία. Ενδεικτικά παραθέτουμε τμήμα της:

και έκτοτε έλαβεν Αρχήν το απάνθρωπον Εμπόρειον των Δούλων, το οποίον διαρκεί, προς εντροπήν της Ανθρωπότητος, και έως την σήμερα, και ετησίως αφαιρεί την Ελευθερίαν, την Ευδαιμονίαν και την ιδίαν Ζωήν, υπέρ Τεσσαράκοντα χιλιάδων συναδελφών μας δυστυχών μελανοχρόων Ανθρώπων· και μ' όλον τούτο, οι άθλιοι Αμερικανοί έμεινον πάλιν εις την πρώτην των Δυστυχίαν· δηλαδή ταλαίπωροι και μέχρι Θανάτου καταπονούμενοι Δούλοι.¹²

Και τέλος ένα απόσπασμα από νουθεσία του «παιδαγωγού», με μια πολύ «σύγχρονη» αίσθηση οικολογικής και «παγκοσμιοποιημένης» κοινωνικής ευαισθησίας. Ο αφηγητής αναφέρεται στην αλιεία των μαργαριταριών από τους ιθαγενείς:

καταβαίνουν εις τα Βάθη της Θαλάσσης, διά να συνάξουν εκεί, τα εις τα Καταχθόνια αυτής κείμενα Μαργαρίτων Όστρακα. Ημπορείτε λοιπόν να συμπεράνητε ευκόλως, πόσοι των δυστυχών τούτων χάνουσι την Ζωήν των, εις ταύτην την κινδυνωδεστάτην Αλιείαν, και μ' όλον τούτο η Ευαισθησία των ημετέρων Γυναικών, αδιαφορεί ίνα φέρει περί τον Λαιμόν και τους Βραχίονας ως Στολισμόν, την Τιμήν της Ζωής των τοιούτων δυστυχών Ανθρώπων.¹³

Η δεύτερη μεταγλώττιση, του Ραγκαβή το 1841, δεν παρουσιάζει σημαντικές

¹¹ Campe / Μπιλλιάρος, ό.π. (σημ. 2), τ. 2, σ. 29–30.

¹² Ό.π., τ. 1, σ. 276.

¹³ Ό.π., σ. 285.

αποκλίσεις από την παραπάνω – μερικές μεταφρασελογικού ενδιαφέροντος διαφορές δεν αλλάζουν και πολλά επί της ουσίας. Η μεγάλη ανατροπή παρουσιάζεται στις αποδόσεις που εμφανίζονται στο δεύτερο μισό του αιώνα (1862 υπό Σ., «εκ του Γαλλικού», όπως πληροφορούμαστε, και 1895 του Βουτσινά). Εδώ η αφήγηση-πλαίσιο παραλείπεται εντελώς και διατηρούνται μόνο οι περιπετειώδεις ιστορίες των ισπανών κατακτητών. Τα παιδιά, ο «πατέρας», οι διάλογοι, οι χάρτες, είναι εντελώς ανύπαρκτα, όπως επίσης και τα προαναφερθέντα αντιποικιοκρατικά και «οικολογικά» χωρία. Ο χωρισμός σε «διηγήσεις» είναι επίσης απών. Κατά τα λοιπά, σε γενικές γραμμές διατηρείται η σειρά της αφήγησης με μερικές προσθαφαιρέσεις. Επιπλέον στην ύστερη μετάφραση υπάρχει και εικονογράφηση, με έμφαση στο εξωτικό τοπίο και στις σκηνές δράσης.

Όλες αυτές οι μεταβολές αποτελούν δείγμα ότι και στην Ελλάδα κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα διαμορφώνεται μια κατηγορία νεανικής λογοτεχνίας (cross-over λογοτεχνίας θα λέγαμε καλύτερα με σημερινούς όρους, καθώς στις τελευταίες δύο μεταφράσεις η αναφορά στον παιδικό ή νεανικό αποδέκτη δεν ανευρίσκεται πουθενά), δημιουργείται δηλαδή ένα είδος που έχει απεμπολήσει τον όποιο παιδαγωγικό χαρακτήρα (την «ωφέλεια») και το κέντρο βάρους της μετατοπίζεται συντριπτικά υπέρ της «τέρψης» – η οποία εδώ προσλαμβάνει τις μορφές του εξωτισμού και της περιπέτειας.

Συμπερασματικά θα λέγαμε: Η αναπαριστώμενη μετάβαση μέσα στα κείμενα του Campe που εξετάσαμε είναι αμφίδρομη, το ταξίδι σε μακρινά μέρη και η εξερεύνηση του οικείου βρίσκονται σε μια εύθραυστη ισορροπία: άλλοτε η πλάστιγγα γέρνει υπέρ του «δικού μας» πολιτισμού – όπως στον παιδαγωγικά προσανατολισμένο *Ροβινσώνα*, του οποίου ο πρωταγωνιστής από τους άγριους ωκεανούς επιστρέφει αποκαθαρμένος και πλήρης εμπειριών στο ασφαλές λιμάνι του Αμβούργου. Άλλοτε όμως η εξωτική περιπέτεια, παρά τις όποιες προσπάθειες, ξεφεύγει από το παιδαγωγικό πλαίσιο κι αυτονομείται – όπως στην *Αμερική*...

Η μετάβαση των ίδιων των κειμένων, τώρα, σε άλλο πολιτισμικό και γλωσσικό χώρο τοποθετεί αυτήν την ισορροπία σε μια νέα προοπτική: είτε τη διαφυλάσσει, την εμπεδώνει, θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε ότι την ενισχύει (όταν δηλαδή ο *Ροβινσώνας* στη Ελλάδα ακόμη και κατά τον ύστερο 19ου αιώνα διατηρεί το διαφωτισμικό παιδαγωγικό του *gestus*), είτε την ανατρέπει ολοκληρωτικά, όταν δηλαδή την ίδια εποχή η *Ανακάλυψη της Αμερικής* απεκδύεται κάθε παιδαγωγικού φύλου συκής, αλλάζει λειτουργία και καθίσταται ένα αμιγώς περιπετειώδες αφήγημα δράσης.

Σύμφωνα με τον έγκριτο μελετητή της πολιτισμικής εικονολογίας Da-

niel-Henri Pageux, «έργο του συγκριτολόγου είναι να αναδείξει και να ορίσει τη σχέση ή την ένταση, τον λιγότερο ή περισσότερο συγκρουσιακό διάλογο που εγκαθιδρύεται ανάμεσα σ' ένα ξένο “υλικό” και τη μορφοποίησή του μέσω της γραφής».¹⁴ Λαμβάνοντας υπόψη αυτό το desideratum και με δεδομένο ότι τα έργα που περιγράφηκαν –με τις τάσεις που σκιαγραφήθηκαν σ' αυτά– μέσω της μετακίνησης κατεξοχήν σηματοδοτούν την επαφή με το «άλλο», με το «ξένο», ευκταίο θα ήταν σ' ένα δεύτερο βήμα να διερευνηθεί ο χειρισμός που αυτά επιφυλάσσουν στην «ετερότητα» και να ενταχθούν σε ευρύτερα συμφραζόμενα. Όσον αφορά αυτό το επίπεδο ανάλυσης, μόνο ορισμένες νύξεις μπορούμε να κάνουμε εδώ.

Αναφέρθηκε πιο πάνω ότι στον *Ροβινσώνα* ο Campe, παρότι το θέμα του άπτεται της «ξενότητας», τοποθετεί την έμφαση στον οικείο πολιτισμό. Υπό το πρίσμα της γενικής λογοτεχνίας η κρίση αυτή, βέβαια, διατηρεί την ισχύ της. Θεωρώντας, ωστόσο, την αμιγώς παιδαγωγική πρόθεση του έργου, τα πράγματα εμφανίζονται πιο περίπλοκα και αντιφατικά. Η μετάδοση άγνωστων στοιχείων στους μικρούς αναγνώστες θα μπορούσε άραγε να επιτευχθεί χωρίς τη σύγκριση με το «δικό μας»;¹⁵ Οι «βιωματικές ασκήσεις» στον κήπο του οικοτροφείου (οι οποίες περιλαμβάνουν πολύ περισσότερα από το παράδειγμα της καρύδας που παρατέθηκε, όπως πχ. το κτίσιμο καλύβας, το πλέξιμο καλαθιών κτλ.) σ' αυτόν ακριβώς τον σκοπό συντείνουν. Η αναζήτηση, λοιπόν, αποκλειστικά λογοτεχνικών δομών που θα καταδείκνυαν την προσέγγιση της ετερότητας σ' ένα έργο της παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας (ΠΙΝΛ) είναι μάλλον μάταιο εγχείρημα, καθώς σ' αυτήν εμπλέκονται πολλαπλές στοχεύσεις.¹⁶ Ο προβληματισμός, εντέλει, οδηγεί στο πολύπλοκο ζήτημα του ορισμού της γραμματείας για τις μικρές ηλικίες σε σύγκριση με τη «γενική λογοτεχνία» – το οποίο βρίσκεται εκτός των ορίων του παρόντος άρθρου.

¹⁴ Daniel-Henri Pageux, «Imagologia», στο Pedro Aullónde Haro (επιμ.), *Metodologías comparatistas y Literatura comparada*, Μαδρίτη, Clásicos Dykinson, 2012, σ. 80–81.

¹⁵ Ο Pageux μας υπενθυμίζει ότι ειδικά στην λογοτεχνία «δεν υπάρχει “ετερότητα” χωρίς αναζήτηση της ταυτότητας», ό.π., σ. 80.

¹⁶ Αυτή η πολλαπλότητα της ΠΙΝΛ προσεγγίζεται στην οικεία βιβλιογραφία μέσω της «πολυσυστημικής θεωρίας»: η ΠΙΝΛ ως υποσύστημα του πολιτισμικού «συστήματος λογοτεχνία» αντιμετωπίζεται ως πεδίο τομής πολλών και διαφορετικών σφαιρών: των εκπαιδευτικών και σχολικών δομών, της εκδοτικής αγοράς, του δημόσιου λόγου σχετικά με την (παιδική και νεανική) λογοτεχνία, του δημόσιου συστήματος των βιβλιοθηκών κτλ. Βλ. Zohar Shavit, *Poetics of Childrens Literature*, Athens, Ga, University of Georgia Press, 1986, και Hans-Heino Ewers, «Theorie der Kinderliteratur zwischen Systemtheorie und Poetologie. Eine Auseinandersetzung mit Zohar Shavit und Maria Lypp», στο Hans-Heino Ewers - Gertrud Lehnert - Emer O'Sullivan (επιμ.), *Kinderliteratur im interkulturellen Prozess*, Στουτγάρδη, Metzler, 1999, σ. 16–26. Επίσης, Hans-Heino Ewers, *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*, Μόναχο, Fink/UTB, 2000, σ. 41–42.

Πιο αποδοτική φαίνεται να είναι η ανάλυση ως προς το δεύτερο σκέλος της μετακίνησης, της μεταγλώττισης του έργου στα ελληνικά. Εδώ είδαμε ότι η μεταγενέστερη μετάφραση (Ραγκαβής, 1851) «ελληνοποιεί» το πλαίσιο της αφήγησης μεταφέροντάς το από το Αμβούργο στην Κωνσταντινούπολη – η στρατηγική αυτή επεκτείνεται και σε άλλα τοπωνύμια, καθώς και στα ονόματα και σε λοιπά πολιτισμικά στοιχεία.¹⁷ Μια τέτοια «οικειοποιητική» τάση που ενδεχομένως εδράζεται, μεταξύ άλλων, σε παιδαγωγικούς ή και εθνικοπατριωτικούς λόγους (οι οποίοι δεν μπορούν να συζητηθούν εδώ), με βάση τη συχνότητα των σχετικών διακηρύξεων σε μεταφραστικούς προλόγους της εποχής¹⁸ μοιάζει να είναι η κυρίαρχη στον ελληνικό 19ο αιώνα. Το παρακάτω απόσπασμα του Ραγκαβή, από την εισαγωγή στη μετάφραση της *Πατρικής Συμβουλής* του Campe, μπορεί να θεωρηθεί ότι συμπυκνώνει προγραμματικά αυτή την αντίληψη: «Αλλά μη νομίσετε μ' όλα ταύτα [...] ότι ενόμισα ότι τροφή διά τας νεάνιδας της Γερμανίας ετοιμασθείσα δύναται να είναι κατάλληλος και διά σας χωρίς άλλης μετασκευής. [...] Έλαβα πάντα την Ελλάδα υπ' όψιν [...] και αφαιρών όσα δι' υμάς είσθαι περιττά ή ανοίκεια, ανεπλήρωσα εξ εναντίας όσα εκρίθησαν περιττά μεν διά την Γερμανίαν αλλά ουχί διά την Ελλάδα». ¹⁹ Παρόμοιες κατευθύνσεις δεσπόζουν, βέβαια, και στην Ευρώπη,²⁰ σε βαθμό που οι λιγοστές εξαιρέσεις που προκρίνουν την «ξενοποιητική» οδό –όπως π.χ. το απόσπασμα από τον πρόλογο της αγγλικής μετάφρασης του παιδικού βιβλίου *Ciore* του ιταλού Edmondo de Amicis²¹ να παρατίθενται επανειλημμένα ως παραδείγματα στη σχετική βιβλιογραφία. Αυτός ο διχασμός μεταξύ «οικειοποίησης–ξενοποίησης» αποτελεί ώς τις μέρες μας διαρκή προβληματισμό στη μεταφραστική θεωρία και πράξη,²² ο οποίος μάλιστα στην ΠΝΛ εμφανίζεται ακόμη πιο σύνθετος, καθώς ισχυρή είναι η άποψη ότι τα

¹⁷ Πάγκαλος, ό.π. (υποσ. 2), σ. 142–144.

¹⁸ Βλ. ενδεικτικά ό.π., σ. 140.

¹⁹ Joachim Heinrich Campe, *Πατρική συμβουλή προς την θυγατέρα μου*. Αφιερούται εις τας νεάνιδας υπό του συγγραφέως Ιωακείμ Ερρίκου Κάμπε και του εκ της Γερμανικής μεταφράσαντος Α. Ρ. Ραγκαβή. Μεταφράσθη κατά την 10ην έκδοσιν και εξεδόθη Δαπάνη του Β. Βιβλιοπωλείου. Τόμος Α. Εν Αθήναις, Εκτης Βασιλικής Τυπογραφίας, 1838.

²⁰ Gillian Lathey, *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*, Λονδίνο, Routledge, 2010, σ. 111–124.

²¹ «In undertaking the translation of the book I was told that I might render it freely, adapting it to the character and taste of the English reader. Of this permission I have hardly availed myself, thinking the British school-boy of today sufficiently sensible and enlightened to understand that all nations have a right to their peculiarities, like individuals; and that he would prefer to see school life in a foreign city as it is, depicted by one of the country, not toned down, with local color eliminated», Georgina Sarah Godk, στο Edmondo de Amicis, *Heart, a Book for Boys*, 1895, σ. vi-vii.

²² Ανθή Βηδενμάιερ, *Το παζλ της μετάφρασης*, Θεσσαλονίκη, Ένεκεν, 2011, σ. 43–49.

παιδιά είναι πολύ περισσότερο προσκολλημένα στον «οικείο» πολιτισμό απ' ό τι οι ενήλικες.²³ Σε κάθε περίπτωση ο 19ος αιώνας αποδεικνύεται κομβικός γι' αυτά τα ζητήματα, του ελληνικού χώρου μη εξαιρουμένου – με τις μεταφορές των εξεταζόμενων έργων του Campre να διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο.

Το περιεχόμενο της *Αμερικής... δε*, βάσει της ανοιχτής θεματοποίησης της επαφής με εκπροσώπους του «άλλου» καθώς και της περιορισμένης παιδαγωγικής «αυτολογοκρισίας» του συγγραφέα, είναι πιο ενδεδειγμένο για παρατηρήσεις σχετικά με την προσέγγιση της ετερότητας.²⁴ «Εντέλει στην παρατήρηση του “άλλου” εμπλέκονται σχέσεις εξουσίας [...], σχέσεις που φανερώνουν ιεραρχία».²⁵ Κι εδώ η εικόνα όμως παρουσιάζεται αντιφατική. Από τη μία, παραθέσαμε πιο πάνω τα «αντιαποικιοκρατικά» αποσπάσματα με τα οποία ο Campre νουθετεί τους νεαρούς του αναγνώστες. Από την άλλη, οι ωμότητες των Ευρωπαίων σε τελευταία ανάλυση θεωρούνται «αναγκαίο κακό» και δικαιολογούνται εν μέρει βάσει της επιβολής ενός υποτιθέμενα ανώτερου πολιτισμού επί των υποανάπτυκτων αγρίων.²⁶ Αλλά η επιμέρους αναφορά και καταδίκη τους σίγουρα διατηρούν την ιδιαίτερη αξία τους – ιδιαίτερα αν τις εξετάσουμε σε αντίστιξη με το λεγόμενο «αποικιακό μυθιστόρημα» (*Kolonial roman*) που φτάνει στο απόγειό του περίπου έναν αιώνα αργότερα. Πρόκειται για ένα είδος –που σε μεγάλο μέρος του προσγράφεται στην παιδική/νεανική λογοτεχνία– και το οποίο με απροκάλυπτο τρόπο εκφράζει τις αποικιοκρατικές και μεγαλοϊδεατικές βλέψεις ιθυνόντων κύκλων της Γερμανίας, μη στερούμενο φυσικά και ρατσιστικών ή προ-φασιστικών απόψεων.²⁷ Είναι σαφές ότι προϊόντος του 19ου αιώνα παρουσιάζεται μια σκλήρυνση ως προς την αντιμετώπιση της ετερότητας, σε σχέση τουλάχιστον με τον διαφωτισμό.²⁸ Ωστόσο οι δύο τελευταίες ελληνικές μεταφράσεις της *Αμερικής... (1862/1895)*, παρά την παράλειψη των επίμαχων χωριών, μάλλον είναι απίθανο να σχετίζονται με την

²³ Turgay Kurultay, «Probleme und Strategien bei der kinderliterarischen Übersetzung im Rahmen der interkulturellen Kommunikation», στο Ewers - Lehnert - O'Sullivan (επιμ.), ό.π. (σημ. 16), σ. 193.

²⁴ Για μια φιλοσοφική-ανθρωπολογική θεώρηση της εμπειρίας του «άλλου» στην ταξιδιωτική λογοτεχνία βλ. Peter J. Brenner, «Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts», στο Brenner (επιμ.), ό.π. (σημ. 3), σ. 14–49.

²⁵ Pageux, ό.π. (σημ. 14), σ. 74.

²⁶ Fertig, ό.π. (σημ. 4).

²⁷ Reiner Wild (επιμ.), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Στουτγάρδη, Metzler, 2008, σ. 224 κ.ε.

²⁸ Βέβαια και ο διαφωτισμός δεν αποτελεί ενιαίο κίνημα, ενώ υπάρχουν και αρκετές «συντηρητικές» φωνές οι οποίες ασκούν ανελέητη κριτική στα έργα ταξιδιωτικής λογοτεχνίας (μεταξύ των οποίων και σε αυτά του Campre). Βλ. Hans Wolf Jäger, «Kritik und Kontrafaktur. Die Gegner der Aufklärungs- und Revolutionsreise», στο Griep - Jäger (επιμ.), ό.π. (σημ. 3), σ. 79–93.

παραπάνω τάση. Πιο πρόσφορο είναι να προσεγγιστούν στα συμφραζόμενα της διελκυστίνδας μεταξύ παιδαγωγικού-εμπορικού που παρατηρείται στην Ελλάδα από τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα. Αυτό, όμως, αποτελεί αντικείμενο αυτόνομης έρευνας.

Τα «ελληνικά ποιήματα», οι «προστάται της Ασίας»
και «η επίμονη ποιητική ιδέα» του Φερνάξη

Ενδεχομένως το πιο διάσημο προσωπείο ποιητή στα ποιήματα του καβαφικού κανόνα να είναι ο Φερνάξης που πρωταγωνιστεί στο ποίημα «Ο Δαρείος», για το οποίο ο Μαρωνίτης κατέθεσε πριν από 47 χρόνια την εμβληματική του μελέτη «Υπεροψία και μέθη, ο ποιητής και η ιστορία».¹ Έκτοτε, οι μελέτες που γράφτηκαν για το ποίημα έδειξαν πως το συγκεκριμένο προσωπείο είναι το πιο σύνθετο από όλα τα δραματικά ή αφηγηματικά προσωπεία ποιητών στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη, κυρίως λόγω της πολυσήμαντης και πολύπλοκης σχέσης του Καβάφη με την Ιστορία.

Γραμμένο τον Μάιο του 1917 και δημοσιευμένο τον Οκτώβριο του 1920, το ποίημα «Ο Δαρείος» ενδεχομένως να είχε πρωτογραφεί, όπως πιθανολογεί ο Σαββίδης,² πριν από το 1897, δηλαδή πολύ κοντά στον χρόνο που ο Καβάφης έγραψε το ανέκδοτο ποίημα «Η Ναυμαχία» (1899), το οποίο επίσης αφορά τους Πέρσες και τη σχέση Ιστορίας και ποίησης και το οποίο έχει προσεγγίσει ο Μαρωνίτης σε μελέτη του του 1992.³ Η βιβλιογραφία έχει συζητήσει διεξοδικά ζητήματα που αφορούν το ιστορικό υπόβαθρο του ποιήματος, τις ιστορικές πηγές του, τη σχέση του με την εποχή της συγγραφής του, το κίνητρο του Φερνάξη, καθώς και τον τρόπο εκφοράς του λόγου.⁴ Στην παρού-

¹ Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Κ. Π. Καβάφης. Μελετήματα*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 15–38.

² Κ. Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα, Β' (1919–1933)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 112009, σ. 111. Ιδιαίτερα διαφωτιστικό για τη σχέση Ιστορίας και ποίησης είναι το αυτοσχόλιο του Καβάφη για το ποίημα «Η Ναυμαχία» και ο σχολιασμός του από την Diana Haas στη μελέτη της «Κ. Π. Καβάφης. Ανέκδοτο αυτοσχόλιο στο ποίημα “Η Ναυμαχία”», *Λογείον* 2 (2012) 200–215.

³ Μαρωνίτης, ό.π. (σημ. 1), σ. 149–154.

⁴ Γιάννης Δάλλας, *Καβάφης και Ιστορία*, Αθήνα, Ερμής, 1974, σ. 99, Γεώργιος Βελουδής, «“Μέσα σε πόλεμο — φαντάσου, ελληνικά ποιήματα”. (Η κρίση της καλλιτεχνικής συνείδησης)», *Προτάσεις. Δεκαπέντε γραμματολογικές δοκιμές*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, σ. 155–161, Γιώργος Χουλιάρας, «Λογοτεχνία και εξορία», *Χάρτης* 5–6 (Απρ. 1983) 572, Μίμης Σουλιώτης, «Το δίλημμα του Φερνάξη», *Χάρτης* 2 (Σεπτ. 1982) 244–250, Σόνια Ιλίνσκαγια, *Κ. Π. Καβάφης. Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, σ. 249–251, Roderick Beaton, «The History Man», *Journal of the Hellenic Diaspora*, τ. Χ, τχ. 1–2 (άνοιξη-καλοκαίρι 1983) 40–43, Έλλη Σκοπετέα, «Νεότερα περί του Φερνάξη», *Χάρτης* 5–6 (Απρ. 1983) 669–676, Vicente Fernández González, «Ο Φερνάξης και η μετάφραση της ειρωνίας», στο Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2000, σ. 245–258, Κατερίνα Καρατάσου, «Πώς δουλεύει το μυαλό του Φερνάξη» στο Πιερής (επιμ.), ό.π., σ. 259–271.

σα μελέτη θα διερευνηθούν οι σύνθετες, μεταβατικές ταυτότητες των προσωπείων που συνεργάζονται στο ποίημα, με έμφαση στην πολιτική τους διάσταση, και, κυρίως, ο τρόπος συγκρότησης και η μεταξύ τους διάδραση.

Ο «ελληνόγλωσσος Καππαδόκης ποιητής ονόματι Φερνάζης»⁵ γράφει, φαινομενικά, όπως και ο Καβάφης, ένα ποίημα για τον Δαρείο. Και οι δύο χρησιμοποιούν την ίδια μέθοδο: «τη νοητική διείσδυση στα συναισθήματα τρίτων», όπως την ορίζει θεωρητικά ο Καβάφης στο γνωστό του κείμενο «Φιλοσοφικός έλεγχος» (1903).⁶ Στην ουσία, με αφορμή την ποιητική απόπειρα του Φερνάζη αποτυπώνονται οι απόψεις τους για την ηθική της εξουσίας και τις σχέσεις Ποίησης και Ιστορίας. Η ταυτότητα του ποιητή Φερνάζη είναι συνάρτηση της ρητορικής του και άρα της εκφοράς του λόγου, την οποία κυρίως αφορά το αυτοσχόλιο του ίδιου του ποιητή, που κατά την εκτίμηση της Haas γράφτηκε «το νωρίτερο τον Μάιο 1917».⁷

Ο Καβάφης χρησιμοποιεί ένα ανώνυμο αφηγηματικό προσωπείο που εκφέρει τον λόγο στους στίχους 1–4, 11–13, 16 (έως την τελεία), 21 (έως την τελεία), 34–35. Οι φράσεις στην παρένθεση είναι πιθανότατα σκέψεις του Φερνάζη, καθώς στους στίχους αυτούς (5–6) υπάρχει, σύμφωνα με τον ίδιο τον ποιητή, «ανάμιξις χρόνων και προσώπων». Εξάλλου, ένα μεγάλο και καιρίο

⁵ Γ. Π. Σαββίδης, «Κρίσιμες μάχες του Ελληνισμού στην ποίηση του Καβάφη», *Μικρά καβαφικά*, τ. Α', Αθήνα, Ερμής, 1985, σ. 352.

⁶ Κ. Π. Καβάφης, «[Φιλοσοφική εξέταση]», *Τα πεζά (1882;–1931)*, επιμ. Μιχάλης Πιερής, Αθήνα, Ίκαρος, 2003, σ. 332.

⁷ Για τη σχέση ταυτότητας και ιδιολέκτου βλ. το λήμμα «Dialect» στο οποίο η συντάκτρια Jacqueline Imani Bryant υποστηρίζει πως η γλωσσική ποικιλία (variety of language), μέρος της οποίας είναι η διάλεκτος (dialect) και το ιδιόλεκτο (idiolect) αποτελεί κεντρικό σημείο της ταυτότητας. Jacqueline Imani Bryant, «Dialect», στο Ronald L. Jackson (επιμ.), *Encyclopedia of Identity*, τ. 1, California, Sage Publications, 2010, σ. 219. Για το αυτοσχόλιο βλ. Haas Diana, «Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του. (Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη)», στο *Κύκλος Καβάφη*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας-Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, 1983, σ. 103–104:

«Υπάρχει ανάμιξις χρόνων και προσώπων στους στίχους 5 και 6 – και 17 και 18· και στους στίχους 27–33.

Είναι ίσως τολμηρόν· αλλά είναι κα[λό] για να δείξει κατ' ευθείαν πώς δουλεύει το μυαλό του Φ[ερνάζη]. και να δώσει και μια κάποια ενάργεια στο ποίημα.

Κάτι όμοιον υπάρχει σ' ένα δημ[οτικό] άσμα, όπου από το αφηγητικόν στο πρώτο μέρος περνά σε μονόλογον στο δεύτερο.

Κάτι ελαφρώς τοιούτο έχει και ο Hugo. "Sommes-nous assiégés? Allons-nous en croisade? Sommes-nous donc en paix?"

Του υπηρέτου το "του στρατού μας" δεν είναι τοι[ού]τ[ο]. είναι αναπαράστασις της λαλιάς αυτού.

Κάτι τέτοιο σ' έναν απ' τούς δυο ύμνους ο Σολ[ωμός].

Κάτι ο Αθάνας, σελ. 44.

"Κι ακούς εκεί να πέσουνε πέντ' έξι * στο πηγάδι.

Νάτα – νεράκι πίνουν. Τρέξε, μπαμπά, να ιδής!".

Μέσα στο αφηγητικόν, είναι τώρα τα παιδιά του χωριού που μιλούν».

* αστέρια

απόσπασμα αυτών των φράσεων επαναλαμβάνεται πανομοιότυπα ως σκέψη του Φερνάζη στην τρίτη στιχική ενότητα (στ. 17–18). Οι φράσεις αυτές είναι ιδιαίτερα σημαίνουσες για τη συγκρότηση της ταυτότητας του φανταστικού Φερνάζη αλλά και ενός άλλου προσωπείου που στεγάζεται στο ποίημα, του Μιθριδάτη. Ο λόγος του αφηγηματικού προσωπείου εναλλάσσεται με τις σκέψεις του Φερνάζη, ένα είδος πλαγιασμένου εσωτερικού μονολόγου (στ. 4 από την παρένθεση κ.ε.–10, 16 μετά την τελεία, 21 μετά την τελεία–33, 36–37), ενώ σε ευθύ λόγο αλλά χωρίς εισαγωγικά μεταφέρεται ο λόγος του υπηρέτη (στ. 14–15). Η «ανάμιξις προσώπων» υπηρετεί τη δυνατότητα της «ενάργειας», όπως επισημαίνει ο ίδιος ο ποιητής (βλ. αυτοσχόλιο, σημ. 7), αλλά και στηρίζει τη σύνθετη καβαφική ειρωνεία, καθώς μ' αυτόν τον τρόπο συνυφαίνονται διαφορετικές οπτικές μέσα στο ίδιο ποίημα και πετυχαίνεται η αντικειμενική απόδοση των αισθημάτων του Φερνάζη.

Η αφήγηση εκκινεί με την πληροφορία ότι «Ο ποιητής Φερνάζης το σπουδαίον μέρος / του επικού ποιήματός του κάμνει». Το εμφατικά παρουσιασμένο «σπουδαίον μέρος» επεξηγείται στη συνέχεια: «Το πώς την βασιλεία των Περσών / παρέλαβε ο Δαρείος Υστάσπου». Ο διασκελισμός εδώ επιτονίζει ειρωνικά, με ένα ρήμα που προσιδιάζει σε περιπτώσεις κανονικής διαδοχής στον θρόνο («παρέλαβε»), αυτό που η Ιστορία γνωρίζει αλλά ο ποιητής Φερνάζης «οφείλει» να αγνοήσει: τις ύποπτες συνθήκες ανόδου του Πέρση βασιλιά Δαρείου (521–486 π.Χ.) στον θρόνο.⁸ Ο λόγος της αποσιώπησης φανερώνεται στη συνέχεια, καθώς μέσα σε παρένθεση δίνεται άλλο ένα στοιχείο της ταυτότητας του δημιουργού και οι υπονοούμενες δεσμεύσεις του: «(Από αυτόν / κατάγεται ο ένδοξός μας βασιλεύς, / ο Μιθριδάτης, Διόνυσος κ' Ευπάτωρ)». Ο Φερνάζης εστιάζει όχι στην ιστορική αλήθεια,⁹ αλλά στα αισθήματα του Δαρείου όταν «παρέλαβε» την βασιλεία, έννοια που υπογραμμίζεται από τον διασκελισμό των στίχων 7–8. Η εμφατική διατύπωση των πρώτων στίχων φορτίζεται ειρωνικά, αφού το «επικόν ποίημα» αποδεικνύεται στη

⁸ Πρβ. και Σκοπετέα, ό.π. (σημ. 4), 670. Τα σχετικά με την άνοδο στον θρόνο του Πέρση βασιλιά Δαρείου (522–486 π.Χ.) εξιστορεί ο Ηρόδοτος (III, 61–87). Ο Καβάφης είχε στη βιβλιοθήκη του την έκδοση Hérodote, Histoire. (Classiques grecs). Μετ. [Pierre Henri] Larcher, επιμ. Émile Pessoneaux. Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur, x.x. Σύμφωνα με την πληροφορία της Μιχαήλας Καραμπίνη-Ιατρού, *Η βιβλιοθήκη Κ. Π. Καβάφη*, Αθήνα, Ερμής, 2003, σ. 91, το βιβλίο βρέθηκε «μερικά κομμένο». Το ιστορικό πλαίσιο του ποιήματος διαγράφει ο Μαρωνίτης μέσα από τις πηγές: Τον Ηρόδοτο (III, 61–87) για τα σχετικά με τη βασιλεία του Δαρείου, τη Ρωμαϊκή Ιστορία του Αππιανού (XII) και τον Πομπήιο του Πλουτάρχου για τον Μιθριδάτη τον VI τον Ευπάτορα (126–63 π.Χ.), Μαρωνίτης, ό.π. (σημ. 1), σ. 26–29. Επιπλέον, στηριγμένος σε κειμενικές ενδείξεις, εικάζει ότι ο Καβάφης στηρίχθηκε στον Αππιανό, ό.π., σ. 28.

⁹ Σαββίδης, ό.π. (σημ. 5), σ. 352.

συνέχεια λυρικό, καθώς η σκέψη του Φερνάζι, σε αντίθεση με τις αρχές του έπους, επικεντρώνεται στα συναισθήματα του Δαρείου. Ασφαλώς ο 1ος π.Χ. αιώνας δεν είναι ηρωική εποχή,¹⁰ αλλά, επιπλέον, ένα λυρικό ποίημα υπηρετεί καλύτερα μια υποκειμενική εκδοχή του ήθους του Δαρείου, αφού τα γεγονότα, δηλαδή οι γνωστές από την Ιστορία αντικειμενικές συνθήκες ανάληψης της εξουσίας, δεν του περιποιούν τιμή. Ο διασκελισμένος στίχος 6–7 («Αλλ' εδώ / χρειάζεται φιλοσοφία.») και η χρήση του δυνητικού τύπου («θα είχαν») υπαινίσσονται ότι ο Φερνάζις επιλέγει εξαρχής να αναγάγει σε κεντρικό θέμα του ποιήματός του τα αισθήματα του Δαρείου, όταν παρέλαβε την εξουσία. Στο κείμενό του «Φιλοσοφικός έλεγχος» ο Καβάφης περιγράφει τη μέθοδο της «ψυχολογικής διείσδυσης στα συναισθήματα τρίτων» για την κατάκτηση της υποθετικής εμπειρίας. Όπως προκύπτει από τη χρήση της λέξης «φιλοσοφία» στο ποίημα που μας απασχολεί, το νόημα της λέξης υπερβαίνει το σύνηθες σημασιολογικό της πεδίο, αφού ταυτίζεται με την ψυχολογική διείσδυση. «Η ταύτιση ψυχολογικής διείσδυσης και “φιλοσοφίας”», επισημαίνει η Haas αναφερόμενη σ' αυτόν τον στίχο, «ίσως επιτρέπει, αναδρομικά, να εκτιμηθεί πληρέστερα η πολυσημία του “Φιλοσοφικού Ελέγχου”».¹¹ Ο Φερνάζις, όπως ήδη επισημάνθηκε παραπάνω, εργάζεται σύμφωνα με τις αρχές της «νοητικής διείσδυσης στα συναισθήματα τρίτων», την οποία προτείνει ως μέθοδο ανίχνευσης των προθέσεων των άλλων ο Καβάφης, προκειμένου να κατακτήσει ο ποιητής την «υποθετική εμπειρία». Η «φιλοσοφική» ανάλυση οδηγεί τον Φερνάζι σε δύο αντιθετικές, ιστορικά αμάρτυρες και αλληλοαποκλειόμενες εκδοχές, όσον αφορά τα αισθήματα του Δαρείου: «υπεροψίαν και μέθην» από τη μια μεριά, «σαν κατανόησι της ματαιότητος των μεγαλειών», από την άλλη. Η αμφιταλάντευση του Φερνάζι ανάμεσα στις δύο εκδοχές και η αδυναμία του να αποφασίσει αποτυπώνεται στην έμφαση που δίνεται στις λέξεις «ίσως», «όχι όμως», «μάλλον» λόγω της τροχαϊκής μεταλλαγής του μέτρου, της στίξης (άνω τελεία και παύλα) και του διασκελισμού του στίχου 9 που, χάρη στην παύση που δημιουργείται, υπογραμμίζει τις λέξεις «μάλλον» και «σαν». Οι λέξεις αυτές υπονομεύουν την εκδοχή την οποία προτείνει αρχικά ο ποιητής. Ούτως ή άλλως η λέξη «σαν» σχετικοποιεί

¹⁰ Για τις ριζικές διαφορές ανάμεσα στην πόλη και τους πολίτες του 5ου αιώνα π.Χ., αφενός, και την πόλη και τους πολίτες των ελληνιστικών και ρωμαϊκών χρόνων, αφετέρου, βλ. André-Jean Festugière, *Épicure et ses dieux*, Παρίσι, PUF, ⁴1997, σ. vii-x.

¹¹ Haas, ό.π. (σημ. 2) 213, σημ. 27. Βλ. αυτ. και την επισήμανση της ίδιας ότι η Lavagnini, στηριγμένη στην «ανάλυση αισθημάτων», συσχετίζει τον Φερνάζι με τον αυλικό ποιητή του ατελούς ποιήματος «Πτολεμαίος Ευεργέτης (ή Κακεργέτης)».

το νόημα της φράσης «κατανόησι της ματαιότητος των μεγαλείων», που διατυπώνεται με επιτηδευμένο τρόπο χάρη στη συνεργασία των απανωτών χασμωδιών («κατανόησι», «ματαιότητος», «μεγαλείων»), που δημιουργούν έναν στομφώδη, ειρωνικό τόνο, με την παρήχηση του «τ» («κατανόησι», «της», «ματαιότητος», «των»). Ο ειρωνικός τόνος συνεχίζεται στον επόμενο στίχο (στ. 11: «Βαθέως σκέπτεται το πράγμα ο ποιητής.») καθώς τροφοδοτείται από αντιθέσεις σε επίπεδο τόσο στιχουργίας όσο και νοήματος: την αντίστιξη ανάμεσα στη χασμωδία («Βαθέως») και στην παρήχηση του «π» και του «τ» («σκέπτεται το πράγμα ο ποιητής»). την βεβαιότητα που εκφράζει ο στίχος για τον διχασμό, δηλαδή την αβεβαιότητα, του Φερνάζη ανάμεσα στις δύο εκδοχές. Επιπλέον, ο στίχος 11 είναι ο μόνος αυτοτελής εννοιολογικά στίχος αυτής της στιχικής ενότητας της οποίας οι συνεχείς διασκελισμοί, η στίξη και οι συνακόλουθες παύσεις στους στίχους 1–10 αποτυπώνουν ενδεχομένως, εκτός από τις αμφιταλαντεύσεις του Φερνάζη, και άλλες ειρωνικές πολώσεις: (α) την αντίφαση ανάμεσα στη δήλωση ότι πρόκειται για «επικό ποίημα» και στη μέθοδο γραφής η οποία προσιδιάζει σε λυρικό ποίημα («ν' αναλύσει / τα αισθήματα») και (β) την αναντιστοιχία ανάμεσα στην ιστορική αναγκαιότητα, που πιέζει τον Φερνάζη να εξάρει το ήθος του Μιθριδάτη μέσα από τον έπαινο του ήθους του προγόνου του Δαρείου, και την ποιητική αλήθεια, σύμφωνα με την οποία ο Δαρείος, όπως και ο Μιθριδάτης, διακρινόταν από υπεροψία και μέθη, όπως δείχνουν οι εγκληματικές πράξεις που οδήγησαν τελικά στην τιμωρία τους.

Επομένως, στην πρώτη στιχική ενότητα, η οποία ανοίγει και κλείνει ομοiotροπα με τη λέξη «ποιητής» και, όπως ελπίζω να φανεί παρακάτω, τονίζοντας αμφίθυμα και αμφίσημα την ποιητική ιδιότητα του Φερνάζη,¹² δίνονται επαρκείς πληροφορίες ώστε να στοιχειοθετηθεί εν μέρει το προσωπείο του φανταστικού ποιητή: Είναι ελληνομαθής Πέρσης (όπως το όνομά του δηλώνει) του Ιου π.Χ. αιώνα, υπήκοος του βασιλέως Μιθριδάτη του ΣΤ' (±126–63 π.Χ.), ενός βασιλιά με παιδεία εν μέρει ελληνική, εν μέρει περσική, γνωστού για την προσπάθεια εξελληνισμού της επικράτειάς του, ενδεχομένως αυλικός ποιητής που ζει στην Αμισό,¹³ δηλαδή στα παράλια του Εύξεινου Πόντου, και προσπα-

¹² Για τη λέξη «ποιητής» στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη –και στο ποίημα «Ο Δαρείος»– και τις δυνατότητες ανάγνωσής της είτε με χασμωδία είτε με συνίζηση βλ. Χρήστος Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2012, σ. 316–320.

¹³ Ο Μιθριδάτης είχε ανάκτορα και στην Αμισό (σημερινή Σαμφούντα) και συγκεκριμένα στην Ευπατορία, συνοικία που έκτισε και ονομάτισε με το δικό του όνομα ο ίδιος, Appianus, *Mithridatica*, *Appiani historia Romana*, τ. 1, επιμ. P. Viereck - A. G. Roos, Λειψία, Teubner, 1939, 340.1–342.1.

θεί να γράψει ένα ποίημα για τον Δαρείο με στόχο να τιμήσει τον απόγονο, όπως δηλώνει η επαινετική διατύπωση «ο ένδοξός μας βασιλεύς». Η χρήση της πρωτοπρόσωπης αντωνυμίας φανεώνει φιλικά αισθήματα προς την εξουσία. Αποφεύγοντας το σκοτεινό θέμα της ανόδου του Δαρείου στον θρόνο, ο Φερνάζης ασχολείται με τα αισθήματα του Δαρείου, θέμα πρόσφορο για ποίηση, ασφαλές αφού αποτελεί αποτέλεσμα «φιλοσοφικής ανάλυσης» και «βαθείας σκέψης» και επίσης διαχρονικό, αφού θέτει το θέμα της στάσης απέναντι στην εξουσία. Τα παραπάνω στοιχεία της ταυτότητας του Φερνάζη, καθώς και όσα ακολουθούν, απορρέουν κατά κύριο λόγο από τη ρητορική του Φερνάζη. Ωστόσο, δύο ερωτήματα αναδύονται δίχως να διαφαίνεται, έως εδώ, κάποια δυνατότητα απάντησης: τι σημαίνουν οι δύο επινοημένες από τον Φερνάζη εκδοχές των αισθημάτων του Δαρείου για την εξουσία; Και αν ο Φερνάζης θέλει να τιμήσει την περσική καταγωγή του Μιθριδάτη, συνθέτοντας ένα «επικό ποίημα» για τον πρόγονό του, γιατί επιμένει στα ελληνικά του προσωπίδια «Διόνυσος κι Ευπάτωρ»;¹⁴

Όπως στην αρχαία τραγωδία, η ισορροπία των καταστάσεων ανατρέπεται με την παρέμβαση του αγγελιαφόρου που ανανεώνει τη δράση. Στη δεύτερη στιχική ενότητα ο υπηρέτης «μπαίνει /τρέχοντας» και φέρνει τη «βαρυσήμαντη είδηση» πως «άρχισε ο πόλεμος με τους Ρωμαίους». Η παύση που δημιουργείται στο τέλος του δωδέκατου στίχου επιτονίζει την ξαφνική είσοδο του υπηρέτη και άρα τον «επείγοντα χαρακτήρα» της αγγελίας.¹⁵ Η ένταση της εξωτερικής και της εσωτερικής δράσης πραγματώνεται με τη χρήση έξι ενεργητικών ρημάτων τα οποία εκφράζουν κίνηση ή δράση. Ιδίως στον στίχο 14 («Άρχισε ο πόλεμος με τους Ρωμαίους») ο τροχαϊκός ρυθμός και η δεύτερη χασμωδία («Ρωμαίους») συμβάλλουν στον επιτονισμό της «βαρυσήμαντης ειδήσεως», ενώ οι παρηχήσεις των συμφώνων του «π» και του «τ» στον στίχο 15 («το πλείστον του στρατού μας πέρασε τα σύνορα»), σε συνεργασία με την κανονικότητα του ιαμβικού μέτρου, δημιουργούν έναν εμβατηριακό ρυθμό αποτυπώνοντας τη στρατιωτική προέλαση. Έτσι, με την πα-

¹⁴ Ο Μιθριδάτης ΣΤ', γεννημένος στη Σινώπη (±131 π.Χ.), γιος του Μιθριδάτη Ε', συμμάχου των Ρωμαίων κατά τον Γ' Καρχηδονιακό Πόλεμο, μισοελληνισμένος, με παιδεία μισή ελληνική, μισή περσική, έγινε μονάρχης του Βασιλείου του Πόντου το 112 π.Χ., αφού προηγουμένως σκότωσε τον αδελφό του και ίσως και την μητέρα του που είχε προηγουμένως φυλακίσει. Ανήγε την καταγωγή του κατευθείαν στον Δαρείο από την πλευρά του πατέρα του, ενώ θεωρούσε τον εαυτό του Σελευκίδη από τη μεριά της μητέρας του. Για την καταγωγή του Μιθριδάτη από το «βασιλείον περσικόν γένος» και τις προγονικές σχέσεις με τους Ρωμαίους βλ. Appianus, ό.π., 27.11–33.4. Για τις πρώτες παλιές φιλίες του με τους Ρωμαίους βλ. Appianus, ό.π., 38.1–5. Βλ. και το σχόλιο του Δάλλα περί «θεοκρασιών», Γιάννης Δάλλας, *Ο ελληνισμός και η θεολογία στον Καβάφη*, Αθήνα, Στιγμή, 1986, σ. 77–78.

¹⁵ Βλ. Πατάζογλου, ό.π. (σημ. 12), σ. 195.

ρεμβολή της Ιστορίας που αδιαφορεί για τα «αισθήματα» ηγετών και ποιητών, το ποίημα του Καβάφη τείνει προσωρινά να αποκτήσει επική διάσταση, σχολιάζοντας έτσι ειρωνικά την πρόθεση του Φερνάζη, που προανήγγειλε το αφηγηματικό προσωπείο στους πρώτους δύο στίχους. Από τη ρητορική του υπηρέτη είναι φανερό πως πρόκειται για έναν από καιρό σχεδιαζόμενο πόλεμο: η χρήση του άρθρου «ο» σε συνδυασμό με το ρήμα «άρχισε», καθώς και η πληροφορία ότι ο στρατός προέλασε σε εχθρικό έδαφος, είναι ενδεχομένως ενδείξεις ότι πρόκειται για τον Γ' Μιθριδατικό Πόλεμο (74–65 π.Χ.), όταν ο στρατός του Μιθριδάτη εισέβαλε στη Βιθυνία.¹⁶ Στο Λεξικό του Smith, που ο Καβάφης είχε στη Βιβλιοθήκη του,¹⁷ ο Γ' Μιθριδατικός Πόλεμος περιγράφεται ως «ζήτημα ζωής και θανάτου», αφού επιτέλους «έπρεπε είτε ο Μιθριδάτης να κατατροπωθεί τελειωτικά ή να εδραιωθεί οριστικά». Ενδεχομένως το γεγονός ότι «ο Μιθριδάτης είχε φτάσει σε ένα όριο δύναμης και συνακόλουθα έπαρσης» πριν από τον Γ' Μιθριδατικό Πόλεμο να ώθησε τον Καβάφη να τοποθετήσει τα πρόσωπά του σ' αυτή τη φάση του πολέμου, σε ένα ποίημα για την υπεροψία και μέθη της εξουσίας.¹⁸

Ό,τι ακολουθεί στις επόμενες δύο στιχικές ενότητες αφορά τα αισθήματα του Φερνάζη την κρίσιμη στιγμή της αναγγελίας του πολέμου, του οποίου η έγνοια στην τρίτη στιχική ενότητα μετατίθεται από την ανάλυση των αισθημάτων του Δαρείου στο γεγονός ότι μέσα σε συνθήκες πολέμου δεν υπάρχει καμία ελπίδα να ασχοληθεί ο Μιθριδάτης με το ποίημα. Επιβεβαιώνεται έτσι ότι «Ο Δαρείος» του Φερνάζη είναι ποίημα πολιτικής σκοπιμότητας και ότι ο κύριος αποδέκτης του είναι ο Μιθριδάτης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο στίχος 16 («Ο ποιητής μένει ενεός. Τι συμφορά!»): η ισχυρή παύση λόγω στίξης στην όγδοη συλλαβή και η δεύτερη, επίσης ισχυρή, χάρη στο θαυμαστικό, παύση στο τέλος του στίχου αποτυπώνουν με τον στακάτο ρυθμό τους τον συγκλονισμό του ποιητή.¹⁹ Επιπλέον, ο στίχος αυτός λειτουργεί ειρωνικά, καθώς η συναισθηματική φόρτιση που εκφράζει ερμηνεύεται, στην αρχή και προσωρινά, και γι' αυτό με ένταση, ως απόρροια της είδησης του πο-

¹⁶ Ο Μαρωνίτης επισημαίνει ότι «το πράγμα δεν έχει ιδιαίτερη σημασία για το ποίημα». Ωστόσο, πρόκειται για έναν ποιητή ο οποίος ερευνούσε εξονυχιστικά την ιστορική δυνατότητα, Μαρωνίτης, ό.π. (σημ. 1), σ. 28. Ο αναγνώστης μπορεί να βρει πληροφορίες για τον Γ' Μιθριδατικό Πόλεμο στο Arrianus, ό.π. (σημ. 13) 291.1 κ.ε.

¹⁷ Καραμπίνη-Ιατρού, ό.π. (σημ. 8), σ. 121.

¹⁸ Βλ. λ. «Mithridates» στον δεύτερο τόμο του Λεξικού του Sir William Smith (επιμ.), *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, τ. II, Βοστώνη, Little, Brown & Company, 1867, σ. 1100, <http://quod.lib.umich.edu/m/moa/ACL3129.0002.001/113?rgn=full+text;view=image;q1=Mithridates> (πρόσβαση 15.4.2015).

¹⁹ Πατάζογλου, ό.π. (σημ. 12), σ. 706.

λέμου.²⁰ Όμως στους αμέσως επόμενους στίχους 17–20 γίνεται φανερό ότι η αναστάτωση του ποιητή οφείλεται στο γεγονός ότι ο εμφατικά προβεβλημένος για δεύτερη φορά (στ. 17–18) με πανομοιότυπο τρόπο (με τον επιθετικό προσδιορισμό, τον τίτλο του και τα ελληνικά προσωνύμιά του) Μιθριδάτης δεν θα ασχοληθεί με το ποίημά του. Η ειρωνεία επιτείνεται από την αντίθεση που δημιουργείται ανάμεσα στην καθαρευουσιάνικη μεγαλοπρέπεια των αναφορών στον Μιθριδάτη και στην προφορικότητα της φράσης «Πού τώρα» και κλιμακώνεται από την αναστοχαστική διάθεση του Φερνάζη στον στίχο 20 («Μέσα σε πόλεμο – φαντάσου, ελληνικά ποιήματα») ως τον στίχο 25 («Τι αναβολή, τι αναβολή στα σχέδιά του»). Η σκόπιμα ασαφής χρήση του επιθέτου «ελληνικά» (ποιήματα σε ελληνική γλώσσα/ποιήματα ελληνικής έμπνευσης/ποιήματα «ξένα») συνδέεται με τα ελληνικά προσωνύμια του Μιθριδάτη, φωτίζοντας και τις προσδοκίες του Φερνάζη, τις οποίες ανακόπτει ο πόλεμος: συνθέτοντας ένα «ελληνικό ποίημα» για την περσική καταγωγή του ελληνίζοντος μονάρχη συνδέει την εθνική καταγωγή του Μιθριδάτη με την πολιτισμική του επιλογή προβάλλοντας έτσι την πολιτική του εξελληνισμού, που είχε χαράξει. Η ειρωνεία και αυτοειρωνεία του στίχου 20 («Μέσα σε πόλεμο – φαντάσου, ελληνικά ποιήματα.») δημιουργεί ρωγμή στην ελληνική ταυτότητα του Μιθριδάτη, αφού υπαινίσσεται ότι το ενδιαφέρον του είναι απόρροια όχι ουσιαστικής ελληνικής παιδείας, αλλά πολιτικής σκοπιμότητας. Ενδεχομένως, εδώ απηχείται η περιγραφή του Μιθριδάτη στο Λεξικό του Smith όπου ο βασιλιάς παρουσιάζεται σαν «αυθεντικός μονάρχης της Ανατολής» παρά την ελληνική του παιδεία.²¹ Συγχρόνως, και εδώ εύλογα κανείς αναρωτιέται: αν ο Φερνάζης θέλει, για πολιτικούς λόγους, να προβάλλει μέσω ενός ποιήματος σε ελληνική γλώσσα την ελληνική πολιτισμική ταυτότητα του Μιθριδάτη, όπως δείχνει η επανάληψη των δύο ελληνικών του προσωνυμίων «Διόνυσος κι Ευπάτρω», γιατί επιλέγει τον Πέρση πρόγονο του;

²⁰ Πρόκειται για ειρωνεία της περιορισμένης εξαπάτησης. Ο όρος ανήκει στον Norman Knox, ο οποίος επισημαίνει ότι η ειρωνεία της περιορισμένης εξαπάτησης είναι παροδική και διαχωρίζεται από την κανονική εξαπάτηση, διότι η πρώτη διαρκεί ώσπου ο είρωνας να φέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα, που είναι η αποκάλυψη της αλήθειας. Μια μορφή που μπορεί να πάρει είναι η διαφορούμενη γλώσσα που κρύβει μέρος της αλήθειας. Τη διακρίνει, μάλιστα, από τη λεκτική ειρωνεία, διότι το αποτέλεσμα προκύπτει από την ίδια την απάτη και όχι από την οπτική που αποκτά κανείς μέσω της απάτης. Norman Knox, *The Word Irony and Its Context, 1500–1755*, Durham, Duke University Press, 1961, σ. 42–45.

²¹ Στο Λεξικό του Smith ο συντάκτης του λήμματος, μετά από απαρίθμηση των εγκληματικών πράξεων του Μιθριδάτη, καταλήγει ότι «αυτές είναι επαρκής απόδειξη πως ούτε οι πολλές του ικανότητες ούτε η ανώτερη μόρφωσή του δημιούργησαν μέσα του κλίση προς πραγματική φώτιση ή ανθρωπισμό», βλ. λ. «Mithridates», στο Smith, ό.π. (σημ. 18), σ. 1103, <http://quod.lib.umich.edu/m/moa/ACL3129.0002.001/1113?rgn=full+text;view=image;q1=Mithridates> (πρόσβαση 15.4.2015).

Στην τέταρτη στιχική ενότητα η απογοήτευση του Φερνάζη επεκτείνεται από την «συμφορά» ότι ο Μιθριδάτης δεν θα ασχοληθεί με το ποίημά του, στην «ατυχία» που θα ακολουθήσει: ότι θα αναβληθεί ο στόχος του «να αποστομώσει τελειωτικά» με το ποίημά του «τους επικριτάς του, τους φθονερούς». Η εκτίμησή του ότι «Ο Δαρείος» του θα ήταν τελειωτικό κτύπημα για τους επικριτές του δείχνει ότι ο ποιητής ζει σε ανταγωνιστικό περιβάλλον.

Η πέμπτη στιχική ενότητα μεταθέτει την εστίαση από τον ποιητή στον πολίτη και από την ατομική ποιητική φιλοδοξία του στον συλλογικό φόβο του πολέμου. Ο στίχος «Και να 'ταν μόνο αναβολή, πάλι καλά.» υπαινίσσεται τον φόβο της οριστικής συντριβής και της απώλειας, και άρα προβάλλει την κρισιμότητα της κατάστασης. Οι κοφτές προτάσεις και οι απανωτές ερωτήσεις αποτυπώνουν την ανασφάλεια και την ψυχική αναστάτωση η οποία κορυφώνεται με την επίκληση των Θεών (στ. 33: «Θεοί μεγάλοι, της Ασίας προστάται, βοηθήστε μας.—»), της οποίας ο τόνος ηχεί όχι μόνο επίσημα, χάρη στην καθαρεύουσα, αλλά και σπαρακτικά, λόγω των χασμωδίων που προσδίνουν στις λέξεις έναν ιερατικό και συνάμα θρηνητικό χαρακτήρα. Ιδιαίτερα οι ισχυρές παύσεις στους στίχους 30–31 αποτυπώνουν την ανησυχία του Φερνάζη για τη στρατιωτική δύναμη της Καππαδοκίας. Ιδίως το «παραπειστικό», όπως το χαρακτηρίζει ο Παπάζογλου,²² κόμμα, στο τέλος του στίχου 30 («Μπορούμε να τα βγάλουμε μ' αυτούς, / οι Καππαδόκες;») και η αυτονόμηση της λέξης «Καππαδόκες» επιτείνουν την υποτιμητική γι' αυτούς σύγκριση, η οποία κορυφώνεται με την ερώτηση «Γένεται ποτέ;» που ακυρώνει κάθε ελπίδα σωτηρίας. Η σταδιακή αυτή κορύφωση της συναισθηματικής έντασης εύλογα καταλήγει στην απεγνωσμένη επίκληση των θεών. Στο σημείο αυτό κυριαρχεί η περσική καταγωγή του Φερνάζη, αφού σε στιγμές αυθόρμητης έκφρασης των συναισθημάτων του επικαλείται την προστασία των μεγάλων θεών της Ασίας.

Ιδιαίτερα σημαντική για τη συγκρότηση της ταυτότητας του προσωπίου του Φερνάζη είναι η υφολογική διαφορά ανάμεσα στην πρώτη και την πέμπτη στιχική ενότητα. Η πρώτη αφορά την ποιητική ταυτότητα του προσωπίου και τη σύνθεση ενός ποιήματος για την εξουσία σε γλώσσα ψυχρή και δίχως τη θέρμη της ψυχικής συμμετοχής. Η πέμπτη ενότητα αφορά τη φυλετική ταυτότητα του προσωπίου και την έκφραση έντονων συναισθημάτων που αποτυπώνονται με γλώσσα οικεία και θερμή. Ωστόσο, μπορούμε να ανιχνεύσουμε και άλλο ένα συνδεδεμένο νήμα το οποίο αφορά την ιδεολογική ταυτότητα του προσωπίου και φωτίζει τα ερωτήματα που τέθηκαν στην αρχή. Η πρώ-

²² Παπάζογλου, ό.π. (σημ. 12), σ. 245.

τη στιχική ενότητα σφραγίζεται από την ελληνική ταυτότητα του Φερνάξη: είναι Πέρσης, συγκεκριμένα Καππαδόκης, γνωρίζει ελληνικά και άρα μετέχει της ελληνικής παιδείας. Η πέμπτη εκφράζει την ασιατική του καταγωγή, όχι μόνο λόγω της έντονης έκφρασης των συναισθημάτων του αλλά, κυρίως, διότι η ανάθεση του προβλήματος σε θείκες δυνάμεις, όταν πια έχει απελπιστεί για την επίγεια λύση του, γίνεται μέσω της ασιατικής του ταυτότητας (στ. 33). Η διπλή αυτή ταυτότητα του προσωπείου τον κάνει να συγγενεύει με τον Μιθριδάτη, ο οποίος επίσης είναι Πέρσης, ελληνικής καταγωγής από την πλευρά της μητέρας του και με πολιτικό πρόγραμμα εξελληνισμού της επικράτειάς του. Άρα ανάμεσά τους υπάρχει μια κοινή πολιτισμική βάση. Επομένως, είτε ο Φερνάξης είναι αυλικός ποιητής και το ποίημα αποτελεί παραγγελία του βασιλιά είτε όχι, η επιλογή ενός τόσο σπουδαίου θέματος, για έναν εμβληματικό βασιλιά των Περσών, τον Δαρείο, ιδρυτή μιας νέας δυναστείας και του μοναρχικού πολιτεύματος, συνάδει με τα φιλόδοξα σχέδια του ποιητή να κατακτήσει την πνευματική Καππαδοκία πετυχαίνοντας την εύνοια του βασιλιά Μιθριδάτη. Παράλληλα, η επιλογή αυτή αποκαλύπτει και την πολιτική ευφύια του Φερνάξη, αφού, δυνάμει, ένα ποίημα που προβάλλει τη διπλή ταυτότητα του Μιθριδάτη (ασιατική και ελληνική), θα έβρισκε ανταπόκριση και στις δύο εθνικότητες της επικράτειάς του και άρα θα εδραίωνε και την πολιτική επιλογή του Μιθριδάτη και τη φήμη του Φερνάξη.

Αλλά γιατί η επιλογή του Δαρείου μπορεί να βοηθήσει τα σχέδιά του; Γιατί, όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Μιθριδάτης ανήγε την καταγωγή του στον Δαρείο, ο οποίος υπήρξε «μέγας βασιλεύς» που, πριν από τη συντριβή του στον Μαραθώνα, έκτισε μια αυτοκρατορία. Επιπλέον, ο Δαρείος εκφράζει την ενότητα της Ασίας, όπως ήταν τον 5ο αιώνα π.Χ., ενότητα που αποτελεί επιδίωξη του Μιθριδάτη, βασιλιά του αυτόνομου μικρού βασιλείου της Καππαδοκίας, καθώς η κατακερματισμένη Ασία, αυτό το μωσαϊκό των λαών, φυλών και γλωσσών του 1ου αιώνα π.Χ. είναι προβληματική και ευάλωτη.²³ Το όραμα μιας ενωμένης Ασίας με ελληνικό πολιτισμό και ελληνική γλώσσα είναι ο πολιτικός στόχος του Μιθριδάτη και ενδεχομένως, υπόρρητα, αποτελεί τη βάση της ποιητικής σύλληψης του Φερνάξη.

Η παύλα στο τέλος της πέμπτης στιχικής ενότητας σηματοδοτεί την αλλαγή επιπέδου νοήματος, καθώς η σκέψη του Φερνάξη μετατίθεται και πάλι

²³ Για τον Μιθριδάτη και τα γεγονότα της βασιλείας του βλ. τη μονογραφία του Théodore Reinach, *Mithridate Eupator, roi du Pont*, Παρίσι, Firmin-Didot, 1890. Βλ. και Γίμος Μαλάνος, *Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης. Ο άνθρωπος και το έργο του*, τρίτη έκδοση συμπληρωμένη και οριστική, Αθήνα, Δίφρος, χ.χ., σ. 348–349.

στην «ποιητική ιδέα», στο δίλημμα αναφορικά με τα αισθήματα του Δαρείου, που είχε τεθεί στην πρώτη στιχική ενότητα. Το ερώτημα αν ο Φερνάζης, παρά την κοινωνική φιλοδοξία του, διαθέτει γνήσια καλλιτεχνική στόφα αποτελεί ψευδοδίλημα. Παρά τις αντιξοές συνθήκες, επίμονη «η ποιητική ιδέα πάει κι έρχεται»· αλλά και ο πόλεμος, ως υπέρτατη έκφραση «υπεροψίας και μέθης», τον επαναφέρει από άλλο δρόμο στη δεύτερη εκδοχή της «φιλοσοφικής ανάλυσης»: την «υπεροψίαν και μέθην», που αποσυνδέει τον Δαρείο από την δεύτερη εκδοχή του Φερνάζη και διευρύνει το σημασιολογικό της πλαίσιο για να περιλάβει και την «υπεροψίαν και μέθην» του Μιθριδάτη που επέλεξε να εκστρατεύσει εναντίον των Ρωμαίων, αλλά και του ίδιου του Φερνάζη που προέκρινε προς στιγμήν τα προσωπικά του «σχέδια» έναντι της συλλογικής δυσοίωνης μοίρας. Παρά τη φιλοδοξία και την πολιτική σκοπιμότητα, ο Φερνάζης είναι αυθεντικός ποιητής, αφού ήδη από την αρχή συναισθάνεται πως υπάρχει ασυμβατότητα ανάμεσα στην αρχαιοελληνικής καταγωγής έννοια του μέτρου που υπόκειται στην «κατανόηση της ματαιότητας των μεγαλείων» και στο ήθος ενός μονάρχη που ανέβηκε στον θρόνο με συνωμοσία και φόνο· γι' αυτό και, αδυνατώντας ήδη από την αρχή της ποιητικής διεργασίας να αφηφίσει την ιστορική αλήθεια, μετριάξει τον απόλυτο τόνο με την πρόταξη του συνδέσμου «σαν» (στ. 10). Αλλά μετά το ξέσπασμα του πολέμου, μην έχοντας να αντιμετωπίσει στο άμεσο μέλλον ούτε τη γνώμη του Μιθριδάτη ούτε την υποδοχή του από «τους επικριτάς του, τους φθονερούς» «γίνεται τώρα περισσότερο παρά ποτέ ποιητής»,²⁴ καθώς απελευθερώνεται από ιδεολογικές δεσμεύσεις και πολιτικές σκοπιμότητες και μεταστρέφεται ως προς την εκδοχή που είχε αρχικά προκρίνει. Η επιμονή της ποιητικής ιδέας επιτείνεται και από την παρήχηση του «π», η οποία, σε συνεργασία με την κανονικότητα του ιαμβικού ρυθμού στον στίχο 35 («επίμονα κ' η ποιητική ιδέα πάει κι έρχεται»), αποτυπώνει την αδιάκοπη παλινδρόμησή της.²⁵ Μέσα στην «ταραχή και το κακό», με την απειλή των «φρικτότατων εχθρών», και την αίσθηση ματαιότητας που αυτή τη φορά νιώθει στ' αλήθεια ότι φέρνει ο πόλεμος, διαλύοντας και τη δική του «υπεροψίαν και μέθην», ο Φερνάζης καταλήγει,

²⁴ Alexander Nehamas, «Cavafy's world of art», *Grand Street* 8.2 (χειμώνας 1989), <http://www.cavafy.com/companion/essays/content.asp?id=16>. Πρβ. και την αντίληψη του Καβάφη για τις «θυσίες» ενός συγγραφέα, ανάλογα με το γούστο του αναγνωστικού κοινού: «Και δεν υπάρχει πράγμα πιο ολέθριο για την Τέχνη (μόνο που το βάζει ο νους μου φρίττω) παρά να λέγεται τούτο κομμάτι αλλέως και να παραλείπεται εκείνο», Κ. Π. Καβάφης, «Ανεξαρτησία», ό.π. (σημ. 6), σ. 273.

²⁵ Βλ. και την παρατήρηση του Παπάζογλου, ό.π. (σημ. 12), σ. 322, σημ. 103, για «το στακάτο πήγαιν' έλα της ποιητικής ιδέας – κάτι σαν ένας επίμονος χτύπος ρολογιού μες στο μυαλό», το οποίο εξηγεί με βάση τη συνίηση και τη χασμωδία.

όχι δίχως σπασμωδικότητα –απόρροια «της ταραχής και του κακού»– αλλά οριστικά, όπως δείχνει η επανάληψη στον τελευταίο στίχο, ότι «το πιθανότερο είναι, βέβαια, υπεροψίαν και μέθην· / υπεροψίαν και μέθην θα είχαν ο Δαρείος.» Η βεβαιότητα επιτονίζεται από την αυτονόμηση μέσω της στίξης και άρα την εμφατική προβολή της λέξης «βέβαια» στη μέση του στίχου 36.

Η διάκριση των ταυτοτήτων λειτουργεί δραστικά και σε ένα άλλο επίπεδο που αφορά τη σχέση της ποίησης με την Ιστορία. Ο Φερνάζης, διορατικότερος πολιτικά από τον Μιθριδάτη, όχι μόνο φοβάται, όπως είδαμε, τις συνέπειες του ασύνετου πολέμου εναντίον των Ρωμαίων, αλλά και, παρά την πρόθεσή του να γράψει ένα ποίημα επικό για να κολακεύσει τον βασιλιά, δεν προκρίνει την εύκολη λύση να εκμεταλλευτεί ποιητικά τις προσωρινές νίκες του Μιθριδάτη, οι οποίες ούτως ή άλλως ενθουσίαζαν τους Έλληνες. Παρασυρμένος από την προσωπική του φιλοδοξία και συνεπής στη δική του μεικτή ταυτότητα, προσπαθεί να εξυπηρετήσει το πολιτικό όραμα του Μιθριδάτη και να προβάλλει τα ασιατικά στοιχεία της ταυτότητάς του μέσω του Δαρείου και τα ελληνικά στοιχεία, που ούτως ή άλλως αποτυπώνονται στα προσωινύμιά του, μέσω της γλώσσας του ποιήματος. Όμως, σε αντίθεση με τον βασιλιά του, ο Φερνάζης ως ποιητής βλέπει καθαρά το παρελθόν, το παρόν και «τη μυστική βοή των πλησιαζόντων γεγονότων». Ο Δαρείος, όσο και ο απόγονός του ο Μιθριδάτης, οι οποίοι σφετερίστηκαν τον θρόνο με αιματηρές ραδιουργίες, δεν θα ήταν δυνατόν να διακρίνουν την ύβρη των επιλογών τους και άρα να κατανοήσουν τη ματαιότητα των μεγαλείων. Ο πρώτος, αφού έχτισε μια αυτοκρατορία, έπεσε θύμα της υβριστικής φιλοδοξίας του πολεμώντας τους Έλληνες. Ο δεύτερος, παρά τις πρώτες νίκες του εναντίον των Ρωμαίων, ηττήθηκε και βρήκε ένα άδοξο τέλος. Ο Δαρείος, ως ποιητική σύλληψη του Φερνάζη, προοιωνίζεται το τέλος του Μιθριδάτη, ο οποίος, ως αυτοκράτορας του 1ου π.Χ. αιώνα, στην καλύτερη περίπτωση θα μπορούσε να φιλοδοξεί την έστω προσωρινή απομάκρυνση των Ρωμαίων (που στον 1ο αιώνα είχαν καθυποτάξει όλα τα ελληνιστικά βασίλεια πλην της Αιγύπτου) και όχι τη θεμελίωση μιας αυτοκρατορίας.²⁶

Το ποίημα του Καβάφη μέσα από τον εγκιβωτισμό της αποτυχημένης ποιητικής απόπειρας του Φερνάζη, και κυρίως μέσα από τις ρωγμές του λόγου του και παλινδρομήσεις του, αποβαίνει ένα ιστορικό και ποιητικό παλίμψηστο. Τον

²⁶ Στο Λεξικό του Smith γίνεται λόγος για την έπαρση του Μιθριδάτη, ο οποίος έπειτα από κάποιες στρατηγικής σημασίας κινήσεις με τα γειτονικά πολεμικά έθνη είχε αποκτήσει μεγάλη δύναμη και θεωρούσε τον εαυτό του ισοδύναμο των Ρωμαίων, γεγονός που προκαλούσε τη ζήλεια τους, Smith, *ό.π.* (σημ. 18), σ. 1097.

5ο αιώνα π.Χ. ο μαραθωνομάχος Αισχύλος εξυμνεί τον Δαρείο και το έργο του για να αναδείξει τον ηρωισμό των Ελλήνων. Τον 1ο αιώνα π.Χ. ο Φερνάζης, πολίτης μιας επικράτειας μωσαϊκού, δίχως την ασφάλεια της πόλης-κράτους, βιώνοντας την Ιστορία ως παιχνίδι πολιτικής σκοπιμότητας και αναζητώντας τρόπο να εξασφαλίσει στον Μιθριδάτη λίγη από τη δόξα του Δαρείου αποτυχαίνει τόσο ως επικός όσο και ως λυρικός ποιητής. Αντιθέτως, ο Καβάφης, έχοντας ίσως πρωτογράψει τον «Δαρείο» πριν ξεσπάσει η υπεροψία και μέθη του πολέμου του 1897, και (ξανα)γράφοντάς τον σε μια στιγμή οριακής υπεροψίας και μέθης της εξουσίας, με την έκρηξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, κατορθώνει το δικό του ομώνυμο ποίημα, προβάλλοντας τη δύναμη της ποιητικής αλήθειας. Ως προϊόν σκοπιμότητας ο «Δαρείος» του Φερνάζη δεν γράφεται ποτέ· όμως η αποτύπωση της ποιητικής διαδικασίας που οδήγησε στην ματαιώσή του ήταν απολύτως απαραίτητη για να γραφτεί ο καθαφικός «Δαρείος», όπου θεματοποιείται η σχέση ποιητή και ποίησης μέσα σε ένα κρίσιμο ιστορικό πλαίσιο και αναδεικνύεται η ποιητική αλήθεια σε ύψιστη αξία. Μια παραπληρωματική εκδοχή ποιητικής αλήθειας, άλλωστε, είχε καταθέσει ο Καβάφης δυο χρόνια μετά την ήττα του 1897 στο ποίημα «Η Ναυμαχία», όπου ο αισχυλικός χορός των γερόντων έχει δώσει τη θέση του στους ηττημένους στρατιώτες οι οποίοι, αντιστρέφοντας ειρωνικά το ηρωικό φρόνημα του Αισχύλου, προκρίνουν μιαν αντιπολεμική, αντιηρωική αντίληψη ζωής.²⁷ Εάν το ποίημα «Ο Δαρείος» είχε πράγματι πρωτογραφεί πριν από το 1897, η σύνδεση των δύο ποιημάτων δεν αφορά μόνο το επίπεδο της θεματικής τους, αλλά και τον ποιητικό προβληματισμό από τον οποίο προέκυψαν.

Στο ποίημα «Ο Δαρείος» του Καβάφη, του οποίου η αφήγηση αφορά ένα μικρό χρονικό διάστημα, λίγο πριν και λίγο μετά την κρίσιμη ώρα της αναγγελίας του πολέμου, εγκιβωτίζεται ένα παλίμψηστο χρονικών επιπέδων και προσωπειών σε σχέση αντικατοπτρισμού, όπως την έχει πρώτος αναδείξει ο Μαρωνίτης: Ο 5ος π.Χ. αιώνας, χρόνος του εν εξελίξει ποιήματος του Φερνάζη «Ο Δαρείος», ο 1ος π.Χ. αιώνας, χρόνος του αφηγητή, του «ποιητή

²⁷ Haas, ό.π. (σημ. 2), 211, σημ. 21, όπου παρατίθεται η άποψη του Μαρωνίτη για τον χωροχρόνο του ποιήματος (Μαρωνίτης, ό.π. (σημ. 1), σ. 151). Ο Σαββίδης θεωρεί το ποίημα «παρωδία χορικού από τους Πέρσας του Αισχύλου», Κ. Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα (1877;–1923)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1993, σ. 170. Ήδη από το 1985 ο Σαββίδης είχε χαρακτηρίσει το ποίημα «αντι-μπερριαλιστικό», όπου «ο Καβάφης, κάπως παράτολμα, ακολουθεί το παράδειγμα του Αισχύλου» «εν είδει χορικού των Περσών». Και παρατηρεί ότι «εκεί όπου επαναλαμβάνει τα αρχαία επιφωνήματα της τραγωδίας του Αισχύλου, το αποτέλεσμα είναι σχεδόν κωμικό – άραγε ηθελήμένα;», Σαββίδης, ό.π. (σημ. 5), 344. Η πρόταση του Σαββίδη αξίζει να ερευνηθεί συστηματικά. Για τη σχέση του Καβάφη με τον Αισχύλο και αναλυτικά για το ποίημα «Η Ναυμαχία» βλ. Ευφροσύνη Κωσταρά, *Καβάφης και αρχαίο θέατρο*, αδημ. διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών 2014, σ. 254–281.

Φερνάξη» και του Μιθριδάτη, και το 1917, χρόνος γραφής του ποιήματος «Ο Δαρείος» του Καβάφη και ο χρόνος του Καβάφη.²⁸ Ο Μιθριδάτης καθρεφτίζεται στον Δαρείο, ο Καβάφης στον Φερνάξη, ο εκάστοτε αναγνώστης (και η ιστορικότητά του) στον αναγνώστη του 1920 (και την ιστορική του συνείδηση). Χάρη σ' αυτή την ιστορικότητα και κυρίως χάρη στην καθαφική ποιητική της ειρωνείας που διαστέλλει το ποιητικό ρήμα και ό,τι αυτό περιέχει, δημιουργείται μια παλίμψηστη προοπτική, καθώς στο βάθος του καθρέφτη ενδεχομένως περνάει και η σκιά του Αισχύλου, καθώς και το φάσμα του Δαρείου. Το ποίημα «Ο Δαρείος» του Καβάφη, που ο Γιώργος Βελουδής έχει χαρακτηρίσει ποίημα που εκφράζει «κρίση της καλλιτεχνικής συνείδησης» και έχει συνδέσει με τα πολιτικά γεγονότα της εποχής,²⁹ κατορθώνεται μέσω της σύνθετης ταυτότητας του προσώπιου του φανταστικού ποιητή, η οποία, από την προοπτική του Καβάφη ή του αναγνώστη, δεν μπορεί παρά να προσλαμβάνεται με την πρόσθετη ειρωνεία που απορρέει από τη γνώση της ιστορίας. Τόσα σχέδια εξελληνισμού, τόση ανάλωση σε πολιτικά οράματα και μικροπολιτικές, τόση επένδυση σε ιδεολογικούς στόχους, τόση «αδημονία» και αγωνία, τόση «ταραχή και κακό», όλα ματαιώθηκαν ή αποδείχτηκαν μάταια, καθώς το 71 π.Χ. η Αμισός έπεσε στα χέρια των Ρωμαίων.³⁰

Όσον αφορά την ποιητική μέθοδο, ο Καβάφης δεν υιοθετεί μόνο αλλά και αποτυπώνει τη διαδικασία κατάκτησης της «υποθετικής εμπειρίας». Το ποίημα τελειώνει με το όνομα του Δαρείου με το οποίο ξεκινάει, δηλαδή με το πρόσχημα γύρω από το οποίο κατορθώνεται το καθαφικό ποίημα. Ο τίτλος επιστέφει ειρωνικά το καθαφικό ποίημα, εφόσον παραπέμπει σε ένα ποίημα που δεν θα γραφτεί ποτέ· λειτουργεί μόνο σαν άλλοθι για να αναδειχθεί το θέμα της σχέσης ποιητικής δημιουργίας και εξουσίας μέσα από ένα σύνθετο δραματικό προσώπιο, που χάρη στις αδυναμίες του ενσαρκώνει έναν από τους πιο αντιφατικούς και γι' αυτό ρεαλιστικούς καθαφικούς χαρακτήρες.

²⁸ Πρβ. την παρατήρηση του Μαρωνίτη, ό.π. (σημ. 1), σ. 34, για τα «πολλά προοπτικά επίπεδα»: «Στο βάθος της σκηνής στέκει ο Δαρείος, ο υποθετικός πρόγονος του Μιθριδάτη· αρκετά πιο μπρος κινείται ο ποιητής Φερνάξης με τα σύγχρονά του πρόσωπα και γεγονότα (τον Μιθριδάτη, τον αποσιωπημένο αγγελιαφόρο, τους μόλις ορατούς αλλά απειλητικούς λεγεωνάριους της Ρώμης) και ένα τρίτο επίπεδο μέσα στο ποίημα ορίζει ο αφηγητής Καβάφης κρατώντας στα χέρια του τα χρονολογία της σύνθεσης: 1917· τέλος, μπροστά σ' αυτή την τέλεια σκηνοθεσία στέκει, και εν μέρει συμμετέχει στα δρώμενα, ο ακροατής του ποιήματος, εναλλασσόμενο πρόσωπο αυτός, με διάφορη κάθε φορά χρονολογική ταυτότητα».

²⁹ Βελουδής, ό.π. (σημ. 4), σ. 159.

³⁰ Για την πολιορκία της Αμισού από τον Λούκουλλο βλ. Arrianus, ό.π. (σημ. 13), 345.1–346.1. Πληροφορίες για τα ίδια γεγονότα δίνει και ο Πλούταρχος, *Plutarchi Vitae parallelae*, τ. 1.1, επιμ. Κ. Ziegler, Λειψία, Teubner⁴ 1969, 18.1.1–18.3.4. Βλ. και Reinach, ό.π. (σημ. 23), σ. 247, 349.

Τοπία θανάτου στον Κ. Π. Καβάφη

Στα μέσα του 19ου αιώνα κι ενώ τα επαναστατικά μηνύματα του ρομαντισμού αρχίζουν να ξεθωριάζουν, η ευρωπαϊκή διανόηση στρέφεται με πείσμα στη ρωμαϊκή ιστορία: η ανάγκη για καταγωγικούς μύθους υπεροχής, η μαζική ιεροποίηση ιστορικών τεράτων και η παράδοξη διαδικασία εξαγνισμού τους μέσα από την τέχνη σηματοδοτούν μια ρήξη με την παραδοσιακή ρομαντική θεματολογία του Καλού και του Κακού. Η Ρώμη και η μυθώδης κατασκευασμένη γεωγραφία της με την αέναη κινητικότητα των κοινωνικών και πολιτικών σχηματισμών, με την ακραία εκλέπτυνση του πνεύματος αλλά και την ακραία παραβίαση των ηθών, γίνεται ένα σταθερό σημείο αναφοράς, ένα ιδανικό τοπίο για να προβληθούν οι εσωτερικές αντιφάσεις της εποχής.¹ Στο κλίμα αυτό, σε μια επιστολή του το 1861 ο Flaubert σχολιάζοντας το υψηλό στην ποίηση του Λουκρήτιου, αναλογίζεται τον οικείο κόσμο της ρωμαϊκής αρχαιότητας και περιγράφει το ρωμαϊκό *spleen* ως μια στιγμή υπέρτατης πνευματικής ελευθερίας:

Η μελαγχολία των αρχαίων μου φαίνεται βαθύτερη από τη μελαγχολία των συγχρόνων μου που όλοι, άλλος λίγο, άλλος πολύ, αντιλαμβάνονται την αθανασία σαν κάτι πέρα από μια μαύρη τρύπα. Για τους αρχαίους, όμως, αυτή η μαύρη τρύπα ήταν το ίδιο το υπερπέραν· τα όνειρά τους σχεδιάζονται και διαδραματίζονται πάνω σε ένα φόντο ασάλευτου εβένου. Ούτε κραυγές, ούτε σπασμοί, μόνο ένα πρόσωπο ακίνητο βυθισμένο σε σκέψεις. Αφού οι θεοί δεν υπάρχουν πια και ο Χριστός δεν έχει ακόμη υπάρξει, ανάμεσα στον Κικέρωνα και τον Μάρκο Αυρηλίω, μεσολάβησε μια μοναδική στιγμή όπου ο άνθρωπος ήταν μόνος.²

Όμως αυτή η στιγμή του απόλυτου κενού της ρωμαϊκής αρχαιότητας δεν συγκινεί μόνο τον γάλλο συγγραφέα. Η ρωμαϊκή ιστορία φαίνεται να συγκινεί σταθερά και τον Καβάφη, που διαβάζει επίμονα τον δημοφιλή, στα τέλη του αιώνα, Σουητώνιο και μάλιστα τον προτείνει ως ιδανικό ανάγνωσμα στον προ-

¹ Για την επίδραση της λατινικής γραμματείας στη λογοτεχνική παραγωγή του τέλους του αιώνα βλ. Marie-France David, *Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Βέρνη, Peter Lang, 2005, και Pierre Laurens, *Histoire critique de la littérature latine. De Virgile à Huysmans*, Παρίσι, Les Belles Lettres, 2014.

² Gustave Flaubert, *Correspondance*, IV, no 701 [1861?], Παρίσι, Louis Conard, 1927, σ. 464. Η επιστολή απευθύνεται στη φίλη και θαυμάστρια του συγγραφέα Madame Roger des Genettes και έχει ως θέμα την ποίηση του Λουκρήτιου. Ο Flaubert συγκρίνει μελαγχολικά την ποιητική παραγωγή της εποχής του με το μεγαλείο του Λουκρήτιου επιχειρώντας έτσι να ερμηνεύσει τη μετριότητα στη σύγχρονη ποίηση, και καταλήγει: «Όπως και να 'χει, οι μοντέρνοι ποιητές είναι αδύναμοι στοχαστές δίπλα σ' έναν τέτοιο άνθρωπο».

στατευόμενοι και μετέπειτα κληρονόμοι του Αλέκο Σεγκόπουλο. Με λιγότερο ποιητικό ύφος απ' ό,τι ο Flaubert στην επιστολή του και χωρίς φιλοσοφικούς αναστοχασμούς, ο Αλεξανδρινός εκθειάζει την πειστικότητα των αφηγήσεων του λατίνου ιστορικού για τον «κοινωνικό βίο της εποχής», αρετή η οποία, κατά την κρίση του, εξισορροπεί τη χαμηλή λογοτεχνική τους αξία:

Εγώ τελευταίως εδιάβαζα –εν μεταφράσει– Σουετόνιον. Ο Σουετόνιος δεν είναι από τους μεγάλους λατίνους συγγραφείς. Αλλά έχει αξίαν. Το φημισμένον έργον του είναι οι βιογραφίαι των δώδεκα πρώτων αυτοκρατόρων της Ρώμης. Αυτό εδιάβαζα. Έχει το πλεονέκτημα να είναι ανεκδοτικόν· και πολλά μαθαίνει κανείς, ή εικάζει κανείς από τα λεγόμενά του, περί του κοινωνικού βίου της εποχής. Ένα πράγμα τ' οποίον ο σπουδαστής της αυτοκρατορικής Ρώμης πρέπει να έχει υπ' όψιν είναι ότι η κατά καιρούς ελεεινή κατάσταση εν τη πρωτεύουση, διόλου δεν συνεπάγεται την ιδίαν κατάστασιν για το κράτος εν γένει. Εξ ενός η βραδύτης και η δυσκολία των συγκοινωνιών, κ' εξ' άλλου η καλή και μεθοδική οργάνωσις των διαφόρων τμημάτων του Ρωμαϊκού κράτους, έκαναν συχνά ένας κακός αυτοκράτωρ, βλαβερός εν Ρώμη, να μην είναι βλαβερός στες επαρχίες.³

Το μάλλον προσωπικό αυτό σχόλιο αποκαλύπτει μια ιδιαιτερότητα της αναγνωστικής ευαισθησίας του ποιητή: δεν τον ενδιαφέρουν οι μεγάλες ηρωικές αφηγήσεις αλλά η μικροϊστορία, ο καθαυτός «ανεκδοτικός» χαρακτήρας του κειμένου που επιτρέπει να ξαναζωντανεύουν οι λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής. Στους αντίποδες λοιπόν της συναρπαστικής αβύσσου που ανακάλυπτε ο Flaubert στη λατινική αρχαιότητα, ο Καβάφης ως σχολαστικός αλλά και φιλοπερίεργος αναγνώστης εστιάζει στο πιο καθημερινό, στο ανθρώπινο, σ' αυτό που θα του προμηθεύσει υλικό για να πλάσει τους ρωμαίους πρωταγωνιστές του ως αντιήρωες και να τους εντάξει στα ρευστά όρια του δικού του imperium. Την προτίμηση του ποιητή στον ανεκδοτολογικό χαρακτήρα των ιστορικών αφηγήσεων δεν μαρτυρεί άλλωστε μόνο η αδυναμία στον Σουητώνιο.⁴ Στα αναγνώσματά του ανήκει και ένα γαλλικό εγχειρίδιο σχολικής ιστορίας του ιστορικού Paul Guiraud, στο οποίο ανθολογούνται κείμενα της ρωμαϊκής γραμματείας και τα οποία ενδεχομένως ως πολύτιμες στιγμές «κοινω-

³ Κ. Π. Καβάφης, *Επιστολές προς Αλέκο Σεγκόπουλο* [19 Οκτωβρίου 1918], <http://www.kavafis.gr/archive/texts/content.asp?id=107>. Για την αλληλογραφία Καβάφης - Σεγκόπουλου βλ. Μάρθα Βασιλειάδη, «Όταν το τραίνο δεν ήτο πλέον ορατόν». Με αφορμή την αλληλογραφία Καβάφης - Σεγκόπουλου», *Το Δέντρο* 193-194 (2013) 17-23.

⁴ Σχετικά με τους λατίνους συγγραφείς που διάβαζε ο Καβάφης βλ. Μιχ. Περίδης, *Ο βίος και το έργο του Κωνστ. Καβάφη*, Αθήνα, Ίκαρος, 1948, σ. 66: «Λατίνους, αριθμήσα πέντε μόνο συγγραφείς, σχεδόν όλους μεταφρασμένους στα γαλλικά ή στ' αγγλικά: Σουητώνιο (“Οι δώδεκα Καίσαρες”), Γάιο Σαλουστίο Κρίσπο, Κάτουλλο (“Ωδές εις Λεσβίαν”, και “Επιθαλάμια Θέτιδος και Πηλέος”), Προπέρτιο (“Ελεγείες”), Μάρκο Αυρήλιο (“Στοχασμοί”).

νικού βίου» να πυροδοτήσαν την έμπνευση για κάποια από τα ποιήματα του ρωμαϊκού κύκλου.⁵

Έτσι, από τις ποικίλες αυτές δευτερογενείς αναγνωστικές διαστρωματώσεις διαμορφώνεται το ρωμαϊκό ιστορικό τοπίο του Καβάφη και προσαρμόζεται ανάλογα στους ορίζοντες της ιστορικής του μεθόδου. Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Σεφέρης, οι ρωμαίοι ήρωές του προσφέρονται μεν ως ιστορικά και φιλοσοφικά παραδείγματα, αλλά αποτελούν μια σύντομη φάση στην ποιητική του πορεία μεταξύ 1897–1911: «τα ποιήματά του με ρωμαϊκά θέματα είναι ψευδοϊστορικά, δηλαδή δεν του δίνουν χαρακτήρες που να μπορεί να τους ζωντανέψει, αλλά ένα διάκοσμο όπου μιλά ο ίδιος».⁶

Ο διάκοσμος όμως αυτός στα περισσότερα από τα ποιήματα του ρωμαϊκού κύκλου (αν όντως μπορεί να θεωρηθεί καθαρά ρωμαϊκή η έμπνευση που μάλλον αντλείται συχνότερα από τον Πλούταρχο παρά από τις άλλες πηγές που ο Καβάφης διαβάζει «εν μεταφράσει») μοιάζει να συμπίπτει με «το ασάλευτο εβένινο φόντο» που περιγράφει ο Flaubert, μοιάζει να σκηνοθετεί κάθε φορά ένα χρονικό θανάτου. Με βάση δύο αποκηρυγμένα και ίσως ελάσσονα ποιήματα του Καβάφη με ήρωες Ρωμαίους, στόχος μου είναι να ανιχνεύσω πώς το χρονικό θανάτου, όταν τυχαίνει μακριά από τον γενέθλιο τόπο, λειτουργεί ως χωροθεσία περάσματος και ως απαραίτητη συνθήκη αυτογνωσίας και αυτοπροσδιορισμού.

Πρόκειται για το «Ο θάνατος του αυτοκράτορος Τακίτου», που γράφτηκε το 1896, και το «Τέλος του Αντωνίου», που δημοσιεύεται δέκα χρόνια μετά και κυοφορεί το περίφημο «Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον», που θα ακολουθήσει το 1911, σφραγίζοντας την περίοδο της ωριμότητας του ποιητή. Πέρα από το γεγονός ότι αναφέρονται σε δύο ρωμαίους αξιωματούχους και ανήκουν θεωρητικά στην παρνασσιστική περίοδο του Καβάφη, τα δύο ποιήματα δεν

⁵ Paul Guiraud, *Lectures historiques. Histoire romaine: La vie privée et la vie publique des Romains*, Παρίσι, Librairie Hachette, 31901. Βλ. Diana Haas, «Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του. (Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη)», *Κύκλος Καβάφη*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1983, σ. 96.

⁶ Γ. Π. Σαββίδης (επιμ.), *Ο Καβάφης του Σεφέρη*, Αθήνα, Εστία, 1993, σ. 182. Ο Σεφέρης συνεχίζει αναφέροντας ότι «η Ρώμη μοιάζει να ενδιαφέρει τον Καβάφη ανάμεσα στα 1897 και στα 1910 ή 11· από κει και πέρα τα ελάχιστα σημεία που απομένουν έχουν έναν ρωμαϊσμό τόσο διαλυμένο που γίνεται ασήμαντος». Την εκτίμηση αυτή θα αμφισβητήσει αργότερα ο Λορεντζάτος, *Μικρά αναλυτικά στον Καβάφη*, Αθήνα, Ίκαρος, 1977, σ. 25–26, όταν, επανεκτιμώντας τη σημασία του ρωμαϊκού κύκλου στο βαβαφικό έργο, θα επισημάνει ότι: «ενώ τονίστηκε εξαντλητικά σχεδόν η σημασία των αλεξανδρινών χρόνων στο έργο του Καβάφη [...] δεν τονίστηκε αρκετά ή σχεδόν καθόλου η αντίστοιχη σημασία των ρωμαϊκών χρόνων, παράλληλα μεγάλη και χαρακτηριστική. Αντάμα με το αλεξανδρινό ή ελληνικό, υπάρχει στον Καβάφη πλούσιο το ρωμαϊκό στοιχείο. Και αυτό έπρεπε να το περιμένουμε από ένα ποιητή που, παράλληλα με τον αλεξανδρινό ή ελληνιστικό κόσμο, ασχολήθηκε ταυτόχρονα γενικότερα με τον απέραντο κόσμο της Pax Romana, δυο κόσμους αλληλοδιάδοχους».

φαίνεται να έχουν άλλα κοινά σημεία: ο Τάκιτος, αυτοκράτορας από ένα καπρίτσιο της Συγκλήτου στα εβδομηνταπέντε του χρόνια, πεθαίνει στα Τύανα νοσταλγώντας την προηγούμενη ζωή του, και ο Αντώνιος, στρατηλάτης, εραστής και αυτοκτόνος διεκδικεί το δικαίωμα να πεθάνει στην Αλεξάνδρεια σαν Ρωμαίος. Πέρα από το γεγονός ότι τα δύο ποιήματα χτίζονται πάνω στην αντίθεση του πολιτικού και του ιδιωτικού βίου προβάλλοντας και πάλι με άλλο πρόσημο το καβαφικό διχαστικό «εν μέρει», ο Τάκιτος και ο Αντώνιος ως ήρωες στη διαβατήρια τελετή του θανάτου ακροβατούν ανάμεσα σ' αυτό που είναι και σ' αυτό που όφειλαν να είναι.

«Ο θάνατος του αυτοκράτορος Τακίτου», το «πρώτο ιστορικό ποίημα» και «ένα από τα πιο ανέκφραστα» του Καβάφη κατά τον Σαββίδη,⁷ ασταθές και αμήχανο δεν σχολιάζεται στις καβαφικές μελέτες ή μάλλον σχολιάζεται ως παρνασσιστικό πρωτόλειο «απλής ιστορικής θεματογραφίας», το οποίο, παρά την καβαφική του τυπολογία (ας σημειωθούν, όπως επισημαίνει και ο Σαββίδης, «ο ιστορικός γέρος, τα Τύανα, το μοιραίο ταξίδι, η νοσταλγία του χαμένου οικείου περιβάλλοντος, η μετατόπιση των ευθυνών»⁸), δεν πάλλεται από γνήσια ποιητική συγκίνηση. Εμπνευσμένος από την εκτενή αναφορά του Gibbon στον άσημο αυτοκράτορα Τάκιτο και στο άμεμπτο πολιτικό του ήθος, ο Καβάφης επιλέγει εδώ ένα άχρωμο πρόσωπο από τη ρωμαϊκή ιστορία εστιάζοντας τετριμμένα στον αναμενόμενο θάνατό του.⁹

*Είναι ασθενής ο αυτοκράτωρ Τάκιτος.
Το γήρας του δεν ηδυνήθη το βαθύ
τους κόπους του πολέμου να αντισταθή.
Εις μισητόν στρατόπεδον κατάκοιτος,
εις τ' άθλια τα Τύανα –τόσω μακράν!–*

*την φίλην ενθυμείται Καμπανίαν του,
τον κήπον του, την έπαυλιν, τον πρωινόν
περίπατον –τον βίον του προ εξ μηνών.–
Και καταράται εις την αγωνίαν του
την Σύγκλητον, την Σύγκλητον την μοχθηράν.¹⁰*

⁷ Γ. Π. Σαββίδης, *Οι καβαφικές εκδόσεις (1891–1932). Περιγραφή και σχόλιο*, Αθήνα, Ίκαρος, 21991, σ. 137: «Είναι, θα έλεγα, ένα από τα πιο «ανέκφραστα» ποιήματα του Καβάφη με την έννοια πως δεν φαίνεται να έχει άλλο στόχο από την απλή ιστορική θεματογραφία».

⁸ Ό.π., σ. 137.

⁹ Βλ. Diana Haas, «Cavafy's reading notes on Gibbon's "Decline and Fall"», *Folia Neollenica* 4 (1982) 36–37.

¹⁰ Κ. Π. Καβάφης, *Αποκηρυγμένα ποιήματα και μεταφράσεις (1886–1898)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1983, σ. 48.

Τι είναι όμως αυτό που συγκινεί σε μια ζωή *τακτοποιημένη, και πεζή που θεαματικά και φοβερά δεν έχει* παρά μόνο έναν αταίριαστο θάνατο; Ίσως το ότι στην αφήγηση του Gibbon ο Τάκιτος παρουσιάζεται με ένα είδος υπαινικτικής κατανόησης που καταλήγει να συμπυκνώνει το νόημα ή το παράλογο αυτού του αυτοκρατορικού βίου σ' έναν αριθμό από αυτούς που μαγεύουν τον Καβάφη;

Μεταφερόμενος στο καταχείμωνο από τη γλυκιά απομόνωση της Καμπανίας στους πρόποδες του όρους Καύκασος, λύγισε κάτω από τις ασυνήθιστες δυσκολίες της στρατιωτικής ζωής. Οι καταπονήσεις του σώματος επιδεινώθηκαν από τις έγνοιες του μυαλού. [...] Οποιας φιλάρεσκες προσδοκίες και εάν εξέθρεψε για να κατασιγάσει τις δημόσιες αναταραχές, ο Τάκιτος δεν άργησε να πεισθεί ότι η ανηθικότητα του στρατού απαξίωνε τους ανεπαρκείς περιορισμούς των νόμων και η ύστατη ώρα του επιταχύνθηκε από το άγχος και την απογοήτευση. [...] Ξεψύχησε στα Τύανα της Καππαδοκίας, μετά από βασιλεία μδλις έξι μηνών και περίπου είκοσι ημερών.¹¹

Ο Τάκιτος δεν είναι νέος, δεν είναι ανδρείος, δεν είναι ήρωας. Περνάει στην αιωνιότητα χάρη σε αυτήν την απροσδόκητη τροπή που παίρνει η ζωή του ξαφνικά, με την ανέλιξη στην εξουσία σε ηλικία εβδομήντα πέντε ετών για το συντομότατο διάστημα των έξι μηνών. Η ρωμαϊκή ιστορία φαίνεται να αγγίζει από τότε τον ποιητή με αριθμητικούς όρους, να συνδιαλέγεται μαζί του μέσα από διορίες, προθεσμίες, χρονικότητες που φωτίζουν το παράλογο του θανάτου. Έτσι και ο Νέρωνας παρερμηνεύοντας τη «διορία» του θα αγνοήσει τα *εβδομήντα τρία χρόνια* του Γάλβα,¹² έτσι και ο Αντώνιος θα αποχαιρετά την Αλεξάνδρεια *ώρα μεσάνυχτα*.¹³ Εστιάζοντας σ' έναν αθόρυβο αυτοκρατορικό θάνατο σε «ασάλευτο εβένινο φόντο», που μικρή σχέση έχει τελικά με την παρνασσιστική εξωστρέφεια, ο ποιητής στήνει ήδη το σκηνικό των αυτοκρατορικών θανάτων οι οποίοι θα πυκνώνουν στην ποίησή του όσο το καβαφικό σύμπαν θα ολοκληρώνεται.

Ο Καβάφης θα επιστρέψει, κατά την προσφιλή του συνήθεια, δέκα χρόνια μετά στο ποίημα του Τάκιτου. Κι αυτό γιατί μοιάζει να υπάρχει κάτι που συγκινεί τον ποιητή στη νηφάλια και κάπως πεζή ιστορία του: σχεδόν αυτοεξόριστος, σχεδόν βίαια αποκομμένος από το οικείο περιβάλλον, πεθαίνει άρρωστος μακριά από την πατρίδα του πληρώνοντας έτσι τη συναίνεσή του στα

¹¹ Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, επιμ. J. B. Bury, Λονδίνο, Methuen & Co, 1896–1900, σ. 69–70.

¹² Κ. Π. Καβάφης, «Η διορία του Νέρωνος» (1918), *Ποιήματα*, τ. Α', επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1980, σ. 71: Αυτά ο Νέρων. Και στην Ισπανία ο Γάλβας / κρυφά το στρατεύμα του συναθροίζει και το ασκεί, ο γέροντας ο εβδομήντα τριώ χρονώ.

¹³ Κ. Π. Καβάφης, «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον», *Ποιήματα*, τ. Α', ό.π., σ. 20: Σαν έξαφνα, ώρα μεσάνυχτ' ακουσθεί / αόρατος θίασος να περνά.

πολιτικά σχέδια της Συγκλήτου. Σε αντίθεση με τον δαντικό ήρωα του «*Che fece... il gran rifiuto*», ο Τάκιτος αποδέχεται το αξίωμα του αυτοκράτορα μετά από σφοδρές αντιρρήσεις και, όπως μαρτυρείται στην *Historia Augusta* του Φλάβιου Βοπίσκου, το επιχείρημα που δρα καταλυτικά σ' αυτή του την απόφαση είναι ένας αρνητικός υπαινιγμός στις βασιλείες του Νέρωνα και του Ηλιογάβαλου.¹⁴ Γι' αυτό και σημειώνει επιμελώς το 1906 ο ποιητής στο περιθώριο: «Το ποίημα που εγράφηκε στα 1896 –και έκτοτε εδημοσιεύθηκε μιά δυό φορές– ήτον ανάγκη να ξαναγραφεί ως ξαναγράφηκε τον Δεκέμβριο του 1906 –διότι εκτός άλλων λόγων η έκφρασις “μοχθηρά” ήτο, ιστορικός, άτοπος. Μοχθηρία δεν έδειξε η Σύγκλητος όταν εξέλεξε τον Τάκιτον».¹⁵ Στη διορθωμένη παραλλαγή του ποιήματος, μολονότι αποκηρυγμένη, ο Καβάφης αφαιρεί το επίθετο *μοχθηρά*, αλλάζοντας τη φράση ως εξής: *την Σύγκλητο, και την ολέθριά της εμμονή*.

Πίσω από τις επιμελείς διορθώσεις, την επαλήθευση των πηγών και τη λιτή, απρόσωπη έκφραση ξετυλίγεται ένα καθαρά καβαφικό σχήμα. Δεν είναι μόνο η δραματικότητα μιας επιλογής που αποδεικνύεται μοιραία, είναι κυρίως το θέμα του θανάτου μακριά από την πατρίδα που έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με το αξιακό σύστημα του πρότερου του βίου. Ανάμεσα στην εικόνα του φιλήσυχου γέροντα των κήπων και των επαύλεων της Καμπανίας και το θέαμα του στρατηλάτη *εις στ' άθλια τα Τύανα*,¹⁶ ο θάνατος μοιάζει αδιανόητος γιατί συμβαίνει σ' ένα αδιανόητο τοπίο καταργώντας τις βασικές συνθήκες της ταυτότητας: η αξίωση ενός κοινού, ιδιωτικού θανάτου μεταμφιέζεται σε ένα πολιτικό γεγονός ήσσονος σημασίας πέρα από τον ορίζοντα του γνωστού κόσμου. Τα Τύανα, *άθλια* και *τόσω μακράν*, δεν έχουν τίποτε από το λυτρωτικό *μέγα πανελλήνιον* στο οποίο χάνεται ανώνυμος και ευτυχής ο νεαρός μυροπώλης Έμης στο ποίημα «*Εις το επίνειον*»,¹⁷ ούτε σε τίποτε θυμίζουν έστω την

¹⁴ Flavius Vopiscus, *Historia Augusta* VI: «Στρέψτε τα μάτια σας πίσω σε αυτά τα φρικτά τέρατα, αυτούς τους Νέρωνες, αυτούς τους Ηλιογάβαλους, αυτούς τους Κόμμοδους [...] θα δείτε ότι αυτά τα φρικτά πράγματα δεν είναι λιγότερο λάθη των καιρών απ' ό,τι των ανθρώπων».

¹⁵ Καβάφης, ό.π. (σημ. 10), σ. 112.

¹⁶ Σχετικά με τη χρήση του επιθέτου «άθλια» και τη σύνδεσή του με το ποίημα του 1899 «*Ναυμαχία*» βλ. Ευφοροσύνη Κωσταρά, Καβάφης και αρχαίο θέατρο, αδημ. διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών 2014, http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/9201/3/Nimertis_Kostara%28the%29.pdf, σ. 268: «Οι αναφορές στο *μισητόν στρατόπεδον και τ' άθλια τα Τύανα* μπορούν να παραλληλιστούν με τη μνεία της Σαλαμίνας στη “*Ναυμαχία*”, όπου η αίσθηση της απέχθειας για τον τόπο καταστροφής είναι διάχυτη (πβ. τη χρήση των ομόρριζων “άθλια” - “να ναυμαχούμε αθλίως”)».

¹⁷ Κ. Π. Καβάφης, «*Εις το επίνειον*», *Ποιήματα*, τ. Α', ό.π. (σημ. 12), σ. 72: Η ταφή του, πτωχστάτη, / έγιν' εδώ. Ολίγες ώρες πριν πεθάνει, κάτι / ψιθύρισε για «οικίαν», για «πολύ γέροντας γονείς». / Μα ποιοί ήσαν τούτοι δεν εγνώριζε κανείς, / μήτε ποια η πατρίς του μες στο μέγα πανελλήνιον.

παραμυθητική αυτάρκεια του σάμιου εμπόρου που βρίσκει θάνατο *επί τρισβαρβάρου γης*¹⁸ στο ατελές επιτύμβιο. Κι αυτός είναι ίσως ο λόγος που το ποίημα αυτό με τις προβλέψιμες ομοιοκαταληξίες του και τις κτητικές αντωνυμίες που συνωστιζονται παράφωνα εξορίζεται ανεπιστρεπτί στα *Αποκηρυγμένα* κι ας περιέχει εν σπέρματι έναν βασικό θεματικό πυρήνα της καβαφικής ποιητικής: το ζήτημα της ταυτότητας.

Σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο, και δεν εννοώ μόνο των *Αρχαίων ημερών* και της ρωμαϊκής έμπνευσης αλλά κυρίως της ταυτοτικής αναζήτησης, θα μπορούσε να ενταχθεί και ο θάνατος εκτός γενέθλιου τόπου του Αντώνιου. Σαφώς δραματικότερο σε ποιητική ένταση από τον «Θάνατο του αυτοκράτορος Τακίτου», το «Τέλος του Αντωνίου» ανιχνεύει αυτή την επώδυνη, για τον Καβάφη, απορία του ανήκειν. Γραμμένο το 1907, το ποίημα απασχολεί κυρίως την καβαφική βιβλιογραφία ως πρόδρομο του «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον» και κατατάσσεται ομαλά στην ποιητική του μεταιχιμίου¹⁹ ή του κράματος, απαραίτητη συνθήκη συγκρότησης των καβαφικών ηρώων. Είτε αναγνωρίσουμε ως πηγή του ποιήματος το σχετικό χωρίο του Πλουτάρχου, όπως υποδεικνύει ο Μιχαήλ Πασχάλης,²⁰ είτε ανατρέξουμε στις παλαιότερες ερμηνείες των F. M. Pontani και Γ. Π. Σαββίδη, που θεωρούν ότι αποτελεί δάνειο από την τραγωδία του Σαίξπηρ *Αντώνιος και Κλεοπάτρα*,²¹ το «Τέλος του Αντωνίου» ως

¹⁸ Κ. Π. Καβάφης, «Σαμίου Επιτάφιον», *Ατελή ποιήματα 1918–1932*, επιμ. Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος, 1994, σ. 215: Ξένη, παρά τον Γάγγην κείμαι Σάμιος / ανήρ. Επί της τρισβαρβάρου ταύτης γης / έζησα βίον άλγους, μόχθου και οιμωγής.

¹⁹ Βλ. σχετικά την ανάλυση του ποιήματος σε αντιπαραβολή με το «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον» του Μιχαήλ Πασχάλη, «Κ. Π. Καβάφης. Η ποιητική του μεταιχιμίου», *Ποιητική* 15 (2015) 72–74: «Ο Καβάφης βρήκε σε αυτό το χωρίο του Πλουτάρχου μια περίσταση κατέξοχήν μεταιχιμακή, ως προς τις τελευταίες ώρες του Αντωνίου [...]. Ενώ όμως το σχόλιο για τον πρότερο «διονυσιακό βίο» του Αντωνίου έδειχνε προς την κατεύθυνση της καβαφικής Αλεξάνδρειας, η ρητή επιδίωξη του Αντωνίου για ηρωικό θάνατο ως το ενδοξότερο είδος θανάτου (*του διά μάχης ουκ έστιν αυτό βελτίων θάνατος*) έδειχνε προς την ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση, προς την επιλογή της ρωμαϊκής ταυτότητας».

²⁰ Μιχαήλ Πασχάλης, «Οι πηγές δύο καβαφικών ποιημάτων (“Ο Θεόδοτος” και το “Το τέλος του Αντωνίου”)», *Ελληνικά* 47 (1997) 131–133: «Ο Σαββίδης φαίνεται να συμφωνεί με τον Pontani [...] ο οποίος υποστήριξε ότι ο Καβάφης επεξεργάζεται και, σε ορισμένα σημεία μεταφράζει, μια περικοπή από το *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* του Σαίξπηρ (Πράξη Δ, Σκηνή 15). Στην πραγματικότητα όμως ο Σαίξπηρ και ο Καβάφης αντλούν από τον Πλουτάρχο (*Αντώνιος* 77): *αυτόν δε μη θρηνείν επί ταις υστάταις μεταβολαίς, αλλά μακαρίζειν ών έτυχε καλών, επιφανέστατος ανθρώπων γενόμενος και πλείστον ισχύσας, και νυν ουκ αγεννώς Ρωμαίος υπό Ρωμαίου κρατηθείς*».

²¹ Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Αντώνιος και Κλεοπάτρα*, μτφρ. Βασίλη Ρώτας, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1997, σ. 148: «Για το άθλιο μου κατάντημα τώρα στο τέλος μου, μη λυπηθείς, μην κλάψεις· μόνο γλόκανε τον νου σου ταγίζοντάς τον με όση τύχην είχα πρώτα στον βίο μου: του κόσμου ο πιο μεγάλος πρίγκιπας, ο πιο γενναίος και τώρα δεν πεθαίνω ταπεινά, δεν έβγαλα δειλά το κράνος μου μπροστά στον συμπατριώτη μου: Ρωμαίος από Ρωμαίον μ' αντρεία έχω πέσει...». Βλ. σχετικά F. M. Pontani, *Επτά μελετήματα για τον Καβάφη* (1936–1974), Αθήνα, ΜΙΕΤ, σ. 188–189, και Κ. Π. Καβάφης, *Κρυμμένα 1877;–1923*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1993, σ. 177.

ηρωική αφήγηση συνομιλεί και με τα δύο κείμενα και θέτει το ερώτημα της σκηνοθεσίας του εαυτού, έτσι όπως αυτό σχετίζεται απαρέγκλιτα στον Καβάφη με τη σκηνοθεσία του θανάτου.

*Αλλά σαν άκουσε που εκλαίγαν οι γυναίκες
και για το χάλι του που τον θρηνούσαν,
με ανατολίτικες χειρονομίες η κερά,
κ' οι δούλες με τα ελληνικά τα βαρβαρίζοντα,
η υπερηφάνεια μες στην ψυχή του
σηκώθηκεν, αηδίασε το ιταλικό του αίμα,
και τον εφάνηκαν ξένα κι αδιάφορα
αυτά που ως τότε λάτρευε τυφλά—
ολ' η παράφορη Αλεξανδρινή ζωή του—
κ' είπε «Να μην τον κλαίνε. Δεν ταιριάζουν τέτοια.
Μα να τον εξυμνούνε πρέπει μάλλον,
που εστάθηκε μεγάλος εξουσιαστής,
κι απέκτησε τόσ' αγαθά και τόσα.
Και τώρα αν έπεσε, δεν πέφτει ταπεινά,
αλλά Ρωμαίος από Ρωμαίο νικημένους».²²*

Η ιστορία είναι πασίγνωστη. Παραθέτω τη σύνοψή της από τον ταξιδιωτικό οδηγό της Αλεξάνδρειας του Forster στην παιγνιώδη μετάφραση του Σεφέρη: «Ο Αντώνιος ακολούθησε την Κλεοπάτρα (ύστερ' από τα καμώματά της στη ναυμαχία του Ακτίου) στην Αλεξάνδρεια, και εκεί, όταν τέλειωσε η γκρίνια, ξανάρχισαν την παλιά ηδονική ζωή, που ίσκιωνε και παρόξυνε το πλησίασμα του θανάτου. Δε δοκιμάσανε καθόλου ν' αντισταθούνε στον Οκταβιανό που τους κυνηγούσε. Αλλά ιδρύσανε μια λέσχη αυτοκτονίας. [...]»²³ και η συνέχεια είναι γνωστή. Το σενάριο του Καβάφη, προσπερνώντας όλες τις επικές λεπτομέρειες των θρυλικών πολεμικών αναμετρήσεων ή του ερωτικού πάθους, απομονώνει αυτές τις ύστατες στιγμές του ήρωα κατασκευάζοντας έναν «λανθάνοντα» μονόλογο που προσομοιάζει με ηθική λογοδοσία και ταλαντεύεται ανάμεσα στην πλάνη του είναι και του φαίνεσθαι.

Και αποτελεί πλάνη γιατί η εμπειρία του τέλους συνδέεται εδώ με μια ξαφνική αναλαμπή αυτοσυνειδησίας, η οποία διαχωρίζει τον ήρωα από το ηδονιστικό του αλεξανδρινό παρελθόν, απειλώντας τον με τη μοιραία απώλεια της ενό-

²² Καβάφης, ό.π., σ. 90.

²³ Σαββίδης, *Ο Καβάφης του Σεφέρη*, ό.π. (σημ. 6), σ. 193. Ο Σεφέρης αναφέρεται στον ταξιδιωτικό οδηγό του E. M. Forster, *Alexandria, a History and a Guide*, Αλεξάνδρεια, Whitehead Morris Ltd, 1938, και θεωρεί ότι αποτελεί «το μόνο αφιέρωμα ευαίσθητης στοργής σε “μια τέτοια πόλι”».

τητας: στον αφόρητα ανατολίτικο διάκοσμο με τις δούλες και τους ανατολίτικους θρήνους της Κλεοπάτρας, ο Αντώνιος ενδύεται τη ρωμαϊκή του ταυτότητα, αυτήν που δεν σπιλώθηκε από πρωτόγονες τελετουργίες και κραυγές. Την ύστατη στιγμή ακολουθώντας μια αντίστροφη πορεία προς την αυτογνωσία από αυτήν του Τάκιτου, χωρίς μάταιες και νοσταλγικές αναπολήσεις, ο Αντώνιος ξαναβρίσκει το ιταλικό του αίμα και επιστρέφει σ' αυτό που είναι πραγματικά δικό του.²⁴ Εκτεθειμένος στην τρωτότητά του, ο Αντώνιος είναι εκείνος που εγκαταλείπει την Αλεξάνδρεια πρώτος: «αντιμέτωπος με το διπλότυπό του, μοιρασμένος ανάμεσα σε δύο τόπους και δύο τρόπους ζωής, τη στιγμή που επιλέγει τον έναν και όχι τον άλλο, ο ήρωας διαπράττει ταυτόχρονα μια πράξη προσωπικής προδοσίας».²⁵

Δεν είναι η μοναδική φορά που ο Καβάφης σκηνοθετεί τον θάνατο ως μια προνομιακή πρακτική της αναγνώρισης του εαυτού: η διατήρηση της πολυτιμής πολιτισμικής και όχι αυστηρά εθνικής ταυτότητας προϋποθέτει την ύπαρξη ενός διαφορετικού και ανταγωνιστικού alter ego. Έτσι, όχι μόνο στη δάνεια σκηνή του τέλους του Αντωνίου αλλά πολύ περισσότερο στη φαντασιακή γεωγραφία των καβαφικών επιτυμβίων ή στο πένθος του εραστή του Μύρη, ο ποιητής διχοτομεί προσεκτικά την πραγματικότητα των υποκειμένων του σε αντιθέσεις που συγκροτούν την ίδια την ουσία της ύπαρξής τους. Με μόνη διαφορά ότι ο Αντώνιος πολιτογραφείται Αλεξανδρινός ενώ δεν είναι, όπως αποκαλύπτει τελικά η εναγώνια του παράκληση *να μην τον κλαίνε*, και μετέωρος και έκθετος, όπως ο Ιουλιανός, άγεται αναγκαστικά έξω από τον εαυτό του.

«However stillted», «παρ' όλα αυτά επιτηδευμένο», θα γράψει πάλι με το μολυβάκι του ο Καβάφης στο περιθώριο, και το ποίημα, μετέωρο και έκθετο, επίσης θα πάρει τη θέση του στα *Κρυμμένα*. Στον πυρήνα του όμως θα έχει ήδη γεννηθεί ο ηρωικός Αντώνιος του «Απολείπειν ο θεός», αυτός που αποχωρίζεται την Αλεξάνδρεια όχι σαν Ρωμαίος αλλά σαν Αλεξανδρινός που *αξιώθηκε μια τέτοια πόλι*. Πώς εξηγείται ότι τρία χρόνια μετά ο ποιητής θα επιστρέψει στον ίδιο αυτό Ρωμαίο εξαίροντας την *παραφορά αλεξανδρινή ζωή* σ' ένα ποίημα σταθμό; Ο Καβάφης εδώ, προτείνει η Yourcenar, «περιέστρεψε το άγαλμα πάνω στο βάθρο του, είτε από διάθεση σοφιστική να παρουσιάσει εναλλάξ τη θέση και την αντίθεση, είτε γιατί καταγράφει διαδοχικά, σε διά-

²⁴ Ας σημειωθεί ότι η λέξη «αηδία» απαντά σ' ένα ακόμη ποίημα ρωμαϊκού κύκλου του 1893, το «Θεατής δυσπαρεστημένος». Είναι όμως ενδεικτικό ότι και στο κρυμμένο ποίημα του 1896 «Σαλώμη», η λέξη «αηδία» συνδέεται με το αίμα: *Τα αίματα που στάζουνε βλέπει κι αηδιάζει*.

²⁵ Βλ. Μάρθα Βασιλειάδη, *Ο Κ. Π. Καβάφης και η λογοτεχνία της Παρακμής*, μτφρ. Τιτίκα Καραβία, Αθήνα, Gutenberg, 2018, σ. 87.

στημα τριών ετών, μια πρόσκαιρη άρνηση απέναντι στον αισθησιακό βίο, που ίσως στάθηκε και δική του, κάποια μέρα του 1907, και ύστερα την ολοκληρωτική του άφεση σε αυτόν».²⁶

Αν παραμερίσουμε τη φυσική μας τάση να φωτογραφίζουμε τα γεγονότα της ζωής του ποιητή στην ίδια την ποίησή του και χωρίς βέβαια να αμφισβητηθεί η σχέση ανάμεσα στα δύο ποιήματα, ίσως θα πρέπει να διαβάσουμε το «Τέλος του Αντωνίου» σαν ένα ποίημα που δοκιμάζει τις αντοχές του ήρωα σε συνθήκες εργαστηρίου. Από τον Πλούταρχο και τον Σαίξπηρ ο Καβάφης κρατάει τον παθητικό ηρωισμό του Αντώνιου, την διαρκή του πάλη να επιβληθεί ως *imperator* και ως *victor*. Στο πολυσύνθετο ελισαβετιανό δράμα ο Αντώνιος με την αυτοκτονία του δεν διεκδικεί απλώς τη ρωμαϊκή του ταυτότητα αλλά την εκφράζει, τη γνωστοποιεί και ταυτόχρονα την επιβάλλει στη Ρώμη του αντιπάλου του αλλά και στην πολύχρωμη, ανατολίτικη κοινότητα της γυναίκας του από την οποία διαχωρίζει μοιραία τον εαυτό του. Δεν παύει όμως να ακροβατεί πάνω στο πεπρωμένο του τρελού και του ήρωα, «a strumpet's fool»,²⁷ όπως τον αποκαλεί στην αρχή του έργου ένας δούλος προοικονομώνας τραγικά την πτώση του.

Και η Κλεοπάτρα; Πώς εξοβελίζεται η Κλεοπάτρα και συρρικνώνεται σε λαϊκή «κερά», αυτή που και στην τραγωδία του Σαίξπηρ και στον μύθο σηκώνει το βάρος της βασικής αντιπαράθεσης Ανατολής και Δύσης, παραφοράς και λογικής; Για τον Καβάφη, η μυθική βασίλισσα δεν είναι ένα τυχαίο πρόσωπο, όπως μαρτυρεί το 1891 ο τίτλος ενός ποιήματος που δεν γράφτηκε ποτέ²⁸ ή όπως μαρτυρεί το επαινετικό του σχόλιο σε στίχους του Στρατήγη²⁹ ή μια επικριτική σημείωση στον Gibbon που τη χαρακτηρίζει άστοχα, κατά τον ποιητή, *βάρβαρη βασίλισσα*;³⁰ Σοφά τοποθετημένη στη σκιά ως μνεία στους «Αλεξανδρινούς βασιλείς» ή στον «Καισαρίωνα», η Κλεοπάτρα δεν είναι παρά ένα εξωτερικό στοιχείο του διάκοσμου στο «Τέλος του Αντωνίου».

²⁶ Μαργαρίτα Γιουρσενάρ, *Κριτική παρουσίαση του Κωνσταντίνου Καβάφη*, μτφρ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Χατζηνικολής, 1981, σ. 100.

²⁷ Σαίξπηρ, *Αντώνιος και Κλεοπάτρα*, ό.π. (σημ. 21), σ. 18: «Για πρόσζεε καλά και θα τον δεις αυτόν που' ναι του κόσμου ο τρίτος στύλος, νά 'χει γίνει το μπαίγνιο μιας μαυλίστρας: κοίταζε να ιδείς» («Take but good note, and you shall see in him the triple pillar of the world transformed into a strumpet's fool»).

²⁸ Βλ. Σαββίδης, ό.π. (σημ. 7), σ. 106.

²⁹ Κ. Π. Καβάφης, «Η ποίησις του κ. Στρατήγη», *Τα πεζά*, επιμ. Μιχ. Πιερός, Αθήνα, Ίκαρος, 2003, σ. 79–91. Για τις σχέσεις Καβάφης - Στρατήγη βλ. Γ. Κεχαγιόγλου, «“Αντί του μάννα χολήν, αντί του ύδατος όξος” Μικρό σημείωμα για τον ύστερο αντικαβαφισμό του Γεωργίου Κ. Στρατήγη», *Ελληνικά* 66 (2016) 110–120.

³⁰ Βλ. Haas, ό.π. (σημ. 9) 32–34.

Την οριακή στιγμή του θανάτου και της απώλειας του εαυτού (ποιου εαυτού όμως από όλους, ποιου προσωπείου του εαυτού;) ο Καβάφης αρκείται στο να συσσωρεύει τις προτρεπτικές υποτακτικές (*να μην τον κλαίνε, να μη γελασθείς*) και μοιάζει να επανέρχεται εμμονικά σχεδόν σε φαντασιακές κατασκευές που προβάλλουν πάντα το υποκείμενο ως Άλλο, ως ξένο, ως αλλότριο (Αλεξανδρινός–Ρωμαίος, χριστιανός–εθνικός, Έλληνας–βάρβαρος). Ο θάνατος ως είδος μεικτής, ενδιάμεσης εμπειρίας στον Καβάφη συνδέεται ανορθόδοξα με το γενέθλιο τόπο και ενδιαφέρει τον ποιητή όχι ως νοσταλγία μιας πατριδολαγνικής ουτοπίας αλλά ως βίωμα μιας διαρκούς δυστοπίας που αποκαλύπτει στον ψυχισμό των ηρώων του έναν βαθύ, διχαστικό εαυτό.

Στα δύο ποιήματα με ήρωες ρωμαίους αυτοκράτορες που πρότευνα προς ανάλυση, το θέμα του θανάτου μακριά από τη γενέθλια γη θα μπορούσε σίγουρα να εξεταστεί και μέσα από το φίλτρο μιας γενικευτικής απεικόνισης της ανορθολογικής Ανατολής ή, όπως θα έλεγε ο Edward Saïd, κάτω από το ευρηματικό πρίσμα του «West and the Rest»,³¹ της Δύσης και των υπόλοιπων, σχήμα που θα επεξηγούσε την περιφρόνηση του Αντωνίου στις πομπώδεις ανατολίτικες τελετουργίες ή την απέχθεια του Τάκιτου για τον ταπεινωτικό θάνατο στα άθλια Τύανα.

Στον Καβάφη όμως, κι εδώ έγκειται η θεμελιώδης σχέση του με τη νεωτερικότητα, αίρονται οι βεβαιότητες και νομιμοποιείται σταθερά η νεωτερική ταυτότητα του «εν μέρει». Στις υβριδικές διασταυρώσεις στις οποίες ασκείται με μαεστρία ο ποιητής, η χρονική στιγμή του θανάτου δεν καθορίζει απλώς το πέρασμα από τη ζωή στην ανυπαρξία. Αποτελεί και μια στιγμή *διάβασης* που ακυρώνει τις συμβατικές γεωγραφικές, πολιτισμικές, εθνικές, ταυτοτικές οριοθετήσεις αποκαλύπτοντας στη συνείδηση ότι το «εγώ είναι ένας άλλος». Η σκηνοθεσία αυτή του εκτοπισμού του ποιητικού υποκειμένου (de-territorialization) σε ξένο, ανοίκειο τόπο, και έτσι όπως επιταχύνεται μέσω των ταφικών τελετών στις οποίες επίμονα επιστρέφει ο Αλεξανδρινός,³² καθαίρει τη συνείδηση από μάσκες και προσωπεία τοποθετώντας την απέναντι στον βαθύτερο, πραγματικό εαυτό. Έτσι και στο παράδειγμα των δύο αυτών άσημων ρωμαϊκών ποιημάτων του Καβάφη, το πέρασμα από το ένα σύνορο στο άλλο, από τη ζωή στον θάνατο, είτε πρόκειται για τον γέρο αυτοκράτορα είτε πρό-

³¹ Edward W. Saïd, *Οριενταλισμός*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Αθήνα, Νεφέλη, 1996.

³² Πρβ. εκτός από τα καθαφικά επιτύμβια, το «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.» (1929), «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» (1929), «Στρατηγού Θάνατος», «Την ψυχήν επί χείλεσιν έσχον» κ.ά. Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Παραλλαγές στους Τάφους του Καβάφη», *Μικρά καθαφικά*, τ. Β', Αθήνα, Ίκαρος, 1996, σ. 451–457.

ΜΑΡΘΑ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ

κειται για τον γενναίο στρατηλάτη, χωρίζει τον εαυτό από τις πολλαπλές ανα-
παραστάσεις του και αποκαλύπτει τη βαθύτερη του αλήθεια ακόμη κι αν αυτή
δεν έχει τίποτε το ηρωικό.

Η «ανδρική» ξενιτιά στα μυθιστορήματα του Αντώνη Σουρούνη

Όταν ο λόγος είναι για τη μετακίνηση και τη μετανάστευση ως επανερχόμενους τόπους και επαναλαμβανόμενα μοτίβα στο τοπίο της νεοελληνικής λογοτεχνίας, η επιλογή να ασχοληθεί κανείς με τη μυθιστορηματική παραγωγή του Αντώνη Σουρούνη είναι μια μάλλον εκ του ασφαλούς επιλογή. Σχεδόν όλη η θητεία του συγγραφέα, είτε στη μικρότερη φόρμα του διηγήματος είτε στην ευρύτερη του μυθιστορήματος, ακουμπά πάνω στην έννοια της κίνησης μέσα στον χώρο και ανάμεσα στις χώρες· σ' αυτήν την ζωηρή προσήλωση στην σουρουνική χωρική ανησυχία, που συμβαδίζει με την απλότητα και λαϊκότητα των ηρώων του, θα οφείλεται και ο παλιός του κριτικός παραλληλισμός με τον Τζακ Κέρουακ.¹ Την αυξημένη, ωστόσο, ασφάλεια του στοιχήματος να ασχοληθεί κανείς με τη μετανάστευση στην λογοτεχνία του Σουρούνη θα την μειώσω, επιλέγοντας να συσχετίσω το βίωμα της ξενιτιάς με τη σεξουαλική επιθυμία, εξίσου πανταχού παρούσα και αναλυτικά περιγραφόμενη μέσα στο έργο του. Ευθυγραμμισμένη με τα πορίσματα της κριτικής, που έχει καταπιαστεί παραγωγικά με τη μετανάστευση ως παράμετρο της πεζογραφίας του Σουρούνη,² αυτή η εργασία θα εξετάσει τους τρόπους με τους οποίους η ξενιτιά ενημερώνει και διαμορφώνει την ανάπτυξη και οργάνωση της ανδρικής υποκειμενικότητας, με ειδική στόχευση στην παράμετρο της ερωτικής επιθυμίας. Στόχος με άλλα λόγια είναι να φωτιστεί η ποιότητα της συστηματικής γειτνίασης της μετανάστευσης με την ανδρική ταυτότητα στην πεζογραφία του Σουρούνη, με ζητούμενο κατά κύριο λόγο να εμπλουτιστεί η μονοσήμαντα μαρξιστική θέση πως η συστηματική τους συσχέτιση προκύπτει από το

¹ «Η περίπτωση του Α[ντώνη] Σ[ουρούνη] αναπόφευκτα παραπέμπει σ' ένα αντίστοιχο διεθνές πρότυπο μιας τέτοιας λογοτεχνίας και στάσης ζωής: τον αμερικανό συγγραφέα Τζακ Κέρουακ, του οποίου η λογοτεχνική γραφή είναι απόρροια άμεσου βιώματος, της ζωής των λούμπεν προλεταριάτων του "αμερικάνικου θαύματος"», Μιχαήλ Μήτρας, *Διαβάζω 11* (Μάρτ.-Απρ. 1978) 83.

² Βλ. κυρίως τις εργασίες των Μαίρη Μικέ, «Gastarbeiter. Μνήμες, φαντασιώσεις κι επιθυμίες: Η περίπτωση του Αντώνη Σουρούνη», *Εναρμόνιον κράμα. Δοκίμια για την πεζογραφία*, Αθήνα, Άγρα, 2012, σ. 167-177, και Μαρίτα Παπαρούση, «Αμφίσημη ηθικότητα και παιχνίδια ανδρισμού. Αναζητώντας την ταυτότητα στην μεταναστευτική πεζογραφία του Αντώνη Σουρούνη», στο Ρούλα Τσοκαλίδου - Μαρίτα Παπαρούση (επιμ.), *Θέματα ταυτότητας στην ελληνική διασπορά. Γλώσσα και λογοτεχνία*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2005, σ. 203-217.

ότι ο κόσμος του Σουρούνη είναι ο λούμπεν προλεταριακός κόσμος των μεταναστών και ξενιτεμένων Ελλήνων. Η αντιμετώπιση της επιθυμίας ως πολιτικά αχρωμάτιστης, των επιθυμούντων υποκειμένων ως ιδιωτευόντων και περιορισμένων στο όριο της σάρκας τους, προκύπτοντας από μια λανθάνουσα προκείμενη που διαστέλλει την ιδιωτικότητα της σεξουαλικότητας στον δημόσιο χαρακτήρα της πολιτικής δράσης, είναι πολύ πιθανό να μετριάξει την πολυσημία του νοήματος και να εκτονώνει αμήχανα την πολιτική δυναμική των αναπαραστάσεων του σεξ στην πεζογραφία του Σουρούνη. Γι' αυτό η εδώ ανάγνωση εκκινεί από την –εξίσου πολιτική– θέση πως μετανάστευση και έμφυλη ταυτότητα, ξενιτιά και ανδρική υποκειμενικότητα είναι παράμετροι στενά αλληλοεξαρτώμενες και αμοιβαία επικαθοριζόμενες στον Σουρούνη, πως η στενή συνύφανση τους φαίνεται να νομιμοποιεί τη διαλεκτική τους συσχέτιση, αναδεικνύοντας την πρόσδεση και τη στενή συνάφεια ιδιωτικότητας και πολιτικής και εξωθώντας σε ό,τι θα μπορούσε να ονομαστεί πολιτικές διαστάσεις του φύλου και της επιθυμίας.

Αν θεωρήσει κανείς τη γραφή του Σουρούνη στο σύνολό της, τη ρυθμική ταλάντευσή της μεταξύ σεξουαλικής επιθυμίας και ξενιτεμένης ζωής, μπορεί νόμιμα να συμπεράνει ότι προϋποθέτει την παραδοχή πως η συνθήκη της απομάκρυνσης από τον γενέθλιο τόπο συμβάλλει σε μια συγκεντρωτική οργάνωση του νοήματος όσον αφορά το φύλο και την επιθυμία. Οι κύριοι ήρωες των μυθιστορημάτων του Σουρούνη, σχεδόν στο σύνολό τους βαριά αρρενωποί άντρες με έντονη ερωτική δίψα και πλούσιο σεξουαλικό βίο,³ αποτελούν την επιτομή ενός κόσμου που είναι αφενός χωρικά εκτοπισμένος, είτε με τη στεριανή εγκατάσταση στην ξένη είτε με τη διαρκή περιπλάνηση της ναυτικής ζωής, και αφετέρου έμφυλα ασπρόμαυρος. Η συστηματική συνύφανση στον Σουρούνη των δύο αυτών καταστατικών παραμέτρων διαμόρφωσης της υποκειμενικότητας, του φύλου και της εντοπιότητας,⁴ ίσως πρέπει να αντιμετω-

³ «Κείμενα που βρίθουν από περιγραφές ερωτικών συνενρέσεων ή συζητήσεις ανδρών γύρω από αυτές είναι τα κείμενα του συγγραφέα, καταδεικνύοντας πως στην πεζογραφία του Σουρούνη η κατασκευή της ανδρικής ταυτότητας, πολιτισμική και κοινωνική, ανιχνεύεται πίσω από τις ανδροκρατικά θεωρούμενες ως κατεξοχήν ανδρικές πρακτικές μιας αρρενωπούς συμπεριφοράς που θεμελιώνεται πάνω στα επιτεύγματα της σεξουαλικής πράξης», Παπαρούση, ό. π., σ. 211.

⁴ Σχετικά με τον τόπο ως στοιχείο της παραμετροποίησης της ανθρώπινης υποκειμενικότητας, ειδικά με την αποφαιτική χροιά της αποστέρησης του οικείου τόπου και της συνακόλουθης αλλοτρίωσης του εαυτού που μας αφορά κυρίως στον Σουρούνη, η Αθανασίου παρατηρεί εύστοχα: «Taking cue from Derrida's notion of "ontopology", which links the ontological value of being to a certain determined *topos*, locality or territory, we might track the ways in which dispossession carries within it regulatory practices related to the conditions of situatedness, displacement, and emplacement, practices that produce and constrain human intelligibility. This means that the logic of dispossession is inter-

πιστεί σαν απόρροια της αντιμετώπισης της υποκειμενικότητας ως υποδοχής που τροφοδοτείται από πολλές πλευρές, με την πιθανότητα η τιμή καθεμίας από τις διαφορετικές παραμέτρους που συνεισφέρουν στη διαμόρφωσή της να επηρεάζει καθοριστικά την τιμή των υπολοίπων.

Ειδικότερα, μέσα στο παράδειγμα της σουρουνικής γραφής θα αντικρίσουμε την υποκειμενικότητα ως θέση εντός ενός δικτύου αλληλοεπικαλυπτόμενων εξουσιαστικών λόγων, εν προκειμένω των λόγων περί εντοπιότητας και φύλου. Η ανάδυσή του υποκειμένου, η κατασκευή και εμπέδωση δηλαδή εκδοχών ταυτότητας, γίνεται αντιληπτή ως διαδικασία που λαμβάνει χώρα συγχρόνως καταφατικά και αποφατικά: το υποκείμενο μπορεί να προκύπτει στην τομή μιας έκφανσης λόγου που το περιθωριοποιεί και μιας αντίρροπης που το υποστηρίζει, στη διασταύρωση πρακτικών λόγου που μπορεί αφενός να το αλλοτριώνουν και αφετέρου να το νομιμοποιούν.⁵ Ειδικά στην περίπτωση του Σουρούνη, η επίμονη γειτνίαση της μεταναστευτικής εμπειρίας με μια αρρενωπότητα έντονα εξωστρεφή και με βαριά αγκύρωση στη σεξουαλική σφαίρα νομίζω πως ενσαρκώνει λογοτεχνικά μια αναπαράσταση του μετανάστη ως ατόμου που εξαιτίας της χωρικής του επισφάλειας⁶ οργανώνει το υπόλοιπο νόημα του κόσμου που τον περιβάλλει, εδώ το φύλο και την επιθυμία, με συγκέντρωση γύρω από θέσεις με σαφήνεια οριοθετημένες και προσδιορισμένες. Θέλω με άλλα λόγια να υποστηρίξω πως οι ξεριζωμένοι άντρες των μυθιστορημάτων του Σουρούνη δεν επισυμβαίνει απλώς να είναι έντονα ερωτικοί κατά το πρότυπο των μεσογειακών εραστών ή επειδή δεν έχουν συναίσθηση της ταξικότητάς τους. Αντίθετα, είναι έντονα ερωτικοί και αρρενωποί ακριβώς επειδή είναι ξεριζωμένοι, και δη για να μπορέσουν να αντισταθούν στο συντριπτικό μεταναστευτικό τους βίωμα μιαν αδιατάρακτη και καθησυχαστικά συνεκτική ανδρική θεώρηση της ζωής. Η σύλληψη μιας αρρενωπότητας αρραγούς και

minably mapped onto our bodies, onto particular bodies-in-place, through normative matrices but also through situated practices of raciality, gender, sexuality, intimacy, able-bodiedness, economy and citizenship», Judith Butler - Athena Athanasiou, *Dispossession. The Performative in the Political*, Cambridge, Polity, 2013, σ. 18.

⁵ Με αυτήν την παραδοχή μου φαίνεται ερμηνευτικά αδικαιώτη, επομένως, η επισήμανση πως τα πρόσωπα των μυθιστορημάτων του Σουρούνη «αρνούνται να συμφιλιθούν με τα κυρίαρχα πρότυπα ταυτότητας», Παπαρούση, ό.π. (σημ. 2), σ. 209, μιας και οι σουρουνικοί ήρωες με συστηματικότητα ισορροπούν ανάμεσα στην ευθυγράμμιση και την ανατροπή των στερεοτύπων, παραλλάσσοντας το πεδίο εφαρμογής της νόρμας από το φύλο στην εντοπιότητα.

⁶ Τον όρο επισφάλεια (precariousness) επιστρατεύω από σχετικές μελέτες της Judith Butler, ακριβώς επειδή λαμβάνει τόσο χωρικό όσο και έμφυλο/σεξουαλικό χρωματισμό. Βλ. σχετικά Judith Butler, *Επιτελεστικότητα και επισφάλεια. Η Τζούντιθ Μπάτλερ στην Αθήνα*, Αθήνα, Νήσος, 2011, και *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Νέα Υόρκη, Verso, 2004.

ανά πάσα ώρα και ανά πάντα τόπο σεξουαλικά ετοιμοπόλεμης επιστρατεύεται ως το αντίδοτο σε μια ανθρώπινη συνθήκη που κρατά το υποκείμενο όμηρο στην ασάφεια μιας χωρικής απροσδιοριστίας, όπου όλη η εμπειρία διηθείται από την προοπτική της μετακίνησης και στη συνέχεια αντανάκλαστικά πιάνεται από ό,τι μπορεί να φαίνεται ανακουφιστικά ενιαίο και συμπαγές.

Τι είδους είναι, όμως, και πώς προσδιορίζεται η ξενιτεμένη αρρενωπότητα στον Σουρούνη; Αρχικά είναι –όπως είπαμε– αρρενωπότητα σεξουαλική, μια εκδοχή ταυτότητας που ανάγει την επιθυμία σε μόνιμη επωδό της εμπειρίας, μιας και οι ήρωες του Σουρούνη σχεδόν μόνιμα μιλούν για το σεξ, το φαντασιώνονται ή το κάνουν, κατά μόνος ή όχι. Η περιγραφή στον Σουρούνη στροβιλίζεται δορυφορικά με υψηλή συχνότητα γύρω από την ίδια τη σεξουαλική ανατομία, το στήθος, το αιδούο αλλά κυρίως το πέος.⁷ Ενδεικτικά στους *Συμπαίχτες*⁸ ο βασικός ήρωας Νούσης, Έλληνας γκάσταρμπάιτερ που απολύεται από τη δουλειά του, περιπλανιέται φυτοζώνοντας σε γερμανικές πόλεις και στοχάζεται.

Θα 'θελε να μεγάλωνε κάτι πόντους τα μεσογειακά του ποδάρια, μα αυτό δε γίνεται, το 'χει πια χωνέψει. Αν έφτιαχνε ο καθένας μόνος τον εαυτό του, ο Νούσης ήξερε πώς να τον *μαστορέψει*, αλλά αυτό εδώ είναι το βάθρο για τους αρσενικούς της οικογένειάς του – πάει και τελείωσε. Ό,τι μπορεί, το μεγαλώνει. Θέλοντας να κάνει μια επίδειξη-αστραπή στον εαυτό του κι έναν έλεγχο γι' αυτόν τον ίδιο, χώνει βαθιά τα δάχτυλα στην τσέπη της καμπαρντίνας του και με το πρώτο άγγιγμα το εξημερωμένο του θηριό τινάζεται οσμίζοντας πανηγύρια. Ο Νούσης στολίζει τη νύχτα με χαμόγελο και το θηριό του απογοητευμένο ξαναγυρνάει στα στρωσίδια του. (σ. 129, η πλαγιογράφηση δική μου)

Η πεζογραφία του Σουρούνη είναι κατάστικτη από ανάλογες περιγραφές και περιστατικά με ερωτικό χρώμα. Η ευθυγράμμιση της ανδρικής ταυτότητας με μια εξωστρεφή φαλλικότητα αποτελεί πυξίδα της δράσης των ηρώων. Στους *Συμπαίχτες* είναι αυτή η δύναμη που καθοδηγεί τον πρωταγωνιστή Νούση, ο οποίος θα βγάλει λεφτά στήνοντας κομπίνες σε παιχνίδια πόκερ, θα εκδικηθεί τη δολοφονία του φίλου του κλέβοντας χρήματα από τους δολοφόνους του, θα αποτύχει, όμως, τελικά στον νόστο του. Η αρρενωπότητα, ακόμη και

⁷ «Ο ήρωας [ο Νούσης στους *Συμπαίχτες*] οργανώνει έναν κόσμο μεταφορικό, στον οποίο το μόνο σταθερό, απτό και αδιαμφισβήτητο σημείο είναι το σώμα στην ακεραιότητά του, ως ύλη και ως το πλέον από σύμβολο της επιθυμίας, όπως αυτά τα δύο συμφιζούνται αδιαφιλονίκητα σε ένα ανδρικό όργανο, τον φαλλό [...]. Ο φαλλός είναι ένα εργαλείο με το οποίο μπορεί να ξεκλειδώσει τα μυστικά του κόσμου», Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Αυτοβιογραφικός λόγος. Ιστορικοί και μυθιστορηματικοί βίοι στο μυθιστόρημα εφηβείας», *Εντευκτήριο* 28–29 (φθιν.–χειμ. 1994) 86.

⁸ Αντώνης Σουρούνης, *Οι συμπαίχτες*, Αθήνα, Καστανιώτης, ⁵1988 [1977] (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

καταποντισμένη, ακόμα και μέσω της αποτυχίας της, όπως θα σχολιάσω παρακάτω, οργανώνει τη ζωή των ηρώων, διαμορφώνει τη σκέψη και τη στάση τους, με τρόπο μάλιστα που αφήνει να διαφανεί ο κατασκευασμένος χαρακτήρας της και με κριτήριο τη δική της «μαστορεμένη» αλλά συνάμα σκληρή και άτεγκτη ηθική.

Η ξενιτεμένη αρρενωπότητα είναι επιπρόσθετα στο σουρουνικό σύμπαν και αρρενωπότητα συγγραφική. Η γραφή, συμβολοποιώντας με την παραγωγική της δυναμική την *in potentia* αναπαραγωγικότητα της σωματικής επιθυμίας, αποτελεί σχεδόν μόνιμη φαντασίωση των αφηγητών του Σουρούνη. Στους *Συμπαίχτες* η πολλαπλασιαστική διεισδυτικότητα της γραφίδας ενδύεται μια φαλλική οξύτητα, τα απότοκα της οποίας εγγράφονται χωρικά στο αστικό τοπίο: το χαρτί και το μολύβι, η στέγη και το κομπρεσέρ συμφύρονται σε ένα πρελούδιο ενορχηστρωμένο από την ανδρική ματιά που διασπείρει τη φαντασίωση και την επιθυμία μέσα στο ξένο τοπίο, φυσικό και λογοτεχνικό.

Το σκέφτεται σοβαρά να ξαναπιάσει χαρτί και μολύβι, όρθιος πίσω από το παράθυρο, κοιτώντας χωρίς λόγο τις χιονισμένες στέγες. Σιγά σιγά οι στέγες μαγεύονται κάτω από το ευφάνταστο βλέμμα του και μεταμορφώνονται σε φύλλα χαρτιού, δεκάδες λευκές κόλεις πέντε επί τέσσερα, συν πέντε επί τέσσερα ίσον τόσο, επί τόσα, τόσα, συν τόσα, τόσα, ολόκληρη η πολιτεία με σπίτια σκεπασμένα από άσπρο χαρτί κι ο Νούσης να σκαρφαλώνει βιαστικός από στέγη σε στέγη με το κομπρεσέρ του γεμάτο μελάνι, για να χαράξει τις ανεξίτηλες λέξεις του. (σ. 97–98)

Εκτός από τον γονιμοποιό συγγραφέα Νούση των *Συμπαιχτών*, στη γραφή στηρίζεται και ο Αντώνης Τσιρώνης, παρηχητικό προσωπείο του συγγραφέα στο μυθιστόρημα *Οι πρώτοι πεθαίνουν τελευταίοι*.⁹ Ναύτης σακατεμένος στο πρόσωπο από εργατικό ατύχημα, παραμένει εγκλωβισμένος μέσα στο αμερικανικό νοσοκομείο όπου νοσηλεύεται, προσπαθώντας να αποσπάσει δικαστικά χρήματα από τα αφεντικά του, και επικοινωνεί με γραπτά σημειώματα με τους γύρω του, εμπειρία που χρωματίζεται από επάλληλες σαρκαστικές αναφορές τόσο στην ανδρική σωματικότητα όσο και στη λογοτεχνική φαντασίωση.

Δυο νοσοκόμοι άγριοι σαν επιληψία λιάζονται και με κάνουν χάζι. «Γεια σου, Αντωνάκη... Τι είσαι, μωρέ, σήμερα;» «Ό,τι ήμουν και χτες, ότι θα 'μαι κι αύριο μαθές, είμαι μεγάλος συγγραφέυς». «Καλά, αυτό το ξέρουμε...» κάνει το κάθαρμα περιπαικτικά. «Ποιος, όμως; Τις άλλες ήσουν ο Καπότε, χτες πάλι ήσουν ο Σούτσος. Ούτε σχολή ούτε εποχή ακολουθάς. Γι' αυτό θέλουμε να μάθουμε, ποιος είσαι σήμερα;» «Σήμερα είμαι και οι δυο μαζί. Σήμερα είμαι με καπότα πούτσος». (σ. 41–42)

⁹ Αντώνης Σουρούνης, *Οι πρώτοι πεθαίνουν τελευταίοι*, Αθήνα, Καστανιώτης, ²1989 [1985] (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

Συγγραφέας από τα μικράτα του είναι και ο ήρωας στο *Γκας ο γκάνγκστερ*,¹⁰ που εξορίζεται όταν τα νεανικά του ερωτογραφήματα σκανδαλίζουν και διεγείρουν μέχρις ασταμάτητου αυνανισμού τον ανδρικό πληθυσμό του χωριού του. Ο γραφιάς στον Σουρούνη, επομένως, δεν είναι ο καζαντζακικής απήχησης πολιτισμένος αλλά λίγο πολύ αδρανής άνθρωπος των γραμμμάτων, αλλά, αντίθετα, η επιτομή της αρρενωπότητας. Η ανδρική υποκειμενικότητα δεν είναι αντιστρόφως ανάλογη με τη ζωή των γραμμμάτων, αλλά απογειώνεται όταν κατορθώνει να υποτάξει τόσο την περιπλάνηση στον χώρο όσο και τη στοχαστική μετακίνηση στον αφηγημένο κόσμο, όταν επιτυγχάνει να ζεύξει την εκπλήρωση της φαντασίωσης στη δημιουργική λογική της συγγραφικής φαντασίας. Με ομόλογο τρόπο και η γλώσσα των ανδρών ανάγεται στον Σουρούνη στο κατεξοχήν πεδίο ανάδυσης της ανδρικής δυναμικότητας: αλογόκριτη και λαϊκή, αθυρόστομη και στιλπνή, αποτελεί τον χώρο στον οποίο το ανδρικό προνόμιο εκδηλώνεται και εμπεδώνεται.

Παράλληλα, η ανδρική ταυτότητα διατάσσεται στον Σουρούνη στον ανοιχτό ορίζοντα της αναζήτησης, μιας διαρκούς ανάγκης φυγής και αποκόμισης εμπειριών. Σε συνέντευξή του, εξάλλου, ο συγγραφέας θα πει:

Έχω εργαστεί σε τράπεζα, στη λαχαναγορά, σε βαπόρια, σε ρουλέτες. Έχω κάνει χίλια δυο. Ήξερα όμως πάντα ποιος είναι ο προορισμός μου. Ευτυχώς που δεν είχε φράγκα ο πατέρας μου να μου τα δώσει και να αράξω κάπου, να μην εργάζομαι. Όσα διαβάζεις στα βιβλία μου είναι αυτά που έχω ζήσει. Το συγγραφικό δεν είναι να κλειδωθείς σε ένα δωμάτιο από πιστρικές και να διαβάζεις όλα τα βιβλία άλλων συγγραφέων για να γράφεις εσύ κάποτε. Άμα θες να γράφεις τη ζωή όπως είναι, πρέπει να τη ζήσεις. Και να ζεις με διαφορετικούς ανθρώπους, έξω, στο δρόμο. Να μην μιλάς μόνο με τους καθηγητές και τους δασκάλους σου.¹¹

Την ομηρικής απήχησης κατασκευή της αρρενωπότητας μέσω της μετακίνησης, της συναναστροφής με τους ανθρώπους και του έρωτα με τις γυναίκες τη βρίσκουμε απογειωμένη στον *Γκας τον γκάνγκστερ*, όπου ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής θα εξοριστεί από τον τόπο του, θα περιπλανηθεί σε πόλεις της Γερμανίας, «σε δύο χρόνια [θα] αλλάξ[ει] δέκα δουλειές και πέντε πόλεις» (σ. 108), για να μπαρκάρει τελικά στο σαπιοκάραβο «Μαρίκα Λ.», με το οποίο θα γυρίσει την υφήλιο. Η περιπλανώμενη ζωή, παρότι δεν βιώνεται συγχρονικά ως ευτυχισμένη, αντικρίζεται αναστοχαστικά από τον ώριμο αφηγητή ως ζωή επιτυχής, επειδή είναι πλήρης από αναμνήσεις, βιώματα και πρόσωπα

¹⁰ Αντώνης Σουρούνης, *Γκας ο γκάνγκστερ*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

¹¹ Συνέντευξη στον Γιάννη Χατζηγεωργίου στην εφ. *Φιλελεύθερος* (Κύπρος), 26.1.2013, goo.gl/xotGzy (πρόσβαση 9.2017).

αγαπημένα φίλων και συντρόφων. Γι' αυτό και το δυστοπικότερο μυθιστόρημα του Σουρούνη είναι το *Οι πρώτοι πεθαίνουν τελευταίοι*, ένα μυθιστόρημα καθήλωσης και, εξάλλου, το συντομότερο ενός πεζογράφου στον οποίο ο ανοιχτός ορίζοντας φαίνεται πιο οικείος. Και εδώ, πάντως, δεν αφήνεται κανένα περιθώριο μετριασμού του ιδανικού της αθυρόστομα πολύτροπης αρρενωπότητας και κάθε της αμφισβήτηση έχει και πάλι σωματικό/φαλλικό αντίκτυπο.

—'Όχι, σε ρωτώ, τι θα τα κάνεις; Δε μοιάζεις από κείνους που το ένα φράγκο το κάνουν δύο. Βλέπεις τις τρύπες ανάμεσα στα δάχτυλά σου; Από κει θα κυλήσουν όλα και θα χαθούνε ...

[...] Τι, θα γαμήσεις; Άντε, καλά ... Και μετά; Άντε, να ξαναγαμήσεις ... Και τι έγινε;

Όχι, ρε συ, να λέμε τώρα και το ευλογημένο το γαμήσι «και τι έγινε». Όχι τέτοια ξεφτίλα, μη σε ακούσει ο πούτσος μου, γιατί χάθηκες. [...]

—Άντε, να φύγω τώρα να σ' αφήσω να ησυχάσεις λιγάκι ... Θα ξανάρθω πάλι να τα πούμε ...

Ουστ από δω, καρακαριόλη! ... Άι στο διάολο, μου μαγάρισες τα όσια και τα ιερά μου. Βούτηξα το χέρι μέσα στην πιτζάμα και ψάχτηκα. Ήταν σαν να χούφτωσα μια άδεια καμπίοσακούλα στη διχάλα καμένου πεύκου. (σ. 75–76)

Αυτή η δυσανεξία στην αδράνεια ως βασική πτυχή κατασκευής της αρρενωπότητας, η συνεχής αναζήτηση, το στοίχειωμα από το όνειρο ενός βίου τρυφηλού και πλήρους από σεξουαλικές αλλά όχι μόνο ηδονές, οδηγεί τους ήρωες στο τρίτο μεγάλο μυθιστόρημα του Σουρούνη, στον *Χορό των ρόδων*, στον τζόγο. Και εδώ η παράμετρος του φύλου οργανώνει το νόημα, και εδώ οι έμφυλες σημάνσεις είναι έκδηλες και στεγανές. Λίγα χρόνια νωρίτερα, ενδεικτική είναι η έμφυλη θεώρηση του τζόγου και στο αφήγημα με τον εύγλωττο τίτλο «Η ρουλέτα φοράει σερβιέτα», όπου η ρουλέτα αναπαρίσταται στερεοτυπικά ως καταστρεπτική γυναίκα, τόσο για τους άντρες που την περιτριγυρίζουν όσο και για τα χρήματά τους, με την αναφορά στη σερβιέτα να κλείνει το μάτι σε μια ατελέσφορη αναπαραγωγικότητα.

«Κοίτα την, κοίτα την πώς στριφογυρνάει!» μου 'λεγε πριν από πολλά χρόνια ένας φίλος πολύ μεγαλύτερος από μένα, στο Καζίνο του Βισμπάντεν. «Τη βλέπεις; Σαν τρελή. Κι εμείς, ακόμα πιο τρελοί, σκοτωνόμαστε γύρω της να της ακουμπήσουμε τα λεφτά μας. Να 'σαι βέβαιος πως αν σηκώσουμε λίγο το ξύλο της, θα δούμε σερβιέτα από κάτω».¹²

Είναι ενδιαφέρον πως ο τζόγος δεν παρουσιάζεται ως, ή μόνον ως, καταστρεπτικός, αλλά και ως πηγή πλουτισμού: οι ήρωες στον *Χορό των ρόδων* κατορθώνουν να αναπτύξουν μια μέθοδο που χαλιναγωγεί το τυχαίο και τους λούζει με γερμανικά μάρκα. Είναι, όμως, χωρίς σημασία πως το παιχνίδι που

¹² Αντώνης Σουρούνης, *Μισόν αιώνα άνθρωπος*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, σ. 78.

κατορθώνουν να τιθασεύσουν οι άνδρες ήρωες στον *Χορό των ρόδων* είναι η ρουλέτα, παιχνίδι στη λύση του οποίου φτάνουν μέσα από δυαδικές αντιθέσεις: μαύρο ή κόκκινο, κίνηση του σταυρού της ρουλέτας προς τα δεξιά ή προς τα αριστερά, κίνηση της μπίλιας προς τα δεξιά ή τα αριστερά; Τη ρουλέτα στον *Χορό των ρόδων* τη διαβάζω ως τη βασική μεταφορά του βιβλίου για την, και πάλι φαλλικής λογικής, καθυπόταξη της εμπειρίας μέσα σε κανονιστικά δίπολα. Μέσα από αυτήν την ανδρική οδό ο τζόγος στον Σουρούνη δεν καταστρέφει στερεοτυπικά, αντίθετα το τυχαίο υποτάσσεται στην ανδρική μαεστρία, που το εγκλωβίζει έστω και πρόσκαιρα εμπλουτίζοντας τον άρρενα βίο. Γι' αυτό και οι παίκτες/ήρωες του μυθιστορήματος επαναλαμβάνουν παραθετικά μια σθεναρή εκδοχή ανδρικής υποκειμενικότητας.

—Πού στο διάολο είσαι τώρα! ... άκουσε ο Νούσης δίπλα του. Έλα, βγες. Χίλια μάρκα θα μου κοστίσει το κατούρημά σου.

Ο Νούσης στράφηκε και είδε κάτι σαν αντρικό βραχίονα να ξεπροβάλλει από το φερμουάρ του διπλανού του.

—Με τρέλανε ... άκουσε τον κάτοχό του να εξηγεί. Λίγο ακόμα και θα μου τίναζε τη φούσκα στον αέρα το ηλίθιο αντικείμενο. Σίγουρα αν είχα μείνει στο τελευταίο παιχνίδι, θα είχα κερδίσει. Έλα, κατούρα ντε, που στέκεσαι και χαζεύεις! ...

Ο Νούσης δεν είχε ακούσει ποτέ του κάποιον να μιλάει έτσι στον πούτσο του. Πολλές φορές ο ίδιος, τότε που ήταν πολύ ευτυχημένος και τώρα που ήταν πολύ δυστυχημένος, του απήθυνε κάπου κάπου το λόγο, όμως μ' αυτό τον τρόπο και σε δημόσιο χώρο ποτέ.¹³

Ως τελευταία, αλλά και τεχνοτροπικά πιο προωθημένη, παράμετρο προσδιορισμού της αρρενωπότητας στον εκτοπισμένο χώρο του σουρουνικού λογοτεχνικού σύμπαντος θέλω να επισημάνω μια δεύτερου βαθμού αναπαράσταση της αρρενωπότητας που αποτελεί ταυτόχρονα παρώδηση αλλά και επιβεβαίωση των υλικών που την οικοδομούν. Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής στο μυθιστόρημα *Γκας ο γκάνγκστερ* παρακολουθεί μια τυπική ελληνική ταινία για την ξενιτιά:

Το έργο ήταν ένα από κείνα που ο γιος φεύγει στην ξενιτιά επειδή στο χωριό του μόνο ήλιο έχει ο δόλιος, καθόλου μοίρα. Η αρραβωνιαστικιά τον καρτερεί και τον καρτερεί, οι γέροι του πάνε στην εκκλησιά κι ανάβουν τα καντήλια, ώσπου η μάνα πεθαίνει από τον πόνο της, ο γέρος του περπατάει και παραμιλάει, ο άρχοντας του χωριού την πέφτει στην αρραβωνιαστικιά, μια κι έχει χρόνια να πάρει νέα απ' τον ξενιτεμένο, και τη στιγμή που είναι έτοιμη να του παραδοθεί μέσα στην εκκλησία έρχεται τρέχοντας ένα ξυπόλυτο ρουφιανάκι και φωνάζει «Ήρθε, ήρθε! Ο Αλέξης γύρισε». [...] Αφήνει κάτω την ίδια βάλιτσα που κρατάει στο χέρι από τότε που έφυγε κι αγκαλιάζει τη νυφούλα που τη βρήκε έτοιμη στο πιάτο. Μάλλον είναι η πρώτη

¹³ Αντώνης Σουρούνης, *Ο χορός των ρόδων*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1994, σ. 37–38.

φορά στη ζωή του που βρίσκει κάτι έτοιμο στο πιάτο, και κλαίει μην μπορώντας να πιστέψει πόσο καλότυχος στάθηκε. Όλοι μαζί ξαναμπαίνουν στην εκκλησιά, ενώ ο προύχοντας, που κρατούσε μέχρι τώρα τη νύφη από το χέρι, τους ασπάζεται, τους δίνει την ευχή του, τους δίνει κι ένα κτηματάκι να πορεύονται και κοιτάει αμήχανος τις χούφτες του να δει τι του απόμεινε να κρατάει τώρα στο χέρι.

Όσο έβλεπα την ταινία, άλλαζα μέσα μου λόγια και εικόνες κι έφτιαχνα μια ταινία δικιά μου. Στο τέλος δεν μπόρεσα ν' αντέξω άλλο και πάτησα τα γέλια. Όχι από την ταινία που έβλεπα, από την ταινία που έφτιαχνα. (σ. 110–111)

Στο παράθεμα από τον Γκας τον γκάνγκστερ, το οψιμότερο από τα μυθιστορήματα που εξετάζονται εδώ, συνοψίζονται εύγλωττα και αντανακλώνται καλειδοσκοπικά πολλά από όσα έχουν ήδη επισημανθεί. Ο Γκας βλέπει στο πανί του κινηματογράφου την ξενιτιά και το φύλο να συναντιούνται και αντιλαμβάνεται τον βαθμό στον οποίο το βίωμα του ξεριζωμού μπορεί να παρασταθεί με την ίδια στερεοτυπικότητα που ενέχουν οι έμφυλοι ρόλοι των υποκειμένων και επομένως να νοηματοδοτηθεί, όπως και το φύλο, μονοσήμαντα και απλοϊκά. Η αφήγηση εδώ υπαινίσσεται τον τρόπο με τον οποίο η πλαστικότητα της καλλιτεχνικής αναπαράστασης καθρεφτίζει τον κατασκευασμένο χαρακτήρα του έμφυλα προσδιορισμένου και χωροταξικά εκτοπισμένου βίου και ακολούθως, με σαρκασμό που εκβάλλει σε τρανταχτά γέλια, όχι απλώς στοχάζεται αναδρομικά αλλά προδιαγράφει ειρωνικά τη ζωή του ήρωα ως εκ των προτέρων σκηνοθετημένη διαδρομή, ως κακοστημένη φάρσα.

Ως καταληκτική παρατήρηση σε σχέση με την αναπαράσταση της ανδρικής ξενιτιάς στα μυθιστορήματα του Σουρούνη αξίζει να επισημανθεί ο τρόπος με τον οποίο βιώνεται και κυρίως αξιολογείται μέσα στην αφήγησή του η μεταμοντέρνα υποκειμενικότητα. Γιατί η σουρουνική αφήγηση όντως φαίνεται να πριμοδοτεί «άντρες που δεν καταφέρνουν να παίξουν ρόλο στη δόμηση του κόσμου τους», οι οποίοι «κατατρύχονται ταυτόχρονα και από την πικρή βεβαιότητα της τελικής ήττας ακόμα και σε αυτό [τον ερωτικό] τον τομέα», υπενθυμίζοντας με ειρωνική επαναληπτικότητα την «απόσταση που χωρίζει τις λανθασμένες αντιλήψεις ή τις ψευδαισθήσεις των προσώπων από την πραγματικότητα».¹⁴ Αν θεωρήσουμε, ωστόσο, το όραμα της λογοτεχνικής παρουσίας του συγγραφέα ως στοιχειωμένο από ένα φάσμα ήττας ή αδράνειας, θα έχουμε χάσει, κατά τη γνώμη μου, την επαφή με το κυρίαρχο στοιχείο της ποιητικής του, και όχι μόνο εξαιτίας της πολύτροπης κινητικότητας των πρωταγωνιστών που έχει ήδη επισημανθεί. Αντίθετα, νομίζω πως η περιθωριο-

¹⁴ Παπαρούση, ό.π. (σημ. 2), σ. 214–215.

ποίηση των πρωταγωνιστών στις ιστορίες του Σουρούνη και η προσπάθειά τους να διεκδικήσουν το μερίδιο της μοίρας τους από όσους και όσα πιεστικά τους περιβάλλουν, ακόμα και η ίδια η αποτυχία αυτής της προσπάθειάς τους, αποτιμάται μέσα στον αφηγημένο κόσμο του συγγραφέα θετικά. Με τον ίδιο τρόπο που τα στερεότυπα του φύλου, παρά την εγγενή τους εξιδανίκευση, παράγουν εμφυλοποιημένους εαυτούς, παρότι κανένα από τα υποκείμενα δεν εκπληρώνει ολοσχερώς τα προτάγματά τους,¹⁵ έτσι και οι πρωταγωνιστές στις ιστορίες του συγγραφέα φτιάχνουν τη ζωή τους, παρά τις δυσχέρειες που συναντούν και σε πείσμα της προδιαφαινόμενης ήττας τους. Η ποιητική της αποτυχίας,¹⁶ στον βαθμό που αυτή στον Σουρούνη αναπαρίσταται ως απόκλιση από ετεροκαθορισμένες προκείμενες σε ένα εκτοπισμένο τοπίο, προβάλλει ως θετική τοποθέτηση με μια ιδιόρρυθμη εριστική δυναμική και μια ευρετική πολιτική ανατρεπτικότητα. Η αφήγηση, εμπλέκοντας τα πρόσωπά σε ένα πολυσχιδές ειρωνικό δίκτυο που ταυτόχρονα εκτοπίζεται από το τοπίο της κοινωνικής καταξίωσης αλλά και προβάλλει ως το οφειλόμενο κέντρο της, δεν εξισώνει την αποτυχία με το να είσαι δυστυχής, αλλά πολύ περισσότερο με το να είσαι και να ζεις.

Επιλογικά σημειώνω πως ο Δημήτρης Μαρωνίτης, στη μνήμη του οποίου είναι αφιερωμένος αυτός ο τόμος, σε κριτική του για τον Αντώνη Σουρούνη που σταχυολογείται σε οπισθόφυλλο μυθιστορήματος του, παρατήρησε πως «πρόκειται για γεννημένο παραμυθά, που ξέρει να παίζει καλά με τις ευκολίες και τις δυσκολίες της αφήγησής του, όπως οι ήρωες του βιβλίου του παίζουν τη ρουλέτα». Και μιας και ούτε ο κριτικός ούτε πλέον ο συγγραφέας μπορούν να μου χαλάσουν το παιχνίδι, θα ανεβάσω το στοίχημα ποντάροντας στην αλήθεια μιας επιπλέον απόφασης. Η ανάγνωσή μου της μυθιστορηματικής παραγωγής του Σουρούνη εδράζεται στην παραδοχή πως η υιοθέτηση μιας άτεγκτης αρρενωπότητας μπορεί να λειτουργεί ως βαλβίδα εκτόνωσης της υλικής και συμβολικής βίας που ασκείται στα άτομα από τη χωρική τους αλ-

¹⁵ Για την εξιδανίκευση ως βασική παράμετρο στην παραθετική παραγωγή έμφυλων υποκειμένων, η Judith Butler παρατηρεί: «“The law of sex” is repeatedly fortified and idealized as the law only to the extent that it is reiterated as the law, produced as the law, the anterior and inapproximable ideal, by the very citations it is said to command», Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*, Νέα Υόρκη, Routledge, 1993, σ. 14.

¹⁶ Σχετικά με την πολιτική θεώρηση της αποτυχίας ως βασικής παραμέτρου στη μεταμοντέρνα υποκειμενικότητα η Judith Halberstam επισημαίνει: «We can also recognize failure as a way of refusing to acquiesce to dominant logics of power and discipline and as a form of critique. As a practice, failure recognizes that alternatives are embedded already in the dominant and that power is never total or consistent; indeed failure can exploit the unpredictability of ideology and its indeterminate qualities», Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Λονδίνο, Duke University Press, 2011, σ. 88.

λοτρίωση. Η τελευταία έτσι παύει να βιώνεται τραυματικά και αντιμετωπίζεται ως ανδραγάθημα και έμφυλη επιβεβαίωση. Το φύλο αναλαμβάνει ρόλο ανορθωτικό: η «ανδρική» εκδοχή του ξενιτεμένου βιώματος δίνει στους μυθιστορηματικούς ήρωες τη δυνατότητα να μεταστοιχειώσουν την αποκειμενοποίησή τους σε υποκειμενικότητα και να ζήσουν έναν βίο αξιοβίωτο, ακριβώς επειδή μεταλλάσσει το τραύμα του ξεριζωμού τους, με τρόπο που να μπορούν με βάση το φύλο τους να επεξεργαστούν και να διαχειριστούν.

«ξένος εδώ, ξένος εκεί, όπου κι αν πάω ξένος».
Ορισμοί της εξορίας στο έργο του Γιάννη Κιουρτσάκη

Η μοίρα του Γιάννη Κιουρτσάκη, όπως και κάθε ανθρώπου που ζει ανάμεσα σε διαφορετικές κουλτούρες, είναι σηματοδομημένη από τη διαλεκτική του ανήκειν και του μη ανήκειν, την ψυχική αμφιταλάντευση και τη νοηματική ρευστότητα. Στο συγγραφικό του έργο θεματοποιείται η βιωματική εμπειρία της μετακίνησης, μαζί με τα συνήθη παρεπόμενά της, την αίσθηση διχασμού ή και ανεστιότητας, ενώ η σκέψη του περιστρέφεται εμμονικά γύρω από τις έννοιες της πατρίδας και της εξορίας, της φυγής και της επιστροφής, της ταυτότητας και της ετερότητας, βλέποντάς τες ξανά και ξανά να συγκλίνουν μεταξύ τους, παρακολουθώντας τις μεταξύ τους αντιθέσεις να αμβλύνονται μέχρι τις παρυφές της ταυτοσημίας και/ή του παράδοξου και το νόημα να γλιστράει πεισματικά.

Τα γραπτά του Κιουρτσάκη, τόσο τα αυτοβιογραφικά του μυθιστορήματα όσο και τα δοκίμια ή οι μελέτες του, συνιστούν σταθμούς ενός επώδυνου ταξιδιού πατριδογνωσίας και αυτογνωσίας, κατά τη διάρκεια του οποίου ο συγγραφέας επισκέπτεται ζητήματα που, αν και απασχολούν αδιάλειπτα σχεδόν την ελληνική διανόηση το αργότερο από τη δεκαετία του 1930 και εξής, έχουν τα τελευταία χρόνια, στο πλαίσιο της οικονομικής και κοινωνικής κρίσης, επανέλθει πειστικά στο προσκήνιο του δημόσιου διαλόγου: ζητήματα όπως η σχέση Ελλάδας–Δύσης, οι ευρωπαϊκές αξίες, η παράδοση, η διαβόητη «ελληνικότητα». Καθώς κινείται στον άξονα μιας συγκριτικής ανάγνωσης της ελληνικής και της δυτικοευρωπαϊκής κουλτούρας, σκοντάφτοντας στην παγίδα της ουσιοκρατίας και αναπνέοντας, παράλληλα, τον καθαρό αέρα της προφορικής λαϊκής παράδοσης,¹ ο στοχασμός του θέτει τα διλήμματα του παρελθόντος υπό την προοπτική της μετανεωτερικής παρακμής του ανθρωπισμού.

Δεν είναι τυχαίο ότι το βιβλίο με το οποίο εγκαινίασε το 1979 τη συγγραφική του πορεία ο Κιουρτσάκης, *Ελληνισμός και Δύση στο στοχασμό του Σεφέρη*, επανεκδίδεται για τρίτη φορά το 2014, εν μέσω δηλαδή της κρίσης, επάκολουθο της οποίας είναι και η αμφισβήτηση των δεδομένων σχετικά με την

¹ Αναφέρομαι στα έργα: *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, *Το πρόβλημα της παράδοσης*, Αθήνα, Στιγμή, 1989.

«ευρωπαϊκότητα» όχι μόνο της Ελλάδας αλλά και της Ευρώπης της ίδιας, εν μέσω του κλονισμού, σε τελική ανάλυση, των ανθρωπιστικών αξιών, ακρογωνιαίου λίθου του (δυτικού) πολιτισμού. Στον πρόλογο της τρίτης αυτής έκδοσης ο Κιουρτσάκης διαπιστώνει ότι «Τριανταπέντε χρόνια μετά την έκδοση αυτού του βιβλίου, το έργο του Σεφέρη [...] γίνεται πιο επίκαιρο από ποτέ», όπως «δείχνει η παρούσα ανθρωπολογική κρίση του τόπου και του κόσμου μας, που κάνει τη σκέψη του ποιητή προφητική για όσα ζούμε».²

Την ίδια χρονιά, μάλιστα, το 2014, κυκλοφορεί το δοκιμακό κείμενο με τον εύγλωττο τίτλο *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, όπου ο Κιουρτσάκης ανακεφαλαιώνει και επεκτείνει, υπό το φως των πρόσφατων εξελίξεων και σε διάλογο με τη «Γενιά του Τριάντα», προβληματισμούς που διατρέχουν και την αυτοβιογραφική του τριλογία *Το Ίδιο και το Άλλο* (1995–2007).³ Αν στην τριλογία ο λόγος ταλαντώνεται ανάμεσα στο αφηγηματικό και το δοκιμακό και η αναζήτηση ατομικής ταυτότητας συμπορεύεται με την προσπάθεια κατάκτησης της συγγραφικής αυτοσυνειδησίας, το τελευταίο του βιβλίο εστιάζει στη σημερινή «ανθρωπολογική» κρίση, υιοθετώντας δοκιμακό ύφος, σε μια σκηνοθεσία διαλογικής συνάντησης με τον αναγνώστη, ενώ η πολιτική σκέψη, η κριτική της κρίσης, αρθρώνεται με όρους υπαρξιακής αγωνίας: της αγωνίας του σύγχρονου ανθρώπου να βρει τη θέση του στο αφιλόξενο τοπίο της (μετα)νεωτερικότητας.

Ο Κιουρτσάκης, γόνος ευκατάστατης και πολιτικά ισχυρής αθηναϊκής οικογένειας, με ρίζες στην Κρήτη, έφυγε από την Αθήνα στο τέλος της δεκαετίας του 1950, σε ηλικία 18 ετών, όπως είχε κάνει νωρίτερα ο μεγαλύτερος αδελφός του Χάρης, και εγκαταστάθηκε στο Παρίσι για να σπουδάσει Νομική. Ο Χάρης θα δώσει τέλος στη ζωή του λίγο αργότερα, στο Βέλγιο, την εποχή που πάσχιζε να ορθοποδήσει επαγγελματικά. Όπως ομολογεί ο συγγραφέας σε διάφορα σημεία των γραπτών του,⁴ η ζωή του ίδιου δεν αποτελεί στην ουσία παρά μια προσπάθεια να ξαναγραφτεί η ιστορία του αδελφού του, πατρικού

² Γ. Κιουρτσάκης, *Ελληνισμός και Δύση στο στοχασμό του Σεφέρη* [1979], Αθήνα, Κέδρος, ³2014, σ. 9. Στον «Πρόλογο» αυτόν ο Κιουρτσάκης τονίζει ότι ο διάλογος με τον Σεφέρη «δεν έχει πάψει να γονιμοποιεί τη λογοτεχνική δουλειά [του]» (αυτ.).

³ Γ. Κιουρτσάκης, *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, Αθήνα, Πατάκης, 2014 (στο εξής: *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*). Η τριλογία *Το ίδιο και το άλλο* αποτελείται από τα μυθιστορήματα: *Σαν Μυθιστόρημα* [1995], Αθήνα, Κέδρος, ⁷2010 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση), *Εμείς οι Άλλοι* [2000], Αθήνα, Κέδρος, ³2010 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση) και *Το βιβλίο του έργου και του χρόνου*, Αθήνα, Κέδρος, 2007 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

⁴ Βλ. π.χ. *Σαν Μυθιστόρημα*, σ. 545–546, και *Εμείς οι Άλλοι*, σ. 377–378.

υποκατάστατου και alter ego του,⁵ να καλυφτούν τα κενά, να διορθωθούν τα λάθη εκείνου, που τον οδήγησαν στην αυτοκτονία ένα βράδυ του Γενάρη στις Βρυξέλλες (πόσο σημαδιακός ο τόπος της αυτοκτονίας του για μας σήμερα!) – να κατορθώσει, τελικά, αυτό που δεν κατάφερε εκείνος, εγκλωβισμένος καθώς ήταν κάπου ανάμεσα στην Ελλάδα και τη Δύση: να εξορθολογίσει, να ορίσει την εξορία του.

Στο πρώτο μέρος της τριλογίας, το *Σαν Μυθιστόρημα*, όπου ξεδιπλώνεται το δράμα του Χάρη μέχρι το τραγικό του τέλος, παράλληλα με τις εφηβικές και νεανικές αναζητήσεις του Γιάννη, ο αφηγητής-συγγραφέας εκφράζει την επιθυμία του να φύγει από την Αθήνα, να ξεφύγει από την πνιγηρή ατμόσφαιρα της μεταπολεμικής Ελλάδας, από «όλο αυτό το κράμα φτώχειας, βρώμας, θορύβων, συνεχούς εκνευρισμού και μόνιμης αταξίας»,⁶ και να αναπνεύσει τον αέρα της Ευρώπης:

Εκείνο που πάνω απ' όλα με μαγνήτιζε, όπως άλλωστε και όλους σ' αυτό το σπίτι, ήταν ο κόσμος πέρα από την Ελλάδα: όχι τόσο η Αμερική [...] όσο η προσφιλής στους δύο γονείς μας «Ευρώπη»: οι ήχοι της Ευρώπης, όπως τους άκουγα στο ραδιόφωνο και το γραμμόφωνο· οι εικόνες της Ευρώπης, όπως τις έβλεπα στα επίκαιρα του κινηματογράφου· [...] κοντολογίς, ο μύθος της Ευρώπης, τον οποίον τα πάντα γύρω μου καλλιερούσαν. (σ. 167)

Από τη στιγμή που πραγματοποίησε το όνειρο φυγής προς την Ευρώπη, εγκαινιάζοντας μια αλυσίδα μετακινήσεων μεταξύ Αθήνας και Παρισιού, η ζωή του Κιουρτσάκη θα μπλεχτεί ανεπιστρεπτί στα γρανάζια ενός βασανιστικού βιώματος παντοδαπούς και ανεξάλειπτης εξορίας, το οποίο τα τελευταία χρόνια θα διευρυνθεί και θα βαθύνει λόγω της οικονομικής και κοινωνικής κρίσης. Στο *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου* ο συγγραφέας ομολογεί πικρά: «Εγώ που περιπλανήθηκα στη νιότη μου ανάμεσα σε Ελλάδα και Ευρώπη, χωρίς να καταφέρω περισσότερο από το να κουβαλώ κι εδώ και εκεί την εξορία μου όπως ο σάλιαγκας το καβούκι του, νιώθω και πάλι στα γεράματα τους ώμους μου να λυγίζουν κάτω από το βάρος της».⁷

⁵ Για τον Χάρη ως πατρικό υποκατάστατο και ως αναπαράσταση της ετερότητας ως πυρήνα της ύπαρξης βλ. την ψυχανalyτική ανάγνωση που προτείνει ο Θανάσης Γεωργιάς, «Η ετερότητα της ύπαρξης ή το μηδέν εντός στο έργο του Γιάννη Κιουρτσάκη και στην ψυχανάλυση», στο Θ. Χατζόπουλος (επιμ.), *Ψυχανάλυση και νεοελληνική λογοτεχνία. Σταυροδρόμια*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2013, σ. 90–114 (ειδικά για τον Χάρη βλ. σ. 104–105 και 112). Χαρακτηριστική για τη σχέση του Γιάννη με τον Χάρη είναι η καρναβαλική μορφή του Δικώλου, που κουβαλάει στη ράχη του τον νεκρό αδελφό του, στην οποία επανέρχεται διαρκώς στο έργο του ο Κιουρτσάκης, βλ. *Σαν Μυθιστόρημα*, σ. 11–21, *Εμείς οι Άλλοι*, σ. 376–378, *Το βιβλίο του έργου και του χρόνου*, σ. 9.

⁶ *Σαν Μυθιστόρημα*, σ. 168.

⁷ *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 26–27.

Στο δεύτερο βιβλίο της τριλογίας ο Κιουρτσάκης περιγράφει τις μετακινήσεις του μεταξύ Αθήνας και Παρισιού από τη δεκαετία του 1960 ως τη δεκαετία του 1980, οι οποίες αντανakλούν την ψυχική του αμφιταλάντευση ανάμεσα στις δύο πατρίδες. Όπως παραδέχεται ο τρίτοπρόσωπος αφηγητής, παρόλο που η Γαλλία έγινε, ίσως, η δεύτερη πατρίδα του, οι άνθρωποί της παρέμειναν για αυτόν *οι άλλοι*, «άνθρωποι που δεν μπορεί παρά να τους κοιτάζει – τώρα πια το ξέρει– με τα μάτια του ξενιτεμένου, τα μάτια ενός Έλληνα». ⁸ Από την άλλη μεριά, όσο εξόριστος ένιωθε στη Γαλλία νιώθει και στην Ελλάδα, όπως διαπιστώνει μετά την πρώτη του επιστροφή στην Αθήνα· καταλήγει μάλιστα να ταυτίσει το κενό της Ευρώπης, που το ένιωσε για πρώτη φορά σε ένα παρισινό σούπερ μάρκετ, ⁹ με το «νεοελληνικό κενό», την αδυναμία της Ελλάδας να υπάρξει, την αίσθηση ότι όλοι οι κάτοικοι είναι εξόριστοι, «μετέωροι» σε μια χώρα που αποτελεί μια «μοναδική κρυφή πληγή». ¹⁰ Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με το βίωμα της διπλής εξορίας, το οποίο αντιστοιχεί στην εμπειρία της διπλής πατρίδας ή της διπλής ταυτότητας: Τα όρια μεταξύ εξιδανίκευσης και νοσταλγίας, αγάπης και μίσους, έλξης και απώθησης, ανήκειν και μη ανήκειν γίνονται ρευστά, η μια πατρίδα συμπληρώνει και ακυρώνει την άλλη και η ετερότητα τείνει να υποκαταστήσει την ταυτότητα. Δεν είναι τυχαίο ότι στη γαλλική μετάφραση το δεύτερο βιβλίο της τριλογίας του Κιουρτσάκη φέρει τον τίτλο *Le Double Exil* (Η διπλή εξορία), ¹¹ ενώ ο πρωτότυπος ελληνικός τίτλος αποδίδει την προβληματική αυτή από την οπτική της ταυτότητας (ως ετερότητας): *Εμείς οι Άλλοι*.

Τόσο η εξορία όσο και η συναφής έννοια της νοσταλγίας, η οποία κυκλοφορεί επίσης, με διάφορες μορφές, στα κείμενα του Κιουρτσάκη, συνδέονται με μια σειρά προβληματισμών πάνω στη σχέση του ανθρώπου με τη ζωή, τον χρόνο, τον τόπο, την πατρίδα, τον λαό του, τη γλώσσα ή τις γλώσσες του αλλά και τον θάνατο, οι οποίοι αφορούν, σε τελική ανάλυση, την ταυτότητα. Όπως γράφει η Μπάρμπαρα Κασσέν με αφορμή τον Οδυσσέα, τον κατεξοχόν μυθικό περιπλανώμενο και νοσταλγό, στο δοκίμιό της *Η νοσταλγία*, με το οποίο συνομιλεί ρητά ο Κιουρτσάκης, «Κάθε Οδύσσεια είναι αφηγηματοποίηση της από-

⁸ *Εμείς οι Άλλοι*, σ. 73. Για τη θεματική του νόστου και της εξορίας στο μυθιστόρημα αυτό σε σχέση με το *Κουστόμι στο χρώμα* της Ι. Καρυστιάνη βλ. Μ. Μικέ, «Η ποιητική του νόστου. Ιωάννας Καρυστιάνη, *Κουστόμι στο χρώμα* και Γιάννη Κιουρτσάκη, *Εμείς οι Άλλοι*», *Εναρμόνιον κράμα*, Αθήνα, Άγρα, 2012, σ. 215–228.

⁹ Βλ. *Εμείς οι Άλλοι*, σ. 225–229.

¹⁰ *Εμείς οι Άλλοι*, σ. 251.

¹¹ Yiannis Kiourtsakis, *Le Double Exil*, traduit de grec par René Bouchet, Παρίσι, Verdier, 2014.

δοσης ταυτότητας».¹² Αν όμως αυτό που ποθεί ο Οδυσσέας είναι, τελικά, το ταξίδι και όχι η επιστροφή, όπως υπονοεί η ραψωδία ψ της *Οδύσσειας*, μήπως ο Οδυσσέας είναι «εκείνος που δεν παύει να μην επιστρέφει»;¹³ Ποιος Οδυσσέας μοιάζει περισσότερο στον Οδυσσέα: αυτός «που ξαναφεύγει για ένα αμφίβολο και ριζικό αλλού» ή ο «συνετός βασιλιάς, καλός πατέρας και σύζυγος, που έχει επιστρέψει στο παλάτι του»;¹⁴ Μήπως η νοσταλγία διέπεται από την αρχή του «όχι ακόμη»;¹⁵ Μήπως «ο καλύτερος τρόπος να επιστρέψουμε στην πατρίδα μας είναι να μην είναι η δική μας;», αφού «Η πατρίδα, όπως και η γλώσσα, “δεν ανήκει”»;¹⁶ Μήπως ο νόστος είναι εξ ορισμού, εκ φύσεως, αδύνατος;

Ο Κιουρτσάκης, παρόλο που παραδέχεται ότι «ο γυρισμός είναι ένα εγχείρημα τρομερά επώδυνο, ίσως ακατόρθωτο, ίσως τελικά αδύνατο»,¹⁷ αμφιταλαντεύεται εν πολλοίς ανάμεσα σε μια κλειστή νοσταλγία, επιθυμία νόστου, από τη μια, και σε μια ανοιχτή εκδοχή της, μια νοσταλγία που δεν επανέρχεται ποτέ στον εαυτό της, που δεν ικανοποιείται ποτέ, κυνηγώντας το άπιαστο, το ιδεώδες, από την άλλη· ίσως σε αυτό να παραπέμπει ο όρος «νοσταλγία του μέλλοντος» που χρησιμοποιεί.¹⁸ Στα κείμενά του διακρίνουμε εν πολλοίς την εναλλαγή φυγόκεντρων και κεντρομόλων δυνάμεων, συσπείρωσης και διασποράς: Άλλοτε μοιάζει να επιθυμεί την επιστροφή, τη σταθεροποίηση της ταυτότητας και του νοήματος, άλλοτε να αποδέχεται την απροσδιοριστία, την πολυφωνία, τη σχετικότητα, τη ρευστότητα· άλλοτε βλέπει την εξορία ως ψυχική βάση, άλλοτε τείνει να την αποδεχτεί ως συστατικό της εγγενούς υβριδικότητας και πληθυντικότητας της ζωής.

¹² Μ. Κασσέν, *Η νοσταλγία*, εισ.-μτφρ.-σημειώσεις Σ. Ιγγλέση Μαργέλλου, Αθήνα, Μελάni, 2015, σ. 84 (το γαλλικό πρωτότυπο: B. Cassin, *La Nostalgie*, Παρίσι, Éditions Autrement, 2013). Ο Κιουρτσάκης αναφέρεται, παραπέμποντας στο γαλλικό πρωτότυπο, στη διαφορά μεταξύ *Οδύσσειας* και *Αινειάδας*, του Οδυσσέα και του Αινεία, όπως την αναλύει η Κασσέν, και την ερμηνεύει ως την αφετηρία της διαφοράς του ελληνικού κόσμου από τον δυτικό, βλ. *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 212. Βέβαια, ο Κιουρτσάκης πρέπει να έχει αντλήσει και άλλα στοιχεία από το βιβλίο της Κασσέν, όπως θα φανεί παρακάτω.

¹³ Κασσέν, ό.π., σ. 53 (βλ. επίσης, σ. 53–61, και στην «Εισαγωγή» της Σ. Ιγγλέση Μαργέλλου, σ. 13–14). Οι νεότεροι ποιητές, ο Δάντης, ο Τέννyson και, φυσικά, ο Καβάφης, με την «Ιθάκη» και, ιδίως, τη «Δευτέρα Οδύσσεια», έσπευσαν να πιάσουν το νήμα από εκεί που τελειώνει η *Οδύσσεια*, για να προβάλλουν την εικόνα ενός Οδυσσέα μονίμως περιπλανώμενου (βλ. και *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 202–204).

¹⁴ Κασσέν, ό.π. (σημ. 13), σ. 60.

¹⁵ Ό.π., σ. 33.

¹⁶ Ό.π., σ. 25· σημειωτέον ότι εδώ η Κασσέν παραπέμπει στον Ντερριντά (βλ. σ. 120, σημ. 9).

¹⁷ *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 203. Βλ. και στο *Σαν Μυθιστόρημα*, σ. 45.

¹⁸ Για τη διάκριση μεταξύ της κλειστής νοσταλγίας (*Heimweh*) και της νοσταλγίας ως σφοδρής, οδονηρής επιθυμίας για το άπιαστο (*Sehnsucht*) βλ. Κασσέν, ό.π. (σημ. 13), σ. 60–64· για τον όρο «νοσταλγία του μέλλοντος» βλ. *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 204.

Στο *Σαν Μυθιστόρημα* λ.χ. ο αφηγητής-συγγραφέας προβαίνει σε «προγραμματικές» διακηρύξεις που αποσταθεροποιούν την έννοια της πατρίδας:

Μήπως λοιπόν πατρίδα σου είναι ακριβώς ο αδύνατος νόστος: το ταξίδι χωρίς άλλο τέλος από το τέρμα της ζωής σου· ο χρόνος που περνάει χωρίς γυρισμό· ο εαυτός σου που δεν μπορείς να τότε βρεις γιατί αλλάζει ακατάπαυστα – ένας τόπος που υπάρχει μόνο μέσα στη μνήμη ή μες στη φαντασία σου κι όπου δεν γίνεται να γυρίσεις; (σ. 45)

Ή:

Πατρίδα σου είναι η περιπλάνηση, όπου βγαίνεις από τον εαυτό σου για να συναντήσεις το άλλο· όπου γίνεσαι άλλος για να βρεις τον εαυτό σου. (σ. 51)

Κοντά στο τέλος του βιβλίου αυτού ο αφηγητής συγκρίνει τη μοίρα του με τη μοίρα του Χάρη, ο οποίος «δεν κατόρθωσε να ριζώσει ούτε στην Ελλάδα ούτε στην Ευρώπη», και καταλήγει αξιολογώντας την εξορία περίπου ως οικογενειακή κατάρα, απευθυνόμενος στον εαυτό του σε δεύτερο πρόσωπο:

Όχι, δεν θα γύριζες στην πατρίδα σου ούτε συ· μα ούτε κι εσύ θα έβρισκες πουθενά στον κόσμο τη νέα πατρίδα που ζητούσες· κι ετούτη εδώ είναι η ιστορία της εξορίας της ψυχής σας: μια ιστορία ξενιτιάς, μια ιστορία αδύνατου νόστου. (σ. 546)

Από την άλλη μεριά, αν στο βιβλίο αυτό, το βιβλίο του Χάρη και του Γιάννη, ο Κιουρτσάκης έβλεπε την «εξορία [του] μαζί και την πατρίδα [του]», αν διαπίστωνε ότι «μόνο στην εξορία βρίσκεις κάποτε την πατρίδα σου»,¹⁹ στην πρώτη ενότητα του τελευταίου του βιβλίου αποκαλύπτει στον αναγνώστη ότι δέκα χρόνια νωρίτερα σκόπευε να γράψει ένα βιβλίο με τίτλο: «Πατρίδα σου είναι αυτή η εξορία».²⁰

Τι είναι λοιπόν εξορία; Τι πατρίδα; Μιλώντας για τη διαλεκτική αναγνώρισης-παραγνώρισης/παρανόησης που διακρίνει την επιστροφή στην πατρίδα ως απόδοση ταυτότητας, και με αφορμή πάλι την *Οδύσσεια*, η Κασσέν γράφει: «Τίποτα δεν είναι πιο τρομακτικά ανοίκειο, unheimlich, τίποτα δεν προκαλεί μεγαλύτερη αγωνία από όσο η πατρίδα».²¹ Τελικά: Τι είναι η ταυτότητα σε σχέση με τον τόπο, τον χρόνο, τον άλλον; Αναγνώριση ή παραγνώριση; Απόκρυψη ή αποκάλυψη; Επιστροφή ή φυγή; Ταύτιση ή απόκλιση; Εξορία ή πατρίδα; Αν η πατρίδα γίνεται οικεία μόνο όταν και εφόσον γίνει ανοίκεια, εγώ

¹⁹ *Σαν Μυθιστόρημα*, σ. 547.

²⁰ *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 25.

²¹ Κασσέν, ό.π. (σημ. 13), σ. 43· η συγγραφέας χρησιμοποιεί τον γερμανικό φροϋδικό όρο «unheimlich», που συνδέεται ετυμολογικά με το Heim (οίκος, σπίτι, πατρίδα) – Heimweh: πόνος για το σπίτι, για την επιστροφή στην εστία, δηλαδή νοσταλγία.

γίνομαι «εγώ» μόνο όταν και εφόσον δω τον εαυτό μου ως Άλλον – εφόσον ορίσω τον εαυτό μου ως εκτός των ορίων: ως εξ-όριστο.

Στο *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου* η εξορία προβάλλει ως το κομβικό σημείο προς το οποίο συγκλίνουν όλοι οι σχετικοί προβληματισμοί, ενώ οι ορισμοί της διευρύνονται από το ατομικό ως το οικουμενικό, από το υπαρξιακό ως το πολιτικό, σχηματίζοντας ομόκεντρους κύκλους. Πρώτος ορισμός της εξορίας ο ατομικός-βιωματικός: Ο Κιουρτσάκης έφυγε, όπως είπαμε, από την Ελλάδα σαν κυνηγημένος, επειδή τον έπνιγε η «εξορία της Αθήνας», η αίσθηση του «νεοελληνικού κενού», απότοκου της ανεπαρκούς αφομοίωσης της νεωτερικότητας από έναν πολιτισμό ανεργάτιστο, ο οποίος είχε αποκοπεί από τη λαϊκή του παράδοση. Επέστρεψε στην Ελλάδα, στη δεκαετία του 1960, «κουβαλώντας αξεχώριστα τα φώτα της δυτικής παιδείας και το σκοτάδι μιας φαουστικής Ευρώπης, που ξεπουλούσε την ψυχή της στο χρήμα και τις μηχανές». ²² Την εποχή εκείνη ανακαλύπτει, μέσα από τον εξιδανικευτικό φακό της νοσταλγίας, το αντίδοτο στο σκοτάδι της Δύσης, το ελληνικό φως, την πεμπουσία της «αρχετυπικής ελληνικότητας», όπως αυτή αναδύεται από το έργο της «Γενιάς του Τριάντα», ²³ καθώς και τη μεταφυσική σύνδεση φύσης και ανθρώπου, η οποία χαρακτηρίζει τον ελληνικό πολιτισμό, ²⁴ και αρχίζει να συνειδητοποιεί τη σημασία της σύνθεσης ανάμεσα στον νεοελληνικό πολιτισμό, με τα λαϊκά και ανατολίτικα στοιχεία του, και τον σύγχρονο δυτικό πολιτισμό, την οποία η γενιά εκείνη επεδίωξε. ²⁵

Η αρχή της Χούντας και, στη συνέχεια, η μεταπολιτευτική «εκσυγχρονιστική» πορεία της Ελλάδας, βυθίζουν πάλι τον Κιουρτσάκη σε μια οδυνηρή εσωτερική εξορία, από την οποία βγήκε μόνο αφότου ανακάλυψε τον προφορικό λαϊκό πολιτισμό, στον οποίο αφιέρωσε μεγάλο μέρος του έργου του. Σήμερα, μπροστά στο θέαμα μιας «ανθρωποφαγικής» κοινωνίας, ζώντας σε αυτόν τον τόπο που μας τρώει και τον τρώμε (μας θυμίζει εδώ τον Μακρυγιάννη, όπως τον παραφράζει ο Σεφέρης: «Ως τώρα βαλθήκαμε να τρώμε την Ελλά-

²² *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 224. Ο Κιουρτσάκης ανακαλεί εδώ τον σκεπτικισμό ενός Σεφέρη απέναντι στον «μηχανοποίητο πολιτισμό» της Δύσης, *Ελληνισμός και Δύση στο στοχασμό του Σεφέρη*, ό.π. (σημ. 2), σ. 105 και 139.

²³ Για τον όρο «αρχετυπική ελληνικότητα», ως ροπή αντιθετική ως προς τη ριζοσπαστική βούληση της «Γενιάς του Τριάντα», βλ. Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της Γενιάς του Τριάντα*, Αθήνα, Πόλις, 2011, σ. 321–362.

²⁴ Βλ. *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 142–146.

²⁵ Βλ. *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 215–218. Δεν είναι τυχαίο ότι η εποχή αυτή συμπίπτει με την άνθιση μιας τέχνης και μιας λογοτεχνίας που κατορθώνει, σε μεγάλο βαθμό, τη σύνθεση μεταξύ ελληνικού και ευρωπαϊκού, λαϊκού και μοντέρνου, βγάζοντας την Ελλάδα από την πολιτισμική της απομόνωση. Βλ. σχετικά Τζιόβας, ό.π. (σημ. 24), σ. 55–57.

δα· σε λίγο θ' αρχίσει να μας τρώει εκείνη»),²⁶ και εν μέσω της σημερινής «ανθρωπολογικής» και «οικουμενικής», όπως επιμένει να τη χαρακτηρίζει, κρίσης, ο Κιουρτσάκης νιώθει εξόριστος όχι μόνο ως Έλληνας αλλά, γενικά, ως άνθρωπος – ζει σε μια «καθολική» εξορία σε αυτήν την εποχή.²⁷

Αν ο πρώτος ορισμός της εξορίας είναι ατομικός, ο δεύτερος είναι εθνικός ή συλλογικός: αφορά την εσωτερική εξορία του Νεοέλληνα, ο οποίος δεν αναγνωρίζει, δεν κατέχει την πατρίδα του· έχει αποκοπεί από αυτήν, σύμφωνα με τον Κιουρτσάκη, ήδη από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους, λόγω της στείρας σύζευξης ενός κράτους που πάσχιζε να γίνει νεωτερικό, μιμούμενο τα ευρωπαϊκά πρότυπα, με μια λίγο πολύ αρχαϊκή κοινωνία και, σε μια δεύτερη φάση, μέσα από τη βίαιη μετάβαση (κατά τη δεκαετία του 1960) από μια αγροτική σε μια καπιταλιστική οικονομία, από την οποία η νεοελληνική κοινωνία δεν υιοθέτησε παρά μόνο τον καταναλωτισμό.²⁸ Η σημερινή καθολική κρίση, πάλι, απόρροια της παγκοσμιοποίησης και ενός αποτυχημένου εκσυγχρονισμού, κάνει τους Έλληνες ξένους στον ίδιο τους τον τόπο.

Το βίωμα της εξορίας αφορά, ωστόσο, σήμερα και την Ευρώπη συνολικά· ανάγεται σε ένα γενικευμένο έλλειμμα ανθρωπιάς και σε μια καθολική απώλεια νοήματος σε αυτήν τη «ρευστή» εποχή, την τελευταία εξέλιξη του καπιταλιστικού μοντέλου, η οποία χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία του χρηματοπιστωτικού συστήματος, της οικονομίας, δηλαδή, ως αυτοσκοπού, σε συνδυασμό με τη λατρεία του εφήμερου, τον παραγκωνισμό του παρελθόντος, την παρακμή της παιδείας, την έκλειψη, τελικά, του ανθρωπισμού. Η σημερινή κρίση είναι, σύμφωνα με τον Κιουρτσάκη, όχι απλώς οικονομική, κοινωνική, πολιτική ή έστω ηθική, αλλά «οικουμενικά ανθρωπολογική»: «μια ριζική δοκιμασία του σύγχρονου πολιτισμού, που απειλεί την ανθρώπινη ύπαρξη στα ίδια της τα θεμέλια».²⁹ Με τους στοχασμούς που διατυπώνει στο βιβλίο του ο Κιουρτσάκης εντάσσεται στην ομάδα των κριτικών της παγκοσμιοποίησης και της νεοφιλελεύθερης μετάλλαξης του δυτικού καπιταλισμού (του τύπου του Ζίγκμουντ Μπάουμαν), οι οποίοι βλέπουν στο σημερινό τεχνοκρατικό και εν πολλοίς ολιγαρχικό σύστημα τον κίνδυνο της απόλυτης απανθρωποποίησης του ανθρώπου μέσω της πραγματοποίησής του, τη μετατροπή του σε εμπόρευμα, μέσα στην εφήμερη και επιφανειακή κοινωνία των καταναλω-

²⁶ Ο.π., σ. 225.

²⁷ Ο.π., σ. 116.

²⁸ Ο.π., σ. 80–83.

²⁹ Ο.π., σ. 62.

τών³⁰ – μια νέα μορφή εξορίας, στην οποία ήρθε εσχάτως να προστεθεί η εμπειρία των προσφύγων. Γράφει ο Κιουρτσάκης:

Μήπως η σημερινή οικουμενική κρίση δεν είναι πρωταρχικά μια κρίση του ανθρώπινου χρόνου, καθώς μας αναγκάζει να συρρικνώνουμε τη ζωή μας στο εφήμερο μόνο και μόνο για να επιβιώνουμε ως «αποδοτικοί» παραγωγοί και καταναλωτές, διαγράφοντας κάθε ενοχλητική μνήμη παρελθόντος και φεύγοντας συνεχώς προς τα εμπρός; – μια φυγή χωρίς τέλος (με τη διπλή σημασία της λέξης), η οποία μόνο ένα δημιουργικό μέλλον δεν υπόσχεται.³¹

Αν ο τρίτος αυτός ορισμός της εξορίας, ο οποίος ανακαλεί τον διαρκώς εντεινόμενο προβληματισμό σχετικά με την αλλοίωση των πολιτικών και πολιτισμικών χαρακτηριστικών της Ευρώπης – η ρήση του Μίλαν Κούντερα «Ευρωπαίος είναι αυτός που νοσταλγεί την Ευρώπη» ακούγεται σήμερα ιδιαίτερα επίκαιρη³² –, ένας τέταρτος, ευρύτερος ορισμός αφορά τη μοίρα του νεωτερικού ανθρώπου συνολικά. Στο νεοελληνικό τραγούδι της ξενιτιάς «ξένος εδώ, ξένος εκεί, όπου κι αν πάω, ξένος» ο Κιουρτσάκης ακούει να προαναγγέλλεται το νεωτερικό και σήμερα οικουμενικό βίωμα εξορίας αμέτρητων ανθρώπων.³³ Οι Εβραίοι, τους οποίους ο Κιουρτσάκης θεωρεί «αρχέτυπο του απάτριδος, του *heimatlos*, του αενάως πλάνητος και ανέστιου ανθρώπου», βρίσκονται στην «πρωτοπορία της σύγχρονης σκέψης», έχοντας αφομοιώσει βαθύτερα από άλλους λαούς την ευρωπαϊκή νεωτερικότητα, «με την οποία ζυμώθηκαν οδυνηρά εκ των ένδον».³⁴

Αν όμως στην περίπτωση λ.χ. των Εβραίων εξορία σήμαινε αφενός αναγκαστική γεωγραφική μετακίνηση, απομάκρυνση από τον τόπο όπου γεννήθηκαν ή μεγάλωσαν, ή περιθωριοποίηση λόγω διαφορετικότητας, αφετέρου απώλεια της γλώσσας τους,³⁵ η σημερινή εξορία ορίζεται από τον Κιουρτσάκη ως απώλεια του νοήματος της ζωής, του «κοινού νοήματος», απώλεια που χαρακτηρίζει το πέρασμα από τις «παραδοσιακές» κοινωνίες στη νεωτερική

³⁰ Βλ. Ζ. Μπάουμαν, *Σπαταλημένες ζωές. Οι απόβλητοι της νεωτερικότητας*, μτφρ. Μ. Καρασαρίνης, Αθήνα, Κατάρτι, 2005.

³¹ *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 209–210.

³² Βλ. Κασσέν, ό.π. (σημ. 13), σ. 34.

³³ *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 247. Για την εμπειρία εξορίας του σημερινού ανθρώπου, συνολικά, βλ. και *Εμείς οι Άλλοι*, σ. 372 (ήδη στο βιβλίο αυτό χρησιμοποιείται συχνά η έννοια της εξορίας).

³⁴ Βλ. *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 383. Πρβ. και Κασσέν, ό.π. (σημ. 13), σ. 111, όπου οι Εβραίοι τοποθετούνται, σε διάλογο με τη Χάνα Άρεντ, στην «πρωτοπορία της ανθρώπινης συνθήκης», καθώς ενσαρκώνουν έναν λιγότερο παράλογο κανόνα από αυτόν που υπαγορεύει το πρόταγμα του ανήκειν σε μια πατρίδα, σε μια γλώσσα.

³⁵ Για τη Χάνα Άρεντ η αποκοπή από τη γερμανική γλώσσα ήταν η χειρότερη εξορία, βλ. Κασσέν, ό.π. (σημ. 13), σ. 88–95.

κοινωνία,³⁶ η οποία στην τελευταία της μετάλλαξη έχει απολέσει κάθε ίχνος ανθρωπιάς. Και αν το αντίθετο της εξορίας είναι η πατρίδα, η πατρίδα που αναζητά ο ίδιος, που αναζητά ο «δυτικοποιημένος» άνθρωπος, είναι το νόημα: η ανακάλυψη της ταυτότητάς μας μέσα από την ετερότητα, δηλαδή στο πρόσωπο του άλλου, όποιος κι αν είναι αυτός, η αποδοχή της ετερότητας του άλλου (: αντίδοτο στον ατομικισμό και τη σύγχρονη ομογενοποίηση των ανθρώπων στο όνομα του κέρδους), η οποία συνιστά την ανθρωπιά – η αγάπη, εντέλει, για τον κόσμο, η συνομιλία με τον κόσμο· ένας οικουμενικός πατριωτισμός, ένας «πατριωτισμός όχι του έθνους αλλά της οικουμένης», στο πλαίσιο του οποίου ο σημερινός άνθρωπος θα αναστηθεί ως πλάσμα μέσα σε ένα σύστημα που τον έχει κάνει πράγμα.³⁷ Το παρακάτω παράθεμα συγκεντρώνει βασικά σημεία της σκέψης του Κιουρτσάκη, δείχνοντας ταυτοχρόνως προς την κατεύθυνση της «οριστικής εξορίας», του θανάτου:

Έχοντας φυλακίσει σε ένα στενόχωρο και μικρόψυχο εγώ τον αστείρευτο και δυνάμει θεικό εαυτό που μας δόθηκε, τι άλλο μπορούμε να περιμένουμε παρά να το παραδώσουμε παθητικά, στο τέρμα της πρόσκαιρης ζωής μας, στην άψυχη ύλη, που θα είναι η οριστική του εξορία, δίχως να του έχουμε προσφέρει την ευκαιρία να βρει στη διάρκεια του ταξιδιού του ένα νόημα ζωής (αυτό ακριβώς αποκαλώ πατρίδα): το νόημα που κερδίζεται μόνο χάρη στη δημιουργική, στη σωτήρια σχέση του μοναδικού προσώπου μας με τους άλλους – όπου ενυπάρχει το Άλλο του κόσμου;³⁸

Στο τελευταίο του βιβλίο ο Κιουρτσάκης υιοθετεί διαλογικό ύφος, απόρροια της μαθητείας του στον Μιχαήλ Μπαχτίν, σκηνοθετεί δηλαδή έναν διάλογο με έναν νοητό αναγνώστη, μέσω του οποίου υπονοεί ότι δεν κατέχει την απόλυτη αλήθεια και πως γράφει έχοντας στο μυαλό του τον αντίλογο, όπως έχει ο ίδιος πολλακίς τονίσει. Ωστόσο, όταν ευαγγελίζεται έναν «οικουμενικό πατριωτισμό», έχει ως οδηγό μια αφηρημένη εικόνα της Ελλάδας ως προτύπου διαλογικότητας, ως μιας ιδέας με «διαλογική δυναμική», απόρροια της αέναης έντασης ανάμεσα σε αντίρροπες δυνάμεις, ενώ θεωρεί ότι η ελληνική γλώσσα, πρότυπο κι αυτή διαλογικότητας, εκπροσωπεί «το γόνιμο άλλο της δυτικής νεωτερικότητας», ως τόπος συλλογικότητας και μέγιστη πηγή ανθρωπιάς.³⁹ Η ελληνική λαϊκή παράδοση ήταν, εξάλλου, εκείνη που πρόσφερε στον Κιουρτσάκη το δίδαγμα της σχετικότητας, πάνω στο οποίο θεμελίωσε τη λογοτεχνική του δουλειά, αλλά και στηρίζει την οραματική έξοδο από το

³⁶ Βλ. *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 385–391.

³⁷ Βλ. *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 268 και 348 αντίστοιχα.

³⁸ *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 297.

³⁹ Βλ. *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 279 και 269, γενικά βλ. σ. 264–285.

σημερινό ανθρωπολογικό τέλμα: «Εγώ είμαι ο άλλος», «Εμείς είμαστε οι άλλοι».⁴⁰

Η σκέψη του Κιουρτσάκη διακατέχεται λοιπόν από ένα σύνδρομο αντιφατικής παλινδρόμησης σε ουσιοκρατικές εκτιμήσεις και ελαφρώς ελληνοκεντρικές διαπιστώσεις,⁴¹ οι οποίες εξομαλύνουν κάπως την ολισθηρότητα του δρόμου και λειαίνουν την τραχύτητα των εννοιών: της γλώσσας, που ποτέ και εξορισμού «δεν ανήκει», της πατρίδας, που «δεν ανήκει», του αδύνατου νόστου, της εγγενούς και ανεξάλειπτης πολιτικής, υπαρξιακής και οντολογικής εξορίας του ανθρώπου – της εξορίας, δηλαδή, ως αυτοαναιρούμενης έννοιας («Είμαστε όλοι εξόριστοι»). Και, βέβαια, σε σχέση με άλλους κριτικούς του σύγχρονου «εξαναγκαστικού» εκσυγχρονισμού, όπως ο Μπάουμαν, οι οποίοι δεν αρνούνται τη νεωτερικότητα, αλλά βλέπουν, αντιθέτως, στο σημερινό σύστημα την άρνηση των κατακτήσεών της, ο Κιουρτσάκης βλέπει, ως «αρχαϊκός» άνθρωπος (έτσι αυτοχαρακτηρίζεται), τη νεωτερικότητα ως μια παρένθεση, ένα ιστορικό «ατύχημα», τρόπον τινά, και την επιστροφή σε μια ειδυλλιακή προνεωτερικότητα ως διέξοδο από την α-κοσμία της εποχής μας.⁴²

Από την άλλη μεριά, στον βαθμό που προκρίνει, στο πνεύμα του Μπαχτίν, οδηγού της σκέψης του στις μελέτες του για το καρναβάλι και τον Καραγκιόζι, τον διάλογο, τη ρευστότητα και τη σχετικότητα έναντι του σταθερού και απόλυτου νοήματος,⁴³ αλλά και αποδέχεται –έστω με απελπισία– τον αδύνατο νόστο, τη διαρκή περιπλάνηση ως μοίρα του (νεωτερικού) ανθρώπου, ο Γιάννης Κιουρτσάκης μπορεί να αντιπαρατεθεί στον Χάρη Κιουρτσάκη, ο οποίος λύγισε ανεπανόρθωτα κάτω από το βάρος της διπλής εξορίας. Στην αυτοκτονία του Χάρη συμπυκνώνεται συμβολικά η αδυνατότητα του ανήκειν και της επιστροφής, η απώλεια της πατρίδας ως απώλεια νοήματος, το αδιέξοδο της (κλειστής) νοσταλγίας, η χρεοκοπία, τελικά, του μονοσήμαντου. Ο Χάρης αυτοκτονεί, όχι επειδή δεν μπορεί να επιτύχει την κατάλληλη για τα προσόντα του επαγγελματική αποκατάσταση ούτε επειδή δεν μπορεί να ζήσει τον έρωτά του με την αγαπημένη του Μαριέτ· αυτοκτονεί, επειδή δεν μπορεί να δεχτεί αυτό που η Χάννα Άρεντ ονομάζει «ασταθή αμφισημαντότητα» του

⁴⁰ Βλ. *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 232–234.

⁴¹ Δηλώνει λ.χ. ότι αμφισβητεί τις σύγχρονες θεωρίες περί του έθνους και της παράδοσης ως κατασκευών, *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 219. Πρβ. τη δυσκολία της «Γενιάς του Τριάντα» να παραμερίσει την ουσιοκρατική έννοια της συνείδησης και να ενστερνιστεί απόλυτα τη σχετικότητα της «ταυτότητας», βλ. σχετικά Τζιόβας, δ.π. (σημ. 24), σ. 286–294.

⁴² Βλ. *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα σου*, σ. 366–382 και 391–395.

⁴³ Βλ. λ.χ. στο *Εμείς οι Άλλοι* για τη σχετικότητα της «ελληνικότητας» και του «εγώ», σ. 344 και 372 αντίστοιχα.

νοήματος και του κόσμου,⁴⁴ στην οποία παραπέμπουν, τελικά, και οι εμπειρίες της νοσταλγίας και της εξορίας, και επιζητεί τη νοηματική καθήλωση, τη σταθερότητα της ταυτότητας, την ακινητοποίηση στην ομοιότητα. Ο Γιάννης Κιουρτσάκης, έχοντας μαθητεύσει στο καρναβάλι, τον κατεξοχήν τόπο της αστάθειας, της ρευστότητας και της αντιδογματικότητας, αποδέχεται –αν εξαιρέσουμε κάποιες στιγμές νοσταλγίας για τη σταθερότητα και την ουσιοκρατία– την ετερότητα, τον άλλον και το άλλο, ως μέρος και προϋπόθεση του ίδιου, την υβριδικότητα, την οικουμενική αμφισημαντότητα: την πατρίδα ως εξορία, την εξορία ως πατρίδα.

⁴⁴ Βλ. Κασσέν, *ό.π.* (σημ. 13), σ. 108.

Ο χώρος και η πολιτισμική πολιτική
της ταυτότητας. Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης
της Σώτης Τριανταφύλλου

Το μυθιστόρημα της Σώτης Τριανταφύλλου *Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης* (1996), που είναι ενδεικτικό της κεντρόφυγης τάσης της ελληνικής πεζογραφίας,¹ αφηγείται τη μητροπολιτική εμπειρία νεαρών πρωταγωνιστών από διαφορετικά κοινωνικοπολιτισμικά υπόβαθρα οι οποίοι, στις αρχές της τρίτης δεκαετίας της ζωής τους, είναι αντιμέτωποι με ένα αβέβαιο μέλλον στην πόλη της Νέας Υόρκης. Αυτό που τους συνέχει είναι η κοινή τους επιθυμία να μην είναι σαν τους γονείς τους.² Απρόθυμοι να στηρίξουν τις ταυτότητές τους στους εθνοπολιτισμικούς χώρους που σχετίζονται με τις οικογένειές τους, βρίσκονται αντιμέτωποι με την ανάγκη να αναζητήσουν εναλλακτικούς χώρους υποκειμενικής διαμόρφωσης, γεγονός που επιτελείται μέσω μιας στρατηγικής χωρικής απομάκρυνσης, αφού όλοι εγκαταλείπουν τη χώρα ή την πόλη στην οποία είχαν ανατραφεί.

Στην ουσία, το μυθιστόρημα, το οποίο αποτυπώνει τις καθημερινές εμπειρίες της ζωής των νεαρών πρωταγωνιστών του σε μια μητροπολιτική πραγματικότητα, είναι ένα μυθιστόρημα πόλης: εξερευνά το αστικό στη σύγχρονη ποικιλομορφία του, εστιάζοντας στο άτομο και σε συγκεκριμένες καταστάσεις αστικής ζωής, στις σχέσεις και τις συναισθηματικές δυνάμεις που συγκροτούν τον αστικό χώρο και, αυτό που με ενδιαφέρει ιδιαίτερα στην προκειμένη περίπτωση, κάνοντας συνδέσεις μεταξύ «της διαδικασίας συγκρότησης ταυτότητας» και «της κατασκευής του αστικού χώρου» – όπως συμβαίνει με το

¹ Για την κεντρόφυγη τάση στην ελληνική πεζογραφία βλ. Δ. Τζιόβας, «Το ευρωπαϊκό ίνδαλμα και ο κλειστός τόπος. Κεντρόφυγες και κεντρομόλες τάσεις στο ελληνικό μυθιστόρημα», στο Α. Σπυροπούλου - Θ. Τιμπούκη (επιμ.), *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002, σ. 89–90.

² Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η ανώνυμη πρωταγωνίστρια: «Ο μπαμπάς αναρωτιόταν πώς ένα παιδί βιομηχάνου ελαστικών είναι τόσο έξυπνο και καταδικάζει την αμερικανική εξωτερική πολιτική, το Βιετνάμ και τα λοιπά – και χάρη στο Νίκυ, συμπέρανε πως δεν ήταν όλοι οι Αμερικάνοι κουτοί και κακοί και πώς ίσως η νεότερη αμερικανική γενιά να εξελισσόταν καλύτερα απ' την προηγούμενη. Το ίδιο ευχόμουν κι εγώ για την ελληνική γιατί δεν ήθελα να μοιάσω στον μπαμπά μου – κι ούτε στη μαμά μου ήθελα να μοιάσω», Σ. Τριανταφύλλου, *Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης*, Αθήνα, Πόλις, 1996, σ. 137 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

μυθιστόρημα-πορτρέτο.³ Με άλλα λόγια, η πόλη της Νέας Υόρκης δεν είναι μια απλή σκηνική πραγματικότητα, αλλά επηρεάζει τον αναπαραστατικό τρόπο, λειτουργεί ως ζωτικό μέσο για τη δημιουργία των χαρακτήρων και της πλοκής και συνιστά έναν υπο-κείμενο λόγο του κειμένου. Το *Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης* φέρει, επιπλέον, βασικά χαρακτηριστικά του bildungsroman, υπό την έννοια ότι διαρθρώνεται γύρω από το ταξίδι ωρίμανσης, κυριολεκτικό και μεταφορικό, που αναλαμβάνουν τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα στην προσπάθεια αναζήτησης του εαυτού, της ευτυχίας και του ανήκειν σε έναν κόσμο που χαρακτηρίζεται από μια νέα παγκόσμια τάξη κινητικότητας.

Ειδικότερα, θεωρώ πως το συγκεκριμένο κείμενο αφηγηματοποιεί τη διαπάλη ανάμεσα στις πολλαπλές προοπτικές και καταστάσεις του ανήκειν, σε μια προσπάθεια να φανεί πως το «σπίτι» και η περιπλάνηση δεν αντιτίθενται ή αλληλοαναιρούνται αναγκαστικά. Έχοντας τη συγκεκριμένη αφετηρία και ως θεωρητική βάση θεωρίες σχετικές με τον χώρο, τη χωρικότητα, το ταξίδι και το ανήκειν, που προσφέρουν τη δυνατότητα να αντιμετωπίσουμε τη λογοτεχνική απόδοση εμπειριών κινητικότητας και του ανήκειν,⁴ εστιάζω στις σχέσεις χώρου-εαυτού/πολιτισμικής πολιτικής της ταυτότητας, έτσι όπως αυτές μετουσιώνονται αφηγηματικά μέσα από τη λογοτεχνική αναπαράσταση της ζωής στη Νέα Υόρκη. Αυτό που με ενδιαφέρει ειδικότερα είναι αφενός ο προσδιορισμός και επαναπροσδιορισμός της ατομικής και κοινωνικοπολιτισμικής ταυτότητας στη σύγχρονη πολυπολιτισμική πόλη, πώς η μητροπολιτική εμπειρία ανάγεται σε πεδίο αυτοπροσδιορισμού για τους βασικούς χαρακτήρες που βρίσκονται αντιμέτωποι με την ανάγκη να αναζητήσουν εναλλακτικούς χώρους υποκειμενοποίησης· αφετέρου, η εισβολή του παγκόσμιου στο τοπικό, η αίσθηση ενός πολύπλοκου και πολλαπλού ανήκειν που διακατέχει το σύγχρονο άτομο και προσφέρει τη δυνατότητα επαναπροσέγγισης της έννοιας του «σπιτιού», των συνόρων που οριοθετούν την οικογένεια και την πολιτισμική ταυτότητα, καθώς και την προέλευση της αίσθησης μιας φαντασιακής κοινότητας που εκτείνεται πέρα από τα όρια του τοπικού.

³ Η Β. Gelfant διακρίνει τρεις μορφές μυθιστορήματος της πόλης: το «πορτρέτο», το «συνοπτικό» και την «οικολογική» μελέτη. Το μυθιστόρημα-πορτρέτο ακολουθεί ένα συγκεκριμένο πρωταγωνιστή στην πόλη και απεικονίζει την αλλαγή του χαρακτήρα, ενόσω το αστικό περιβάλλον εγγράφει τα νοήματα, τις αξίες και τα ήθη του στο μυαλό του, όπως συμβαίνει σε ένα μυθιστόρημα ανάπτυξης, Blanche Housmann Gelfant, *The American City Novel*, Norman, Okl., University of Oklahoma Press, 1954, σ. 11–12.

⁴ Χρησιμοποιώ την κατηγορία του χώρου σε μια προοπτική επηρεασμένη από τις πολιτισμικές σπουδές, που ορίζει τον χώρο ως αναπαραστατική κατηγορία στενά συνυφασμένη με την κοινωνική και ψυχολογική διάσταση. Έτσι κατανοητός, ο χώρος δεν είναι μια ακίνητη επιφάνεια, αλλά μια εξελισσόμενη σφαίρα όπου πολλές ανθρώπινες τροχιές συνυπάρχουν και το κοινωνικό κατασκευάζεται, βλ. D. Massey, *For Space*, Los Angeles, Sage, 2005.

Συνδέοντας τις συγκεκριμένες παρατηρήσεις με το bildungsroman, να επισημάνω ότι ενώ ο χρόνος και η ιδέα της ανάπτυξης έχουν ιδιαίτερη σημασία στο παραδοσιακό bildungsroman, ο χώρος από κοινού με τον χρόνο είναι, στην περίπτωση της Τριανταφύλλου, κεντρικής σημασίας μεταβλητές. η συγγραφέας αποτυπώνει την εξέλιξη και την αλλαγή όχι μόνο από χρονική άποψη ως προσωπική και κοινωνική εξέλιξη, αλλά και χωρικά ως ταξίδι-περιπλάνηση. Τα χωρικά όρια –όρια με μια έννοια πολιτισμική, ιδεολογική και εθνική– έχουν γίνει, άλλωστε, στην εποχή μας ιδιαίτερα θολά και μετατοπισίμα, ως αποτέλεσμα μιας αυξημένης διασυνοριακής ανθρώπινης κινητικότητας, με αποτέλεσμα τη δημιουργία νέων μορφών ανήκειν, ενώ τα άτομα είναι πιο «επιρρεπή στο να αρθρώνουν πολύπλοκες διασυνδέσεις με ανθρώπους, τόπους και παραδόσεις που βρίσκονται πέρα από τα όρια του κράτους-έθνους τους».⁵ Θεωρώ λοιπόν πως η συγγραφέας επαναδιαπραγματεύεται το παραδοσιακό μυθιστόρημα διαμόρφωσης διερευνώντας τις ποικίλες ατραπούς του ανήκειν,⁶ τις σχέσεις με τους άλλους και τις (επανα)κατασκευές του εαυτού ως ένα είδος χωρικής κίνησης,⁷ ως ταξίδι προς και εντός διεθνικών-μητροπολιτικών χώρων που συνεπάγεται αποχωρισμούς και δημιουργία νέων σχέσεων, αλλά και ως ένα είδος χωρικής «μύησης» στη μητρόπολη – που και αυτή με τη σειρά της θεμελιώνεται στη διαρκή κίνηση στην πόλη. Οι όροι που χρησιμοποιώ παραπέμπουν προφανώς στις φάσεις του αρχετυπικού ηρωικού ταξιδιού (τον αποχωρισμό, τη μύηση και την επιστροφή), για να τονίσω αυτό που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο μυθιστόρημα: την αναγκαιότητα της κίνησης

⁵ S. Vertovec - R. Cohen, «Introduction. Conceiving cosmopolitanism», στο S. Vertovec - R. Cohen (επιμ.), *Conceiving Cosmopolitanism. Theory, Context and Practice*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2002, σ. 2.

⁶ Όσον αφορά το ανήκειν, η σχετική θεωρητική σκέψη στηρίζεται συχνά σε πολωμένες χωρικές μεταφορές στην προσπάθεια κατασκευής ενός συγκεκριμένου «χώρου του υποκειμένου», K. M. Kirby, *Indifferent Boundaries. Spatial Concepts of Human Subjectivity*, Νέα Υόρκη-Λονδίνο, Guildford Press, 1996, σ. 148. Παρ' όλα αυτά, εγώ είμαι επηρεασμένη από όσα γράφει η Elspeth Probyn στο βιβλίο της *Outside Belongings*, Νέα Υόρκη-Λονδίνο, Routledge, 1996, που αντιλαμβάνεται το ανήκειν ως ώθηση για κάποιο είδος σύνδεσης, με άλλους ανθρώπους, μέρη ή τρόπους ζωής, και τους τρόπους με τους οποίους άτομα και ομάδες διασυνδέονται από την επιθυμία τους να ανήκουν· μια διαδικασία που τροφοδοτείται από λαχτάρα μάλλον και όχι από την τοποθέτηση της ταυτότητας ως σταθερής κατάστασης (σ. 19).

⁷ Στο πλαίσιο της σημασιολόγησης του χώρου, η N. Würzbach, «Raumdarstellung», στο A. Nünning - V. Nünning (επιμ.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Στουτγάρδη, J. B. Metzler, 2004, σ. 49–71, ισχυρίζεται ότι υπάρχει μια «αμοιβαία σχέση ανάμεσα στην εμπειρία του χώρου και την κατασκευή ταυτότητας» (σ. 55) και προσδιορίζει τρεις κατηγορίες για μια έμφυλη αφηγηματική ανάλυση του χώρου: (1) προσβασιμότητα χώρων και παραβιάσεις, (2) θέση στον χώρο και κίνηση των χαρακτήρων, (3) έμφυλη εμπειρία και κατασκευή σημασίας (σ. 57). Από τις κατηγορίες αυτές η θέση στον χώρο και η κίνηση των χαρακτήρων με βοηθά να εστιάσω στις σχέσεις μεταξύ κειμενικής «γεωγραφίας» και εξέλιξης των χαρακτήρων.

στη διαδικασία αναζήτησης, όχι την ηρωική αναζήτηση με την παραδοσιακή έννοια, αλλά την εξίσου δύσκολη επιχείρηση της διαμόρφωσης μέσω της αναζήτησης της ευτυχίας.

Οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος κινούνται, πράγματι, συνεχώς. Όχι μόνο έχουν μετακινηθεί από το γενέθλιο τόπο στη Νέα Υόρκη, με το παρόν της αφήγησης να τους βρίσκει να έχουν ήδη βιώσει το πρώτο στάδιο του αρχετυπικού ταξιδιού, τον αποχωρισμό, αλλά και στο πλαίσιο της μητροπολιτικής ζωής τους, που φέρει τα χαρακτηριστικά της δεύτερης φάσης του ταξιδιού (της μύησης), νιώθουν μια έντονη επιθυμία κινητικότητας, που εκδηλώνεται τόσο ως συνεχής κίνηση στην ευρύτερη περιοχή της Νέας Υόρκης, από την περιφέρειά της προς το κέντρο, ανάμεσα στο κέντρο και την περιφέρειά της, όσο και ως συνεχής κίνηση με τη μορφή των περιπλανήσεων σε περιοχές, δρόμους και τόπους διασκέδασης. Με τον τρόπο αυτό η συγγραφέας κατασκευάζει τον χώρο γύρω από μια σειρά από δίπολα: εντός/εκτός, πόλη μητρόπολη (Αθήνα/Νέα Υόρκη), περιφέρεια/κέντρο (Αρκανσο/Νέα Υόρκη, αλλά και Κάναρσι/Μανχάταν)· δίπολα που ναρκοθετούν και αλλάζουν τις αντιλήψεις του «οικείου» και «άλλου», αποδομούν τη συνήθη αποξενωτική εικόνα της μητρόπολης,⁸ ενώ δημιουργούν και έναν προβληματισμό γύρω από την έννοια του κέντρου – το οποίο, όπως θα δούμε στη συνέχεια, γίνεται σημείο έλξης, αλλά και νέων αναχωρήσεων.

Ειδικότερα όσον αφορά την ανώνυμη αφηγήτρια του μυθιστορήματος, μια νεαρή Αθηναία που ζει στη Νέα Υόρκη λόγω σπουδών, αυτή φαίνεται πως ενσαρκώνει όσα γράφει ο Arjun Appadurai στο *Modernity At Large* για την έννοια της κινητικότητας ως αυτοσυνείδητης προσπάθειας να αποτινάξεις την προσκόλληση στις ρίζες και τον περιορισμό στον χώρο υπέρ μιας σύγχρονης μητροπολιτικής ζωής.⁹ Η επιλογή εκ μέρους της της κινητικότητας αντί της στάσης και της μονιμότητας στον γενέθλιο ελληνικό χώρο, η φυγόκεντρη κίνηση που την παίρνει μακριά από αυτόν και την ωθεί προς τα έξω, αρχικά στο Παρίσι και στη συνέχεια στη Νέα Υόρκη, και η επιθυμία συνεχούς κίνησης εντός του μητροπολιτικού χώρου, πυροδοτώντας την πλοκή της αναζήτησης για τη θέση της στον κόσμο και για την αναζήτηση της ευτυχίας, δείχνει αφενός ότι ξένος σε σχέση με το «σπίτι»/ γενέθλιο τόπο μπορεί να είναι και εκεί-

⁸ Αυτό δεν σημαίνει ότι η αφηγήτρια αναπαριστά τη Νέα Υόρκη ως παράδεισο. Αντίθετα, η πόλη είναι ταυτόχρονα γοητευτική, σφύζουσα από ζωή, και ενδεικτική όλων των αρνητικών στοιχείων μιας μεγαλούπολης (άστεγοι, εγκληματικότητα κ.ο.κ.).

⁹ A. Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Μινεάπολη, University of Minnesota Press, 1996, σ. 37.

νος που, παρ' όλη την εγγύτητά του με αυτό, νιώθει πως δεν ανήκει εκεί.¹⁰ αφετέρου, ότι οι επιθυμίες και οι αναζητήσεις της εκδηλώνονται ή οδηγούν σε διάφορες μορφές κίνησης και επιτέλεσης ταυτότητας.

Με παραλλαγές, κάτι ανάλογο ισχύει και για τα δύο άλλα πρωταγωνιστικά πρόσωπα: την Μπίμπι που έχει εγκαταλείψει το ασφυκτικά στενό πλαίσιο του Σουάν Λέγκ του Άρκανσο για το όνειρο του Μανχάταν· με άλλα λόγια, για την αναζήτηση ενός εναλλακτικού τρόπου ύπαρξης και ανήκειν. Η πόλη έχει λειτουργήσει, άλλωστε, παραδοσιακά ως ένα μέρος στο οποίο διαφορετικές ομάδες έχουν έρθει για να ξεφύγουν από την επιτήρηση και την τάξη των μικρών κοινοτήτων, για να συμμετάσχουν στην απόλαυση της διαφοράς, ενώ ένας από τους πολιτισμικούς λόγους για τους οποίους οι πόλεις παραμένουν δημοφιλείς είναι ότι παρέχουν χώρους για να πειραματιστούν τα άτομα με τις ταυτότητές τους και να συμμετάσχουν σε μια πιο «ά-τακτη» ύπαρξη. Τον Νίκυ, τέλος, ο οποίος στην ουσία δεν είναι κάτι άλλο από ένας εσαεί ανέστιος – μετωνυμία της μεταμοντέρνας υπαρξιακής *malaise*. Ανίκανος να δεσμευτεί σε οποιοδήποτε μέρος, έχοντας εγκαταλείψει την επιθυμία να ανήκει και να αποκτήσει μια σταθερή ταυτότητα, δεν μπορεί παρά να μετατοπίζεται μεταξύ διαφόρων τόπων. Είναι κάτι σαν τον περιπλανώμενο της μεταμοντερνικότητας, όπως ορίζεται από τον Zygmunt Bauman: το άτομο που, στερούμενο κάθε συνεκτικής και σταθερής στρατηγικής ζωής σε έναν κόσμο πολύ συγκεχυμένο και ασυνάρτητο, μπορεί να περάσει τον χρόνο του μόνο περιφερόμενο άσκοπα, κινούμενο προς το πουθενά.¹¹

Και τα τρία αυτά πρόσωπα επιτυγχάνουν με τη δράση τους να αποσταθεροποιήσουν τη συνήθη κεντρομόλο κίνηση προς το «σπίτι»/γενέθλιο τόπο, τη συμβατική οργάνωση του χώρου γύρω από την παρήγορη σταθερότητα του «σπιτιού» σε σχέση με την επικίνδυνη αστάθεια της πόλης. Να επισημάνω ότι την έννοια «σπίτι» δεν την χρησιμοποιώ ως σταθερό σημαίνον, αλλά ως έναν τρόπο θεώρησης και κριτικής διερεύνησης του πρωταρχικού «εδώ» των πρωταγωνιστών σε σχέση με ό,τι έχει σχεδιαστεί ως «εκεί» και προκαλεί μια αίσθηση ετερότητας. Με άλλα λόγια, χρησιμοποιώ τον όρο αυτό για να αποτυπώσω τον τρόπο με τον οποίο το κείμενο τον υπονομεύει ως σταθερή

¹⁰ Ενδεικτικό ως προς αυτό το αίσθημα είναι το μόττο του μυθιστορήματος, η *Ballade* του F. Villon. Στην ουσία η συγγραφέας παραθέτει ένα απόσπασμα από την *Ballade du concours de Blois* –ή όπως είναι επίσης γνωστή *La Ballade des contradictions*– που χαρακτηρίζεται από αυτό ακριβώς το αίσθημα αποξένωσης στον οικείο τόπο.

¹¹ Z. Bauman, *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*, Cambridge, Mass., Basil Blackwell, 1995.

αναφορά, συγχέοντας τα όρια ανάμεσα στο «σπίτι» και τον υπόλοιπο κόσμο και αποκαλύπτοντας πώς τα όρια τοπικού και δυτικού/παγκόσμιου γίνονται ρευστά και συγχωνεύονται αφού θέτουν μια διεθνική εμπειρία ζωής στο επίκεντρο της αφήγησης. Επιπλέον, να διευκρινίσω ότι οι χωρικοί όροι που επικαλούμαι είναι κατά κύριο λόγο «τοπικοί», ατομικοί και προσωπικοί, και δεν οριοθετούνται από συγκεκριμένα εθνικά σύνορα· εστιάζουν στην αθηναϊκή ζωή της αφηγήτριας ή στη ζωή της Μπίμπι στο Άρκανσο και το άμεσο περιβάλλον τους στο οποία ήδη αισθάνονταν ξένες, εκτός «τόπου» τόσο σε προσωπικό όσο και σε πολιτισμικό επίπεδο, με αποτέλεσμα να διασπάται οποιοδήποτε δυνάμει δίπολο μεταξύ μιας εθνοπολιτισμικής ταυτότητας, από τη μία πλευρά, και την κοινωνία της μετεγκατάστασης, από την άλλη. Έτσι, το ουσιαστικό «σπίτι», όσον αφορά το παρόν της ιστορίας τουλάχιστον, είναι η νέα κατοικία στο Κάναρσι ή στα Μπρούκλιν Χάιτς, και γενικότερα η πόλη της Νέας Υόρκης, από την απόσταση των οποίων η αφηγήτρια θυμάται την εφηβική ηλικία στο σπίτι της ως τόπο του μη-ανήκειν και, συνεπώς, ως βάση για τα ταξίδια της στο εξωτερικό¹² – ή με βάση αυτό το «σπίτι» γίνεται η αντιπαράθεση με το χωριό της Μπίμπι, όταν πηγαίνουν εκεί για την κηδεία της μητέρας της. Αξίζει να αναφέρω ως προς τούτο τόσο την στενόχωρη, συχνά ασφυκτική, αίσθηση που δημιουργεί στην αφηγήτρια το οικογενειακό της περιβάλλον, την ιδεολογικοπολιτισμική της διάσταση από τον πατέρα της που την κατηγορεί ότι έχει γίνει «αμερικανάκι» (χαρακτηριστική είναι η διαφωνία του πατέρα για τη ροκ μουσική και την προτροπή στην κόρη του να ακούει Αρλέτα, σ. 136), αλλά και το πώς αντιμετωπίζει την Αθήνα. Είναι ενδεικτικό ότι η αφηγήτρια, η οποία δεν νιώθει ποτέ ιδιαίτερη επιθυμία επιστροφής στην Αθήνα/σπίτι και το κάνει πάντα αναγκαστικά λόγω των οικογενειακών προβλημάτων, αισθάνεται ότι δεν γνωρίζει πλέον την Αθήνα που έχει εντωμεταξύ αλλάξει. Παρόλο που έχει τις ρίζες της εκεί, η Αθήνα δεν είναι πλέον το σπίτι, αλλά ένα παροδικό μέρος που γεννά την επιθυμία κίνησης, γεγονός που μας βοηθά να συνειδητοποιήσουμε ότι το «σπίτι» ως συνώνυμο του ανήκειν είναι ένα «σύνολο αισθήσεων/πολιτισμικών σημασιών»¹³ πλήρες εξαιρέσεων αλλά και νέων συμπεριλήψεων.

Έχω ήδη αναφερθεί στη νεοϋρκέζικη εμπειρία των πρωταγωνιστών και

¹² Η Kaplan θυμίζει ότι έχει γίνει κοινός τόπος στις δυτικές κοινωνίες η προνομιούχα νεολαία να έχει ανατραφεί έτσι ώστε να πιστεύει ότι η απόσταση δίνει την απαραίτητη προοπτική, ότι η διαφορά οδηγεί στη διορατικότητα και ότι το ταξίδι είναι μεταφορικά «διαφωτιστικό», Caren Kaplan, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Durham, N.C.–Λονδίνο, Duke University Press, 1996, σ. x.

¹³ A. Blunt - R. Dowling, *Home*, Λονδίνο–Νέα Υόρκη, Routledge, 2006, σ. 2–3.

στις περιπλανήσεις στην πόλη ως χωρική μύηση υπό την έννοια των χωρικά προσδιορισμένων εμπειριών αναζήτησης (ανθρώπων, σχέσεων, της ευτυχίας) και αυτοπροσδιορισμού. Τι σημαίνει, όμως, ακριβώς αυτός ο χωρικός προσδιορισμός και πώς λειτουργεί η πόλη ως υπο-κείμενος λόγος του κειμένου;

Αντιμετωπίζοντας την πόλη ως κόμβο που έτσι όπως συγκεντρώνει παγκόσμιες ροές ανθρώπων, πολιτισμών, ιδεών ανάγεται σε τόπο της ετερογένειας εντός της χωρικής εγγύτητας, θεωρώ πως η νεοϋρκέζικη μυητική εμπειρία των πρωταγωνιστών σε μια πόλη που μπορεί να θεωρηθεί μπαχτινική –ανοιχτή, κοινωνικά και πολιτισμικά ετερογενής, πολυφωνική, και πολυπροοπτική όσον αφορά τον χώρο/τόπο–, διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό από την εγγύτητα διαφόρων μορφών κοινωνικοπολιτισμικής διαφοράς. Είναι προφανές, άλλωστε, ότι η μητρόπολη, μια περιοχή σταθερής συνάντησης με τον Άλλο, δραματίζει κεντρικό ρόλο ως τόπος στον οποίο οι ταυτότητες δημιουργούνται και επιτελούνται σε σχέση με διαλογικές συναντήσεις τόσο με τη διαφορά όσο και με την ομοιότητα, αφού παρέχει μια τοποθεσία στην οποία μπορούν να συννευρεθούν κουλτούρες, ιστορίες και δομές αισθήματος που προηγουμένως χωρίζονταν από τεράστιες αποστάσεις.¹⁴ Αυτή ακριβώς η εμπλοκή με πολλαπλές διασταυρούμενες μορφές διαφοράς δίνει στους χαρακτήρες του μυθιστορημάτων την ευκαιρία να εξερευνήσουν την υποκειμενικότητα πέρα από τις αυστηρά καθορισμένες κοινωνικές και χωρικές παραμέτρους που προσφέρονται από την οικογένειά τους. Ο κοινωνικός κύκλος τους χαρακτηρίζεται από εθνοπολιτισμική και φυλετική πολλαπλότητα και έτσι αναδύεται μια νέα «κοινότητα», που αντλεί ταυτόχρονα από την ποικιλομορφία των μελών της και την υπερβαίνει, αφού αντιμετωπίζουν το ανήκειν ως ζήτημα προσωπικής διαπραγμάτευσης. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένας «κόσμος» που συντίθεται από διαφορετικούς ανθρώπους, οι οποίοι δεν αντιμετωπίζουν τις εθνοτοπικές συνδέσεις ως αποκλειστικούς βασικούς παράγοντες που καθορίζουν την αίσθηση του ανήκειν (είναι χαρακτηριστικό ότι η αφηγήτρια «δεν ένιωθ[ε] ν' ανήκ[ει] σε καμιά πατρίδα», σ. 58), επιδιώκοντας μια πιο προσωπική οριοθέτηση σταθερότητας σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο· αυτό που τους ενδιαφέρει είναι «με ποιους μπορεί να αισθανόμαστε ότι ανήκουμε».¹⁵

¹⁴ Η Τριανταφύλλου αντιμετωπίζει την πόλη με παρόμοιο τρόπο με τον Raymond Williams, ο οποίος στο βιβλίο του *The Country and The City*, Λονδίνο, Chato & Windus, 1973, σ. 151, διατυπώνει την άποψη ότι «νέα είδη πιθανής τάξης, νέα είδη ανθρώπινης ενότητας [είναι δυνατά] στη μετασχηματιστική εμπειρία της πόλης». Θυμίζει ταυτόχρονα και τον τρόπο με τον οποίο ο Hanif Kureishi αποτυπώνει τόσο το Λονδίνο όσο και το ρόλο της μουσικής στη διαμόρφωση μιας νέας αίσθησης ταυτότητας σε μυθιστορημάτα του όπως το *The Buddha of Suburbia* (1990).

¹⁵ Probyn, ό.π. (σημ. 6), σ. 35.

Ειδικότερα, αυτό που συνδέει κάποιους από τους χαρακτήρες, ενώ ταυτόχρονα τους διαφοροποιεί από κάποιους άλλους σε μια πόλη που αποτυπώνεται ως ο τόπος της απελευθέρωσης, της πολιτιστικής αφθονίας και του ναρκωτικού πειραματισμού, είναι ένας ιδιαίτερος τρόπος ζωής, μια νεανική υποκουλτούρα, που βασίζεται σε συγκεκριμένα σύμβολα που ταξιδεύουν διασχίζοντας εθνικά και πολιτισμικά σύνορα. Στην προκειμένη περίπτωση τον ρόλο του συμβόλου αυτού παίζει η ροκ μουσική,¹⁶ με το κείμενο να υπερτονίζει τη ροκ κουλτούρα ως κοινή πολιτισμική αναφορά ατόμων που προέρχονται από έναν κατά τα άλλα πολιτισμικά διαφορετικό και κοινωνικοοικονομικά στρωματοποιημένο κόσμο. Αυτό που προβάλλει το μυθιστόρημα είναι μια νέα γενιά που διαθέτει τη δικιά της κουλτούρα και για την οποία το μουσικό γούστο και πιο συγκεκριμένα η ροκ κουλτούρα είναι συνειδητή μορφή έκφρασης· ένα από τα διαθέσιμα μέσα με τα οποία τα πρόσωπα είναι σε θέση να κατασκευάσουν ενεργά την ταυτότητα, τον τρόπο ζωής τους, ακόμα και την αίσθηση του τόπου στην ύστερη νεωτερικότητα – και το λέω αυτό υπό την έννοια ότι γεωγραφικά διάσπαρτα υποκείμενα μπορεί να τοποθετούν τους εαυτούς τους σε συλλογικές μουσικές πρακτικές μέσα από μια αντίληψη της ικανότητας της μουσικής να ξεπερνά τοπικά όρια και να γίνεται διατοπική.¹⁷ Οι σελίδες του μυθιστορήματος είναι πράγματι διάστικτες από αναφορές σε ροκ συγκροτήματα, τραγουδιστές και τραγούδια που, δεδομένης της κοινωνικοπολιτισμικής ανάγνωσης της ροκ μουσικής ως ενός συνόλου ευαισθησιών, διαθέσεων και τρόπων έκφρασης μιας αντίστασης σε κυρίαρχες αξίες και επικρατούσες συντηρητικές ή παραδοσιακές τάσεις, δεν μπορούμε παρά να τις αντιμετωπίσουμε ως ενδείκτες ενός τρόπου έκφρασης ιδεών, καθώς και ενός τρόπου ζωής που δεν στοχεύει παρά στο να επενδύσει τους χαρακτήρες με τα πρόσημα της αντισυμβατικότητας, της διαφοροποίησης απέναντι στα κοινωνικά στερεότυπα και της απομάκρυνσης από τις γονεϊκές ταυτίσεις. Αν δεχτούμε δε ότι «η μου-

¹⁶ Αφορμή για τη συγγραφή του μυθιστορήματος αυτού, σύμφωνα με την ίδια τη συγγραφέα, φαίνεται να είναι ο Τζέριου Γκαρσία: «Όταν πέθανε ο Τζέριου Γκαρσία, μια εποχή τέλειωσε· έγραψα το “Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης” για εκείνη την εποχή που τέλειωσε. Και για ό,τι ανεκτίμητο μου πρόσφεραν οι Grateful Dead», Σώτη Τριανταφύλλου, *Ο χρόνος πάλι*, Αθήνα, Πατάκης, 2009.

¹⁷ Όπως δηλώνει ο Keith Negus, *Popular Music in Theory. An Introduction*, Cambridge, Polity, 1996, σ. 133, τα τραγούδια και μουσικά στίλ δεν «αντανακλούν» ή «εκφράζουν» απλώς τις ζωές του κοινού. Μια αίσθηση ταυτότητας δημιουργείται από όλες τις διαδικασίες με τις οποίες οι άνθρωποι συνδέονται μεταξύ τους μέσω της μουσικής και με τη μουσική· η μουσική, άλλωστε, δημιουργεί και αρθρώνει την έννοια της κοινότητας, την αίσθηση του ανήκειν σε μια ομάδα, ενώ παράλληλα δημιουργεί, διαπραγματεύεται και εκφράζει τα πολιτισμικά σύνορα αυτής της ομάδας – ανάλογα με το αν στα μέλη της αρέσει ή δεν αρέσει ένα είδος μουσικής, S. Frith, «Πολιτισμική μελέτη της ποπ μουσικής», στο L. Grossberg - C. Nelson - P. Treicher (επιμ.), *Καλειδοσκόπιο. Μελέτες για τον πολιτισμό*, μτφρ. Μ. Διάθα, Θεσσαλονίκη, Μάγικα, 1992, σ. 124.

σική και ο χορός απελευθερώνουν τους ανθρώπους από τις απαιτήσεις μιας οδηγούμενης σε συγκεκριμένη κατεύθυνση, στοχοθετημένης ζωής, επιτρέποντάς τους να ζήσουν για λίγο σε αυτό που ο Erwin Straus καλεί “ενεστωτικό” μη προσανατολισμένο χώρο»,¹⁸ μπορούμε να πούμε ότι η παντοδυναμία της ροκ κουλτούρας μπορεί να θεωρηθεί ως ασύνειδη επιθυμία μιας ανάγκης να ανήκει σε μια εναλλακτική συλλογική ταυτότητα και ταυτόχρονα σε κάτι που είναι ρευστό, σε κίνηση, σε εξέλιξη – κάτι που συνδέεται στην προκειμένη περίπτωση και με την επιθυμία μετακίνησης-κίνησης στην πόλη.

Τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα του μυθιστορήματος νιώθουν την ανάγκη να ανήκουν σε αυτόν τον υβριδικό, «τρίτο χώρο» της διεθνικής, διαπολιτισμικής επικοινωνίας που δημιουργεί η ροκ κουλτούρα σε μια πόλη που υπερβαίνει τους όποιους εθνοπολιτισμικούς περιορισμούς. Μας δείχνουν όμως ταυτόχρονα αυτό που ο D. Hebdige υποστήριξε στο βιβλίο του για την Υποκουλτούρα:¹⁹ οι υποκουλτούρες δεν βρίσκονται σε άμεση αντίθεση με την κυρίαρχη κουλτούρα· η πρόκληση εκφράζεται στο επίπεδο του στιλ – δηλαδή στο επίπεδο των σημείων. Παρότι, όμως, τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα προβάλλουν τη διαφορά τους με θεαματικό τρόπο, δεν παύουν να είναι ενταγμένα ή να προσπαθούν να ενταχθούν στα κοινωνικά όρια. Να αναφέρω ενδεικτικά τον συντηρητικό γάμο της Μπίμπι ή την ένταξη της αφηγήτριας στην κοινωνική συμβατικότητα μέσα από τον τυπικό ρόλο του εκπαιδευτικού, αλλά και την ταυτόχρονη διαφοροποίησή της απέναντι στα κοινωνικά στερεότυπα μέσα από την ακραία εμφάνισή της.²⁰ Ενδιαφέρον είναι δε ότι οι μετακομίσεις των πρωταγωνιστών από περιοχή σε περιοχή, έτσι όπως ακολουθούν μια πορεία που οδηγεί από την περιφέρεια προς το κέντρο (Μανχάταν με όλες τις συνδηλώσεις του) υποδεικνύουν και την αλλαγή των προσώπων, την ωρίμανσή τους, μαζί με το τέλος της περιπλάνησης. Κάποιοι από αυτούς, όπως η Μπίμπι, κλείνοντας έναν κύκλο θα επιστρέψουν εκεί από όπου ξεκίνησαν, ο Νίκυ με τον θάνατό του θα μείνει ένας εσαεί ξένος που αντιστέκεται σε κάθε είδους κατηγοριοποίηση και ένταξη, ενώ η ανώνυμη ηρωίδα που, έτσι κι αλλιώς αρέ-

¹⁸ Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, Μινεάπολη, University of Minnesota Press, 1977, σ. 128–29.

¹⁹ D. Hebdige, *Υποκουλτούρα. Το νόημα του στιλ*, μτφρ. Ε. Καλλιφατιδή, Αθήνα, Γνώση, 1988.

²⁰ Ο Cohen υποστηρίζει ότι τα μέλη της υποκουλτούρας αντιμετωπίζουν «ένα συμβιβασμό ανάμεσα σε δύο αντιφατικές ανάγκες: την ανάγκη να δημιουργήσουν και να εκφράσουν μια αυτονομία και μια διαφοροποίηση από τους γονείς [...] και την ανάγκη να συντηρήσουν τις γονεϊκές ταυτόσεις», Α. Cohen όπως παρατίθεται στο Hebdige, ό.π., σ. 107. Για τον λόγο αυτό η υποκουλτούρα δεν ταυτίζεται ούτε μπορεί να νοηθεί έξω από την κοινωνία και την κυρίαρχη κουλτούρα της· είναι ενταγμένη στα κοινωνικά όρια, αλλά εκφράζει και προβάλλει τη διαφορά της με έντονο τρόπο.

σκεται στο ενδιάμεσο²¹ και φαίνεται πως θα εγκαταλείψει τη Νέα Υόρκη ξεκινώντας ένα άλλο ταξίδι, συντηρεί την ενδιαμεσότητα της κατάστασής της.

Μια ταλάντωση ανάμεσα στη σταθερότητα και τη ρευστότητα, το ανήκειν και το μη-ανήκειν, σε μια πραγματικότητα στην οποία η έννοια ή η επιθυμία ενός σταθερού κέντρου είναι σε κάθε επίπεδο –ατομικό, πολιτισμικό, χωρικό– ρευστή, διαπερνά το μυθιστόρημα.²² Και αυτό με οδηγεί στις τελικές μου παρατηρήσεις. Εντέλει, στο *Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης* κυρίαρχη είναι η ιδέα ότι «διαμορφώνεσαι» στην πόλη, καθώς δείχνει πως το «σπίτι» μπορεί να είναι ένας προορισμός όπως η πόλη και η ζωή σε αυτήν. Από τη στιγμή δε που η Νέα Υόρκη είναι περισσότερο παγκόσμια πόλη και όχι μια πόλη αντιπροσωπευτική της Αμερικής, απομακρύνει την έννοια της ταυτότητας από τις πιο παραδοσιακές πηγές της, όπως η φαντασιακή κοινότητα του έθνους και η πολιτισμική ταυτότητα που συνδέεται με αυτό. Κατά συνέπεια, θα έλεγα πως η Τριανταφύλλου φαντάζεται τη γεωγραφία της Νέας Υόρκης ως μεταφορά για μια νέα μορφή κοσμοπολιτικής, διεθνικής ταυτότητας που αντικαθιστά μια πολυπολιτισμικότητα που εδράζεται σε στατικές εθνοτικές και αντιθετικές οντολογίες, με μια νέα μορφή του ανήκειν ως «ιδιότητα του πολίτη της πόλης – ιδιότητα που είναι αποσυνδεδεμένη από «την υπόλοιπη χώρα»²³ και παρουσιάζεται περισσότερο απελευθερωτική.²⁴ Μας μιλά για νέες «κοινότητες» που είναι ηθελημένες και βασίζονται σε μια επιλογή κατοικίας μέσα στο πλαίσιο επιλεγμένων αξιών και πολιτισμικών συγγενειών. Δείχνει ταυτόχρονα πως το «σπίτι» μπορεί να είναι ένα ταξίδι και έτσι ανατρέπει την ιδέα ότι να φύγεις από την «πατρίδα» σημαίνει πως αφήνεις πίσω τον εαυτό σου, την «πραγ-

²¹ Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Είχα περάσει πολύ καιρό ανάμεσα στη μητρόπολη και το αρχιπέλαγος, ανάμεσα στην ενδοχώρα και τις απόκοσμες αμμώδεις παραλίες – είχα συνηθίσει» (σ. 13).

²² Για απουσία κάθε είδους σταθερού κέντρου στο έργο της Σώτης Τριανταφύλλου –υπό την έννοια ότι τα κείμενά της εκφράζουν τη μάταιη αναζήτηση και περιπλάνηση ηρώων χωρίς ορατό σημείο αναφοράς– κάνουν λόγο η Ελισάβετ Κοτζιά και ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Η ελληνική λογοτεχνία 1974–2000», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770–2000. Δημοκρατικές κατακτήσεις–Οικονομική ανάπτυξη και κοινωνική σταθερότητα*, τ. 10, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, σ. 189–191, στην προσπάθειά τους να διακρίνουν τις τάσεις μέσα από τις οποίες πραγματώνεται η έννοια του «μεταμοντέρνου παραδείγματος» στη γενιά του '90.

²³ A. Ong, «Please stay. Pied-a-terre subjects in the megacity», *Citizenship Studies* 11.1 (2007) 84.

²⁴ Σύμφωνα με τον Werner Schiffauer, «Cosmopolitans are cosmopolitans. On the relevance of local identification in globalizing society», στο J. Friedman - S. Randeria (επιμ.), *Worlds on the Move. Globalization, Migration, and Cultural Security*, Λονδίνο, I. B. Tauris, 2004, σ. 93–100, η πόλη αρέσει σε τόσους πολλούς ξένους, που δείχνουν λιγότερο ενδιαφέρον για την ταυτοποίηση με το έθνος στο οποίο μεταναστεύουν «και προτιμούν να ταυτιστούν με μια πόλη, [...] να είναι υπερήφανοι γι' αυτό, να καυχώνται γι' αυτό, χωρίς να μοιράζονται [απαραίτητα] τις αξίες» της πλειονότητας των πολιτών της. Ως αποτέλεσμα, οι πόλεις όλο και περισσότερο «αντικαθιστούν τα [εθνικά] κράτη στην κατασκευή κοινωνικών ταυτοτήτων».

ματική» ταυτότητα ή ακόμα και το σπίτι. Από την άλλη, αποφεύγει να απορρίψει με απόλυτο τρόπο τη στάση υπέρ της κίνησης, ή το αντίθετο, αφού το τέλος του κειμένου υποδηλώνει ότι η συνεχής κίνηση δεν είναι μια εποικοδομητική διαδικασία για όλους ανεξαιρέτως. Αμφισβητεί λοιπόν την περιοριστική αντίληψη του «ριζώματος» και της «κίνησης» ως αντιθέτων, προβληματοποιώντας τη διπολική σκέψη, προκειμένου να απελευθερώσει την ταυτότητα του ατόμου και να δείξει πως το ανήκειν παράγεται μέσα από μια συνεχή διαδικασία προσαρμογών, μετασχηματισμών, διαπραγματεύσεων και επαναπροσδιορισμών· για να αναδείξει, εντέλει, αυτές τις ρευστές, κινητικές υποκειμενικότητες της εποχής μας που, μένοντας μακριά από την προσκόλληση σε ένα γεωγραφικό-πολιτισμικό χώρο, αποκαλύπτουν αφενός πως «το να έχεις εγκατασταθεί κάπου δεν σημαίνει απαραίτητα ότι έχεις παγιωθεί εκεί, αλλά και το ότι να είσαι σε κίνηση δεν σημαίνει απαραίτητα ότι έχεις αποκοπεί»²⁵ από την επιθυμία του ανήκειν, και αφετέρου τη σημασία συγκρότησης ταυτότητας μέσω υποπολιτισμικών πρακτικών.

²⁵ S. Ahmed - C. Castañeda - A.-M. Fortier - M. Sheller, «Introduction. Uprootings/regroundings: Questions of home and migration», στο S. Ahmed - C. Castañeda - A.-M. Fortier - M. Sheller (επιμ.), *Uprootings/Regroundings. Questions of Home and Migration*, Οξφόρδη, Berg, 2003, σ. 1.

Από τον περισπασμό της σκέψης στην ντροπή της ύπαρξης,
από την ντροπή στον «λόγο της αλήθειας».

Η ποιητική της διασποράς στο έργο του Franz Kafka

Η κίνηση, τα περάσματα και οι μεταβάσεις, προϋποθέτουν, όπως και η ίδια η λογοτεχνία, το άνοιγμα στην ετερότητα. Εδώ θα μας απασχολήσει μία εκδοχή της ποιητικής της κίνησης που θέτει τις προϋποθέσεις ενός τέτοιου ανοίγματος, με τρόπο όχι προφανή, αλλά γι' αυτό επίμονο και επικαιροποιήσιμο στα εκάστοτε ιστορικά συμφραζόμενα. Συγκεκριμένα, η παρακάτω συζήτηση δομείται γύρω από την έννοια του «περισπασμού» της σκέψης στο έργο του Franz Kafka. Όπως θα προσπαθήσω να δείξω, η διασπορική κίνηση που υπονοείται στον περισπασμό είναι τελικά η προϋπόθεση ενός πολύ ιδιότυπου περάσματος, μίας ελάχιστης μετατόπισης που καθιστά προβληματικό το όριο ανάμεσα στον εαυτό και τον άλλο. Η κατάργηση του ορίου αποκαλύπτει μορφές του είναι που προκαλούν το χαρακτηριστικό στον Kafka συναίσθημα της «ντροπής» και της «αγωνίας», μέσα από το οποίο όμως αναγγέλλεται το καινούργιο. Για τον λόγο αυτό, ενώ οι ρίζες του περισπασμού είναι «επιστημολογικές», η έννοια εμπλέκει τελικά ζητήματα που σχετίζονται με την ελπίδα της αλλαγής σε επίπεδο κοινότητας.

Ως κίνηση εγγενής στον λογοτεχνικό λόγο, κίνηση που καθιστά αδύνατη τη σύμπτωση της λογοτεχνίας με τον εαυτό της, η «διασπορά» και οι διάφορες εκδοχές της είναι πλέον κοινός τόπος της μεταδομιστικής θεωρίας του κειμένου. Θα μπορούσε να συνοψιστεί στις βασικές έννοιες που καθιερώθηκαν από το έργο του Jacques Derrida, όπως αυτές της *différance* και της *dissémination*, οι οποίες αποδίδουν την αντίσταση στην αναγωγή του κειμένου στις επιπτώσεις μιας σημασίας, ενός περιεχομένου, μιας θέσης ή ενός θέματος.¹ Μολονότι η έννοια του περισπασμού που θα μας απασχολήσει είναι πιο ειδική, η ντερριντανιανή προσέγγιση είναι συναφής με το θέμα μας στον βαθμό που υπονοεί την αποκέντρωση των νοημάτων από τη συνείδηση, τη σκέψη και τη γνώση, γι' αυτό άλλωστε και παρακάτω θεωρώ τον «περισπασμό» μία συνθήκη διασπορικής κίνησης. Αφορμή για την ανάλυση αυτής της σημασίας

¹ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Παρίσι, Seuil, σ. 9–14.

της διασποράς δίνει η μελέτη του Paul North, *The Problem of Distraction*, η οποία παρέχει μία ιστορικά ενημερωμένη ανάλυση των εκδοχών της διάσπασης ή του περισπασμού της σκέψης στον λογοτεχνικό αλλά και φιλοσοφικό λόγο, από τον Αριστοτέλη στον La Bruyère και από τον Kafka στον Heidegger και τον Benjamin.

Ειδικά στην περίπτωση του Kafka ο περισπασμός της σκέψης σηματοδοτείται συχνά με τον γερμανικό όρο *Zerstreuung* και ανιχνεύεται τόσο στις ιστορίες του όσο και στα ημερολόγια, την αλληλογραφία και τους αφορισμούς τους. Επειδή ο λόγος του Kafka δεν είναι ποτέ αποφθεγματικός και δογματικός –δεν προσφέρει ποτέ ο ίδιος έτοιμες σημασίες– και επειδή η έννοια της *Zerstreuung* φέρει τη διαθλασμένη επίδραση της παράδοσης της φιλοσοφικής ψυχολογίας του Franz Brentano και των μαθητών του, στους οποίους συγκαταλέγεται τόσο ο Kafka όσο και ο στενός φίλος και εκδότης του Max Brod, δεν είναι δυνατόν να εξαντληθεί εδώ σε όλες της τις αποχρώσεις. Αρκεί να σημειώσουμε ότι η *Zerstreuung* αποτελεί κομβικό σημείο που διαφοροποιεί για τον Kafka τη συγγραφή και την ανάγνωση της λογοτεχνίας από τους τρόπους αντίληψης που προσιδιάζουν στη συνειδητή σκέψη – όπως είναι «η ενότητα, η διάρκεια, ο αποκλεισμός του ξένου, η επανάληψη του παλαιού με τη μορφή του καινούργιου, η προτεραιότητα της βούλησης».²

Στις ιστορίες του Kafka η διάσπαση της σκέψης εμφανίζεται ως μία στιγμή, αναπάντεχη και πρωτογενής (ένα εμπειρικό *apriori* την αποκαλεί ο North), που αποκαλύπτει τα όρια της συνείδησης, ανοίγοντας, έστω και στιγμιαία, δυνατότητες σχέσης με τον κόσμο που ξεπερνούν τις ιεραρχήσεις της σκέψης, της λογικής, και της εκάστοτε επικρατούσας κοινής αντίληψης των πραγμάτων.³ Στην ιστορία «Η κρίση» («Das Urteil», 1912), ένας παράλογος τυραννικός πατέρας κατηγορεί το γιο του Georg ότι ο αρραβώνας του είναι ένδειξη αδιαφορίας για τον θάνατο της μητέρας. Στο μέσο κόσμων που διαλύονται και στροβιλίζονται στο μυαλό του, και μία στιγμή πριν ο πατέρας σηκώσει τα ρούχα του σε μια αποτρόπαια μίμηση της αρραβωνιαστικιάς κατά τη σεξουαλική πράξη, ο Georg εντελώς απροσδόκητα «αφαιρείται»: «Κοίταξε με όμως!» φώναξε ο πατέρας, και ο Γκέοργκ έτρεξε σχεδόν αφηρημένος (*fast zerstreut*) προς το κρεβάτι, για να δει τα πάντα με μια ματιά, καρφώθηκε όμως στη μέση του δρόμου».⁴ Στον αντίποδα μιας καθιερωμένης έννοιας της προσοχής βρί-

² Paul North, *The Problem of Distraction*, Stanford, Stanford University Press, 2012, σ. 99.

³ North, ό.π., σ. 100.

⁴ Franz Kafka, *Ο καλλιτέχνης της πείνας και άλλα διηγήματα*, μτφρ. Κώστας Προκοπίου, Αθήνα, γράμματα, σ. 93.

σκονται πολλοί ακόμα χαρακτήρες του Kafka, με τρόπο μάλιστα που η στιγμή του περισπασμού προβάλλει ακόμα περισσότερο τον εφιάλτη και το ειδικό βάρος του παραλόγου στο έργο του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ο ταξιδιώτης στη «Σωφρονιστική αποικία» («In der Strafkolonie», 1914), ο οποίος ακούει, αλλά χωρίς να συγκεντρώνεται, τις λεπτομέρειες λειτουργίας του φωνικού μηχανήματος: «Δεν είχε δώσει μεγάλη προσοχή στην περιγραφή (*nicht ganz aufmerksam zugehört*), αφού, έτσι όπως τσιγάριζε άσπλαχνα ο ήλιος το γυμνό φαράγγι, του ήταν δύσκολο να συγκεντρώσει τη σκέψη του (*man konnte schwer seine Gedanken sammeln*)».⁵

Η ιστορία του Kafka που κατεξοχήν οδηγεί τη σκέψη στα όριά της είναι η περίφημη ιστορία «Το κτίσμα», που έγραψε προς το τέλος της ζωής του, το 1923: «Διαρρυθμίστα το κτίσμα και δείχνει πετυχημένο» είναι η πρώτη φράση της ιστορίας, και προφέρεται από το πλάσμα απροσδιόριστου είδους που είναι ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής της.⁶ Σε όλη την ιστορία το πλάσμα περιγράφει τη μανιώδη διαδικασία ανοικοδόμησης του λαβυρινθώδους κτίσματος, με λέξεις που δηλώνουν σκέψη, σχεδιασμό, υπολογισμό, κατανόηση – *denken, planen, verstehen, rechnen*, με δυο λόγια, με λέξεις που δηλώνουν το αντίθετο της διασπαρμένης σκέψης.⁷ Ωστόσο, όσο το πλάσμα εργάζεται για να διαχωρίσει τη σκέψη από τις απειλές της διάσπασής της τόσο οι απειλές χτίζονται μέσα – στο «κτίσμα» η διεσπαρμένη σκέψη είναι εντοιχισμένη στην ίδια τη συμπεκνωτική, κεντρομόλο δραστηριότητα της ανοικοδόμησης που προσπαθεί να την αποκλείσει. Όπως εξομολογείται το πλάσμα, η δουλειά της μεταφοράς του χρώματος στις τρύπες του λαβυρίνθου, δουλειά στην οποία άλλοτε διέπρεπε, τώρα είναι δύσκολη:

Τη φορά αυτή όμως δυσκολεύομαι, είμαι πολύ αφηρημένος (*ich bin zusterstreut*), ολοένα παρατώ τη δουλειά μες στη μέση, πιέζω το αυτί μου στον τοίχο κι αφουγκράζομαι, αδιαφορώντας που το χρώμα το οποίο μόλις έχω σηκώσει ξανακυλά στο διάδρομο. (σ. 235)

Η στιγμή του περάσματος ανάμεσα στο μέσα στο έξω του λαβυρίνθου δεν έχει τη μορφή της συνειδητής υπέρβασης κάποιου ορίου, αλλά συμβαίνει σε μια στιγμή αφηρημάδας και χάρη σε αυτήν. Μοιάζει με κίνηση πάνω στην ίδια επιφάνεια, όπου, όπως σε μία λωρίδα του Möbius, η διαφορά ανάμεσα στους δύο όρους έγκειται μόνο στην εσωτερική συστροφή αυτής τους της κοινής

⁵ Franz Kafka, *Στη σωφρονιστική αποικία*, μτφρ. Βασίλης Τσάλης, Αθήνα, Κίχλη, 2017, σ. 16. Βλ. North, ό.π. (σημ. 2), σ. 100–101, για εκτενέστερη ανάλυση των δύο παραδειγμάτων από την «Κρίση» και τη «Σωφρονιστική αποικία».

⁶ Franz Kafka, *Διηγήματα και μικρά πεζά*, μτφρ. Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, Αθήνα, Ροές, 2012, σ. 183. Επόμενες αναφορές από «Το κτίσμα» σε σελίδες μέσα στο κείμενο αναφέρονται σ' αυτή την έκδοση.

⁷ North, ό.π. (σημ. 2), σ. 76–77.

επιφάνειας. Τι είναι όμως αυτό που προσπαθεί να αφουγκραστεί το πλάσμα; Πρόκειται για τον μυστηριώδη ήχο που γίνεται πρώτη φορά αντιληπτός στο ημίφως, πάλι, της συνείδησης, όταν η σκέψη δεν επαγρυπνεί, και στοιχειώνει στο ξέχθ το κείμενο: «Θα πρέπει να κοιμήθηκα πάρα πολύ, δεν ξυπνώ παρά στον τελευταίο ύπνο, που σχεδόν διαλύεται από μόνος του, πρέπει ο ίδιος ύπνος να ναι πια πολύ ελαφρύς, γιατί με ξυπνά ένα ανεπαίσθητο σφύριγμα (*ein ansich kaum hörbares Zischen*)» (σ. 220). Ηχητικότητα που ξεφεύγει από κάθε αναπαράσταση, αυτό το σφύριγμα είναι ίσως, όπως γράφουν οι Deleuze και Guattari για τις «φωνές» μη ανθρώπινων καφκικών πλασμάτων, μια «αδιαμόρφωτη ύλη έκφρασης», μία «γραμμή διαφυγής» από τη σημαίνουσα γλώσσα και τις λογικές ιεραρχήσεις της.⁸

Ωστόσο, και στον αντίποδα, επιπλέον, της ντερριντιανιανής έννοιας της διασποράς ως προϋπόθεσης ενός δυνάμει ατελεύτητου πολλαπλασιασμού νέων σημείων, βρισκόμαστε εδώ μπροστά στο παράδοξο μιας γραμμής διαφυγής σταματημένης. Ο ήχος που προκαλεί τη μέγιστη αποκέντρωση της σκέψης από τον εαυτό της είναι παράλληλα και αυτός της μέγιστης προσήλωσης. Μίας προσήλωσης μάλιστα που συμβαίνει με όρους αγωνίας, καθώς ο ήχος σταδιακά αποδίδεται όχι σε πολλά μικρά ζώα, αλλά σε ένα και μοναδικό κτήνος «επικίνδυνο πέρα από τα όρια της φαντασίας»: «Όμως τι ωφελούν οι προτροπές για ψυχραιμία, η φαντασία δε λέει να κοπάσει και πραγματικά αρχίζω να πιστεύω [...] ότι το σφύριγμα προέρχεται από κάποιο ζώο, και μάλιστα, όχι από πολλά και μικρά, αλλά από ένα και μόνο, μεγάλο.» (σ. 241). Σταδιακά μάλιστα υποψιαζόμαστε ότι το μεγάλο ζώο κατοικεί μάλλον από τη μέσα πλευρά του τοίχου πέρα από τον οποίο το πλάσμα επιχειρεί να το αφουγκραστεί. Είναι ένας καφκικός «γείτονας», ένας ξένος μέσα στον εαυτό, σε πιθανή συνάντηση ο αφηγητής και το ζώο θα ρίχνονταν «ο ένας πάνω στον άλλο με νύχια και με δόντια», μέσα στο αβάσταχτο μίας «γειτνίασης» «που ακούγεται» (σ. 251).⁹ Η παράξενη υλικότητα του ήχου γίνεται σύμπτωμα μίας σχέσης αντίθετων όρων, όπου καθένας από αυτούς αποδεικνύεται ότι κατοικεί τον άλλον: η διάσπαση τον απόλυτο υπολογισμό, η εμμονή τη μέγιστη διάσπαση, ο ξένος τον εαυτό.

Ιδιότυπες ηχητικότητες διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο και στην ιστορία «Έρευνες ενός σκύλου» (1922), όπου ο ανώνυμος σκύλος αφηγητής αναφέρε-

⁸ Gilles Deleuze - Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Παρίσι, Les éditions de Minuit, σ. 12, 41.

⁹ Για αυτή την έννοια του «γείτονα» (neighbor) στον Kafka βλ. Slavoj Žižek - Eric L. Santner - Kenneth Reinhardt, *The Neighbor. Three Inquiries into Political Philosophy*, Σικάγο, University of Chicago Press, σ. 163.

ται στα κομβικά συμβάντα που καθόρισαν τις «έρευνες» του παρελθόντος του. Όπως και στο «Κτίσμα», οι ήχοι φαίνεται κι εδώ να προϋποθέτουν μία μορφή περισπασμού και διασποράς. Πριν δούμε κάποιους από αυτούς τους ήχους ωστόσο, έχει μεγάλο ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι η διασπορά που τους συνοδεύει ορίζεται ταυτόχρονα σε επίπεδο συνειδησης και σκέψης, όπως ήδη είδαμε, όσο και σε επίπεδο δομής μίας κοινότητας, συγκεκριμένα της κοινότητας των σκύλων. Αναφερόμενος στη δομή της κοινότητας αυτής, ο αφηγητής την αποδίδει με την οικεία μας έννοια της *Zerstreuung*, η οποία, και μάλιστα στη συνύπαρξή με το αντίθετο της, την «ανάγκη» δηλαδή της «εγγύτητας», συμβαδίζει με κάτι πιο σημαντικό από τη γνώση, με τον πλούτο αυτών που ξεφεύγουν από τη σκέψη και τη συνειδητή μνήμη («τα αμέτρητα που έχω ξεχάσει»):

Αισθανόμαστε την ανάγκη της εγγύτητας και τίποτα δεν μας σταματά να εξυπηρετούμε την ανάγκη αυτή, όλοι μας οι νόμοι και οι αρχές μας, τα λίγα που γνωρίζω, ακόμα και τα αμέτρητα που έχω ξεχάσει (*die ich vergesse habe*), εκβάλλουν από την ύψιστη αυτή ευτυχία για την οποία είμαστε ικανοί, τη ζεστή οικειότητα. Τώρα όμως και το αντίθετο. Κανένα πλάσμα δε ζει τόσο διασκορπισμένο (*sowewithin zerstreut*) όσο εμείς τα σκυλιά [...].¹⁰

Η εσωτερική διασπορά της κοινότητας (και μάλιστα σε ένα παρελθόν όπου ο σκύλος αφηγητής τη φαντάζεται μεγαλύτερη) φαίνεται να είναι προϋπόθεσή ενός ιδιότυπου ακούσματος, του ήχου μίας λέξης που στην πραγματικότητα δεν ακούγεται, αλλά μόνο αιωρείται στην άκρη της γλώσσας, που είναι ωστόσο ο «αληθινός λόγος» και που θα μπορούσε με τη σειρά του να έχει επιπτώσεις στην κοινότητα:

Ούτε και τότε περιδιάβαιναν τα θαύματα τους δρόμους για να τα αρπάξεις, αλλά οι σκύλοι δεν ήταν, δεν μπορώ να το πω διαφορετικά, τόσο σκυλίσιοι όσο σήμερα, το σύνολο της σκυλοσύνης ήταν χαλαρό ακόμα, ο λόγος της αλήθειας (*das wahre Wort*) θα μπορούσε ακόμα να επέμβει, να καθορίσει τη δομή, να τη μεταλλάξει, να την ανακατευθύνει ανάλογα με τις επιθυμίες, να τη μετατρέψει στο αντίθετό της, και ο λόγος αυτός υπήρχε, ή τουλάχιστον βρισκόταν εκεί κοντά, αιωρούνταν στην άκρη της γλώσσας [...]. (σ. 173)

Βρισκόμαστε με άλλα λόγια εδώ αντιμέτωποι με το ίδιο παράδοξο που είδαμε στο «Κτίσμα»: ενώ η καταγωγή του «λόγου της αλήθειας» είναι διασπορική, ο παράδοξος ήχος μέσα από τον οποίο θα ακουγόταν επενδύεται με μία μοναδικότητα η οποία δεν αναιρείται –το αντίθετο μάλιστα– από ομολογούς ήχους αλλού στο κείμενο. Πράγματι, δεν είναι η πρώτη φορά στις «Έρευ-

¹⁰ Franz Kafka, *Έρευνες ενός σκύλου & άλλα διηγήματα*, μτφρ.–πρόλ.–επίλ. Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, σ. 133. Επόμενες αναφορές από τις «Έρευνες ενός σκύλου» σε σελίδες μέσα στο κείμενο αναφέρονται σ' αυτή την έκδοση.

νες ενός σκύλου» που διαβάζουμε για έναν ήχο που δεν ακούγεται, αλλά που η σημασία του είναι καθοριστική. Για την ακρίβεια, το πιο σημαντικό συμβάν στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση του σκύλου είναι η συνάντησή του –αν ήταν πράγματι συνάντηση– με τους επτά «μουσικούς σκύλους» (σ. 135), και η έκθεσή του, σε πολύ νεαρή ηλικία, στη μουσική τους, που πάντως, αυτή, δεν ήταν ακριβώς μουσική. Όπως μαθαίνουμε από τον ενήλικο πλέον αφηγητή, οι σκύλοι «δεν μιλούσαν, δεν τραγουδούσαν, σώπαιναν σχεδόν πεισματικά, αλλά μέσα από το κενό, σαν μάγοι, άφηναν να αναδυθεί η μουσική» (σ. 136). Αντί για πραγματικός ήχος, είναι εδώ σαν να υπάρχει «μία ακραία πίεση ενός πράγματος που δεν μπορεί να διοχετευθεί στο στόμα και να εκφορτιστεί μέσα από αυτό, και έτσι κολλάει στο σώμα, κάνοντας τα πόδια να τρέμουν, τη σπονδυλική στήλη να ριγά, και τους μουσικούς να χορεύουν».¹¹

Αυτή η αόρατη και άηχη προσθήκη σε ό,τι θα ήταν πραγματικός ήχος παραπέμπει στη «φωνή» όπως την ορίζει ο Jacques Lacan, ως «μία ετερότητα σε σχέση με ό,τι λέγεται», η οποία μάλιστα δεν ανήκει ούτε στον εαυτό από τον οποίο εκπορεύεται ο λόγος ούτε στον άλλο, αλλά αντηχεί «μέσα από το κενό του άλλου ως τέτοιου», το κενό μέσα από το οποίο και μόνο επιστρέφουν στον εαυτό τα λόγια του, αλλά ανοικειοποιημένα.¹² Χωρίς να είναι εδώ δυνατόν να μπούμε στις λεπτομέρειες αυτής της ανάλυσης, αξίζει να παρατηρήσουμε ότι η φωνή εγγράφεται στην προβληματική της αμοιβαίας εγκατοίκησης του εαυτού και του ξένου, την οποία ήδη παρακολούθησαμε με αφορμή τον συριγμό στο «Κτίσμα», και η οποία, στις «Έρευνες ενός σκύλου», γίνεται ακόμα πιο σαφής στην περίπτωση του δεύτερου ακουστικού συμβάντος που διηγείται ο αφηγητής. Εκεί, ο άηχος ήχος «ακούγεται» κατά τη μακρά περίοδο όπου, απορροφημένος από τις έρευνές του, τηρεί απόλυτη αποχή από κάθε τροφή και, εξουθενωμένος από τη νηστεία, έχει την εξής παραίτηση:

Στην ουσία δεν έβλεπα τίποτα διαφορετικό απ' ό,τι συνήθως, ένας όμορφος αλλά όχι ιδιαίτερα ασυνήθιστος σκύλος στεκόταν μπροστά μου, αυτό έβλεπα, τίποτα άλλο, και όμως νόμιζα ότι αντίκριζα κάτι παραπάνω απάνω του απ' ό,τι συνήθως. Κάτω μου υπήρχε αίμα, την πρώτη στιγμή νόμισα ότι ήταν τροφή αλλά αμέσως κατάλαβα ότι ήταν αίμα που είχα ξεράσει.

(σ. 198)

«Αντίκριζα κάτι παραπάνω απάνω του απ' ό,τι συνήθως»: μορφή του πιο

¹¹ Michael G. Levine, «“A Place so Insanely Enchanting”. Kafka and the Poetics of Suspension», *MLN* 123 (2008) 1055.

¹² Jacques Lacan, *L'Angoisse* (Séminaire X), εκδ. J. A. Miller, Παρίσι, Seuil, 2004, σ. 318. Πρβ. Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Βοστώνη, The MIT Press, σ. 181.

οικείου και του πιο ξένου ταυτόχρονα, ο άλλος σκύλος ενσαρκώνει ένα πλεόνασμα που σύντομα θα εκφραστεί ακουστικά:

Και μου φάνηκε τότε ότι κατάλαβα κάτι που κανένας σκύλος δεν είχε καταλάβει πριν από μένα, ή τουλάχιστον δεν υπάρχει στην παράδοση καμία ένδειξη σχετικά, και βύθισα βιαστικά, με υπέρμετρο φόβο και ντροπή (*in unendlicher Angst und Scham*), το πρόσωπό μου στην κηλίδα του αίματος μπροστά μου. Γιατί μου φάνηκε ότι ο σκύλος τραγουδούσε ήδη χωρίς να το γνωρίζει (*ohne es noch zu wissen*), μάλιστα ότι η μελωδία, αποκομμένη από τον ίδιο, αιωρούνταν ακολουθώντας τον δικό της νόμο μέσα από τον αέρα και πάνω από το κεφάλι του, σαν να μην είχε σχέση μαζί του, στοχεύοντας αποκλειστικά καταπάνω μου. (σ. 202)

«Υπέρμετρος φόβος και ντροπή», ή «ατέρμονη αγωνία και ντροπή» (*unendliche Angst und Scham*): ο σκύλος του Kafka εκφράζει εδώ το διπλό συναίσθημα, που μετέπειτα θεωρητικοί θα συνέδεαν με μια μορφή του είναι, που, όπως αυτό το τραγούδι, καταργεί το όριο ανάμεσα στον ξένο και τον εαυτό (στιγμή καθόλου ανώδυνη, άλλωστε, όπως υπονοεί και το αίμα – πιθανόν της φυματίωσης, της ασθένειας ως ξένου που εκείνη την εποχή έκανε την οριστική του εισβολή στο σώμα του συγγραφέα). Στην αγωνία και την ντροπή, δηλαδή, το είναι του ανθρώπου εμφανίζεται ταυτόχρονα ως κάτι πλέον οικείο και εντελώς ξένο, κάτι που αντιστέκεται τόσο στην ταύτιση όσο και στην οικειοποίηση.¹³ Στο κείμενό του *Περί απόδρασης* (*De l'Évasion*), ο Emmanuel Lévinas συνδέει την ντροπή με την αγωνιώδη «καθήλωση στο είναι», το είναι που ο άνθρωπος αδυνατεί τόσο να διαφύγει όσο και να οικειοποιηθεί.¹⁴ Με παρόμοιο τρόπο, ο Jacques Lacan θεωρεί την ντροπή συναίσθημα σχετικό με την αποκάλυψη του εσώτατου πυρήνα του είναι, που ωστόσο παραμένει εξωτερικός και μη οικειοποιήσιμος (*extimate*), του πυρήνα που με συγκροτεί χωρίς να είμαι εγώ,¹⁵ και που η αποκάλυψη του αποτελεί το αλάνθαστο και άφευκτο αντικείμενο της αγωνίας.¹⁶

¹³ Δεν είναι τυχαίο ότι το ζώο εμφανίζεται συχνά στις λογοτεχνικές και φιλοσοφικές αναφορές στην ντροπή, καθώς παραπέμπει στο είναι που δεν ορίζεται σε συμβολικό επίπεδο, δεν συμπίπτει με τη συμβολική κατασκευή ταυτότητων, και έτσι συγχέει το όριο ανάμεσα στον εαυτό και τον άλλο, λειτουργώντας ως πλεόνασμα που επιβιώνει και των δύο. Πρβ. το διάσημο τέλος της *Δίκης* του Kafka, όπου ο Κ. πεθαίνει «Σαν το σκυλί!» είπε, λες και η ντροπή θα εξακολουθούσε να υπάρχει και μετά το θάνατό του», και βλ. σχετικά Alice Kuzniar, *Melancholia's Dog. Reflections on Our Animal Kinship*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 2006, σ. 67–107.

¹⁴ Emmanuel Lévinas, *On Escape*, Stanford, Stanford University Press, 2003, σ. 66.

¹⁵ Βλ. Colette Soler, *Les Affects Lacaniens*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, σ. 91. Για το «βλέμμα» στη λακανική άλγεβρα ως μία τέτοια εκδοχή του είναι, και για τη σχέση του με την ντροπή, βλ. Joan Copjec, «May '68, The emotional month», στο Slavoj Žižek (επιμ.), *Lacan. The Silent Partners*, Λονδίνο, Verso, 2006, σ. 92.

¹⁶ Για το συσχετισμό Lacan και Levinas στη βάση της ντροπής και της αγωνίας, βλ. Copjec, ό.π. (σημ. 15), σ. 103.

Κι ωστόσο, ακριβώς μέσα από την εμπειρία ντροπής και αγωνίας, προκύπτει μία μεγάλη αλλαγή. Ετοιμοθάνατος μέχρι τότε, ο σκύλος βρίσκει νέα δύναμη: «Τρέμοντας σηκώθηκα, κοίταξα το σώμα μου, “Αυτό δεν πρόκειται να περπατήσει” σκέφτηκα αλλά ήδη άρχισα να απομακρύνομαι πετώντας, με τους πιο ωραίους πήδους, κυνηγημένος από τη μελωδία» (σ. 203). Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τη δύναμη που δίνει η μελωδία του σκύλου ως μία συνέχεια ή μία εκπλήρωση της εκκρεμούςς ελπίδας για το άκουσμα του «αληθινού λόγου» που είδαμε παραπάνω. Πράγματι, οι δύο «ήχοι» έχουν πολλά κοινά. Όπως και ο «αληθινός λόγος», έτσι και η συνθήκη της μελωδίας σχετίζεται με τη διασπορά, την αποκέντρωση από τη συνειδητή σκέψη: ο σκύλος τραγουδά ήδη «χωρίς να το γνωρίζει». Και όπως και στην περίπτωση του «αληθινού λόγου», έτσι και στην περίπτωση της μελωδίας, η διασπορά, αντί να ανοίξει έναν ορίζοντα άπειρου πολλαπλασιασμού, καταλήγει στην αίγλη του ενός ήχου. Αν δεχτούμε αυτόν τον παραλληλισμό ανάμεσα στους δύο ήχους, πώς μπορούμε ωστόσο να δικαιολογήσουμε τη σχέση της αγωνίας και την ντροπή με αυτό το άκουσμα του «αληθινού λόγου», το οποίο μάλιστα είναι δυνατόν να αναδιαμορφώσει την ίδια την κοινότητα, της οποίας η διασπορική δομή το κατέστησε δυνατό;¹⁷

Προκειμένου να επιχειρήσω μια απάντηση στο ερώτημα αυτό, θα επικαλεστώ και πάλι, έστω με μεγάλη συντομία, τη θεωρία του Jacques Lacan περί ντροπής. Στο τελευταίο μάθημα του Σεμιναρίου XVII, *Το αντίστροφο της ψυχανάλυσης*, την επομένη των γεγονότων του 1968 στο Παρίσι, ο Lacan συνέδεσε την ντροπή με την αποκάλυψη του «εν ελλείψει είναι» του υποκειμένου, που, στον αντίποδα του «είναι» που επιχειρεί να ορίσει η οντολογία, παραμένει εξ ορισμού μη εξαντλήσιμο από τη γνώση. Στον πολιτικό ορίζοντα του Σεμιναρίου, ο νεολογισμός «αιδοντολογία» (λογοπαίγνιο με τις λέξεις *ontologie* (οντολογία) και *honte* (ντροπή)) κωδικοποιεί την έκκληση για έναν λόγο που θα σεβόταν το υποκείμενο ως «εν ελλείψει είναι», καθιστώντας «επονείδιστες» τις αξιώσεις αντικειμενικότητας και επιστημοσύνης κάθε

¹⁷ Αξίζει να σημειωθεί ότι οι μορφές της *Zerstreuung* σχετίζονται πράγματι και ευρύτερα στο έργο του Kafka όχι μόνο με τον τρόπο ύπαρξης της λογοτεχνίας, ούτε μόνο με μια «κριτική» της σκέψης, αλλά και με στοχασμούς για την κοινότητα, την ελευθερία, και την ηθική και πολιτική ευθύνη, σε ειδική μάλιστα συνάφεια με τον σιωνισμό, ζήτημα που απασχολεί τον Kafka στα *Ημερολόγιά* του ήδη από το 1911 (North, ό.π. (σημ. 2), σ. 74–75). Η διπλή αναφορά της διασποράς στη γραφή και στην εβραϊκότητα έχει μάλιστα απασχολήσει την κριτική για το έργο του Derrida (βλ. π.χ. John D. Caputo, *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion Without Religion*, Bloomington, Indiana University Press, σ. 230), με τρόπους που ανοίγουν ενδιαφέροντες ορίζοντες για περαιτέρω έρευνα των συγκρίσεων και των αποκλίσεων της έννοιας στους δύο συγγραφείς.

οντολογικού ορισμού του είναι.¹⁸ Η πολιτική σημασία της ντροπής δεν έγκειται ωστόσο στο ατέρμονο αυτού του συναισθήματος, και της αγωνίας που, όπως είδαμε, το συνοδεύει, αλλά αναδεικνύεται από τη σύνδεση, στο τέλος πάλι του Σεμιναρίου, ανάμεσα στην ντροπή, τον θάνατο και ένα κυρίαρχο σημαίνον. «Ο θάνατος από ντροπή», γράφει ο Lacan, «είναι κάτι εξαιρετικά σπάνιο».¹⁹ Αυτό οφείλεται στην παρακμή –εξίσου αληθινή σήμερα και την εποχή της συγγραφής του Σεμιναρίου– ενός κυρίαρχου σημαίνοντος, ενός σημαίνοντος για το οποίο κανείς θα προτιμούσε να πεθάνει παρά να το προδώσει, ενός σημαίνοντος για το οποίο θα έδινε κανείς την ίδια του τη ζωή.²⁰ Η έκκληση για ντροπή ισοδυναμεί επομένως με την έκκληση για την εγκαθίδρυση, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο, ενός τέτοιου κυρίαρχου σημαίνοντος, χωρίς το οποίο η ζωή μένει γυμνή, ή γίνεται ντροπή η ίδια (*honte de vivre*), στον βαθμό που δεν ενσαρκώνει κάτι για το οποίο θα άξιζε να θυσιαστεί.²¹ Η «αιδοντολογία» στρέφεται τελικά γύρω από την επινόηση ενός σημαίνοντος του οποίου η μοναδικότητα θα παρέσερνε, τελικά, τη ζωή έξω από την ντροπή. Βέβαια, ο Lacan θα απέρριπτε ένα σημαίνον το οποίο θα ήταν γνωστό, προκαθορισμένο και επιβεβλημένο έξωθεν, από τον εκάστοτε κυρίαρχο λόγο («Λόγος του Κυρίου»), και γύρω από το οποίο θα παγιώνονταν ιεραρχίες σημασιολογικών. Είναι ενδιαφέρουσα εδώ η σύγκλιση με την έννοια της «ντροπής» στον Kafka όπως την αντιλαμβάνεται ο Walter Benjamin: για τον Benjamin, η ντροπή είναι η πιο ισχυρή «χειρονομία» στο έργο του Kafka, αλλά αυτό που καθορίζει την ισχύ της, και αυτό που την καθιστά, ακριβώς, χειρονομία, είναι ότι ορίζεται στον αντίποδα του «αποφθεύγματος», της «παραβολής» που θα κοινωνούσε ένα προϋπάρχον νόημα, της παγίωσης κλειστών συστημάτων σημασιών.²²

Για να γυρίσουμε στις «Έρευνες ενός σκύλου», υπάρχει κάποια «μοναδικότητα» που να προκύπτει μέσα από την ντροπή και την αγωνία, ακυρώνοντας τον «ατέρμονο» χαρακτήρα τους, μία «μοναδικότητα» ωστόσο της

¹⁸ Jacques Lacan, *Σεμινάριο Δέκατο Έβδομο. Το αντίστροφο της ψυχανάλυσης*, μτφρ. Ντόρα Περέτση - Νατάσα Κατσογιάννη - Φώτης Σιατίτσας - Μαργαρίτα Φίλη - Δημήτρης Βεργέτης, Αθήνα, Ψυχογιός, σ. 203.

¹⁹ Lacan, *ό.π.*, σ. 203.

²⁰ Βλ. Jacques-Alain Miller, «On Shame», στο Justin Clemens - Russell Grigg (επιμ.), *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis*, Durham, Duke University Press, 2006, σ. 18, και Soler, *ό.π.* (σημ. 15), σ. 92.

²¹ Miller, *ό.π.* (σημ. 20), σ. 17-23.

²² Walter Benjamin, *Selected Writings*, επιμ. Michael W. Jennings, Βοστώνη, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996-2003, τ. 2, σ. 808. Πρβ. Brendan Moran, «An inhumanly wise shame», *The European Legacy* 14.5, 573-585, DOI: 10.1080/10848770903128695.

οποίας το νόημα δεν παγιώνεται από κάποια προκαθορισμένη γνώση, και η οποία θα μπορούσε έτσι να αποτελεί ελπίδα για αλλαγή, και μάλιστα για αλλαγή στο επίπεδο της κοινότητας; Θα πρέπει εδώ να αναφερθούμε στην «επιστήμη» του αφηγητή έτσι όπως διαμορφώνεται μετά την παραισθησιακή συνάντηση με τον άλλο σκύλο. Η καινούργια δύναμη που αποκτά, είναι και καινούργια δύναμη για έρευνα, οπότε και φτάνει σε μία νέα επιστήμη, που συνδυάζει το υπερβατικό, δηλαδή το τραγούδι, και το εντελώς υλικό, δηλαδή την τροφή: «Ένα πεδίο ωστόσο στο περιθώριο των δύο αυτών επιστημών προσέλκυσε ήδη τότε την προσοχή μου. Είναι η διδαχή για τον ύμνο που κατεβάζει την τροφή από ψηλά» (σ. 205). Η ιδιότυπη υλικότητα αυτού του ύμνου είναι ένα ακόμα παράδειγμα της «φωνής» που συνοδεύει ως αόρατο και ανάκουστο πλεόνασμα τον ήχο, αλλά δεν συμπίπτει με αυτόν. Βρίσκεται, όπως και ο «λόγος της αλήθειας» και το τραγούδι του ξένου σκύλου, «σε ένα παράδοξο και αμφίσημο τοπολογικό σημείο, το σημείο τομής της γλώσσας και του σώματος, χωρίς να ανήκει σε κανένα από τα δύο».²³ Εδώ παίρνει τη μορφή ενός «επιστημονικού αντικειμένου» ταυτόχρονα μοναδικού και α-σήμαντου, το οποίο προκύπτει πάντως από μία επιστήμη που χαρακτηρίζεται από τα κενά της διασπαρμένης σκέψης. Ο σκύλος παραδέχεται ότι η δική του επιστήμη δεν είναι πραγματική επιστήμη, ότι ο ίδιος είναι ένας αδύναμος επιστήμονας, πράγμα που οφείλεται, λέει, «στην επιστημονική μου ανεπάρκεια, περιορισμένη διανοητική ικανότητα, ασθενή μνήμη και προπαντός στο γεγονός ότι δεν είμαι σε θέση να εστιάσω με συνέπεια στο επιστημονικό μου ζητούμενο» (σ. 206). Η αδύναμη επιστήμη του σκύλου, μία επιστήμη των παραδόξων περασμάτων και των απρόσμενων διασταυρώσεων, μία επιστήμη επίσης της παραισθήσης και του λάθους, είναι και αυτή που βρίσκεται σε εξέλιξη κάτω από τα μάτια του αναγνώστη, είναι το ίδιο το κείμενο του Kafka, το οποίο μάλιστα τελειώνει με την πεποίθηση του σκύλου-αφηγητή ότι η επιστήμη του ξέρει να εκτιμά πάνω από καθετί άλλο την ελευθερία (σ. 207). Με τρόπο καθόλου βέβαια αυτονόητο, η ελευθερία φαίνεται να είναι ένας συνεκτικός δεσμός, ή καλύτερα μια υπόσχεση σε εκκρεμότητα, ανάμεσα στη διασπαρμένη σκέψη της αδύναμης επιστήμης της λογοτεχνίας και στον «αληθινό λόγο» που, περνώντας μέσα από την αγωνία, θα μπορούσε ακόμα να ακουστεί.

²³ Dolan, ό.π. (σημ. 12), σ. 73-74.

Το δίπολο πατρίδα–ξενιτιά στη Διασπορά της Μαργαρίτας Λυμπεράκη

Στόχος της παρούσας εισήγησης είναι η διερεύνηση των εννοιών της πατρίδας και της ξενιτιάς στο σενάριο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη *Διασπορά*. Οι έννοιες αυτές αποκτούν διαφορετικό περιεχόμενο όταν τοποθετούνται σε διαφορετικά συμφραζόμενα, καθώς το έργο της συγγραφέως κινείται σε δύο χρονολογικά επίπεδα. Το πρώτο αφορά μαρτυρίες προσφύγων της Μικρασιατικής Καταστροφής το 1922, ενώ στο δεύτερο επίπεδο συναντούμε την ηθοποιό Ρωξάνη, η οποία έχει καταφύγει στο Παρίσι εξαιτίας του δικτατορικού καθεστώτος που επιβλήθηκε στην Ελλάδα το 1967 και πραγματοποιεί ένα ταξίδι στη Μικρά Ασία αναζητώντας τις ρίζες της. Ειδικότερα η θέση που θα υποστηρίξουμε είναι πως οι δύο έννοιες λειτουργούν αντιθετικά στην περίπτωση της Ρωξάνης καταλαμβάνοντας τα άκρα ενός διπόλου, όπου η πατρίδα υποχωρεί ως φυσικός χώρος και αποκτά συμβολικό περιεχόμενο, ενώ η ξενιτιά γίνεται αντιληπτή ως δυστοπία. Στην περίπτωση των Μικρασιατών προσφύγων η πατρίδα τείνει να ταυτιστεί με την ξενιτιά ακυρώνοντας έτσι το αντιθετικό τους περιεχόμενο.

Ο τίτλος του σεναρίου παραπέμπει τον αναγνώστη σε έναν όρο που συνδέεται με κάθε λογής μετακινήσεις πληθυσμιακών ομάδων. Η αρχική σημασία του όρου *διασπορά* συνδέεται με τους Εβραίους, τους Έλληνες, τους Αρμενίους, με λαούς δηλαδή που έχασαν την πατρίδα τους ή εκτοπίστηκαν από αυτήν και εγκαταστάθηκαν σε διάφορους τόπους ως εγκατεσπαρμένες μειονότητες, αλλά το όνειρο της επιστροφής στην πατρίδα παρέμενε ισχυρό μέσα τους. Σήμερα ο όρος, ανάλογα με τη χρήση του, έχει αποκτήσει περισσότερες σημασίες, οι οποίες είναι το αποτέλεσμα διεθνών τάσεων που κυριαρχούν στον κόσμο, όπως οι παγκόσμιες μετακινήσεις μεγάλων πληθυσμιακών ομάδων, που με τη σειρά τους οφείλονται στις διεθνείς ανισότητες, η σύγχρονη τεχνολογία παραγωγής και διάδοσης της πληροφορίας, οι ισχυρές πολυεθνικές εταιρείες, που σε μεγάλο βαθμό καθορίζουν σε παγκόσμια κλίμακα την παραγωγικότητα. Ωστόσο, ανάμεσα στις αιτίες αυτών των μετακινήσεων εξακολουθούν να συγκαταλέγονται η πείνα και ο πόλεμος.¹

¹ Alex Weingrod - André Levy, «On Homelands and Diasporas. An Introduction», στο Alex

Στην περίπτωση της Λυμπεράκη ο όρος δηλώνει τις ακούσιες μετακινήσεις του ελληνικού στοιχείου σε δύο κομβικές στιγμές της ελληνικής ιστορίας, τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 και τη Δικτατορία του 1967. Εκτός από την πρωταγωνίστρια και τους Μικρασιάτες πρόσφυγες, στο σενάριο παρουσιάζονται Έλληνες φοιτητές και μετανάστες που ζουν στη Γαλλία την ίδια εποχή που βρίσκεται εκεί και η Ρωξάνη και δίνουν τη δική τους άποψη για την πατρίδα και την ξενιτιά.

Αν στο λεξικό η πατρίδα ορίζεται ως ο τόπος γέννησης ή καταγωγής μας,² στις μεταναστευτικές σπουδές το περιεχόμενο της λέξης αποκτά ποικίλες νοηματικές αποχρώσεις και συνδηλώσεις. Έτσι, για τον Δημήτρη Τζιόβα κοινός παρονομαστής ανάμεσα στη διασπορά, την εξορία και τη μετανάστευση είναι η αντίληψη της πατρίδας ως τόπου συμβολικού παρά ως φυσικού χώρου. Η παραδοσιακή άποψη περί πατρίδας προϋποθέτει έναν στενό σύνδεσμο μεταξύ χώρου και χρόνου, αλλά, καθώς εξασθενεί αυτός ο δεσμός, η έννοια της πατρίδας ως μια οντότητας γεωγραφικά προσδιορισμένης και ως προσωποποίησης του πολιτισμού, της σταθερότητας, της ευταξίας και της ιστορίας αμφισβητείται διαρκώς.³ Γι' αυτό και, όπως παρατηρεί ο Joshua A. Fishman, «η πατρίδα που νοσταλγούμε και ονειρευόμαστε δεν ταυτίζεται με την πραγματική πατρίδα στην οποία επιστρέφουμε. Τόσο αυτοί που ονειρεύονται την πατρίδα όσο και η ονειρευμένη πατρίδα έχουν υποστεί εθνοπολιτισμικές αλλαγές στην ταυτότητά τους, η κάθε πλευρά ανεξάρτητα από την άλλη».⁴

Επίσης η πατρίδα μπορεί να είναι «ο τόπος που ονομάζει κανείς σπίτι του», είτε είναι το μέρος όπου χτίζει κάποιος το σπίτι του είτε ο τόπος που τον νιώθει ως σπίτι του. Σε κάθε περίπτωση ο προσδιορισμός της έννοιας πατρίδα χρειάζεται την παράθεση της λέξης σπίτι. Γιατί, όπως παρατηρεί η Λεοντή, είναι δυνατόν κάποιος να διαμένει κάπου χωρίς να θεωρεί απαραίτητα αυτόν τον τόπο ως πατρίδα του και αντίστροφα μπορεί να θεωρεί πατρίδα του κάποιον τόπο που δεν είναι ο τόπος διαμονής του.⁵

Weingrod - André Levy (επιμ.), *Homelands and Diasporas. Holy Lands and Other Places*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 2005, σ. 4.

² Λεξικό της κοινής νεοελληνικής, Θεσσαλονίκη, ΙΝΣ (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 1998, στο λήμμα.

³ Dimitris Tziouvas, «Introduction», στο Dimitris Tziouvas (επιμ.), *Greek Diaspora and Migration Since 1700. Society, Politics and Culture*, Burlington, Ashgate, 2009, σ. 5.

⁴ Joshua A. Fishman, «Διασπορά και διασπορά και... διασπορά», στο Ρούλα Τσοκαλίδου - Μαρίτα Παπαρούση (επιμ.), *Θέματα ταυτότητας στην ελληνική διασπορά*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006, σ. 31.

⁵ Άρτεμις Λεοντή, «Εισαγωγή», *Τοπογραφίες του ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, Αθήνα, Scripta, 1998, σ. 23.

Επιπλέον το σπίτι συνδέεται με την έννοια της τοπικότητας και με την αίσθηση του ριζώματος, που παραπέμπουν στην καθημερινότητα, το δίκτυο της οικογένειας, των φίλων, των συναδέλφων και πολλών άλλων σημαντικών ατόμων. Συμβολίζει την κοινωνική και ψυχική γεωγραφία του τόπου, η οποία συνδέεται με εμπειρίες της γειτονιάς και των οικογενειακών συναντήσεων. Αυτό το είδος της πατρίδας είναι κάτι με το οποίο είμαστε συνδεδεμένοι ακόμα και σε περιπτώσεις έντονης αποξένωσης από αυτήν.⁶ Σ' αυτή την περίπτωση το σπίτι αντιπροσωπεύει ένα μυθικό μέρος επιθυμίας στη διασπορική φαντασία, που συνειρμικά μας οδηγεί σε ήχους και μυρωδιές, ζέστη και σκόνη, καλοκαιρινά απογεύματα, τη συγκίνηση της πρώτης χιονόπτωσης, χειμωνιάτικες βραδιές, ένα σκοτεινό γκρίζο ουρανό τα μεσημέρια, καθημερινές κοινωνικές επαφές. Από αυτή την άποψη πρόκειται για ένα μέρος χωρίς επιστροφή, ακόμα κι αν υπάρχει η δυνατότητα να επισκεφτεί κανείς την γεωγραφική περιοχή που εκλαμβάνεται ως τόπος προέλευσης.⁷

Εάν η πατρίδα εξιδανικεύεται από τους εκτοπισμένους και παραμένει ένας διακαής πόθος επιστροφής, η ξενιτιά είναι μια κατάσταση, είτε ατομική είτε συλλογική, που βιώνεται δύσκολα, κάποτε με οδυνηρό τρόπο, και είναι αποτέλεσμα μετακινήσεων όπως η μετανάστευση, η μετοικεσία, ο εκπατρισμός και η εξορία. Στην ξενιτιά ο εκπατρισμένος νιώθει απομακρυσμένος τόσο ψυχικά όσο και γεωγραφικά από τον γενέθλιο τόπο του και τις οικογενειακές του ρίζες και βιώνει πολλαπλές αντιθετικές καταστάσεις: την αντιπαράθεση με την πολιτισμική διαφορετικότητα του άλλου, την αντιπαράθεση της κοινωνίας της χώρας προέλευσης με την κοινωνία της χώρας υποδοχής και, τέλος, την αντιπαράθεση της μνήμης του παρελθόντος με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Επίσης, η ξενιτιά είναι άρρηκτα δεμένη με ζητήματα ταυτότητας, πολιτισμικής, ατομικής ή/και συλλογικής, χαμένης ή διατηρημένης, που προκύπτουν από την αδυναμία ή τη δυσκολία προσαρμογής σε μια νέα κοινωνία.⁸

Μόνο η συνειδητοποίηση του αμετάκλητου της επιστροφής στην πατρίδα οδηγεί τον ξενιτεμένο στην αποδοχή του ξένου τόπου, τη δημιουργία δεσμών μ' αυτόν και το αίσθημα της αποξένωσης από τα πάτρια εδάφη. Αντίθετα, για όσο χρονικό διάστημα το άτομο συνδέεται σε φαντασιακό επίπεδο με την πατρίδα και αποκαθιστά τη σχέση του με αυτήν είτε μέσω του μύθου της επιστρο-

⁶ Avtar Brah, *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge, 1996, σ. 4.

⁷ Ο.π., σ. 192.

⁸ Ουρανία Πολυκανδριώτη, «Μνήμη και ταυτότητα. Παρατηρήσεις σε ορισμένα κείμενα της ελληνικής διασποράς στη Γαλλία τον 20ό αι.», *Σύγκριση/Comparaison* 13 (2002) 105.

φής είτε και με την εξιδανίκευσή της, η ξένη χώρα εξακολουθεί να υφίσταται ως μια περιθωριακή κατάσταση και ο ξενιτεμένος τελεί διαρκώς σε κρίση ταυτότητας και διακατέχεται από μια αίσθηση κατακερματισμού.⁹ Ακόμα, η νοσταλγία χαρακτηρίζει τον ξενιτεμένο, καθώς το βλέμμα του είναι πάντοτε στραμμένο στη χαμένη του πατρίδα. Νιώθει μελαγχολικά για έναν τόπο χαμένο, είναι απαρηγόρητος γι' αυτό που εγκατέλειψε. Ο τόπος του αντιπροσωπεύει έναν αντικατοπτρισμό του παρελθόντος, οριστικά και αμετάκλητα χαμένο.¹⁰

Η αποξένωση από την πατρίδα και η οριστική της απώλεια εντοπίζεται στις αφηγήσεις των Μικρασιατών προσφύγων στο σενάριο της Λυμπεράκη, όπου γίνεται αντιληπτό πως η πατρίδα ισοδυναμεί με την ξενιτιά είτε πρόκειται για την πατρογονική τους γη είτε για την Ελλάδα όπου εγκαταστάθηκαν. Στην πρώτη περίπτωση ο γενέθλιος τόπος των Ελλήνων της Μικράς Ασίας μετατράπηκε σε έναν άξενο τόπο, όταν το εθνικό κίνημα του Νεότουρκων με επικεφαλής τον Μουσταφά Κεμάλ γινόταν διαρκώς ισχυρότερο στο εσωτερικό της Τουρκίας και ξεκίνησαν οι διώξεις των αλλόθρησκων και αλλοεθνών πληθυσμών της περιοχής. Έτσι, για τους Έλληνες της Μικράς Ασίας η πατρίδα τους μετατράπηκε σε έναν επικίνδυνο τόπο, αφού στην ημερησία διάταξη ήταν η αιχμαλωσία, τα βασανιστήρια, η εξορία στην ενδοχώρα. Χαρακτηριστική είναι η επιγραφή του μαγαζιού που έστηνε ο παππούς ενός Μικρασιάτη Έλληνα σε διάφορες περιοχές της ενδοχώρας όταν ξεκίνησαν οι διώξεις. Το ονόμασε «Ο εξόριστος», και ακολουθούσε το πλήθος των εξοριστών στις πορείες τους. Ακόμα, κάποιοι αναγκάστηκαν να κρύβονται, για να αποφύγουν τον απαγχονισμό, όπως συνέβη με τον άνδρα της Ελένης, η οποία εργάζεται ως μαγείρισσα στο σπίτι της θείας της Ρωξάνης, γιατί οι Τούρκοι είχαν οργιστεί μαζί του, καθώς ο γιος τους ακολούθησε τον ελληνικό στρατό. Έμεινε, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η γυναίκα του, «σαν πρόσφυγας στον τόπο του».¹¹ Άλλοι πάλι όπως ο Βασίλης, που πολέμησε στο πλευρό του ελληνικού στρατού, δέχτηκε τη βοήθεια ενός αγά, για να γλυτώσει την εκτέλεση, ο οποίος τον έκρυψε πείθοντάς τον να υποδυθεί έναν Τούρκο, δηλαδή να εξαλείψει την πραγματική του ταυτότητα. Όσοι πάλι σαν τον καφετζή Βελή, πρώην Βασίλη, δεν μπορούσαν να αποχωριστούν τον τόπο τους υποχρεώθηκαν σε αλ-

⁹ Gerasimus Katsan, «“Be it Ever so Humble”. Nostalgia for home and the problem return in post-war Greek novels», στο Τζιοβας(επιμ.), ό.π. (σημ. 3), σ. 205.

¹⁰ Julia Kristeva, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, μτφρ. Βασίλειος Πατσογιάννης, Αθήνα, Scripta, 2004, σ. 20–21.

¹¹ Μαργαρίτα Λυμπεράκη, *Διασπορά* (σενάριο), Αθήνα, Καστανιώτης, 1999, σ. 57 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

λαγή εθνικότητας και θρησκευματος, προκειμένου να τους δοθεί η δυνατότητα να παραμείνουν στην πατρίδα τους: «Μια μέρα κάθησα και τα 'βαλα κάτω. Είπα στον εαυτό μου: Τι θέλεις από τη ζωή; Να μην αλλάξω τόπο, αυτό θέλω, ήταν η απάντηση. Τότε το αποφάσισα. Έβαλα φέσι. Έγινα Τούρκος». (σ. 113)

Αλλά και η νέα πατρίδα, σύμφωνα με τις αφηγήσεις των προσφύγων στο σενάριο, αποδείχτηκε ένας αφιλόξενος τόπος, αφού αυτοί αντιμετώπισαν πολλές δυσκολίες κατά την ενσωμάτωσή τους στην ελληνική κοινωνία. Χαρακτηριστική είναι η αφήγηση της ορφανής από πατέρα Πιπίνας, η οποία βρέθηκε με τη μητέρα της και τον αδελφό της στην Ύδρα. Εκεί η μητέρα της εργαζόταν στα χαλιά και έπαιρνε τα παιδιά μαζί της, γιατί δεν είχε κάποιον να τα προσέχει, ο αδελφός της Πιπίνας, προκειμένου να ξεφύγει από τη φτώχεια, υιοθετήθηκε από μια γυναίκα, ενώ η Πιπίνα δούλευε από έξι ετών για να συμπληρώνει το πενιχρό οικογενειακό εισόδημα, χωρίς να έχει τη δυνατότητα να μορφωθεί. Ακόμα, η εχθρική διάθεση και η τάση εκμετάλλευσης των προσφύγων από τους ντόπιους κατοίκους δυσκόλεψαν την προσαρμογή τους στη νέα πατρίδα. Οι πρόσφυγες συσπειρώθηκαν έτσι σε κλειστές ομάδες στις περιοχές όπου εγκαταστάθηκαν, και μόνο τα τοπωνύμια της παλιάς τους πατρίδας με τα οποία ονόμασαν τις περιοχές αυτές παρέμειναν ο μοναδικός συνδετικός κρίκος με τον γενέθλιο τόπο, από τον οποίο εκτοπίστηκαν βίαια. Γι' αυτό και βασανίζονται από το συναίσθημα του ξένου, του ανεπιθύμητου, του μετέωρου, που τους τοποθετεί στο περιθώριο τόσο της νέας όσο και της παλιάς τους πατρίδας.

Αν για τους πρόσφυγες της Μικράς Ασίας η έννοια της πατρίδας είναι υπό αίρεση, για τη Ρωξάνη και τους Έλληνες φοιτητές που βρίσκονται στο Παρίσι στα τέλη της δεκαετίας του '60 ο γενέθλιος τόπος δεν είναι πλέον ο φυσικός γεωγραφικός χώρος, αλλά συνιστά μια εξιδανικευμένη νοητική κατασκευή καμωμένη από θραύσματα μνήμης που περιλαμβάνουν εικόνες ελληνικών τοπίων, αντικείμενα με συμβολική σημασία, όπως το χαλάκι που έχει μεταφέρει η Ρωξάνη στο Παρίσι από τον προσφυγικό συνοικισμό του Πειραιά, αναμνήσεις από μια ερωτική σχέση που διατηρούσε η ηθοποιός στην πατρίδα της με τον Ανδρέα και την οποία μάταια επιχειρεί να αναβιώσει σε μια πολύ σύντομη συνάντηση μαζί του στη Σάμο, όπου εκείνος είχε εξοριστεί για τις πολιτικές του ιδέες.

Για τη Ρωξάνη η Ελλάδα είναι διαρκώς παρούσα ως ιδέα είτε μέσω της ανάκλησης στη μνήμη της ελληνικών τοπίων είτε μέσω των τραγουδιών της, όπου εκτονώνει τη νοσταλγία της γι' αυτήν, ιδιαίτερα στο πρώτο στο οποίο περιγράφεται μια θαλασσογραφία με συνδηλώσεις φθοράς, ερημιάς κι εγκατάλειψης, που υποδηλώνουν την άσχημη ψυχολογική κατάσταση της ηρωίδας λόγω

της εξόριστης κατάστασής της. Το ενδιαφέρον για την πολιτική πραγματικότητα που επικρατεί στη χώρα της και τη γεωπολιτική θέση της εκδηλώνεται σε δυο τραγούδια που απηχούν και τις πολιτικές της θέσεις εξαιτίας των οποίων εξορίστηκε. Στο πρώτο η Ελλάδα παρομοιάζεται μ' ένα παιδί που χρήζει προστασίας και στο δεύτερο με τον Φοίνικα που ξαναγεννιέται από τις στάχτες του. Στο πρώτο τραγούδι υπονοούνται οι Μεγάλες Δυνάμεις που αντιμετωπίζουν την Ελλάδα ως αδύναμη χώρα στην οποία προσφέρουν την προστασία τους, όχι δίχως τα απαραίτητα ανταλλάγματα, ενώ το δεύτερο τραγούδι παραπέμπει στη Δικτατορία του '67. Δεν είναι τυχαία η επιλογή του Φοίνικα, μιας και ήταν σύμβολο της Χούντας, αλλά στο συγκεκριμένο τραγούδι η Ρωξάνη το χρησιμοποιεί ειρωνικά, υπαινισσόμενη ότι η χώρα της θα ξαναγεννηθεί απαλλαγμένη από την τυραννική Δικτατορία. Μάλιστα μια συζήτηση ελληνικών φοιτητών με θέμα την πατρίδα προκαλεί το ενδιαφέρον της Ρωξάνης, αφού αναζωπυρώνεται η επιθυμία της για επιστροφή στον τόπο της, κάτι που φανερώνει πόσο δυνατός παραμένει ο δεσμός της μ' αυτόν.

Στην περίπτωση των φοιτητών η πατρίδα αντιπροσωπεύει τον φυσικό χώρο του ατόμου, ο οποίος του αποδίδει την ιδιότητα του μέλους μιας κοινότητας. Δεν είναι τυχαία η παρομοίωση της Ελλάδας με μια μητέρα που υποδέχεται και προστατεύει τα παιδιά της και τα φροντίζει, τους αποδίδει μια ταυτότητα, αυτήν της εθνοτικής ομάδας: «Αυτό ναι, θα μ' άρεσε. Μια πατρίδα-μητέρα με ανοιχτές αγκάλες... Να με λούσει... Να με θρέψει...». (σ. 15) Η απουσία, επομένως, υποδηλώνει και την ορφάνια, την έλλειψη προστασίας και την ανάγκη φροντίδας που χαρακτηρίζει τον εξόριστο στην ξενιτιά. Για τους φοιτητές, επίσης, η πατρίδα τους, καθώς βρίσκονται μακριά της, είναι ένα φάντασμα που τους στοιχειώνει, κατοικεί στη μνήμη τους με τη μορφή αναλλοίωτων εικόνων που τις ανακαλούν κάθε φορά που θέλουν να αμβλύνουν το δυσβάστακτο βάρος της ξενιτιάς: «[...] Για μας που ζούμε μακριά της η Ελλάδα γίνεται φάντασμα. Μια παρουσία τρομακτική, που γεμίζει το χώρο θες δε θες. Άσε κάτι λεπτομέρειες που σου κολλάνε, κάτι έμμονες ιδέες που δε σ' αφήνουν να ησυχάσεις» (σ. 17).

Συχνά οι τόποι που απεικονίζουν οι εικόνες αυτές δεν παραπέμπουν στην πραγματικότητα, καθώς η μνήμη αδυνατεί να την αποδώσει με ακρίβεια και η παρατεταμένη απουσία από την πατρίδα δεν επιτρέπει στους φοιτητές να γνωρίσουν τις μεταβολές που έχουν συντελεστεί. Αυτές οι αναπαραστάσεις της πατρίδας που κυριαρχούν στη μνήμη των φοιτητών λειτουργούν ως συγκολλητική ουσία μεταξύ τους, που τους ενώνει, με άλλα λόγια είναι «οι χώροι που είναι αντικείμενα της μνήμης [και] έχουν συχνά χρησιμοποιηθεί από αν-

θρώπους στη διασπορά σαν συμβολικά αγκυροβόλια κοινότητας. [...] Η “πατρίδα” με αυτόν τον τρόπο παραμένει ένα από τα πιο ισχυρά ενοποιητικά σύμβολα για μετακινούμενους και εκτοπισμένους ανθρώπους, όσο κι αν η σχέση με αυτή μπορεί να είναι πολύ διαφορετική ανάλογα με τα διαφορετικά περιβάλλοντα».¹²

Η νοσταλγία για την πατρίδα και το αίσθημα της αποσυναρμολογημένης ταυτότητας οδηγούν τη Ρωξάνη στη Μικρά Ασία, κοιτίδα της οικογένειάς της. Αποφασίζει λοιπόν να πραγματοποιήσει το ταξίδι της αυτογνωσίας και επισκέπτεται τη Σμύρνη, αν και, όταν βρίσκεται στο αεροδρόμιο, η επιθυμία της για επιστροφή στην Ελλάδα λειτουργεί ως κεντρομόλος δύναμη και κατευθύνεται προς την έξοδο για Αθήνα, σύντομα όμως συνειδητοποιεί το λάθος και οδηγείται στη σωστή κατεύθυνση. Στη Σμύρνη η Ρωξάνη ακούει από τη θεία της την ιστορία της οικογένειας της συνονόματης γιαγιάς της. Μέσα από αυτήν την εξιστόρηση μαθαίνει την εξέχουσα θέση που κατείχε στη Μικρά Ασία ο παροικιακός ελληνισμός, του οποίου η παρουσία στην περιοχή ανάγεται στην αρχαιότητα. Και για τη θεία Ερμιόνη: «[...] Ελληνισμός ίσον διασπορά! Βέβαια και πρόκειται για παντοδύναμους Έλληνες» (σ. 49).

Στα λόγια της θείας Ερμιόνης διαφαίνεται η θετική σημασία που αποδίδεται στην ελληνική διασπορά, καθώς υποδηλώνεται η υπερηφάνεια για την υπεροχή του ελληνικού στοιχείου σε ζητήματα που συνδέονται με την ικανότητά του για επιβίωση, για διάκριση στους ξένους τόπους και εντέλει για την ικανότητα διατήρησης μιας ταυτότητας. Εξάλλου, ο εκπατρισμός των Ελλήνων είναι συνυφασμένος με την ιστορία τους και ανάγεται στην αρχαιότητα, ενώ στην νεότερη εποχή ποικίλοι παράγοντες, πολιτικοί, ιστορικοί οικονομικοί και κοινωνικοί διαπλάθουν την ξεχωριστή φυσιογνωμία κάθε μεταναστευτικού ρεύματος σύμφωνα με τη χώρα προορισμού. Οι ευρωπαϊκές χώρες, κυρίως η Ιταλία, η Γαλλία, η Αυστρία, και οι βαλκανικές, όπως η Ρουμανία και η Βουλγαρία, χρησίμευσαν ως πνευματικό και οικονομικό καταφύγιο κατά τον 18ο και 19ο αιώνα για διανοούμενους, εμπόρους και κάθε λογής επιχειρηματίες. Στα πιο πρόσφατα χρόνια και ιδιαίτερα μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο η Γερμανία, η Αμερική, ο Καναδάς και η Αυστραλία αντιπροσωπεύουν την ελπίδα για οικονομική αποκατάσταση.¹³

Η Ρωξάνη ανακαλύπτει, λοιπόν, τις ρίζες της και επαναπροσδιορίζει την

¹² Akhil Gupta - James Ferguson, «Πέρα από την κουλτούρα. Χώρος, ταυτότητα και η πολιτική της διαφοράς», στο Γιάννης Κυριακάκης - Μάρθα Μιχαηλίδου (επιμ.), *Η προσέγγιση του άλλου. Ιδεολογία, μεθοδολογία και ερευνητική πρακτική*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006, σ. 80.

¹³ Πολυκανδριώτη, ό.π. (σημ. 8), 105-106.

ταυτότητά της ως μέλος της ελληνικής διασποράς δηλώνοντας ότι: «Η οικογένειά της μητέρας μου είναι σύμβολο διασποράς. [...] Τώρα το ανακαλύπτω, εδώ. Ίσως όμως αυτό να 'ναι οι ρίζες μου» (σ. 111). Έτσι, η στέρηση της ελληνικής ιθαγένειας που αφαιρεί από τη Ρωξάνη την εθνική της ταυτότητα αντικαθίσταται από μια άλλη, τη διασπορική, που σημαίνει ότι η ηθοποιός ανήκει στη χορεία των μετακινούμενων στον τόπο και τον χρόνο Ελλήνων. Γι' αυτό και στο τελευταίο της τραγούδι η θλίψη και η λύπη που χαρακτήριζαν τα πρώτα της τραγούδια δίνουν τη θέση τους στην ανακούφιση και την άμβλυνση του πόνου που προκαλεί η απουσία από την πατρίδα της και συνάμα στην αναγνώριση της διαχρονικότητας της ελληνικής προσφυγιάς, αναπόσπαστα συνδεδεμένης με μια ισχυρή ελληνική ταυτότητα: «Είμαστε πρόσφυγες, πρόσφυγες Έλληνες, εκ Μικράς Ασίας» (σ. 149). Επομένως, το ταξίδι της Ρωξάνης στη Μικρά Ασία σηματοδοτεί γι' αυτή μια αναγέννηση, που καταλήγει σε μια καινούργια θέαση της κατάστασής της, πιο αισιόδοξης και υποφερτής. Εξάλλου, η Μικρά Ασία αποτέλεσε κι ένα υποκατάστατο της πατρίδας για τη Ρωξάνη, αφού πολλά στοιχεία της τα βρίσκει κι εκεί, όπως τον ήλιο, τη θάλασσα, το φαγητό, τη φιλοξενία και ένα κομμάτι του ελληνικού πολιτισμού που αντιπροσωπεύουν οι αρχαιότητες, ενθύμια της μακραίωνης ελληνικής παρουσίας στην περιοχή.

Αντίθετα, η ξενιτιά για τη Ρωξάνη είναι μια αρνητική εμπειρία, δεν θέλει να προσαρμοστεί στον καινούργιο τόπο διαμονής της, τα τοπία και τα κτίρια του Παρισιού δεν συνιστούν γνώριμες εικόνες γι' αυτήν. Νιώθει αποξενωμένη κι εγκλωβισμένη, και δεν την παρηγορεί ούτε το γεγονός ότι είναι αναγνωρισμένη ηθοποιός και στη Γαλλία ούτε ότι ο σύντροφός της επιχειρεί να απαλύνει τη δυσθυμία της. Η ίδια μάλιστα εξομολογείται πως η εξορία επηρεάζει τον ψυχισμό του εκτοπισμένου, καθώς αναπτύσσει αμυντικούς μηχανισμούς για να επιβιώσει στο άγνωστο περιβάλλον όπου βρίσκεται: «Όταν αλλάζεις τόπο, κάτι αλλάζει μέσα σου, μέσα στην ίδια σου τη φύση. Δεν είναι πως ξεχνάς –τίποτα δεν ξεχνάς– όμως γίνεσαι ένας άλλος άνθρωπος. Ίσως για να επιζήσεις» (σ. 33). Γι' αυτόν τον λόγο η εξωτερική πραγματικότητα συνειδητά υποχωρεί για την ηθοποιό και αντικαθίσταται συνειρμικά από ελληνικές τοποθεσίες, όπως λόγου χάριν από μια παραλία, όπου φαντάζεται ότι ακούει τον ήχο της θάλασσας. Αυτές οι εικόνες λειτουργούν για τον ξενιτεμένο ως φαντασιακοί χώροι άνεσης και τον ανακουφίζουν από τη λύπη, την απομόνωση και την τελμάτωση λόγω της αδυναμίας επιστροφής του στην πατρίδα.¹⁴ Τέλος, στο τραγούδι της για την ξενιτιά, ένα γνωστό δημοτικό τραγούδι σύμ-

¹⁴ Katsan, ό.π. (σημ. 9), σ. 206.

φωνα με το οποίο «ο ξένος εις την ξενιτιά πρέπει να βάλει μαύρα. Για να ταιριάζει η φορεσιά με της καρδιάς το χρώμα» (σ. 24), φανερώνεται πόσο δύσκολα βιώνει την ξενιτιά η Ρωξάνη, καθώς για την ίδια συμβολίζει ένα πένθος, αυτό της απώλειας του τόπου της.

Εξίσου αρνητική διάσταση αποκτά η ξενιτιά και για τους Έλληνες οικονομικούς μετανάστες της Γαλλίας, γιατί τίθενται στο περιθώριο της κοινωνίας, αφού η προσαρμογή τους συναντά ποικίλα εμπόδια. Καταρχάς, η δυσκολία ανεύρεσης εργασίας καθυστερεί την επιστροφή τους στην πατρίδα. Ωστόσο, κι όταν βρίσκουν εργασία, αυτή είναι υποβαθμισμένη, γεγονός που δεν τους επιτρέπει να βελτιώσουν σημαντικά την οικονομική τους κατάσταση και να αποδείξουν έτσι την πετυχημένη πορεία τους στο εξωτερικό όταν πραγματοποιήσουν το όνειρο του γυρισμού. Τέλος, η δυσκολία στην εκμάθηση της ξένης γλώσσας καθυστερεί την ενσωμάτωσή τους στη γαλλική κοινωνία, καθώς, όπως παρατηρεί η Κρίστεβα, τα γλωσσικά λάθη που κάνουν οι ξένοι όταν χρησιμοποιούν τη γλώσσα του τόπου όπου έχουν μετοικήσει προκαλούν ποικίλες αντιδράσεις, όπως λόγου χάριν το ανασήκωμα των φρυδιών, που μεταδίδουν το μήνυμα ότι δεν θα καταφέρει ποτέ ο ξένος να αφομοιωθεί πλήρως, γεγονός που τον απογοητεύει και τον οδηγεί στη σιωπή.¹⁵

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πως στην περίπτωση των προσφύγων της Ασίας οι έννοιες της πατρίδας και της ξενιτιάς τείνουν να ταυτιστούν, καθώς αυτοί τόσο στην παλιά όσο και στη νέα τους πατρίδα νιώθουν ότι δεν ανήκουν πουθενά, ότι η ιδιότητα του ξένου προσδιορίζει την ταυτότητά τους και εκεί και εδώ. Στην περίπτωση της Ρωξάνης και των φοιτητών οι δύο έννοιες διαφοροποιούνται ριζικά, αφού η ξενιτιά αντιπροσωπεύει μια εντελώς αρνητική κατάσταση, η οποία ισχύει και για τους Έλληνες οικονομικούς μετανάστες στη Γαλλία, ενώ η πατρίδα εξιδανικεύεται και μετατρέπεται σε μια φαντασιακή κατασκευή, μόνιμη αιτία νοσταλγίας και έντονης επιθυμίας για επιστροφή, συμβολισμοί που αποτυπώνονται στον Οδυσσέα, αρχετυπικό σύμβολο του περιπλανώμενου και νοσταλγού της πάτριας γης.

¹⁵ Kristeva, ό.π. (σημ. 10), σ. 27.

Η «πατρίδα» ως (μετέωρο) σημαίνουν στην ελληνική
λογοτεχνία της διασποράς.

Οι περιπτώσεις των Δημητρακάκη, Παπαντώνη
και Ρακόπουλου: Μια συγκριτική ανάλυση με εργαλείο
τη θεωρία του λόγου των Λακλάου και Μουφ

Εισαγωγή

Ήδη το 2011 στην σύντομη ευχαριστήρια ομιλία του στα Κρατικά Βραβεία Λογοτεχνίας, ο Θοδωρής Ρακόπουλος κάνει λόγο για μια «ελληνική λογοτεχνία της διασποράς».¹ Αναφερόμενος στους στίχους του Σολωμού: *Κλείσε μέσα στην ψυχή σου την Ελλάδα [ή άλλο πράγμα], και θα αισθανθείς μέσα σου να λαχταρίζει κάθε είδος μεγαλείου*, ο Ρακόπουλος σημειώνει:

Το «*altra causa*» είναι για μένα ένα δυναμικό διακύβευμα, το οποίο θα επανέρχεται, όσο υπάρχουν άνθρωποι, οι οποίοι –ακόμη και ενάντια στη θέλησή τους– αναγκάζονται να φύγουν απ' αυτήν την χώρα και να γράφουν στα ελληνικά, εκτός Ελλάδας. Η λογοτεχνία της διασποράς επανέρχεται κι η δυναμική αυτή, είναι ενδιαφέρουσα, μέσα στην τραγικότητά της.²

Γι' αυτήν τη δυναμική θα προσπαθήσω να μιλήσω σήμερα, μέσα από μια πρωτόλεια συγκριτική ανάλυση τριών έργων –συγγραφέων που ζουν και εργάζονται εκτός Ελλάδας– με εργαλείο την θεωρία του λόγου των Ερνέστο Λακλάου και Σαντάλ Μουφ. Τα υπό εξέταση έργα είναι: το μυθιστόρημα *ΑΕΡΟΠΛΑΣΤ* της Άντζελας Δημητρακάκη, η οποία διδάσκει θεωρία της σύγχρονης τέχνης στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου, η νουβέλα *Καρυτότυπος* του Άκη Παπαντώνη, επίκουρου καθηγητή στο Πανεπιστήμιο της Κολωνίας και, τέλος, η συλλογή διηγημάτων *Νυχτερίδα στην τσέπη* του Θοδωρή Ρακόπουλου, ο οποίος εργάζεται στο τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας στο Πανεπιστήμιο του Μπέργκεν στη Νορβηγία.

Πρόκειται για μια απόπειρα ανάλυσης του τρόπου με τον οποίο οργανώνεται ο λογοτεχνικός λόγος γύρω από το κομβικό σημαίνον «πατρίδα» και

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=L4EosKXkCKQ> (πρόσβαση 28.8.2017).

² Ο.π.

του πώς νοηματοδοτείται αυτή ως μετέωρο σημαίνουν στα συγκεκριμένα λογοτεχνικά έργα, σε μια περίοδο πλήρους εξάρθρωσης. Οι όροι κομβικό και μετέωρο σημαίνουν είναι κεφαλαιώδους σημασίας στη θεωρία του λόγου των Λακλάου και Μουφ. Καθώς ο χρόνος είναι περιορισμένος, να πω μόνο ότι πρόκειται για μια λογοαναλυτική θεωρία, που αντλεί στοιχεία από τον δομισμό, τον μεταδομισμό και τη μαρξιστική παράδοση. Για τη θεωρία του λόγου, το κλείσιμο του λόγου είναι πάντα προσωρινό. Έτσι, οι κοινωνικοί αγώνες ξεκινούν όταν δυο ή περισσότεροι λόγοι επιχειρούν να καθηλώσουν το νόημα μερικώς, ενώ οι ανταγωνισμοί μεταξύ τους «μπορούν να επιλυθούν με ηγεμονικές παρεμβάσεις».³ Οι ηγεμονικές παρεμβάσεις

επιδιώκουν να φέρουν κοντά διαφορετικά ρεύματα λόγου, σε μια προσπάθεια να κυριαρχήσουν ή να δομήσουν ένα πεδίο νοήματος, καθορίζοντας έτσι τις ταυτότητες των αντικειμένων και των πρακτικών με έναν συγκεκριμένο τρόπο.⁴

Τι σχέση όμως μπορεί να έχει η συγκεκριμένη θεωρία με τον λογοτεχνικό λόγο; Ο λογοτεχνικός λόγος είναι κι αυτός ένας «λόγος». Το ζήτημα που τίθεται είναι το κατά πόσο και σε τι βαθμό μπορεί ο λογοτεχνικός λόγος να λειτουργήσει ανταγωνιστικά σε σχέση με άλλους λόγους και να νοηματοδοτήσει την εξαρθρωμένη δομή, της οποίας το νόημα έχει καθηλωθεί εδώ και χρόνια, στο ίδιο περίπου σημείο.

ΑΕΡΟΠΛΑΣΤ. Μέσα-Έξω

Κεντρική προβληματική του μυθιστορήματος⁵ είναι ο αγώνας του υποκειμένου ενάντια στις ιστορικές συνθήκες (που, εν προκειμένω, ταυτίζονται με τις οικονομικές), οι οποίες το οδηγούν στο (νέο) περιθώριο και την εξορία. Οι πέντε ήρωες-αφηγητές βρίσκονται σε μια διαρκή μετακίνηση ή σε μια διαρκή στάση (ή και στα δυο ταυτόχρονα), «πληγωμένοι από μια πραγματικότητα και αναζητώντας μια πραγματικότητα»,⁶ για να χρησιμοποιήσω μια φράση του Πάουλ Τσέλαν. Πληγωμένοι από την ευρωπαϊκή πραγματικότητα, στην οποία δεν χωρούν ή χωρούν μονάχα ακρωτηριασμένοι, ακολουθούν την πορεία του Βάλτερ Μπένγκιαμιν στο Πορ' Μπόου, τον τόπο όπου έβαλε τέλος στη

³ Louise Phillips - Marianne W. Jorgensen, *Ανάλυση λόγου. Θεωρία και μέθοδος*, μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 2009, σ. 97.

⁴ David Howarth, *Η έννοια του λόγου*, μτφρ. Σοφία Καναούτη, Αθήνα, Πολύτροπον, 2008, σ. 146.

⁵ Άντζελα Δημητρακάκη, *ΑΕΡΟΠΛΑΣΤ*, Αθήνα, Εστία, 2015 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

⁶ Κώστας Νασίκας, *Εξορίες της γλώσσας*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2016, σ. 23.

ζωή του, προσπαθώντας να κατανοήσουν την (ανθρώπινη) κατάσταση τους.

Η κατάσταση του Μπένγιαμιν αλλά και των ηρώων του *ΑΕΡΟΠΛΑΣΤ* συνοψίζεται σε μια φράση του Γκαίτε, που ο ίδιος ο Μπένγιαμιν παραθέτει στις *Εκλεκτικές συγγένειες του Γκαίτε*:⁷ «Η ελπίδα πέρασε πάνω απ' τα κεφάλια τους σαν αστέρι που πέφτει από τον ουρανό» ή και στον αφορισμό του Κάφκα:

Όποιος δεν μπορεί να τα βγάλει πέρα με τη ζωή όσο είναι ζωντανός, χρειάζεται ένα χέρι, για ν' απομακρύνει λιγάκι την απελπισία απ' την μοίρα του ... αλλά με το άλλο του χέρι μπορεί να σημειώνει ότι βλέπει ανάμεσα στα ερείπια, γιατί βλέπει διαφορετικά και περισσότερα πράγματα απ' τους άλλους: στο κάτω κάτω, είναι νεκρός κατά τη διάρκεια της ζωής του και ο μοναδικός επιβιώσας.⁸

Το κομβικό σημείο πατρίδα, γύρω από το οποίο οργανώνεται ο λογοτεχνικός λόγος, αποκτά διττή (τουλάχιστον) νοηματοδότηση. Γύρω από το κομβικό σημαίνον «πατρίδα» συναρθρώνονται τα σημαίνοντα «μέσα» και «έξω», με βάση τα οποία οργανώνεται σχεσιακά ο λογοτεχνικός λόγος. Η πατρίδα –ως γενέθλιος τόπος, τόπος καταγωγής, παιδικών αναμνήσεων κι ενηλικίωσης– της κεντρικής ηρωίδας του *ΑΕΡΟΠΛΑΣΤ*, της Αντιγόνης, είναι η Ελλάδα. Η Ελλάδα περιγράφεται ως «ήλιος χωρίς αξιοπρεπή διαβίωση», τριτοκοσμικό χάος, βασιλείο υπό κατάρρευση, «κατάντια», η ίδια η «συντέλεια». Στην πατρίδα της Αντιγόνης μαίνεται ένας πόλεμος κι ο Στέφαν, ο γιος της, είναι καλύτερο να μεγαλώσει σε μια άλλη πατρίδα, τη Φινλανδία, όπου το πιο συγκλονιστικό γεγονός που θα συμβεί θα είναι μια ενδεχόμενη «ρίζοσπαστική οικοδομική δραστηριότητα». Η ηρωίδα περιγράφει εύσχημα την μεταχμιακή της κατάσταση αναφορικά με τον τόπο στον οποίο βρίσκεται: «Όταν βγαίνω από την μπροστινή πόρτα είμαι στην Αθήνα, αλλά όταν βγαίνω από την πίσω είμαι στο Ελσίνκι» (σ. 130). Ολόκληρο το μυθιστόρημα διατρέχεται από την τομή μέσα–έξω.

Το σημαίνον «μέσα» αναφέρεται συνήθως σ' ένα διαμέρισμα. Ένα διαμέρισμα μέσα στο οποίο είσαι απόλυτα προστατευμένος απ' όλα όσα συμβαίνουν έξω και ταυτόχρονα απόλυτα εκτεθειμένος σε όλα όσα συμβαίνουν μέσα σου. Η σύγκρουση των σημαιόντων «μέσα–έξω» οδηγεί την Αντιγόνη σε ένα άλλο διαμέρισμα. Περισσότερο «δικό» της. Στην πόλη της. Στην πατρίδα της. Εκεί που έχει δικαίωμα γης, εκεί που μιλά τη γλώσσα. Η αίσθηση είναι ότι εκεί βρίσκεται στο σπίτι της. Όσο όμως είναι εκεί, μέσα, «δεν θα είναι δυνατόν να υπάρξει κανένα επόμενο βήμα, κανένα μέλλον δεν θα γεννηθεί εκεί όπου υπο-

⁷ Χάννα Άρεντ, *Άνθρωποι σε ζοφερούς καιρούς*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς, Σκόπελος, 1998, σ. 63.

⁸ Ό.π., σ. 65.

θάλπεται το παρελθόν...» (σ. 126). Όσο οι ήρωες του *ΑΕΡΟΠΛΑΣΤ* παραμένουν μέσα στο σπίτι τους, με τη συμβατική έννοια ενός διαμερίσματος, ενός οικογενειακού περιβάλλοντος, μιας κλειστής κοινότητας ή κι ακόμη στην καμπίνα ενός πλοίου, «προστατευμένου» από το απειλητικό «έξω», τόσο θα κινδυνεύουν από την αδράνεια και την καθήλωση. Η Αντιγόνη κρύβεται μέσα σε διαμερίσματα, την στιγμή που η Ιστορία έχει επιταχυνθεί και την καλεί να ενταχθεί μέσα της. Εύκολα μπορεί κανείς να φανταστεί την Αντιγόνη να ανοίγει την πόρτα του διαμερίσματος και στο χείλος της να υπάρχει μόνο η σκάλα του Μπένγιαμιν, σπασμένη, και κάτω η θάλασσα. Όσο παραμένει μέσα στο διαμέρισμα βρίσκεται έξω από την Ιστορία και αντίστροφα. Η Ιστορία είναι έξω, όπως και η κόλαση είναι έξω.

Οι ήρωες της Δημητρακάκη βρίσκονται στη «διάσταση της Κατεύθυνσης», αλλά ποιας κατεύθυνσης ακριβώς; «Πού πάει κάποιος που δεν έχει πουθενά να πάει;», διερωτώνται. Και πώς φτιάχνει κανείς έναν χάρτη για ένα μέρος που δεν υπάρχει; Οι άνθρωποι είναι παντού ένα μυστήριο, είναι προβληματικοί, φοβούνται. Κι εδώ που βρίσκεται το υποκείμενο, κι εκεί που θα πάει. Όμως, «εδώ», «μέσα», αναμετράται μονάχα με τον εαυτό του και τον Άλλο. Αντίθετα, «εκεί», «έξω», αναμετράται με την Ιστορία και συναντιέται με την ανθρωπότητα. Η πατρίδα είναι όσα βρίσκονται εντός, όσα βρίσκονται μέσα. Διαμερίσματα, πλοία, κοινόβια. Πατρίδα όμως είναι κι όσα βρίσκονται έξω. Έξω από το υποκείμενο, μέσα όμως στην Ιστορία. Το υποκείμενο δεν μπορεί να ξεφύγει από την ιστορική του συνθήκη. Μπορεί όμως να αγωνιστεί για να τη μεταβάλλει. Μια τέτοια διαδικασία λαμβάνει χώρα μόνο «έξω», στην πατρίδα που ονομάζεται ανθρωπότητα.

Καρυτότυπος. Πατρίδα–Εξορία

Ο Άκης Παπαντώνης γράφει μια νουβέλα για εκείνους που έχουν εξοριστεί από τη μητέρα (ως πατρίδα) και αισθάνονται ξένοι παντού. Όπου κι αν είναι αυτό το παντού. Ο *Καρυτότυπος*⁹ είναι η ιστορία ενός τριαντάχρονου μοριακού βιολόγου, του Ν., ο οποίος μετακομίζει από την Αθήνα στην Οξφόρδη, προκειμένου να εργαστεί σε ένα ερευνητικό πρόγραμμα. Μέσα από τα διάφορα πειράματά του σε ποντίκια, προσπαθεί ν' απαντήσει στο εξής ερώτημα: Είναι η μητρική στοργή εγγενές ή επίκτητο χαρακτηριστικό; Λίγο πριν το τέλος της νουβέλας, μαθαίνουμε πως ο ήρωας είναι ένα από τα «ορφανά του Τσαουσέσκου».

⁹ Άκης Παπαντώνης, *Καρυτότυπος*, Αθήνα, Κίχλη, 2014 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

Ενώ στο *ΑΕΡΟΠΛΑΣΤ* της Δημητρακάκη η Αντιγόνη εγκαταλείπει τον πεντάχρονο γιο της γιατί δεν αντέχει να μένει μακριά από την υπόθεση της ανθρωπότητας, στον *Καρυτότυπο* η μητέρα εγκαταλείπει το μικρό της γιο, θεωρώντας ότι έτσι εκπληρώνει το πατριωτικό της καθήκον. Και στις δυο περιπτώσεις η πατρίδα είναι αυτή που στερεί τις μητέρες από τα δυο μικρά αγόρια. Μόνο που στο *ΑΕΡΟΠΛΑΣΤ* πρόκειται για την πατρίδα-ανθρωπότητα, ενώ στην περίπτωση του *Καρυτότυπου* πρόκειται για την πατρίδα-κρατική εξουσία. Στη νουβέλα του Παπαντώνη ο λογοτεχνικός λόγος οργανώνεται σχεσιακά με βάση το δίπολο πατρίδα–εξορία. Το σημαίνον «πατρίδα» νοηματοδοτείται από την αντίθεσή του με το σημαίνον «εξορία», με την πατρίδα να περιλαμβάνει νοηματικά όλα εκείνα που αποκλείονται από την εξορία.

Ο τόπος της εξορίας του ήρωα του Παπαντώνη έχει όνομα: Οξφόρδη, Ηνωμένο Βασίλειο. Από την πρώτη του κιόλας δημοσίευση στο Facebook, ο Ν. εκδηλώνει την αμηχανία του, αναφορικά με τον τόπο στον οποίο βρίσκεται: «Ήδη εδώ-όπου κι αν είναι αυτό» (σ. 22). Η ερώτηση «Πού είναι αυτό;» θα ακολουθεί τον ήρωα μέχρι το τέλος, που δεν βρίσκεται πολύ μακριά. Λίγο αργότερα, η εξορία αποκτά ένα μοναδικό (κωδικό) όνομα. Το «κλουβί». Συγκεκριμένα, το κλουβί είναι το πρώτο διαθέσιμο διαμέρισμα που βρήκε στο διαδίκτυο. Πρόκειται για ένα ημιυπόγειο, μιας πρώην προτεσταντικής εκκλησίας η οποία έχει μετατραπεί σε διαμερίσματα. Ο τόπος της εξορίας του ήρωα παρομοιάζεται με ματριόσκα,

που μέσα της κρύβει μια μικρότερη και μια μικρότερη και μια ακόμα πιο μικρή και μια τόση δα, σχεδόν ανύπαρκτη, που τον κρατάει χαρούμενο και λυπημένο μαζί, όπως [...] ένας ταξιδιώτης χωρίς διαβατήριο. (σ. 45)

Η εξορία του Ν. έχει τη δική της γλώσσα, με το ενεργό του λεξιλόγιο να περιορίζεται σε συγκεκριμένες-διαδικαστικού χαρακτήρα- φράσεις, όπως «Πώς είναι τα ποντίκια;», «Πού είναι το τάδε;», «Καφέ;», «Τι ώρα είναι η διάλεξη του δείνα;» (σ. 29). Στην εξορία ο ήρωας έχει στερηθεί ακόμη και τ' όνομά του, το οποίο είναι γραμμένο σε λατινικούς χαρακτήρες και προφέρεται με λάθος τρόπο. Στα όνειρά του, λίγο πριν από μια σημαντική διάλεξη, τον αναγγέλουν λάθος. Δικαιολογούνται γι' αυτό, λέγοντας πως το όνομα είναι ελληνικό «κι ακούγονται φιμωμένα γέλια από ραμμένα στόματα» (σ. 60). Η απουσία ομόγλωσσου συνομιλητή τον οδηγεί στο να καταγράφει τις σκέψεις του σε κασετοφωνάκι.

Η αίσθηση του άστεγου και ανέστιου δεν εγκαταλείπει ποτέ τον ήρωα. Σε αντίθεση με πολλά από τα «ορφανά του Τσαουσέσκου», ο ήρωας βρήκε στέγη σε μια θετή οικογένεια, σε μια άλλη πατρίδα. Παρ' όλα αυτά, αισθάνεται

άστεγος, όπου κι αν βρίσκεται. Η πατρίδα και η στέγη του Ν. βρίσκονται στην οικογενειακή θαλπωρή, από την οποία απομακρύνθηκε βίαια πολύ μικρός, βρίσκονται στη μητρική αγάπη και στοργή. Η στοργή και η αγάπη που δέχθηκε μακριά από τη φυσική του μητέρα-πατρίδα δεν αναπληρώθηκαν τελικά από τη θετή του οικογένεια-εξορία. Μάλιστα, σε ένα από τα πειράματα που κάνει ως ερευνητής καταλήγει τελικά στο συμπέρασμα πως «η θαλπωρή της γενετικής καταγωγής δεν αναπληρώνεται επιγενετικά» (σ. 33).

Νυχτερίδα στην τσέπη. Οικείο–Ανοίκειο

Η συλλογή διηγημάτων του Θεοδωρή Ρακόπουλου είναι η πιο ιδιαίτερη από τις τρεις υπό εξέταση περιπτώσεις.¹⁰ Ο ίδιος ο τίτλος είναι αποκαλυπτικός του δίπολου με βάση το οποίο νοηματοδοτείται το σημαίνον «πατρίδα». Πρόκειται για το δίπολο οικείο–ανοίκειο, με τον τίτλο να περιγράφει το πιο ανοίκειο «αντικείμενο» στον πιο οικείο «τόπο». Μια νυχτερίδα στην τσέπη. Εκεί που το υποκείμενο βάζει τα πιο χρηστικά και αναγκαία αντικείμενα, όπως τα κλειδιά ή το πορτοφόλι του, ο Ρακόπουλος βάζει μια νυχτερίδα. Όμως, για ποιο λόγο να βάλει κανείς μια νυχτερίδα στην τσέπη του; Τι το χρηστικό ή το αναγκαίο έχει το να κουβαλά κανείς μαζί του μια νυχτερίδα;

Όλα τα διηγήματα διαπνέονται από την αντίθεση οικείου και ανοίκειου, αφού ο συγγραφέας μιλά για την πατρίδα που μέχρι χθες ήταν οικεία, κι όμως αυτό το οικείο χθες, μοιάζει εντελώς ανοίκειο σήμερα. Στις περισσότερες από τις αφηγήσεις του Ρακόπουλου βλέπουμε την ελληνική επαρχία, που μόνο αθάνατη δεν είναι. Είναι θανατερή και επικίνδυνη. Ο θάνατος καιροφυλακτεί, είναι παντού κι έρχεται στο τέλος, για να αποκαλύψει τα πρόσωπα κάθε ιστορίας. Το οικείο χθες έχει μετατραπεί στο ανοίκειο σήμερα. Ο συγγραφέας περιγράφει ως οικείο αυτό που έχει πεθάνει ή που αργοπεθαίνει. Ο Ρακόπουλος περιγράφει τη διαρκή πάλη ανάμεσα στο παλιό και το νέο. Το παλιό κι επομένως οικείο πεθαίνει και κάτι νέο κι ανοίκειο παίρνει τη θέση του.

Η πατρίδα, το κομβικό σημαίνον γύρω από το οποίο συναρθρώνονται τα σημαντικά σημαίνοντα οικείο και ανοίκειο, είναι η Ελλάδα. Μια πατρίδα όπως υπήρξε κάποτε κι όπως δεν υπάρχει πια. Πρόκειται για τη νοσταλγία της πατρίδας, τη νοσταλγία της οικειότητας. Η πατρίδα που μέχρι χθες ήταν οικεία, σήμερα είναι μακρινή κι ανοίκεια. Μη αναγνωρίσιμη σε τέτοιο βαθμό, ώστε αναρωτιέται κανείς αν υπήρξε πραγματικά ποτέ. Είναι η πατρίδα του Σκαρί-

¹⁰ Θεοδωρή Ρακόπουλος, *Νυχτερίδα στην τσέπη*, Αθήνα, Νεφέλη, 2015 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

μπα, του Ελύτη, του Βιζυηνού, του Γονατά, του Βαλτινού, του Παπαδημητρά-κόπουλου. Των ΚΤΕΛ, των Στρατιωτικών Οικημάτων Αξιωματικών (ΣΟΑ), των καφενείων, των εκκλησιών, των νεκροταφείων, της πλατείας του χωριού. Η πατρίδα είναι η ανάμνηση της πατρίδας. Είναι το μισογκρεμισμένο σπίτι που ο ήρωας του διηγήματος «Θυρέος» ήθελε να επισκευάσει για να το κατοικήσει με την αγαπημένη του και που τελικά εκείνη το άλλαξε τόσο, ώστε να μην αναγνωρίζεται πια, και το κατοικεί με κάποιον άλλο.

Η πατρίδα Ελλάδα είναι η θεία Πέρδικα κι οι ιστορίες με τα λουκούμια, η Σωτηρία Τσελέπη στο παραδοσιακό καφενείο με τη χόβολη, η κυρία Μπέμπα στο μανάβικο, ο Γκόλης με το αεροβόλο στα ΣΟΑ, ο Τάκης ο Πίλος, ο δικηγόρος από τον Πειραιά. Ο Ρακόπουλος αποτίει φόρο τιμής στην πατρίδα που πεθαίνει ή πέθανε, και αφήνει το μέλλον να εισβάλλει στο κενό πεδίο ως ανοίκειο και γριφώδες. Καθεμία από τις αφηγήσεις του Ρακόπουλου λαμβάνει χώρα σε έναν απτό, υλικό κόσμο, σε μια οικεία πατρίδα, σ' έναν οικείο τόπο. Την ίδια στιγμή, το ανοίκειο μέλλον της πατρίδας εισβάλλει σαν «κομμάτι από σκηνικό που δεν ανήκε σε κανέναν και κάποιος απλώς ξέχασε να ξεμοντάρει» (σ. 83).

Λίγο πριν το τέλος της συλλογής η ελληνική επικράτεια εξαφανίζεται. Ενώ σε καθένα από τα διηγήματα ο Ρακόπουλος εισήγαγε έναν ανοίκειο «τόπο» μέσα στην ελληνική επικράτεια, στις ιστορίες «Το ήσυχο πουλί καζουάριος» και «Το διάτρυμα» μας εισάγει απευθείας στην ίδια την επικράτεια του ανοίκειου. Πρόκειται για δυο διηγήματα που συνομιλούν μεταξύ τους, ενώ ο τόπος δράσης είναι η Παπούα-Νέα Γουινέα. Το πρώτο είναι μια επιστολή και το δεύτερο μια νεκρολογία. Ποιον θάνατο τιμά άραγε ο συγγραφέας; Μήπως της πατρίδας που «πέθανε», μη μπορώντας να «προσαρμοστεί» σε αυτό που ονομάζεται «εξελικτική διαδικασία»; Οι δυο αφηγήσεις μιλούν για το καζουάριο και τους προγόνους του, πτηνά που έχασαν την πτητική τους ικανότητα ή που εξαφανίστηκαν. Για την ακρίβεια, δεν εξελίχθηκαν κι εξαφανίστηκαν. Έτσι κι η πατρίδα, συνέχισε μέσα στην ανεξελιξιμότητά της, μη μπορώντας να προσαρμοστεί στις επιταγές της εποχής, και «πέθανε».

Η συλλογή κλείνει με τους «Μεγάλους θηρευτές», στην οικεία πατρίδα, με τα αγρίμια στα βουνά, τα δάση με τα κυπαρίσσια, τους χωματόδρομους και τα μονοπάτια. Η πατρίδα, ως σώμα πια, είναι νεκρή, φορτωμένη σε ένα σακί.

Το σημαίνον «*altra causa*» ως δυναμικό διακύβευμα

Στην αρχή της παρούσας ανακοίνωσης, αναφέρθηκα στην ευχαριστήρια ομιλία του Ρακόπουλου στα Κρατικά Βραβεία Λογοτεχνίας το 2011. Αναφερόμε-

νος στους στίχους του Σολωμού, ο Ρακόπουλος χαρακτήρισε το «*altra causa*» ως ένα δυναμικό διακύβευμα, δυναμικό διακύβευμα τόσο για τη λογοτεχνία όσο και για την κοινωνία. Πώς νοηματοδοτείται όμως, ως σημαίνον, το «*altra causa*» στους τρεις λογοτεχνικούς λόγους;

Παραφράζοντας τους στίχους του Σολωμού και εντάσσοντάς τους στην προβληματική του *ΑΕΡΟΠΛΑΣΤ*, θα λέγαμε: «Κλείσε μέσα στην ψυχή σου την Ελλάδα [ή την ανθρωπότητα], και θα αισθανθείς μέσα σου να λαχταρίζει κάθε είδος μεγαλείου». Το «*altra causa*» που προκαλεί μεγαλείο και δέος στο υποκείμενο, όπως περιγράφεται στο μυθιστόρημα της Δημητρακάκη, είναι ο αγώνας που το συνδέει με την ανθρωπότητα, με την ανθρώπινη κατάσταση. Είναι η μάχη σε μια άλλη πατρίδα, σε μια ξένη γη, μάχη ισότιμη ή και σπουδαιότερη από αυτήν που θα έδινε για τη δική του πατρίδα (με την έννοια του τόπου καταγωγής). Γιατί έτσι το υποκείμενο όχι μόνο μάχεται στο πλευρό του άλλου, αλλά γίνεται ο άλλος. Το «*altra causa*» της Δημητρακάκη βρίσκεται εκεί έξω. Έξω από τα μικροαστικά διαμερίσματα των ευρωπαϊκών πόλεων, από τα εναλλακτικά κοινόβια στη φύση, από τα ερευνητικά προγράμματα σε πλοία. Είναι όμως μέσα στην καρδιά της ανθρωπότητας, είναι ο διαχρονικός και καθολικός αγώνας για την ουτοπία, που πάντως παραμένει ανοιχτή ως δυνατότητα.

Στον *Καρυτότυπο* οι στίχοι του Σολωμού θα είχαν ως εξής: «Κλείσε μέσα στην ψυχή σου την Ελλάδα [ή τη μητέρα], και θα αισθανθείς μέσα σου να λαχταρίζει κάθε είδος μεγαλείου». Το υποκείμενο, εξορισμένο από την στοργή και την αγκαλιά της φυσικής του μητέρας, είναι ξένο παντού. Κανένας δεσμός, κανένας τόπος δεν μπορεί να υποκαταστήσει το «μητρικό τόπο». Το υποκείμενο ζει εξόριστο από τη μητέρα, εξόριστο από τη γλώσσα και τελικά εξόριστο από το ίδιο. Είναι ένα υποκείμενο έξω από τον εαυτό του. Ο φυσικός θάνατος του ήρωα του *Καρυτότυπου* έρχεται απλά να επισφραγίσει τον συμβολικό του θάνατο, που συντελέστηκε όταν εξορίστηκε βίαια από τη μητέρα-πατρίδα.

Τέλος, η πιο ιδιαίτερη περίπτωση, το «*altra causa*» στη *Νυχτερίδα στην τσέπη*. Ο Ρακόπουλος μας λέει: «Κλείσε μέσα στην ψυχή σου την Ελλάδα [ή αυτό που υπήρξε η Ελλάδα και που δεν είναι πια και αυτό που θα υπάρξει από δω και πέρα], και θα αισθανθείς μέσα σου να λαχταρίζει κάθε είδος μεγαλείου». Ο συγγραφέας δεν αποπειράται να νοηματοδοτήσει το «*altra causa*», αλλά αρκείται στη διάνοιξη του πεδίου. Περιγράφει την εξαρθρωμένη πατρίδα και «τοποθετεί» τον αναγνώστη επάνω ακριβώς στη ρωγμή του νοήματος. Αποτίει φόρο τιμής στην πατρίδα του Βαλτινού, του Πεντζίκη, του Παπαδίτσα, νοσταλγεί την πατρίδα που πέθανε και ταυτόχρονα νοσταλγεί ήδη τη

μέλλουσα πατρίδα, την πατρίδα που μπορεί να συναρθρωθεί γύρω από νέα σημαίνοντα. Το «*altra causa*» μπορεί να αναδειχθεί τελικά σ' ένα κρίσιμο διακύβευμα, για τους διαρκείς κοινωνικούς αγώνες γύρω από τη διαμόρφωση της κοινωνίας και των ταυτοτήτων, κρίσιμο και ουσιώδες για μια νέα ηγεμονική παρέμβαση στην οποία ο λογοτεχνικός λόγος μπορεί (και ίσως οφείλει) να λάβει μέρος.

Τα «Καλαμπόκια» του Άρη Δικταίου.
Μετάβαση από την αμερικανική ύπαιθρο
σε ένα άδηλο τοπίο του ελληνικού Εμφυλίου

Το ποίημα του Άρη Δικταίου «Καλαμπόκια», το γνωστότερο και το θεωρούμενο σήμερα ως το καλύτερο ποίημά του, περιλαμβάνεται στη συλλογή του *Σπουδή θανάτου*, που εκδόθηκε τον Σεπτέμβριο του 1948.¹ Παραθέτουμε το ποίημα στη μορφή που έχει στη συγκεντρωτική έκδοση της ποίησης του Δικταίου (με εκσυγχρονισμένη την ορθογραφία του):

*Κουράστηκε ή καρδιά μου να θυμάται
κι ή κούραση, ό καιρός, θά τον σκοτώναν στην καρδιά μου,
κι άς πέρασε για να με βρεί τις πράσινες φυτείες των καλαμποκιών
θεριστή μήνα κι ώρα που σά σπειρι καλαμποκιού ήταν τό φεγγάρι...*

Ύστερα, έπεσε ή νύχτα που δέν περιμένει καμιά αύγή 5
*κι ό χρόνος ήταν σά δεντρογαλιά: μακρύς, σταχτός και κίτρινος,
χωρίς άνοιξη, χωρίς καλοκαίρι, και δέν ύπήρχαν φύλλα
καλαμποκιού να με θυμούνται, και διψούσα
τό βαρύ βήμα του, τά σκονισμένα μάτια του: θά σέ θυμοῦμαι
κάθε φορά που θά φουντώνουνε τά καλαμπόκια, μου είπε* 10
*κι εκεί έλαμψε τό φονικό μαχαίρι πάνω στην καρδιά του
που ήταν μεγάλη σαν τή γή. Χαμένα χέρια,
σκονισμένα μάτια, βήμα βαρύ στά καλαμπόκια
τά πράσινα, που σπάζανε και μου φωνάζανε πως ήρθες
άπο τά μονοπάτια τής πρώτης αύγής,* 15

¹ Η συλλογή περιελήφθη στην έκδοση *Τα τετράδια του Άρη Δικταίου*, Χρόνος πρώτος, Τετράδιο πρώτο [Αθήνα], Εκδόσεις Ο αιώνας μας, Σεπτέμβριος 1948, σ. 3–18. Το ποίημα «Καλαμπόκια» είναι το δεύτερο κατά σειρά στις σ. 4–5. Το ποίημα αναδημοσιεύτηκε στην έκδοση: Άρης Δικταίος, *Τα ποιήματα 1934–1965*, Αθήνα, Δωδώνη, 1974, σ. 153. Στην αναδημοσιευμένη μορφή του ποιήματος προστίθενται σημεία στίξης, που απουσιάζουν εντελώς στην πρώτη έκδοση, διορθώνονται μερικά αβλεπτήματα και γίνονται μερικές ορθογραφικές αλλαγές. Την όψιμη προτίμηση του ίδιου του Δικταίου για τα «Καλαμπόκια» μαρτυρά και η ηχογραφημένη απαγγελία του ποιήματος από τον ίδιο: Άρης Δικταίος, «Τα Καλαμπόκια» και τέσσερα σονέτα», *Νήσος. Μουσική και ποίηση* 2 (Δεκ. 1983) 12–13. Η ηχογραφημένη απαγγελία του ποιήματος βρίσκεται στην πρώτη πλευρά της κασέτας ήχου που συνόδευε το δεύτερο τεύχος του περιοδικού *Νήσος. Μουσική και ποίηση*. Στη σ. 14 διαβάζουμε: «Η ηχογράφηση έγινε στις 23 Ιανουαρίου 1982 στο σπίτι του ποιητή από τον Στάθη Παπούλια. Copyright: ο ζωγράφος Δημήτρης Γέρος». Ο Δικταίος πέθανε την επόμενη χρονιά, το 1983.

ὁ ἴσκιος σας θὰ σωθεῖ κοντά μου, στὸ τραγούδι τοῦτο,
 ποὺ θὰ μιλάει γιὰ καλαμπόκια μόνο.

Ὅταν τὰ νέα παιδιά θὰ μὲ διαβάζουν, ὕστερα ἀπὸ χρόνια,
 θεριστὴ μῆνα, ποὺ θὰ ὠριμάζουνε τὰ καλαμπόκια στὰ περβόλια,
 κοντὰ σὲ δράνες καὶ πηγάδια, μ' ἓνα γαῖδουράκι 20
 μισότρελο ἀπ' τὶς μύγες, τυφλὸ ἀπὸ τὸν ἥλιο,
 σὲ μιὰ γωνιὰ ποὺ θὰ τὴ φράζουν σχοῖνα καὶ καλάμια,
 θὰ ρωτηθοῦν, τάχα ὁ Καρλὴς ποιὸς ἦταν, καὶ θὰ ψάξουν,
 κάτω ἀπ' τοὺς στίχους τούτους, γιὰ νὰ βροῦν τὸ χρῶμα
 ποὺ εἶχαν τὰ σκοτισμένα μάτια σου καὶ τὰ χαμένα 25
 σου χέρια:

μὰ ἐγὼ θὰ τραγουδῶ γιὰ καλαμπόκια.

Κοιμήσου ἤσυχα τώρα τὴ νύχτα σου.

Κλείνω τὰ μάτια

γιὰ νὰ σὲ δῶ, νὰ σοῦ θυμῶσῃ τὴ συνάντησή μας
 τὴν προσεχῆ, ὅταν θὰ ξημερώσει ἡ αἰώνια μέρα
 κι ὁ Ἄδης τὶς πόρτες του θ' ἀνοίξει. 30

Θὰ κρατῶ στὰ χέρια
 γιὰ νὰ σὲ ὑποδεχτῶ –μὴ μὲ παραγνωρίσεις–
 ἀντὶ κλαδιὰ βαγιῶν, ἓνα καλάμι
 καλαμποκιοῦ, μικρὸ, ζωηρὸ καὶ πράσινο.

Τα δέκα ποιήματα τῆς συλλογῆς *Σπουδὴ θανάτου* ἐκ πρώτης ὄψεως διαλέγονται με τὶς επικρατούσες τότε θεματικές καὶ ἐκφραστικές ἀναζητήσεις ἀρετῶν ποιητῶν τῆς πρώτης μεταπολεμικῆς ποιητικῆς γενιάς, ἰδίως ἐκείνων ποὺ συγκαταλέγονται στους υπαρξιακοὺς ἢ υποστασιακοὺς ποιητές: κυρίαρχα γνωρίσματα στὴ *Σπουδὴ θανάτου* εἶναι τὸ τοπίο θανάτου, ἡ ἐκφραση τραυματικῶν ἐμπειριῶν καὶ ὁ ἐλεγειακὸς τόνος. Ὅλα αὐτὰ συνδέονται υπαινικτικά, ὄχι ὁμῶς ρητά, με τὴν ἱστορικὴ ἐμπειρία τοῦ ἐλληνικοῦ ἐμφυλίου πολέμου. Στὸ βάθος τῆς σκηνογραφίας τῶν ποιημάτων τῆς *Σπουδῆς θανάτου* διακρίνεται ὁ πληγωμένος ἀπὸ τὴν ἱστορία ἐλληνικὸς τόπος, σκοτεινός, περικλειστος καὶ ἀπορφανισμένος. Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι, τὸ 1949, ὁ συνομήλικος τοῦ Δικταίου μεταπολεμικὸς ποιητὴς καὶ κριτικὸς Τάκης Σινόπουλος, κρίνοντας ἐπαινετικά τὴ *Σπουδὴ θανάτου*, συγκαταλέγει τὸν Δικταῖο στους «σημερινούς Ποιητές», οἱ ὁποῖοι, «ξεκινώντας ἀπὸ τὰ πιο βαθειά, τὰ πιο ἀλγεινὰ βιώματα μίας προσωπικῆς ἐμπειρίας, ποὺ γίνεται στὶς μέρες μας σχεδὸν παγκόσμια ἐμπειρία, προσπάθησαν νὰ ἐρμηνεύσουν τὴν περιοχὴ τούτη ποὺ θὰ τὴν ονόμαζα περιο-

χή θανάτου».² Αποτιμώντας πάλι από τη σημερινή σκοπιά το τεχνοτροπικό στίγμα της *Σπουδής θανάτου*, μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε ως μετασυμβολιστική ποίηση που έχει ρεαλιστικά στοιχεία και θεμελιώνεται στο έδαφος της υπαρξιακής αναζήτησης.

Τα «Καλαμπόκια» είναι ουσιαστικά ένα ελεγειακό ποίημα με θέμα τη βίαιη απώλεια (γίνεται ρητά λόγος για «φονικό μαχαίρι», στ. 11) ενός αγαπημένου φίλου, του Καρλή, στη σχέση του οποίου με το ποιητικό υποκείμενο λανθάνουν ερωτικά στοιχεία συνυφασμένα με τον χώρο μιας απόμακρης αγροικίας που περιστοιχίζεται από πυκνές φυτείες καλαμποκιών. Από την περιγραφή τους στο ποίημα προκύπτει πως οι φυτείες είναι πλατύφυλλες και με βλαστό τόσο υψηλό ώστε να διασφαλίζουν συναντήσεις αγαπημένων ανδρών μακριά από αδιάκριτα βλέμματα, αλλά και να γίνονται καταφύγιο για επίδοξους φονιάδες. Ο απρόσμενος βίαιος θάνατος του Καρλή κινητοποιεί τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή να περισώσει μέσα στο ποίημα ό,τι πιο αγαπημένο από τον φίλο του τον έχει στοιχειώσει: «χαμένα χέρια, / σκονισμένα μάτια, βήμα βαρύνοντάς τα καλαμπόκια / τὰ πράσινα» (στ. 13–15). Πρόκειται για πολύ συγκεκριμένες και καταλυτικές, γήινες, απτικές, οπτικές και ακουστικές εντυπώσεις, βιώματα μιας σχέσης που έχει τη δύναμη να ξαναζωντανεύει κάθε φορά που απλώνονται μάτια και χέρια στη θέα και την αφή των υπό ανθοφορία καλαμποκιών: «Θὰ κρατῶ στὰ χέρια [...] ἕνα καλάμι / καλαμποκιού, μικρό, ζωηρό καὶ πράσινο.» (στ. 31, 33–34). Στο τέλος του ποιήματος η απώλεια του αγαπημένου φίλου απαλύνεται ή και υπερβαίνεται από την προσδοκώμενη μεταφυσική συνάντηση των δύο φίλων «ὄταν θὰ ξημερώσει ἡ αἰώνια μέρα / κι ὁ Ἄδης τίς πόρτες του θ' ἀνοίξει.» (στ. 29–30). Στο σύνολο των ποιημάτων της *Σπουδής θανάτου*, τα «Καλαμπόκια» διαφοροποιούνται φανερά από τα υπόλοιπα της συλλογής ως προς τη δεσπόζουσα στο ποίημα τοπιογραφία. Πρόκειται, βέβαια, για το τοπίο των καλαμποκιών, ένα τοπίο που, σε αντίθεση με το σκοτεινό των άλλων ποιημάτων, φωτίζεται από τις πυκνές πράσινες φυτείες των ώριμων, και μάλλον ανοίκειων στον ελληνικό αγροτικό χώρο, καλαμποκιών, των πολύ γνωστών ωστόσο από την αμερικανική ύπαιθρο και τη σχετική με αυτήν λογοτεχνική παράδοση. Αλλά τα καλαμπόκια δεν αποτελούν μόνο στοιχείο τοπιογραφίας στο ποίημα του Δικταίου. Λειτουργούν επιπλέον ως εμβληματικό σύμβολο της αέναης αναγέννησης και μάλιστα με τρόπο που, επίσης, προσιδιάζει σε κείμενα της αμερικανικής λογοτεχνίας. Ένα τέτοιο κείμενο εί-

² Τάκης Σινόπουλος, «Άρη Δικταίου, “Σπουδή θανάτου”», *Ο Αιώνας μας* 3 (Μάρτ. 1949) 93–94. [= Τάκης Σινόπουλος, *Χρονικό αναγνώσεων. Βιβλιοκρισίες για τη μεταπολεμική ποίηση*, φιλολογ. επιμ. Ευριπίδης Γαραντούδης και Δώρα Μέντη, Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη, 1999, σ. 71].

ναι το πολύ γνωστό διήγημα του αμερικανού λογοτέχνη Sherwood Anderson (1876–1941) «The corn planting», διήγημα στο οποίο οι γονείς, που πληροφορούνται μέσα στη νύχτα τον θάνατο του μοναχογιού τους, αντιδρούν στην είδηση κατευθυνόμενοι προς το χωράφι τους για να σκάψουν και να φυτέψουν τελετουργικά καλαμπόκι εις μνήμην του αγαπημένου τους, την τραυματική απώλεια του οποίου επιλέγουν να μην αποδεχθούν.

Το διήγημα αυτό μετέφρασε στα ελληνικά, το 1938, με τον τίτλο «Η σπορά», ο Μιχαήλ Πολίτης.³ Πρόκειται για μια μετάφραση που σίγουρα γνώριζε ο Δικταίος, καθώς δημοσιεύτηκε στα *Νεοελληνικά Γράμματα*, περιοδικό με το οποίο την ίδια εποχή συνεργαζόταν συστηματικά. Το γεγονός, επιπρόσθετα, ότι την ίδια χρονιά, το 1938, μετέφρασε και ο ίδιος στο συγκεκριμένο περιοδικό ένα ακόμη διήγημα του Anderson επιβεβαιώνει πως γνώριζε το έργο του αμερικανού πεζογράφου από το πρωτότυπο,⁴ άρα του ήταν γνωστή και η εμβληματική λειτουργία των καλαμποκιών στο έργο του, ως δεσπόζον σύμβολο της προβιομηχανικής εποχής, σύμβολο της ειρήνης και της αρμονικής συνύπαρξης ανθρώπου-φύσης, της επαπειλούμενης από την αστική ηθική. Οκτώ χρόνια αργότερα, το 1946, ο Δικταίος δημοσίευσε μετάφραση ενός πολύ γνωστού ποιήματος του Anderson, του «Song of Stephen the Westerner», στο οποίο επίσης δεσπόζει η τοπιογραφία και προβάλλεται η συμβολική λειτουργία των καλαμποκιών.⁵ Είναι, όμως, αξιοσημείωτο ότι στο μεταφρασμένο ποίημα, το «Τραγούδι του Στέφανου, ανθρώπου της Δύσης», ο μεταφραστής επέλεξε να απαλείψει το αμερικανικό τοπίο με τα καλαμπόκια, το τόσο σημαντικό στο έργο του Anderson. Συγκεκριμένα, στους ένδεκα στίχους-παραγράφους (versets) που συνθέτουν το πρωτότυπο, στην έκταση των δύο περιπου σελίδων, τα καλαμπόκια («cornrows» και «corn») αναφέρονται τέσσερις φορές. Ο Δικταίος, όμως, μεταφράζει ασαφώς τα σημεία αυτά ως «γραμ-

³ Βλ. Σέργουντ Άντερσον, «Η σπορά [= “The corn planting”], μετάφρ. Μιχαήλ Πολίτη», *Νεοελληνικά Γράμματα* (26 Φεβρ. 1938) 4. Στη μετάφραση του Πολίτη, όμως, το τοπίο του αμερικανικού διηγήματος μεταφέρθηκε στο οικείο για τους αναγνώστες ελληνικό αγροτικό περιβάλλον στο οποίο οι πονεμένοι γονείς βγαίνουν για να σπείρουν σιτάρι.

⁴ Βλ. Σέργουντ Άντερσον, «Συνάντηση στη μεσημβρία [= “A meeting south”], μετάφρ. Άρη Δικταίου», *Νεοελληνικά Γράμματα* (22 Οκτ. 1938) 3, 5.

⁵ Βλ. Sherwood Anderson, *Mid-american Chants*, Νέα Υόρκη–Λονδίνο, John Lane Company, 1918, σ. 38–40. Το σύμβολο των καλαμποκιών δεσπόζει σε όλα τα ποιήματα της συλλογής. Βλ και Winfield Scott Lenox, *The Significance of Sherwood Anderson’s Poetry*, Master Theses Loyola University, Σικάγο, 1961. Η αναγνώριση της ποιητικής προσφοράς του Anderson θεωρούμε ότι προκύπτει και από την ανθολόγηση ενός από τα ποιήματα αυτής της συλλογής (του «American spring song», σ. 44–45), μεταφρασμένου γαλλικά ως «Chanson de printemps», στην ανθολογία του Ivan Goll, *Les Cinq Continents. Anthologie mondiale de poesie contemporaine*, Παρίσι, La Renaissance du Livre, 1922, σ. 34–35.

μές του Μάη», «καρδιά του Μάη» ή μόνο του «Μάη» κι έτσι εμφανώς απομακρύνει για τον έλληνα αναγνώστη το τοπίο του πρωτοτύπου από τις συστάδες των καλαμποκιών. Επιπλέον, τοποθετεί το πρωταγωνιστικό ανδρικό πρόσωπο πλαγιασμένο σ' έναν χώρο «πνιγμένο στ' άνθια», όπως ο ερμαφρόδιτος του Lautreamont, ποιητή που ο Δικταίος γνώριζε καλά, καθώς η επίδρασή του είναι εμφανής στις πρώτες του ποιητικές συλλογές.⁶ Έτσι λοιπόν το τοπίο του Anderson και της αμερικανικής υπαίθρου, ασυνήθιστο για έναν έλληνα αναγνώστη και ως εκ τούτου εντυπωσιακό, κάνει την εμφάνισή του στη νεοελληνική ποίηση το 1948 με τα «Καλαμπόκια» του Δικταίου. Αυτό τον εντυπωσιασμό εκφράζει η ποιήτρια Ζωή Καρέλλη, όταν διαβάζει το ποίημα, το 1948, και γράφει ένθερμα προς τον Δικταίο: «Η αλήθεια είναι πως το καλαμπόκι είναι φυτό με πολλή μορφοιά».⁷ Μόνο που, πίσω από την πανθομολογούμενη ομορφιά στις εικόνες του συγκεκριμένου ποιήματος κρύβεται η αλήθεια μιας σιωπηρής οικειοποίησης τοπίων-συμβόλων από το έργο του Anderson. Και γι' αυτό τίθεται το ερώτημα για τους λόγους της μετάβασης του έλληνα ποιητή σ' έναν μακρινό και απροσδιόριστο γεωγραφικό χώρο.

Η Μαίρη Μικέ, η πιο εμβριθής μελετήτρια του περιοδικού *Ο Κύκλος*, όπου δημοσιεύθηκε η δίχως την τοπιογραφία των καλαμποκιών μετάφραση του ποιήματος του Anderson, παρατήρησε στη διατριβή της το 1988 ότι οι τότε μεταφράσεις του Δικταίου στον *Κύκλο* και τον *Κοχλία* είναι ενδεικτικές των προσωπικών ενδιαφερόντων του και ίσως και εκλεκτικών συγγενειών του από

⁶ Βλ. Sherwood Anderson, «Τραγούδι του Στέφανου, ανθρώπου της Δύσης, μετάφρ. Άρη Δικταίου», *Ο Κύκλος* 4 (Φεβρ. 1946) 142–143. Βλ., επίσης, Compte de Lautreamont, «Ο ύπνος του ερμαφρόδιτου, μετάφρ. Ρίτα Μπούμη-Παππά», *Φιλολογικά Χρονικά* 8–12 (30.6. 1944) 413–416, μετάφραση που σίγουρα γνώριζε ο Δικταίος λόγω των τότε φιλικών δεσμών του με τους Νίκο και Ρίτα Παππά, αλλά και της δικής του συνεργασίας με αυτό το περιοδικό. Τα πρώτα ποιήματα του Δικταίου κάνουν φανερό ότι γνώριζε καλά την ποίηση του Lautreamont. Βλ. και την κριτική του Νίκου Παππά για τη συλλογή του Δικταίου *Αγνεία*. Ο Παππάς τον παρομοιάζει «με κείνα τα “διαβολόπαιδα” του Γαλλικού Παρνασσού. Με το Ρεμπώ, το Λωτρεαμόν», εφ. *Η Καθημερινή*, 7.2.1938, και *Τα τετράδια του Άρη Δικταίου. Δύο τετραετίες ποιήσεως 1935–1938, 1946–1949, κρίσεις και πληροφορίες*, Αθήνα, Εκδόσεις Ο Αιώνας μας, 1951, σ. 94. Η βιβλιοκρισία αυτή δεν συμπεριλαμβάνεται στη βιβλιογραφία που επιμελήθηκε αργότερα ο Δικταίος για να δημοσιευθεί ως επίμετρο στη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του, Δικταίος, *Τα ποιήματα 1934–1965*, ό.π. (σημ. 1), σ. 327–351. Έξι χρόνια πριν από τον Δικταίο ο Γιάννης Γ. Σφακιανάκης είχε ήδη μεταφράσει το ποίημα του Anderson, Σέργουντ Άντερσον, «Το τραγούδι του ανθρώπου της Δύσης», *Νεοελληνικά Γράμματα* (28.9. 1940) 6.

⁷ Βλ. Μαρία Ρώτα, «Ζωή Καρέλλη. Γράμματα σ' ένα νέο ποιητή [= Άρη Δικταίο]», *Τα νέα του ΕΛΙΑ* 46 (Ιαν.–Μάρτ. 1997) 6–9. Έχει ενδιαφέρον πως ο Τάκης Σινόπουλος στο τέλος της βιβλιοκρισίας του για τη συλλογή *Σπουδή θανάτου* ξεχωρίζει το ποίημα «Ο Νεκρός» και όχι τα «Καλαμπόκια». Βλ. Σινόπουλος, «Άρη Δικταίου, “Σπουδή θανάτου”» ό.π. (σημ. 2), και Μαρία Ρώτα, «Τάκη Σινόπουλου, “Ιωάννα”. Αναζητήσεις του ποιητή στα τέλη της δεκαετίας του '40», *Μολυβδοκοινοδυλοπελεκητής* 1 (1989) 187–207.

τον χώρο της διεθνούς ποίησης.⁸ Με δεδομένη την καίρια αυτή παρατήρηση, οφείλουμε να διερευνήσουμε ποιες προσωπικές επιλογές οδήγησαν τον Δικταίο στη μετάφραση του ποιήματος του Anderson, στην αποσιώπηση της τοπιογραφίας των καλαμποκιών και, εντέλει, στη σιωπηρή οικειοποίηση της ίδιας τοπιογραφίας στο δικό του ποίημα που εδώ μας απασχολεί. Ιδιαίτερα μας ενδιαφέρει να αποτιμήσουμε τη βαρύτητα της γεωγραφικής μετάβασης που πραγματοποιείται στα «Καλαμπόκια»: αντί της αμερικανικής υπαίθρου, ένα άδηλο, γεωγραφικά απροσδιόριστο τοπίο, όπου η ανθρώπινη δράση μπορεί και να συσχετίζεται με τον ελληνικό εμφύλιο. Μια πρώτη σκέψη μας ήταν ότι ίσως το γεωγραφικά απροσδιόριστο, απομακρυσμένο από την ελληνική υπαίθρο, τοπίο ενισχύει μια συμβολική μετάβαση από την αγροτική στη βιομηχανική φάση μιας κοινωνίας που βίωσε τραυματικές δοκιμασίες κατά τον μετασχηματισμό της αυτό. Έτσι η συμβολική αυτή μετάβαση θα μπορούσε να θεωρηθεί «προφητική» για όσα συνέβησαν στη μετά τον εμφύλιο ελληνική μεταπολεμική ζωή. Ωστόσο, στην περίπτωση κατά την οποία θα μπορούσε να ευσταθεί μια τέτοια ερμηνεία, θα ήταν εμφανής ο διακειμενικός διάλογος με τον Anderson, ενώ θα εντοπιζόνταν και αντίστοιχες συμβολικές μεταβάσεις στο μεταγενέστερο πρωτότυπο έργο του Δικταίου. Ενδεχομένως, πάλι –κι αυτή είναι μια δεύτερη σκέψη μας–, η συγκεκριμένη μετάβαση υπαγορεύτηκε από την επιθυμία του νέου ποιητή, και ταυτόχρονα μεταφραστή, να δημιουργήσει τα λιγότερα δυνατά προβλήματα σε όσους επιθυμούσαν να προσελκύσουν, μέσω των μεταφράσεών τους, αναγνώστες της ελληνικής ποίησης στο εξωτερικό. Θυμίζουμε τη μαρτυρία του Δικταίου στον πορτογάλλο μεταφραστή και κριτικό της ποίησής του Paschoal Carlos Magno, πως «πέραν της Κρήτης» τα τοπία του «δεν έχουν πατρίδα». Γι' αυτό ίσως ο Magno έγραψε το 1951 ότι «[στα “Καλαμπόκια”] νομίζεις πως ο ποιητής έλκει την καταγωγή από το Περναμπούκο με τις αμέτρητες φυτείες του των ζαχαροκαλάμων».⁹ Ωστόσο, οι λογοτεχνικές αναπαραστάσεις της ελληνικής ιθαγένειας σε έργα όπως αυτά του Νίκου Καζαντζάκη, που ο Δικταίος τα γνώριζε πολύ

⁸ Βλ. Μαρία Μικέ, *Το λογοτεχνικό περιοδικό Ο Κύκλος (1931–1939, 1945–1947)*, διδ. διατριβή, Θεσσαλονίκη, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ, 1988, σ. 264–266.

⁹ Βλ. [Άρης Δικταίος], «Γενικά κρίσεις», *Τα τετράδια του Άρη Δικταίου*, ό.π. (σημ. 6), σ. 120–123. Αξιοσημείωτη είναι η αναφορά σε «χωράφια για ζαχαροκάλαμα και καλαμπόκια» στο ποίημα του Γιώργου Σεφέρη «Τελευταίος σταθμός» της συλλογής του *Ημερολόγιο καταστρώματος, Β'* (1945): *Ερχόμαστε απ' την Αραπιά, την Αίγυπτο την Παλαιστίνη τη Συρία / το κρατίδιο / της Κομμαγινης που σβήσεν σαν το μικρό λυχνάρι / πολλές φορές γυρίζει στο μυαλό μας, / και πολιτείες μεγάλες που έζησαν χιλιάδες χρόνια / κι έπειτα απόμειναν τόπος βοσκής για τις γκαμούζες / χωράφια για ζαχαροκάλαμα και καλαμπόκια.* (Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα. Νέα έκδοση*, Αθήνα, Ίκαρος, 2014, σ. 213). Το ποίημα «Ο τελευταίος σταθμός» δημοσιεύτηκε και στο περιοδικό *Τετράδιο* τον Μάρτιο 1947.

καλά και λόγω της κρητικής καταγωγής του, μάλλον ωφέλησαν παρά δυσχέραναν τη διάδοση της ελληνικής λογοτεχνίας στους ξένους αναγνώστες.

Κατά τη γνώμη μας, η μελέτη τόσο του έργου όσο και του αρχείου του Δικταίου δείχνει ότι η συγκεκριμένη γεωγραφική μετάβαση, με την αξιοποίηση της τοπιογραφίας του Anderson, από την αμερικανική ύπαιθρο στα νεοελληνικά «Καλαμπόκια» συνδέεται με την επίγνωση μιας ερωτικής επιθυμίας που βρίσκεται εν διωγμώ. Κι επειδή αυτή η επιθυμία είναι επίσης πολύ έντονη, υπάρχει, από τη μια, η ανάγκη να φανερωθεί και, από την άλλη, η ανάγκη της εν μέρει αποκρύψεώς της. Δεν είναι χωρίς σημασία η διαπίστωση πως και σε κείμενα του Anderson προβάλλονται επίσης ερωτικές ενοχές και κοινωνικοί αποκλεισμοί λόγω της συνειδητοποίησης μιας σεξουαλικής συμπεριφοράς που θεωρείται ως «αποκλίνουσα».¹⁰ Την επίγνωση της ερωτικής επιθυμίας την αποτυπώνει εμφανώς ο Δικταίος στο πεζό κείμενό του με τον εμβληματικό τίτλο «Συνείδηση», δημοσιευμένο το 1949, έναν χρόνο δηλαδή μετά τα «Καλαμπόκια». Γράφει εκεί, μεταξύ άλλων:

Χρόνια τώρα η αγάπη των ανθρώπων μ' εβασάνιζε: έδενε την κάθε μου κίνηση και δεν μπορούσα να ονειρευτώ. Γιατί να μην είμαι ένας νόθος; Γιατί να είμαι τόσο δειλός, λοιπόν και να μη μπορώ να σπάσω τις αλυσίδες που με δένουν με τα πρόσωπα; [...] Κανείς άνθρωπος στον κόσμο τούτο δε συχάθηκε με τόσο πάθος τη γυναίκα σα θηλυκό, όσο εγώ, που από παιδί τρόμαξα μπρος στην αδιάντροπη γύμνια της κ' έκρυβα το κεφάλι κάτω από τα λευκά προσκέφαλα της πολυαγάπητης μάνας μου.¹¹

Η συνείδηση, λοιπόν, μιας ερωτικής επιθυμίας βασανιστικής και καταπιεστικής από την οποία ο φορέας της μπορεί να λυτρωθεί μόνο αν σπάσει τα δεσμά της δειλίας του και μιλήσει γι' αυτήν φανερά είναι ευδιάκριτη σε όλα τα πριν από το 1960 δημοσιεύματα του Δικταίου, ποιήματα και αφηγήματα, ιδιαίτερα σε όσα μας είναι προσιτά στην πρώτη δημοσιευμένη μορφή τους. Ενδεικτική θεωρούμε την απάντησή του, τον Απρίλιο 1956, σε έρευνα του περιοδικού *Νέα πορεία* σχετικά με τη μεταπολεμική ποίηση. Ο Δικταίος διακρίνει ως κεντρικό πυρήνα των αναζητήσεών της τον θρυμματισμό της αστικής ηθικής και την ανάδειξη του κόσμου των ενστίκτων, προβάλλοντας εμβληματικά την «εν ασελγεία ευδαιμονική έκσταση» της σάρκας:

Πασχίζω για μια Ποίηση που να' ναι η πρωταρχική κραυγή της καρδιάς μου, του πρωτόγονου

¹⁰ Βλ. τα διηγήματα του Anderson, «Hands», «The man who became a woman» (Sherwood Anderson, *Collected Stories*, επιμ. Charles Baxter, The Library of America 2012, όπου και τα «The corn planting» και «A meeting south»), αλλά και το μεταφρασμένο στα ελληνικά μυθιστόρημα *Μαύρο γέλιο* (ο τίτλος του πρωτοτύπου: *Dark Laughter*, 1925), Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσέας, 1984.

¹¹ Βλ. Άρης Δικταίος, «Μύθος. Μέρος πρώτο: Συνείδηση», *Νέοι Ρυθμοί* 2 (Απρ. 1949) 96–99.

Εγώ [...]. Δεν υπάρχει πέπλος αιδούς που να μην τον θεώρησα εμπόδιο και να μην τον έσκισα [...]. Χρειάστηκε να οδηγήσω πάλι τον έρωτα ως την ζωώδη αρχή του και να τον ξανακάνω απλή έλξη γυμνών κορμιών, όπως αρχικά ήταν, ξαναδίνοντάς του το αληθινό του όνομα: οργασμός.¹²

Όταν δημοσίευσε τα «Καλαμπόκια», το 1948, ο τριάντα ενός ετών Δικταίος (φιλολογικό ψευδώνυμο του Κωνσταντίνου Κωνσταντουράκη, γεννημένου στο Ηράκλειο το 1917) ήταν ένας αν όχι ήδη ώριμος, πάντως αναγνωρίσιμος/ αναγνωρισμένος ποιητής, καθώς είχε στο ενεργητικό του αρκετά βιβλία και είχε κιάλας δημιουργήσει γύρω του ένα κριτικό περιβάλλον θετικής δεξίωσης του έργου του. Ο Δικταίος εμφανίστηκε ως καταραμένος, ηδονιστής ποιητής με την αποκηρυγμένη συλλογή του *Στα κύματα της ζωής* (Ηράκλειο 1934).¹³ Δύο χρόνια μετά, στις *Δώδεκα εφιαλτικές βινιέτες* (Ηράκλειο 1936) διαφαίνεται ένας έντονος ερωτισμός («του εφήβου» που «θα 'ναι έκλυτος πολύ...» κτλ.). Ακολούθησαν οι συλλογές του *Αγνεία* (Ηράκλειο 1938), όπου και πάλι εμφανίζεται ο «έκλυτος έρωτας των δεκαεφτά», και *Ο αντιφατικός άνθρωπος* (Ηράκλειο 1938). Η συγκεκριμένη συλλογή, η πρώτη έκδοση της οποίας είναι αφιερωμένη «Στον Κ. Α. τον μόνο φίλο και οδηγητή» και έχει ως motto στίχους του Rimbaud, διακρίνεται από το διάχυτο πάθος, καθώς σε ένα συμποσιακό περιβάλλον το ποιητικό υποκείμενο, «αινιγματικός, με πολλές όψεις» και «ξέροντας καλά πως τίποτα απ' ό,τι μόνο φαίνεται δεν δίν[ει]», μετρά από μικρό παιδί «τον [ομοφυλόφιλο] έρωτα και την οδύνη»: «Μετέωρος σε δυο κόσμους. Περιλυπος θα περάσω / τον τόπο αυτό, χαρούμενος τον άλλο να φτάσω».¹⁴ Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η υποδοχή αυτής της συλλογής από τον πολύ καλό φίλο και οδηγητή του Δικταίου μεταξύ των ετών 1935–1938,¹⁵ διευθυντή τότε του Ιστορικού Αρχείου Κρήτης και μετέπειτα καθηγητή Βυζαντινής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ Νικόλαο Τωμαδάκη. Ο Τωμαδάκης στην κριτική του το 1938, δημοσιευμένη σε εφημερίδα των Χανίων, ψέγει την κριτική που δεν αναγνώρισε την αληθινή και ειλικρινή φύση του Δικταίου ως ερωτικού ποιητή ο οποίος αναζητά το νόημα του έρωτα ως τον πυρήνα της ύπαρξής του:

¹² Άρης Δικταίος, «Η συζήτηση πάνω στη σύγχρονη ποίηση», *Νέα πορεία* 2.14 (Απρ. 1956) 558–564.

¹³ Βλ. *Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία–Γραμματολογία, Τόμος Ε': Η πρώτη μεταπολεμική γενιά*, εισ.–ανθολόγηση Αλέξανδρος Αργυρίου, Αθήνα, Σοκόλης, 1982, σ. 68, και Κλέων Παράσχος, «Άρη Δικταίου “Στα Κύματα της Ζωής”», *Νέα Εστία* 9.195 (1.2.1935) 157.

¹⁴ Βλ. Άρης Δικταίος, *Ο αντιφατικός άνθρωπος* [Ηράκλειο 1938], ιδίως τα ποιήματα «Ο αντιφατικός άνθρωπος, II» και «X», σ. [8] και [16]. Στη συγκεντρωτική έκδοση του 1974 τα ποιήματα της συλλογής εμφανίζονται σε πολύ διαφορετική μορφή.

¹⁵ Στο αρχείο Δικταίου (ΕΛΙΑ), υποφάκ. 28, περιλαμβάνονται 13 επιστολές του Τωμαδάκη μαζί με τρία ποιήματά του προς τον Δικταίο, από 25.10.1935 έως 23.5.1938. Η αλληλογραφία τους διακόπτεται το 1938, καθώς ο Τωμαδάκης έφυγε για την Ιταλία, για να συνεχιστεί το 1942 και σταδιακά να ατονήσει (άλλωστε ο Δικταίος εγκαταστάθηκε από το 1945 μόνιμα στην Αθήνα όπου ζούσε και ο Τωμαδάκης).

Ένα καινούργιο βιβλιαράκι του Ηρακλειώτη ποιητή, το τέταρτο που βγάζει, ενώ μόλις είναι είκοσι χρονών. Κι όμως είναι κι αυτό ένα γεγονός λογοτεχνικό.

Ο Α. Δικταίος είναι γνωστός απ' τους ιδιόρρυθμους στίχους που δημοσίευσε, είτε συγκεντρωμένους είτε διεσπαρμένους σε περιοδικά. Το τελευταίο του βιβλίο *Αγνεία* είχε κινήσει πολλή συζήτηση και θόρυβο κι οι μεγαλόσχημοι κριτικοί του κέντρου τού είχαν βρει καρικατικές και βαβαφικές επιδράσεις. Δεν εμπόρεσαν να καταλάβουν πως κάτω απ' το σαρκασμό της ζωής κρύβεται ένα ψυχικό δράμα ανθρώπου ανικανοποίητου από τον έρωτα που τον δέχεται χωρίς δυσκολία, με πλήρες σαρκικό δόσιμο, απ' τη μείξι που δεν τον λυτρώνει, που δεν τον γλυτώνει απ' το φοβερό ερώτημα «Γιατί. Ποιος είμαι. Ποιος είσαι.»

Το φαινόμενο αυτό της ομαδικής αποτυχίας της κριτικής να διαγνώση την αληθινότητα και την ειλικρίνεια του ποιητή της *Αγνείας* είναι ενδεικτικό της προχειρότητος με την οποία ασκείται απ' τους εφημεριδογράφους η κριτική των εντυπώσεων.

Η καινούργια συλλογή του Δικταίου με φέρνει ξανά στο συμπέρασμα πως ο άνθρωπος «πολύ ηγάπησεν» και πολύ ένοιωσε «την πίκρια της ζωής», δίχως μ' αυτό να γνωρίση βαθύτερα τον εαυτό του. Αυτή του η έφεσις της βαθύτερης αυτογνωσίας, που τον έσπρωξε στο δαπάνημα της εφηβότητός του, του εγέννησε βαθύτερο τον έλεγχο της υπέρξεως και τον αυτοεξευτελισμό. [...] Γι' αυτό δεν πειράζομαι καθόλου απ' την τόσο φαινομενικά έξω του Χριστιανισμού και της παραδόσεως αντίληψι του Δικταίου. «Εγεννήθη ημίν ποιητής»!¹⁶

Ο ποιητής που το 1938 υποδεχόταν ένθερμα ο Τωμαδάκης, αφού διένυσε την ποιητική πορεία του μέσα από μια ταλάντωση ανάμεσα στη φανέρωση της ερωτικής ταυτότητάς του και την απόκρυψή της, μια ταλάντωση που θα μπορούσαμε ακριβέστερα να την περιγράψουμε ως μισοφανέρωση-μισοαπόκρυψη της ερωτικής επιθυμίας και ταυτότητας, αποκάλυψε, το 1983, τη χρονιά του θανάτου του, τον Καβάφη μέγα Αυθάδη, «που σημαίνει αυτόν που του αρέσει ο εαυτός του, τον αλαζόνα», διευκρινίζοντας:

Στην πραγματικότητα ο Καβάφης βρίσκεται πέρα από την ηθική – είναι ένας αήθικος. Ότι δεν είναι ο ηθικός που μας παρουσιάζεται, είναι φανερό γιατί προσποιείται. Είναι ο θεατρίνος που κατεβαίνοντας από τη σκηνή, κάνει πως ξεχνά το συνηθέστερο ή ξεχνά, πράγματι, από την έξη του να προσποιείται ότι ξεχνά, να ξεπλύνει από το πρόσωπό του το ρόλο που είχε παίξει. Κι είναι άσχετος με την ηθική, για τον πολύ απλό λόγο, ότι η εσωτερική αλήθεια του τον οδήγησε τελικά σ' ένα οριακό σημείο όπου όλα είναι ανοιχτά και ταυτόχρονα όλα κλειστά, ένα αδιέξοδο: στο ορμέμφυτό του. Αλλά το ορμέμφυτο αγνοεί την εξωτερική επιταγή, είναι απογυμνωμένο από κάθε είδους ηθική φιλοσοφία, απ' ολόκληρη την εμπειρία των είκοσι χριστιανικών αιώνων, δεν υπακούει σε κανέναν κοινωνικό φραγμό. Κοντολογής, βρίσκεται εντεύθεν και πέραν της ηθικής.¹⁷

Στο κείμενο αυτό, και με σημείο αναφοράς τον Καβάφη, ωριμάζει οριστικά

¹⁶ Νικ. Β. Τωμαδάκης, «Άρη Δικταίου, Ο αντιφατικός άνθρωπος (ποιήματα)», εφ. *Εσπερινός ταχυδρόμος [Χανίων]*, 23,5.1938.

¹⁷ Βλ. Άρης Δικταίος, «Κ. Π. Καβάφης», *Η λέξη* 23 (Μάρτ.-Απρ. 1983) 260.

η συνείδηση της ποιητικής ηθικής του Δικταίου. Στο επίπεδο πάλι της ποιητικής πράξης το σημείο της μεγαλύτερης ωρίμανσης της ίδιας συνείδησης είναι η τελευταία ποιητική συλλογή του, *Το ταξίδι για τα Κύθηρα* (1980). Στη συλλογή αυτή ο Δικταίος δικαιώνει ευφυέστατα τον «Αρσενοκοίτη» και καταθέτει δίχως περιστροφές την εσωτερική παραφορά του για τον απόλυτο σεξουαλικό έρωτα, για την ηδονή ως ύψιστο γόητρο της ζωής και μοναδικό λόγο του υπάρξειν, οδηγώντας τον Ανδρέα Καραντώνη στην ακόλουθη διαπίστωση: «Η απολυτότητα αυτή ασφαλώς θα σκανδαλίσει πολλούς. Είναι σα να μας εμφανίζεται ένας Καβάφης χωρίς αιδώ, χωρίς προφυλάξεις (που δίνουν τόση γοητεία στον ερωτισμό του), χωρίς σεβασμό προς αναγκαίες ανθρώπινες αρχές και αξίες». ¹⁸ Το 1980, λοιπόν, ο Δικταίος εκφράζει φανερά ότι το 1938 όριζε ως «ομορφιά του ψέμματος», ¹⁹ δηλαδή τη θεατρική και γοητευτική αναζήτηση διεξόδων σε τόπους δίχως κοινωνικούς φραγμούς και σε φιλόξενα τοπία του ενστίκτου. Οι μεταπολιτευτικές συνθήκες, αλλά και η μεγάλη ηλικία του, του επέτρεπαν πλέον να εκφράζεται χωρίς αιδώ και δίχως προφυλάξεις, να κατέβει από την ποιητική σκηνή των προσποιήσεων και να αφήσει πίσω του τα απροσδιόριστα τοπία και τα σύμβολα που δεν είναι κρυπτικά παρά μόνο για τους μνημένους. Να γράψει αποφθεγματικά και αποκαλυπτικά κάποια από όσα είχε από νωρίς βαθιά συνειδητοποιήσει, όπως στο ποίημα «Ο ευνούχος» της συλλογής του *Το ταξίδι για τα Κύθηρα*: «η ψυχή μου / από τ' αρχίδια μου ανεξάρτητη δεν ήταν». ²⁰

Ο Άρης Δικταίος ακολούθησε πριν από το 1980 υπόγειες διαδρομές και κατασκεύασε γοητευτικούς μυστικούς κώδικες για να καταθέσει εμμέσως πλην σαφώς υπαινιγμούς σχετικά με την καταπιεσμένη σεξουαλικότητα και την ομοερωτική του ταυτότητα. Με αυτόν τον τρόπο, επιλέγοντας δηλαδή τρόπους μετάβασης σε πανανθρώπινα «τοπία του ενστίκτου», διεκδίκησε και κατάκτησε μια θέση ανάμεσα στους σημαντικότερους, όπως τον προσδιόρισε ο Γιάννης Βαρβέρης, έλληνες «μεταπολεμικούς ποιητές του αποκλίνοντος ερωτισμού», στο έργο του οποίου εντοπίζεται μια «πυρέσσοσα επίμονη [έξομολογητική] εμμεσότητα». ²¹ Το ποίημα «Καλαμπόκια» είναι ένα κομβικό σημείο στην πορεία προς την κατάκτηση αυτής της θέσης.

¹⁸ Βλ. Ανδρέας Καραντώνης, «Άρη Δικταίου “Το ταξίδι στα Κύθηρα”», *Νέα Εστία* 108.1276 (1.9.1980) 1250.

¹⁹ Βλ. πιο πάνω σημ. 14.

²⁰ Άρης Δικταίος, *Το ταξίδι για τα Κύθηρα*, Αθήνα, Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1980, σ. 71.

²¹ Γιάννης Βαρβέρης, «Ανδρέας Αγγελάκης, ο μεταφυσικός της νύχτας», *Οδός Πανός* 93–94 (Σεπτ.–Δεκ. 1997) 83.

Ξένοι, μέτοικοι, πολίτες του κόσμου. Όψεις της μετοικεσίας στο μυθιστόρημα *Μάρμαρα στη μέση του Δημήτρη Νόλλα*

1. Μετοικεσία και εισδοχή. Χωροκοινωνικές παράμετροι

Η έννοια του ξένου, άρρηκτα συνδεδεμένη με τα ιστορικοπολιτικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα που τη νοηματοδοτούν, την αναπαράγουν ή την επικαλούνται είναι επιδεκτική διαφορετικών ορισμών και προσεγγίσεων. Σε γενικές γραμμές, ωστόσο, συναρτάται με αυτή του έτερου, του Άλλου.¹ Ο ξένος ως εθνικά ή εθνοτικά άλλος παραβιάζει με ποικίλους τρόπους την «ακεραιότητα» της φαντασιακά συμπαγούς εθνικής κοινότητας. Η παρουσία του παρέμπει ρητά ή υπόρητα σε έναν ανοίκειο χώρο που δυνητικά προεκτείνει τα όρια του εθνικά οικείου, δοκιμάζοντας όμως συγχρόνως τις αντοχές και τη συνοχή του. Ο μετανάστης, ο πρόσφυγας, ο εκτοπισμένος, βίαια ή μη, από την πατρώα γη² με την παρουσία και την καθημερινή του ζωή λειτουργεί συμβολικά ως ρωγμή στον ιστό της κοινότητας που τον δεξιώνεται.³ Ως «έπηλυσ», γίνεται συχνά αποδέκτης λόγων, χειρονομιών ή πράξεων δηλωτικών αρνητικής διάκρισης, καχυποψίας και ξενοφοβίας.⁴

Η δυναμική, τεταμένη ή απλώς αναστοχαστική σχέση των μελών της κοινότητας υποδοχής με τον ξένο οδηγεί, όπως έχει επισημάνει η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου με όρους πολιτισμικής εικονολογίας, σε «μια τυπολογία των εικόνων του ξένου», η οποία στο λογοτεχνικό κείμενο κινείται ανάμεσα σε δύο πόλους: την ιδεολογική επανεγγραφή του ξένου στην κοινωνία «υπό τους

¹ Βλ. ενδεικτικά Jean-François Rey, «Étranger», στο Gilles Ferréol - Guy Jucquois (επιμ.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Παρίσι, Armand Colin, 2003, σ. 129–132.

² Όπως παρατηρεί η Ηλέκτρα Πετράκου, «ο διαχωρισμός μεταξύ μεταναστών και προσφύγων έπαψε σταδιακά μετά το 1980 να αποτελεί σημαντικό παράγοντα στις πολιτικές των ευρωπαϊκών κρατών, οι οποίες άρχισαν να αντιμετωπίζουν τη μετανάστευση με ενιαίο τρόπο, ακυρώνοντας στην πράξη τον παραπάνω διαχωρισμό», «Μετανάστευση», στο Θεανώ Σ. Τερκενλή - Θεόδωρος Ιωσηφίδης - Ιωάννης Χωριανόπουλος (επιμ.), *Ανθρωπογεωγραφία. Ανθρώπος, κοινωνία και χώρος*, Αθήνα, Κριτική, 2007, σ. 229.

³ Στο «σύνδρομο καταδίωξης» που γεννά ο ξένος στους εντόπιους, συσπειρώνοντάς τους σε ένα εμείς που διψά για εκδίκηση, αναφέρεται η Julia Kristeva στο βιβλίο της *Étrangers à nous-mêmes* [1988], Παρίσι, Gallimard, 1991, σ. 33. Πβ. και τον σύγχρονο δημόσιο λόγο στα αναπτυσσόμενα κράτη, ο οποίος τείνει να εξισώνει τη μετανάστευση με «μία απειλή σε διάφορα επίπεδα», Πετράκου, ό.π., σ. 223–224.

⁴ Για τη συγκεκριμένη προσέγγιση του έτερου ως *επήλυδος* βλ. Richard Kearney, *Ξένοι, Θεοί και Τέρατα* [2003], μτφρ. Νίκος Κουφάκης, πρόλ. Νικόλας Αλ. Σεβαστάκης, Αθήνα, Ίνδικτος, 2006, σ. 132.

όρους αυτής της κοινωνίας» και την *ουτοπική* εγγραφή του «με έκκεντρους όρους σύμφωνα με την ξεχωριστή ιδέα που ένας συγγραφέας ή μια ομάδα έχει για την ετερότητα».⁵

Οι όροι και οι μορφές αποδοχής του ξένου από την κοινότητα που τον υποδέχεται έχει εν γένει απασχολήσει θεωρητικούς από όλο το φάσμα των ανθρωπιστικών και των κοινωνικών επιστημών, όπως οι Tzvetan Todorov (1982), Julia Kristeva (1988), Richard Kearney (2003), Nicole Lapierre (2004) και Richard Sennett (2011). Στον σχετικό προβληματισμό που έχει αναπτυχθεί αξιοπρόσεκτη μπορεί να θεωρηθεί η συμβολή της ανθρωπογεωγραφίας, κλάδου της γεωγραφικής επιστήμης που μελετά «τη χωρική οργάνωση και διαφοροποίηση της ανθρώπινης δραστηριότητας και τους συσχετισμούς της με το φυσικό περιβάλλον»,⁶ ιδίως μετά την πολιτισμική στροφή που παρατηρείται σε αυτήν από τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Η σημασία της ανθρωπογεωγραφίας στη διερεύνηση των σχέσεων του ξένου με την κοινότητα υποδοχής έγκειται στο γεγονός ότι ο ίδιος δρα επεμβατικά στη *χωρικότητα* της κοινότητας που τον υποδέχεται, υπό την έννοια ότι εγείρει «ζητήματα χωρο-κοινωνικής συγκρότησης» σε διάφορες πτυχές της ανθρώπινης ζωής και δραστηριότητας.⁷ Ως ενδιάθετος φορέας της πατρώας γης, ενός τόπου παρόντος σε λανθάνουσα μορφή, ο ξένος προκαλεί –έστω και μεμονωμένα– εισροή γνώσεων, πρακτικών, αξιών και συμβόλων προς την κοινότητα υποδοχής, οδηγώντας σε ένα είδος *χωρικής αλληλεπίδρασης*⁸ μεταξύ γενέτειρας και τόπου μετάβασης, η οποία αναμορφώνει την ανθρωπογεωγραφία του τελευταίου.

Το μυθιστόρημα *Μάρμαρα στη μέση* του Δημήτρη Νόλλα,⁹ μέσα από τα διαφορετικά πρόσωπα και τις οπτικές της ξενότητας¹⁰ που προβάλλει, ανάγει την εν-τοπισμένη συγχρονική μετοικεσία σε διατοπική και διαχρονική πρακτική. Επικεντρωμένο σε επάλληλες μεταναστευτικές ροές και εξόδους του

⁵ Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμώ. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία: Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1998, σ. 252.

⁶ Θεανώ Σ. Τερκενλή - Θεόδωρος Ιωσηφίδης - Ιωάννης Χωριανόπουλος, «Ανθρωπογεωγραφία. Βασικές έννοιες και θεωρητικές τάσεις», στο Τερκενλή - Ιωσηφίδης - Χωριανόπουλος (επιμ.), *ό.π.* (σημ. 2), σ. 21.

⁷ Βλ. σχετικά *ό.π.*, σ. 23.

⁸ Για τον ορισμό της χωρικής αλληλεπίδρασης βλ. *ό.π.*, σ. 24–25.

⁹ Δημήτρης Νόλλας, *Μάρμαρα στη μέση*, Αθήνα, Ίκαρος, 2015 (στο εξής: *Μσμ.* - οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

¹⁰ Για το διαρκές ενδιαφέρον του Νόλλα στα κείμενά του, μυθοπλαστικά και μη, για την ξενότητα και την ετερότητα στο πλαίσιο της ατομικής και της συλλογικής ταυτότητας και των θεμάτων που αυτές εγείρουν βλ. Τίτικα Δημητρούλια, «Η γραφή της ανέφικτης περιγραφής», επίμετρο στο Δημήτρης Νόλλας, *Οι ιστορίες είναι πάντα ξένες (Τα διηγήματα 1974–2016)*, Αθήνα, Ίκαρος, 2016, σ. 511.

20ού αιώνα, που διαπλέκονται ελικοειδώς, το μυθιστορηματικό κείμενο παρουσιάζει τη μετοικεσία, καθώς και την πολιτισμική υβριδοποίηση που αυτή επιφέρει, ως απότοκο ενός συγκεκριμένου κανονιστικού πλαισίου άσκησης και επιβολής της εξουσίας, επιβεβλημένου σε επίπεδο ατόμων ή συλλογικοτήτων με δέλεαρ το κέρδος, την οικονομική ανέλιξη ή και την αναδιάρθρωση του πλούτου.

Η συγκεκριμένη πρόσληψη της μετοικεσίας χτίζεται μεθοδικά ήδη από το εισαγωγικό κεφάλαιο με τη ναϊφ τοιχογραφία, έργο του ξεπεσμένου Έλληνα μετανάστη Αρίστου Καραμπίνη, κατ' εντολήν του Ζαχαρία, ιδιοκτήτη της υπόγειας ταβέρνας Λούφτμπαλόν και εγγονού ανθρακωρύχου μετανάστη στο Μύνστερ της Γερμανίας.

Στην αριστερή πλευρά –εκεί που τέλειωνε ο πάγκος, όπου γύρω του σπανίως μαζεύονταν οι θαμώνες εκτός από κάποιες έκτακτες περιστάσεις, όπως κάνα γαμήλιο πάρτι ή καρναβαλικό ξέδωμα, [...]– εκεί σ' εκείνο ακριβώς το σημείο άρχιζε μια τοιχογραφία που απλωνόταν και κάλυπτε όλη την επιφάνεια του τοίχου, έξι μέτρα περίπου πλάτος και τρία ύψος, στη μέση του οποίου και ψηλά, ακουμπώντας σχεδόν στο ταβάνι, δέσποζε ένα παράθυρο, ενσωματωμένο στην τοιχογραφία. Το παράθυρο ήταν ανοιχτό και πίσω του, μέτωπο προς την αίθουσα, ήταν ζωγραφισμένη μια μεσαιωνική Κυρά που φορούσε στο κεφάλι της μια καλύπτρα σε σχήμα πύργου, από την άκρη του οποίου κρεμόταν ένα μαγνάδι συννεφάκι. (Μσμ, σ. 9)

Η τοιχογραφία, έντονα αφηγηματική, περιλαμβάνει μοτίβα και λεπτομέρειες που παραπέμπουν, μεταξύ άλλων, στο *Πορτραίτο μιας Κυρίας* (c. 1460) του Rogier van der Weyden/Rogier de la Pasture (Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον), τον *Κήπο των Επίγειων Απολαύσεων* (c. 1495–1505) του Hieronymus Bosch (Μουσείο Prado, Μαδρίτη) καθώς και σε πίνακες του Pieter Bruegel του Πρεσβύτερου. Συνδέοντας στο ίδιο δίπτυχο –δεξιά και αριστερά του παραθύρου που λειτουργεί ως νοητό όριο– τα Ζηλωτικά του 1343 στη Θεσσαλονίκη και το κίνημα των Αναβαπτιστών με τα γεγονότα του 1535 στο Μύνστερ της Γερμανίας, αντίστοιχα, συνιστά σε πρώτη ανάγνωση μια «ευφάνταστη ζωγραφική εξιστόρηση» (Μσμ, σ. 9–10).

Για τον Ζαχαρία, κακέκτυπο μαϊκήνα του 20ού αιώνα, το έργο του Καραμπίνη που μοιάζει με «λαϊκή φλαμανδική ζωγραφιά» (Μσμ, σ. 22) απηχεί την προσπάθειά του να επιβιώσει παρά τα νέα δεδομένα που διαμορφώνονται στον χώρο της εστίασης και να ανταπαντήσει επιχειρηματικά στον ανταγωνισμό του με μια άλλη κοινότητα μεταναστών:

Ο Ζαχαρίας είχε αποφασίσει σιγά σιγά να απαγκιστρώσει την ταβέρνα του από το τυπικά ελληνικό μαγαζί που 'χε στήσει ο πατέρας του, επειδή έβλεπε πως το σουβλάκι που δέσποζε στις

δεκαετίες του '60 και του '70, κι είχε κάνει τόσους Γερμανούς να κατηγορίζουν στο Αιγαίο [...], τώρα περνούσε σε χέρια Τούρκων που πλήθαιναν με ταχύτατους ρυθμούς. (Μσμ, σ. 22–23)

Η ζωγραφιά σημαίνει τον απεγκλωβισμό του από την ετεροκαθορισμένη ταυτοποίησή του ως Έλληνα από τους θαμώνες της υπόγειας ταβέρνας, την οποία ενίσχυαν άλλοτε η γκλίτσα και το ταγάρι στον τοίχο.¹¹ Μέσω αυτής, επιτυγχάνει μια χωρική αλληλεπίδραση μεταξύ σαξονικού και βυζαντινού καπηλειού που διεμβολίζει την κοινωνία του Μύνστερ,¹² καθιστώντας τον ίδιο ανθρωπογεωγραφικά οικείο μέλος της και την επιχείρησή του ένα από τα τουριστικά αξιοθέατα της πόλης.

Ανεξάρτητα από την απόπειρα του αφηγητή να ερμηνεύσει την αναχρονία που προκύπτει από την πρόταξη στην αριστερή πλευρά του πίνακα των γεγονότων του Μύνστερ, χρονολογικά μεταγενέστερων από τα Ζηλωτικά που απεικονίζονται στη δεξιά, και την όποια διαφορά εντοπίζει στο κοινωνικό περιεχόμενο των δύο κινημάτων, είναι αξιοσημείωτο ότι οι δύο απεικονίσεις του διπτύχου διακρίνονται από ανθρωπογεωγραφική συνάφεια. Στην περίπτωση του Μύνστερ:

ξενομερίτες από γειτονικά πριγκιπάτα και δουκάτα, κάθε καρδιάς καρύδια, ξεριζωμένοι άνθρωποι χωρίς στον ήλιο μοίρα, αλλά με μια αστείρευτη δίψα για το απόλυτο, κι οι οποίοι είχαν σπεύσει στην πόλη να ενωθούν με τους ομοίους τους, ξετρελαμένοι από το σχέδιο ενός επίγειου παραδείσου που είχαν συλλάβει και αποπειραθεί να εφαρμόσουν ένας ράφτης, παρέα με έναν τσαγκάρη κι έναν φούρναρη, δημιουργώντας τα τελευταία χρόνια μια Νέα Ιερουσαλήμ από εκείνη τη μικρή πόλη, που με τον καιρό και την ελεγχόμενη ευημερία των κατοίκων της είχε μετατραπεί σε οστεοφυλάκιο ευταξίας και πλήξης. (Μσμ, σ. 12)

Στην περίπτωση της Θεσσαλονίκης, «μια μάζα, σαν κινούμενη λάσπη που πνίγει τα πάντα στο πέρασμά της» (Μσμ, σ. 13), η «κοινωνική ταυτότητα» της οποίας προσδιορίζεται ως «φυσική συνέχεια» εκείνης που παρακολούθησαμε να «εισρέει» από την αριστερή πλευρά του διπτύχου, μετατρέπεται σε «ανθρωποθάλασσα που σπέρνει φωτιά και τρόμο στο πέρασμά της» (Μσμ, σ. 14). Και στις δύο περιπτώσεις, Αναβαπτιστές και Ζηλωτές,¹³ υπηρέτωνα

¹¹ «όταν ανέλαβα εγώ την επιχείρηση, αυτό το λευκό ντουβάρι, αυτό το ντουβάρι με τις γκλίτσες, κόντεψε να με τρελάνει – μα καλά, αναρωτιόμουν διαρκώς, αυτή είναι η Ελλάδα και είναι αυτή η εικόνα που 'χουμε εμείς οι ίδιοι για την Ελλάδα; ...» (Μσμ, σ. 22).

¹² «του 'πα κάνει ό,τι θες, εγώ μαγειρεύω, δεν ξέρω από ζωγραφική να σου πω τι θα κάνεις. Κάνε ό,τι θες, μόνο κάν' το γερμανικό να 'ναι το θέμα ...» (Μσμ, σ. 22).

¹³ Οι Ζηλωτές χαρακτηρίζονται από τον Πατριάρχη Φιλόθεο «επήλυδες» καί «βάρβαροι», βλ. σχετικά το άρθρο του Πρωτ. Γεώργιου Μεταλληνού, «Ησυχαστές και Ζηλωτές. Πνευματική ακμή και κοινωνική κρίση στον βυζαντινό 14ο αιώνα», http://www.myriobiblos.gr/texts/greek/metallinos_14c.html.

αμφότεροι ένα όραμα κοινοκτημοσύνης, διεκδικούν, σε διαφορετικές χωροχρονικές συγκυρίες, την κοινωνική αναμόρφωση, χωρίς ωστόσο να αποφύγουν ούτε οι μὲν ούτε οι δε την τρομοκρατία και τα έκτροπα που γεννά ο φανατισμός.¹⁴ Από αυτή την άποψη, η τοιχογραφία μπορεί να διαβαστεί, εν είδει δομής αβύσσου (*mise en abyme*), ως μια στοχαστική αλληγορία του ίδιου του μυθιστορήματος¹⁵ και των ζητημάτων χωροκοινωνικής συγκρότησης και αλληλεπίδρασης που αυτό θέτει με αφορμή περιστατικά από τη ζωή μεταναστών οι οποίοι, παρά τις διαφορετικές τους αφετηρίες και διαδρομές, διασταυρώνονται στο Μύνστερ.

2. Μετοικεσία και επιβίωση. Κοινωνιοσημειωτική νοηματοδότηση της παρουσίας του άλλου

Στο πλαίσιο μιας κοινωνιοσημειωτικής προσέγγισης, η οποία ανιχνεύει τους όρους νοηματοδότησης της παρουσίας του άλλου ως αποτέλεσμα μιας διυποκειμενικής διαπραγματεύσεως, ο Eric Landowski (1997) προσεγγίζει τον ρηματικό λόγο (*discours verbal*) από κοινού με τον λόγο της βλέμματος, της χειρονομίας και της απόστασης ως γενεσιουργούς μιας *ποιητικής της παρουσίας* (*poétique de la présence*).¹⁶ Η παρουσία του άλλου, κοινωνιοσημειωτικά αλληλένδετη με μια ταυτοποιητική στρατηγική που κινείται στο φάσμα μεταξύ αφομοίωσης και αρνητικής διάκρισης, με ενδιάμεσες πιθανές όψεις την αποδοχή και τον αποκλεισμό, προσλαμβάνει στο μυθιστόρημα του Νόλλα συγκεκριμένες μορφές.

¹⁴ Σχετικά με την τρομοκρατία των Αναβαπτιστών βλ. Νόρμαν Κον, *Αγώνες για την έλευση της χιλιετούς βασιλείας του Θεού. Επαναστάτες χιλιαστές και μυστικιστές αναρχικοί του Μεσαίωνα* [1957], μτφρ. Βασίλης Τομανάς, Θεσσαλονίκη, Νησίδες, 1999, σ. 276 κ.ε. Για τα εγκλήματα των Ζηλωτών βλ. Πρωτ. Μεταλληνός, ό.π. (σημ. 11) και Ευάγγελος Χρυσός, «Σχόλια για το κίνημα των Ζηλωτών στη Θεσσαλονίκη», *Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines L* (2013) 708.

¹⁵ Από αυτή την άποψη, αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση του Νόλλα σχετικά με τη ναΐφ τοιχογραφία του μυθιστορήματος: «Επιθυμούσα να δημιουργήσω μια σύνδεση και σύγκριση δύο διαφορετικών επαναστατικών κινήματων της ευρωπαϊκής ιστορίας και τα οποία απέχουν δυο αιώνες μεταξύ τους. Να συγκρίνω τα υπόγεια ρεύματα (και λαγούμια) που κάνουν συγκρίσιμα αυτά τα δύο, των Ζηλωτών του ύστερου Βυζαντίου και των Αναβαπτιστών της βορειοδυτικής Ευρώπης στις αρχές του 16ου αιώνα. Επί πλέον, αναπτύσσοντας τη συγκεκριμένη τοιχογραφία που εξιστορεί αυτά τα γεγονότα σε ένα ολοκληρω κεφάλαιο (χωρίς να συμβαίνει κάτι άλλο μυθιστορηματικά ενδιαφέρον), να δώσω την ευκαιρία στον αναγνώστη που αδιαφορεί για τέτοια θέματα να παρατήσει το βιβλίο εγκαίρως, εξοικονομώντας τον πολύτιμο χρόνο του», Δημήτρης Νόλλας, «Υπάρχουμε με μπαλώματα. Συνέντευξη στον Γιάννη Ν. Μπασκόζο», <http://www.oanagnostis.gr/dimitris-nollas-iparchoume-me-balomata/> (πρόσβαση 30.8.2017).

¹⁶ Eric Landowski, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Παρίσι, PUF, 1997, σ. 8.

2.1 Χωροκοινωνικός χαμαιλέοντας

Στο πλαίσιο της χωροκοινωνικής αποδοχής-ανοχής κινείται ο λαλίστατος ταξιτζής του δευτέρου κεφαλαίου ονόματι Καζάκος, «ελληνικής καταγωγής πρόσφυγας από τα μέρη της Μαύρης Θάλασσας όπου είχε βρεθεί στην αρχή της εφηβείας του, όταν ο ηττημένος στρατός των ανταρτών βρήκε καταφύγιο στις χώρες της Ανατολής» (Μσμ, σ. 32). Τεχνίτης της επιβίωσης, επιδιέχεται σε απάτες και καιροσκοπικές δραστηριότητες την εποχή του Μπρέσνιεφ στη Σοβιετική Ένωση. Η συμμετοχή του σε αγοραπωλησία κρατικής εταιρείας λιπασμάτων που ανήκει σε απόκληρους αγρότες της ουκρανικής πόλης Γκιουλάι Πολέ (Gulyai-Polye) θα τον οδηγήσει σε μια νέα μετοικεσία, αφού προηγουμένως, υποδύομενος τον μαινόμενο διώκτη του εαυτού του μέσα στον όχλο των εξαγριωμένων απογόνων του Μαχνοβίτικου Κινήματος, θα διαφύγει την οργή των νεόκοπων Ζηλωτών που ξεκινούν «από τα γύρω χωριά με μαχαίρια και μπιτόνια πετρέλαιο να τον κάψουν, πολιορκώντας το γραφείο του» (Μσμ, σ. 34). Χωροκοινωνικός χαμαιλέοντας,¹⁷ διέρχεται με επιτυχία όλα τα φυλάκια του καπιταλισμού με προορισμό το Μύνστερ, όπου ως οδηγός ταξί αλληλεπιδρά καθημερινά με τη χωρικότητα της πόλης και λόγω επαγγέλματος αλλά και διότι η ιδιότυπη ξενάγηση που προσφέρει στους επιβαίνοντες στο όχημά του δρα επεμβατικά στη διαμόρφωση της εικόνας της:

«Έχουν αυξηθεί πολύ τον τελευταίο καιρό οι απελπισμένοι. Και για κάποιον που δεν παρακολουθεί τα πράγματα φαίνεται παράξενο πως η πλειοψηφία τους είναι πλέον Γερμανοί ... Είναι που μειώθηκε ο αριθμός των ξένων εργατών λίγο μετά την επανένωση, καθώς άρχισαν να καταφθάνουν χιλιάδες Γερμανοί απ' την ανατολική Γερμανία και δούλευαν με φτηνά μεροκάματα. Χιλιάδες, σαν να τους έφερναν φορτηγά τρένα. Και με την πρώτη αναποδιά μείνανε στην απέξω. Ορίστε», είπε κι έδειξε μια παρέα εξαθλιωμένων γύρω από μερικά μπουκάλια μπίρας, «είν' αυτοί που πλήρωσαν τη νύφη πρώτοι». (Μσμ, σ. 28)

Ελεεινολογώντας τους άστεγους Ανατολικογερμανούς, καθιστά εαυτόν χωρικά οικείο στο Μύνστερ, γεγονός που του επιτρέπει, αποσιωπώντας το παρελθόν του, να καταγγείλει θυμοσοφικά την καπιταλιστική αδηφαγία από την οποία ο ίδιος είχε επωφεληθεί στο παρελθόν στη Σοβιετική Ένωση.

Αυτοί οι άνθρωποι, μετά την πτώση του Τείχους, άρχισαν να δανείζονται αβέρτα σαν να πίστευαν πως υπάρχουν Αγιοβασιληδες που χαρίζουνε λεφτά ... (Μσμ, σ. 30)

¹⁷ Εδώ υιοθετείται ο όρος που στο κοινωνιοσημειωτικό τετράγωνο του Landowski αντιπροσωπεύει τη μη διάκριση (non-disjonction) δηλωτική της αποδοχής (admission). Βλ. σχετικά Landowski, ό.π., σ. 54, 68 και *passim*.

τούτοι εδώ αποδείχτηκαν η αμόλυβδη του εκσυγχρονισμού... Δέσμευαν το μέλλον τους με χρήματα, που θα έπρεπε να τα ξεπληρώσουν κάποια στιγμή χωρίς να ξέρουν πώς θα το κάνουν, αφού χωρίς χωράφια δεν θα παρήγαγαν τίποτα. [...] Προέρχονταν από έναν κόσμο που υπνοβατούσε για μισόν αιώνα, γι' αυτό και τώρα ζουν εκεί πέρα μες στη φτώχεια ή έρχονται εδώ να δουλέψουνε για λίγες δεκάρες μέσα στην αθλιότητα. Διπλό το όφελος για το καπιτάλι: και τους μαζέψανε οι τράπεζες τις περιουσίες και βρίσκουνε φτηνή εργατική δύναμη τα εργοστάσια... Τέλειος ο Νέος Κόσμος που ανατέλλει, έτσι; (Μσμ, 30–31)

Ο χαμαιλεοντισμός του εν μέρει αναδεικνύει την προσπάθειά του να αφομοιωθεί χωροκοινωνικά στην πόλη υποδοχής που αντιπροσωπεύει γι' αυτόν το Μύνστερ. Περισσότερο, ωστόσο, υπογραμμίζει τη διαρκή του μέριμνα¹⁸ να προλαμβάνει μια ενδεχόμενη αρνητική διάκριση εναντίον του.

2.2 Χωροκοινωνική εταίρος

Ανάλογους προβληματισμούς για την ειρωνική ανακύκλιση της ιστορίας εκφράζει και η Λιζλ, η χήρα του Αρίστου Καραμπίνη, Μαγυάρα πρόσφυγας στη Γερμανία, μετά την Ουγγρική Επανάσταση του 1956, η οποία βίωσε «τον έλεγχο του εθνοτικά αποσυνάγωγου»¹⁹ με τη χωρική οριοθέτηση της ίδιας και του πατέρα της επί τρία ολόκληρα χρόνια «σε προσφυγικούς καταυλισμούς, σαν τα ζώα» (Μσμ, σ. 60), μερικοί από τους οποίους χτίστηκαν κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και «υπήρξαν κανονικά στρατόπεδα καταναγκαστικής εργασίας» (Μσμ, σ. 60). Αυτό που κυρίως την προβληματίζει δεν είναι η ιδιότυπη επανάχρηση του χώρου όσο η ανθρώπινη μικρόνοια:

Φαντάσου, ούτε 10–12 χρόνια πριν έρθουμε εμείς, στις ίδιες παράγκες είχαν ζήσει και είχαν υποφέρει όπως εμείς, άλλοι άνθρωποι, και φαντάσου τι παράξενη είναι η μοίρα των ανθρώπων... Και πόσο πιο παράξενη γίνεται όταν βλέπουμε τα ίδια πράγματα να επαναλαμβάνονται μπροστά στα μάτια μας και δεν χαμπαριάζουμε, δεν βάζουμε μυαλό... (Μσμ, σ. 60–61)

Η μομφή περί απρονοησίας αφορά εξίσου και τον νεκρό σύζυγό της, ο οποίος μολονότι μετανάστης απέφευγε συστηματικά στην αρχή να προβάλλει στους οικείους του την ανθρωπογεωγραφική ταύτιση –λόγω μετοικεσίας– του ίδιου και της Λιζλ, αποκρύπτοντας την πραγματική της καταγωγή και παρουσιά-

¹⁸ Η οντολογική αβεβαιότητα που λανθάνει πίσω από αυτή τη διαρκή μέριμνα θετικής ταυτοποίησης ανάγεται μερικώς στη θέση του Νόλλα ότι «η ανθρώπινη συνθήκη της πτώσης και του ξεπεσμού, [sic] είναι μια διαρκώς επανερχόμενη κατάσταση – ακριβώς όπως κι ο αγώνας μας να μην αφεθούμε στη δίνη της», Δημήτρης Νόλλας, «Η διαρκής σύγκρουση με το κύμα». Ο Δημήτρης Νόλλας συζητά με τον Δημήτρη Κοσμόπουλο, *Νέα Ευθύνη* 29 (Μάιος–Ιούν. 2015) 264.

¹⁹ Richard Sennett, *Ο ξένος. Δύο δοκίμια για την εξορία* [2011], μτφρ. Παναγιώτης Σουλτάνης, επιμ. Γιώργος Διαμαντής, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2015, σ. 42.

ζοντάς την ως Βαυαρή. Η Λιζλ, αντιθέτως, αποδεικνύεται σε βάθος χρόνου μια συνετή χωροκοινωνική εταίρος, με πλήρη επίγνωση των συνθηκών που ευνόησαν την αμοιβαία τους προσέγγιση και συνύπαρξη στο πλαίσιο της γερμανικής χωρικότητας: «Γιατί, τι ήμασταν εγώ κι ο Αρίστος; Δυο ξένοι σε ξένο τόπο. Από διαφορετικές αφετηρίες και με διαφορετικές βαλίτσες ο καθένας μας, ξένοι όμως με πατέντα. Νομίζω ήταν αυτό που μας έφερε κοντά και μας κράτησε μαζί μέχρι τον θάνατό του» (Μσμ, σ. 62). Κουβαλώνοντας μνήμες από την πατρώα γη από την οποία την απομάκρυνε κατά δήλωσή της «ο σοβιετικός οδοστρωτήρας» (Μσμ, σ. 62), η Λιζλ επιβιώνει στην κοινότητα υποδοχής προσπαθώντας να μετέχει ως εταίρος, χωρίς ωστόσο να καθιστά αφανή την ετερότητά της.

2.3 Χωροκοινωνικά παρείσακτη

Καταλυτική στο μυθιστόρημα είναι η παρουσία της Ελληνογερμανίδας Ουρανίας, η οποία από «ευέλικο ψάρι» στα νερά της γερμανικής κοινωνίας προοδευτικά προκαλεί την αμηχανία του περίγυρού της –λόγω της εξαιρετικής ανοχής και της αυτοθυσίας της για τους άλλους– και περιθωριοποιείται. Αντιτιθέμενη στην ατομοκεντρική και ναρκισσιστική δυτική κοινωνία, μετατρέπει το ουτοπικό όραμα για καθολική επικράτηση της ανθρώπινης αλληλεγγύης σε μια επαναστατική πράξη πραγματωμένης κοινοκτημοσύνης. Απομονώνεται σε ένα μοναστήρι όπου φιλοξενείται ο ανάπηρος Βούλγαρος αγαπημένος της, προσφέροντας δωρεά πλήρη ιατρικό εξοπλισμό πρώτων βοηθειών από την πώληση του σπιτιού που της είχε εκχωρήσει ο πατέρας της.

Η πράξη της δηλώνει την εναντίωσή της στις πατρικές επιταγές και τις πρακτικές των εθνοτικά ομοίων της (Ελλήνων και Γερμανών) και σηματοδοτεί τη μετακίνησή της χωρικά και βιωματικά μακριά τους, σε μια εκούσια εξορία εν είδει συμβολικού εξαγνισμού από το βάρος των πάσης φύσεως εθνοτικών ατοπημάτων τους. Η αυτοεξορία της ενεργοποιεί το «χωρικό παράλογο της ετερότητας»²⁰ στη φαντασία των αλλοτινά οικείων, καθιστώντας την παράταιρα έτερη. Όταν αποκαλυφθεί ότι ο Βούλγαρος αγαπημένος, αλλοτινός εθνικά αντίπαλος και παντοτινά βιωματικά εχθρός για τον πατέρα της, αποδειχθεί υπαίτιος στη χώρα του για υπεξαίρεση μεγάλων ποσών και διασπάθιση δημόσιου χρήματος, η Ουρανία παγιδεύεται σε μια μεταιχμιακή ατοπία, όπου πάτριο κα ξένο συγχέονται σε ένα υπαρξιακό *no man's land* που την καθιστά «ξένη και παρείσακτη παντού» (Μσμ, σ. 111).

²⁰ Βλ. ό.π., σ. 65.

3. Μετοικεσία και διαβίωση. Εκφάνσεις του *inter esse*

Οι μέτοικοι του μυθιστορήματος, Έλληνες και μη, βιώνουν αδιάλειπτα μια κατάσταση «μεταιχμιακότητας». Πρόσωπα θεωρούμενα εκτός τόπου, ως προερχόμενα από έναν άλλο κόσμο, αιφνιδιάζουν την κοινότητα υποδοχής και προβληματίζουν «τη ματαιότητα των καθιερωμένων θέσεων και την πιθανή τους ευθραυστότητα». Κυριολεκτικά στο μεταίχμιο, καταλαμβάνουν χωροκοινωνικά «μια ζώνη απροσδιοριστίας και μεταλλαγής, το μη σηματοδοτημένο πεδίο όπου διακυβεύονται ασαφείς ταυτότητες».²¹ Συσχετίζοντας τις χρονοτοπικές συντεταγμένες της χώρας προέλευσης και της χώρας υποδοχής,²² οδηγούνται σε μια καταβύθιση στη φύση του ανθρώπου και την ιστορία και διαμορφώνουν ο καθένας μια διαφορετική στάση ως προς τους όρους, τους παράγοντες, τις προϋποθέσεις και τη στρατηγική της μετοικεσίας. Η στάση του καθενός τοποθετείται σε τρεις επιμέρους άξονες: τον άξονα γνώσης-άγνοιας (*επιστημικό επίπεδο*), τον άξονα θετικής-αρνητικής αποτίμησης (*αξιολογικό επίπεδο*) και τον άξονα αφομοίωσης-δυναμικής επέμβασης στη χωρικότητα της κοινότητας υποδοχής (*πραξεολογικό επίπεδο*), σε άτυπο διάλογο με τους άξονες στους οποίους ο Tzvetan Todorov ανάγει την προβληματική της ετερότητας στη μελέτη με τίτλο *Η κατάκτηση της Αμερικής. Το πρόβλημα του άλλου* (1982). Όπως και στην τυπολογία των σχέσεων με τον άλλο που εκθέτει ο Todorov, έτσι και στην περίπτωση της συμπεριφοράς των μυθιστορηματικών μετοίκων «ανάμεσα σ' αυτά τα τρία επίπεδα υπάρχουν φυσικά σχέσεις και συγγένειες αλλά καμία αυστηρή συνεπαγωγή, επομένως δεν μπορούμε να τα αναγάγουμε το ένα στο άλλο, ούτε να προβλέψουμε το ένα βάσει του άλλου».²³ Η επίγνωση των συνθηκών που οδηγούν στη μετοικεσία δεν συνεπάγεται κατ' ανάγκην την ευαρέσκεια του μέτοικου ούτε προεξοφλεί τη διάθεσή του για αφομοίωση στην κοινότητα υποδοχής. Κατά περίπτωση,

²¹ Nicole Lapierre, *Ας σκεφτούμε αλλού* [2004], μτφρ. Νίκος Σταμπάκης, επιμ. Άννα Περιστερή, Αθήνα, Κατάρτι, 2007, σ. 22.

²² «Για κάθε έθνος-κράτος που έχει εξαγάγει σημαντικό μέρος των πληθυσμών του», παρατηρεί ο Arjun Appadurai, «ως πρόσφυγες» μεταξύ άλλων, «υπάρχει τώρα ένα αποτοπικοποιημένο διαέθνος, που ενώ διατηρεί έναν ειδικό ιδεολογικό δεσμό με κάποιον υποτιθέμενο τόπο καταγωγής κατά τα άλλα αποτελεί εντελώς διασπορική συλλογικότητα», *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα. Πολιτισμικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης* [1996], μτφρ. Κώστας Αθανασίου, επιστ. επιμ. Αθήνα Αθανασίου, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2014, σ. 238.

²³ Για μια συνοπτική παρουσίαση της τυπολογίας των σχέσεων με τον άλλο, στο πλαίσιο της κατάκτησης της Αμερικής από τους Ισπανούς αποικιοκράτες, βλ. Τσβετάν Τοντορόφ, *Η κατάκτηση της Αμερικής. Το πρόβλημα του άλλου* [1982], μτφρ. Κική Κατσαμπέλη, επίμετρο Ρίκα Μπενβενίστε, Αθήνα, Νήσος, 2004, σ. 277–278.

ο καθένας εντάσσει με τον δικό του τρόπο το γεγονός της μετοικεσίας στην προσωπική του ιστορία, χωρίς ωστόσο να παραλείπει να προβληματιστεί για τα ανθρώπινα πεπρωμένα και την ειρωνική περιοδικότητα των ιστορικών συγκυριών και των γεγονότων.

Ειδικά η Ουρανία, ως άλλη παντελόπτρια Κυρά της τοιχογραφίας του εισαγωγικού κεφαλαίου, αιφνιδιάζει τους «προστατευμένους» χώρους της χωροκοινωνικής αδιαλλαξίας προς την ξενότητα με την αποκλίνουσα συμπεριφορά της και την ενοχλητικά εφευρετική της δράση. Γίνεται η χαραμάδα που αναδεικνύει όχι απλώς τη ματαιότητα αλλά κυρίως την ευθραυστότητα των καθιερωμένων θέσεων. Με το παράδειγμά της κεντρίζει τη σκέψη και ωθεί σε αναστοχασμό, ελέγχοντας τις συμβάσεις, τις εντάσεις και τις μεταβολές του χωροκοινωνικού ιστού, των κέντρων εξουσίας και των θεσμών. Ενσαρκώνει, εν ολίγοις, μια αιρετική επιστημικά, αξιολογικά και πραξεολογικά φωνή, που επερωτά τους πολίτες του παγκοσμιοποιημένου κόσμου²⁴ ως προς το τίμημα της ελευθερίας και τα όρια της υπευθυνότητας.

²⁴ Η στάση της Ουρανίας μπορεί να θεωρηθεί και ως μία από τις δυνατές απαντήσεις στο ερώτημα που θέτει ο Kwane Anthony Appiah: «Πολίτης του κόσμου: μέχρι πού μας οδηγεί αυτή η ιδέα; Πρέπει να απαρνηθούμε όλους τους τοπικούς δεσμούς αφοσίωσης και όλες τις σχέσεις συμπάθειας για χάρη αυτής της ευρείας και αφηρημένης έννοιας της ανθρωπότητας;», *Κοσμοπολιτισμός. Ηθική σε έναν κόσμο ξένων* [2006], μτφρ. Ελένη Αστερίου, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2015, σ. 17.

Λογοτεχνικοί επιβάτες εν κινήσει. Αφηγηματικές λειτουργίες του βλέμματος σε μέσα μεταφοράς

Στην παρούσα εισήγηση επιχειρώ να συγκεντρώσω μερικές σκέψεις που πηγάζουν από τη μονογραφία μου *Binari, ruote & ali in Grecia. Immagini letterarie e veicoli di senso* (Ράγες, ρόδες και φτερά στην Ελλάδα. Λογοτεχνικές εικόνες και νοητικά οχήματα, Ρώμη 2015), όπου εστίασα την προσοχή μου στην εμφάνιση των μεταφορικών μέσων σε ποιήματα και πεζογραφήματα περίπου 40 Ελλήνων συγγραφέων. Πρόκειται για ένα πολύ γοητευτικό πεδίο μελέτης. Οι λογοτεχνικές σελίδες αντανakλούν τη μεγάλη εμβέλεια των μοντέρνων δεδομένων που σημάδεψαν τον 19ο και κυρίως το 20ό αιώνα: η έκρηξη της τεχνολογικής εποχής υποσχέθηκε την υπέρβαση ανυπέρβλητων δυσκολιών και συνάμα προξένησε ριζικές αλλαγές στις κοινωνικές συνθήκες, στην αντίληψη του κόσμου, και στο φαντασιακό επίπεδο.

Στην Ελλάδα, όπως και σε άλλες χώρες, το κινούμενο όχημα ταυτίζεται αρχικά με την απειλητική ορμητικότητα του εκβιομηχανισμού, και στην πρώτη φάση η ευφορία των ολίγων συζεί με τη γενικότερη δυσπιστία. Σταδιακά όμως, ενώ η μυστηριώδης μαγεία του εξημερώνεται, αναδεικνύεται και η χρηστικότητα του: το όχημα καθίσταται οικείο και ακόμη πιο συχνά εισέρχεται στη λογοτεχνία, με τη γοητεία και τις αγωνίες που προκαλεί, όπως επίσης ως μυθοποιητικό υλικό και αφηγηματική πρόκληση.

Πράγματι, πρέπει να σημειωθεί, μαζί με τον McLuhan, ότι και τα μέσα μεταφοράς είναι *media*, δηλαδή μεταφέρουν ανθρώπους, πολιτισμό και ιδέες.¹ Η έρευνα λοιπόν γύρω από την ανασηματοδότηση του πραγματικού στοιχείου στη λογοτεχνία συνεισφέρει στο να δια φωτίσει νέες πτυχές στα κείμενα αλλά και προς μια ευρύτερη τάση, διότι η λογοτεχνική εικόνα λειτουργεί ως πολιτισμικό σχήμα.

Κέντρισε το ενδιαφέρον μου η αλληλοσύνθεση των παραγόντων, καθώς και η ανάγκη να συμπληρωθεί ένα κενό στις μελέτες συγκριτικής ανάλυσης –που στην Ιταλία δεν περιλαμβάνουν σχεδόν ποτέ την ελληνική περίπτωση–, δοκιμάζοντας μια πολυπρισματική προσέγγιση.²

¹ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Λονδίνο–Νέα Υόρκη, McGraw & Hill, 1964, σ. 97.

² Η μελέτη μου δεν φιλοδοξεί να εξαντλήσει το θέμα και βρίσκεται ακόμη σε εξέλιξη λόγω του άπειρου υλικού που σταδιακά έρχεται στο φως. Αντιμέτωπη με ένα ευρύ πεδίο μελέτης, υποχρεώθηκα να

Στις σελίδες που ακολουθούν, όπου αναφέρομαι ακροθιγώς στην έρευνά μου, επέλεξα να περιοριστώ γύρω από τη θεματική του βλέμματος αξιοποιώντας μερικά ενδεικτικά παραδείγματα, όταν δηλαδή η οπτική των προσώπων (αφηγητή ή παρατηρητή) πυροδοτεί σημαντικούς προβληματισμούς.

Το τρένο και το δίπολο έσω/έξω

Ο λογοτεχνικός χωροχρόνος³ λειτουργεί ως κεντρικός άξονας του αφηγηματικού κόσμου και ως ερμηνευτική πυξίδα για την ανάλυσή μας. Παραδειγματική είναι η περίπτωση του ταξιδιού με το τρένο. Καθώς το όχημα αυλακώνει το τοπίο με ταχύτητα, αναπτύσσει ένα σύμπλεγμα αντιθέσεων (κλειστό/ανοιχτό, ακινησία/κινητικότητα) με σπουδαίες επιπτώσεις στην αντίληψη. Πράγματι, ενώ ο επιβάτης διασχίζει δυναμικά το τοπίο, αυτό παραμένει κλειδωμένο έξω, άγνωστο:⁴ ο χώρος αποτελεί γι' αυτόν ένα εξωτερικό όραμα, στιγμιαίο, φευγαλέο και αποσπασματικό.

Προσέτι, χρόνος και χώρος συγχωνεύονται: το τρένο επιβάλλεται ως ένα μηχανικό σώμα εν κινήσει μέσα σε έναν χωρικό ορίζοντα, ο οποίος σύντομα μπορεί να εξελιχθεί σε χρονική ιδέα. Εμπρός και πίσω είναι θραύσματα γεωγραφίας αλλά και χρονικοί πυρήνες, του πριν και του μετά: ο σταθμός αναχώρησης χαρακτηρίζεται ως το παρελθόν, ο προορισμός ως το μέλλον.

περιοριστώ σε τέσσερα μέσα (τρένο, αυτοκίνητο, μοτοσικλέτα, αεροπλάνο). Αντικείμενα μιας ιδιαίτερης διερεύνησης στο μέλλον θα είναι: ποδήλατο, τραμ, μετρό και καράβι. Όσο για το θεωρητικό υπόστρωμα, σημείο εκκίνησης ήταν δοκίμια συγκριτικής λογοτεχνίας, αφηγηματολογίας, θεματολογίας, σημειωτικής, φαινομενολογίας της πρόσληψης και της επικοινωνίας, γεωκριτικής και Object Theory. Ειδικότερα για τα μέσα μεταφοράς (στα ιταλικά): Remo Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: L'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Γένοβα, Marietti, 1993, Emanuele Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Πάντοβα, Padova University Press, 2012, Francesca Strazzi, *Scrittori in moto. La motocicletta nella letteratura*, Πίζα-Ρώμη, F. Serra, 2009, Piero Boitani, *Parole alate. Voli nella poesia e nella storia da Omero all'11 settembre*, Μιλάνο, Mondadori, 2004. Όσο για το ελληνικό πλαίσιο: Πρόδρομος Ματζαρίδης, *Σφυρίγματα τρένων. Ανθολογία ποιημάτων με αναφορά στα τρένα*, Αθήνα, ΟΣΕ, 2002, Κώστας Αθανασόπουλος, *Το αυτοκίνητο και η πόλη στην ελληνική ποίηση*, Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1988, και «Το αυτοκίνητο στην ελληνική ποίηση», *Η Λέξη* 158 (Ιούλ.-Αύγ. 2000) 556-569· πολύτιμες πληροφορίες στο Ηλίας Καφάσγλου, *Ελληνική αυτοκίνηση 1900-1940. Άνθρωποι, δρόμοι, οχήματα, αγώνες*, Αθήνα, Ύψιλον, 2013, Μιχάλης Αρβανιτόπουλος, *Η ιστορία του ελληνικού μοτοσικλετισμού*, Αθήνα, Mototech, 2006, Σπύρος Λαζαρίδης, *Η μοτοσικλέτα στην ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, Ζήτρος, 1998, και, τέλος, *Ενδοσκεληδόν. Ανθολογία έργων της ελληνικής λογοτεχνίας με ήρωες μοτοσικλίστες και μοτοσικλετιστές*, Αθήνα, Ζήτρος, 2007.

³ Mikchail Bakhtin, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* [1924-1933], μτφρ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1980.

⁴ Βλ. επίσης Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century* [1978], Berkeley, Calif., The University of California Press, 1986, σ. 62-63, Clément Chéroux, «Vues du train. Vision et mobilité au XIX siècle», *Études photographiques* 1 (Νοέμβρ. 1996) 73-88.

Εάν αυτά τα σημεία είναι σταθερά για τον επιβάτη, ο παρατηρητής από έξω, αντιθέτως, βιώνει την ορμητικότητα του τρένου σχεδόν ως ακυρωτική εμπειρία του χρόνου του. Όποιος βρίσκεται έξω, πράγματι, βλέπει το τρένο που ξαφνικά τον προσπερνάει και αντιλαμβάνεται ότι η παροντική στιγμή του αποτελεί για τους επιβάτες το πριν, διότι αυτοί έχουν ήδη φύγει μπροστά, δηλαδή προς το μέλλον. Ο ορίζοντας του αύριο, λοιπόν, για τους έξω από το τρένο προβάλλεται ως μια μακρινή και άπιαστη προοπτική, μια εκλεκτή απόλαυση μονάχα για όποιους είναι εν κινήσει.

Γυρίζοντας στον επιβάτη μέσα στο τρένο, έχει ενδιαφέρον να σταθούμε στον τρόπο με τον οποίο κοιτάζει προς τα έξω: το παράθυρο, αξιοπρόσεκτο σημασιολογικό στοιχείο, λειτουργεί γι' αυτόν ως φίλτρο. Γενικότερα το παράθυρο σε ένα σπίτι προβάλλεται ως το σκηνικό κατώφλι μεταξύ του εδώ και του εκεί, με διπλή μεταβατική λειτουργία: ανοίγει την (προστατευόμενη) πρόσβαση στον έξω κόσμο και ταυτόχρονα διαχωρίζει, στήνει μια απόσταση.⁵ Το παράθυρο του τρένου, επιπλέον, σηματοδοτεί τα σύνορα ανάμεσα στο εδώ του επιβάτη, δυναμικό και εν κινήσει, και το πέραν τοπίο, που παραμένει σφραγισμένο έξω και «γίνεται μια συνεχής απώλεια»,⁶ καθιστώντας αδύνατο έναν πραγματικό διάλογο: ο επιβάτης στο τρένο παίζει απλά τον ρόλο του θεατή.

Επομένως, σε οπτικό επίπεδο οι διαστάσεις έσω/έξω φαίνεται να αλληλοαποκλείονται. Εκτός αν κατορθώσαμε μια τρίτη λύση, όπως προτείνει ο Italo Svevo, στο διήγημα *Corto viaggio sentimentale* (1925–1926). Τρέχει το τρένο. Σε ένα βαγόνι ένα κοριτσάκι κοιτάζει από το παράθυρο και παραπονιέται: «Μα εγώ ήθελα να δω το τρένο!». Από αυτή την αυθόρμητη εκφώνηση ο πρωταγωνιστής αντλεί τον στοχασμό για το ιδανικό ταξίδι: να βλέπει (και να γνωρίζει) κανείς ταυτόχρονα το τοπίο, το τρένο και τον εαυτό του. Πρόκειται βέβαια για μια προκλητική θέση, που φανερώνει ένα αδιέξοδο: η τεχνολογία δεν είναι σε θέση να επιτύχει την πλήρη θέαση του κόσμου.⁷

Εξάλλου, δεν είναι πάντα εφικτό να βλέπουμε ένα τρένο. Τη νύχτα συχνά η βαριά και αόρατη σκιά του επιβάλλεται στον ήχο. Στη λογοτεχνία το σφύριγμα της ατμομηχανής ενεργεί ως ακουστική αποκάλυψη (*epiphany*). Διαπερνώντας το σκοτάδι και τους τοίχους, κλονίζει· σαν να είχε μιλήσει,⁸ διανοίγει

⁵ Andrea Del Lungo, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Παρίσι, Seuil, 2014.

⁶ Καφάογλου, ό.π. (σημ. 2), σ. 525.

⁷ Italo Svevo, *I racconti*, Μιλάνο 1985, σ. 357.

⁸ Στο διήγημα του Γιώργου Ιωάννου «Τα σκυλιά του Σέιχ-Σου», *Η μόνη κληρονομιά*, Αθήνα, Ερμής, 1974, σ. 43–54, ο πατέρας του συγγραφέα, μηχανοδογός, επικοινωνεί με τον γιο του μέσω κωδικού σφουριγμάτων.

ξαφνικά νέους ορίζοντες,⁹ καλώντας προς το μέλλον ή θυμίζοντας ότι η ζωή τρέχει και χάνεται.¹⁰ Στην κραυγή του τρένου δεν μπορούμε να μείνουμε αδιάφοροι, επειδή είναι η αυθάδης δήλωση μιας παρουσίας που διαρρηγνύει την εφιαλτική ακινησία του παρόντος. Ο Γιάννης Ρίτσος διαισθάνθηκε την ποιητικότητα των σφυριγμάτων:¹¹ την αναπόφευκτη εμμονή τους, επειδή μένουν στις ζάρες του παντελονιού / μένουν στις τσέπες σαν τρίμματα τσιγάρου,¹² αλλά και την αναζωογονητική δόνησή τους, που μεταφέρει το άρωμα της «πραγματικής πραγματικότητας»¹³ με την προκλητική υπόσχεση της αλλαγής.¹⁴

Εάν ο παρατηρητής του αόρατου στηρίζεται στην άυλη υπόσταση του ήχου, υπάρχει και η παράδοση περίπτωση κάποιου, που «βλέπει» χάρη σε μια εξίσου άυλη ουσία. Πρόκειται για το γνωστό μυθιστόρημα του Βασίλη Βασιλικού *Ζ. Φανταστικό ντοκουμανταίρ ενός εγκλήματος* (1966). Στο δεύτερο κεφάλαιο, με τον τίτλο «Ένα τραίνο σφυρίζει μες στη νύχτα», ένα τρένο τρέχει δαιμονισμένα από τη Θεσσαλονίκη προς την Αθήνα μεταφέροντας τη σορό του βουλευτή Ζ. Πράσινο φως και απόλυτη προτεραιότητα μονάχα σε αυτό το όχημα, που διασχίζει χωρίς στάσεις έναν ακίνητο κόσμο σε εκκρεμή προσημονή. Ο πρωταγωνιστής είναι νεκρός, θύμα της βίας των ανθρώπων, κλειδωμένος μέσα στο βαγόνι. Το βλέμμα που αναφέρεται είναι αυτό της ψυχής του, η οποία, ελαφριά σαν πεταλούδα, πετάει πάνω στο τρένο, βρίσκεται έξω και παρατηρεί το τοπίο με μια διάχυτη και πανοραμική όραση. Αυτό το διάσπαρτο βλέμμα παντού παρόν, ελεύθερο από τις μηχανογραφίες της ιστορίας και της πολιτικής, γίνεται ο διαμεσολαβητής ζωής/θανάτου, επιτρέποντας ένα σπαραχτικό λυρικό αντίο στη φύση και στην Ελλάδα.

Εκείνος, χωρίς να βλέπει τίποτα, έβλεπε τώρα με το λεπιδόπτερο [= την ψυχή] τα πάντα, αυτή

⁹ Στο Γιάννης Κιουρτσάκης, *Το ίδιο και το άλλο. Σαν μυθιστόρημα*, Αθήνα, Καστανιώτης 1995, ο αφηγητής αποπειράται ένα ταξίδι της μνήμης και θυμάται όταν παιδί, προτού αποκοιμηθεί, άκουγε το σφύριγμα του τρένου: «το τραίνο που ξεκινούσε άλλη μια φορά από τον σταθμό Λαρίσης δεν σφύριζε πια λυπητερά, αλλά χαρούμενα και αποφασισμένα, έτοιμο να διαπεράσει τη γραμμή του ορίζοντα και τη μαύρη νύχτα, φανερώνοντάς μου κιόλας τους άλλους τόπους πέρα από την Αθήνα που θα διέσχισε σε λίγο, ξετυλίγοντας πια τον μεγάλο κόσμο που με χωρούσε κι εμένα και τα πάντα, ταξιδεύοντας ήδη μέσα στο αύριο», σ. 40–41.

¹⁰ Η νοσταλγία για το ανεπανάληπτο παρελθόν ή για μια ευκαιρία χαμένη για πάντα συνδυάζεται και με το σύμβολο των ραγών, όπως σημείωσα στο βιβλίο μου, σ. 21–26.

¹¹ Γιάννης Ρίτσος, *Σφυρίγματα τραινών* (1939–1954), *Ποιήματα*, τ. Γ', Αθήνα, Κέδρος, 1984, σ. 9–66.

¹² Ο.π., σ. 54 («Δύσκολος καιρός»).

¹³ Γιάννης Ρίτσος, *Ιταλικό τρίπτυχο*, Αθήνα, Κέδρος, 1991, σ. 92 («Διείσδυση»).

¹⁴ Επιπλέον, το τρένο μετουσιώνεται εύκολα σε συνειδητή απεικόνιση του λογοτεχνικού πράττειν: η σειρά των βαγονιών είναι οι αλωσίδες των λέξεων και των ιστοριών που το χέρι του συγγραφέα ξέρει να οδηγεί πάνω στις ράγες του σχεδίου του. Με αυτό το σκεπτικό βλ. π.χ. Ευγενεία Φακίνου, *Το τρένο των νεφών*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2011.

τη γη, τη γη του, την πατρίδα του [...] έβλεπε τα δέντρα [...]· έβλεπε ένα γλάρο αναστατωμένο από το σύρριζο πέρασμα του τραίνου [...]· έβλεπε τα χωριά [...]· σε λίγο είδε και τον Ολυμπο [...]· είδε το μάρμαρο της θάλασσας ριγωμένο απ' τον αέρα [...]»¹⁵

Χάρη σ' αυτό το αφηγηματικό τέχνασμα, το πραγματικό επίπεδο συνυπάρχει με το φανταστικό, και ο επιβάτης Ζ «βρίσκεται» συγχρόνως μέσα και έξω από το βαγόνι.

Η ελευθερία της αυτοκίνησης

Το αυτοκίνητο¹⁶ αναδομεί απολύτως τις προοπτικές. Ο επιβάτης, από παθητικό ον που απλώς μεταφέρεται, αποκτά ενεργό ρόλο: αποφασίζει κατευθύνσεις και στάσεις, επιλέγει την ταχύτητα, ανακαλύπτει μια νέα αντίληψη του χωρόχρονου.

The dynamic synthesis of space-time that the car offers in the shape of speed is likewise radically distinct from any kind of normal function. The effect of speed's integration of space-time is to reduce the world to two-dimensionality, to an image, stripping away its relief and its historicity and in a way ushering one into a state of sublime immobility and contemplation.¹⁷

Επομένως, το φανταστικό του αυτοκινήτου συνδέεται στενά με τη διείσδυση του βλέμματος και την αναγνωσιμότητα του κόσμου. Το αυτοκίνητο ανατινάζει τη διαλεκτική μεταξύ εγγύς/μακράν και έσω/έξω εισάγοντας μια νέα αυτοσυνείδηση του υποκειμένου, που έχει πλήρη έλεγχο στον δρόμο (σε αντίθεση με τις ράγες), νιώθει παντοδύναμος κατακτητής και εξερευνητής του τοπίου. Η λογοτεχνία δεν παρέλειψε να καταγράψει αυτή την αρχική ευφορία.

Κατά μία απλοϊκή άποψη, ένας ποιητής σε τιμόνι αυτοκινήτου μοιάζει σαν παράφωνα νότα, σαν το ύψιστο βασιλείο της ποίησης να μαινεται από την πεζή μηχανική πραγματικότητα. Υπάρχουν όμως λαμπρά παραδείγματα της αντίθετης θέσης.¹⁸ Είναι άλλωστε γνωστό το πάθος του Ανδρέα Εμπειρικού για τις μηχανές, και ο Οδυσσεάς Ελύτης σχετίζει ξεκάθαρα την ποιητική του με την ανακάλυψη του κόσμου και την καινούργια προοπτική που καθίσταται

¹⁵ Βασίλης Βασιλικός, *Ζ. Φανταστικό ντοκουμανταίρ ενός εγκλήματος*, Αθήνα, Πλειάς, 1973, σ. 178.

¹⁶ Για την ιστορία της αυτοκίνησης στην Ελλάδα βλ. Καφάογλου, ό.π. (σημ. 2).

¹⁷ Jean Baudrillard, *System of Objects* [1968], μτφρ. James Benedict, Νέα Υόρκη, Verso, 2005, σ. 70.

¹⁸ Βλ. τον ύμνο προς την ποίηση του αυτοκίνησης «Μπαλάντα για τους ποιητές που δεν οδηγούνε» (2000) του Νίκου Δήμου: *Δεν οδηγώ σημαίνει παραιτούμαι / από την μέθη της ευθείας και την χορογραφία της στροφής. / Δεν οδηγώ σημαίνει αρνούμαι / το μηχανικό σώμα που προεκτείνει το δικό μου και το εξακοντίζει. / Δεν οδηγώ σημαίνει αγνώω / την σημασία που δίνει η κίνηση και η μουσική στο τοπίο*, Νίκος Δήμου, *Καπιταλισμού εγκώμιον κι άλλες σάτιρες*, Αθήνα, Πατάκης, 2014, σ. 76-77.

εφικτή χάρη στο αυτοκίνητο. Σε συνέντευξη που έδωσε στον Φάνη Κλεάνθη το 1942 αποκαλύπτει:¹⁹

Το αυτοκίνητο είχε γίνει πραγματικά για μένα μια αναπόσπαστη οργανική ανάγκη, ακόμα ένα όργανο υποβοηθητικό της ποίησής μου, όσο κι αν ένα τέτοιο πράγμα μπορεί εκ πρώτης όψεως να φανεί παράξενο. [...] Μα δεν υπάρχει αμφιβολία: το αγαθό που λαχταρώ είναι το αυτοκίνητο! Σ' αυτό χρωστώ την πολυτιμότερη πείρα μου, τη λεπτομερέστατη γνωριμία μου με την Ελλάδα, την καθημερινή μου σχεδόν επαφή με τη Φύση, τις αλλεπάλληλες εκείνες διαδρομές των τριών και τεσσάρων χιλιάδων χιλιομέτρων όπου μου δόθηκε η ευκαιρία ν' απομωιάσω έναν καινούργιο κινητικό τρόπο ερμηνείας της Φύσης, μια καινούργια αντίληψη για τη ρύθμιση της ταχύτητας των λυρικών μου εικόνων.

Επομένως, το μηχανικό μέσο ξαφνικά διαστέλλει τους ορίζοντες της ορατότητας και ταυτόχρονα αναδεικνύει νέες πηγές ποιητικής έμπνευσης.

Σταδιακά όμως τη «μυθολογία του αυτοκινήτου»²⁰ την προσπερνά η χρηστική διαδεδομένη οικειότητά του. Αυτή η μεταβατική φάση αντανακλάται στη λογοτεχνία, όπου το όχημα εμφανίζεται συχνά με εξημερωμένη πια όψη, αν και βράζουν ακόμη ανησυχητικές σπίθες ενός βαθύτερου προβληματισμού.

Ακριβώς τότε που ο άνθρωπος είναι σε θέση να φτάσει οπουδήποτε και να κατακτήσει οποιοδήποτε χώρο με το αυτοκίνητό του, αρχίζει να πάσχει από το σύνδρομο του κορεσμού και να φοβάται την απεραντοσύνη της ελευθερίας του. Τότε το όχημα μετατρέπεται σε καταφύγιο μονάχα στην παράδοση ανατροπή του ρόλου του: την ακινησία. Σβήνοντας τη μηχανή, ο επιβάτης εξασφαλίζει την ανθρωπιά του, απελευθερώνεται από την απρόσωπη μηχανοποιημένη κοινωνία και είναι έτοιμος να φύγει για το δυνητικό ταξίδι, εκείνο της φαντασίας.

Αυτό συμβαίνει στο διήγημα του Γιώργου Σκαμπαρδώνη «Ο χωματόδρομος».²¹ Ο πρωταγωνιστής, ονόματι Άγγελος, τρέχει δαιμονισμένα μες στη νύχτα. Άγνωστος ο προορισμός του. Ξαφνικά κόβει ταχύτητα, στρίβει αριστερά, μπαίνει σε χωματόδρομο και σε ένα ακριβές σημείο, δίπλα στις γραμμές του τρένου, σβήνει τη μηχανή.

Κάθεται έτσι, εκεί, κάνα δυο ώρες. Μέσα του συμβαίνουν διάφορα πράγματα, ακατανόητα. Σιγά σιγά ηρεμεί, νιώθει την ψυχή του σαν μηχανή που ύστερα από σκληρή υπερθέρμανση

¹⁹ Η συνέντευξη δεν πρόλαβε να δημοσιευτεί στο περιοδικό *Μπουκέτο*: διαβάστηκε αργότερα, στην εφ. *Τα Νέα*, 23.3.1996. Βλ. επίσης Ηλίας Καφάογλου, *Ελύτης εποχούμενος*, Αθήνα, Ίψιλον, 2014. Θυμίζω επίσης το ποιητικό *divertissement* σε ομοιοκαταληξία «Η Άλφα Ρομέο», στο Οδυσσέας Ελύτης, *Τα ρω του έρωτα*, Αθήνα, Αστερίας, 1972.

²⁰ Βλ. κυρίως Roland Barthes, *La voiture. Projection de l'Ego* [1963], *Œuvres complètes* (1962–1967), τ. II, Παρίσι, Seuil, 2002, σ. 234–242.

²¹ Γιώργος Σκαμπαρδώνης, *Μάτι φώσφορο κουμάντο γερό. Διηγήματα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1992, σ. 111–114.

κρυώνει, επανέρχεται στη φυσιολογική της θερμοκρασία. [...] Σ' όλη τη διαδρομή της επιστροφής νομίζει, έχει την αίσθηση, ότι το σώμα του μυρίζει χρώμα, σαν να τον είχαν θαμμένο και ξαφνικά αναστήθηκε. Γι' αυτό οδηγεί με ογδόντα, το πολύ, χιλιόμετρα, έχοντας τα παράθυρα κατεβασμένα εντελώς, ακόμη κι όταν βρέχει. [...] Κανείς δεν ξέρει εκείνο τον προσωπικό χωματοδρόμο του Άγγελου του Χορταριά, όπως κανείς δεν ξέρει τον δικό μου ή τον δικό σου.²²

Ένα ανώνυμο παραστράτι προσφέρει την εναλλακτική στον αυτοκινητόδρομο, δηλαδή στην καταπιεστική καθημερινή ζωή. Στον μεταίχμιακό και προσωπικό του χώρο ο Άγγελος αποκαθιστά την ισορροπία του και φορτίζει τις δυνάμεις του. Αυτή η δύναμη αντίσταση είναι αρκετή για να πιστέψει ότι η αλλαγή είναι στο χέρι του σε μια στροφή του δρόμου. Κι επιπλέον, την αίσθηση ότι τα πάντα είναι δυνατά τώρα δεν τη χαρίζει πλέον η έκσταση της ταχύτητας, αλλά ένα σταματημένο αυτοκίνητο.

Σε μια ανάλογη τάση αναπτύσσεται το γνωστό διήγημα του Νίκου Δήμου «Ο άνθρωπος που ετοιμάζε το αυτοκίνητό του» (1996). Για τον πρωταγωνιστή, εγκλωβισμένο σε μια μίζερη ζωή, το αμάξι γίνεται έναυσμα να οραματίζεται τον ορίζοντα μιας καλύτερης ζωής: «Η αναμονή είχε αντικαταστήσει τη ζωή. Πάντοτε, μέσα του, η άλλη πραγματικότητα – σαν υπόσχεση. Και το αυτοκίνητό του, προέκταση και σύντροφος, έτοιμο, ρυθμισμένο, ανυπόμονο».²³ Η νύχτα είναι η κατάλληλη στιγμή: πάνω στο αυτοκίνητό του, ακίνητο, διασχίζει δάση, ποτάμια, πόλεις, σε ένα νοητικό ταξίδι που υπερβαίνει την πραγματική γεωγραφία και γκρεμίζεται μόνο με τον ξαφνικό του θάνατο, το οριστικό ταξίδι. Το ακίνητο αυτοκίνητο λειτουργεί ως μαγικό χαλί και επιτρέπει, δυνάμει, τη συμπλήρωση εκείνου του μεταίχμιου ανάμεσα σε πραγματικότητα και φαντασία.

Στο μεταμοντέρνο φαντασιακό, όμως, το αυτοκίνητο δεν κατορθώνει πια να προσφέρει τη φυγή από τη λαβυρινθώδη πραγματικότητα. Πρόκειται για μια φανερή τάση σε μυθιστορήματα *on the road*,²⁴ όπου το αυτοκίνητο χαρακτηρίζεται ως συμβολική γυάλινη φυλακή. Η ταχύτητα θολώνει τις αισθήσεις και ο επιβάτης είναι αδιάφορος θεατής, επιπλέει σε μια άυλη αιωρούμενη διάσταση και ο διάφανος καθρέφτης μετατρέπεται σε οθόνη όπου περνούν απλά εικόνες. Σύμφωνα με τον Paul Virilio,²⁵ ο σύγχρονος ταξιδευτής διαθέτει μια

²² Ό.π., σ. 113–114.

²³ Νίκος Δήμου, *Η τέλεια διαδρομή. Θεωρία και ποίηση της αυτοκίνησης*, Αθήνα, Opera, 2002, σ. 225.

²⁴ Σώτη Τριανταφύλλου, *Ο υπόγειος ουρανός*, Αθήνα, Πατάκης, 2010, Αλέξης Σταμάτης, *Αμερικάνικη φούγκα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2006, Έρση Σωτηροπούλου, *Μεξικό*, Αθήνα, Κέδρος, 1988.

²⁵ Paul Virilio, *L'horizon negatif. Essai de dromoscopie*, Παρίσι, Galilée, 1984, *Esthétique de la disparition*, Παρίσι, Galilée, 1989.

μηχανοποιημένη όραση, μια αντιληπτική ατροφία που τον απομακρύνει από την πραγματικότητα, ακριβώς τη στιγμή που τη διασχίζει.

Η λογοτεχνία σήμανε συναγερμό πριν από τους κοινωνιολόγους, όπως διαφαίνεται σε ένα γνωστό πεζογράφημα του Γιώργου Ιωάννου «Τα σαράντα κύματα». Ο αφηγητής ρίχνει μια κατάρα στα αυτοκίνητα, «απαίσια εφευρήματα»,²⁶ που μοιάζουν με ζώα-τέρατα. Συγκροτώντας ένα σαρκαστικό και πικρό όραμα, παρακαλεί τον Θεό να τα πλήξει με «μια ακατάσχετη σκωρίαση, μια ανεξήγητη ανάφλεξη, μια ασυγκράτητη λοξοδρόμηση, έναν φρικαλέο πονόματο».²⁷

Είναι φανερό πως ο εξιδανικευμένος μύθος του αυτοκινήτου ανατρέπεται σε εφιαλτική δυστοπία: η απόλυτη ελευθερία της κινητικότητας και η νέα αντίληψη του κόσμου δίνουν τη θέση στην επιθυμία απελευθέρωσης. Το μελάνι της γραφής, απαραίτητη σπίθα για τη φαντασία, αγωνίζεται μ' αυτό τον τρόπο κατά της κυριαρχίας της μηχανής.

Πέραν από τα όρια, καβάλα σε μια μοτοσικλέτα

Η μυθοποίηση έχει ταλαντευτικό χαρακτήρα: στην υποχώρηση του μύθου-αυτοκινήτου απαντάει η επιβολή της μοτοσικλέτας. Στη λογοτεχνία το σιδηρένιο άλογο συνδέεται κυρίως με το σφρίγος και τη δύναμη της νεότητας: εκτός από μονομαχίες ταχύτητας, κόντρες, ακροβατικές προκλήσεις,²⁸ ο σύγχρονος ήρωας-καβαλάρης ξεχωρίζει για το αίσθημα παντοδυναμίας και αυτοπεποίθησης που του προσφέρει η άμεση επαφή με το τοπίο.

Ενώ το αυτοκίνητο μοιάζει με μονωτική παγίδα που προστατεύει από τον έξω κόσμο και τον περιορίζει πίσω από μια κορνίζα, η μοτοσικλέτα διεγείρει τις αισθήσεις, επιτρέπει μια ενεργό συμμετοχή και την αίσθηση της παρουσίας εδώ και τώρα: «on a cycle the frame is gone. You're completely in contact with it all. You're in the scene, not just watching it anymore, and the sense of presence is overwhelming».²⁹ Την παθητική παρατήρηση του επιβάτη που κάθεται στο αυτοκίνητο την αντικαθιστά ένα πιο καθαρό βλέμμα.

Με τη μηχανή είσαι και πιο αποφασιστικός. Σηκώνεσαι πιο εύκολα να πας μέσα στη νύχτα στην Πάτρα ή στο Βόλο για να δεις ένα αγαπημένο πλάσμα. Η διάθεσή σου είναι ενεργητική

²⁶ Γιώργος Ιωάννου, «Τα σαράντα κύματα», *Καταπακτή. Πεζά κείμενα*, Αθήνα, Γνώση, 1982, σ. 158.

²⁷ *Ο.π.*, σ. 158–159.

²⁸ Βλ. παραδείγματα στο Λαζαρίδης, *ό.π.* (σημ. 2), σ. 213–223, 266–276.

²⁹ Robert M. Pirsig, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance. An Inquiry into Values*, Νέα Υόρκη, William Morrow, 1975, σ. 4.

και στη διαδρομή θυμάσαι τα πάντα. Από τις υγρασίες και τις λακκούβες μέχρι το ανθισμένο δέντρο σε μια στροφή. Είναι σαν να το κάνεις με τα πόδια.³⁰

Ο μοτοσικλετιστής γνωρίζει τον δρόμο επειδή τον βιώνει σωματικά, στρέφει τα μάτια του στο τοπίο άμεσα και χωρίς φίλτρα, ανακαλύπτοντας και την ποιητικότητα του («το ανθισμένο δέντρο»), ακριβώς επειδή είναι «μέσα» στη σκηνή. Ο Νίκος Καρούζος εντόπιζε στη μοτοσικλέτα ένα πολύ δυναμικό παράγοντα αλλαγής της μοντέρνας εποχής, επειδή εισάγει προς μια «εσωτερική ιλιγγιώδη ταχύτητα»,³¹ όχι μόνο στην πραγματικότητα αλλά και στον τρόπο σκέψης. Και η ταχύτητα σχετίζεται αναμφίβολα με την καινούργια αντίληψη του χώρου και κυρίως του χρόνου. Σύμφωνα με τον Milan Kundera, χάρη στην ταχύτητα ο μοτοσικλετιστής γραπώνεται στην ουσία της παροντικότητας, βιώνοντας μια εξωχρονική έκσταση.³²

Αλλάζουν και οι κοινωνικές σχέσεις. Ο μοτοσικλετιστής είναι μια μονάδα που διεισδύει στην κυκλοφοριακή συμφόρηση και προσπερνάει τη μάζα, αλλά ταυτόχρονα λαμβάνει μέρος σε μια νέα κοινωνία-φυλή. Το αυτοκίνητο αντίθετα είναι αντικοινωνικό, όπως επικρίνει ο Ιωάννου από τη θέση του αφηγητή-πεζού καθώς υμνεί την ανάγκη της επαφής με τον άλλο:

Θέλω να ακουμπά, να τρίβομαι, έστω και τυχαία, πάνω σε ανθρώπους, να τους ακούω, να παίρνω απ' αυτούς κουράγιο ή απελπισία. Προπάντων θέλω να βλέπω ανθρώπους, να τους χαίρομαι από κοντά ή και να τους σιχαίνομαι, να τους μυρίζω.³³

Στο ίδιο κείμενο ξαφνικά η προσοχή του ελκύεται από μια ομάδα μοτοσικλετιστών που περιμένουν στο κόκκινο φανάρι, και η φαντασίωση του δημιουργού ερεθίζεται. Ενώ τα αυτοκίνητα είναι σαν κελύφη που αποκλείουν κάθε επαφή και σχέση με τον άλλο, οι σύγχρονοι ιππείς καλπάζουν μαζί προς τις υποσχέσεις του μέλλοντος, νέοι, ελεύθεροι, προκλητικοί, ξέγνοιαστοι και δυνατοί. Και ο *flâneur*-αφηγητής ρεμβάζει μια απραγματοποίητη αλλά ελαφρυντική συμμετοχή:

Αυτό το πράγμα, μάλιστα – πολύ θα το ήθελα. Αυτό τ' αλλάζω με την τωρινή μου μοίρα. Με μια βαριά μοτοσικλέτα ν' αλωνίζω πόλη και προάστια. Να περνάω σαν τη σαίτα και να σταυροκοπιούνται με δέος όλοι οι νοικοκυράκηδες. Κι από πίσω να ρχεται μ' ορυμαγδό όλη η παρέα. Να ξεπεζεύουμε όπου μας κάνει κέφι· είτε στα πάρκα είτε στα σκυλάδικα, παραμερίζοντας σκληρά κάθε τι που εμποδίζει και πνίγει τους ανθρώπους που έχουν δυνάμεις για ξόδεμα.³⁴

³⁰ Κώστας Γκιμοσούλης, «Γιατί δεν οδηγώ αυτοκίνητο», *Η Λέξη* 158 (Ιουλ.–Αύγ. 2000) 534.

³¹ Νίκος Καρούζος σε συνέντευξη του 1985, βλ. Λαζαρίδης, ό.π. (σημ. 2), σ. 521.

³² Milan Kundera, *La lenteur*, Παρίσι, Gallimard, 1995, σ. 10.

³³ Γιώργος Ιωάννου, «Μοτοσικλέτας εγκώμιο», *Η Σαρκοφάγος*, Αθήνα, Ερμής, 1971, σ. 89.

³⁴ Ό.π., σ. 90.

Δεν είναι ίσως τυχαίο πως ο παρατηρητής βουλιάζει σε στοχασμό όταν βλέπει τη μοτοσυκλέτα. Στα πολλά κείμενα εντόπισα μια κοινή τάση: η μοτοσυκλέτα προβάλλεται ως «σημείο-κατώφλι» για τη μετατόπιση προς μια διάσταση πέραν του πραγματικού, προς την αφαίρεση, το σύμβολο ή τον ονειρικό ρεμβασμό. Ενδεικτική είναι η περίπτωση του Γιάννη Ρίτσου. Στα πεζογραφήματα της συλλογής *Εικονοστάσιου ανωνύμων αγίων* εμφανίζεται συχνά ο Τέλης (πραγματικό πρόσωπο, παιδικός φίλος του ποιητή).³⁵ Καβάλα στη μηχανή του, μοιάζει άτρωτος στη νεότητά του, διψασμένος για ζωή, ικανός να τρέχει και να πετάει. Η μορφή του βρίσκεται πάντα στο μεταίχμιο πραγματικότητας και ονείρου. Σε ένα σημείο, αρχικά ο αφηγητής ονειρεύεται μια διαδρομή μαζί του:

Απαγκιάζω πίσω απ' τις γερές του πλάτες, πίσω απ' το κράνος του, σαν πίσω από κάποιον γιγαντώσιμο χαλκοντυμένο πολεμιστή. Όχι. Ντύνομαι ολόσωμον τον Τέλη, θωρακίζομαι ολόσωμος με μιαν άτρωτη χαλύβδινη πανοπλία. Τρέχουμε. Φεύγουμε. Πετάμε. Δεν είναι πια δρόμος, αυτοκίνητα, φανάρια. Μόνο ουρανός. Πετάμε στη γραμμή του γαλαξία, με τρομερή ταχύτητα – μια ακίνητη σχεδόν ταχύτητα.³⁶

Μετά από λίγες σελίδες αυτό το ονειρικό ταξίδι μοιάζει να πραγματωθεί και στις λεπτομέρειες. Ο Τέλης μάλιστα εκπροσωπεί το ερωτικό σύμβολο της νεανικής ενέργειας, τρέχει με τη μηχανή του προς τα όνειρα, ξέρει να τα αρπάζει και να τα εκπληρώνει. Σε ένα άλλο χωρίο ο αφηγητής τον παρομοιάζει με τους ιππείς στις αρχαίες μαρμάρινες μετόπες, για πάντα νέους και αθάνατους.³⁷ Σε αντίθεση όμως με εκείνους, πέτρινους, απολιθωμένους σε μια ακίνητη πια κίνηση, ο Τέλης είναι ο φίλος του *hic et nunc* και η μοτοσυκλέτα του είναι ο συμβολικός διαχωριστικός φορέας ανάμεσα στο όνειρο, τη πραγματικότητα και τον μύθο, τη στιγμή και την αιωνιότητα. Μια μεταβατική λειτουργία που γεφυρώνει το εδώ και το αλλού, και δεν είναι διόλου παράξενο πως μπορεί να σχετιστεί και με τον θάνατο: ενδεικτικά, σε ποίημα της Αμαλίας Τσακνιά, ο ψυχοπομπός δεν είναι πια ο παραδοσιακός μαυροφορεμένος Χάρος καβαλλάρης, αλλά ο Άγγελος του Κυρίου καβάλα σε μια Yamaha.³⁸

³⁵ Τζίνα Καλογήρου, «Αφηγηματικός λόγος και ύφανση της αφήγησης στο *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*», στο Κ. Μακρινικόλα - Σ. Μπουρνάζος (επιμ.), *Γιάννης Ρίτσος. Ο ποιητής και ο πολίτης: Διεθνές Συνέδριο*, Αθήνα, Κέντρος-Μουσείο Μπενάκη, 2008, σ. 376–394, Amy Mims, «Ritsos of the *Iconostasis* and Joyce of *Ulysses*», στο Μακρινικόλα - Μπουρνάζος (επιμ.), ό.π., σ. 483–490.

³⁶ Γιάννης Ρίτσος, *Με το σκούνημα του αγκώνα*, Αθήνα, Κέντρος, 1984, σ. 129.

³⁷ Γιάννης Ρίτσος, *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, Αθήνα, Κέντρος, 1985, σ. 13: «και μου φάνηκε σα να τον έβλεπα ψηλά σ' ένα αέτωμα, νεαρόν ιππέα, μαρμάρινον ή μαρμαρωμένον, αποξενωμένον μες στην αθανασία του. Γι' αυτό τού 'πα γρήγορα γρήγορα: άντε, δε θα μπεις να πιούμε έναν καφέ; Έρχομαι – είπε. Και μπήκαμε σπίτι, δυο άνθρωποι σύγχρονοι, δυο φίλοι, δυο σύντροφοι».

³⁸ Αμαλία Τσακνιά, *Τα Ποιήματα 1969–1984*, Αθήνα, Στιγμή, 2000, σ. 232 (*Δυο ποιήματα για ένα καλοκαίρι II*).

Αεροπορικές ματιές

Το αεροπλάνο³⁹ χαρίζει στον άνθρωπο το αλαζονικό όραμα να πετυχαίνει το όνειρο του μυθικού Ικάρου. Το μηχανικό «όρνιο», που των αγέρηδων τα σπλάχνα αργοτρυπάει / και πετάει και πάει [...] τ' αστρικά να πάρη άπαρτα κάστρα,⁴⁰ θεωρείται το άτι για τους σύγχρονους ήρωες, τους αεροναύτες, κατακτητές του σύμπαντος. Σε ποιήματα και πεζά η πτήση συμβολίζει την έξαρση, την απέραντη ελευθερία, την ανατροπή βεβαιιοτήτων και στερεοτύπων, αν και στο φόντο υποβόσκει ο κίνδυνος της πτώσης, όπως θυμίζει ο μύθος, και της καταστροφής.⁴¹

Είναι φανερό πως το αεροπλάνο προωθεί προς μια διαφορετική χαρτογράφηση και ερμηνεία του κόσμου. Ως προς τη θεματική μας, η σύγκριση δύο αντιθετικών θέσεων μπορεί να είναι επωφελής.

Ο Γιώργος Θεοδοκάς στην αρχή του έργου-manifesto του *Ελεύθερο πνεύμα* (1929) προτρέπει τους αναγνώστες του να αποκτήσουν μια εκσυγχρονισμένη οπτική που συμπεριλαμβάνει και τη σκέψη πάνω στην Ευρώπη. Η πεζή διαδρομή απορρίπτεται ως ένα είδος «αναλυτικής κριτικής» που «κινδυνεύει να ξεχαστεί μέσα σε λεπτομέρειες και να χάσει την επαφή της πραγματικότητας». Αντιθέτως, η «αεροπορική κριτική» επιτρέπει μια άλλη επίγνωση.

Η Ευρώπη μονάχα όταν την κοιτάζουμε από υψηλά δείχνει όλη τη λαμπρότητά της. Όταν σηκωθεί το αεροπλάνο, και αποχτήσουμε προοπτική, και μπορέσουμε να αγκαλιάσουμε την ήπειρο με μια ματιά, αισθανόμαστε ξαφνικά την αρμονία του συνόλου. Οι τοπικές παραφωνίες ενώνονται σε μια ανώτερη συμφωνία που δεν μπορεί να τη συλλάβει το αυτί του πεζοπόρου γιατί συντελείται υψηλά. Οι άπειρες αντιθέσεις συγχωνεύονται σε μια ανώτερη σύνθεση.⁴²

Η θέα από το αεροπλάνο αξιοποιεί μια ευρεία προοπτική, με επιπτώσεις στην κοινωνική και πολιτική συνείδηση, επειδή διανοίγει στη σύλληψη της αρμονίας και του κοινού πνεύματος της Ευρώπης, πέρα από τα μικρά και ιδιωτικά συμφέροντα.

Λίγα μόνο χρόνια αργότερα και ο Κώστας Ουράνης αναφέρεται στο καινούργιο ιπτάμενο μέσο μεταφοράς. Ενώ επαινεί το αεροπλάνο από χρηστική σκοπιά (άνετα ταξίδια και χωρίς χάσιμο χρόνου), επικρίνει τη διαστρέβλωση της προοπτικής.

³⁹ Για τις απαρχές της αεροναυτικής στην Ελλάδα βλ. Δημήτρης Βογιατζής, «Η εισαγωγή της στρατιωτικής αεροπορίας στις Βαλκανικές χώρες (1912–1913)», *Αεροπορική Επιθεώρηση* 96 (2012) 4–43.

⁴⁰ Κωστής Παλαμάς, «Το αεροπλάνο» (1915), *Απαντα*, τ. 7 (1962–1969), Αθήνα, Γκοβόστης, σ. 67.

⁴¹ Εμβαθύνω αυτά τα θέματα στο βιβλίο μου, σ. 157–168.

⁴² Γιώργος Θεοδοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, Αθήνα, Ερμής, 1973, σ. 7.

Κάτω από το αεροπλάνο, η γη απλώνεται ψυχρή κι ανέκφραστη σαν επιτελικός χάρτης. Τα ποτάμια είναι ασημένιες κλωστές, οι κάμποι γεωμετρικά σχήματα, όμοια με κερήθρες κυψέλης, τα δάση μεταβάλλονται σε μαρουλόκηπους, τα βουνά χάνουν κάθε μεγαλοπρέπεια, κοι πολιτείες είναι αστείες άσπρες κηλίδες πάνω στην απεραντοσύνη του φλοιού της γης.⁴³

Ο επιβάτης, που από τον ουρανό ξεπροβάλει στον «κινητό εξώστη», ατενίζει μια ομοιόμορφη, μονότονη κι ανέκφραστη επιφάνεια, επειδή το ύψος διαγράφει τις διαφορές και τις λεπτομέρειες (χρώματα, αρώματα, θορύβους). Η πτήση προκαλεί τη νάρκωση των αισθήσεων και την απατηλή εικόνα ενός αφηρημένου και αντι-ποιητικού χάρτη, όπου αποπροσανατολιζόμαστε διότι δύσκολα διαβάζουμε σ' αυτόν την ποικιλία του κόσμου που ξέρουμε.

Σύμφωνα με τον ενθουσιασμένο Θεοτοκά, η θέα από ψηλά κατευθύνει προς μια συνειδητοποιημένη και ενεργό πολιτεία, βασισμένη στην υπέρβαση των διαφορών· αντιθέτως, η αεροπορική κατόπτευση θεωρείται από τον Ουράνη ανασταλτικός παράγοντας ως προς τη «συν-αισθηματική» αντίληψη του κόσμου. Έχει ενδιαφέρον πώς στους δύο συγγραφείς το αεροπλάνο γίνεται ευκαρία για μια προδρομική γεωκριτική πρόσεγγιση:⁴⁴ ξεκινώντας δηλαδή από την χωρική έννοια, επιχειρείται μια επανερμηνεία της πραγματικότητας.

Αντί επιλόγου

Τα μεταφορικά μέσα, γεφυρώνοντας τις αποστάσεις, επιτρέπουν διελεύσεις, ταξίδια και όνειρα. Άλλωστε, η λογοτεχνία συνεχίζει να τα μετουσιώνει σε νοητικά οχήματα, αφήνοντας τα χαλινάρια της φαντασίας και διανοίγοντας ένα δυναμικό και πολύπλοκο πεδίο μελέτης. Πράγματι, κάθε κινούμενο όχημα δίνει τον παλμό της εποχής του, είναι αισθητήρας της αλλαγής και ερμηνευτική μεταφορά, έτοιμο να γίνει επίσης αφηγηματική και μυθοποιητική στρατηγική.

⁴³ Κώστας Ουράνης, *Τα εναέρια ταξίδια* (1939), *Ταξίδια. Από τον Ατλαντικό στη Μαύρη Θάλασσα*, Αθήνα, Εστία, 1957, σ. 305. Παρόμοιες σκέψεις προβάλλονται και σε πέζογράφημα του 1950, ό.π., σ. 308–313.

⁴⁴ Βλ. Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Παρίσι, Minit, 2007.

Η δυναμική της μετακίνησης μέσα από τις ημερολογιακές αφηγήσεις του Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι για την Αμερική και του Τζων Στάινμπεκ για τη Ρωσία

Η παρούσα εργασία αναφέρεται στη «δυναμική» της μετακίνησης μέσα από τις ημερολογιακές αφηγήσεις δύο σπουδαίων συγγραφέων του 20ού αιώνα, του Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι (1893–1930) για την Αμερική¹ και του Τζων Στάινμπεκ (1902–1968) για τη Ρωσία.² Τα ταξίδια που επιχείρησαν οι λογοτέχνες αυτοί συνέβαλαν, όπως θα δειχθεί παρακάτω, στη διαμόρφωση της ιστορικής, πολιτικής και λογοτεχνικής τους συνείδησης.

Και οι δύο συγγραφείς ταξίδεψαν στις μεγάλες «δυνάμεις»-κράτη της εποχής τους, ο Ρώσος Μαγιακόφσκι στην Αμερική το 1925 και ο Αμερικανός Στάινμπεκ στη Ρωσία το 1947, προκειμένου να βιώσουν και εν συνεχεία να καταγράψουν τις εμπειρίες και τις παρατηρήσεις τους τόσο από τα διαμετρικώς αντίθετα (προς αυτά των χωρών τους) πολιτικά συστήματα όσο, και κυρίως, από τον τρόπο ζωής των ανθρώπων.

Η μετακίνηση εδώ αφορά τη διεισδυτική προσέγγιση του λογοτέχνη, την οποία και υπηρετεί. Έχει να κάνει με την πολιτικοποίηση, τη γνωριμία της διαφορετικότητας, με την κατανόηση της τρέχουσας πραγματικότητας και παράλληλα με την κριτική ματιά πάνω στα πρόσωπα και τα πράγματα, που είναι επηρεασμένη, περισσότερο ή λιγότερο, από την ιδεολογική προκατάληψη.

Οι επισημάνσεις που θα γίνουν βασίζονται στα δύο ημερολογιακά αφηγήματα των συγγραφέων: του Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι *Πώς ανακάλυψα την Αμε-*

¹ Για την εικόνα της Αμερικής στα κείμενα Ρώσων λογοτεχνών του 20ού αιώνα (και συγκεκριμένα των Μαξίμ Γκόρκυ, Σεργκέι Γιεσέιν, Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, Μπορίς Πιλνιάκ, Τλια Ιλφ και Γεβγένι Πετρόφ), οι οποίοι την επισκέφθηκαν, βλ. Valentina N. Sushkova, «Russian writers' impressions of America in the mirror of literary criticism», *Procedia-Social and Behavioral Sciences* 154 (2014) 364–367.

² Για την εικόνα της σοβιετικής Ρωσίας στα κείμενα των Αμερικανών βλ. και Leonid Ignatieff, «American literature in the Soviet Union», *The Dalhousie Review. A Canadian Quarterly of Literature and Opinion* 35. 1 (1955) 56–66. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του Θιοντορ Ντράιζερ, ο οποίος επισκέφθηκε τη σοβιετική Ρωσία το 1927 (δηλαδή την ίδια εποχή που βρέθηκε και ο Μαγιακόφσκι στην Αμερική), έπειτα από πρόσκληση του Γραφείου Πολιτιστικών Σχέσεων. Αν και ο Ignatieff γράφει ότι «η ΕΣΣΔ του έκανε μεγάλη εντύπωση» (58), είναι γεγονός ότι μετά την επιστροφή του στην Αμερική ο Θιοντορ Ντράιζερ εξέδωσε το βιβλίο *Looks at Russia* (1928), όπου υποστήριξε ότι κανένα από τα δύο συστήματα, της Αμερικής και της Ρωσίας, δεν μπορούσε να βελτιώσει τις κοινωνικές συνθήκες.

ρική³ και του Τζων Στάινμπεκ *Ρωσικό ημερολόγιο*.⁴ Σκοπός είναι να προσεγγίσουμε συγκριτικά τη «μετακίνησή» τους προς έναν αλλότριο προς αυτούς και την κοινωνία τους κόσμο, σε σχέση με τα κίνητρα, την αντίδραση-πρόσληψη και την τελική συγγραφική αποτύπωση των όσων είδαν (έστω και με χρονική διαφορά περίπου είκοσι ετών).

1. Το πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον

Καταρχάς είναι αναγκαίο να σκιαγραφηθούν αδρομερώς οι εποχές που επισκέπτονται ο Μαγιακόφσκι και ο Στάινμπεκ τις χώρες αυτές. Ασφαλώς πρόκειται για εποχές διαφορετικές από πολλές απόψεις, πολιτική, κοινωνική, οικονομική κτλ.

Η Αμερική της δεκαετίας του '20, την οποία επισκέπτεται ο Μαγιακόφσκι, είναι η Αμερική του Μεσοπολέμου. Χαρακτηρίζεται βεβαίως από κοινωνική ευημερία, επίπλαστη και ασταθή σε πολλές περιπτώσεις. Είναι ακριβώς η Αμερική λίγο πριν από τη φοβερή οικονομική κρίση του 1929,⁵ όταν ακόμη οι άνθρωποι ζουν καταναλώνοντας, μέσα σε ένα κλίμα «χρηματιστηριακής μέθης».⁶ Επιπλέον, στην αμερικανική κοινωνία του Μεσοπολέμου δεν έχουν εξαλειφθεί ακόμη ο ρατσισμός και οι γενικότερες κοινωνικές ανισότητες.

Από την άλλη πλευρά, ο Στάινμπεκ επισκέπτεται τη Ρωσία της δεκαετίας του '40, καταγράφοντας εικόνες της μεταπολεμικής πολιτικής και κοινωνικής ζωής μιας χώρας που βρίσκεται σε ανασυγκρότηση. Διότι η χώρα έχει βγει από τη δεκαετία του '30 με τη λεγόμενη αποκουλακοποίηση (= δηλαδή τη βίαιη εξαφάνιση των αγροτών ως τάξης, ιδιαιτέρως αυτών που κατείχαν μεγάλες εκτάσεις γης⁷), με τις εκτελέσεις ανθρώπων του πολιτικού, λογοτεχνικού⁸ και εκκλησιαστικού χώρου, αλλά και μέσα από τη νικηφόρα συμμετοχή

³ Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, *Πώς ανακάλυψα την Αμερική*, πρόλ.-μτφρ. Νίκος Παπανδρέου, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, ⁴1988 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

⁴ Τζον Στάινμπεκ, *Ρωσικό ημερολόγιο*, μτφρ. Κίρα Σίνου, Αθήνα, Κέδρος, 2009 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

⁵ Ακριβώς σ' αυτή την αμερικανική κοινωνία της εποχής μετά το 1929 είναι αφιερωμένο το αριστούργημα του Στάινμπεκ *Τα σταφύλια της οργής*.

⁶ Paul Levine - Ντόρα Τσιμπούκη, *Αμερικανικές ταυτότητες. Η λογοτεχνική ιστορία των Ηνωμένων Πολιτειών (1603-2000)*, μτφρ. από τα αγγλικά (μέρος πρώτο) Αντώνης Γαλιός, Αθήνα, Πατάκης, ³2007, σ. 260.

⁷ Βλ. αναλυτικά Paul Bushkovitch, *Ιστορία της Ρωσίας. Πολιτική, οικονομία, κοινωνία, θρησκεία, τέχνη και επιστήμες από τον 9ο αιώνα έως την Περεστρόικα*, μτφρ. Θάλεια Σπανού, Αθήνα, Αιώρα, 2016, σ. 370-372.

⁸ Βλ. σχετικά C. M. Bowra, *Ποίηση και πολιτική 1900-1960*, μτφρ. Λύντια Στεφάνου, Αθήνα, Παπαδήμας, 1982, *passim*.

της στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο οποίος αποκαλείται, μεταξύ των Ρώσων, «μεγάλος πατριωτικός πόλεμος». Οπωσδήποτε τη δεκαετία του '40 δεν έχουν σταματήσει τα φαινόμενα διώξεων εις βάρος όσων ασκούσαν κριτική στο καθεστώς, αλλά η χώρα προχωρεί σε μια ανάπτυξη που κατά βάση οφείλεται στη στρατιωτική βιομηχανία. Γενικότερα μπορεί να γίνει δεκτό ότι «η Σοβιετική Ένωση βρήκε το κύριο απόθεμα του βιομηχανικού δυναμικού της στον αγροτικό πληθυσμό».⁹

Από την άποψη της τέχνης και της λογοτεχνίας, η εποχή κατά την οποία μεταβαίνει ο Μαγιακόφσκι στην Αμερική χαρακτηρίζεται από ποικίλες εκφράσεις του μοντερνισμού, ευρωπαϊκής ή αμερικανικής προέλευσης.¹⁰ Αντιθέτως, στη Ρωσία που επισκέπτεται ο Στάινμπεκ ό,τι παλαιότερα είχε ονομαστεί Ρωσική Πρωτοπορία¹¹ –μέρος της οποίας ήταν άλλοτε και ο ίδιος ο Μαγιακόφσκι¹²– έχει αφήσει τη θέση του στον λεγόμενο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, ένα αισθητικό credo που ως γνωστόν είχε επιβάλει στην τέχνη και στη λογοτεχνία ο Στάλιν από το 1932.¹³

2. Κίνητρα

Και οι δύο συγγραφείς εκκινούν από την επιθυμία –ή την περιέργεια– να γνωρίσουν τον άλλο, τον διαφορετικό. Φυσικά κανείς από τους δύο δεν μεταβαίνει στην «άλλη» χώρα ως μετανάστης, πρόσφυγας ή πολιτικός εξόριστος. Πηγαινούν με δική τους πρωτοβουλία· θα λέγαμε, ως επισκέπτες και καταγραφείς. Και οι δύο επιχειρούν να κάνουν επισημάνσεις και κριτικές παρατηρήσεις πάνω σ' αυτά που βλέπουν: κοινωνικά φαινόμενα, εθνογραφικά ζητήματα,¹⁴ φιλοξενία, αρχιτεκτονική, σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους, με τη φύση, με το χρήμα, με την τεχνολογία. Μάλιστα, εστιάζουν σε μεγάλο βαθμό πάνω στον άνθρωπο, αυτός είναι εντέλει το αντικείμενο της εκάστοτε περιπτώσιολογίας που αναλύουν.

⁹ Ισαάκ Ντόντσερ, *Ανολοκλήρωτη επανάσταση*, μτφρ. Γιάννης Βρυχωρόπουλος, Αθήνα, Δίφρος, 1971, σ. 57.

¹⁰ Βλ. γενικότερα τη συζήτηση στο βιβλίο των Levine - Τσιμπούκη, ό.π. (σημ. 6), σ. 183–188.

¹¹ Για τον χαρακτήρα και τα ρεύματα της Ρωσικής Πρωτοπορίας βλ. Καμίλα Γκραίη, *Η Ρωσική Πρωτοπορία*, μτφρ. Πέπη Ρηγοπούλου, Αθήνα, Υποδομή, 1987, passim, και Jean-Claude Marcadé, *L'avant-garde russe 1907–1927*, Παρίσι, Flammarion, 1995, σ. 5–22.

¹² Βλ. ενδεικτικά Άντζελο-Μαρία Ριπελίνο, *Ο Μαγιακόφσκι και το ρωσικό πρωτοποριακό θέατρο*, μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Αθήνα, Κέδρος, 1977, σ. 26, 34, 85, 146.

¹³ Για τα παραπάνω βλ. αναλυτικά Bushkovitch, ό.π. (σημ. 7), σ. 431–434.

¹⁴ Βλ. σχετικά Thomas E. Barden, «Looking for humanistic stories. John Steinbeck as field ethnographer», *The Steinbeck Review* 1. 2 (2004) 63–77.

Ο Μαγιακόφσκι ταξιδεύει στην αμερικανική ήπειρο με πρώτο προορισμό το Μεξικό. Στη Νέα Υόρκη φτάνει στις 30 Ιουλίου 1925, όπου και παραμένει μέχρι τις 28 Οκτωβρίου του ίδιου έτους. Κατά τη διάρκεια της τρίμηνης παραμονής του προσπαθεί να γνωρίσει την Αμερική και τους ανθρώπους της και συγχρόνως να γνωστοποιήσει τις δικές του καταβολές, ιδεολογικές και πολιτικές, ερχόμενος ο ίδιος σε επαφή με τη ρωσική παροικία, με ομοϊδεάτες του στις ΗΠΑ, και κοινοποιώντας στοιχεία του λογοτεχνικού και πολιτικού του έργου. Προς το τέλος του βιβλίου δίνει τα κίνητρα του ταξιδιού και της συγγραφής του ταξιδιωτικού του αφηγήματος, με τη δική του σύντομη διατύπωση ως εξής: «Σκοπός αυτού του ταξιδιωτικού γραφτού μου είναι, με τη διαίσθηση αυτής της μακρινής πάλης, να σπρώξω κάποιους για να μελετήσουν τις αδύνατες και δυνατές πλευρές της Αμερικής» (σ. 135).

Θέλει να λειτουργήσει με βάση την αντικειμενικότητα,¹⁵ όπως έμμεσα διακηρύσσει σε κάποιο σημείο του έργου του: «ο ποιητής έχει το δικαίωμα, αλλά και είναι υποχρεωμένος να ταξινομεί και να επεξεργάζεται το υλικό που βλέπει και όχι να το λουστράρει» (σ. 121).

Ωστόσο, το κείμενο του Μαγιακόφσκι είναι κατά βάση επικριτικό απέναντι στο αμερικανικό πολιτικό σύστημα, στο ίδιο το «αμερικανικό όνειρο», με βάση τα όσα παρατηρεί και σχολιάζει, τα οποία στην πλειονότητά τους τα περιβάλλει με μια αρνητική χροιά. Για την ακρίβεια, θα πρέπει να παραδεχτεί κανείς ότι η Ανακάλυψη της Αμερικής του Μαγιακόφσκι έχει και ένα, άμεσο ή έμμεσο, προπαγανδιστικό περιεχόμενο.¹⁶

Ο Στάινμπεκ ταξιδεύει στη Σοβιετική Ένωση από τις 31 Ιουλίου μέχρι τα μέσα Σεπτεμβρίου του 1947 μαζί με τον φωτογράφο και πολεμικό ανταποκριτή Έντρε Έρνο Φρίντμαν (γνωστό ως Ρόμπερτ Κάπα) και είναι απεσταλμένος της εφημερίδας *New York Herald Tribune*. Επισκέπτεται τη σταλινική Ρωσία και συγκεκριμένα τη Μόσχα και το Στάλινγκραντ, αλλά και την Ουκρανία και τη Γεωργία μέχρι τις απομακρυσμένες ζώνες του Καυκάσου.

Σκοπός του είναι, όπως λέει ο ίδιος, να ανακαλύψει «τη μεγάλη άλλη πλευρά [...] την ιδιωτική ζωή του ρωσικού λαού» (σ. 54). Η ειλικρίνεια των προθέσεών του προτάσσεται στο κείμενο από τον ίδιο με τα εξής λόγια: «[θέλαμε] να καταγράψουμε όσα είδαμε και ακούσαμε χωρίς συντακτικά σχόλια, χωρίς να βγάζουμε συμπεράσματα για πράγματα που δεν γνωρίζαμε αρκετά» (σ. 55).

Το ενδιαφέρον του Στάινμπεκ σίγουρα υποκινείται και από τους πολιτικούς

¹⁵ Βλ. και Charles A. Moser, «Mayakovsky's unsentimental Journeys», *The American Slavic and East European Review* 19. 1 (1960) 85–100.

¹⁶ Πρβ. Charles A. Moser, «Mayakovsky and America», *The Russian Review* 25.3 (1966) 242.

του προβληματισμούς, καθώς, χωρίς να κάνει ad hoc «προλεταριακή λογοτεχνία»,¹⁷ όπως ο Μαγιακόφσκι, «καταδίκασε τη διαστροφική υπερεξουσία του καπιταλιστικού κράτους και δεν απομακρύνθηκε από την αμερικανική παράδοση της λαϊκής αντίστασης και διαμαρτυρίας».¹⁸ Σίγουρα δεν υπήρξε στρατευμένος συγγραφέας, αλλά η πολυσημία και η ικανότητά του να διαλέγεται με αντικρουόμενες πολιτικές ιδεολογίες¹⁹ υπήρξε ένα από τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα. Δεδομένη πάντως ήταν η κοινωνική του ευαισθησία, η αφοσίωση προς την αγροτική τάξη και η εναντίωσή του προς το υλιστικό πολιτιστικό πρότυπο.²⁰ Ίσως αυτή η εγγύτητα με κάποια από τα ιδεώδη της αριστεράς να του εξασφάλισε την άδεια των σοβιετικών αρχών για να επισκεφθεί τη Ρωσία.

3. Καταγραφές και κριτικές παρατηρήσεις των δύο συγγραφέων

Οπωσδήποτε παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον οι καταγραφές και κριτικές παρατηρήσεις των δύο συγγραφέων, όπως σταχυολογούνται μέσα από τα δύο έργα τους.

Ο Μαγιακόφσκι επικρίνει έντονα το οικονομικό μοντέλο ανάπτυξης της Αμερικής και το συνδέει με τον εύκολο πλουτισμό, τη χρηματιστηριακή λαγνεία, αλλά και τις κοινωνικές ανισότητες. Συγκεκριμένα παρατηρεί: «Οι τράπεζες κάνουν λυσσασμένη προπαγάνδα για να πείσουν τους εργάτες να ακουμπούν τα λεφτά τους στα τραπεζικά ταμεία. Και οι καταθέσεις αυτές δημιουργούν σιγά-σιγά την πίστη πως είναι καλύτερα να κυνηγάει κανένας τους τόκους παρά τη δουλειά. Η Αμερική θα καταντήσει μία χρηματιστική, τοκογλυφική χώρα» (σ. 134). Την πλουτοκρατία ξορκίζει με κάθε τρόπο θεωρώντας την ως την κορωνίδα της αμερικανικής διαφθοράς. Γράφει χαρακτηριστικά: «Όταν με την έμμεση πίεση του δολαρίου μπορεί κανένας να κερδίσει αξιώματα, δόξα, αθανασία, τότε με την άμεση εξαγορά μπορείς ν' αγοράσεις και ν' αποκτήσεις τα πάντα» (σ. 93).

Για την κυριαρχία της τεχνολογίας σχολιάζει: «παντού τεχνολογία, τεχνολογία και ξανά τεχνολογία. Αυτή η τεχνολογία δεν σταματάει, αναπτύσσεται συνέχεια. Κι απάνω της είναι αποτυπωμένη μια παράξενη σφραγίδα: όταν τη βλέπεις

¹⁷ Πρβ. Peter W. Yancey, «Steinbeck's relationship to proletarian literature», *Steinbeck Review* 9.1 (2012) 39–55. Levine - Τσιμπούκη, ό.π. (σημ. 6), σ. 264–265.

¹⁸ Levine - Τσιμπούκη, ό.π., σ. 266. Για τη λεγόμενη προλεταριακή λογοτεχνία βλ. και Philip Rahv, «Proletarian literature. A political autopsy», *The Southern Review* IV.3 (1939) 616–628, όπου ο συγγραφέας καταγράφει Σοβιετικούς και Αμερικανούς συγγραφείς ως εκπροσώπους αυτού του αφηγηματικού είδους.

¹⁹ Βλ. αναλυτικά Levine - Τσιμπούκη, ό.π. (σημ. 6), σ. 267.

²⁰ Ο.π., σ. 268.

απ' έξω, επιφανειακά, σου δίνει την εντύπωση πως είναι κάτι μισοτελειωμένο, κάτι προσωρινό [...] Θαρρώ πως η εξήγηση βρίσκεται στον αρπαχτικό, τον καταχτητικό χαρακτήρα που έχει η αμερικανική ανάπτυξη. Η τεχνολογία εδώ είναι πιο πλατιά, πιο εκτεταμένη απ' τη γερμανική, αλλά δεν έχει την παμπάλαια κουλτούρα του τεχνικού πολιτισμού» (σ. 103–104). Αυτή την επιφανειακότητα, τη διάθεση για εύκολο και γρήγορο πλουτισμό, τη διακρίνει ο συγγραφέας σε πολλές εκφάνσεις της αμερικανικής ζωής. Θεωρεί ότι αυτή είναι η σαθρή πλευρά του αμερικανικού πολιτισμού και τη στηλιτεύει σε κάθε ευκαιρία. Αλλού παρατηρεί: «Με την πίστη που υπάρχει στην παντοδυναμία της αμερικανικής τεχνικής, ένα τέτοιο οικοδόμημα φαίνεται σα να έχει σκαρωθεί έτσι στα πεταχτά, ότι γρήγορα θα μεταποιηθεί από κάποιο άλλο υλικό, ή ότι θα πάει για κατεδάφιση, μόλις καλυφθεί η βιαστική ανάγκη που επέβαλε το χτίσιμό του» (σ. 104–105).

Γενικά φαίνεται αρκετά προκατελιημένος απέναντι στο πολιτικό σύστημα της Αμερικής και του αναγνωρίζει παντού τρωτά σημεία. Έτσι, επισημαίνει ως γνωρίσματα της αμερικανικής νοοτροπίας τον επαρχιωτισμό (σ. 105), τη δωροδοκία (σ. 89) και τη διαφθορά (σ. 96), τον αθέμιτο ανταγωνισμό (σ. 101), τις φυλετικές διακρίσεις (σ. 111), την απουσία καλλιτεχνικής ιδιοπροσωπίας (σ. 112) και βεβαίως την κλεψιτυπία (σ. 113), τον τυχοδιωκτισμό (σ. 91) κ.ά.

Μεταξύ των ελαχίστων θετικών που καταγράφει από την Αμερική ο Μαγιακόφσκι είναι η αρχιτεκτονική των σιδηροδρομικών σταθμών: «Από την άποψη της εξωτερικής τους εμφάνισης είναι γραφικοί και από την άποψη της πολεοδομικής αισθητικής τους, οι σιδηρόδρομοι της Νέας Υόρκης είναι από τα πιο επιβλητικά οικοδομήματα» (σ. 70). Αλλά, πέραν αυτού, τονίζει ιδιαίτερος την ακεραιότητα του αμερικανικού προλεταριάτου: «Το άλλο κομμάτι», γράφει, «είναι το επαναστατικό προλεταριάτο. Το αληθινό προλεταριάτο, που δεν το 'χουν μπλεγμένο οι διάφοροι ψευτοηγέτες στις κοινές τραπεζικές επιχειρήσεις. Ένα τέτοιο προλεταριάτο και υπάρχει και παλεύει» (σ. 98).

Η καταληκτήρια διατύπωση της ομιλίας του στη Νέα Υόρκη, στις 16 Αυγούστου 1925, συνοψίζει τη δική του αποτίμηση για το ταξίδι του: «Είμαι ο πρώτος απεσταλμένος μιας νέας χώρας. Την Αμερική τη χωρίζουν απ' τη Ρωσία εννιά χιλιάδες μίλια κι ένας πελώριος ωκεανός. Τον ωκεανό μπορείς να τον περάσεις μέσα σε πέντε μέρες. Τη θάλασσα όμως της ψευτιάς και της συκοφαντίας [...] δεν μπορείς να την περάσεις έτσι σύντομα. Θα χρειαστεί να δουλέψουμε για πολύ και με ψυχή, ώσπου το στιβαρό χέρι της νέας Ρωσίας να μπορέσει να σφίξει το στιβαρό χέρι της νέας Αμερικής!» (σ. 177).

Αντιθέτως, στο έργο του Στάινμπεκ διακρίνει κανείς μεγαλύτερη νηφαλιότη-

τα ως προς τις πολιτικοκοινωνικές παρατηρήσεις. Διαθέτει, σαφέστερα, ευρύτητα και ανεκτικότητα ως προς την αντίληψη του διαφορετικού. Αποδέχεται τα πράγματα εκεί όπως είναι και δεν μπαίνει στη διαδικασία να τα ερμηνεύσει με τους δικούς του όρους.

Αν και ο Στάινμπεκ, λοιπόν, «αποφεύγει σκόπιμα και συνειδητά την εις βάθος ανάλυση, τις αναφορές στο ιστορικό πλαίσιο και στην πολιτική τοποθέτηση» (σ. 41), όπως σημειώνεται στην «Εισαγωγή» της έκδοσης του *Ρωσικού Ημερολογίου* από την καθηγήτρια Susan Shillinglaw, ωστόσο ορισμένες συγκρίσεις μεταξύ των Ρώσων και των Αμερικανών είναι αναπόφευκτες. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Στάινμπεκ: «Τους Ρώσους τους διδάσκουν, τους εκπαιδεύουν και τους παροτρύνουν να πιστεύουν ότι η κυβέρνησή τους είναι καλή, ότι όλοι οι τομείς της είναι καλοί [...]. Από την άλλη, οι Αμερικανοί και Άγγλοι πιστεύουν ενδόμυχα ότι όλες οι κυβερνήσεις είναι κατά κάποιον τρόπο επικίνδυνες [...] και ότι πρέπει να παρακολουθούν στενά και να κριτικάρουν την εκάστοτε κυβέρνηση» (σ. 87). Η διαφορά αυτή αντικατοπτρίζεται και στον διαφορετικό ρόλο των συγγραφέων στη Ρωσία και στην Αμερική. Αναφέρει ο Στάινμπεκ για το θέμα αυτό: «Στη Σοβιετική Ένωση η δουλειά του συγγραφέα είναι να ενθαρρύνει, να δοξάζει το σοβιετικό σύστημα, ενώ στην Αμερική και στην Αγγλία ο καλός συγγραφέας είναι ο κέρβερους της κοινωνίας. Η δουλειά του είναι να σατιρίζει την ανοησία της, να επιτίθεται στις αδικίες της, να καταδικάζει τα σφάλματά της» (σ. 269).

Ο Στάινμπεκ δεν μένει αδιάφορος μπροστά στη γνωστή προσωπολατρεία των ανθρώπων για τον Λένιν (σ. 99–100), αλλά κυρίως για τον Στάλιν (σ. 277–278), με την αναπαράσταση της μορφής τους σε όλους σχεδόν τους δημόσιους αλλά και τους ιδιωτικούς χώρους. Επίσης, ο συγγραφέας παρατηρεί ότι οι Ρώσοι «λατρεύουν τα αυτόματα μηχανήματα και το όνειρό τους είναι να μηχανοποιήσουν όλες τις τεχνικές μεθόδους τους. Γι' αυτούς η μηχανοποίηση ισοδυναμεί με την ευημερία»²¹ (σ. 195). Πρόκειται εδώ, κατά την παρατήρηση του Στάινμπεκ (σ. 225), για ένα κοινό χαρακτηριστικό ανάμεσα στους Αμερικανούς και τους Ρώσους.

Ως προς τα χαρακτηριστικά στη συμπεριφορά των απλών ανθρώπων της

²¹ Για την εκβιομηχάνιση της χώρας και τη στροφή προς τις τεχνολογικές επιστήμες έκανε λόγο νωρίτερα και ένας άλλος μεγάλος λογοτέχνης, με συναφή ιδεολογικά ενδιαφέροντα προς αυτά της κρατούσας ρωσικής αντίληψης, ο Νίκος Καζαντζάκης. Επισκεπτόμενος τρεις φορές τη Σοβιετική Ρωσία μεταξύ των ετών 1925–1930, αναφέρει στο δικό του ταξιδιωτικό αφήγημα με τίτλο *Ταξιδεύοντας. Ρωσία, Αθήνα*, εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, χ.χ., σ. 116–117, τα εξής: «Ξυπνούν στ' ανοργάνωτα αυτά μυαλά κι επιστημονικά και τεχνικά ενδιαφέροντα· όσο μπορούν προσπαθούν οι μπολσεβίκοι να θέσουν σε στενή επαφή την επιστήμη με τον λαό [...] Η προσπάθεια αυτή να 'ρθει σε στενή επαφή η επιστήμη με τις άμεσες πρακτικές ανάγκες της χώρας είναι από τις πιο χαρακτηριστικές προσπάθειες της Σοβιετικής Ρωσίας».

Ρωσίας, επισημαίνει ότι ελάχιστοι άνθρωποι γελούν ή χαμογελούν, ειδικά στη Μόσχα, ενώ αντιθέτως «περπατούν, ή μάλλον τρέχουν, με το κεφάλι σκυφτό» (σ. 111). Βεβαίως, οι ίδιοι στηρίζονται και ζουν με την ελπίδα ότι «αύριο όλα θα είναι καλύτερα από σήμερα» (σ. 134), και ίσως αυτό τους δίνει τη δύναμη να αντεπεξέρχονται στη σκληρή καθημερινότητα.

Στην Ουκρανία²² η ατμόσφαιρα καταγράφεται ως εξαιρετικά φιλόξενη (σ. 201), ενώ η Γεωργία χαρακτηρίζεται ως επίγειος «παράδεισος» (σ. 249), καθώς μάλιστα δεν υπέστη τις οδυνηρές συνέπειες του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου.

Αποτιμώντας ο ίδιος ο συγγραφέας το ταξίδι του στη σοβιετική Ρωσία, σημειώνει ότι «αυτό το ημερολόγιο δεν θα ικανοποιήσει ούτε τους δογματικούς αριστερούς ούτε τους φανατικούς δεξιούς [...] Δεν μπορούμε να καταλήξουμε σε κάποιο συμπέρασμα εκτός του ότι οι Ρώσοι είναι όπως όλοι οι άνθρωποι στον κόσμο. Σίγουρα ανάμεσά τους υπάρχουν και κακοί, αλλά στη συντριπτική τους πλειοψηφία είναι πολύ καλοί» (σ. 346).

Γενικά ο συγγραφέας παρέχει αρκετές όψεις της καθημερινότητας των Ρώσων κατά την τριακοστή περίπου επέτειο της Επανάστασης του 1917. Η εικόνα την οποία ο Στάινμπεκ παρουσιάζει στο βιβλίο δεν μπορεί να οδηγήσει σε γενικότερες αποτιμήσεις για τη σοβιετική εξουσία και κοινωνία των προηγούμενων δεκαετιών, παρόλο που αυτές έχουν ήδη βάλει τη σφραγίδα τους στην κοινωνική, πολιτική και οικονομική ζωή, με βασικά της γνωρίσματα τη λογοκρισία, τη συλλογικότητα αλλά και τον έντονο κρατισμό. Πάντως, ο Στάινμπεκ αντιλαμβάνεται ότι η Σοβιετική Ένωση δεν είναι ο παράδεισος, κομμουνιστικός ή άλλος, όπως ισχυριζόταν ότι είναι.

4. Σημασία της σύγκρισης

Συνοψίζοντας λοιπόν θα λέγαμε τα ακόλουθα:

Το έργο του Μαγιακόφσκι εκδόθηκε το 1926. Είναι ένα ρεαλιστικό ταξιδιωτικό αφήγημα, με περιγραφικότητα, με ένα ιδιότυπο, σαρκαστικό χιούμορ σε κάποιες περιπτώσεις. Ο ίδιος ο τίτλος του προιδεάζει για την υποκειμενικότητα της οπτικής του. Ο ρωσικός τίτλος του βιβλίου είναι «Η δική μου ανακάλυψη της Αμερικής», διότι ακριβώς αφορά την περιγραφή μιας χώρας υπό το πρίσμα και τα ιδεολογικά εργαλεία που παρείχαν στον παρατηρητή οι (μαρξιστικές-λενινιστικές) ιδεολογικές του καταβολές.

²² Για την Ουκρανία βλ. και Wolodymyr Stojko - Wolodymyr Serhiychuk, «John Steinbeck in Ukraine. What the secret soviet archives reveal», *The Ukrainian Quarterly* 51 (1995) 62-67.

Το βιβλίο του Στάνιμπεκ *Ρωσικό ημερολόγιο* εκδίδεται το 1948 και αποτελεί ένα εξαιρετο δείγμα ταξιδιωτικής μαρτυρίας καθώς και ένα σπάνιο ιστορικό ντοκουμέντο. Διαθέτει επίσης στοιχεία ρεαλισμού, αλλά και αρκετό χιούμορ. Δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ούτε ως δοκίμιο πολιτικής κριτικής αλλά ούτε και ως ιστορική πραγματεία. Σίγουρα είναι ένα κείμενο ευκολοδιάβαστο και ενδιαφέρον, που αποτυπώνει μια φιλελεύθερη και σε μεγάλο βαθμό απροκατάληπτη ματιά ενός δυτικού ανθρώπου απέναντι στο διαφορετικό που αντιπροσώπευε τότε η σοβιετική Ρωσία.

Σε μια συγκριτική αποτίμηση θα λέγαμε λοιπόν ότι τα δύο κείμενα παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες όσο και διαφορές. Γράφονται από δύο κορυφαιούς για τη γενιά τους και για τις εθνικές φιλολογίες τις οποίες εκπροσωπούν λογοτέχνες. Αποτελούν ταξιδιωτικές μαρτυρίες με στοιχεία αφηγηματικά και αυτοβιογραφικά. Υπαγορεύονται από την αδήριτη, για την εποχή τους, ανάγκη να γνωρίσουν τον μεγάλο «άλλο», ο οποίος αντιπροσωπεύει τον κίνδυνο, την απειλή και, γιατί όχι, τον εχθρό. Οι προσεγγίσεις τους έχουν ενδιαφέρον για τους ίδιους αλλά και για τους άλλους, οι εμπειρίες εγχαράσσονται στο λογοτεχνικό τους ασυνείδητο και σίγουρα το επηρεάζουν.

Σε μια γενικότερη θεώρηση, η «δυναμική» της μετακίνησης, για την οποία γίνεται λόγος εδώ, έχει συνδιαμορφωτικό χαρακτήρα στον τρόπο που ένας άνθρωπος –και μάλιστα συγγραφέας– αντιλαμβάνεται τον κόσμο γύρω του, ιδίως τον διαφορετικό. Έτσι, η «δυναμική» κίνηση εκτείνεται από την επιφυλακτικότητα μέχρι την κατανόηση –ή και πρόσληψη– στοιχείων θετικών, που θα μπορούσαν να γίνουν αποδεκτά ακόμη και στη σφαίρα της οικείας πολιτικής και πολιτισμικής ζωής κάθε συγγραφέα. Το αντικείμενο της πρόσληψης δεν είναι πάντοτε εύπεπτο και η «συνάντηση» προσκρούει σίγουρα σε συνειδητοποιημένες ή ασυνείδητες προκαταλήψεις.

Και μόνο όμως που ο άνθρωπος μπαίνει για λίγο στη θέση του άλλου, που βλέπει τη ζωή μέσα από τα μάτια του άλλου, αρκεί για να βαθύνει τη δική του εμπειρία, τη δική του συνείδηση και φυσικά και αυτών που θα συνταξιδέψουν μαζί του μέσα από τις σελίδες του. Αυτή είναι, κατά τη γνώμη μας, η αξία τέτοιων έργων, γιατί φέρνουν λίγο πιο κοντά τους ανθρώπους μεταξύ τους, δίνουν μια δεύτερη ευκαιρία να παραμερίσουν τα ιδεολογικά «σιδηρά παραπετάσματα» και να φανεί, πίσω από αυτά, η αξία του ανθρώπινου προσώπου, ανεξάρτητα από πολιτικά ή άλλα στερεότυπα.

«Επαγγελματίες» ταξιδιώτες στην Ευρώπη.
Στοιχεία για το δίκτυο των ανταποκριτών εξωτερικού
στις εφημερίδες από το τέλος του 19ου αιώνα

Σύμφωνα με μια μαρτυρία του Τέλλου Άγρα, «πρώτος τακτικός και έμμισθος ανταποκριτής ελληνικής εφημερίδος στο εξωτερικό» υπήρξε ο Ν. Λάσκαρης, στα 1888, και δεύτερος ο Ζ. Παπαντωνίου.¹ Αλλά οι ανταποκρίσεις του Παπαντωνίου από το Παρίσι για το *Εμπρός* γράφονται και δημοσιεύονται τα χρόνια 1908–1910. Είκοσι δηλαδή χρόνια μετά την εποχή που ο Λάσκαρης έγραφε για την *Ακρόπολη*. Αν είναι όντως έτσι, τότε στο γύρισμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα ο ανταποκριτής εξωτερικού δεν θα πρέπει να αποτελούσε στην Ελλάδα ιδιαίτερως αναπτυγμένη επαγγελματική ειδικότητα.² Θα πρέπει βέβαια να διευκρινισώ ότι σ' αυτήν την εισαγωγική μου διερεύνηση δεν ενδιαφέρομαι για τις ανταποκρίσεις που καλύπτουν ειδησεογραφικά γεγονότα,³ αλλά γι' αυτές που ειδολογικά είναι περισσότερο κοντά στο χρονογράφημα.

¹ Τ. Άγρας, «Ο χρονογράφος», *Νέα Εστία* 319 (1940) 432.

² Το όριο της αφετηρίας που θέτει ο Άγρας σίγουρα δεν απέχει από την πραγματικότητα. Ο Αγησίλαος Γιαννόπουλος Ηπειρώτης, το 1883, τις θεωρεί «νεοτερισμό», που μάλιστα ο «ιδιόρρυθμος», όπως τον χαρακτηρίζει, ελληνικός τύπος απώθησε έως εκείνη τη στιγμή. Οι λόγοι, ο Γιαννόπουλος δεν το λέει καθαρά αλλά το υπαινίσσεται, ήταν οικονομικοί. Υπήρξε όμως και μία ακόμα αιτία κατά τον Γιαννόπουλο, και αυτό το λέει και το τονίζει: ένα είδος εσωστρέφειας της ελληνικής κοινωνίας, που δείχνει να μην ενδιαφέρεται γι' αυτά που συμβαίνουν ακόμα και δίπλα της (βλ. Α.Γ.Η., «Εξ Ιταλίας», *Μη χάνεσαι* 415 (1883) 5–7). Ακούμε εδώ ασφαλώς τον κοσμοπολίτη Γιαννόπουλο. Και παρότι είναι ίσως νέος για να κρίνει, διευκολύνεται να το κάνει, πιθανώς εξαργυρώνοντας την καταγωγή του από οικογένεια δημοσιογραφική.

³ Σ' αυτό το πεδίο ξεχωρίζει η εφημερίδα *Πατρίς*, που βγαίνει στο Βουκουρέστι από το 1889 και το 1906 μετακομίζει στην Αθήνα εξαιτίας της απέλασης του διευθυντή-εκδότη της Σπ. Σίμου, και συνεχίζει να βγαίνει υπό τη διεύθυνση του ίδιου. Για το ευρύ δίκτυο ανταποκριτών εσωτερικού και εξωτερικού που οργανώνει η εφημερίδα βλ. Gioula Koutsopanagou, «Spyros Simos' newspaper *Patris*», στο P. M. Kitromilides - Anna Tabaki (επιμ.), *Relations Greco-Roumaines*, Αθήνα, ΚΝΕ/ΕΙΕ, 2004, 290. Στο πανηγυρικό για τον εορτασμό των είκοσι χρόνων φύλλο της εφημερίδας την 1ης Δεκεμβρίου 1909 ανακοινώνεται ότι «Η *Πατρίς* έχει σήμερα πλήρη τηλεγραφική συγκοινωνία μετά των μεγάλων κέντρων ειδήσεων της Δύσεως» (βλ. και ό.π.). Ασφαλώς, βέβαια, «πλήρη τηλεγραφική συγκοινωνία» δεν σημαίνει απαραίτητα ανταποκριτές: ξεφυλλίζοντας την εφημερίδα *ΣΚΡΙΠ*, ανταγωνίστρια της *Πατρίδος* στη συλλογή και δημοσίευση διεθνών ειδήσεων, διαπιστώνουμε κι ένα ακόμα (μάλλον κοινό) «μυστικό» του επαγγέλματος: το δίκτυο των ανταποκριτών εξωτερικού φαίνεται ότι ως έναν βαθμό το αποτελεί ο ανταποκριτής στο Βερολίνο, μόνος του. Αυτός παρακολουθεί τις ειδήσεις στην Ευρώπη από μια θέση πολύ κεντρικότερη, μεταφράζει και τηλεγραφεί στο *ΣΚΡΙΠ* ότι θεωρεί πως πρέπει να μάθει επειγόντως και το αθηναϊκό κοινό.

Υπηρετώντας μια τέτοια οριοθέτηση, αισθάνομαι ότι είμαστε εντός του πεδίου που ορίζει η παρατήρηση του Άγρα, αν και αυτό δεν θα πρέπει να μας παρασύρει από το να δούμε τα πράγματα ορθά: τέτοιου είδους ανταποκρίσεις δε θα μπορούσαν να παραχθούν μαζικά και συστηματικά, ώστε να γίνεται λόγος για ένα διακριτό επάγγελμα. Θα ήταν σίγουρα ιδιαίτερη πολυτέλεια για τις ελληνικές εφημερίδες και μάλιστα σε μια εποχή που ο τύπος έχει πλέον εξελιχθεί και στην Ελλάδα από τύπο γνώμης σε τύπο ενημέρωσης, ενώ ήδη από το 1835 έως το 1851 έχουν κιόλας ιδρυθεί τα τρία μεγάλα ευρωπαϊκά ειδησεογραφικά πρακτορεία (Havas, Wolff, Reuter) και έχουν αναλάβει σε μεγάλο βαθμό τη διανομή των ειδήσεων.⁴

Ωστόσο, θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε για την ακρίβεια της πληροφορίας που μας δίνει το σχόλιο του Άγρα στη βάση ενός ακόμα στοιχείου: του χαρακτηρισμού «έμμισθος». Γιατί βέβαια εδώ εντοπίζεται το πιο ισχυρό γνώρισμα ως προς την ανάπτυξη αυτής της ειδικότητας, του ανταποκριτή εξωτερικού, σε νέο επάγγελμα. Ο Λάσκαρης, λοιπόν, παρότι «έμμισθος», δεν πήγε να ζήσει στο Παρίσι με τον μισθό που του εξασφάλισε ο Γαβριηλίδης, ο διευθυντής της Ακροπόλεως. Βρισκόταν έτσι κι αλλιώς εκεί, φοιτητής νομικής με την οικονομική υποστήριξη ενός εύπορου θείου του. Ο Σιδέρης μας το λέει ξεκάθαρα: δημοσιογραφεί «αραιά και όχι επαγγελματικά».⁵ Και παρότι στην περίπτωση του Παπαντωνίου έχουμε όντως να κάνουμε με μια αποστολή που έχει εξαρχής το ειδικό καθήκον των ανταποκρίσεων, η δυνατότητα των ελληνικών εφημερίδων να συντηρούν ανταποκριτές-χρονογράφους στο εξωτερικό μάλλον δεν έγινε πολύ περισσότερο αυτονόητη στο διάστημα που μεσολάβησε. Με την άφιξη του στο Παρίσι, η εφημερίδα της οποίας ήταν απεσταλμένος, ο Ταχυδρόμος (του Αριστείδη Κυριακού), έκλεισε. Χρειάστηκε η μεσολάβηση του Σ. Σκίπη στον ισχυρό άνδρα του τύπου Δ. Καλαποθάκη, διευθυντή του Εμπρός, για να προσληφθεί τελικά εκ νέου ο Παπαντωνίου και να μείνει στο Παρίσι δυο χρόνια στέλνοντας στο Εμπρός τα «παρισινά γράμματά» του.⁶

Στα 1911 ο Κώστας Ουράνης σχεδόν διαδέχεται τον Παπαντωνίου στο Παρίσι, αν και για λογαριασμό της Ακροπόλεως. Ούτε αυτόν τον στέλνει εκεί ο Γαβριηλίδης. Ο Ουράνης περιπλανιέται ήδη τρία χρόνια σε ευρωπαϊκά πανεπιστήμια και σανατόρια (για θεραπεία από τη φυματίωση). Πριν όλα αυτά, 18

⁴ Πολλοί μελετητές υποστηρίζουν ότι η ειδικότητα του ανταποκριτή εξωτερικού κατοχυρώνεται επαγγελματικά κυρίως σε περιόδους πόλεμων.

⁵ Γ. Σιδέρης, «Ν. Ι. Λάσκαρης. Η ζωή και το έργο του», *Νέα Εστία* 442 (1945) 1001.

⁶ Ν. Α. Ζωρογιαννίδης, «Εισαγωγή», στο Ζ. Παπαντωνίου, *Αλήθεια είναι εκείνο που δεν πρέπει να λέγεται. 90 παρισινά γράμματα*, Αθήνα, Αρμός, 2010, σ. 43.

χρονών στην Αθήνα, το σκέφτηκε: να γίνει δημοσιογράφος. Πήγε στον Γαβριηλίδη, αλλά άντεξε μερικές εβδομάδες μόνο τη δουλειά στην Ακρόπολη.⁷ Οι ανταποκρίσεις του από Παρίσι το 1911 διακόπτονται για ένα διάστημα, ενώ ο Ουράνης δημοσιεύει σποραδικά χρονογραφήματα και από την Αθήνα.⁸ Δεν θα πρέπει άλλωστε να θεωρηθεί ότι σε αυτού του είδους τις συνεργασίες υπάρχει κάποια έννοια αποκλειστικότητας: ο Λέοντας Μακκάς –αργότερα διπλωμάτης και πολιτικός–, αυτήν την εποχή –παράλληλα με τις σπουδές του– δημοσιογραφεί σε αρκετά γαλλικά έντυπα και μάλιστα από ένα σημείο και μετά εκδίδει και ο ίδιος ένα περιοδικό. Ασφαλώς ούτε ο Γαβριηλίδης θα άφηνε ανεκμετάλλευτη την περίπτωση του, ούτε προφανώς και ο ίδιος ο Μακκάς θα παρέλειπε τη συνεργασία με το σημαντικό ελληνικό έντυπο. Εμφανίζεται λοιπόν κι αυτός ως ανταποκριτής της Ακροπόλεως από το Παρίσι, κινούμενος βέβαια εκείνος στην περιοχή του πολιτικού και ενημερωτικού ρεπορτάζ.

Ο λόγος της δεύτερης διακοπής στην αποστολή των παρισινών ανταποκρίσεων του Ουράνη δεν είναι χωρίς ενδιαφέρον. Ο δημοσιογράφος απελευνεται, γιατί οι ανταποκρίσεις του θίγουν τις γαλλικές αρχές και θεωρούνται προσβλητικές για το Παρίσι!⁹ Η συνέχεια της ιστορίας αποδεικνύει ότι ο Ουράνης είναι αποφασισμένος να κάνει αυτή τη δουλειά: μεταβαίνει στο Λονδίνο, απ' όπου συνεχίζει να στέλνει άρθρα στην Ακρόπολη, και όταν ξεσπά ο Βαλκανικός Πόλεμος, συμφωνεί με τον Γαβριηλίδη να γίνει πολεμικός ανταποκριτής στο μέτωπο.¹⁰ Τον Ιανουάριο του 1913 εγκαθίσταται στο Μπιζάνι, απ' όπου στέλνει τα πρώτα του άρθρα, και στο τέλος του μήνα επιστρέφει στην Αθήνα. Θα ξαναβρεθεί στο Λονδίνο ως συνεργάτης της *Νέας Ελλάδος*, και όταν το 1914 θα διακόψει για ένα διάστημα τη συνεργασία του με την εφημερίδα εξαιτίας οικονομικής ασυμφωνίας, θα αντιμετωπίσει τόσο μεγάλα οικονομικά προβλήματα ώστε θα αναγκαστεί να επιστρέψει στην Ελλάδα έως ότου ανανεώσει τελικά τη συμφωνία του με το έντυπο. Αυτές και άλλες δυσκολίες μας πείθουν ότι στην εποχή του Ουράνη είναι πλέον εφικτό να ζήσει κανείς από αυτήν τη δουλειά, υπομένοντας όμως τόση ταλαιπωρία και αβεβαιότητα,

⁷ Κ. Ουράνης, «Όταν πρωτόγινα δημοσιογράφος», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 1.1.1931.

⁸ Ενώ στο πρωτοσέλιδο της *Ακροπόλεως* πυκνώνει η παρουσία της στήλης «Παρισινή Χρονογραφία»: μεταφρασμένα γαλλικά χρονογραφήματα. Ξεχωρίζουν ονόματα όπως του Κλεμάν Βωτέλ και του Gustave Téry.

⁹ Πέτρος Χάρης (επιμ.), *Βιογραφικά του Κώστα Ουράνη*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1979, σ. 29.

¹⁰ Άλλος ένας που την ίδια εποχή κάνει την ίδια δουλειά για την *Νέα Ημέρα* της Τεργέστης είναι ο Σπ. Μελάς. Τις εντυπώσεις του από τους Βαλκανικούς Πολέμους, στους οποίους συμμετείχε ως έφεδρος λοχίας, υπογράφει ως «Ο έφεδρος» στη στήλη «Πολεμικά σελίδες» από 3.12.1912 έως 24.5.1913.

ώστε πραγματικά είναι δύσκολο να φανταστούμε ποιος μπορεί να αντέξει τέτοια ζωή αν δεν έχει πάθος να ταξιδεύει. Ο Ουράνης το είχε αυτό το πάθος.

Ωστόσο, είτε σε επαγγελματικό είτε σε ημιεπαγγελματικό, είτε ακόμα και σε ερασιτεχνικό επίπεδο, κάτι θα πρέπει να λειτουργήσει γενικά πολύ καλά, αλλιώς δεν εξηγείται πώς οι αθηναϊκές εφημερίδες όλη αυτήν την εικοσαετία που σκιαγραφεί η μαρτυρία του Άγρα, αλλά και κάποια χρόνια πριν και πολλά, πολλά χρόνια μετά, γεμίζουν με άρθρα που κάτω από τον τίτλο τους φέρουν την ένδειξη «του ανταποκριτού μας» και την προσθήκη μιας ευρωπαϊκής πόλης.

Ανάμεσα στον Λάσκαρη, τον Παπαντωνίου και τον Ουράνη υπάρχει ένας κοινός τόπος: το Παρίσι. Και ένας ακόμα: και οι τρεις, παράλληλα με την αρθρογραφία τους ή αργότερα, εξελίσσονται σε συγγραφείς λογοτεχνικών και θεατρικών έργων. Το ίδιο το Παρίσι περιγράφεται δημοσιογραφικά από λογοτέχνη-ανταποκριτή εξωτερικού ήδη το 1831, όταν φτάνει εκεί ο Χάινριχ Χάινε για να κάνει αυτή τη δουλειά για περισσότερα από είκοσι χρόνια. Τρόπον τινά, συμβαίνει και το αντίθετο, όταν ο Βίκτωρ Ουγκό, έχοντας υμνήσει λογοτεχνικά το Παρίσι, εκδίδει το 1867 τον οδηγό *Paris Guide*. Ας εστιάσουμε την προσοχή μας στο Παρίσι, λοιπόν, για να εξετάσουμε πως εξελίσσονται αυτές οι εν κινήσει ταξιδιωτικές αφηγήσεις μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα Ελλήνων ανταποκριτών που δραστηριοποιούνται στο διάστημα από το 1880 έως το 1912.

Πριν φθάσουμε στο έτος 1888 και στην *Ακρόπολη*, εντυπώσεις από το Παρίσι (και γενικά από τη Γαλλία) διαβάζουμε στο *Μη χάνεσαι*. Δεν είναι τυχαίο που και τα δύο έντυπα διευθύνει ο Βλάσης Γαβριηλίδης, ο οποίος θα δώσει ιδιαίτερη έμφαση στις ανταποκρίσεις εξωτερικού. Εντοπίζω τρία άρθρα του 1880 με τον τίτλο «Παριζιάνικα» (τχ. 86, 87, 97), άλλα τέσσερα υπογεγραμμένα ψευδώνυμα από τον Σόκιν (τχ. 87, 95, 97, 108) και επτά επιστολές δημοσιευμένες από το 1880 έως το 1883 και υπογεγραμμένες οι δύο με το αρχικό Α και οι πέντε με το ψευδώνυμο Κρονίδης.

Το πρώτο άρθρο του Σόκιν μεταδίδει πληροφορίες για την ερμηνεία της Σάρα Μπερνάρ σε παράσταση που δόθηκε σε θέατρο της Μασσαλίας.¹¹ Το ψευδώνυμο αντιστοιχεί στον λόγιο Νικόλαο Φαρδύ, που βρίσκεται πράγματι το 1880 στη Μασσαλία για να σπουδάσει ιατρική. Με τις υπόλοιπες ανταποκρίσεις τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Έως το τέλος της δεύτερης επιστολής από τις δύο που υπογράφει ο Α, ο αποστολέας αποδεικνύεται ότι είναι ο

¹¹ Σόκιν, «Η ηθοποιός Σάρα Βερνάρ», *Μη χάνεσαι* 87 (1880) 3–4.

λαϊκός ιεροκήρυκας Απόστολος Μακράκης,¹² που όχι μόνο δεν πήγε στο Παρίσι για πέντε μήνες, όπως υποτίθεται ότι είχε συμβεί ήδη την εποχή που εστάλη η πρώτη επιστολή,¹³ αλλά βρισκόταν στην Αθήνα, εν μέσω σκληρών πολιτικών και θρησκευτικών αγώνων, που συμπεριλάμβαναν και ποινές ολιγόμηνων φυλακίσεων.

Δεν είναι όμως εξ ολοκλήρου φανταστικά τα όσα γράφει ο Μακράκης για το Παρίσι, εφόσον έχει περάσει εκεί την τριετία 1862–64. Τουλάχιστον άλλη μία φορά ο Γαβριηλίδης θα έχει την ευκαιρία να δημοσιεύσει τέτοιους είδους ανταποκρίσεις των αναμνήσεων. Ο Μπάμπης Άννινος του προμηθεύει τις αναμνήσεις του από την παραμονή του στη Νάπολη το 1878, όταν πλέον, το 1881, έχει επιστρέψει στην Αθήνα.¹⁴ Πρόκειται για πέντε άρθρα που φέρουν τον τίτλο «Αναμνήσεις Νεαπόλεως. Vico Campane».

Η στήλη «Παριζιάνικα» φέρει, προφανώς παραπλανητικά, υπότιτλο με την ένδειξη Παρίσι και ημερομηνία και περιλαμβάνει σύντομα αστεία στιγμιότυπα. Είναι πιθανόν ο αρθρογράφος να τα αλιεύει από τον γαλλικό τύπο, ενώ κάποια είναι ολοφάνερα προϊόντα μυθοπλασίας. Η στήλη επανεμφανίζεται, έχει όμως τον τίτλο «Εγγλέζικα» και υπογράφεται με το ψευδώνυμο «Baby», που ανήκει στον Μπάμπη Άννινο. Ίδιου ύφους είναι και τα «Κωνσταντινουπολίτικα» του Ανεμοστρόβιλου και τα «Μασσαλιώτικα» του Σόκιν.

Οι τελευταίες επιστολές που δημοσιεύονται στο *Μη χάνεσαι* από το Παρίσι, οι πέντε που υπογράφει ο Κρονίδης, αναφέρονται στον εορτασμό της Αποκριάς. Δεν ξέρω σε ποιον αντιστοιχεί το ψευδώνυμο, πρόκειται όμως για σταθερό συνεργάτη του Γαβριηλίδη,¹⁵ που υπογράφει τη στήλη «Τα εν Γαλλία» από τα πρώτα φύλλα της *Ακροπόλεως*. Όλα τα κείμενα στα οποία αναφέρομαι είναι ευθυμογραφικά, προσαρμοσμένα στο γενικό ύφος του σατιρικού περιοδικού. Έχουν και ένα ακόμη κοινό στοιχείο, που κορυφώνεται στις επιστολές του Κρονίδη: ο χιουμοριστικός τόνος της περιγραφής χρησιμοποιείται για να παρουσιάσει το Παρίσι ως την πόλη της διασκέδασης και των ξέφρενων απολαύσεων. Στην τέταρτη μάλιστα επιστολή εντοπίζεται και ένα κλειδί ανάγνωσης αυτών των παρισινών εντυπώσεων: «εν τοις δημοσίοις μετημφισμένων χοροίς [...] παύει η δεσποτεία του καλάμου του Octave Feuille και εμφανί-

¹² Α ..., «Η πρώτη του έτους εν Παρισίοις», *Μη χάνεσαι* 239 (1882) 6–8. Ο αρθρογράφος αποκαλύπτει ο ίδιος με παιγνιώδη τρόπο τόσο την ταυτότητά του όσο και το γεγονός ότι βρίσκεται στην Αθήνα.

¹³ Α ..., «Παρισίων εντυπώσεις», *Μη χάνεσαι* 116 (1880) 2–4.

¹⁴ Περνάει τη διετία 1874–76 ως υπάλληλος του ελληνικού προξενείου στο Κάλιαρι της Σαρδηνίας. Το 1878 αρχίζει η δεύτερη ιταλική του αποδημία: ως υποπρόξενος του ελληνικού προξενείου στη Νάπολη και ως ιδιαίτερος γραμματέας του πρόξενου της Ρώμης.

¹⁵ Εκτός, βέβαια, αν πρόκειται για τον ίδιο τον Γαβριηλίδη.

ζεται εν όλη τη θέρμη του ο κάλαμος του συγγραφέα του Assomoir και της Nana».¹⁶

Πίσω λοιπόν από τις εντυπώσεις που διαβάζουμε υπάρχει και αποκαλύπτεται ένα λογοτεχνικό πρότυπο: ο Ζολά. Έχει αναφερθεί και στις επιστολές του Μακράκη. Για να είμαστε μάλιστα ακριβέστεροι, αναφέρεται ως το συγγραφικό πρότυπο των ηρώων που κυκλοφορούν και σε άλλες ανταποκρίσεις δημοσιευμένες στο *Μη χάνεσαι*, όπως του Timeson από το Λονδίνο.¹⁷ Αν βάλουμε αυτήν τη διαπίστωση δίπλα σ' αυτήν που προηγήθηκε, για την πιθανότητα ή τη βεβαιότητα του μυθοπλαστικού χαρακτήρα που φέρει μέρος αυτών των ταξιδιωτικών περιγραφών, αντιλαμβανόμαστε ότι βρισκόμαστε ενώπιον μιας δημοσιογραφίας που επιχειρεί να κατασκευάσει τη ζωή κατά μίμηση της λογοτεχνίας, όπως ο νατουραλισμός έχει κατασκευάσει την ίδια εποχή μια λογοτεχνία κατά φωτογραφική αναπαράσταση της ζωής.

Η αναφορά του Κρονίδη σε δύο συγκεκριμένα ζολαδικά έργα μάλλον δεν είναι χωρίς σημασία: γιατί με αυτό τον συνδυασμό συστήνει τον Γάλλο νατουραλιστή στο ελληνικό κοινό η περίφημη «Επιστολιμαία διατριβή» του Αγησίλαου Γιαννόπουλου Ηπειρώτη. Φτάνουμε έτσι στον πλέον σημαντικό ανταποκριτή που εμφανίζεται στις στήλες του *Μη χάνεσαι*. Ο Γιαννόπουλος, εγκατεστημένος στο Μπάρι της Ιταλίας από το 1876, στέλνει στο *Μη χάνεσαι* 42 άρθρα από την Ιταλία, ενώ σποραδικά στέλνει άρθρα και από κάποια ταξίδια του, π.χ. στην Κολωνία. Έχει σημασία να σταθούμε λίγο στο πρώτο του άρθρο, που στέλνει το 1880 από τη Νάπολη, με τίτλο «Τέχνη-Ποίησης-Πατρίς και μπαλλερίνα» (τχ. 88). Τη διάσημη Νανά του Ζολά υποκαθιστά εδώ η μπαλαρίνα Νένα, ερωμένη του ανταποκριτή, ενώ η Νάπολη παρουσιάζεται ως ένα κοινωνικό και πολιτισμικό ιταλικό ισοδύναμο του Παρισιού. Ο ανταποκριτής μας πληροφορεί από την αρχή ότι αυτό που τον ενδιαφέρει είναι η «φυσιολογία» της Νένας, στην πορεία όμως πατρίς και μπαλαρίνα παρουσιάζονται ως αντικείμενα της ποίησης, που εκπροσωπούν αντίστοιχα την παλιά, ρομαντική σχολή και τη νέα, τη φυσιολογική, στην οποία ο Γιαννόπουλος συμπεριλαμβάνει και τον εαυτό του. «Ανήκω ακριβώς εις την νέαν σχολήν»: μια σχολή «φυσιολόγων» ανταποκριτών, θα μπορούσαμε να πούμε, προσαρμόζοντας τη δήλωσή του· μια σχολή, δηλαδή, στην οποία οι ανταποκριτές, άλλοτε πραγματικοί και πιο συχνά κατασκευασμένοι, είτε παράγουν για χάρη του Έλληνα αναγνώστη μια εικόνα του Παρισιού κατά το πρότυπο του ζολαδικού ρεαλι-

¹⁶ Κρονίδης, «Το Μη χάνεσαι εν Παρισίοις», *Μη χάνεσαι* 420 (1883) 8.

¹⁷ Timeson, «Αι εντυπώσεις μου», *Μη χάνεσαι* 224 (1881) 2.

σμού είτε διαχέουν τα χαρακτηριστικά αυτής της μυθιστορηματικής πόλης και σε άλλες ευρωπαϊκές και πραγματικές.

Μπορούμε, έχοντας κάνει αυτήν τη διαπίστωση, να εξετάσουμε διαφορετικά το κίνητρο που μπορεί να είχε ο Άννινος για να περιγράψει, βουτώντας στις αναμνήσεις του, ακριβώς τη Νάπολη και όχι τη Ρώμη ή την περιοχή της Σαρδηνίας στις οποίες επίσης είχε ζήσει. Από τις αναμνήσεις του ανασύρονται συχνά εικόνες των «ακάθαρτων» και «θορυβόδικων» δρόμων, των ανθρώνων πάσης τάξεως των «ημίγυμων παιδιών, των επαιτών, των πλάνητων αιιδών», ενώ ο Ζολά σχεδόν ομολογείται κάποτε ως πρότυπο:

Ο Αιμίλιος Ζολάς, εις εν των άριστων αυτού έργων (Ventre du Paris) περιγράφει εν πολλαίς σελίσιν, ιδιορρυθμώς μεν, αλλά λαμπρώς διασκευασμέναις, την οσφραντικήν ούτως ειπείν, συναυλίαν, ην απετέλουν αισομαί των εν τινί παντοπωλείω εκτεθειμένων διαφόρων ειδών τυρού. Πολύ πλείονας σελίδας όμως και μάλλον διαφερούσας ήθελε γράψει ο αρίζηλος συγγραφέυς, αν προβαίνων από τινός εξώστου της οδού των Κωδώνων εφίστα την προσοχήν όπως διευκρινίσει και καταμερίσει τας ανερχόμενας από της οδού ευωδίας.¹⁸

Για τον Γιαννόπουλο, βεβαίως, τα περί της «μπαλερίνας Νένας» είναι μόνο η αρχή: στα άρθρα του, που καλύπτουν όλη τη διάρκεια έκδοσης του *Μη χάνεσαι*, θα αποδειχτεί «φυσιολόγος» με την έννοια που δίνει πράγματι η εποχή στον λογοτεχνικό όρο: φωτογραφικός, αφηγηματικός για χάρη της γνώσης, ρεαλιστής, αλλά και με εγκυκλοπαιδικές γνώσεις. Ένα ακόμα γνώρισμα του ανταποκριτή Γιαννόπουλου είναι σημαντικό να αναφερθεί: το έντονο ενδιαφέρον του για ποικίλες πλευρές της κοινωνικής ανάπτυξης, της πολιτικής και οικονομικής ζωής των τόπων που περιγράφει, όπως ήταν για το Παρίσι όχι ο λογοτέχνης αλλά ο δημοσιογράφος Ζολά. Η αληθινά δημοσιογραφική φλέβα του Γιαννόπουλου του επιτρέπει μάλιστα να στέλνει ανταποκρίσεις και στην εφημερίδα *Νέαι Ιδέαι*, να τις εμπλουτίζει με άρθρα που αφορούν την ελληνική πραγματικότητα, ενώ παράλληλα να αρθρογραφεί και στην ιταλική *Riforma*. Για την παρουσία του στην ιταλική εφημερίδα θα τον συγχαρεί ο ιταλός υπουργός Οικονομικών Λουτσάτι.¹⁹ Ασφαλώς, ο Γαβριηλίδης δεν θα παραλείψει να τον συμπεριλάβει στο επιτελείο των συνεργατών της *Ακροπόλεως* από τα πρώτα φύλλα της έκδοσής της.

¹⁸ Χαρ. Άννινος, «Αναμνήσεις Νεαπόλεως», *Μη χάνεσαι* 172 (1881) 4. Ο Ζολά γίνεται και για τον Σόκιν ένα σημαντικό πρόσωπο: η σύντομη στιχομυθία που φαίνεται ότι είχε ο Φαρδύς με τον συγγραφέα, όταν τον συνάντησε τυχαία σε εστιατόριο της πόλης Αιξ, παρουσιάζεται στο *Μη χάνεσαι* 97 (1880) ως «Συνέντευξις μετά του Ζολά» και μάλιστα «του ανταποκριτού μας».

¹⁹ Δ. Γ. Καρ., «[Αγησίλαος Γιαννόπουλος Ηπειρώτης] Βιογραφικά σημειώσεις», εφ. *Εμπρός*, 28.9.1897.

Στην επόμενη φάση, αυτήν που ορίσαμε ως αυγή του νέου επαγγέλματος, το 1888 στην Ακρόπολη πλέον, ο Γαβριηλίδης ζητά από τον Λάσκαρη όχι ανταποκρίσεις για την πολιτική κατάσταση, αλλά ανταποκρίσεις που θα αναπαριστούν το Παρίσι των μεγάλων καταστροφών και των εγκλημάτων.²⁰ Μια «λογοτεχνίζουσα κοινωνιολογία», έχω άλλοτε καταλήξει.²¹ Τώρα θα έλεγα μια λογοτεχνίζουσα κοινωνιολογία με εσάνς αστυνομικού μυθιστορήματος. Ο Λάσκαρης παραπονιέται ότι τυχαίνει να είναι στο Παρίσι σε εποχή στείρα εγκλημάτων και διατείνεται ότι επιχειρεί να τα κατασκευάσει, προκειμένου να ικανοποιήσει τον εργοδότη του. Δεν ξέρω αν πρέπει να τον πιστέψουμε: οι ανυπόγραφες, είτε ψευδώνυμες και σποραδικές ανταποκρίσεις του είναι δύσκολο να ταυτιστούν. Ωστόσο, στις στήλες του παρισινού ανταποκριτή που φέρουν τον τίτλο «Τα εν Γαλλία» και «Εκ Παρισίων» δεν αντιλαμβάνομαι κάποια ιδιαίτερη προσπάθεια σε αυτήν την κατεύθυνση.

Φαίνεται πάντως ότι ο δαιμόνιος Γαβριηλίδης δεν καταλήγει τυχαία στο παραπάνω αίτημα. Οι περιγραφές εγκλημάτων κερδίζουν ιδιαίτερο έδαφος στον ύστερο 19ο και στις αρχές του 20ού αιώνα. Βέβαια, αυτή είναι η εποχή που γεννά και τον Σέρλοκ Χόλμς: ακριβώς το 1887, έναν χρόνο πριν ο Λάσκαρης βρεθεί στο Παρίσι. Ωστόσο, οι ρίζες αυτής της παράδοσης θα πρέπει να αναζητηθούν σε πολύ προγενέστερο χρόνο. Το ενδιαφέρον για τα εγκλήματα θεματοποιεί στο Παρίσι από το 1734 ο François Gayot de Pitaval στον πρώτο τόμο της σειράς *Causes célèbres et intéressantes* για τις διάσημες και ενδιαφέρουσες δίκες, στοχεύοντας τόσο σε ένα κοινό επαγγελματιών όσο και σε ένα περισσότερο διευρυμένο κοινό.²² Έκτοτε οι πολυάριθμοι τόμοι του de Pitaval παράγουν μια εγκυκλοπαίδεια εγκλημάτων, ενώ αρχίζει να προωθείται από τους εκδότες η ιδέα της αύξησης του σασπένς μέσω τεχνικών οργάνωσης του υλικού, ώστε να μη διευκολύνεται ο αναγνώστης να καταλάβει από την αρχή το τέλος κάθε υπόθεσης.²³ Η ιδέα της δημοσίευσης ενός αρχείου εγκλημάτων εξαπλώνεται γρήγορα, ενώ το είδος της «αληθινής» ιστορίας τύπου «Pitaval» καταλήγει να αποτελεί, τόσο στη Γαλλία όσο και σε ολόκληρη την Ευρώπη,

²⁰ Βλ. μαρτυρία του ίδιου του Λάσκαρη στο Θ. Ν. Συναδινός, *Βλάσης Γαβριηλίδης*, Αθήνα 1929, σ. 195–196.

²¹ Αγ. Γιώτη, «Διανοούμενοι σε δημοσιογραφικές αποστολές. Ο Βλάσης Γαβριηλίδης και οι συνεργάτες του», στο Στέφανος Κακλαμάνης - Αλέξης Καλοκαιρινός - Δημήτρης Πολυχρονάκης - Ειρήνη Λυδάκη (επιμ.), *Λόγος και χρόνος στη νεοελληνική γραμματεία (18ος–19ος αιώνας)*. Πρακτικά συνεδρίου προς τιμήν του Αλέξη Πολίτη, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2015, σ. 536.

²² Για την υπόδειξη της σειράς οφείλω να ευχαριστήσω την Αλεξάνδρα Ρασιδάκη.

²³ Franz G. Blaha, «Detective/Mystery/Spy Fiction», στο Pierre L. Horn (επιμ.), *Handbook of French Popular Culture*, Νέα Υόρκη, Greenwood Publishing Group, 1991, σ. 40.

μια σημαντική νέα κατηγορία λόγου, και μάλιστα ιδρυτική για την αστυνομική λογοτεχνία: από τις αρχές του 19ου αιώνα οι αστυνομικές ιστορίες, καθώς κάνουν την εμφάνισή τους και διαρκώς πολλαπλασιάζονται, βασίζονται σχεδόν αποκλειστικά σε ιστορικές υποθέσεις εγκλημάτων, έως ότου αυτές αρχίζουν σταδιακά να εμπλουτίζονται με φανταστικές.²⁴

Έτσι κάπως φτάνουμε στα 1845 στην κατασκευή του Rocambole, του τυχοδιώκτη ήρωα αστυνομικών μυθιστορημάτων, από τον Ponson du Terrail, τον συγγραφέα που κυριάρχησε στις γαλλικές επιφυλλίδες της εποχής και με τον οποίο ο Λάσκαρης συγκρίνει τον εαυτό του, προκειμένου να διαφανεί η αξία του ως δημιουργού, εμπνευστή εγκλημάτων και ρεπόρτερ του είδους.²⁵ Οι άθλοι του Ροκαμβόλ μεταφράζονται στα ελληνικά το 1870 και εκδίδονται στην Κωνσταντινούπολη. Ασφαλώς το όνομα του Βλάση Γαβριηλίδη εντοπίζεται στον «Κατάλογο των φιλομούσων συνδρομητών».²⁶ Η αφήγηση εγκλημάτων, λοιπόν, αν τη θεωρήσουμε υπό αυτήν την αφετηρία που εισηγείται ο de Pitaval, είναι παρισινή προελεύσεως και τα εγκλήματα συστατικό μέρος της παρισινής τοπογραφίας. Και αν αληθεύει η ιστορία του Λάσκαρη, τότε είναι εξαιρετικά πιθανόν να έχουμε να κάνουμε και πάλι με την αλάνθαστη διαίσθηση του Γαβριηλίδη, που αντιλαμβάνεται ότι στην αφήγηση εγκλημάτων υπάρχει μια φλέβα χρυσού: ένα πεδίο λόγου όπου μπορούν ωραιότατα να συνδυαστούν το ρεπορτάζ και η λογοτεχνική μυθοπλασία. Άλλωστε, και ο δημοσιογράφος Μορίς Λεμπλάν κάπως έτσι θα πρέπει να έφτασε το 1905 στην κατασκευή του διάσημου λογοτεχνικού του ηρώα, του Αρσέν Λουπέν.

Από το 1908 και από τις στήλες του *Εμπρός* ο Παπαντωνίου μας μεταφέρει αίφνης στην καρδιά της Μπελ Επόκ, όπου ποικίλες εφευρέσεις κάνουν τη ζωή των ανθρώπων ταχύτατη: αυτοκίνητα, ατμόπλοια, αερόστατα, αεροπλάνα, σιδηρόδρομοι που συνδέουν τις μεγαλουπόλεις με διάσημες λουτροπόλεις, τηλέφωνα, γραφομηχανές, τηλέγραφοι. Ακόμα και ο γύρος του κόσμου είναι πλέον εφικτός σε 23 μέρες! Η τέχνη κερδίζει κι αυτή διαρκώς και ταχύτατα έδαφος στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων, ο φεμινισμός εξαπλώνεται, ο Αλφρέντ Ντρέιφους έχει από χρόνια αθωωθεί πανηγυρικά, και μάλιστα έχει κάνει τους Γάλλους πιο προσεκτικούς στις δίκες, ώστε να μην εμφανιστεί πάλι

²⁴ Ό.π., σ. 40–41.

²⁵ Συναδινός, *Βλάσης Γαβριηλίδης*, ό.π. (σημ. 20).

²⁶ Πονσών δε Τεράιλ, *Οι άθλοι του Ροκαμβόλ*, μτφρ. Δ. Α. Βελλής, τ. Β', Κωνσταντινούπολη, τυπ. «Βυζαντιδός», 1870, σ. 581. Η μετάφραση, όπως διαβάζουμε στην εφ. *Κώνωπες*, εκδίδεται πρώτα σε εβδομαδιαία τεύχη των δύο φύλλων, βλ. εφ. *Κώνωπες*, 3.4.1870, 5.

κανένας νέος Ζολά,²⁷ ο Ζολά έχει από καιρό πεθάνει και αναγνωριστεί, ο κινηματογράφος έχει μπει στη ζωή των ανθρώπων. Για τον Παπαντωνίου το Παρίσι είναι η πόλη του φωτός.

Μόνο πολύ αραιά παρουσιάζεται στα γράμματά του κανένα έγκλημα, όπως η δολοφονία του ζωγράφου Στενέλ και ο στραγγαλισμός ηλικιωμένης γυναίκας από τρεις νεαρούς με κίνητρο την κλοπή, παρότι ο χρονογράφος δηλώνει ότι «καμιά κοινωνία δεν εδοκιμάσθη τόσο από το έγκλημα όσον η γαλλική την τελευταίαν τετραετίαν».²⁸ Δεν είναι βέβαια τυχαία η έστω και σποραδική επίδοση του φιλήσυχου Παπαντωνίου σε ό,τι είδαμε προηγουμένως να παρουσιάζεται από τον Λάσκαρη ως βασικό αίτημα του εργοδότη του. Το έγκλημα έχει στο Παρίσι του Παπαν και ένα καινούργιο πρόσωπο: «Όπως ο πεινασμένος σκοτώνει διά να φάγει, ο χορτασμένος εις το Παρίσι σκοτώνει διά να αποκτήσει το περιττόν, το οποίον του λείπει και του είναι απαραίτητον. [...] Εις πόλεις λούσου εκείνος που έχει μόνο το χρήσιμον και στερείται το περιττόν, θεωρείται πένης».²⁹ Καμιά σχέση δηλαδή με τις κοινωνικές συνθήκες που περιέγραψε ο Ζολά. Από την άλλη αναρωτιέται κανείς: τόσες πόρνες, από την εποχή της Νανάς, τι απέγιναν; Στο Παρίσι του Παπαντωνίου εμφανίζονται εξαιρετικά σπάνια.³⁰

Δυσσαρεστημένος δεν είναι ο Παπαντωνίου, παρά μόνο σε περιπτώσεις όπως όταν γίνεται μάρτυρας της επιφανειακότητας με την οποία οι ορδές των Άγγλων τουριστών ατενίζουν την Αφροδίτη της Μήλου στο Λούβρο. Μια τέτοια ωραιολογία, αισιοδοξία αλλά και η πολιτική ορθότητα του να μην αναφέρεσαι σχεδόν ποτέ στην πολιτική δεν χαρακτηρίζει μόνο τον Παπαντωνίου, αλλά και το χρονογράφημα ως είδος. Από την άλλη, αυτή η οπτική θα εξυπηρετεί ασφαλώς μια ανάγκη γνωριμίας του αθηναϊκού κοινού με το Παρίσι, που είναι συνυφασμένη και με ένα αίτημα ξεευρωπαϊσμού της Αθήνας.

Η θητεία του Παπαντωνίου στο Παρίσι είναι οπωσδήποτε επιτυχής. Οι

²⁷ Είναι χαρακτηριστική η σχετική απόφαση του Παπαντωνίου σε χρονογράφημα που περιγράφει την αθώωση μιας κατηγορούμενης λόγω ανεπάρκειας των αποδεικτικών στοιχείων στη δίκη και τη χαρά με την οποία υποδέχεται το πλήθος την αθωωτική απόφαση: «Οι Γάλλοι έγειναν δύσπιστοι προς τον εαυτόν των από πολλού καιρού και όταν πρόκειται να δικάσουν, τρέμουν εις την ιδέα της καταδίκης ενός αθώου. Ο Δρεύφος τους εδίδαξε πολλά. Οι σοφοί εκείνοι άνθρωποι του λαού, οι οποίοι ΕΚΑθησαν εις τας θέσεις των ενόρκων δεν είχαν καμμίαν διάθεση να καταδικάσουν χωρίς χειροπιαστά αποδείξεις και να αφήσουν εις την Γαλλίαν τον κίνδυνον της εμφανίσεως νέου Ζολά», Ζ. Παπαντωνίου, «Ο επίλογος», στο *Αλήθεια είναι...*, ό.π. (σημ. 6), σ. 297.

²⁸ Παπαντωνίου, «Οι αποκεφαλισμοί», στο *Αλήθεια είναι...*, ό.π. (σημ. 6), σ. 202.

²⁹ Παπαντωνίου, «Το περιττόν» [1910], στο *Αλήθεια είναι...*, ό.π. (σημ. 6), σ. 318–319.

³⁰ Βλ. για παράδειγμα Παπαντωνίου, «Rouquelles» [1909], στο *Αλήθεια είναι...*, ό.π. (σημ. 6), σ. 307–310.

ανταποκρίσεις του είναι τελικά οι πλέον διαρκείς και πυκνές: 528 «παρισινά γράμματα» σε δύο περίπου χρόνια. Και αν το καλοσκεφτούμε: στείλαμε στο Παρίσι για να μας το περιγράψει έναν άνθρωπο που δεν το ήξερε, το γνώρισε βέβαια και το αγάπησε, χωρίς όμως ποτέ να ενταχθεί κανονικά στη ζωή του. Ζει στο Παρίσι ως ξένος: ντόπιος νιώθει μόνο απέναντι στους τουρίστες του Λούβρου. Η δουλειά που κάνει όχι μόνο δεν του προσφέρει καμία δυνατότητα κανονικότερης κοινωνικοποίησης στο περιβάλλον που ζει, αλλά τον κρατά και δέσμιο της μητρικής του γλώσσας και του βλέμματος που οφείλει να έχει για την πόλη κάποιος που πήγε εκεί να μας πει πώς είναι.³¹ Πώς να μιλήσει ανοιχτά για την πολιτική και την κοινωνική κατάσταση; Το έκανε στην Ιταλία ο Αγησίλαος Γιαννόπουλος Ηπειρώτης, αλλά εκείνος είχε μητέρα ιταλικής καταγωγής, ενώ η επαγγελματική του δραστηριότητα στον χώρο της βιομηχανίας και εμπορίας επίπλων τον βοηθούσε οπωσδήποτε να αισθάνεται περισσότερο ενταγμένος κοινωνικά στο περιβάλλον που ζούσε.

Αναρωτιέται κάνεις πόσο ενοχλητικός μπορεί να γίνει ένας επαγγελματίας που βγάζει τα προς το ζην μ' αυτόν τον τρόπο; Πόσο ανεπιθύμητος, ώστε να απελαθεί, και μάλιστα λίγους μήνες μετά την άφιξή του; Κι όμως, μόλις έναν χρόνο μετά τα χρονογραφήματα του Παπαντωνίου, το Παρίσι στις ανταποκρίσεις του Ουράνη είναι σαν να αλλάζει ολοσχερώς. Στην πραγματικότητα, επανασυνδεόμαστε με το Παρίσι του Ζολά: όσες πόρνες λείψανε από τα γράμματα του Παπαντωνίου είναι όλες εδώ, αλλά και ο τύπος του *flâneur*, και οι εργάτες, και οι αλκοολικοί, και οι χαρτοπαίχτες, και οι φτωχοί απέναντι στους πλούσιους. Η παρουσία τους στα άρθρα του Ουράνη δεν είναι μόνο ορμητική και χειμαρρώδης, αλλά καταλαμβάνει σχεδόν όλο τον χώρο της αφήγησης σαν να ήταν το Παρίσι όχι απλώς η πόλη των αιώνιων απολαύσεων, αλλά η πόλη των οργίων και μαζί μια πόλη έντονων κοινωνικοπολιτικών αντιθέσεων στο περιβάλλον της οποίας ο κοινωνικός ιστός διαρρηγνύεται. Η παρακμή, γιατί περί αυτού πρόκειται, αφορά όλο το φάσμα της παρισινής ζωής. Ακόμη και η οικο-

³¹ Ο Παπαντωνίου υπό αυτήν την έννοια δεν αποτελεί εξαίρεση, εφόσον αυτή η συνθήκη εξετάζεται ως η αιτία που οι ευρωπαϊκές εφημερίδες οδηγούνται κάποτε στην ανάκληση των ανταποκριτών εξωτερικού λίγο μετά τα μέσα του 19ου αιώνα. Βέβαια εκεί μιλάμε για ανταποκριτές που συνήθως περνούσαν τα όρια της ευρωπαϊκής ηπείρου. Στα ιδιαίτερος μακρινά μέρη που αποστέλλονταν δεν κατάφεραν εύκολα να εντρυφήσουν στην κουλτούρα των λαών που παρατηρούσαν και μοιραία κατέληγαν να αναπαράγουν τις γνώμες και τις απόψεις των διπλωματών, των αποικιακών διοικητών και των πολιτικών, παραμένοντας εξαρτημένοι από εκείνους ως προς τη δυνατότητα για πληροφόρηση και κοινωνική ζωή. Βλ. Jill Steward, «Journalists and journalism», στο Jennifer Speake (επιμ.), *Literature of Travel and Exploration. An Encyclopedia*, τ. 1, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge, 2003, σ. 660.

νομική και τεχνολογική πρόοδος, που προηγουμένως μας περιέγραψε ο Παπαντωνίου, μετατρέπεται εδώ σε προϊόν εκφυλισμού των ηθικών αξιών. Και σα να μην έφταναν όλα αυτά, ο Ουράνης έχει και πολιτική άποψη: στην καρδιά της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας θεωρεί τις αρχές της αδύναμες στην αποτελεσματική διαχείριση της νέας τάξης πραγμάτων και προβάλλει με τρόπο άκρως προκλητικό αισθήματα φιλοβασιλικά,³² κινούμενος μάλλον όχι τόσο από νοσταλγία για τον βασιλιά όσο από διάθεση αντιθετικής έκφρασης προς το καθεστώς, ανάλογης μ' αυτήν που είχε παρακινήσει και τον Ζολά να εκφραστεί εναντίον του Ναπολέοντα.

Όσο όμως κι αν κακολογεί το Παρίσι, ο Ουράνης δεν το κάνει χωρίς να το αγαπά. Άλλωστε, δεν εξαναγκάστηκε να ζήσει εκεί. Το επέλεξε και μαζί μ' αυτό μια δουλειά που επιβραβεύει την κινητικότητα. Και όταν τον έδιωξαν δεν γύρισε στην Αθήνα, αλλά διαπραγματεύτηκε με τον Γαβριηλίδη και πέτυχε να πάει στο Λονδίνο για να συνεχίσει. Κι αν το Παρίσι το κακολογεί, το Λονδίνο το καταριέται από την πρώτη μέρα. Γιατί ο Ουράνης, όσο κοσμοπολιτισμό κι αν επέδειξε σε όλη του τη ζωή δημοσιογραφώντας σε διάφορα μέρη, παρέμεινε όπου κι αν πήγε ένας εκκεντρικός τύπος που αισθανόταν τη διαφορά του ως ένας είδος ορφάνιας. Άλλο που τη διαφορά αυτή τη χρησιμοποίησε επαγγελματικά και με θέληση ισχυρή, προβάλλοντας πάντα το δικαίωμά του να μην ανήκει αλλά και το δικαίωμα σε μια αδιάλλακτη, μπορεί κάποτε και μεγαλοποιημένη, περιγραφή όλου του φάσματος της ζωής στον ξένο τόπο.

Εκτιμώ ότι ως ανταποκριτής ο Ουράνης διαφεύγει των ορίων της επαγγελματικής αφήγησης. Γίνεται δηλαδή τολμηρότερος απ' όσο χρειάζεται να είναι ένας χρονογράφος, αλλά και υποκειμενικότερος και λυρικότερος απ' όσο μπορεί να είναι ένας δημοσιογράφος. Στο κάτω κάτω είναι σχεδόν παράδοξο ένας άνθρωπος που πληρώνεται για να μας πει πώς είναι το Λονδίνο να ξεκινάει σχεδόν με τη φράση: «ω καταραμένο Λονδίνο».³³ Όμως, ακριβώς σ' αυτήν την «αντιεπαγγελματική» συμπεριφορά βρίσκεται το κλειδί μιας εξαιρετικά ενδιαφέρουσας περιγραφής.

³² Χαρακτηριστικό είναι το άρθρο όπου δηλώνει την ικανοποίηση του για την αφιερωμένη στη Ζαν ντ' Αρκ δημόσια παρισινή γιορτή, την οποία παρουσιάζει ως σύμβολο της μοναρχίας. Οι απόψεις του ακούγονται πράγματι προκλητικές, όταν, για παράδειγμα, υποστηρίζει: «Παρακολούθησα την εορτή αυτήν και μολονότι ξένος, χάρηκα ενδόμυχα διά την νίκην αυτήν των βασιλοφρόνων. [...] Οι Γάλλοι δεν είναι καλοί δημοκράται [...] Η δημοκρατία έκαμε την Γαλλίαν, όπως όλα τα έθνη. Της αφήρεσε την ωραίαν της ψυχήν και την μεγαλοπρέπειάν της απέναντι των ψυχών του άλλου κόσμου», Κ. Ουράνης, «Ιωάννα δ' Αρκ», εφ. *Ακρόπολις*, 15.5.1912.

³³ Για την ακρίβεια πρόκειται για τη φράση με την οποία ξεκινάει ο επιλογος του άρθρου «Η πρώτη μου βραδιά στο Λονδίνο», εφ. *Ακρόπολις*, 17.9.12.

Άλλωστε, ο Ουράνης δημοσιογραφώντας αναγκάζεται να ενστερνιστεί έναν ρεαλισμό που εμπλουτίζει καταπληκτικά, κατά τη γνώμη μου, τη λογοτεχνική του τάση προς το πνεύμα της παρακμής. Και παρόλο που οι Γάλλοι τον έδωξαν, υποψιάζομαι ότι μειώνει την προκλητικότητα του ύφους του ακριβώς επειδή απευθύνεται σε ένα κοινό εφημερίδας. Κυρίως όμως μειώνει τη στάθμη του συμβολισμού στο ύφος του. Έτσι διαθέτουμε κάποιες τολμηρές περιγραφές για θέματα που δεν ήταν και πολύ συνηθισμένο να συζητούνται δημοσίως στην εποχή του. Όπως για παράδειγμα μια αναλυτική περιγραφή παρισινού νοσοκομείου αφροδίσιας νοσημάτων,³⁴ χωρίς πουθενά να αναφέρεται ο όρος ωχρά σπειροχαίτη, 15 χρόνια πριν ο γνωστός μας δημοσίος υπάλληλος γράψει ένα ποίημα μ' αυτόν ακριβώς τον τίτλο. Και έχουμε επίσης και ένα ολόκληρο άρθρο όπου περιγράφεται η «μαγική πόλη»,³⁵ το περίφημο παρισινό λούνα παρκ, χωρίς οι αθώοι καθημερινοί αναγνώστες της *Ακροπόλεως* αλλά σχεδόν κι εμείς να υποψιαζόμαστε ότι πρόκειται για τον πιο εμβληματικό τόπο της ομοφυλοφιλικής νυχτερινής ζωής στο Παρίσι σε όλο τον Μεσοπόλεμο.

Μελετώντας εδώ τα επαγγελματικά ταξίδια των δημοσιογράφων της εποχής είναι σαφές ότι ούτε μπορώ ούτε και στοχεύω να ξεπεράσω ένα πλαίσιο εισαγωγικών τοποθετήσεων, ψηλαφώντας περισσότερο το πεδίο και την αξία που θα είχε η μελέτη του στην προοπτική μιας ανανεωμένης προσέγγισης της ταξιδιωτικής γραμματείας. Κλείνοντας ωστόσο, θα επιχειρήσω να συνοψίσω. Περίπου τα χρόνια 1880–1912 κάνουν την εμφάνισή τους και στην ελληνική πραγματικότητα οι πρώτοι χρονογράφοι-ανταποκριτές εξωτερικού. Η διαμονή τους στην Ευρώπη δεν είναι ούτε σταθερή ούτε ιδιαίτερα μακροχρόνια, ούτε προκύπτει πάντα ως επαγγελματική αποστολή.

Το Παρίσι είναι ήδη, την εποχή για την οποία μιλάμε, μια μυθική πρωτεύουσα του λογοτεχνικού σύμπαντος.³⁶ Είναι η πόλη των *Μυστηρίων* του Σύη, των *Άθλων* του Ουγκώ, της ζολαδικής *Νανάς*, του Ροκαμβόλ του Ρονσον du Terrail. Αποτελεί, δηλαδή, κατά κάποιο τρόπο ένα πολιτιστικό μνημείο. Υπό αυτό το πρίσμα θα πρέπει να αντιληφθούμε και το αυξημένο αντίστοιχα ενδιαφέρον διευθυντών εφημερίδων και ανταποκριτών για το Παρίσι. Αλλά υπό αυτό το ίδιο πρίσμα, της λογοτεχνικής σημασίας που διαθέτει ως πόλη, θα πρέπει να αναλογιστούμε και τους τρόπους με τους οποίους το προσεγγί-

³⁴ Κ. Ουράνης, «Σαιν-Λουί», εφ. *Ακρόπολις*, 15.6.12.

³⁵ Κ. Ουράνης, «Μαγική πόλις», εφ. *Ακρόπολις*, 10.6.1912.

³⁶ Αναλυτικά για μια τέτοια προσέγγιση του Παρισίου βλ. Pascale Casanova, *Η παγκόσμια πολιτεία των γραμμάτων*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Αθήνα, Πατάκης, 2012, σ. 46–59.

ζουν οι ανταποκριτές: στην προοπτική του δημοσιογραφικού ρεαλισμού, η μυθοπλασία άλλοτε παρουσιάζεται ως παρότρυνση και άλλοτε διαπιστώνεται ως πρακτική στα δημοσιογραφικά κείμενα που εξετάσαμε. Από την άλλη, ο νατουραλισμός του Ζολά φαίνεται να αποτελεί ένα αρκετά κυρίαρχο πλαίσιο όχι μόνο για την παρατήρηση του Παρισίου, αλλά και για να λειτουργήσει το Παρίσι ως δορυφόρος άλλων ευρωπαϊκών πόλεων.

Οι ανταποκριτές μας, αν και δημοσιογράφοι, δεν είναι βέβαια αντικειμενικοί, παρότι φαίνεται να υπακούν στις νόρμες της δημοσιογραφικής περιγραφής. Έτσι, το Παρίσι για το οποίο διαβάζουμε αποκτά από τον έναν αρθρογράφο στον άλλο ποικίλα πρόσωπα. Από τον Παπαντωνίου στον Ουράνη η μετάβαση γίνεται από το Παρίσι της Μπελ Επόκ στο Παρίσι της παρακμής. Και είναι βέβαιο πως, αν προσπαθήσουμε να εξερευνήσουμε τα δύο αυτά, ποικίλες άλλες όψεις της πόλης θα αποκαλυφθούν μέσα από τις στήλες των ανταποκρίσεων εξωτερικού. Αλλά η δική μας περιδιάβαση σταματά εδώ.

Ταξίδι με το Simplon Orient Express.
Ευρώπη, κοσμοπολιτισμός και κινητικότητα
στη δεκαετία του 1920

La littérature doit surtout être un moyen de locomotion international¹

Όταν οι Θεοτοκάς, Καστανάκης, Κατσίμπαλης, Πετσάλης, Σεφέρης και άλλοι νέοι από την Ελλάδα βίωσαν στη δεκαετία του 1920 το «πρώτο μεταπολεμικό Παρίσι», χαιρόνταν και αυτοί ως φοιτητές το «ξαναντίκρουσμα της χαράς και των απολαύσεων της ζωής».² Ως χαρακτηριστικούς δείκτες του πληθωρικού αυτού αναβρασμού ζωής, οι σύγχρονοι αναφέρουν μεταξύ άλλων τη μανία του χορού, τον οργιαστικό ρυθμό της τζαζ, τα κοκτέιλ σε μπαρ, τη χαλάρωση των ηθών και τις φευγαλέες ερωτικές συναντήσεις. Επικράτησε γενικώς ένα κλίμα ενθουσιασμού, ελαφρότητας και ανεμελιάς, ενώ η μεγάλη συγκέντρωση ανθρώπων στις μεγαλουπόλεις ενύησε μια ολοένα και στενότερη επικοινωνία και αλληλεπίδραση: «βρεθήκαμε στο Παρίσι, ομφαλό της τότε Γης, μέσα στον πραγματικό στρόβιλο που παράσερνε τις φυλές των ανθρώπων, Βόρειους, Νότιους, Κίτρινους, Μαύρους».³

Οι παλμοί της πρώτης μεταπολεμικής Ευρώπης έφτασαν επίσης στην Αθήνα. «Η κοινωνική ζωή πέρασε» εκείνα τα χρόνια, σύμφωνα με τον Γιώργο Θεοτοκά, «από μια σωστή κοσμογονία»: «Στη θέση του μικροαστικού νοικοκυριού αναπτύχθηκε ακατάσχετος και αναπτύσσεται κάθε μέρα ο πλουτοκρατικός πολιτισμός: ρουλέτα, μπακαράς, *vie mondaine*, πολυτέλεια, φιγουρίνι, *dancing*, *καμπαρέ*, *ιπποδρόμιο* κι' όλα τ' άλλα.»⁴ Τα εύπορα στρώματα και ο φοιτητόκοσμος παραδίνονταν σε μια γραφική εξομοίωση με τη μοντέρ-

¹ P. Morand, «Interview donné à Frédéric Lefèvre», στο F. Lefèvre (επιμ.), *Une heure avec...*, τ. 2, Παρίσι, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924, σ. 41.

² Θ. Πετσάλης, «Πορτραίτα συγγραφέων μεταπολεμικής γενεάς. Συνέντευξη του Νίκου Β. Σφυρόερα», *Νεοελληνικά Γράμματα* 74 (30.4.1938) 12.

³ Θ. Πετσάλης-Διομήδης, «Πνευματική οδοιπορία», *Αποστάξεις*, Αθήνα, Εστία, 1967, σ. 51. Για μια «οριζόντια» μελέτη της Folle Époque βλ. M. Boucharenc - C. Leroy, *L'Année 1925. L'esprit d'une époque*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

⁴ Γ. Θεοτοκάς, «Σημερινή εμφάνιση του δικηγορικού επαγγέλματος στην Ελλάδα και μελλοντικός προορισμός του» [ομιλία του 1926 στη Φοιτητική Συντροφιά], *Στοχασμοί και θέσεις. Πολιτικά κείμενα 1925-1966, Α' (1925-1949)*, επιμ. Ν. Κ. Αλιβιζάτος, Αθήνα, Εστία, 1996, σ. 127.

να δυτικοευρωπαϊκή ζωή και σε ταξίδια.⁵ Γράφοντας το 1928 σε εφημερίδα του Παρισιού για τη συλλογή διηγημάτων του Θράσου Καστανάκη *Η χορεύτρια κοντεσσίνα Φελιτσιτά* (1928), ο Θεοτοκάς σημειώνει πως, αφού «ο τόπος κουνήθηκε» στα 1922 και έκλεισε ο «ελληνικός 19ος αιώνας», η Αθήνα περνά με νέους ρυθμούς το κατώφλι της μεταπολεμικής εποχής και προσπαθεί να συντονιστεί με την Ευρώπη. «[Η] μεταπολεμική Αθήνα [είναι] ορμητική και ασυνάρτητη, ζαλισμένη από κίνηση και πόθους. Φυσούν στην Ελλάδα τα μεγάλα ρεύματα της Ευρώπης και του 20ού αιώνα. Άλλαξε ο ρυθμός της ζωής μας, άλλαξε η λειτουργία της σκέψης μας.»⁶

Πολιτογραφήθηκε λοιπόν και στην «κοσμοπολιτίζουσα Αθήνα»⁷ η συνειδηση για τη νέα (μεταπολεμική) εποχή σε συνδυασμό με το σύνθημα «plus vite encore» («Λεωφόρος Συγγρού»). Ένας νέος Έλληνας του 1929 αισθανόταν, όπως σημειώνει ο Θεοτοκάς, «περισσότερη ψυχική συγγένεια με ένα συνομήλικο Ιρλανδό ή Πολωνό παρά με έναν Έλληνα της προηγούμενης γενεάς».⁸ Ο δομικός μετασχηματισμός της κοινωνικής εμπειρίας, η εποχική συνείδηση των νέων και η κοινότητα των ψυχικών διαθέσεων στα μεταπολεμικά χρόνια έχουν συνδεθεί ερμηνευτικά με την πανευρωπαϊκή εμπειρία του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου.⁹ Το τέλος του Μεγάλου Πολέμου θεωρείται σηματοδότης της ομαδικής αποδέσμευσης από τις οικονομικές, ηθικές και κοινωνικές πειθαρχίες της Belle Époque και καταλύτης του «κοσμοπολιτικού» πνεύματος των «τρελών χρόνων» (les années folles). Ο «κοσμοπολιτισμός» της εποχής συζητήθηκε έτσι, κάπως πρόχειρα, ως «μια ικανοποίηση του αισθήματος της φυγής προς τα έξω, μια αντίδραση στην τελματώδη στατικότητα του πολέμου χαρακωμάτων».¹⁰

⁵ «Στην Ελλάδα, εμείς οι Έλληνες, ψάχναμε τη λύτρωση [από τη Μεγάλη Ιδέα] έξω από την Ελλάδα, έξω από καθετί το ελληνικό (ήμασταν στομαχιασμένοι από ηθογραφία) και βρήκαμε καταφυγή στη φυγή. Άνθισε τότε κι' εδώ μια αρκετά πλούσια σε όγκο, αλλά μέτρια σε επίδοση, κοσμοπολιτική άθληση των συγγραφέων μας. [...] Δώδεκα χρόνια (από τα 1920 στα 1932) κυλιστήκαμε από το Παρίσι στο Λονδίνο και τη Βιέννη, από τη Βενετία στη Στοκχόλμη, από τη Ρώμη στη Γενεύη και τη Χάγη, δώδεκα χρόνια παρακολουσάμε από τις εξημμένες επιφάνειες των αισθήσεων στα ξεκοιλιασμένα βάθη των ψυχών μας, δώδεκα χρόνια ξοδεύαμε θησαυρίζοντας, μαζεύαμε σπαταλώντας», Πετσάλης-Διομήδης, ό.π. (σημ. 3), σ. 53, 55.

⁶ Γ. Θεοτοκάς, «Νέοι Δρόμοι. Θράσου Καστανάκη, *Η χορεύτρια κοντεσσίνα Φελιτσιτά* κι' άλλα διηγήματα» [εφ. *Αγών των Παρισίων*, 7.7.1928], *Αναζητώντας τη διάγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, επιμ. Δ. Τζιόβας, Αθήνα, Εστία, 2005, σ. 364.

⁷ Α. Καραντώνης, «Ο κοσμοπολιτισμός στη νεοελληνική ποίηση», *Αγυλοελληνική Επιθεώρηση* 3 (1947) 66.

⁸ Γ. Θεοτοκάς, «Οι μεταπολεμικοί» [1929], *Νέα Εστία* 1718 (1999) 599.

⁹ Δ. Τζιόβας, «Η γενιά και το κανόνη. Νεοτερικότητα και τραύμα», *Ο μύθος της γενιάς του '30. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2011, σ. 65–91.

¹⁰ Μ. Περάνθης, «Ο «κοσμοπολιτισμός» στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Ελληνική Πεζογραφία από την Άλωση ως σήμερα*, τ. Ε', Αθήνα, Εκδόσεις Έργων Περάνθη, 2068, σ. 295, όπου επίσης, με αναφορά σε

Παράλληλα, οι ίδιοι σύγχρονοι παρατηρητές συνδέουν τον «κοσμοπολιτισμό» συχνά με τα «θανμαστά επιτεύγματα της τεχνικής, που ο πόλεμος τα είχε προωθήσει ασύγκριτα», και υπογραμμίζουν σχετικά πως οι νέες δυνατότητες για εξ αποστάσεως ενημέρωση και μεταβάσεις στο εξωτερικό «διευκόλυναν μονομιάς σε απίστευτο βαθμό την επικοινωνία των ανθρώπων, των εθνών, των ηπείρων και άλλαξαν ολάξαφνα τις σχέσεις μεταξύ τους».¹¹ Τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια εκλαμβάνονταν έτσι κι αλλιώς ως μια εποχή κατά την οποία όλα και όλοι κινούνται: «Ήταν το πρώτο διάβα του Ατλαντικού με το αεροπλάνο. Ήταν το τηλεσκόπιο των 100 ιντσών στο βουνό Ουίλσον της Αμερικής [...]. Ήταν οι “αυτοστράντες”, ήταν τα ξενοδοχεία με τα εξακόσια δωμάτια, ήταν ο ηχητικός και “ομιλών εκατό τα εκατό”». ¹² Ο συγγραφέας Άγγελος Δόξας, λοιπόν, χαρακτηρίζει τον «κοσμοπολιτισμό» ως μια κοινωνική συμπεριφορά που, εξαιτίας της τεχνικής διευκόλυνσης της κινητικότητας, επιδίδεται στην «αέναη μετακίνηση από τόπο σε τόπο [και] που βαραινεί λογοτεχνικά κατά το ποσοστό μιας ψυχοδιανοητικής συμμετοχής σ’ αυτή». Οι σύγχρονοι «πολίτες του κόσμου» τυπολογούνται ως ταξιδιώτες, που ο ένας

με μια βαλίτσα στο χέρι [...] γύρευε να δοκιμάσει το ξάφνιασμα, την έκπληξη, το απροσδόκητο, την αντίθεση, το παράξενο, τη συγκίνηση και μαζί μ’ αυτά την ελευθερία, την απόλαυση και την εφημερότητα, κι άλλος μη έχοντας τα μέσα να ταξιδέψει ριχνόταν σε ανάλογες περιπέτειες και αναζητήσεις και απολαύσεις μέσα στον τόπο του όπου εγκλιμάτιζε ξενότροπες συνήθειες και νεωτερισμούς ή ζούσε με τη δίψα του ταξιδιού που την ικανοποιούσαν κάποιες γουλιές δροσιστικές προσφευγμένες από τις περιγραφές των ταξιδιωτικών βιβλίων, τα κοσμοπολιτικά διηγήματα και πεζογραφήματα και τις περιπέτειες του κινηματογράφου.¹³

Η παρούσα μελέτη προτείνει να προσεγγίσει τον «κοσμοπολιτισμό» της δεκαετίας του 1920 ως μια εκδοχή (πολιτισμικής) κινητικότητας, την οποία εξυπηρετεί η ταχεία ανάπτυξη των μέσων διηπειρωτικής μεταφοράς (διεθνείς αμαξοστοιχίες, υπερωκεάνια πλοία, αεροπλάνα), μαζικής επικοινωνίας και διακίνησης πληροφοριών, προκαλώντας νέες εμπειρίες του χώρου και της

σχετικές περιγραφές των Αντρέα Καραντώνη και Αποστόλου Σαχίνη, επαναλαμβάνεται η άποψη πως ο «κοσμοπολιτισμός» των νέων δεν υπήρξε παρά μια σύντομη παρένθεση με αρχή και τέλος (1928–1932).

¹¹ Θ. Πετσάλης-Διομήδης, «Κάπου στην Ευρώπη», *Αποστάξεις*, ό.π. (σημ. 3), σ. 33–34. Πρβ. «Οι μηχανές κ’ η ταχύτητα [που] μεταβάλλουν σήμερα ριζικά την οργάνωση της κοινωνίας και τα ήθη, επιδρούν [επίσης] στην αισθαντικότητα μας, ξανοίγουν νέες προοπτικές των πραγμάτων, δημιουργούν μια νέα αισθητική», Γ. Θεοτοκάς, «Τα ιδανικά της νέας γενεάς» [εφ. *Εργασία*, 22.2.1930], *Στοχασμοί και θέσεις*, ό.π. (σημ. 4), σ. 161.

¹² Πετσάλης-Διομήδης, ό.π. (σημ. 3), σ. 51–52.

¹³ Α. Δόξας, «Post facio. Αιτιολόγηση και επίδραση της “κοσμοπολιτικής” λογοτεχνίας», *Γκαρσόν... ένα ουσίκι!*, Αθήνα, Αργώ Ε.Ο., ²1949, σ. 232–233.

(επι)κοινωνίας και επηρεάζοντας ουσιαστικά τους τρόπους του αισθάνεσθαι και του σκέπτεσθαι των μεταπολεμικών νέων.¹⁴ Στο *Ελεύθερο πνεύμα* (1929) ο Θεοτοκάς, ως γνωστόν, θέλησε να συναρτήσει την ελληνική (πολιτισμική) πραγματικότητα με μια προοπτική αλληλενέργειας και ανταλλαγής με τη σύγχρονη Ευρώπη και στήριξε στο πρώτο κεφάλαιο «Περίπατος στην Ευρώπη» την επιχειρηματολογία του πάνω στην εμπειρία της «διάβασης των συνόρων» και στη νέα χωροαντιληπτική διάσταση που προσθέτει συννεπικουρικά το αεροπλάνο. Η αεροπορική εποπτεία αφ' υψηλού είναι στη δεκαετία του 1920 ακόμη σχετικά καινούργια τεχνική χωρογράφησης –πολλές πτητικές επιδείξεις υδροπλάνων καλύπτονται δημοσιογραφικά και οι αεροφωτογραφίες κυκλοφορούν ευρέως σε καρτ ποστάλ–, αλλά το μεγάλο της πλεονέκτημα για την κριτική συνίσταται στη σύλληψη του «συνόλου» που δυσκολεύεται να διακρίνει με τις αισθήσεις του ο πεζοπόρος-κριτικός, «γιατί συντελείται υψηλά». Η αίσθηση του «ανώτερης συμφωνίας», που κερδίζεται με το άνοιγμα της προοπτικής, αφενός βοηθά την κριτική να αποστασιοποιηθεί από τη μικροσκοπική μελέτη των τοπικών διαφορών και ιδιαιτεροτήτων, αφετέρου ανοίγει δρόμους για τη σύλληψη της κοινής πνευματικής ζωής των Ευρωπαίων. Η εναέρια προοπτική προσκαλεί για μια νέα «επαφή της πραγματικότητας», ώστε να αναπτυχθεί και στον ελληνικό «Μεταπόλεμο» η κοινή συνείδηση που αντιλαμβάνεται την Ελλάδα ως οργανικό μέρος του ευρωπαϊκού «συνόλου»:

Χρειάζεται, ύστερα από την αναλυτική εξέταση των διαφορών, να τολμήσουμε να κάνουμε ένα γύρο απάνω από τον κήπο [της Ευρώπης] με αεροπλάνο. [...] Το μάτι του αεροπόρου συλλαμβάνει το πανόραμα. Διακρίνει τις διακυμάνσεις του εδάφους, τις λοφοσειρές και τις πεδιάδες, τις κορυφές και τα χαντάκια, τις κύριες αρτηρίες, τις διευθύνσεις, τα σταυροδρόμια. Αγκαλιάζει το σύνολο με τις πιο γενικές γραμμές του και τους πιο πλατείς ορίζοντές του. [...] Η Ευρώπη μονάχα όταν την κοιτάζουμε από υψηλά δείχνει όλη τη λαμπρότητά της. Όταν σηκωθεί το αεροπλάνο, και αποχτήσουμε προοπτική, και μπορέσουμε να αγκαλιάσουμε την ήπειρο με μια ματιά, αισθανόμαστε ξαφνικά την αρμονία του συνόλου.¹⁵

¹⁴ Πρβ. την πρόταση του Stephen Greenblatt να διερευνηθούν επίσης «the physical, infrastructural, and institutional conditions of movement [...]»: only when conditions directly related to literal movement are firmly grasped will it be possible fully to understand the metaphorical movements», S. Greenblatt, «A mobility studies manifesto», *Cultural Mobility. A Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, σ. 250. Πέρα από τον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, που γνωρίζει στον Μεσοπόλεμο μεγάλη ανάπτυξη, το ευρύ κοινό ενημερώνεται όλο και περισσότερο επίσης από το ραδιόφωνο και τα «news reel» (μικρής διάρκειας φιλμ με περιεχόμενο ειδησεογραφικού, ενημερωτικού ή ψυχαγωγικού χαρακτήρα) στον κινηματογράφο. F. Bösch, *Mediengeschichte. Historische Einführung*, Φρανκφούρτη, Campus Verlag, 2011, σ. 157–170. S. Lommers, *Europe–On Air. Interwar Projects for Radio Broadcasting*, Άμστερνταμ, Amsterdam University Press, 2012.

¹⁵ Γ. Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα* [1929], επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, Αθήνα, Εστία, 2009, σ. 5–7. Ένας τέτοιος αεροπόρος-κριτικός ήταν για τον Θεοτοκά ο Stefan Zweig, ο οποίος, σαν «αληθινός Ευρωπαί-

Οι κυριότερες γραμμές που έχει κατά νου ο Θεοτοκάς αντιστοιχούν, όπως δείχνουν άλλα κείμενα της περιόδου, στις κεντρικές σιδηροδρομικές αρτηρίες της ευρωπαϊκής ηπείρου. Στο διήγημα «Μια γυναίκα σ' ένα τρένο», που περιλαμβάνεται στο *Ώρες αργίας* (1931) και στηρίζεται στις αναμνήσεις του συγγραφέα από το ταξίδι στο Παρίσι με το Simplon Orient Express τον Ιανουάριο του 1927,¹⁶ διευκρινίζεται πως η κομβική και ακτινωτή υποδομή σιδηροδρόμων χάραξε στον νοητό χάρτη του αφηγητή τις σημαντικότερες γραμμές μέσα από τις οποίες η Μεσόγειος, τα Βαλκάνια και η Κεντρική Ευρώπη επικοινωνούν με τη Βιέννη, το Παρίσι και τη «Λαίδη Βρεταννία» και απαρτίζουν τον κοινό ευρωπαϊκό χώρο: «Παρθενώνας–Βελιγράδι–Βιέννη, Βιέννη–Βουδαπέστη–Κωσταντσα, Βενετία–Λωζάννη–Παρίσι, Παρίσι–Βρυξέλλες–Οστάνδη–Αγγλία, Παρίσι–Μπορντώ–Μπιαρρίτς–Ισπανία».¹⁷ Αυτή η χαρτογράφηση των «μεγάλων δρόμων της Ευρώπης» από τον Θεοτοκά δείχνει πόσο παραγωγική για τη σύγχρονη ευρωπαϊκή «συναρμογή», όχι μόνο σε οικονομικό και πολιτικό επίπεδο αλλά και για τη δημιουργία μιας κοινής ευρωπαϊκής προοπτικής, υπήρξε η διεθνοποίηση των σιδηροδρομικών υποδομών μετά τον κλονισμό του Μεγάλου Πολέμου.¹⁸ Τα πολυτελή τρένα εξπρές της Compagnie Internationale des Wagons-Lits et des Grands Express Européens (CIWL), τα οποία υπηρετούσαν με το Simplon Orient Express (1919–1939), το Orient Express (1883–1939) και το Sud-Express (1887–1939) τις γραμμές που αναφέρει ο Θεοτοκάς,¹⁹ συγκρότησαν ένα εμφανώς ευρωπαϊκό δίκτυο που λειτούργησε ενεργητικά για την κυκλοφορία ανθρώπων, ιδεών, ειδήσεων, αγαθών, τρόπων ζωής και συγκεκριμένων μορφωμάτων σύγχρονου πολιτισμού (όπως λ.χ. το στυλ Art déco) στις χώρες της Δυτικής, Κεντρικής και Νοτιοανατολικής Ευρώπης.

ος» που είναι, «διακρίνει, απάνω από τα σύνορα, τα διεθνή ρεύματα του ηθικού μας πολιτισμού» και «προετοιμάζ[ει] την πλατιά και ειλκρινή πνευματική συνεργασία των εθνών της Ευρώπης», Γ. Θεοτοκάς, «Ο Ντιστογιέβσκι του Στέφαν Τσβάικ» [εφ. *Αγών των Παρισίων*, 9.3.1929], *Αναζητώντας τη διαύγεια*, ό.π. (σημ. 6), σ. 375–376.

¹⁶ Γ. Θεοτοκάς, «Σαν Ημερολόγιο [1929/31]», *Ημερολόγιο της “Αργώς” και του “Δαιμονίου”*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Λέσχη, 1989, σ. 127, 172. Το πρώτο σχέδιο του διηγήματος συντάχθηκε στο Λονδίνο το 1929.

¹⁷ Γ. Θεοτοκάς, «Μια γυναίκα σ' ένα τρένο», *Ώρες αργίας* [1931], Αθήνα, Εστία, 1959, σ. 68–69 (στο εξής: «Μια γυναίκα σ' ένα τρένο»).

¹⁸ Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π. (σημ. 15), σ. 9. Ι. Anastasiadou, *Constructing Iron Europe. Transnationalism and Railways in the Interbellum*, Άμστερνταμ, Amsterdam University Press, 2011. Πρβ. Τ. J. Misa - J. Schot, «Inventing Europe. Technology and the hidden integration of Europe», *History and Technology* 21.1 (2005) 1–19.

¹⁹ Βλ. τον χάρτη της Ευρώπης και τη λίστα με τα διηπειρωτικά τρένα εξπρές της Διεθνούς Εταιρείας των Κλιναμαξών και των Ταξείων Ευρωπαϊκών Αμαξοστοιχιών (CIWL) στον Μεσοπόλεμο στο Anastasiadou, ό.π., σ. 163, 274.

Η ένωση της ελλαδικής γραμμής Πειραιάς–Αθήνα–Λάρισα–Παπαπούλι (1889–1909) με τη γραμμή Θεσσαλονίκη–Σκόπια–Νις–Βελιγράδι (1869–1888, τμήμα του ιστορικού δικτύου των Ανατολικών Σιδηροδρόμων και των Σερβικών Εθνικών Σιδηροδρόμων) σηματοδότησε μόλις το 1916 την προσθήκη του «Παρθενώνα» (όπως πολύ χαρακτηριστικά νομιμοποίησε ο Θεοτοκάς τη θέση της Ελλάδας μέσα στον «κήπο» της Ευρώπης) στον χάρτη των ηπειρωτικών σιδηροδρόμων.²⁰ Το «Train de luxe Simplon Orient Express», που από το 1920 και μετά χρησιμοποίησε αυτή τη νέα (χερσαία) σύνδεση, επιτέλεσε και ισχυροποίησε σε συγκοινωνιακό επίπεδο τις σχέσεις (πολιτικές, οικονομικές, πολιτισμικές, συμβολικές κτλ.) του «κέντρου» της Ευρώπης με τη νοτιοανατολική της «περιφέρεια». Ο νέος διεθνής συρμός δεν προσανατόλιζε πλέον μόνο τη μεγαλοαστική περιέργεια προς εξευρωπαϊκές πραγματικότητες (την «Ανατολή»), όπως άλλοτε το ιστορικό Orient Express, αλλά έφτανε στον Μεσοπόλεμο επίσης τρεις φορές την εβδομάδα στον σταθμό Λαρίσης, τακτοποιώντας υπέρ της «Ευρώπης» τις σχέσεις μεταξύ Παρισιού και Αθηνών και δικτυώνοντας την Ελλάδα με το ευρωπαϊκό σύστημα πολυτελών τρένων της CIWL. Στο ελάχιστο διάστημα μίας μόνο δεκαετίας προστέθηκαν πολλές νέες επιλογές για διεθνείς μετακινήσεις (και τις συνακόλουθες ταχυδρομικές υπηρεσίες) από την Ελλάδα στην υπόλοιπη Ευρώπη²¹ και μίκρυναν οι αντιληπτές αποστάσεις, αφού ο χρόνος διαδρομής Αθήνα–Παρίσι με το τρένο μειώθηκε από πέντε μέρες σε 59 ώρες.²²

Η νέα γραμμή δεν κάλυψε μόνο (με αρκετή καθυστέρηση)²³ τις ανάγκες προς «εξυπηρέτησιν της Βαλκανικής και Ευρωπαϊκής Συγκοινωνίας μας (Εθνολογικώς) ταχυδρομικής και επιβατικής»,²⁴ αλλά έδωσε στην Ελλάδα επίσης ένα νέο *status* ως τόπο της ευρωπαϊκής περιφέρειας. Δηλωτική για την

²⁰ Ο.π., σ. 222–225.

²¹ Στις 7 Μαρτίου 1924 ανακοινώνεται με αγγελία, που απευθύνεται στους εμπόρους της Ελλάδας, ότι «η άριστα οργανωμένη υπηρεσία [= η Διεθνής Εταιρεία Grands Express Européens] αναλαμβάνει την εξ Ευρώπης διά του Σεμπλόν Οριάν Εξπρές μεταφοράν εμπορικών δεμάτων (πέντε μέχρις ογδοήκοντα κιλών) και την αποστολήν εντεύθεν τοιούτων διά των κάτωθι σταθμών Παρισίων, Λυώνος, Βορδώ, Λωζάννης, Τουρίνου, Μιλάνου, Βενετίας, Τεργέστης, Λουμπλάνας, Ζαγρέβ, Βελιγραδίου και Θεσσαλονίκης», «Διά τους εμπόρους της Ελλάδας», εφ. *Η Καθημερινή*, 7.3.1924.

²² M. Barsley, *The Orient Express. The Story of the World's Most Fabulous Train*, Νέα Υόρκη, Stein and Day, 1967, σ. 61. Αναχωρήσεις από Λονδίνο και Παρίσι για Αθήνα υπήρχαν κάθε Δευτέρα, Τετάρτη και Παρασκευή, από την Αθήνα κάθε Δευτέρα, Τετάρτη και Σάββατο. Μέσω Βελιγραδίου συνδέθηκε η Ελλάδα επίσης τακτικά με το Βερολίνο μέσω Βιέννης (πληροφορίες από διαφημιστική μπροσούρα του 1926).

²³ Πρβ. Anastasiadou, ό.π. (σημ. 18), σ. 212–220. Επίσης, Λ. Τρίχα, *Χαρίλαος Τρικούπης. Ο πολιτικός του "Τις πταίει;" και του "Δυστυχώς επτωχέυσαμεν"*, Αθήνα, Πόλις, 2016, σ. 445.

²⁴ Ι. Κ. Οικονόμου, «Η σιδηροδρομική γραμμή Καλαμπάκας–Κοζάνης–Βέροιας και η εξυπηρέ-

προσθήκη του «Παρθενώνα» στη γεωγραφία της νεωτερικής Ευρώπης είναι η διαφημιστική αφίσα (1926) του Joseph de la Nézière, η οποία απεικονίζει το Simplon Orient Express που περνάει με κεκτημένη ταχύτητα μπροστά από την Ακρόπολη.²⁵ Τι συσχετίσεις παρήγαγε και τι δείγματα «ευρωπαϊκού πολιτισμού» μετέφερε όμως αυτή η «αμαξοστοιχία Πολυτελείας Σεμπλόν-Οριάν-Εξπρές έχουσα καθ' έкаστην κλιναμάξας Παρισίων και Βιέννης και άμαξαν Ι και ΙΙ θέσεων διά Βελιγράδιον»,²⁶ καθώς περνούσε εθνικά σύνορα; Τι νέες προοπτικές άνοιξαν και τι διασυνδέσεις ανέπτυξαν οι επιβάτες μ' αυτή την κινούμενη πρόταση;

Η διαδρομή του Simplon Orient Express συζητήθηκε τον Μάρτιο του 1919 ως μέρος του ευρύτερου σχεδιασμού για τη μεταπολεμική Ευρώπη στο πλαίσιο της ειρηνικής Συνθήκης των Βερσαλλίων (άρθρα 321–386) και αποτέλεσε ένα εργαλείο της αγγλογαλλικής Αντάντ για τη διαμόρφωση ενός καινούργιου πολιτικού και οικονομικού *status quo*, προκειμένου να σπάσει το γερμανικό μονοπώλιο στο εμπόριο μέσω των σιδηροδρόμων στην Κεντρική και Νοτιοανατολική Ευρώπη. Η γραμμή σχεδιάστηκε για να αυξήσει τις εμπορικές δυνατότητες ανάμεσα στην Αγγλία, τη Γαλλία, την Ιταλία και την Εγγύς Ανατολή και να καθιερώσει παράλληλα μια διασυννοριακή ζώνη επιδράσεων του Παρισιού και του Λονδίνου κατά μήκος του 45ου παραλλήλου, δηλαδή νότια από τη σφαίρα επιρροής των γερμανόφωνων χωρών και, συγκεκριμένα, νότια από τη μέχρι το 1914 συνηθισμένη διαδρομή του Orient Express μέσω Μονάχου και Βιέννης.²⁷ Για να υπηρετήσει αυτούς τους σκοπούς, η γραμμή περνούσε από τη σήραγγα του Σεμπλόν, που από το 1906 αποτελούσε το μακρύτερο σιδηροδρομικό τούνελ του κόσμου (μήκους 3.034 μ.), και συνέχιζε μέσω Βενετίας και Τεργέστης μέχρι το Βελιγράδι, όπου και διακλαδιζόταν για

τησις της Δυτικής Μακεδονίας», *Τεχνικά Χρονικά* 101 (1–15.3.1936) 247. Πρβ. Σ. Β. Κορώνης, *Ιστορικά σημειώσεις επί της ελληνικής σιδηροδρομικής πολιτικής*, Αθήνα, Γ. Π. Ξένου, 1934, σ. 37.

²⁵ A. den Boer, *Orient Express History*, traiecto.com, 2015: <http://orient-assets.traiecto.com/enlarge/enlarge.html?06-21-1-en>

²⁶ «Σιδηρόδρομοι Ελλην. Κράτους. Ιδοποίησης», εφ. *Η Καθημερινή*, 10.5.1929.

²⁷ Η πολιτική που υποκίνησε τον σχεδιασμό του «nouvel Orient-Express» φαίνεται ανάγλυφα από σχετική προανακοίνωση στην εφημερίδα *Excelsior*: «Grâce à ce nouveau train, qui suivra le 45e parallèle, les américains, les Espagnols, les Portugais, les Français, les Suisses, les Italiens pourront communiquer avec les Yougo-Slaves, les Tchéco-Slovaques, les Roumains, les Grecs et les Russes sans passer par les voies allemandes, autrichiennes ou hongroises. [...] Bientôt sera réalisé le programme définitif comportant l'existence d'un train de luxe entre la France et l'Orient, Odessa, Constantinople et Athènes», «Le nouvel Orient-Express sera inauguré le 15 avril», εφ. *Excelsior*, 10.4.1919. Η γεωπολιτική σημασία του Simplon Orient Express για την Αντάντ αναλύεται στο Anastasiadou, «Breaking the spinal cord of Germany. The Simplon Orient Express», ό.π. (σημ. 18), σ. 62–73, επίσης σ. 102–109 («Versailles and the building of an Allied Railway Europe»).

να υπηρετήσει τα συμφέροντα της Αντάντ σε όλη τη Νοτιοανατολική Ευρώπη.

Το Simplon Orient Express αποτέλεσε το πλέον πρακτικό εργαλείο σ' αυτή την παραγωγή οικονομικού και πολιτικού χώρου μέσω σιδηροδρόμων. Κατέδειξε τις οικονομικές και γεωπολιτικές βλέψεις της αγγλογαλλικής συνεργασίας προς Ανατολάς, όπως επίσης βοήθησε στη σταθεροποίηση του ευρωπαϊκού πολιτικού χώρου μετά τον Μεγάλο Πόλεμο (πρβ. τις Συνθήκες του Λοκάρνο, 1925). Παράλληλα, το σύγχρονο μέσο μεταφοράς καθιστούσε εμφανείς τους επιταχυνόμενους ρυθμούς της νεωτερικότητας στον Μεσοπόλεμο. Ως εκ τούτου, οι διαφημιστικές αφίσες της περιόδου 1919–1939 καλλιεργούν την εικόνα μιας μοντέρνας, γρήγορης και αξιόπιστης συγκοινωνίας που διασχίζει τα «παραδοσιακά» τοπία και σχετικοποιεί τις αποστάσεις μεταξύ μητροπολιτικού κέντρου και περιφέρειας.²⁸ Το σύγχρονο μέσο μεταφοράς λειτουργεί μετωνυμικά ως αναγνωρίσιμος δείκτης των νέων ρυθμών της μεταπολεμικής εποχής. «Η Ευρώπη είναι τόσο μικρή και τα τραίνα πάνε τόσο γρήγορα...», γράφει χαρακτηριστικά ο Θεοτοκάς,²⁹ παραπέμποντας ακριβώς στη νοητική αναδιάταξη του ευρωπαϊκού χώρου και χρόνου,³⁰ στην οποία είχε επενδύσει η εικονογραφία της ταχύτητας και της τεχνικής αρτιότητας.

Η ανανεωμένη εμπιστοσύνη στην τεχνική και υλική πρόοδο αντανακλάται επίσης στη σύνθεση της αμαξοστοιχίας. Η προσεγμένη διακόσμηση των διαμερισμάτων στα Wagons-Lits (μεταξύ άλλων από τον διάσημο σχεδιαστή René Prou) σε στυλ Art déco³¹ μέχρι και τα «χονδρά φλυτζάνια με το κονσομμέ» στο «Βαγκόν-Ρεστωράν»³² παράγουν τόπους του πολυτελούς μοντέρνου και προσκαλούν τους επιβάτες να μετέχουν στον σύγχρονο πολιτισμό της «εγκάρ-

²⁸ Οι Roger Broders (1921), Joseph Porphyre Pinchon (1925), Joseph de la Nézière (1926–27), Jean Kerhor (1929), Jacques Touchet (1930) υπέγραψαν την εικονογραφία των φυλλαδίων και διαφημιστικών αφισών για το Simplon Orient Express. Πρβ. την ψηφιακή έκθεση που επιμελήθηκε ο A. den Boer, *Posters and Brochures for the Orient Express (1888–1988). Paper Trails to the East*, <http://retours.eu/en/19-orient-express-posters/>. Ο γραφικός σχεδιασμός του διαφημιστικού υλικού για τη γραμμή Simplon επίσης εμπνεύστηκε από το στυλ Art déco για να καλλιεργήσει μια αισθητική της ταχύτητας και της ηλεκτροκινούμενης μηχανής. Βλ. A. den Boer, *Swiss Railway Posters and Brochures (1925–1956). The Graphic Representation of the Simplon Line*, <http://retours.eu/en/06-simplon-railway-graphic-design/>.

²⁹ «Μια γυναίκα σ' ένα τραίνο», σ. 89.

³⁰ W. Kaschuba, *Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne*, Φρανκφούρτη, S. Fischer Verlag, 2004. Πρβ. την παρατήρηση του ταξιδιώτη Θεοτοκά πως μέσα στο τρένο «αστράψανε για μια στιγμή η Αδριατική, η Πάντοβα, η Βερόνα, το Μιλάνο, οι λίμνες», Θεοτοκάς, ό.π. (σημ. 16), σ. 139.

³¹ S. Sherwood, *Venice Simplon Orient-Express. The Return of the World's Most Celebrated Train*, Λονδίνο, Weidenwelf & Nicolson, 1983, σ. 56–59.

³² «Ταξίδια», εφ. *Η Καθημερινή*, 17.3.1950.

διας συνεννόησης» (Entente Cordiale). Το Simplon Orient Express ως δεικτής ταχύτητας και πολυτελείας, αλλά ακόμη περισσότερο ως μοχλός πολιτισμικής κινητικότητας, εκφράζει με πλέον παραστατικό τρόπο πως το πολιτισμικό πεδίο της Αντάντ προσφέρεται για μεταφορά και φτάνει στη Νοτιοανατολική Ευρώπη πάντοτε ήδη ως το «τραίνο της Δύσης».³³ Εάν η γαλλική εφημερίδα *Excelsior* χαιρέτισε στα 1920 τη νέα γραμμή Παρίσι–Αθήνα ως «μια νέα ζώνη επιδράσεων, που δημιουργεί προοπτικές για την επέκτασή μας, τόσο σε πνευματικό όσο και σε οικονομικό επίπεδο»,³⁴ τα πολυτελή βαγόνια του Simplon Orient Express ανέπτυξαν αυτή την επεκτατική δράση σε κοινωνιακό και συμβολικό επίπεδο.

Μέχρι τη δεκαετία του 1930 εκλεκτοί επιβάτες (μέλη βασιλικών οικογενειών, επιχρυσωμένοι αριστοκράτες, διπλωμάτες, μεγαλοβιομήχανοι, δημοσιογράφοι και άνθρωποι των τεχνών), εκτενή δημοσιογραφικά ρεπορτάζ αλλά και κείμενα λογοτεχνίας –από τους Paul Morand (*Ouvert la nuit*, 1922), Maurice Dekobra (*La Madone des sleepings*, 1925) κ.ά.– είχαν σχηματίσει και ένα δευτερογενές πλέγμα αναφορών γύρω από αυτό το θρυλικό τρένο της CIWL.³⁵ Δεν πρόκειται για το «σοφό» εξπρές που «κουβαλά ογκώδεις βιβλιογραφίες στο σταθμό Λαρίσης από τα πανεπιστήμια της Εσπερίας»³⁶ ή για το τρένο προηγμένης τεχνολογίας που διασπείρει ένα κλίμα ευημερίας, αισιοδοξίας και προόδου κατά μήκος του 45ου παραλλήλου. Αυτό που καθιστά το ταξίδι με το Simplon Orient Express μέσα στην Ευρώπη ελκυστική ιδέα για το αθηναϊκό κοινό είναι περισσότερο η φαντασμαγορία «κοσμοπολιτισμού» που αναμεταδίδεται από τις μεγαλουπόλεις της Δύσης: κομψοί τρόποι συμπεριφοράς, κοσμικές συναντήσεις, πολυτέλεια, πλούτος και πολυγλωσσία απαρτίζουν κά-

³³ Θεοτοκάς, ό.π. (σημ. 16), σ. 130.

³⁴ «L'Orient Express Paris Athènes» [εφ. *Excelsior*, 1920], παρατίθεται στο Anastasiadou, ό.π. (σημ. 18), σ. 68.

³⁵ «Kings and crooks, millionaires and refugees, big-game hunters and smugglers, prima donnas and courtesans traveled on the Orient Express; tycoons and financiers clinched their deals across its sumptuous dining tables; diplomats, spies, revolutionaries on board the train moved secretly to their moments of history. This unique caravansary on wheels was a microcosm of the world's intrigues, human passions, and unbridled ambitions. [...] No form of public transport has attracted writers in the unique way that the Orient Express did. Comparatively few people could afford to travel on it, but millions of newspaper readers knew about it. Apart from the appeal it had for authors, who could describe –or criticize– the luxury and glamour of the world's most costly train, there was the fascinating potential inherent in the oft-exploited formula of bringing a group of strangers into a place from which, temporarily, they cannot escape», E. H. Cookridge, *Orient Express. The Life and Times of the World's Most Famous Train*, Harmondsworth, Penguin Books, 1982, σ. 1, 228, βλ. επίσης το κεφ. «The famous and the notorious», σ. 151–185.

³⁶ Θεοτοκάς, ό.π. (σημ. 15), σ. 11.

ποιες μόνο αναφορές από το πλούσιο (ως έναν βαθμό βιωματικό) ρεπερτόριο μοτίβων και θεμάτων, από το οποίο αντλούν οι σχετικές εξιστορήσεις (πραγματικές και μη) στον τύπο και τη λογοτεχνία.³⁷ Εξού και, όταν ο Θεοτοκάς επισκοπεί σε άρθρο του 1930 τους νέους δυναμικούς ρυθμούς της σύγχρονης ζωής, αναφέρεται στα διεθνή τρένα ως επιτομή του σύγχρονου πλουτοκρατικού πολιτισμού που ταξιδεύει τις επιθυμίες των επιβατών στα κοσμοπολιτικά κέντρα της Γαλλίας, Αγγλίας και Ελβετίας.

Υπάρχουν οι ωραίες κυρίες με τις πολύτιμες τουαλέτες και τους γυμνούς ώμους μες στο φαντασμαγορικό ημίφως των ταγκό, οι αμμουδιές, οι λιμουζίνες στη λεωφόρο Συγγρού, και τα τραίνα, τα μεγάλα τραίνα της Ευρώπης, που εξορμούν αδιάκοπα προς τις φημισμένες πρωτεύουσες της χλιδής και των απολαύσεων: Μονμάρτη, Πικαντίλλυ, Μπιαρρίτς, Ριβιέρα, Σαίν-Μόριτς ... Μαγικές συλλαβές ικανές να διεγείρουν τις πιο ήμερες ιδιοσυγκρασίες, να παράξουν τα πιο κοιμισμένα νερά.³⁸

Το διεθνές τρένο αποτέλεσε στον Μεσοπόλεμο μια ευφάνταστη επένδυση στην κοινή ευρωπαϊκή πολιτισμική ταυτότητα και στη Νοτιοανατολική Ευρώπη. Ποικίλες δομές εξουσίας, επιχειρηματικά σχέδια, πολιτισμικές διαθέσεις και προβολές λειτούργησαν έτσι ώστε η υπηρεσία διακρατικής συγκοινωνίας να αναγνωρίζεται ως μια επιτομή του ευρωπαϊκού «μοντέρνου». Η εξωτερική πολιτική της Αντάντ, η διαφήμιση του τρένου ως μέσου τακτικής, ταχείας και ασφαλούς μετακίνησης ανθρώπων, εμπορευμάτων και ταχυδρομείου στην Ευρώπη, η αισθητική του πολυτελούς μοντέρνου που υπήρξε το σήμα κατατεθέν της CIWL, αλλά και η δημοσιογραφική και λογοτεχνική επένδυση στον μύθο του τρένου έχουν καταδείξει το ταξίδι με το Simplon Orient Express ως μια οργανωμένη εμπειρία κινητικότητας και συμμετοχής στον «κοσμοπολιτισμό» του ευρωπαϊκού κέντρου. Σ' αυτή την πολυσχιδή συμβολική οικονομία τα βαγόνια προσφέρονται για ετεροτοπικές ζώνες επαφής και αλληλεπί-

³⁷ *Τραίνο Πολυτελείας!* [Δάνεισέ μου] την αγωνιώδεια μουσική π' ακούγεται / σ' όλο το μάκρος των από πετσι χρυσό διαδρόμων σου, / ενώ, πίσω απ' τις λουστραρισμένες πόρτες σου / με τους βαριούς χάλκινους σύρτες / κοιμούνται οι Εκατομμυριούχοι. Απόσπασμα από την Ωδή (1913) του Valery Larbaud, η οποία δημοσιεύτηκε σε μετάφραση του Γιώργου Μουρέλλου στο περιοδικό *Ο Λόγος* 8 (1930–1931) 246–247. Ανάμεσα στο 1926 και το 1928 ο Γιώργος Κατσίμπαλης παρουσίασε και μετέφρασε υπό τον τίτλο «Σύγχρονοι Γάλλοι συγγραφείς» δείγματα από τη γαλλική κοσμοπολιτική λογοτεχνία (Francis Carco, Joseph Delteil, Jean Giraudoux, Valery Larbaud και Paul Morand) στο περιοδικό *Τα Παρασκήνια*. Βλ. Ε. Τατσοπούλου, «Το γαλλικό κοσμοπολιτικό διήγημα και ο απόηχος του στη νεοελληνική λογοτεχνία του Μεσοπολέμου», στο Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού - Σ. Ντενίση, *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία–Γραφή–Πρόσληψη*, Αθήνα, Gutenberg, 2009, σ. 432–445, όπου και βιβλιογραφία.

³⁸ Γ. Θεοτοκάς, «Αι ανησυχία της νέας γενεάς» [εφ. *Εργασία*, 18.1.1930], *Στοχασμοί και θέσεις*, ό.π. (σημ. 4), σ. 156.

δρασης. Έτσι κι αλλιώς η κατανομή των καθισμάτων στο διαμέρισμα προσβλέπει σ' αυτήν ακριβώς την επικοινωνιακή συνθήκη.³⁹

Καθόμαστε τόσην ώρα αντίκρυ-αντίκρυ, κοιταζόμαστε κάποτε (νομίζω πως χαμογελάσατε ελαφρότατα, για μια στιγμή, με τις δυο ακρίτσες των χειλιών σας, την τελευταία φορά που κοιταχτήκαμε), μα δεν προφέρουμε τιμουδιά. Ενώ ξέρουμε βέβαια πολύ καλά πως είναι αναπόφευκτο να μιλήσουμε. Έτσι ορίζει η εμαρμένη των τραίνων. [...] Η κυρία κ' εγώ είμαστε χωρισμένοι από το σύμπαν μέσα σ' αυτό το στενό διαμέρισμα. Δυο ψυχές, άγνωστες, αναμεταξύ τους, ριγμένες από την τύχη μέσα σ' ένα κουτάκι που τρέχει δαιμονισμένα. Οφείλω να προσπαθήσω να γνωρίσω αυτήν την ξένη ψυχή, που μου στέλνει η μοίρα μου από τα βάθη του απείρου.⁴⁰

Δεν ξέρουμε εάν ο νεαρός Θεοτοκάς είχε, κάπου κρυφά, την ελπίδα πως θα μοιραζόταν στο ταξίδι του με το Simplon Orient Express το 1927 το διαμέρισμα με κάποια «Μαντόνα των Βαγκόν Λι» και θα ακολουθούσε το σύγχρονο «γούστο».⁴¹ Ή, αλλιώς, εάν η συνάντηση σ' ένα διεθνές τρένο πολυτελείας, που διασχίζει με ταχύτητα την Ευρώπη, του χρησίμευσε πρωτίστως ως ένα «διασκεδαστικό» αφηγηματικό σχήμα για να κάνει ένα «εκφραστικό πείραμα» και ένα «λογοτεχνικό παιχνίδι» με τις γαλλικές γραφές του κοσμοπολιτισμού, όπως υπαινίσσεται ο συγγραφέας στον «Πρόλογο» της συλλογής *Ωρες αργίας*.⁴² Μου φαίνεται πως ο Θεοτοκάς στο διήγημα «Μια γυναίκα σ' ένα τρένο» συστήνει με την κοινότοπη μανιέρα του λογοτεχνικού κοσμοπολιτισμού (σκηνογραφία της κινούμενης κλινάμαξας, κοσμοπολιτικό

³⁹ «Transplanted from the coach to the rail road train, [...] the [U-shaped] seating arrangement [...] encouraged conversation while traveling», W. Schivelbusch, *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1986, σ. 73.

⁴⁰ «Μια γυναίκα σ' ένα τρένο», σ. 76, 79.

⁴¹ «Μα ίσως θα είχε κάποιο γούστο, κυρία μου, να με ερωτεύεστε λόγου χάρη για μια βραδιά, όπως συνηθίζετε να ερωτεύεστε έναν άγνωστο ξένο ταξιδιώτη, με την πεποίθηση πως δε θα με ανταμώσετε ποτέ πια στη ζωή σας, και λίγους μήνες αργότερα, να με ξαναβρείτε ξαφνικά σ' ένα σοβαρό αθηναϊκό σπίτι», ό.π., σ. 72. Στο «roman cosmopolite» *La Madone des sleepings* (1925) του Maurice Dekobra η φιλήδονη Lady Diana Wynham βρίσκει για εφήμερους συντρόφους της συνταξιδιώτες σε τρένα της Ευρώπης. T. Genrich, *Authentic Fictions. Cosmopolitan Writing of the Troisième République, 1908–1940*, Βέρνη, Peter Lang, 2004, σ. 96.

⁴² Γ. Θεοτοκάς, «Πρόλογος», *Ωρες αργίας*, ό.π. (σημ. 17), σ. 10, 8, 9. Βλ. το σχόλιο του Μ. Καραγάτση για τις *Ωρες αργίας*: «Είναι βιβλίο γαλλικό. Αν μούλεγαν πως είναι μετάφραση του τελεφταίου βιβλίου του Henri de Regnier [= *Escales en Méditerranée*, 1931] θα το πίστεβα αδιασταχτα», Μ. Καραγάτσης, «[Ανέκδοτο νεανικό δοκίμιο (1931)]», *Η λέξη* 44 (Μάιος 1985) 395. Και ο Πέτρος Σπανδωνίδης αμφιβάλει εάν ο Θεοτοκάς κατάφερε τελικά να προσθέσει κάτι δικό του στις «εντελώς ξένες διαθέσεις ή στιγμές ζωής» που δανείστηκε: «“Μια γυναίκα σ' ένα τρένο” είναι ένα μοτίβο που τόσοι τόχουν εκμεταλλευθή μετά το Hamsun, ώστε ή θα έπρεπε ν' αποφασίση κανείς στα γεμάτα να το ανανεώση ή να μην καταπαιστή μ' αυτό απλώς για να κάνει το γούστο του», Π. Σπανδωνίδης, *Η πεζογραφία των νέων (1929–1933)*, Θεσσαλονίκη, 1934, σ. 19.

προφίλ της συνταξιδιώτισσας, ταχεία εναλλαγή διαλόγου, ρεμβασμών και παρατηρήσεων κτλ.) επίσης ένα ουσιαστικότερο πλαίσιο συζήτησης από το ερωτικό δίκτυο της επιθυμίας, στο οποίο Γάλλοι κοσμοπολίτες-συγγραφείς συνήθως ενέπλεκαν τη γνωριμία «σ' ένα τραίνο κάπου στην Ευρώπη»:

Μια κυρία κάθεται αντίκρυ μου, μια κυρία πολύ καθώς πρέπει, ακαθόριστης εθνικότητας. Άνοιξε μιαν αγγλική εφημερίδα, κατόπι άρχισε να ξεφυλλίζει ένα γαλλικό βιβλίο, μυθιστόρημα, υποθέτω, παριζιάνικο, γλυκανάλατο, μπόσικο, ελαφριά πνευματώδες, ξετίσωπο με γούστο και με χάρη, απ' αυτά που χύνονται κάθε μέρα στους μεγάλους δρόμους της Ευρώπης, σε εκατό και διακόσιες χιλιάδες αντίτυπα, και γαργαλεύουν παιχιδιάρικα τις αισθήσεις των εθνών, χωρίς να κουράζουν τους εγκεφάλους. Μα μιλούσε, νομίζω, γερμανικά η κυρία στον υπάλληλο του τραίνου [...]. Έχει ωστόσο κάποιον αέρα της Μεσογείου η κυρία στα χρώματά της, στα χείλια, στο βλέμμα, στις κινήσεις.⁴³

Ο νεαρός ταξιδιώτης από την Ελλάδα, που είναι αποφασισμένος να πάρει αποστάσεις από την «ακινήσια» της «ρουτίνας» του και ετοιμάζεται να «δοκιμάσει κάτι αλλιώτικο, μια ποικιλία τέλος-πάντων»,⁴⁴ έρχεται στο τρένο σ' επαφή μ' έναν κόσμο πολύγλωσσο και αδιάφορο για τα εθνικά σύνορα και γοητεύεται από αυτόν. Η κυρία όχι μόνο εμφανίζεται πλήρως εναρμονισμένη με την ταξιδιωτική συνθήκη του «κοσμοπολιτισμού», επιτελεί κιόλας την «αρμονία του συνόλου», που προορίζει ο Θεοτοκάς γενικώς για «τόπο» και «χρόνο» της πνευματικής του δραστηριότητας: «Δε ζούμε έξω τόπου και χρόνου. Είμαστε Ευρωπαίοι, ανήκουμε στον ευρωπαϊκό πολιτισμό».⁴⁵ Από αυτό τον πολιτισμό θέλει να διέλθει ο Θεοτοκάς, όπως άλλωστε πολλοί νέοι της γενιάς του, όχι μόνο ως επισκέπτης των μεγάλων αστικών κέντρων της Δυτικής Ευρώπης αλλά επίσης κινούμενος ως συγγραφέας, αναγνώστης και μεταφραστής ανάμεσα σε ποικίλες ευρωπαϊκές λογοτεχνικές παραδόσεις και κριτικές αντιπαράθεσεις.

Η κίνηση κ' οι διασταυρώσεις των επιδράσεων ανανεώνουν και γονιμοποιούν απεριόριστα τους εθνικούς χαρακτήρες. Αυτός είναι ο δρόμος, άλλον δε βλέπουμε. Θα κάνουμε ανταλλαγές με την Ευρώπη, στην οποία άλλωστε ανήκουμε. Θα της πάρουμε ό,τι μας χρειάζεται και θα το συγχωνεύσουμε με τα αυτόχθονα στοιχεία. Η ελπίδα μας είναι ότι η Ελλάδα θα μπορέσει μια μέρα να ανταποδώσει.⁴⁶

⁴³ «Μια γυναίκα σ' ένα τραίνο», σ. 70–71.

⁴⁴ «Μια γυναίκα σ' ένα τραίνο», σ. 72, 82.

⁴⁵ Κ. Καλαντζής, «[Συνέντευξη με τον Γιώργο Θεοτοκά]» [εφ. *Η Ημέρα*, 15.11.1931], *Έξη συνομιλίες μου γύρω απ' την σύγχρονη πνευματική ζωή*, Αθήνα, Γ. Βασιλείου, 1931, σ. 11.

⁴⁶ Γ. Θεοτοκάς, «Ανταλλαγές» [*Νεοελληνικά Γράμματα*, 31.7.1937], *Αναζητώντας τη διαύγεια*, ό.π. (σημ. 6), σ. 314.

Η Γενιά του '30, ως γνωστόν, έθεσε καταρχάς τον προορισμό της πολιτισμικής της αποστολής για τη σύγχρονη Ελλάδα εκτός στενά εθνικών συνόρων και μετείχε στον «νέο κοσμοπολιτισμό» (cosmopolitisme nouveau) του καιρού της ακολουθώντας τις συντεταγμένες που τον διαμορφώνουν· σύμφωνα με τον Paul Morand: «établir pour nous-mêmes et pour autrui des rapports nouveaux, exacts et constants entre notre pays et le reste de l'univers».⁴⁷ Η λογοτεχνία (ποίηση, πεζογραφία και δοκίμιο) προκρίθηκε από τους νέους συγγραφείς ως το σημαντικότερο πεδίο εργασίας και η παραγωγικότερη ζώνη επαφής για να αναιρεθεί η εγχώρια στασιμότητα και να συναρτηθεί η Ελλάδα πολιτισμικά με την υπόλοιπη Ευρώπη. Εάν αναγνωρίσουμε με τον Θεοτοκά την «κίνηση» και τις «διασταυρώσεις των επιδράσεων» ως κύριους μηχανισμούς ανταλλαγής στον λογοτεχνικό «δρόμο» της Γενιάς, το διήγημα «Μια γυναίκα σ' ένα τραίνο» μας παροτρύνει να ξαναδούμε τον «κοσμοπολιτισμό» της πέρα από το πρόχειρο της φυγής προς τα έξω και της ελαφρότητας και του επιφανειακού μοντέρνου και να διερευνήσουμε, όπως πρότεινα στην αρχή, τη συνιστώσα της (πολιτισμικής) κινητικότητας τόσο από τη σκοπιά των υλικών της παραμέτρων όσο και μέσα από τις ποικίλες συμβολικές επενδύσεις που έχουν γίνει, ώστε να αναδειχθεί η εκδοχή της λογοτεχνικής επικοινωνίας, όπως αυτή αναπτύσσεται στη δεκαετία του 1920:

La littérature est une *carrière*, [...] au sens étymologique du mot. C'est une route à parcourir, bon gré, mal gré. [...] La littérature doit surtout être un moyen de locomotion international, le plus perfectionné, le plus aérien.⁴⁸

⁴⁷ Morand, ό.π. (σημ. 1), σ. 32.

⁴⁸ Ό.π., σ. 40-41.

Δίδυμα/Ερμαφρόδιτα.
Γενετική και πολυγλωσσία στην Kay Cicellis

1. Α και Τ, G και C

Ένας ανθρωπολόγος, ένας γλωσσολόγος, ένας μοριακός βιολόγος κι ένας γενετιστής συναντιούνται σε ένα τηλεοπτικό στούντιο... – ακούγεται ως αρχή κλασικού ανεκδότη, από εκείνα που συγκεντρώνουν στην αρχή εθνικότητες ή επαγγέλματα, για να οδηγήσουν βαθμηδόν, αξιοποιώντας συχνά μηχανισμούς της παρωδίας, στην επιθυμητή, καθώς λέμε, «*pointe*». Εντούτοις, η εν λόγω συνάντηση έλαβε πράγματι χώρα τον Σεπτέμβριο του 1967 στο πλαίσιο της τηλεοπτικής εκπομπής «*Vivre et Parler*» και κορυφώθηκε σε μία, υποτίθεται αυτοσχέδια, συζήτηση σχετικά με τους «ισομορφισμούς που διακρίνουν τον γλωσσικό και τον γενετικό κώδικα».¹ Όμως, η συζήτηση κάθε άλλο παρά περιστασιακή θα πρέπει να θεωρηθεί, αντιθέτως: είχε προ πολλού ξεκινήσει. Καθώς οι διάσημοι καλεσμένοι της εκπομπής –ο ανθρωπολόγος Claude Lévi-Strauss, ο γλωσσολόγος Roman Jakobson, ο μοριακός βιολόγος François Jacob και ο γενετιστής Philippe L'Héritier– ανταλλάσσουν απόψεις και επιστολές τουλάχιστον την τελευταία δεκαετία, επιχειρώντας να ορίσουν τις αρχές που διέπουν τον πολιτισμό, τη γλώσσα και το γενετικό υλικό του ανθρώπου αντίστοιχα. Και οι τέσσερις δηλώνουν ταγμένοι στο νέο παράδειγμα των επικοινωνιακών μοντέλων, το οποίο, εξάλλου, ταυτοχρόνως ενεργά διαμορφώνουν (δεν πρέπει να λησμονούμε: βρισκόμαστε εν μέσω του Ψυχρού Πολέμου· ήδη ο δορυφόρος «Σπούτνικ Ι» έχει εκτοξευτεί στο διάστημα· και στον εδώ, υποσελήνιο κόσμο ο Jakobson έχει διοριστεί στο Χάρβαρντ και συνεργάζεται με τα ερευνητικά κέντρα του Τεχνολογικού Ινστιτούτου της

Ευχαριστώ ιδιαίτερας τον διευθυντή του Κέντρου Ελληνικών Σπουδών στο Πρίνστον κ. Δημήτρη Γόντικα για την αμέριστη υποστήριξή του.

¹ Ο Jakobson σε επιστολή που απευθύνει προς τον Bronowski, παρατίθεται από τη Lily E. Cay, *Who Wrote the Book of Life? A History of the Genetic Code*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 2000, σ. 307. Η συζήτηση των τεσσάρων δημοσιεύτηκε εξάλλου τον Φεβρουάριο του 1968, βλ. «*Vivre et parler. Une discussion révolutionnaire entre François Jacob, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Philippe L'Héritier, émission télévisée de M. Tréguer et G. Chouchan*», *Les Lettres Françaises* 1221 (14–21.2.1968).

Μασαχουσέτης (MIT), τα οποία επιδίδονται –ως πρωτοπόρες, αν και όχι πάντα αθώες ιδεολογικές μηχανές– στην κυβερνητική, στη θεωρία παιγνίων ή και στην κρυπτανάλυση ακόμη· ενώ δεν έχει παρέλθει καιρός από την αποκωδικοποίηση της διπλής έλικας του DNA). Και οι τέσσερις «ειδικοί», λοιπόν, μιλούν τώρα για ιεραρχικώς αυτοοργανούμενα συστήματα, για κώδικες και μηνύματα, για διαύλους και λειτουργίες. Επεξηγούν και αναδιατυπώνουν εν συντομία, για τον μη ειδικό θεατή, αυτό που αποκαλούν γενετικό πρόγραμμα· κάνουν λόγο για «κυανογραφία» ή «εντύπωμα», όταν αναφέρονται σε μηχανισμούς αναπαραγωγής και μεταβίβασης· απαριθμούν τα χαρακτηριστικά της γλωσσικής δομής – παράλληλα προς αυτά της βιολογικής· ή εκθειάζουν την ανακάλυψη της νέας γονιδιακής γλώσσας – «μιας γλώσσας», θα σπεύσει να δηλώσει ο Jakobson κατά τη διάρκεια της εκπομπής, παραθέτοντας απευθείας την εναρκτήρια πρόταση από το βιβλίο των βιολόγων George και Muriel Beadle *The Language of Life* (1966), «παλαιότερης και από τα ιερογλυφικά, αρχαίας όσο η ίδια η ζωή, μιας γλώσσας πιο ζωντανής από όλες τις γλώσσες εντέλει – ακόμη κι αν τα γράμματά της παραμένουν αθέατα και οι λέξεις της βρίσκονται βαθιά κρυμμένες στα κύτταρα του οργανισμού μας».² Εν ολίγοις, η εκπομπή δεν αποτελεί παρά την εκλαϊκευμένη εκδοχή ενός μακρόχρονου διαλόγου, ένα ακόμη επεισόδιο, το οποίο διεξάγεται ανάμεσα στη γλωσσολογία και στις αποκαλούμενες «επιστήμες του ανθρώπου», κατά κύριο λόγο τη γενετική. Η σχέση λοιπόν είναι δεδομένη και θα συνοψιζόταν πάνω κάτω ως εξής: Από τη μια πλευρά οι γενετιστές δανείζονται έννοιες ή όρους από την επιστήμη της γλώσσας, προκειμένου να κατονομάσουν και να περιγράψουν τις, τότε καινοτόμες, ανακαλύψεις τους: ο χαρακτηρισμός του γενετικού κώδικα ως «αλφαβήτου», των νουκλεοτιδίων (των μορίων που απαρτίζουν τα γονίδια) ως «γραμμάτων» και, ακολούθως, του γονιδίου ως «λέξης»· η περιγραφή της γενετικής πληροφορίας ως κάτι που «εγγράφεται στα χρωμοσώματα όπως μια φράση σε ένα κείμενο»³ ή η υιοθέτηση της έννοιας της «μετάφρασης», δηλαδή της ροής της γενετικής πληροφορίας και της μετατροπής της σε πρωτεΐνη, αποτελούν ορισμένα μόνο δείγματα αυτού του διαλόγου, ο οποίος προβάλλει τη «σημείωση», τη «σύνταξη» και την «ανάγνωση» του «βιβλίου της ζωής», ξανά και ξανά.⁴ Κατά μία έννοια, μέσα από κειμενικές

² Παρατίθεται από Cay, ό.π., σ. 311.

³ Πρόκειται για τη διατύπωση του Jacob κατά τη διάρκεια της εκπομπής, παρατίθεται από Cay, ό.π., σ. 307.

⁴ Βλ. σχετικά Richard Doyle, *On Beyond Living. Rhetorical Transformations of the Life Sciences*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1997 (ιδίαιτερα το κεφ. 5: «DNA, Language, and the Prob-

μεταφορές αναδύεται η γενετική ως επιστήμη. Όστε δεν είναι τυχαίο ότι το πρώτο κεφάλαιο της *Γραμματολογίας* του Derrida, η οποία δημοσιεύεται την ίδια χρονιά με την προβολή της εκπομπής, τιτλοφορείται «Το Πρόγραμμα»· και μας υποδεικνύει ότι η εξάπλωση της γλώσσας και ο πληθωρισμός των σημείων στη βιολογία αποκαλύπτουν, για άλλη μια φορά, πόσο πολύ το *γράμμα* δομεί την κίνηση της ιστορίας ή «πώς μια ιστορικομεταφυσική εποχή προσδιορίζει ολόκληρο τον πνευματικό της ορίζοντα ως γλώσσα».⁵

Από την άλλη πλευρά η γλωσσολογία προσδοκά ουσιαστική επικουρία από τη βιολογία, ευελπιστώντας να αναβαπτίσει το πεδίο της – στα νουκλεϊκά οξέα, έστω. Κι έτσι κατασκευάζει και εκείνη επιμελώς αναλογίες. Ο Jakobson, ας πούμε, συγκρίνει τη δυαδικότητα των φωνημάτων με τις δομικές μονάδες του γενετικού υλικού που συναρμολογούνται πάντα ανά δύο ως ζεύγη – όταν εν προκειμένω η αδείνη («Α») ενώνεται με τη θυμίνη («Τ») και η γουανίνη («Γ») με την κυτοσίνη («C»), για να προκύψει το δίκλωνο μόριο, το οποίο κατόπιν περιελίσσεται στον χώρο. Ή κάνει λόγο για σχέσεις ιεραρχίας, συμπαρουσίας και συναλύσωσης.⁶ Ωστόσο, η σχέση του με τους γενετιστές δεν επρόκειτο να διαρκέσει. Με την εμφάνιση του Noam Chomsky η βιολογία θα αναθεωρήσει το λεξιλόγιό της, αφού οι «συντακτικές δομές» της γενετικής μετασημασιολογικής γραμματικής, τις οποίες εισάγει τώρα ο νέος αστέρας της γλωσσολογίας, θα αποτελέσουν το νέο πλαίσιο για να συζητηθεί το βάθος του «γενότυπου» και η επιφάνεια του «φαινότυπου» (ενώ, αργότερα, θα εξαφανιστεί κι αυτό το παράδειγμα).

Αλλά ήρθε η ώρα να αλλάξω κανάλι:

2. BBC

Το 1950 η Kay Cicellis (στην πραγματικότητα, με αυτό το όνομα εμφανίζεται στον κόσμο της λογοτεχνίας και, αργότερα, της μεταφρασμένης νεοελληνικής λογοτεχνίας στα αγγλικά· ωστόσο, στην πορεία, καθώς κινείται από γλώσσα σε γλώσσα, από νουβέλα σε διήγημα, από μετάφραση σε δοκίμιο ή και σε κείμενο λιμπρέτου ακόμη, το όνομά της θα παρουσιάσει ποικιλία συνδυασμών

lem of Origins», σ. 86–108). Εξάλλου, για τη χρήση κειμενικών μεταφορών από τη γενετική πρβ. την αξιανάγνωστη μελέτη της Kirsten Schmidt, *Was sind Gene nicht? Über die Grenzen des biologischen Essentialismus*, Bielefeld, transcript, 2014.

⁵ Ζακ Ντερριντά, *Περί γραμματολογίας*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 1990, σ. 19 (η έμφαση δική μου).

⁶ Γενικότερα για τη σχέση του Jakobson με τη βιολογία βλ. Laura Shintani, «Roman Jakobson and Biology. “A System of Systems”», *Semiotica* 127.1–4 (1999) 103–113.

και αποσχίσεων, ακολουθώντας σχεδόν τη μοίρα του ονόματος του Λεοπόλδου στον *Οδυσσέα* του Joyce: εσφαλμένες –τυπογραφικές– εκδοχές («Cate», «Key», «Καίρη», «Καίτη»), κολοβές εκδοχές («Cicell»), εξελληνισμένες εκδοχές («Κικελλή», «Τσιτσέλη»), όλες, ασφαλώς, τεκμήρια αυτού του διαρκούς περάσματος που χαρακτήριζε τον βίο και το έργο της και καθιστούσε, θα έλεγες, αδύνατο το ανεπανάληπτο του ενός προσώπου),⁷ το 1950, λοιπόν, η –ας την ονομάσουμε πρόχειρα– Kay Cicellis έχει εκδώσει την πρωτόλεια συλλογή διηγημάτων της στα αγγλικά *The Easy Way* και τυγχάνει ένθερμης υποδοχής από τη βρετανική κριτική.⁸ Κυρίως επαινείται για τη φρεσκάδα της γλώσσας της, για την αρτιότητα της αφηγηματικής τεχνικής της, αλλά και για κάτι άλλο ακόμη, ιδίως γι' αυτό: επειδή ως «νεαρή Ελληνίδα», ως «young Greek girl», όπως εξακολουθητικά χαρακτηρίζεται, συγγράφει στη γλώσσα μιας χώρας στην οποία δεν έχει ζήσει ως τότε ποτέ. Έτσι, όταν στις 4 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους καλείται να δώσει μία από τις πρώτες της συνεντεύξεις στο «BBC Home Service. Personal View», εξίσου έκπληκτος εμφανίζεται και ο συντονιστής της συζήτησης, αμήχανος ενόψει αυτής της δυσαναλογίας, διερωτώμενος ποια η αναγκαιότητα να συγγράψει κάποιος σε μια γλώσσα την οποία μπορεί μεν να γνωρίζει, αλλά τις δομές της πιο προσιτής και καθημερινής της ομιλίας ουσιαστικά αγνοεί. Η νεαρή συγγραφέας θα του αντιτείνει, κατ' αρχάς, τη βιογραφία της, ματαιώνοντας κάθε συνθήκη καταγωγής και δείχνοντας εντέλει ότι αυτό που όλοι αποκαλούν «the Greek girl» δεν είναι αγκυροβολημένο ούτε σε μια γλώσσα ούτε σε έναν πολιτισμό, απεναντίας, διαφεύγει κάθε ταξινόμησης. Πράγματι –παρατηρεί η Cicellis– γεννημένη στη Μασσαλία έμαθε την αγγλική (την πρώτη της γλώσσα) από γκουβερνάντες

⁷ Ας πούμε, ως «διδυμική Κικελλή» εμφανίζεται στην εφ. *Το Βήμα*, 28.8.1952· ως «Key Ciceli» στο πρόγραμμα του συνεδρίου για τον Καβάφη στο Κάιρο στις 15–19 Νοεμβρίου 1992· ως «Καίη Τσιτσέλη» στο συμπόσιο με θέμα «Η μετάφραση της νεοελληνικής λογοτεχνίας στην αγγλική γλώσσα» (Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 1–5 Σεπτεμβρίου 1993· ή ως «Καίρη Τσιτσέλη» σε μια κριτική του λιμπρέτου «Επιστροφή», το κείμενο του οποίου συνέθεσε από κοινού με τη Χρυσάνθη Κληρίδη.

⁸ Ενδεικτικά σε μια από τις πρώτες κριτικές διαβάζουμε: «Miss Cay Cicellis is afraid that because she has never been to England but learned English from governesses, she will not be accepted as an English writer, but only as a foreigner who writes in English. She need not worry. There is nothing Greek or French about her use of our language, which could not respond better to her sensitive direction if she had used it all her life. These stories are brilliant in themselves and phenomenal from a girl in her early twenties», βλ. L. A. G. Strong, *The Spectator*, 6.10.1950. Εξάλλου για μια παρουσίαση του βίου και του έργου της βλ. Peter Mackridge, «Kay Cicellis. The unresolved dilemma of the bilingual writer», στο David Wills (επιμ.), *Greece and Britain since 1945*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010, σ. 9–34. Βλ. επίσης Τζίνα Πολίτη, «Η αυτο-συνείδηση, το βλέμμα, οι λέξεις και ο κόσμος. Σχεδιάγραμμα ανάγνωσης των διηγημάτων της Καίης Τσιτσέλη», *Η δοκιμασία της ανάγνωσης. Δοκίμια*, Αθήνα, Άγρα, 2010, σ. 79–104.

συγχρόνως με τα γαλλικά (την άλλη της πρώτη γλώσσα), ενώ τα ελληνικά ήρθαν αργότερα, εκεί γύρω στην ηλικία των δέκα, όταν έφτασε στην Ελλάδα⁹ – που σημαίνει απλούστατα: προτάσσει μια ιδρυτική (τουλάχιστον) διγλωσσία στον πυρήνα της ταυτότητάς της. (Παρεμπιπτόντως, από τη σκοπιά του παρόντος κοιτάζοντας, γνωρίζουμε ότι η περιήγησή της επρόκειτο να έχει συνέχεια: προς το Πακιστάν, τη Νιγηρία και, έπειτα, ξανά πίσω στην Αθήνα, στο Λονδίνο, στο Μάντσεστερ, στο Πρίνστον... – απ' αυτήν προπάντων την άποψη, όχι, η Cicellis δεν θα αφιχθεί ποτέ, μολονότι αναχωρεί διαρκώς.) Ίσως μάλιστα –ομολογεί– δεν επέλεξε καν συνειδητά να συγγράψει στην αγγλική· μάλλον επιλέχτηκε αναπόφευκτα από την ίδια τη γλώσσα. Αλλά καθώς η επαφή της με την αγγλική κινδύνευε να καταστεί επαφή με το νεκρό γράμμα του βιβλίου –«I realised that soon English would be nothing more to me than a book-language, a dead language»–,¹⁰ αποφάσισε, μετά τη δημοσίευση του τόμου διηγημάτων της, να έρθει στην Αγγλία για να κατακτήσει τη ζώσα φωνή· και, ήδη, ακούγοντας κιόλας στο αεροδρόμιο την Cockney διάλεκτο του αχθοφόρου ή ανταλλάσσοντας δύο λόγια με τον πρώτο, στη ζωή της, λονδρέζο αστυνομικό, ένωσε μεμιάς το θάυμα.

Δεν χωρά η παραμικρή αμφιβολία ότι η Cicellis, στην παρούσα φάση, έχει λάβει την απόφαση να γράψει στα αγγλικά και συνακόλουθα με το ταξίδι της να βιώσει μέσα στην πρωταρχική μορφή της παρουσίας της τη γλώσσα και συστηματικά να την καλλιεργήσει. Αλλά μολονότι η ίδια τάσσεται υπέρ της μίας γλώσσας συγγραφής, ώστε να προγραμματίζει μάλιστα το «σβήσιμο» –ή, έστω: την «απόθιση»– των άλλων της γλωσσών («First, I had to get rid of the influence of the French language, which was also struggling for a place in my mind and demanding to be used as a means of expression»),¹¹ μοιραία οι άλλες γλώσσες βρίσκονται εκεί, άμεσα συμπαρούσες. Αδιόρατα ή εμφανέστερα είναι ανά πάσα στιγμή τα ίχνη τους – πώς να εξαλειφθούν συνεπώς; Πώς να παύσουν οι συνηχήσεις; Πώς να δαμαστεί η πολυγλωσσία, που εκείνη προσωπικά την κατατρώει; Γνωρίζει καλά, ασφαλώς: Η γνώση πολλών γλωσσών συνεπάγεται αναλόγως εισχώρηση σε κόσμους και λογοτεχνίες, δι-

⁹ «BBC Home Service. Personal View», ραδιοφωνική εκπομπή με την Kay Cicellis, Δευτέρα, 4 Δεκεμβρίου 1950. Βλ. «Miscellaneous Radio Programs, 1950–1951, 1992», στο *Kay Cicellis' Papers (1939–2000)*, Princeton University Library (κουτί 5, φάκελος 13). Για μια παρουσίαση του αρχείου της στην πανεπιστημιακή βιβλιοθήκη του Πρίνστον βλ. Peter Mackridge, «The Kay Cicellis' Archive at Princeton University», *Princeton University Library Chronicle* LXXIII.2 (2012). Εφεξής, ό,τι παρατίθεται από το αρχείο της θα δίνεται με αναφορά στο κουτί του αρχείου και στον ειδικότερο φάκελο.

¹⁰ Βλ. «Personal View», ό.π.

¹¹ Βλ. ό.π.

χωσ άλλο, έναν εμπλουτισμό· συγχρόνως, όμως, πολυγλωσσία σημαίνει ολισθηση γλωσσικών σημείων, σημαίνει ότι η οντολογική σταθερότητα του κόσμου κλονίζεται, ότι τα πράγματα αποκτούν κάτι δυνητικό, χάνοντας τελικώς το βάρος τους:

Of course, knowing more than one language does afford a certain richness, a capacity of understanding and penetrating into many different worlds, atmospheres, literatures. [...] But knowing many languages can also mean not really knowing any at all. The word loses its freshness, its reality, its uniqueness when you know it can be said in another way, with another sound. The word doesn't have so much weight then. And your entire *feeling* for words becomes blunted, uncertain.¹²

3. Ο

Για την ακρίβεια, η άποψη αυτή δεν χαρακτηρίζει μόνο τη νεαρή Cicellis· οι κινούμενες σχέσεις ανάμεσα στο «world» και «word» αποτελούν σταθερά της σκέψης της και της λογοτεχνικής της παραγωγής, ένα είδος κρίσιμου ερωτήματος στο οποίο διαρκώς θα επιστρέφει. Κι αργότερα, δηλαδή, ως αναγνωρισμένη αγγλίδα και ελληνίδα συγγραφέας, ακαταπόνητη μεταφράστρια της νεοελληνικής λογοτεχνίας στα αγγλικά (περίφημη θεωρείται και σήμερα η μετάφραση των *Ακυβέρνητων πολιτειών* του Τσίρκα) και ευαίσθητη δοκιμογράφος δεν θα σταματήσει να καλοτυχίζει τους «ευτυχισμένους μονόγλωσσους συναδέλφους» της σε σχέση με τη δική της –«ανώμαλη, μπάσταρδη και βασικά οδυνηρή, παρ' όλα τα σχετικά πλεονεκτήματά της»– περίπτωση.¹³ Διάβιου θα αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στο δώρο της πολυγλωσσίας και στο αδιέξοδο που άφησε πίσω της ο γλωσσικός κερματισμός. Δεν είναι τυχαίο, ας πούμε, ότι επανέρχεται, σε πολλά θεωρητικά και μυθοπλαστικά της κείμενα, στον μύθο του πύργου της Βαβέλ και στον χρόνο εκείνο πριν από τη διάσπαση, όταν η αρχετυπική γλώσσα, η *Ursprache*, δεν έχει ακόμη ραγίσει απ' άκρου εις άκρον και δεν υφίσταται ακόμη ανάγκη μετάφρασης – η παρουσία της οποί-

¹² Βλ. ό.π.

¹³ «Συνέντευξη με την Καίη Τσιτσέλη», εφ. *Μεσημβρινή*, 30.5. 1980. Επίσης πρβ.: «A large number of people, especially in this country, seem to believe that to be polyglot means being at home everywhere. I think it is the other way round: being a polyglot means being a foreigner everywhere. Some people like being a foreigner. I don't; perhaps because I've been a foreigner too often – to be precise in three different ways: a foreigner in the country where I was born (France); a foreigner in my own country (Greece), because when I first went to live there, at the age of ten, I couldn't speak a word of Greek; and thirdly, a foreigner in the country whose language I have chosen to write in (England)». Από το δακτυλόγραφο κείμενο της Cicellis «Journey into Language» (κουτί 4, φάκελος 10)· δημοσιεύτηκε στο *International PEN Bulletin of Selected Books* 7.1 (1956) 3–8.

ας, εξάλλου, αποτελεί, κατά την άποψή της, τεκμήριο διαχωρισμού και έκπτωσης, κάτι σαν το «σημάδι του Κάιν» («something like the murder of Cain, a witness to man's exile from *harmonia mundi*»).¹⁴ Άπαξ, όμως, και το μεταφυσικό κτίριο κατέρρευσε, και η ενότητα εξέπεσε σε πολλαπλότητα, κάθε γλώσσα δεν μπορεί παρά να είναι ατελής: «Jede Sprache ist ein Versuch», δηλαδή «κάθε γλώσσα είναι μια απόπειρα», γράφει σε κάποιο τετράδιο σημειώσεών της, παραθέτοντας απευθείας στα γερμανικά τον Wilhelm von Humboldt – και ολοκληρώνει κατόπιν την πρόταση στα αγγλικά: «and as such will remain ontologically incomplete». (Ολοφάνερα, στις σημειώσεις της, όπως άλλωστε και στην αλληλογραφία της με οικείους και φίλους, διασταυρώνει άγρια γλώσσες, επιδίδεται ακραία σε εναλλάξ χρήση δύο, τουλάχιστον, γλωσσικών κωδίκων – ενώ, αντιθέτως, η λογοτεχνία της, στην επιφάνεια τουλάχιστον, πασχίζει για γλωσσική καθαρότητα σάμπως οι γλώσσες να βρίσκονται σε σχέση αμοιβαίου αποκλεισμού ή ανταγωνισμού μεταξύ τους.) Κοιτώντας, μάλιστα, στο αρχείο της, θα διαπιστώσει κανείς ότι το ενδιαφέρον της στρέφεται συχνά γύρω από την αποκαλούμενη «παραδείσια» ή «αδαμική γλώσσα», την πρωτογλώσσα που δεν γνώριζε, υποτίθεται, τη σχάση του ονόματος και, άρα, κυριολεκτούσε. Πράγματι, είτε η Cicellis αποδελτιώνει το δοκίμιο του Walter Benjamin «The Task of Translator» (Το μέλημα του μεταφραστή») και τη θεωρία του για την «καθαρή γλώσσα» που έχει τη δύναμη να αποκαλύψει η μετάφραση· είτε διαβάζει –και στενογραφεί στα τετράδιά της– τη μελέτη του George Steiner *Μετά τη Βαβέλ*· είτε επισημαίνει ότι η πιο τεχνητή όλων των γλωσσών, η εσπεράντο, επιθυμεί ιδεωδώς να επανεφεύρει τη γλώσσα της Εδέμ, περιστρέφεται γύρω από εκείνο τον κύκλο, ο οποίος συγκρατούσε τα πάντα σε μια οργανική ενότητα – ολιστικός και απόλυτος, δηλαδή αδύνατος, όμικρον και μηδέν ταυτοχρόνως. Ενώ, την ίδια ακριβώς στιγμή, η Cate-Key-Καίρη-Καίτη-Cicell-Cicellis-Τσιτσέλη γνωρίζει το αβάσιμο της νοσταλγίας της· και δεν μπορεί –δεν θα μπορούσε ποτέ αυτή η κοσμοπολίτισσα– να δεχτεί τη μονοκρατορία της μίας γλώσσας ούτε καν την καθολική γραμματική ενός Chomsky, για το βάθος της οποίας συχνά διατυπώνει επιφυλάξεις: «the allegedly inherent, universal grammar of Noam Chomsky is buried in such a depth, under so many layers of singularities that in the

¹⁴ Ιδιόχειρες αποδελτιώσεις της Cicellis από τις αναγνώσεις κειμένων των George Steiner, Walter Benjamin κ.ά., τις οποίες θα αξιοποιήσει αργότερα στο κείμενό της για τη μετάφραση του Λορεντζάτου. Εκεί θα γράψει μεταξύ άλλων: «φοβάμαι πως ο καθαρός Λόγος του Benjamin είναι αμετάκλητα χαμένος· οι διαφορές που χωρίζουν τις ανθρώπινες γλώσσες δεν γίνεται να ξεπεραστούν. [...] Ο πύργος της Βαβέλ είναι απόρθητος» (κουτί 5, φάκελος 8).

end the differences prevail over similarities».¹⁵ Εντέλει η Cicellis επιλέγει να εγκατασταθεί σε μια διακεκαυμένη ζώνη: ονειρεύεται τη (γλωσσική) ενότητα, μετέωρη ανάμεσα στο *ήδη* και στο *όχι ακόμα*: αλλά αυτό που βρίσκει κάθε φορά είναι τα «θραύσματα του κεραμικού» (αυτήν τη μεταφορά δεν χρησιμοποίησε ο Benjamin, που εκείνη τόσο αγαπούσε;), κομμάτια που άντε να τα συναρμολογήσεις.¹⁶

4. V/V

Την εποχή που ο Roman Jakobson και οι γενετιστές διερευνούν τις ομοιότητες ανάμεσα στον μηχανισμό του DNA και στη δομή της γλώσσας και συγγράφουν μια σειρά από σχετικά άρθρα, η Kay Cicellis, στον θεωρητικό απόηχο αυτού του «λόγου», διαβάζει εκλαϊκευμένες μελέτες γενετικής και δημοσιεύσεις για φαινόμενα μοριακής κληρονομικότητας και μεταλλάξεων που μεταβάλλουν τον γονότυπο ή ενημερώνεται, επιπλέον, για τις εξελικτικές θεωρίες. Ας πούμε, γνωρίζει το επιστημονικό σύγγραμμα του Pierre Teilhard de Chardin *Le Phénomène humain* (1955), μια μάλλον ιδιόμορφη πραγματεία όπου συγχωνεύονται η βιογένεση και η νοογένεση, η υλική ενέργεια και η μεταφυσική και υποστηρίζεται, μεταξύ άλλων, ότι η ζωή στον πλανήτη Γη οδεύει προς μια πληρότητα ή ένα μελλοντικό σημείο, αποκαλούμενο – από τον συγγραφέα – «Σημείο Ωμέγα» (το οποίο, μάλιστα, ενέπνευσε εσχάτως και την ομώνυμη νουβέλα του Don DeLillo *Point Omega*). Και μολονότι η ίδια δεν κατανοεί απολύτως τις υποθέσεις που διατυπώνονται για την αρχή της καταγωγής, τις νευρολογικές δραστηριότητες ή τις αβιοτικές χημικές αντιδράσεις (και η «δυσκολία» ισχύει και στην περίπτωση άλλων συναφών άρθρων που διαβάζει στην εφημερίδα *Observer*, στο περιοδικό *Life*, στο *Time* ή αλλού), μολαταύτα δηλώνει καταγοητευμένη από την ανάγνωση, η οποία συνέλκει μια ριζική αλλαγή οπτικής για εκείνη:

Have you read – or heard about a book called the «Phenomenon of Man», by a Jesuit, who is also an eminent scientist – Pierre Teilhard de Chardin? I am just finishing it, and am immensely impressed, he has changed my whole perspective of the universe. He writes beautifully – lucidly – powerfully – and how he loves life, this life he has studied so closely. I can't go with him all the way – I can't quite follow him in that fine rapturous leap he makes at the end, to reach what he believes is the final stage of Evolution (the book is about evolution,

¹⁵ Βλ. ό.π.

¹⁶ Walter Benjamin, «Το έργο του μεταφραστή», *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, μτφρ.–εισ.–επιμ. Φώτης Τερζάκης, Αθήνα, Νήσος, 1999, σ. 72.

but in a spiritual as well as «Darwinian sense»). [...] Do you know – he even manages to inspire one with awe for the monkeys, our ancestors? The whole chapter on the emergence of Thought in the chain of evolutions is extraordinary thrilling. Anyway, he is a dear and great man [...].¹⁷

Τουλάχιστον ένα τμήμα αυτής της εκλαϊκευμένης γνώσης, προορισμένης για το κοινό των μη ειδημόνων, θα αποτελέσει σημείο αφετηρίας ορισμένων κειμένων της. Για παράδειγμα, η ανάγνωση δημοσιευμάτων για την ευθανασία και τη βιοηθική θα διοχετευθεί διαπιστωμένα στο διήγημά της «A good death» στο οποίο παρουσιάζεται –μέσα από τη σκοπιά ενός ανίατου ασθενούς– η βούληση διαχείρισης του θνήσκειν.¹⁸ Άλλα κείμενά της, πάλι, θα αναπτυχθούν γύρω από αναδιπλασιασμούς αξιοποιώντας τα ετεροζυγωτικά ή τα μονοζυγωτικά δίδυμα, τον ερμαφροδιτισμό ή και τον εναντιομορφισμό ακόμη. Ειδικότερα σε αυτού του είδους τα παραδείγματα συγκαταλέγεται και μια ανέκδοτη, ημιτελής νουβέλα που φέρει τον τίτλο *The Split* (ο διαχωρισμός, η διαίρεση) και κατά πάσα πιθανότητα γράφεται τα έτη 1966–1967 και μολονότι η συγγραφέας τη δουλεύει επανειλημμένα (τουλάχιστον δύο εκδοχές βρίσκονται στο αρχείο της και ένα αρχικό σκαρίφημα), θα παραμείνει σπάρραγμα: ποτέ δεν τελείωσε, ποτέ δεν θα την ξανάπιανε.¹⁹ Αν μας ενδιαφέρει το εν λόγω κείμενο είναι επειδή χρησιμοποιεί βιολογικές εικόνες – τις οποίες διαπλέκει αξεχώριστα με εικόνες μυθικές και εν γένει μεταφυσικές. Διότι η βιολογία, όταν κι όπου εμφανίζεται στα κείμενα της Cicellis, δεν είναι ποτέ αυστηρά εγκυκλοπαιδική· δεν είναι, φέρ' ειπείν, η βιολογία ενός Jeffrey Eugenides υπό την έννοια ότι δεν περιγράφει εξονυχιστικά ούτε αναλύει επακριβώς γενετικά και βιολογικά δεδομένα, όπως θα κάνει, χρόνια αργότερα, εκείνος με το δικό του ερμαφρόδιτο, τον ή την Cal· το «Πρόγραμμα» σ' αυτήν εμφανίζεται κατά κανόνα μετασχηματισμένο ή είναι συχνά παραμορφωμένη ανάμνηση μιας άτακτης γνώσης. Όπως και να έχει, το κείμενο οφείλει να διαβαστεί αντικριστά με κάποια άρθρα περί διδύμων ή σιαμαίων διδύμων που σώζονται στο αρχείο της Cicellis, όλα μέρος αυτής της εκλαϊκευμένης βιολογίας, για την οποία έγινε λόγος πριν, υπογραμμισμένης, ψαλιδισμένης και κολλημένης στο μετα-

¹⁷ Από την επιστολή που απευθύνει τον Απρίλιο του 1961 στη Χρυσάνθη Κληρίδη (κουτί 8, φάκελος 1).

¹⁸ Βλ. τα αποκόμματα εφημερίδων στο αρχείο της, ειδικότερα: «Euthanasia / Part 1», *The Observer Review*, 24.9.1967, καθώς και «The Right to Die», Euthanasia / Part II», *The Observer Review*, 1.10.1967 (κουτί 4, φάκελος 8).

¹⁹ Η νουβέλα *The Split* σώζεται σε ένα τετράδιο του αρχείου της (κουτί 4, φάκελος 4), το οποίο φέρει με ερωτηματικό την ημερομηνία «Απρίλιος 1966;». Ενδεχομένως η ημερομηνία συμπληρώθηκε εκ των υστέρων, όταν δηλαδή η Cicellis παρέδωσε επισήμως το προσωπικό της αρχείο στην Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη του Πρίνστον. Το χειρόγραφο δεν έχει αριθμό σελίδων.

ξύ πάνω στα τετράδια της συγγραφέως – ειδικότερα, οφείλει να συναναγνωσθεί με το άρθρο «United unto Death» του περιοδικού *Time* (20 Ιανουαρίου 1967), αφιερωμένο στις σιαμαίες αδερφές Mary και Margaret Gibb, διασημότητες του τσίρκου και του βουλεβάρτου, κατά βάση διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες, που –παρά την επιμονή των γιατρών– αρνήθηκαν να χωριστούν σε δύο «λειτουργικές μονάδες», μένοντας εφ' όρου ζωής ενωμένες.

Ακριβώς αυτό «το ένα που είναι δύο, το δύο που είναι ένα»²⁰ έλκει ιδιαιτέρως την Cicellis (για λόγους που μπορούμε να μαντέψουμε και, πάντως, αναλυτικά θα δούμε στη συνέχεια) – αλλά ομοίως έλκει και τον Brian de Palma, ο οποίος, την ίδια πάνω κάτω εποχή, θα αναφερθεί στην ταινία του «Αδελφές» (*Sisters*, 1973) στις ίδιες αυτές σιαμαίες Mary και Margaret και θα θέσει το ζήτημα της «τερατώδους ανωμαλίας», αναμειγνύοντας στοιχεία της γενετικής, της ψυχιατρικής, το ρομαντικό μοτίβο του αναδιπλασιασμού ή και μυθολογικές αφηγήσεις ακόμη· ενώ, πάλι τον ίδιο καιρό, σε μια σειρά από παραδόσεις στο Collège de France (1974–1975), ο Michel Foucault θα ασχοληθεί επίσης με τα σιαμαία και τα ερμαφρόδιτα· και θα δείξει πειστικά ότι για να εγκαθιδρυθεί γενικά μια «τάξη σκέψης» (εν προκειμένω η «τάξη σκέψης» για τους αποκαλούμενους «μη κανονικούς») με όλες τις αναμειξεις, τις αναπάντεχες συνδέσεις και τις ασυνέχειες, εννοείται, που αυτή εμφανίζει, απαιτούνται πάντα περισσότεροι του ενός «λόγοι»: της ιατρικής, της γραμματικής, του ποινικού



Οι σιαμαίες Mary & Margaret Gibb.
Απόκομμα από το *Time*. Cay Cicellis' Papers
(1939–2000), Princeton University Library

²⁰ Μισέλ Φουκώ, *Οι μη κανονικοί. Παραδόσεις στο Κολέγιο της Γαλλίας, 1974–1975*, μτφρ. Σωτήρης Σιαμανδούρας, Αθήνα, Εστία, 2010, σ. 139.

κώδικα, της θεολογίας, της λογοτεχνίας, της επιστημονικής πραγματείας κ.ά. Αν λοιπόν, σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις, είναι δυνατόν να γίνει λόγος για αμοιβαιότητες ή συνάφειες –ας πούμε, ανάμεσα στον Jacob και στον Jakobson που θέλουν να συνδέσουν τον κώδικα του DNA και τον κώδικα της γλώσσας· ανάμεσα στα «light» άρθρα βιολογίας ή ιατρικής ενός *Time* και στην Καίη (που θα τα αξιοποιήσει)· ανάμεσα σε μια εποχή που ανακαλύπτει τη διπλή έλικα και στον Foucault που στρέφεται στη νομικοβιολογική διάσταση των φαινομένων, προκειμένου να εξετάσει τον τρόπο βάσει του οποίου συγκροτείται σε μια δεδομένη εποχή ένα «σύστημα σκέψης»–, αν λοιπόν πράγματι είναι δυνατόν να γίνει λόγος για συνάφειες, τότε θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι αυτές τεκμηριώνουν, αυτόνομα αλλά και συμπληρωματικά, μια «τάξη σκέψης», η οποία αναδύεται κάπου εκεί γύρω στο δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνα (αλλά έχει ήδη ξεκινήσει νωρίτερα) με κύριες δεσπόζουσες τη βιολογία και τη γενετική.



Από την ταινία του Brian de Palma *Sisters* (1973)

«Το ένα που είναι δύο, το δύο που είναι ένα» αποτελεί θέμα της νουβέλας *The Split* η οποία ονειρεύεται την ενότητα (ακόμη και αν –ή μάλλον: ακριβώς επειδή– ο τίτλος της δηλώνει άλλα). Και αναπτύσσεται κατά τέτοιον τρόπο ώστε να οδεύει, καθώς λέει, προς την αντίθετη φορά, «επιστροφάδην»: όπως ένας «ανάδρομος ιχθύς» που κολυμπά προς τις πηγές ενάντια στο ρεύμα ή όπως μια ταινία που προβάλλεται προς τα πίσω ή όπως ένας κολυμβητής που γυρνάει (μετά την πτώση μες στο νερό) στον βατήρα εκτίναξης πάλι. Εν ολίγοις, θέλει να πάει με την όπισθεν στην άρρητη ή καταγωγική αρχή – η οποία,

όμως, συνεχώς θα ξεφεύγει (οπότε η Cicellis, έχοντας επίγνωση αυτού, δεν παύει να υπενθυμίζει επιτακτικά στον εαυτό της –στο πλάι των σελίδων ή στις διάφορες σημειώσεις της– την κίνηση προς τα εκεί αλλά και το αδύνατο του εγχειρήματος συγχρόνως: «Beginning from the end». «Impossibility to end». «Move away from the end. Backwards, undo the end». «The whole purpose of this book is to make the ending impossible. Back to the way of flux»).²¹ Εντός αυτής της κίνησης, ειδικότερα, τοποθετούνται τα διζυγωτικά δίδυμα Valentino και Valentina, δίδλου τυχαία επιλεγμένα ασφαλώς, εφόσον η μορφή των διδύμων αποτελεί τη μεγαλύτερη δυνατή εγγύτητα και ταυτόχρονα τεκμήριο της απώλειας της ενότητας. Αρχικά η παιδική τους ηλικία διακρίνεται από την απουσία κάθε διαφοράς: δεν προτάσσονται έμφυλες κατασκευές ούτε κυριαρχούν εδώ (λακανικοί) «καθρέφτες και ονόματα» – «mirrors and names»· υπάρχει απλώς και μόνο ένα «Val» ή ένα «V» (έτσι τους αποκαλεί η μητέρα), παρά τις αντιρρήσεις του πατέρα, που, ως αρχή που εξαιρεί και αποφασίζει, βρίσκει τερατώδη κάθε απάλειψη διαφοράς:

The mother [...] had found it convenient buying everything in duplicate: two cradles, two potty-chairs, two bicycles, two spinning-tops ... At first there was a feeble effort of differentiation ... , but the appeal of the double image soon predominated. The uniqueness of the child, the absolute exclusivity [...] was assaulted and violated unceasingly by this duplication, the piece unique could be copied, repeated, *the miracle was split*. So she dressed them alike [...] and cut their hair alike, Valentino's a little too long for a boy; Valentina's a little too short for a girl. The father worried and fretted we have begotten a *two-headed monster*.²²

Για καιρό το «δικέφαλο τέρας», με τα λόγια του πατέρα, δρα και κινείται ως ένα πρόσωπο. Ή μάλλον αναπαρίσταται ως το παράδοξο μιας διδυμης –ή εξαρχής διχασμένης– μονάδας: ταυτόσημης με τον εαυτό της και αποξενωμένης από τον εαυτό της την ίδια στιγμή. Οπωσδήποτε άφυλης, ώστε να θυμίζει εξωφρενικά γι' αυτό το «ουδέτερο» –«Le Neutre»– ενός Roland Barthes, δηλαδή εκείνο που υπερβαίνει το παράδειγμα των άκαμπτων διπολικών σχημάτων, που ανέκαθεν καθόριζε νοήματα και «λόγους».²³ ή και το μυθικό ανδρόγυνο του πλατωνικού *Συμποσίου* ακόμη. Εξάλλου, όχι άσχετα με τα παραπάνω, το «V» ή εν πάση περιπτώσει αυτοί που ακούν στο όνομα «V» επιδίδονται συχνά σε κειμενικά παιχνίδια που τους κάνουν να ομοιάζουν με τους Erckmann-Chatrian, το άλλο «δικέφαλο τέρας συγγραφέων», τους οποί-

²¹ Βλ. ιδιόχειρες σημειώσεις για τη νουβέλα *The Split*, ό.π. (σημ. 19).

²² Βλ. *The Split*, ό.π. (η έμφαση δική μου).

²³ Πρβ. Roland Barthes, *The Neutral. Lecture Course at the Collège de France (1977–1978)*, μτφρ. Rosalind E. Krauss - Denis Hollier, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2005, σ. 6.

ους μια μικρή οριζόντια παύλα –σαν ομφάλιος λώρος– τους κράτησε ενωμένους μαζί («Erckmann-Chatrian, that double-headed-monster-authors has haunted French prewar childhood with an almost Dickensian intensity of boredom» [...], perfect double-barrelled name, inevitably linked together by the magic hyphen»).²⁴ Όπως το συγγραφικό ζεύγος, δηλαδή, έτσι και τα δίδυμα ακυρώνουν την «υπογραφή» ή το «συγγραφικό πρόσωπο», ιδίως κατά τη διάρκεια σύνθεσης του ενός και μοναδικού τους βιβλίου (παρεμπιπτόντως, γράφουν για τον ερμαφρόδιτο Τειρεσία, τον πιο διάσημο μυθικό χιασμό, αυτόν ή αυτή που ήταν άντρας, έγινε γυναίκα και ύστερα πάλι άντρας· και για τον οποίο ή, τέλος πάντων, την οποία η Cicellis προόριζε ένα τμήμα της νουβέλας της σκοπεύοντας να αξιοποιήσει –αν δώσουμε τουλάχιστον πίστη στις σημειώσεις της– το γνωστό εδάφιο από την «Κόλαση» του Δάντη (XX, 40–45), εκεί όπου ο μάντης τιμωρείται την τιμωρία των αρχαίων προφητών και όλων αυτών που αρέσκονταν σε μαγικές προγνώσεις: έτσι, ενώ κάποτε κοιτούσε προς τα εμπρός, για να προβλέψει το συμβάν που ερχόταν από το μέλλον, τώρα είναι καταδικασμένος να φέρει το κεφάλι ανάποδα, να κοιτάει προς τα πίσω και να προχωρά οπισθοβατικά: μέσα από αυτήν την οπτική, θα μπορούσε κάποιος να υποθέσει ευλόγως ότι ο Τειρεσίας βολεύει τη συγγραφέα όχι μόνο επειδή η μορφή αυτή γνωρίζει τις χημικές ή ανατομικές μεταβολές των δύο φύλων· αλλά, επιπλέον, επειδή είναι «ανάδρομος» θα μπορούσε να στοιχηθεί με τις άλλες ανάδρομες κινήσεις, τις οποίες προγραμματίζε το κείμενο). Κατά τη σύνθεση του μοναδικού τους βιβλίου, λοιπόν, τα δίδυμα καταργούν ακόμη μια φορά τη μοναδικότητα του προσώπου. Καθώς, ενώ ξεκινούν χωριστά και χωρίς να γνωρίζει το ένα το θέμα του άλλου, στο τέλος τα κείμενά τους συμπίπτουν απόλυτα σαν να είναι «μονοζυγωτικά». Καταλήγουν σε ένα ενιαίο χειρόγραφο ή ορθότερα: σε κυριολεκτική συγγραφή. Κάπως έτσι λοιπόν περνούν τον καιρό τους ως κερματισμένος και μοναδιαίος εαυτός. Σχεδόν ζουν σε έναν παραδείσιο ή αρχέγονο χωροχρόνο – γιατί τι άλλο θυμίζουν οι περιγραφές του ποταμού, ο οποίος σφραγίζει τη γεωγραφία της νεότητάς τους, παρά το άλλο ποτάμι του βιβλίου της *Γενέσεως*, εκείνο που εκπορευόταν από την Εδέμ και έβρεχε την πεδιάδα του Παραδείσου («Ποταμός δε εκπορεύεται εξ Εδέμ ποτίζειν τον παράδεισον», 2,10);

The River. The earliest memories. It was both smaller than life, and larger than life – perhaps a miniature of something immense: the primeval universe, all within close reach, within immediate sight. Islands, gulfs, bays, peninsulas, a complicated and diverse geography contract-

²⁴ Βλ. *The Split*, ό.π. (σημ. 19).

ed within a few miles. And the dazzling whiteness, the cleanliness. Round dry pebbles like bones, pebbles and bones, and powdery white sand, almost mud, dried mud, white mud. The beautiful colourless water; liquid, liquid, flashing, streaming, liquid glass. Mobile glass jumbled and tumbled over the white stones at the river bed. The smell: vegetation [...].²⁵

5. Ω/Α

Στην πορεία οι δρόμοι των διδύμων χωρίζουν λόγω της διαφορετικής αγωγής ή του «Νόμου του Πατέρα», που θα επικρατήσει τελικώς. Εφεξής θα ενσωματωθούν πλήρως στο βασίλειο της δικής του κυριότητας· και το ράγισμα θα γίνει βαθύτερο και ευκρινέστερο. Όμως, όταν βρεθούν τυχαία μετά από καιρό ξανά, θα ζωντανέψει πάλι το όνειρο της ενότητας: Διασταυρώνονται σε μια αποκριατική γιορτή δημιουργώντας, κατ' αρχάς, στους άλλους μια αίσθηση διπλωπίας, έτσι όπως εμφανίζονται και οι δύο μασκαρεμένοι ως αστροναύτες. Τώρα, όσοι έρχονται σε επαφή με το high-tech διπλότυπο –σιωπηλό μες στη μεταλλική στολή του– εκπλήσσονται και δεν παύουν να αναρωτιούνται ποια πρόσωπα, άραγε, κρύβονται πίσω από τα σκάφανδρα ή ποιοι, τέλος πάντων, είναι αυτοί οι καθρέφτες που κατοπτρίζουν ο ένας τον άλλο. Όσπου κάποιος από τη συντροφιά θα αποφανθεί ότι δεν έχει την παραμικρή σημασία, εφόσον στην πραγματικότητα οι αστροναύτες είναι άφυλοι, όπως και οι άγγελοι εξάλλου: «Spacemen have no sex, like angels».²⁶ Μάλιστα, η ομοιότητα δεν θα σταματήσει σ' αυτό το σημείο, στην απουσία του φύλου ή του γένους δηλαδή. Θα επανέλθει και θα επιταθεί στην πορεία, ειδικότερα όταν ο «αστροναύτης» Valentino προσεγγίσει μια νεαρή (η οποία είναι ντυμένη «Γαλαξίας») και διαπιστώσει αιφνιδίως ότι δεν γνωρίζει σε ποια γλώσσα να της μιλήσει, αν και ο ίδιος «λαλεί τη γλώσσα των αγγέλων»: «though I speak with the voice of angels». Ενώ, μιλώντας έτσι, ο δίδυμος μιλά διπλά, αφού επικαλείται την πρώτη πρόταση της *Προς Κορινθίους Α' Επιστολής* του Αποστόλου Παύλου.²⁷ και είναι σαν να μας υπενθυμίζει ότι η ύπαρξη διττότητας (σε επίπεδο περιεχομένου) συνεπάγεται συχνά και διττό κείμενο (σε επίπεδο μορφής) ή, για να το θέσουμε αλλιώς, ότι οι δυϊσμοί δεν θολώνουν μόνο την ενότητα των προσώπων αλλά εντέλει και αυτή των κειμένων, όπως μας έχουν δείξει διάφορα κεί-

²⁵ Βλ. ό.π.

²⁶ Πρβ. και το εδάφιο 22,30 από το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον στο οποίο επισημαίνεται εμμέσως ότι οι άγγελοι δεν έχουν φύλο, αφού δεν αναπαράγονται («Στην ανάσταση ούτε οι άντρες νυμφεύονται ούτε οι γυναίκες υπανδρεύονται, αλλά είναι όλοι σαν άγγελοι του Θεού στον ουρανό»).

²⁷ Παράθεμα από την *Προς Κορινθίους Α' Επιστολή* του Αποστόλου Παύλου, 13,1: «ἐὰν ταῖς γλώσσαις τῶν ἀνθρώπων λαλῶ καὶ τῶν ἀγγέλων».

μενα του γερμανικού, κατά κύριο λόγο, ρομαντισμού, τα οποία έπασχαν διαπιστωμένα από «χρόνιο δυϊσμό».

Προφανώς κατασκευάζεται εδώ –πλάι στη βιολογική ομοιότητα των «V»– ένα ακόμη ζεύγος, το οποίο δένει, ετούτη τη φορά, σφιχτά τους δύο επαγγελματίες ταξιδιώτες του σύμπαντος, τον Άγγελο και τον Αστροναύτη (και, από μια άποψη, δεν χρειάζεται παρά να αναστρέψουμε το «V» και θα γλιστρήσουμε απαλά στο «A»: «Angel» and «Astronaut»). Δεν θα πρέπει να θεωρηθεί τυχαίος ο νέος δυαδικός σχηματισμός, ούτε είναι απαλλαγμένος, βέβαια, από υπερφυσικούς τόνους – στον βαθμό που είμαστε έτοιμοι να δεχτούμε ότι ο Άγγελος, πέραν των άλλων ιδιοτήτων του, επέχει και γι' αυτό σημαντική θέση στη θεολογική πραγματικότητα, επειδή ήταν το μόνο πλάσμα, ο αψευδής μάρτυρας, που παρευρισκόταν και παρακολουθούσε με έκσταση τη Θεία Δημιουργία, επομένως, υπήρξε παρών σε έναν άλλο χρόνο, προβαβυλωνιακό· ενώ ο Αστροναύτης –μακρινός εξάδελφος του αγγέλου, ο οποίος διασχίζει ομοίως τις ουράνιες ερήμους και τις εξερευνά– μοιάζει, και είναι, ολόκληρος στραμμένος στο μέλλον. Μέσα από αυτήν την οπτική, ο νέος αναδιπλασιασμός προβάλλει και εκδραματίζει ουσιαστικά το όραμα ενότητας της Cicellis – ενότητας πιασμένης, όπως ήδη υπέδειξα, ανάμεσα στο ήδη και στο όχι ακόμα, ανάμεσα σε αυτό που έχει προ πολλού παρέλθει και αυτό που είναι ελευσόμενο.

Προς την ενότητα θέλουν να κατευθυνθούν τώρα οι «A» και «A» – και οπωσδήποτε είναι βολική η μεσολαβητική βαθμίδα του Αγγέλου ή του Αστροναύτη για να ξεπεραστούν τα σύνορα της διαφοράς και να αποκαλυφθεί, ίσως, η καρδιά της ταυτότητας, πριν από κάθε ράγισμα ή ρήγμα. Αλλά πώς πας πίσω από το Ωμέγα στο Άλφα; Πώς φτάνεις ξανά στον τόπο απαρχής, στο αρχικό βλαστοκύτταρο ή στην απόλυτη γλωσσική ενικότητα; Πώς γίνεται να ενώσεις πάλι τα «όστρακα του θραυσθέντος αγγείου»; Τα δίδυμα θα επιχειρήσουν το πέρασμα μέσω μιας «ανόσιας» ιεροτελεστίας, ειδικότερα μέσω μιας *αιμομικτικής πράξης*, καταπατώντας τους κανόνες της συγγένειας και του γάμου, εντέλει ανατρέποντας τη μετάβαση από τον «βιολογικό» άνθρωπο στον «κοινωνικό». Γιατί αν η απαγόρευση της αιμομιξίας είναι ο θεμελιακός νόμος των κοινωνιών, επειδή ακριβώς καθορίζει τον –τέταρτο, σύμφωνα με την ανθρωπολογία– τύπο επικοινωνίας μεταξύ τους («τον τύπο των γονιδίων μεταξύ των φαινοτύπων»²⁸ έλεγε ο Claude Lévi-Strauss), τότε η ένωση των διδύμων

²⁸ Παρατίθεται από Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, «Ο Claude Lévi-Strauss και το έργο του», στο Claude Lévi-Strauss, *Άγρια σκέψη*, Αθήνα, Παπαζήση, 1977, σ. 39. Εξάλλου για το θέμα της αιμομιξίας βλ. Alexandra Rassidakis, «Von Liebe und Schuld. Inzest in Texten von Hartmann von Aue, Thomas Mann und Jeffrey Eugenides», *Literatur für Leser* 1 (2005) 65–84.

οδηγεί αντιστρόφως από τον πολιτισμό πάλι πίσω στη βιολογία. Αλλά οδηγεί επίσης και στην ψευδαίσθηση της «έσχατης αρχής» – πάλι με την επικουρία της βιολογίας: Τώρα, διαβάζουμε στο κείμενο, αφού τα δίδυμα γείρουν το ένα δίπλα στο άλλο, θα ζευγαρώσουν και θα απομείνουν για λίγο εκεί όπως δύο «έμβρυα στη μήτρα»· κι έτσι κάθε διαφορά ή απόσταση θα αρθεί (προς στιγμήν): «A few minutes they lay there – sideways, *embryonic*, interlocked like *ornamental initials*. [Η έμφαση δική μου] In these fixed positions the distance between the twins adjusts itself, and finally stands still». Δεν μπορούμε –και δεν θα έπρεπε– να το παραβλέψουμε: τα σώματα–ως έμβρυα–ως σήματα (ως «διακοσμητικά αρχικά» ή «γράμματα» εν προκειμένω).²⁹ Και να φανταστούμε, αλήθεια, ότι έτσι όπως κείτονται τώρα τα δίδυμα μετά τη συνένευσή τους (άραγε, σαν δύο ανάποδα έμβρυα, το κεφάλι του ενός στα πόδια του άλλου;) ότι σχηματίζουν επιτέλους τον τέλειο κύκλο (το τέλειο «Ο») ή μήπως η θέση που έχουν λάβει (καθέτως τοποθετημένα και ελαφρώς γερμένα, όπως κάνουν συχνά τα έμβρυα της δίδυμης κύησης) διαγράφει το «διακοσμητικό αρχικό» «C» (που οι βιολόγοι θα αναγνώριζαν ως το γράμμα της κυτοσίνης) ή ένα «G» (της γουανίνης); Να θεωρήσουμε, με άλλα λόγια, ότι απηχούνται εδώ εικόνες γενετικής, οι οποίες διακινούνται, τον ίδιο καιρό, εντός του «λόγου» που διαπλέκει τη βιολογία με τη γλώσσα – το έμβρυο με το γράμμα (ή και τον κώδικα); Οπωσδήποτε το κείμενο οφείλει να συνδεθεί με τέτοιες εικόνες ή, εν πάση περιπτώσει, είναι καθ' όλα νόμιμο να τις προβάλλουμε εδώ – αν και η παρουσία τους δεν είναι αμιγής, καθώς αναμειγνύονται με άλλα, μυθικά, θρησκευτικά ή ρομαντικά, στοιχεία, ώστε να εισέρχονται σε νέες σχέσεις ή και να παραμορφώνονται άγρια. Και μολονότι οι εικόνες αυτές επιστρατεύονται για να δείξουν τον τόπο μιας συμφιλίωσης, βιολογικής και γλωσσικής την ίδια στιγμή (αφού αλληγορείται, συν τοις άλλοις, εδώ και ένα γλωσσικό ιδεώδες που αφήνει πίσω του τη διαφορά ή το φύλο), επειδή πηγάζουν πιθανότατα από μια γνώση συγκεχυμένη ή ατελής, καταστρέφουν την ενότητα, την οποία υποτίθεται ότι αναπαριστούν, καθιστώντας ακόμη μία φορά φανερή την ένταση που διατρέχει το κείμενο της Cicellis. Διότι απλούστατα η βιολογία διδάσκει ότι το γενετικό πανομοιότυπο δεν υπάρχει· ότι, ας πούμε, τα διζυγωτικά δίδυμα προκύπτουν από δύο γονιμοποιημένα ωάρια την ίδια περίπου χρονική στιγμή

²⁹ Μια ανάλογη σύνδεση «εμβρύων» και «γραμμάτων» (για την ακρίβεια, «ιερογλυφικών») βρίσκουμε και στο διήγημά της «Lexodrama» (1978), πρβ.: «The words have been written in a hurry, jotted down half-formed, because all that matters at this stage is the space they occupy. At times, they dwindle into *hieroglyphs*, mere markings. *Embryos*; aborted words» (η έμφαση δική μου). Παρατίθεται εδώ από το δακτυλόγραφο κείμενο, σ. 2 (κουτί 5, φάκελος 3).

και ότι έχουν κατά κανόνα (όπως και τα μονοζυγωτικά) τον δικό τους αμνιακό σάκο και τον δικό τους πλακούντα, με δυο λόγια, δεν υπήρξαν ενωμένα ποτέ· ή ακόμη κι όταν μοιράζονται τον ίδιο πλακούντα, όπως τα λεγόμενα «μονοχορικά δίδυμα», υπάρχει πάντοτε μια μεμβράνη χορίου ανάμεσά τους – κάτι σαν ρωγμή δηλαδή. Η ίδια η βιολογία λοιπόν αποσταθεροποιεί τον τόπο ενότητας (των διδύμων, της Cicellis) και τον μετατρέπει οριστικά σε έναν τόπο επιθυμίας. (Ενώ, αργότερα, εντός μιας συγκεκριμένης γλωσσοφιλοσοφικής θεωρήσης, ο Derrida θα υποστηρίξει ότι ένα ράγισμα διαπερνά πέρα για πέρα τη μητρική γλώσσα ή τον μονογλωσσισμό, μη ταυτόσημο ποτέ με τον εαυτό του.³⁰)

Η νουβέλα δεν τελειώνει με αυτή τη σκηνή εκούσιας αιμομιξίας, αντιθέτως: η σκηνή προβλεπόταν να είναι η αρχική – και από εκεί θα δρομολογούνταν, κατόπιν, όλα τα συστήματα αναστροφών. Όμως, οι κινήσεις θα μείνουν στη μέση του δρόμου, αφού το κείμενο δεν θα ολοκληρωθεί ποτέ – σαν να χάθηκε, ενώ βιάδιζε ολοταχώς προς το unisex, τη βιογενετική ενότητα ή την πρωτογλώσσα. Παρ' όλα αυτά συνεχίζονται, αν και μεταστοιχειωμένες, στο έργο της Cicellis. Γιατί η κίνηση προς τη μέγιστη δυνατή προσέγγιση και η αδυνατότητά της συγχρόνως ή, ακόμη, το παράδοξο της διδυμης μονάδας είναι επανερχόμενα θέματα σε αυτή, ένα αδιέξοδο δίλημμα. Ουσιαστικά, η λογοτεχνία της, ακόμη κι όταν απομακρυνθεί από τις βιογενετικές αναλογίες, δεν θα εγκαταλείψει ποτέ το γενικότερο πλαίσιο συμμετριών, αναδιπλασιασμών και ομοιοτήτων που κατευθύνονται –ματαιώς– προς το «ένα». Θα συναντήσουμε λοιπόν τις ιδέες αυτές μετατοπισμένες και σε άλλα κείμενά της: στο διήγημα «Two Windows», για παράδειγμα, όπου σε δυο γειτονικά σπίτια –συμμετρικά τοποθετημένα– δύο γυναίκες παρακολουθούν στενά η μία την άλλη, ώσπου στο τέλος ταυτίζονται εντελώς («she and I, in our dark houses, shapeless, faceless, identical»)³¹ ή, ακόμη, στο διήγημα «Translation», μια αλληγορία της μεταφραστικής πράξης, όπου δύο αδερφές απομονωμένες στο σπίτι του νησιού τους (ιδού πάλι η περικλειστη αυτάρκεια) θα αναγκαστούν να έρθουν σε επαφή με τον εξωτερικό κόσμο, όταν χρειαστεί να καταθέσουν ως μάρτυρες δίκης στο διπλανό νησί· αλλά, ενώ πλέουν προς τα εκεί (το πρώτο παρθενικό τους ταξίδι), το καράβι λόγω τρικυμίας καταλήγει πάλι στο νησί τους, το οποίο αυτές θεωρούν ως το γειτονικό· και μένουν έκ-

³⁰ Jacques Derrida, *Monolingualism of the Other; or, the Prosthesis of Origin*, μτφρ. Patrick Mensah, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1999.

³¹ Το κείμενο (κουτί 2, φάκελος 6) είναι γραμμένο στα αγγλικά, πιθανώς το 1959, και επρόκειτο να δημοσιευτεί σε ελληνική μετάφραση το 1966, βλ. Καίη Τσιτσέλη «Δύο Παράθυρα», μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, *Εποχές* 35 (Μάρτ. 1966) 218–222.

θαμβες από το «ακριβές αντίγραφο», από την «τέλεια αντανάκλαση που ζευγάρωσε τα δύο νησιά στην οριζόντια παραλλαγή ενός νόμου, σύμφωνα με τον οποίο ένα τοπίο καθρεφτίζεται κάθετα σε μια λίμνη, σπίτι προς σπίτι, δέντρο προς δέντρο, εκκλησιά προς εκκλησιά». Για την Ιακωβίνα και την Παρασκευή, αν και προσωρινά, «η ανταπόκριση είναι ολική, ο κόσμος ενιαίος».³²

6. X

Για την Κ.Σ. ο κόσμος δεν είναι ενιαίος, απεναντίας: είναι πολλαπλά κερματισμένος. Κι έτσι αυτή δεν θα πάψει να μετράει την απόσταση ανάμεσα στις «λέξεις» και στα «πράγματα», ανάμεσα στη μια και στην άλλη γλώσσα, παλεύοντας να βρει (στα κείμενά της, στις μεταφράσεις της) «*le mot juste*» – την «κατάλληλη λέξη», η οποία συνεχώς θα διαφεύγει. Κατά μια έννοια, μοιάζει να περιστρέφεται διαρκώς γύρω από ένα γράμμα – το «Χι». Όχι το γράμμα που διαγράφει ή αυτοδιαγράφεται ως όφειλε εκ της ιδιότητάς του, αλλά το γράμμα του ερμαφρόδιτου ή και των σιαμαίων, αν θα μπορούσαμε να το θέσουμε έτσι, στους οποίους, μάλιστα, η Καίη έμελλε να επιστρέψει. Εξ όσων γνωρίζουμε τουλάχιστον, με αφορμή την ανάγνωση ενός άρθρου για τους Chang και Eng Bunker (οι οποίοι, λόγω της καταγωγής τους από το Σιάμ, έδωσαν στην ιατρική τον όρο των «Σιαμαίων»), σχεδίαζε το 1978 ένα «sequel», όπως έγραφε, του διηγήματός της «Μετάφραση» με τον τίτλο «Translation II».³³ Μπορεί, βέβαια, να μην υλοποιήθηκε ποτέ το δεύτερο ταξίδι της Ιακωβίνας και της Παρασκευής: πάντως, η ίδια θα συνεχίσει σταθερά να επενδύει στο γράμμα της διασταύρωσης – σημειώστε λοιπόν «Χι»: εκεί όπου πάει για λίγο να ενωθεί κάτι (η βιολογία με τη μεταφυσική, οι γλώσσες, η μεταφραστική πράξη) για να εκτροχιαστεί αμέσως μετά. Εντέλει αυτή η «διάσημη Πακιστανοχιώτισσα»³⁴ ύψωσε τον Χιασμό σε διακριτό της σήμα· σε έμβλημα μιας λογοτεχνίας η οποία συνεχώς ξεγλιστρά (χωρίς να εντάσσεται στον ένα ή στον άλλο εθνικό λογοτεχνικό κανόνα), η οποία μιλά με πολλές γλώσσες μαζί (ακόμη κι όταν εκφέρεται σε μία και μόνη γλώσσα)³⁵ και σχολιάζει, σχεδόν μανιωδώς, τα ρευστά όριά της.

³² Παρατίθεται εδώ από την ελληνική μετάφραση του διηγήματος, που έκανε η ίδια η συγγραφέας τον Οκτώβριο του 1977, βλ. «Μετάφραση» (κουτί 3, φάκελος 2), σ. 15.

³³ Βλ. «Tied Together», *The Economist* (8.7.1978), καθώς και τις ιδιόχειρες σημειώσεις για το διήγημα «Translation II» (κουτί 3, φάκελος 1).

³⁴ Από την επιστολή που απευθύνει στην Τσιτσέλη ο Μίνως Αργυράκης στις 19.5.1957 (κουτί 7, φάκελος 8).

³⁵ Θα ήταν ενδιαφέρον να ερευνηθεί κανείς τη «λανθάνουσα πολυγλωσσία» της Cicellis και τα λεγόμενα «εκτυπώματα» («calques»), τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο η δομή άλλων γλωσσών αντανακλάται στα μονογλωσσικά κείμενά της.

«Ένας ξεκούραστος (;) έρωτας».
Γράφοντας μεταξύ των γλωσσών

Εισαγωγή

Η μητρική γλώσσα είναι η πραγματική πατρίδα: η διόλου πρωτότυπη αυτή θέση κατέχει ιδιαίτερο βάρος για ποιητές και συγγραφείς, καθώς εκείνοι, εξηγεί ο Peter Rühmkorf,¹ ως οι κατεξοχήν τεχνίτες των οποίων το έργο βασίζεται στη συνειδητή χρήση της γλώσσας, συνδέονται μέσω αυτής, σαν με ομφάλιο λώρο, με την πατρίδα τους. Την θέση αυτή επαναδιατυπώνει ο Tomas Mann, δίνοντάς της πολιτική χροιά, όταν επιστρέφει το 1949 μετά από μεγάλο διαταγμό στην τεμαχισμένη Γερμανία. Επικαλούμενος τη γλώσσα ως σημείο αναφοράς, δηλώνει πως για εκείνον δεν μετρούν οι ζώνες κατοχής:

Η επίσκεψή μου αφορά την ίδια τη Γερμανία, τη Γερμανία στο σύνολό της και όχι κάποια συγκεκριμένη ζώνη κατοχής. Ποιος θα μπορούσε να εγγυηθεί και να εκπροσωπήσει την ενότητα της Γερμανίας αν όχι ένας ανεξάρτητος συγγραφέας, του οποίου η πραγματική πατρίδα είναι η ελεύθερη, ανεπηρέαστη από καταλήψεις, γερμανική γλώσσα;²

Την ευθύνη που προκύπτει για τον συγγραφέα από την ιδιαίτερη αυτή σχέση με τη μητρική γλώσσα εκφράζει ο Ελύτης στο *Άξιον εστί*, στο ποίημα «Τη γλώσσα μου έδωσαν έλληνική»,³ όπου διατυπώνει με όρους γλώσσας την λογική της ιστορικής συνέχειας:

Τη γλώσσα μου έδωσαν έλληνική
τò σπίτι φτωχικό στις άμμονδιές του Όμηρου ...
Μονάχη έγνοια ή γλώσσα μου στις άμμονδιές του Όμηρου ...

[...]

Μονάχη έγνοια ή γλώσσα μου, με τὰ πρώτα-πρώτα Δόξα Σοί! ...

[...]

¹ Peter Rühmkorf στην εισαγωγή του τόμου Klaus Wagenbach (επιμ.), *Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat seit 1945*, Βερολίνο, K. Wagenbach, 1994, σ. 11.

² Thomas Mann, *Ansprache im Goethejahr 1949*, Βαϊμάρη, Thüringer Volksverlag, 1949, σ. 8.

³ Οδυσσεάς Ελύτης, *Το άξιον εστί*, Αθήνα, Ίκαρος, ¹⁰1978, σ. 28.

Αγάπες μυστικές με τὰ πρῶτα λόγια του "Ύμνου...
Μονάχη ἔγνοια ἢ γλώσσα μου, με τὰ πρῶτα λόγια του "Ύμνου.

Σε κάποιες περιπτώσεις, ωστόσο, η τόσο αυτονόητη αυτή σχέση περιπλέκεται, όπως όταν η γλώσσα μετατρέπεται σε εργαλείο χειραγώγησης και καταπίεσης.⁴ Ο Klemperer, στη μελέτη του για τη γλώσσα του ναζιστικού καθεστώτος, προειδοποιεί ότι η ιδεολογική διαφθορά της γλώσσας παραμένει ακόμα κι όταν το καθεστώς που την επέβαλε έχει πλέον καταρρεύσει:

Οι λέξεις μπορούν να είναι σαν απειροελάχιστες δόσεις αρσενικού: δεν τις προσέχεις όταν τις καταπίνεις, δεν φαίνεται να έχουν κάποια επίδραση, και μετά από κάποιο διάστημα έχεις δηλητηριαστεί.⁵

Η «μόλυνση» της μητρικής γλώσσας κατέχει ιδιαίτερο βάρος για τους συγγραφείς των οποίων αποτελεί την πρώτη ύλη της τέχνης τους. Έτσι, η ιδεολογική διαφθορά της γερμανικής γλώσσας από τον ναζισμό προβληματίζει βαθύτατα και θεματοποιείται συστηματικά από τους γερμανόφωνους συγγραφείς. Είναι χαρακτηριστική η διατύπωση που χρησιμοποιεί ο αυτοεξόριστος Stefan Zweig στην αποχαιρετιστήρια του επιστολή το 1945: «καθώς έχει χαθεί για μένα ο κόσμος της δικής μου γλώσσας, και η πνευματική μου πατρίδα, η Ευρώπη, αυτοκαταστρέφεται».⁶

⁴ Κατεξοχήν παράδειγμα αποτελεί το ναζιστικό καθεστώς, που εφάρμοσε μια συστηματική και συνειδητή χειραγώγηση μέσω της γλώσσας. Πρβ. Jörg Kilian - Thomas Nieh - Jürgen Schiewe, *Sprachkritik. Ansätze und Methoden der kritischen Sprachbetrachtung*, Βερολίνο–Βοστόνη, De Gruyter, 2016, σ. 27 κ.ε.

⁵ Victor Klemperer, *LTI. Die unbewältigte Sprache*, Μόναχο, DTV, 1969, σ. 26. Ο τρόπος άμυνας του γλωσσολόγου Klemperer είναι να καταγράφει, να μελετήσει και να επιστήσει την προσοχή «στο δηλητήριο της γλώσσας του τρίτου Ράιχ»: «Πρέπει να θάψουμε σε μαδικούς τάφους πολλές λέξεις της ναζιστικής χρήσης της γλώσσας για μεγάλο διάστημα και κάποιες από αυτές για πάντα», ό.π., σ. 27. Μια ανάλογη προσπάθεια καταγραφής της διαφθοράς της γλώσσας κατά την περίοδο του ναζισμού αποτελεί το λεξικό που δημοσιεύουν οι Dolf Sternberger - Gerhard Storz - W. E. Süskind, *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, Αμβούργο, Claassen, 1957. Βλ. σχετικά Jürgen Schiewe, *Die Macht der Sprache. Eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart*, Μόναχο, Beck, 1998, σ. 227 κ.ε.

⁶ Stefan Zweig, *Abschiedsbrief*, Petropolis 22.2.1945, περιλαμβάνεται στην ηλεκτρονική έκδοση των Απάντων σε επιμέλεια Jürgen Schulze, *Stefan Zweig. Gesammelte Werke*, Βερολίνο, Null Papier Verlag, 2016, <https://null-papier.de/zweig>, σ. 13505. Η δυσκολία αυτή εκφράζεται πολλάκις και μετά τον πόλεμο, κυρίως από τη λεγόμενη γενιά του '47. Βλ. σχετικά Helmuth Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, Μόναχο, Beck, 2004, σ. 222 κ.ε. Συγγραφείς όπως ο Grass και ο Böll ανιχνεύουν τα ίχνη της ναζιστικής ιδεολογίας στον δημόσιο λόγο της δεκαετίας του '50 και του '60, ενώ ο Celan καταφεύγει σε μια πρακτική απάρνησης της γλώσσας. Πρβ. Jürgen Schiewe, «Wege der Sprachkritik nach 1945», στο Martin Wengeler (επιμ.), *Deutsche Sprachgeschichte nach 1945*, Ζυρίχη, Olms, 2003, σ. 135–148. Βλ. και Fritz Raddatz, «Elf Thesen über den politischen Publizisten», στο Manfred Jurgensen (επιμ.), *Böll. Untersuchungen zum Werk*, Βερολίνο, Narr, 2015, σ. 140 κ.ε., όπως και Otto Lorenz, *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin–Rilke–Celan*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.

Μια άλλου τύπου επιπλοκή της αυτονόητης σχέσης του συγγραφέα με τη μητρική του γλώσσα προκύπτει στις περιπτώσεις εκείνες όπου η πατρίδα και η μητρική γλώσσα δεν ταυτίζονται ή όταν οι συγγραφείς δεν χρησιμοποιούν για τα κείμενά τους τη μητρική τους. Η μετάβαση σε άλλη γλώσσα γραφής αποτελεί εμπειρία καθοριστικής σημασίας, η οποία συχνά γίνεται καθαυτήν αντικείμενο λογοτεχνικής πραγμάτευσης. Θα εξετάσουμε στην συνέχεια κάποιες περιπτώσεις συγγραφέων που αφενός γράφουν σε γλώσσα άλλη της μητρικής, αφετέρου θεματοποιούν το γεγονός αυτό, το οποίο ανά περίπτωση αποτελεί αναγκαστική διέξοδο, τυχαία συγκυρία ή συνειδητή επιλογή και βιώνεται, όπως θα δούμε, τραγικά, ως απώλεια, ή θετικά, ως εμπλουτισμός και πηγή έμπνευσης. Θα εστιάσουμε επομένως στον αναστοχασμό πάνω στην χρήση της γλώσσας σε αυτή τη λογοτεχνία «άνευ μόνιμης κατοικίας», όπως την αποκαλεί ο Ette,⁷ και θα εξετάσουμε τον τρόπο, τους όρους και τις μεταφορές με τις οποίες εγγράφεται ο αναστοχασμός αυτός στα κείμενά τους.

Παραλλαγές σε ένα θέμα: μεταξύ των γλωσσών

Γλωσσικά πεδία μάχης: Agota Kristof

Στο αυτοβιογραφικό της κείμενο *Η αναλφάβητη*⁸ η ουγγαρέζα συγγραφέας Agota Kristof περιγράφει τη ζωή της σε έντεκα κεφάλαια/στιγμιότυπα, τα οποία περιστρέφονται γύρω από τη σχέση της με τη γλώσσα. Ξεκινά με την κατάκτηση της ανάγνωσης της ουγγρικής στα τέσσερα της, η οποία της εξασφάλισε την είσοδο στον κόσμο των βιβλίων και λίγο αργότερα της γραφής: «Έτσι έγινε λοιπόν, και πολύ μικρή, χωρίς να το αντιληφθώ και εντελώς τυχαία, άρπαξα την αθεράπευτη αρρώστια του διαβάσματος».⁹ Ακολουθεί η εξιστόρηση της εμπειρίας της πρώτης ξένης γλώσσας, όταν μετακόμισε, μικρό παιδί, σε μια μεθοριακή πόλη με γερμανόφωνο πληθυσμό: «Ήταν μια γλώσσα εχθρική, γιατί θύμιζε την αυστριακή κυριαρχία, και ήταν επίσης η γλώσσα των ξένων στρατιωτών που είχαν καταλάβει τη χώρα μας την εποχή εκείνη».¹⁰

⁷ Ottmar Ette, *Zwischen Welten Schreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Βερολίνο, Kadmos, 2006. Ο Ette εξετάζει στη μονογραφία του συγγραφείς που θεματοποιούν τη συνεχή μετάβαση μεταξύ τόπων και πολιτισμικών πλαισίων και θεωρεί ότι η ρευστότητα και η μετακίνηση που χαρακτηρίζει τη λογοτεχνία αυτήν, για την οποία υιοθετεί τον όρο «ποιητική της κίνησης» (σ. 18 κ.ε.), αναρεί κατηγοριοποιήσεις όπως αυτές της «εθνικής λογοτεχνίας», «παγκόσμιας λογοτεχνίας» ή «μεταναστευτικής λογοτεχνίας». Βλ. και ο ίδιος, *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist, Velbrück, 2001.

⁸ Παραθέτω από την ελληνική έκδοση Agota Kristof, *Η αναλφάβητη. Αυτοβιογραφικό αφήγημα*, μτφρ. Αργυρώ Μακάρωφ, Αθήνα, Άγρα, 2008.

⁹ Ο.π., σ. 11.

¹⁰ Ο.π., σ. 34.

Τη γερμανική διαδέχεται η ρωσική ως εχθρική γλώσσα, η οποία, ως συνέπεια της ρωσικής κατοχής της Ουγγαρίας, διδάσκεται υποχρεωτικά στα σχολεία από δασκάλους που «δεν έχουν καμία όρεξη να τη διδάξουν» σε μαθητές «που δεν έχουν καμία όρεξη να τη μάθουν». ¹¹ Όταν η αφηγήτρια καταφεύγει στα είκοσι ένα της στη γαλλόφωνη Ελβετία έρχεται αντιμέτωπη με μία ακόμη γλώσσα, γεγονός που περιγράφει με όρους πολεμικής αναμέτρησης: «Εδώ αρχίζει ο αγώνας μου για να κατακτήσω αυτή τη γλώσσα, ένας αγώνας μακρής και λυσσαλέος, που θα διαρκέσει όλη μου τη ζωή». ¹²

Στο κείμενο της Kristof η εκμάθηση της γλώσσας παρουσιάζεται ως ζήτημα επιβίωσης ή, μάλλον, η επιβίωση περιγράφεται με όρους εκμάθησης της γλώσσας. Στη σχέση της με τις «εχθρικές» γλώσσες συμπυκνώνεται η εμπειρία της ξενότητας, η οποία της επιβλήθηκε από εξωτερικές συνθήκες και δεν αποτελεί προσωπική της επιλογή. Τον ρόλο της γλώσσας στο αίσθημα της ξενότητας τονίζει ο ορισμός του Waldenfels:

Ξενότητα δεν είναι μια γενική λειτουργία που αφορά όλους και περνά από τον έναν στον άλλο, αλλά απορρέει από μια εμπειρία που χαρακτηρίζεται πάντοτε και από ανασφάλεια, φόβο, αδυναμία κατανόησης, και οι παράγοντες αυτοί είναι άνισα κατανεμημένοι ανάλογα με το ποιος ορίζει τους κοινωνικούς και γλωσσικούς κανόνες, ανάλογα με το ποιος έχει «το λέγειν». ¹³

Δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι και η εμπειρία της απώλειας της πατρίδας περιγράφεται από τη συγγραφέα με όρους γλώσσας: Όπως η Ελβετία αντικατέστησε στη ζωή της την Ουγγαρία, έτσι και η νέα της γλώσσα εκτοπίζει την παλιά. Η Kristof, καταξιωμένη πλέον γαλλόφωνη συγγραφέας, συγκαταλέγει και τη γαλλική στις «εχθρικές γλώσσες» της βιογραφίας της – όχι μόνο επειδή εξακολουθεί μετά από τόσα χρόνια να κάνει λάθη: «Υπάρχει άλλος ένας λόγος, και είναι ο σοβαρότερος: αυτή η γλώσσα σκοτώνει τη γλώσσα μου τη μητρική». ¹⁴

Ακροβατισμοί και μεταμορφώσεις: Herta Müller

Στην αιτιολόγηση της επιτροπής του βραβείου Νόμπελ Λογοτεχνίας το 2009 διαβάζουμε ότι η βραβευθείσα Herta Müller «κατορθώνει μέσω της συμπύκνωσης της ποίησης και της νηφαλιότητας του πεζού λόγου να σκιαγραφήσει

¹¹ Αυτ.

¹² Ο.π., σ. 37.

¹³ Bernhard Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Φρανκφούρτη, Suhrkamp, 2006, σ. 124.

¹⁴ Kristof, ό.π. (σημ. 8), σ. 37.

τα τοπία ενός απατρίδη». ¹⁵ Πράγματι, στις βασικές θεματικές του έργου της ρουμάνας συγγραφέως συγκαταλέγονται η εμπειρία αφενός της δικτατορίας και της καταπίεσης και αφετέρου της εκδίωξης και του ξεριζωμού. Ταυτόχρονα, ο αναστοχασμός πάνω στην γλώσσα αποτελεί σταθερά στο έργο της Müller, η οποία γράφει στη γερμανική. Κατάγεται από το ρουμανικό Μπάνατ και τη γερμανόφωνη μειονότητα της Ρουμανίας, η οποία αποδεκατίστηκε στα σοβιετικά στρατόπεδα στο διάστημα μεταξύ 1945 και 1950. ¹⁶ Το 1987, σε ηλικία 34 ετών, και ενώ έχει απαγόρευση εργασίας και δημοσίευσης στη Ρουμανία, εγκρίνεται εντέλει η αίτηση μετανάστευσής της στη Γερμανία.

Στα κείμενά της η Herta Müller αποκαλεί την εμπειρία της διγλωσσίας «σπαγκάτο των μεταμορφώσεων». ¹⁷ «Πατρίδα είναι αυτό που μιλάς» ¹⁸ εξηγεί, παραφράζοντας τον Jorge Sembrun, ωστόσο στην περίπτωση της αυτό δεν είναι απλό. Ως μέλος μια γλωσσικής μειονότητας, η συγγραφέας αντιμετωπίζει από πολύ μικρή την ανάγκη της έκφρασης σε μια γλώσσα άλλη της μητρικής της, μια εμπειρία που περιγράφεται συχνά ως βασανιστική:

Με τα ρουμάνικα μου συνέβαινε ότι και με το χαρτζιλίκι μου. Μόλις με προσέλκυε κάποιο αντικείμενο σε ένα μαγαζί αμέσως δεν μου έφταναν τα χρήματα για να το πληρώσω. Αυτό που ήθελα να πω έπρεπε να πληρωθεί με τις αντίστοιχες λέξεις, από τις οποίες πολλές τις αγνούσα, και τις λίγες που γνώριζα δεν κατάφερα να τις θυμηθώ εγκαίρως. ¹⁹

Ωστόσο, σε αντίθεση με την Kristof, που περιγράφει τη διγλωσσία με όρους πολεμικής αντιπαράθεσης, η Müller μιλά για τη μεταμόρφωση των αντικειμένων μέσα από το πρίσμα της άλλης γλώσσας:

Αλλά σήμερα γνωρίζω πως αυτός ο σταδιακός τρόπος, ο δισταχτικός, ο οποίος, μεταξύ άλλων, υποβάθμιζε εν μέρει το επίπεδο της σκέψης μου, μου άφηνε τον χρόνο να θαυμάσω τη μεταμόρφωση των αντικειμένων μέσω της ρουμανικής γλώσσας. ²⁰

Η γνώση μιας δεύτερης γλώσσας περιγράφεται ως ένας ουσιαστικός εμπλουτισμός της ματιάς:

Τριαντάφυλλο, trandafir, είναι στα ρουμάνικα αρσενικού γένους. Σίγουρα σε αντικρίζει ένας τριαντάφυλλος διαφορετικά από μια τριανταφυλλιά. ²¹ Στα γερμανικά έχεις να κάνεις με μια

¹⁵ Παρατίθεται στο λήμμα του Joseph Zierden, «Herta Müller», στο λεξικό *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur (KLG)*, 2009, σ. 13.

¹⁶ Βλ. το σχετικό κεφάλαιο στο Norbert Otto Eke (επιμ.), *Herta Müller-Handbuch*, Στουτγκάρδη, Metzler, 2017, σ. 118–130.

¹⁷ Herta Müller, *Tübinger Poetik-Vorlesung*, Τυβίγγη, Konkursbuch, 2001, σ. 37.

¹⁸ Ο.π., σ. 39.

¹⁹ Herta Müller, *Der König verneigt sich und tötet*, Φρανκφούρτη, Fischer, 2010, σ. 26.

²⁰ Ο.π., σ. 27.

²¹ Στη γερμανική το «τριαντάφυλλο» είναι γένους θηλυκού.

στο κεφάλι σου. Η θηλυκή και η αρσενική οπτική έχουν ξανοιχτεί, στο τριαντάφυλλο λικνίζονται αγκαλιασμένοι ένας άνδρας και μία γυναίκα. Δημιουργείται μια απρόσμενη, εντυπωσιακά διφορούμενη ποίηση. Το αντικείμενο καθεαυτό ανεβάζει μέσα του μια μικρή θεατρική παράσταση, καθώς δεν γνωρίζει επακριβώς τον εαυτό του. Τι είναι το τριαντάφυλλο σε δύο ταυτόχρονα γλώσσες; Γυναικείο στόμα σε ανδρικό πρόσωπο, μακρύ φόρεμα με τυλιγμένη μέσα του μια ανδρική καρδιά. Γυναικείο γάντι και ανδρική γροθιά ταυτόχρονα. Από το αυτοτελές τριαντάφυλλο της κάθε γλώσσας ξεπηδά στο συναπάντημα των δύο ονομασιών μια μυστηριακή, ατελείωτη πράξη. Ένα διπλό τριαντάφυλλο φανερώνει για τον εαυτό του και τον κόσμο πάντοτε περισσότερα από το μονόγλωσσο τριαντάφυλλο.²²

Τα δύο γλωσσικά ζητήματα δεν περιγράφονται εδώ, όπως συμβαίνει στην Kristof, ως αντίπαλα, με το πιο πρόσφατο να εξαλείφει το προηγούμενο, αλλά ως συμπληρωματικά: η συνύπαρξή τους συντελεί έναν αμοιβαίο εμπλουτισμό. Η Müller εξηγεί ότι η διπλή αυτή οπτική καθορίζει τη γραφή της: «Στα βιβλία μου δεν υπάρχει ούτε μία αράδα στα ρουμάνικα. Αλλά εντελώς αυτονόητα εγγράφεται η ρουμανική γλώσσα σε ό,τι γράφω, επειδή είναι τμήμα της ματιάς μου».²³ Η διτότητα έχει επίσης ως αποτέλεσμα, εκτός από τη μεταμόρφωση του κόσμου, τη σχετικοποίηση του ενός συστήματος: «Η μητρική γλώσσα παύει να είναι ο μοναδικός σταθμός των αντικειμένων, η λέξη της μητρικής δεν αποτελεί το απόλυτο μέτρο των πραγμάτων».²⁴

Η γραφή της Müller είναι ιδιότυπη, με πολλούς γλωσσικούς ακροβατισμούς, λογοπαίγνια και ασυνήθιστες εικόνες. Το διπλό πρίσμα που επιφέρει η διγλωσσία της δεν επηρεάζει μονάχα την πρόσληψη και την περιγραφή του κόσμου γύρω της: ολοένα στρέφει την προσοχή της στη γλώσσα ως μέσο καθεαυτό, αναστοχαζόμενη τις διαδικασίες χειρισμού της. Ο αναστοχασμός πάνω στη γλωσσική έκφραση επανατίθεται λοιπόν εδώ με όρους διγλωσσίας. Η γνώση μιας άλλης γλώσσας πλην της μητρικής εξασφαλίζει μια θέση που επιτρέπει την παρατήρηση και περιγράφεται ως ερωτική σχέση:

Δεν ζημιώνεται καμία μητρική γλώσσα όταν γίνονται εμφανείς οι αυθαιρεσίες της στον καθρέφτη μιας άλλης γλώσσας. Αντιθέτως, να εκθέσεις τη δική σου γλώσσα στο βλέμμα μιας άλλης οδηγεί σε μια πέρα για πέρα καταξιωμένη σχέση, έναν ξεκούραστο έρωτα.²⁵

²² Herta Müller, «Wenn sich der Wind legt, bleibt er stehen oder Wie fremd wird die eigene Sprache beim Lernen der Fremdsprache», στο <http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/goethe/katalog/mueller.htm> (πρόσβαση 27.8.2017).

²³ Müller, ό.π. (σημ. 19), σ. 27.

²⁴ Ο.π., σ. 26.

²⁵ Ο.π., σ. 27.

Ερωτικά σενάρια: *Yoko Tawada, Katja Petrowkaja*

Η σχέση της με τη γλώσσα ή μάλλον με τις γλώσσες αποτελεί καταστατικό θέμα στη γραφή της γιαπωνέζας Yoko Tawada, γεννημένης το 1960 στο Τόκιο, η οποία ζει από τα είκοσι δύο της στη Γερμανία. Από τότε ως σήμερα εξακολουθεί να γράφει σε δύο γλώσσες. Πολυσυζητημένη, πολυβραβευμένη, γράφει ποίηση, πεζό, θεατρικά και δοκίμια στη γερμανική και την ιαπωνική, αναστοχαζόμενη διαρκώς πάνω στη γλώσσα. Προκύπτουν έτσι κείμενα τα οποία αποτυπώνουν αλλά και προκαλούν το παραξένισμα:

Ένα γερμανικό μολύβι δεν διέφερε ιδιαίτερα από ένα γιαπωνέζικο. Όμως δεν ονομαζόταν πλέον «Enpitsu» αλλά «Bleistift». Η γερμανική λέξη μου δημιουργούσε την εντύπωση ότι έχω πλέον να κάνω με ένα καινούργιο αντικείμενο. Αισθανόμουν μια ελαφρά ντροπή κάθε φορά που έπρεπε να το αποκαλέσω με το καινούργιο όνομα.²⁶

Τα κείμενά της γίνονται τόπος συνάντησης των γλωσσών, βρίσκουμε διαρκώς το καθρέφτισμα της μίας στην άλλη που αναφέρει η Müller – ταυτόχρονα περιγράφεται με όρους γλώσσας το αίσθημα της ξενότητας και της ανοικείωσης που προκαλεί η συνάντηση διαφορετικών πολιτισμών. Από τη θέση που κατέχει ως μη φυσική ομιλήτρια, η Tawada παρατηρεί και υπογραμμίζει τις ιδιαιτερότητες της γερμανικής σε ένα ατελείωτο παιχνίδι αυτοαναφορικότητας: «Μια ημέρα ανακάλυψα τη λέξη “ich” [εγώ] στη μέση της λέξης “Nichts” [τίποτα], το τίποτα επομένως είναι ο τόπος που κατοικεί η μικρή λέξη “εγώ”.»²⁷ Είναι άλλωστε ενδεικτικοί οι τίτλοι των περισσότερων έργων της, όπως η συλλογή δοκιμίων *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*²⁸ [*Γλωσσική αστυνομία και παιχνίδια πολυγλωσσίας*] ή η ποιητική συλλογή *Abenteuer der deutschen Grammatik. Gedichte*²⁹ [*Οι περιπέτειες της γερμανικής γραμματικής*].

Η Tawada εκμεταλλεύεται την απόσταση της από τη γερμανική γλώσσα, η οποία και της επιτρέπει να παίζει μαζί της. Το γεγονός ότι δεν γράφει στη μητρική της χαρακτηρίζεται επομένως όχι ως απώλεια αλλά ως ευκαιρία:

Στη μητρική γλώσσα οι λέξεις είναι προσκολλημένες στους ανθρώπους έτσι ώστε σπάνια να μπορεί κανείς να νιώσει τη χαρά του παιχνιδιού με τη γλώσσα. Οι σκέψεις αγκιστρώνονται τόσο σφιχτά στις λέξεις που ούτε οι μεν ούτε οι δε δεν μπορούν να πετάξουν ελεύθερα.³⁰

²⁶ Yoko Tawada, *Talisman*, Τυβίγγη, Konkursbuch, 1996, σ. 27.

²⁷ Yoko Tawada, «Zukunft ohne Herkunft», στο Jürgen Wertheimer (επιμ.), *Zukunft! Zukunft?*, Τυβίγγη, Konkursbuch, 2000, σ. 55–72.

²⁸ Yoko Tawada, *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Τυβίγγη, Konkursbuch, 2007.

²⁹ Yoko Tawada, *Abenteuer der deutschen Grammatik. Gedichte*, Τυβίγγη, Konkursbuch, 2010.

³⁰ Tawada, ό.π. (σημ. 26), σ. 15.

Η γλώσσα προβάλλεται όχι ως μέσο επικοινωνίας, αλλά κυριολεκτικά γιορτάζεται ως τόπος εμπειρίας του άλλου. Στη διαρκή αμφιταλάντευση μεταξύ των γλωσσών, η Tawada αποδομεί τους αυτονόητους συνειρμούς, τα στερεότυπα και τις συμβάσεις τοποθετώντας γλωσσικές εκφράσεις σε ασυνήθιστα αν όχι γκροτέσκα συμφραζόμενα. Η πρακτική αυτή της παραγωγής ετεροτοπικών συναντήσεων³¹ λειτουργεί ανοικειωτικά. Το αποτέλεσμα είναι, όπως πολλάκις τονίζει η κριτική, να μετατρέπει για τους αναγνώστες της την οικεία τους γλώσσα σε εμπειρία του εξωτικού και ξένου.³²

Στο ποίημα της Yoko Tawada «Ένας επισκέπτης»³³ η ετεροτοπία μιας συνάντησης των γλωσσών περιγράφεται ως ερωτικό δείπνο:

«Ένας επισκέπτης»

*Από πέρα από τα Ουράλια
χαιρετισμός στην γλώσσα του νερού
Ανοίγεις τη βρύση
Και να που κυλά στη παλάμη σου
Το νερό μιας ξένης χώρας*

*Το χαραγμένο στον Μάρκο Πόλο μάτι μου
δεν μπορεί να δει την Ευρώπη*

*Στο χέρι σου
Μετατρέπεται η ποιητική μου συλλογή σε
κατάλογο εστιατορίου
Ωμό ψάρι και βοδινή γλώσσα
συνομιλούν από τηλεφώνου
Σαν ανάψω το λιγνό κερι
καρφώνει ένα φωτεινό πιρούνι τα γράμματα*

*λεκιασμένα με αίμα
και χωρίς πληγή
σπαράζουν τα γράμματα στο γέλιο
και συλλαβίζουν στο τραπεζομάντηλο
ένα νέο ερωτικό σενάριο*

³¹ Η Weigel αποκαλεί την Tawada «εξερευνήτρια των ετεροτοπιών», βλ. Siegrid Weigel, «“Europa” als Schauplatz der Geburt des Schreib-Ichs aus dem Nichts», *Text und Kritik* 191–192 (2011) 20, αφιέρωμα στη Yoko Tawada σε επιμ. Heinz Ludwig Arnold.

³² Πρβ. Albrecht Kloepfer - Miho Matsunaga, «Yoko Tawada», *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur (KLG)*, 2000, σ. 12.

³³ Yoko Tawada, *Wo Europa anfängt & Ein Gast*, Τυβίγγη, Konkursbuch, 1991, σ. 37.

*Το κουδούνι καλεί Η αυλαία σηκώνεται
Επί σκηνής μέσα από μια σαρκοφάγο
που μοιάζει πολύ με τη μήτρα μου
γεννιέσαι εσύ*

Το ποίημα στρέφεται γύρω από τον παραλληλισμό γλώσσας και τροφής – και τα δύο επιλέγονται εδώ ως χαρακτηριστικά του εκάστοτε πολιτισμού. Η επικοινωνία του γιαπωνέζικου σούσι και της γερμανικής βοδίσιας γλώσσας πραγματοποιείται αρχικά «από τηλεφώνου», σε δεύτερη φάση αναλαμβάνει το ποιητικό υποκείμενο τον ρόλο της οικοδέσποινας, ετοιμάζει το δείπνο, ανάβει το κερι: η ποιητική της συλλογή είναι το μενού. Τα γράμματα είναι τροφή, τα καρφώνουμε με το πιρούνι αλλά δεν πληγώνονται. Πρόκειται για ένα κείμενο ποιητικής: Η επαφή των πολιτισμών περιγράφεται ως «ερωτικό σενάριο», γόνιμο εφόσον οδηγεί στον τοκετό, την καλλιτεχνική δημιουργία.

Η Tawada ανήκει σε μια νέα γενιά συγγραφέων των οποίων η πολυγλωσσία και η κινητικότητα στη βιογραφία τους δεν οφείλεται στην τραυματική εμπειρία πολέμων και διωγμών. Ένα άλλο παράδειγμα στα γερμανικά γράμματα είναι η ουκρανή Katja Petrowskaja, γεννημένη το 1970 στο Κίεβο, η οποία εγκαθίσταται σε ηλικία είκοσι εννέα ετών στο Βερολίνο. Η δημοσιογράφος και λογοτέχνιδα Petrowskaja μαθαίνει ως ενήλικας τη γερμανική, την οποία και επιλέγει ως γλώσσα γραφής. Το πολυβραβευμένο σπονδυλωτό της μυθιστόρημα *Ίσως Έστερ*,³⁴ περιγράφει μια συνεχή κίνηση στον χρόνο και στον τόπο. Εξιστορεί τις πολλαπλές ιστορίες των συγγενών της αφηγήτριας, διασκορπισμένων στην ανατολική Ευρώπη, σκιαγραφώντας έτσι ένα χρονικό του 20ού αιώνα. Στην πλοκή παρεμβάλλονται πληθώρα αυτοβιογραφικών στοιχείων, στα οποία θεματοποιείται μεταξύ άλλων η εμπειρία της διγλωσσίας.

Το ερωτικό παράδειγμα απαντά κι εδώ, όπως και στη Müller και στην Tawada, όταν η αφηγήτρια περιγράφει τη σχέση της με τη νέα γλώσσα, το απροσπέλαστο αντικείμενο του πόθου της, ως δυνάμει ερωτικό ειδύλλιο:

Τα λαχταρούσα τα γερμανικά τόσο πολύ, [...] παρακινούμενη από έναν ανεκπλήρωτο πόθο, έναν έρωτα, που δεν είχε ούτε αντικείμενο ούτε φύλο, ούτε παραλήπτη, γιατί στη γλώσσα αυτή υπήρχαν μόνο ήχοι που κανείς δεν μπορούσε να πιάσει, ήταν άγριοι και απρόσιτοι. (σ. 65)

Και η Petrowskaja επιστρατεύει το πολεμικό παράδειγμα. Σε αντίθεση

³⁴ Katja Petrowskaja, *Vielleicht Esther*, Βερολίνο, Suhrkamp, 2014. Τα παραθέματα προέρχονται από την ελληνική έκδ. Katja Petrowskaja, *Νομίζω την έλεγαν Έστερ*, μτφρ. Καρίνα Λάμψα - Παυλίνα Δηράνη, Αθήνα, Καπόν, 2014.

όμως με την Kristoff, που καταγράφει ήττες και απώλειες, η διαδικασία εκμάθησης μετατρέπεται σε επιχείρηση «πολιορκίας»:

Συχνά επέμενα πεισματικά με τη γλώσσα, με το δικαίωμα της δύναμης του κατακτητή, την ήθελα αυτή τη δύναμη σαν να έπρεπε να οχυρώσω το φρούριο, να ριχτώ με όλο μου το σώμα στις πολέμιστρες, à la guerre comme à la guerre [...]. (αυτ.)

Οι μεταφορές που επιλέγει υπογραμμίζουν την αντιξοότητα του εγχειρήματος και το επίπονο της προσπάθειας:

‘Ηθελα να γράψω γερμανικά, με κάθε θυσία, έγγραφα και λύγιζα κάτω από το βάρος της διογκούμενης γλωσσικής τροφής, σαν να ήμουν ταυτόχρονα η αγελάδα και το αγέννητο μοσχάκι, μούγκριζα και βέλαζα, γεννούσα και γεννιόμουν [...]. (αυτ.)

Δεν υπάρχει ωστόσο καμία αμφιβολία για το όφελος, καθώς η νέα γλώσσα γίνεται συνώνυμο μιας διεξόδου, μιας νέας ζωής:

Τα γερμανικά μου, αλήθεια και εξαπάτηση, η γλώσσα του εχθρού, ήταν μια διεξόδος, μια δεύτερη ζωή, έρωτας που δεν περνάει διότι δεν εκπληρώνεται ποτέ, χάρισμα και δηλητήριο, σαν να είχα ελευθερώσει ένα πουλάκι. (σ. 66)

Η Petrowskaja, όπως άλλωστε και η Müller και η Tawada, τονίζει τον εμπλουτισμό της οπτικής, τη διττότητα που επιφέρει η διγλωσσία. Σκηνοθετώντας ένα γλωσσικό πυροτέχνημα, περιγράφει τη νέα της ταυτότητα με όρους ερμαφροδιτισμού:

και η αλλαγή γλώσσας την οποία επιχειρώ ώστε να κατοικώ και στις δύο πλευρές, να ζω συγχρόνως το εγώ και το όχι εγώ, τι αξίωση, [...] σαν να άνηκα κάπου, σε μια οικογένεια, σε μία γλώσσα, [...] και όλα αυτά στα γερμανικά, αυτή η γλώσσα, το κολλημένο φύλο μου, στα γερμανικά η γλώσσα είναι γένος θηλυκού, στα ρώσικα γένους αρσενικού, τι έχω κάνει με αυτή την αλλαγή; [...] μπορώ να σηκωθώ στο τραπέζι και να το επιδείξω, κοιτάξτε όλοι, το έχω! Εδώ κάτω, ω τα γερμανικά μου! Ιδρώνω, με τα γερμανικά να έχουν κολλήσει στη γλώσσα μου. (σ. 95)

Συγγραφείς όπως η Petrowskaja και η Tawada, λογοτέχνες «άνευ μόνιμης κατοικίας», κινούνται μεταξύ των γλωσσών όπως κινούνται και μεταξύ των τόπων, διεκδικώντας το δικαίωμα στη ρευστότητα αυτήν:

Το κοινό ανάγει με υπερβολική ευκολία την φωνή ενός συγγραφέα της διασποράς στην πατρίδα του. Με τον τρόπο αυτό την αποδέχεται και την αγνοεί ταυτόχρονα. [...] Όταν αρχίζουν οι αναγνώστες μου να θεωρούν ότι εντοπίζουν στα κείμενά μου την Ευρώπη ιδωμένη με γαλιπνέζικη ματιά, αισθάνομαι να με απορρίπτουν και να με φυλακίζουν σε ένα κελί που ονομάζεται καταγωγή.³⁵

³⁵ Tawada, ό.π. (σημ. 28), σ. 101. Αντίστοιχα ανθίσταται και η Herta Müller στις απόπειρες ανί-

Παραξένισμα και Δυσπιστία: η παράδοση της γλωσσικής κριτικής ως πλαίσιο της λογοτεχνίας «εν κινήσει»

Η μελετήτρια της Tawada Hannah Arnold περιγράφει την επίδραση στους αναγνώστες μιας τέτοιας γραφής μεταξύ των γλωσσών:

Όποιος τολμά να εισέλθει ως φυσικός ομιλητής στο γερμανόφωνο γλωσσικό σύμπαν της Yoko Tawada, όπου λεκτικά οχήματα μας μεταφέρουν με ασφάλεια μέσα από την τοπογραφία των φράσεων της, διατρέχει τον κίνδυνο να μη διαβάζει μετά από αυτή την εμπειρία όπως πριν: η γιαπωνέζα συγγραφέας μάς επισημαίνει την ιδιαιτερότητα μιας γλώσσας την οποία θεωρούμε πως «κατέχουμε» εκ γενετής.³⁶

Αυτό ακριβώς όμως θα έπρεπε να είναι, με την ευρύτερη έννοια, το αποτέλεσμα της λογοτεχνίας γενικά, ότι δηλαδή αλλάζει τον τρόπο που προσλαμβάνουμε την πραγματικότητα. Με τη στενότερη δε έννοια είναι ο δεδηλωμένος στόχος της παράδοσης της κριτικής της γλώσσας στα τέλη του 19ου αιώνα,³⁷ του κινήματος του DADA του Μεσοπολέμου ή συγγραφέων όπως ο Celan και η Aichinger. Συνεχής αυτοαναφορικότητα, η εφαρμογή τεχνικών όπως το παραξένισμα και η ανοικείωση αποσκοπούν στην ανάδειξη της υλικότητας του λόγου, καλλιεργώντας τη δυσπιστία απέναντι στους γλωσσικούς αυτοματισμούς και αξιώνοντας τη συνειδητή χρήση της γλώσσας.

Αφετηρία της γλωσσικής κριτικής είναι η γλωσσική κρίση, το αίσθημα ανεπάρκειας της γλωσσικής έκφρασης. Από τον Hofmannsthal ως την Tawada, συγγραφείς περιγράφουν την σχέση με τη γλώσσα τους με όρους απορίας. Ωστόσο, δεν πρόκειται για τον συνήθη τόπο δημιουργικής αδυναμίας, τον «τρόμο της λευκής σελίδας», αλλά για έναν βαθύτερο αναστοχασμό πάνω στην υφή και λειτουργία της γλώσσας: Ο Hofmannsthal, ασπαζόμενος τον σκεπτικισμό του φιλόσοφου της γλώσσας Mauthner, προειδοποιεί στα τέλη του 19ου αιώνα: «Οι άνθρωποι έχουν κουραστεί να ακούν ομιλίες. Αισθάνο-

χνευσης αυτοβιογραφικών στοιχείων στο λογοτεχνικό της έργο και κατακρίνει τους αναγνώστες που αναζητούν στα κείμενά της το «αυθεντικό Μπάναντ»: αντ' αυτού μιλά για «αυτομυθοπλαστικά» κείμενα, βλ. Herta Müller, *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, Μόναχο, Hanser, 2009, σ. 85 κ.ε. Βλ. σχετικά και Philip Müller, «Fluchtlinien der erfundenen Wahrnehmung», *Text und Kritik* 155 (2011) 49–59, αφιέρωμα στη Herta Müller σε επιμ. Heinz Ludwig Arnold.

³⁶ Hannah Arnold, «Yoko Tawada. Sprachmutter für Muttersprachler», *Text und Kritik* ό.π. (σημ. 31), 6.

³⁷ Δεν υπάρχει το περιθώριο να επεκταθώ εδώ. Παραπέμπω σε κάποια βασική βιβλιογραφία για την παράδοση της κριτικής της γλώσσας στον 19ο και στον 20ό αιώνα: Schiewe, ό.π. (σημ. 5), Hans Jürgen Heringer - Georg Stötzel (επιμ.), *Sprachgeschichte und Sprachkritik*, Βερολίνο-Βοστόνη, De Gruyter, 2010, Kilian - Nieh - Schiewe, ό.π. (σημ. 4), Reinhard Kacianka - Peter Zima (επιμ.), *Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Τυβίγγη-Βασιλεία, Francke, 2004.

νται μια βαθιά αηδία απέναντι στις λέξεις: επειδή οι λέξεις έχουν μπει μπροστά από τα πράγματα. Το πάρε δώσε των λέξεων έχει καταπιεί τον κόσμο».³⁸

Αντίστοιχα γράφει η Tawada: «Λέξεις που κουράζουν τον αέρα γύρω μου, πολλαπλασιάζονται καθημερινά ολόγυρά μου. [...] Με κάθε κουραστικό συνδυασμό αποδυναμώνονται τα πνευμόνια μου και έχω ολοένα λιγότερο αέρα για να αναπνεύσω».³⁹

Πίσω από την «αηδία» για την ανεπάρκεια της γλώσσας να εκφράσει την ουσία των πραγμάτων («οι λέξεις αποσυντίθενται στο στόμα μου σαν μουχλιασμένα μανιτάρια»)⁴⁰ και την ανεπάρκειά της ως μέσο επικοινωνίας («Βασικό μέσο της μη κατανόησης είναι η γλώσσα. [...] Εξαιτίας της γλώσσας τους οι άνθρωποι δεν θα μπορέσουν ποτέ να γνωριστούν μεταξύ τους.»),⁴¹ κρύβεται μια βαθιά δυσπιστία απέναντι στη γλώσσα ως μέσο χειραγώγησης. Πέρα από τους καυστικούς αναλυτές της γλώσσας της εξουσίας, όπως ο Karl Kraus⁴² και αργότερα ο Victor Klemperer, οι λογοτέχνες αναλαμβάνουν να επιστήσουν την προσοχή του κοινού τους στο επίπεδο της γλώσσας: Εδώ συγκαταλέγονται π.χ. οι γλωσσικοί πειραματισμοί της ομάδας του Cabaret Voltaire που, υπό τη σκιά του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, ανθίστανται στη χειραγώγηση μέσω της γλώσσας:

Με αυτά τα ηχητικά ποιήματα θέλουμε να απαρνηθούμε μια γλώσσα που κατάντησε κατεστραμμένη και άχρηστη εξαιτίας της δημοσιογραφίας. Πρέπει να αποτραβηχτούμε στην απώτερη αλχημεία της λέξης και να εγκαταλείψουμε ακόμα και αυτή για να διατηρήσουμε για την ποίηση το ιερότερο πεδίο.⁴³

Οι ντανταϊστές καλλιεργούν συστηματικά μια καινοτόμα χρήση της γλώσσας, που βασίζεται στο παραξένισμα και στην ανοικείωση. Η γλώσσα παύει να λειτουργεί ως φορέας νοήματος, γίνεται αδιαφανής, επιδιώκοντας την εγρή-

³⁸ Hugo von Hofmannsthal, «Eine Monographie» (1895), *Gesammelte Werke*, τ. 1, Φρανκφούρτη, Fischer, 1979.

³⁹ Yoko Tawada, «Die Leere Tafel», *Sinn und Form* 3 (1994) 469.

⁴⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Η επιστολή του Λόρδου Τσάντος προς τον Φράνσις Μπέικον*, μτφρ. Γ. Κεντρωτής, Αθήνα, Διάττων, 1990, σ. 20.

⁴¹ Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, τ. 1, Φρανκφούρτη-Βερολίνο 1901, σ. 252.

⁴² Ο Karl Kraus (1874–1936), αυστριακός κριτικός και εκδότης, βάλει συστηματικά μέσω του περιοδικού του *Die Fackel* (κυκλοφορεί την περίοδο 1899–1936) ενάντια στην «ακατάσχετη πλημύρα κενών εκφράσεων» καντηριάζοντας τη γλωσσική διαφθορά, η οποία, για εκείνον, έχει ιδεολογικό υπόβαθρο. Βλ. το εξαιρετικό πορτρέτο που σκιαγραφεί ο Walther Benjamin, «Karl Kraus», *Illuminationen*, Φρανκφούρτη, Suhrkamp, 1974, σ. 353–384.

⁴³ Ο Hugo Ball το 1917, παρατίθεται στο Wolfgang Asholt - Walter Fähnders (επιμ.), «Die ganze Welt ist eine Manifestation». *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, σ. 35.

γορη του κοινού: «Dada, είναι μια λέξη που σπρώχνει τις σκέψεις να βγουν στο κυνήγι».⁴⁴

Συγγραφείς όπως η Ilse Aichinger συνεχίζουν μετά το 1945 την παράδοση της δυσπιστίας απέναντι στη γλώσσα.⁴⁵ Σε μια σειρά ποιητολογικών κειμένων η Aichinger δηλώνει την δύσκολη σχέση της με τη γλώσσα («Η γλώσσα μου κι εγώ δε μιλάμε, δεν έχουμε τίποτα να πούμε η μία στην άλλη.»),⁴⁶ που θα την οδηγήσει στην απόφαση να αποκηρύξει «τις καλύτερες λέξεις»:

Δεν χρησιμοποιώ πλέον τις καλύτερες λέξεις. [...] Ζωή δεν είναι ιδιαίτερη λέξη, όπως ούτε και θάνατος. Και οι δύο είναι εύαλωτες, συγκαλύπτουν αντί να καθορίζουν. [...] Εγώ ξέρω ότι ο κόσμος είναι χειρότερος από το όνομά του και ότι γι αυτό έχει και κακό όνομα.⁴⁷

Αντίστοιχα η Tawada μιλά για ανάγκη:

να κάνω τη μία λέξη να συγκρούεται με την άλλη, για να αλληλοαφανιστούν. Τη στιγμή της σύγκρουσης φωτίζεται ο χώρος από μία αστραπή. Αυτή η αστραπή είναι το γλωσσικό προϊόν που με ενδιαφέρει. [...] Για να μπορώ να συνεχίσω να αναπνέω, πρέπει να επινοήσω μια νέα σύγκρουση, για να προκληθεί νέα αστραπή.⁴⁸

Με τα αυτοαναφορικά κείμενα τους, τις «κακές λέξεις» της Aichinger και τις «λεκτικές συγκρούσεις» της Tawada, οι συγγραφείς αυτοί της δυσπιστίας θέλουν να αναιρέσουν τον αυτοματοποιημένο τρόπο χρήσης της γλώσσας, που συνεπάγεται, αυτή είναι η θέση, την αποδοχή στερεότυπων τρόπων σκέψης. Εξηγεί η Aichinger:

Όμως εγώ δυσπιστώ απέναντι σε όλα όσα είναι δικαίως ειρημένα, εδώ και καιρό. Κάποια πράγματα μπορούν να ειπωθούν και άλλα όχι. Αλλά όταν κάτι δεν μπορεί να ειπωθεί, αμέσως συνάγει κανείς ότι μπορεί να ειπωθεί δικαίως. Και καθώς τα περισσότερα απ' όσα λέγονται δεν μπορούν να ειπωθούν, η έκφραση αυτή χρησιμοποιείται κατά κόρον.⁴⁹

Στην ίδια λογική η Tawada δηλώνει:

Μου προκαλούσαν συχνά αηδία άνθρωποι που μιλούσαν με άνεση τη μητρική τους. Έδιναν

⁴⁴ Tristan Tzara, «Dadaistisches Manifest» (1917), παρατίθεται στο Karl Riha (επιμ.), *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Στοντγκάρδη, Reclam, 1994, σ. 92.

⁴⁵ Πρβ. Monika Schmitz-Emans, «Sprachreflexion und Ethik. Etappen einer Allianz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts», στο Kacianka - Zima (επιμ.), ό.π. (σημ. 37), σ. 43–65. Για μια εισαγωγή στο θέμα στα ελληνικά βλ. Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, «Ποιητική της Δυσπιστίας», στο Έλζε Αιχινγκερ, *Επίκαιρη συμβουλή*, Αθήνα, Ροές, 2009, σ. 211–266.

⁴⁶ Αιχινγκερ, ό.π., σ. 134.

⁴⁷ Ό.π., σ. 141 κ.ε.

⁴⁸ Tawada, ό.π. (σημ. 39), 469.

⁴⁹ Ilse Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, Φρανκφούρτη, Fischer, 1991, σ. 113.

την εντύπωση πως δεν μπορούσαν να σκεφτούν και να νιώσουν τίποτα άλλο από αυτό που τους προσφέρει τόσο γρήγορα και πρόθυμα η γλώσσα τους.⁵⁰

Καταλήγοντας, λοιπόν, προτείνω να μην προσεγγίζουμε το έργο των συγγραφέων αυτών μόνο από τη σκοπιά της καταγωγής τους, να μην τους «φυλακίζουμε σε ένα κελί ονόματι προέλευση», όπως το διατυπώνει η Tawada, αλλά να εξετάσουμε κατά πόσο οι συγγραφείς αυτοί, πέρα από τον συσχετισμό με τα προσωπικά τους βιώματα και τις προσωπικές τους διεξόδους, συμβάλλουν με την πρωτοπόρα τους γραφή στην ανάπτυξη της γλωσσικής εγρήγορσης, αίτημα με μακρά παράδοση στη θεωρία της γλώσσας και τη λογοτεχνία από τα τέλη του 19ου αιώνα. Θεωρώ ότι συγγραφείς όπως οι λογοτέχνιδες που παρουσίασα εδώ, οι οποίες γράφουν μεταξύ των γλωσσών προκαλώντας ανοικείωση στον αναγνώστη απέναντι στην γλώσσα του, όχι απλώς εντάσσονται στην εν λόγω παράδοση παράδοση, αλλά έχουν τη δυνατότητα να συμβάλλουν ουσιαστικά σε αυτήν.

⁵⁰ Tawada, ό.π. (σημ. 26), σ. 41.

Ταυτότητες εν κινήσει. Πατρίδες και γλώσσες στη βαλκανική και την τουρκοκυπριακή γραφή

Το εθνικό, κατά την Κρίστεβα, ισοδυναμεί με μια «ιστορική ταυτότητα με μια σχετική σταθερότητα (παράδοση) και με μια πάντα κυρίαρχη αστάθεια, καθώς και μια δοσμένη τοπικότητα (υποκειμένη σε εξέλιξη)».¹ Η μετάβαση από τη σταθερότητα στην αστάθεια, το αίσθημα της φυσικής και ψυχολογικής απώλειας, μέσα από τις γεωγραφικές και πολιτισμικές μεταβολές, αποτυπώνεται με ενάργεια τόσο στη βαλκανική όσο και την τουρκοκυπριακή γραφή.

Η ενασχόληση με τις βαλκανικές γραφές, με αφορμή την ιστορική, πλέον, έκδοση της ανθολογίας βαλκανικής ποίησης *Αίμος* (2008),² η οποία περιλαμβάνει ποιήματα μεταφρασμένα από αξιόλογους δημιουργούς-μεταφραστές, εύλογα με οδήγησε στη συλλογή ποικίλου ποιητικού υλικού, το οποίο μπορούμε να προσλάβουμε, πλέον, ως πρωτότυπη δημιουργία στη γλώσσα μας, αφού είναι δουλεμένο έως οριστικής αναπλάσεως.³ Η παρούσα μελέτη εστιάζει στην ανίχνευση των αναπαραστάσεων του ποιητικού υποκειμένου υπό το πρίσμα των χαμένων πατριδών, της γλωσσικής ξενότητας και της πολυγλωσσίας, σε ποιήματα «πολιτικής ηθικής»,⁴ τα οποία διαλέγονται αυτονόητα με την ιστορία· αφηγήσεις που αναδεικνύουν το ανέστιο γεωγραφικά και γλωσσικά ποιητικό υποκείμενο, πάντοτε σε ποιήματα, τα οποία γράφονται υπό το βάρος μιας συγκεκριμένης ιστορικής συγκυρίας, αρθρώνονται, δηλαδή, «στις βαριές πατημασιές της ιστορίας».

Στη μελέτη αυτή συνεξετάζονται ποιήματα βαλκάνιων ποιητών με τουρ-

¹ Julia Kristeva, *Έθνη χωρίς εθνικισμό*, μτφρ.–πρόλ. Κώστας Γεώργας, επιμ. Γιώργος Καραμπελιάς, Αθήνα, Εναλλακτικές εκδόσεις, 1997, σ. 90. Για τη στρατηγική συγκρότησης και τη ρητορική του αφηγήματος έθνους βλ. ενδεικτικά Άννα Τζούμα, *Εκατό χρόνια νοσταλγίας. Το αυτοβιογραφικό αφήγημα Έθνος*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2007. Πρβ. Στάθης Γουργουρής, *Έθνος-όνειρο. Διαφωτισμός και θέσμιση της σύγχρονης Ελλάδας*, μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός, Αθήνα, Κριτική, 2007.

² Άννα Κατσιγιάννη, «Βαλκανικές γραφές: *Αίμος*. Ανθολογία Βαλκανικής Ποίησης. Μυθιστορία και κοινό “φορτίο μνήμης”», στο *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική από τον διαφωτισμό έως σήμερα. Μνήμη Παν. Μουλλά, Πρακτικά ΙΓ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης του Τομέα ΜΝΕΣ-ΑΠΘ*, 3–6 Νοεμβρίου 2011, Θεσσαλονίκη, Σοκόλης–Κουλεδάκης, 2014, σ. 735–749.

³ Τα βοσνιακά, λ.χ., ποιήματα, στα οποία εστιάζει, κατά κύριο λόγο, η μελέτη είναι μεταφρασμένα από τον Ηλία Λάγιο και τον Δημήτρη Κοσμόπουλο.

⁴ Όρος του Δ. Ν. Μαρωνίτη, *Ποιητική και πολιτική ηθική. Πρώτη μεταπολεμική γενιά: Αλεξάνδρου, Αναγνωστάκης, Πατρίκιος*, Αθήνα, Κέδρος, 1976.

κοκυπριακά ποιήματα του Μεχμέτ Γιασίν. Στην εύλογη απορία γιατί στα παραπάνω δεν έχουν περιληφθεί και ορισμένα ελληνοκυπριακά ποιήματα, είναι νόμιμο να αντιτάξει κανείς ότι τα ελληνοκυπριακά ποιήματα διαλέγονται περισσότερο με την ελληνική λογοτεχνία και τον ευρωπαϊκό λογοτεχνικό κανόνα και δεν εντάσσονται στη σχηματική κατηγορία της λογοτεχνίας των μειονοτήτων. Παρά τις τεράστιες πολιτισμικές διαφορές ανάμεσα στη βαλκανική και την τουρκοκυπριακή γραφή, υπάρχουν στοιχεία που νομιμοποιούν τη συνεξέτασή τους: κοινές αφηγηματικές δομές και ομόλογη, εν μέρει, θεματική υποβάλλουν και μεθοδολογικά τη συνανάγνωσή τους. Το κοινό ιστορικό παρελθόν και το φορτίο μνήμης, η κατασκευή ή ανακατασκευή μιας συλλογικής αναφοράς και μεταφοράς σε κοινούς μνημονικούς τόπους, μέσα από τα κείμενα, η εσωτερική μετανάστευση, η επιβίωση κοινών προφορικών μορφών ποίησης, η αποκλίνουσα ή αιρετική γραφή, οι γλωσσικές μεταβάσεις, η επεξεργασία της μεταβατικής ταυτότητας αποτελούν, πάντως, ορισμένα από τα πιο προφανή σημεία σύγκλισης.

Για εννόητους λόγους οικονομίας χώρου δεν θα αναφερθώ στις θεωρητικές αρχές της πολιτισμικής κριτικής, η οποία αφορά κυρίως ζητήματα πολυπολιτισμικότητας και ταυτότητας, και θα εστιάσω στο λογοτεχνικό παράδειγμα. Τα βαλκανικά ποιήματα αποτελούν μιαν αυτόνομη κατηγορία και συνδέονται, όπως θα φανεί στη συνέχεια, κυρίως ιδεολογικά με τα τουρκοκυπριακά.⁵ Ποιήματα, τα οποία ανήκουν σε διαφορετικές λογοτεχνικές παραδόσεις, διασταυρώνονται και συνδέονται, σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο, κυρίως μέσα από την αναγωγή στο ιστορικό παρελθόν και τις κοινωνικές παραμέτρους διαμόρφωσής τους. Οι αφηγήσεις αυτές αποτελούν, παράλληλα, και δείκτες εγκαθίδρυσης ιδεολογικών δεσμών ανάμεσα στους ποιητές, όπως μπορεί να φανεί από τη συνανάγνωση τριών ποιημάτων πολιτικής ηθικής που διαλέγονται με την Ιστορία: «Άνοιξη στο κοιμητήρι» του Βόσνιου Ιλία Λάντιν, το «Δώρο ασημένιο ποίημα» του Οδυσσέα Ελύτη και το ποίημα «Ευτυχισμένοι βάρβαροι» του Ράντοβαν Πάβλοβσκι.⁶ Το εμβληματικό ποίημα «Άνοιξη στο κοιμητήρι» (*Ποιήματα για το καλύβι*, 1975), το οποίο χαρακτηρίζεται από ποιητική λιτότητα στη ρητορική του εκφορά, εκφράζει πρωταρχικές αλήθειες, την εικόνα

⁵ Σ' αυτές τις μικρές χώρες-γλώσσες είναι αναπόφευκτη η εγγύτητα της λογοτεχνίας με την πολιτική. Βλ. σχετικά Max Brod, *Franz Kafka. Souvenirs et documents*, μτφρ. Η. Zylberberg, Παρίσι, Gallimard, 1945, σ. 175. Πρβ. Pascale Casanova, *Η παγκόσμια πολιτεία των γραμμάτων*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Αθήνα, Πατάκης, σ. 253–255.

⁶ *Αίμος*. *Ανθολογία βαλκανικής ποίησης*, Αθήνα, Οι φίλοι του περιοδικού *Αντί*, 2008, σ. 90, 218, 394 (στο εξής: *Αίμος*).

της ανθρώπινης θνητότητας, τον θάνατο χωρών και εθνών μέσα στην ιστορία και τη μοναδική πίστη στην αιωνιότητα της φύσης. Το ποίημα του Οδυσσέα Ελύτη «Δώρο ασημένιο ποίημα», από τη συλλογή *Το Φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά* (1971), γράφεται στα χρόνια της Δικτατορίας (υπάρχει αναφορά στην εξορία και καταγγέλλει τον ρόλο της εξουσίας). Σε ό,τι αφορά το ζήτημα της γλώσσας, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο στίχος: *Ξέρω πως είναι τίποτε όλ' αυτά και πως η γλώσσα που μιλώ δεν έχει αλφάβητο*. Στα δύο ποιήματα η πατρίδα ορίζεται ως παλίμψηστο λαών και φυλών, η μόνη πίστη, για τον Λάντιν, η αιωνιότητα της φύσης, η μόνη αλήθεια, για τον Ελύτη, η αλήθεια της ποίησης, η πίστη στην οικουμενικότητα της ποιητικής έκφρασης, ανεξάρτητα από το εθνικό αλφάβητο στο οποίο διατυπώνεται. Ο διεθνούς φήμης ποιητής της Πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας, ο Ράντοβαν Πάβλοβσκι, γνωστός ως «ο πρίγκηπας της μεταφοράς», στο ποίημά του «Ευτυχισμένοι βάρβαροι» (*Καβαλάρης του ήχου*, 1995), προβάλλει επίσης την έννοια της πατρίδας ως αλληλοεπικαλυπτόμενης διαστρωμάτωσης λαών και φυλών, συζητά το σκοπιανό ζήτημα κάνοντας μιαν αναδρομή σε αλλοτινούς καιρούς, όταν δεν υπήρχαν εθνικές διεκδικήσεις και εμφύλιοι πόλεμοι μεταξύ των βαρβάρων. Η αναφορά σε ευτυχισμένους βάρβαρους είναι ειρωνική και αποτελεί, ενδεχομένως, μια διακειμενική αναφορά στον Καβάφη.

Οι αναπαραστάσεις της ιστορίας ποικίλλουν. Η τοπογεωγραφική μνήμη αποτελεί αδιαμφισβήτητο σημείο επαφής. Το αίσθημα της οδύνης καταγράφεται στην τοπιογραφία που γίνεται αποδέκτης και φορέας κοινών ιστορικών βιωμάτων. Ένα καλό παράδειγμα προς αυτή την κατεύθυνση είναι το ποίημα του γνωστού Βόσνιου ποιητή Αμπντουλάχ Σιντράν, ο οποίος έχει γράψει σε νάρια και για τις ταινίες του Κουστουρίτσα «Θυμάσαι την Dolly Bell;» και «Ο μπαμπάς λείπει σε ταξίδι για δουλειές». Η ποίησή του εκφράζει έντονη μελαγχολία και οδύνη. Χαρακτηρίζεται «ο άρρωστος του Σαράγιεβο». Συνθέτει το ζοφερό ποίημα «Μίλα Σαράγιεβο: Νησί είμαι, στην καρδιά του κόσμου»,⁷ το οποίο γράφεται μέσα στον πόλεμο της Βοσνίας (1992–1995) και περιέχεται στη συλλογή *Το τάμπουτ του Σαράγιεβο* (1994). Το νησί μάς προκαλεί την αίσθηση του αποκλεισμού από τον υπόλοιπο κόσμο, της γεωγραφικής αποξένωσης. Η κυριολεκτική σημασία της λέξης *τάμπουτ* είναι κοφίνι από μπαμπού, στα αιγυπτιακά μόνο σημαίνει κενοτάφιο. Οι ανθολόγοι του *Αίμος* προτιμούν, ωστόσο, την ερμηνεία της τάβλας για τη νεκρή πόλη του Σαράγιεβο. Θα μπορούσε να σημαίνει μεταφορικά ότι το κείμενο είναι ένα πολυεπίπεδο πλέγμα,

⁷ *Αίμος*, σ. 231–232.

όπως το πλέγμα από μπαμπού. Σε όλα τα παραπάνω ποιήματα προβάλλεται η μοναξιά του τόπου, η οποία απηχεί το αίσθημα όχι μόνο της γεωγραφικής απώλειας, αλλά της εσωτερικής μετανάστευσης του ποιητικού υποκειμένου.

Ιστορική μνήμη, γλώσσα και ταυτότητα αποτελούν έννοιες αναπόσπαστα συνδεδεμένες. Τα αναστοχαστικά ποιήματα για την παλίμψηστη πατρίδα, για τον τρόπο με τον οποίο γράφεται ή κατασκευάζεται η ιστορία, απηχούν τις «συγκρούσεις της μνήμης» ή «τις μήμες των συγκρούσεων» φυλών και λαών που μοιράστηκαν την ίδια ιστορία ενάντια στην επεκτατική οθωμανική κυριαρχία.

Σε μια προοπτική ανίχνευσης εκείνων κυρίως των στοιχείων που αποτελούν συνδετικούς αφηγηματικούς κρίκους ανάμεσα στις γραφές, θα μπορούσαμε να εστιάσουμε στο ζήτημα της προφορικότητας, παρατηρώντας ότι αυτή θεματοποιείται με παρόμοιο τρόπο και στον έντεχνο ποιητικό λόγο. Η θεματοποίηση του τραγουδιού απαντά, λ.χ., σε τρεις ποιητές στην ανθολογία *Αίμος*: τον Κωστή Παλαμά («Ανατολή», *Οι καημοί της λιμνοθάλασσας*, 1912), τον Αλβανό Λάσγκους Ποραντέτσι («Παλιό τραγούδι», *Απαντα*, 1990) και τον Ίον Μπάρμπου («Ο Ναστραντίν Χότζας στην Ισαρλίκ», 1922).⁸ παρατηρείται δε όχι σπάνια και ενσωμάτωση «εκφράσεων» του προφορικού λόγου, και μάλιστα από την τουρκική, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του Ρουμάνου ποιητή Μπάρμπου.⁹

Μια βασική εκδοχή της γλωσσικής αυτοσυνειδησίας αυτής της ποίησης παρουσιάζει η υπόρρητη θεματοποίηση της πολυγλωσσίας στο βοσνιακό ποίημα «Μπασεσκία» (*Το τάμπουτ του Σαράγιεβο*).¹⁰ Στο ποίημα «Μπασεσκία» ο Μπασεσκία Μουλά Μουσταφάς, χρονικογράφος του 18ου αιώνα, αποτελεί αφηγηματικό προσωπίο του Σιντράν. Σ' αυτό ο ποιητής επενδύει την ιδεολογική του στάση, μια στάση απορηματική και ειρωνική. Πρόκειται για συγγραφικό παλίμψηστο, όπου το προσωπίο συγχρονίζεται με τον αφηγητή σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Ο Μπασεσκία έγραψε στην τουρκική και μεταφράστηκε στη σερβοκροατική. Στα τέλη του 17ου αιώνα, κατά τη διάρκεια επιδρομής των Αψβούργων εναντίον των Οθωμανών, ο Πρίγκηπας Ευγένιος της Σαβοΐας κατέλαβε το Σαράγιεβο και το έκαψε, ενώ εξαπλώθηκε πανώλη.

⁸ *Αίμος*, σ. 53–54, 128–129, 437–440.

⁹ Και στη σύγχρονή μας τουρκοκυπριακή γραφή θεματοποιείται η προφορικότητα (λ.χ. τα καρμινλίδικα) και η πολυγλωσσία, με τρόπο ώστε να μεταφέρεται στη γραφή των ποιημάτων το ζήτημα της ταυτότητας. Βλ. π.χ. Μεχμέτ Γιασίν, *Άγγελοι εκδικητές*, εισ.–μτφρ.–σημειώσεις Ζ. Δ. Αϊναλής, Αθήνα, Vakxikon.gr, 2015, σ. 129 (στο εξής: *Άγγελοι εκδικητές*).

¹⁰ *Αίμος*, σ. 233–234.

Ο Μπασεσκία διατυπώνει ενδεχομένως ειρωνικά μια προφητική αναφορά στη νατοϊκή επέμβαση. Το ποίημα θεματοποιεί την πολυγλωσσία εστιάζοντας υπόρρητα στη μεταφορά του χρονικού από την τουρκική στη σερβοκροατική. Παρουσιάζει, ωστόσο, και ιδιαίτερο ειδολογικό ενδιαφέρον, καθώς εγκιβωτίζει στοιχεία μνήμης από παλαιότερο ακόμη χρονικό, ενώ παράλληλα εκφέρεται σε ύφος εξομολόγησης, ημερολογίου, συνομιλίας, προσευχής στον θεό, στοχασμού, απολογισμού ή διαλόγου με την ιστορία. Υιοθετεί μιαν αναστοχαστική ρητορική, με ειρωνικές αιχμές. Η παρελθούσα ιστορική αφήγηση (π.χ. το χρονικό) ως διακειμένο διερμηνεύει συχνά, με παρόμοιο τρόπο, ανάμεσα στις βαλκανικές γλώσσες, τα σύγχρονα ιστορικά γεγονότα και τις περιπτώσεις γενοκτονίας.

Μετά τον πόλεμο και την πτώση των σοσιαλιστικών δημοκρατιών προέκυψε και πάλι επιτακτική η ανάγκη για ιδεολογικό επαναπροσδιορισμό της έννοιας της βαλκανικότητας. Σε ό,τι αφορά τις αναπαραστάσεις των χαμένων πατρίδων και της πολυγλωσσίας, η ποίηση των Βόσνιων προσφέρει ένα εύγλωττο παράδειγμα: η Βοσνία-Ερζεγοβίνη παρουσιάζει ως γνωστόν τη μεγαλύτερη πολιτισμική ιδιαιτερότητα συγκριτικά με τις υπόλοιπες χώρες, καθώς οι Βόσνιοι είναι ένα πολυεθνικό κράμα αποτελούμενο από Βόσνιους, Σέρβους και Κροάτες· τρεις πόλεις (Σαράγιεβο, Βελιγράδι, Ζάγκρεμπ), τρεις χώρες, τρία σύνορα, τρεις θρησκείες, μετά τον πόλεμο και τον διαμελισμό του τόπου. Πρωτεύουσα της Βοσνίας είναι το Σαράγιεβο, το οποίο έχει εμπνεύσει πολλούς ποιητές.¹¹ Ο Ιζέτ Σαραϊλίτς, στο σύνθετο ποίημά του με τίτλο «Σαράγιεβο» (*Τράνζιτ*, 1963),¹² επεξεργάζεται έντονα το «βίωμα» του χώρου και του τόπου – ερωτικό συναίσθημα, παθιασμένη αγάπη για την πόλη του, μοναξιά, ερήμωση που απηχείται στο τοπίο με τις λεύκες, το οποίο συμπάσχει μαζί του. Στον σκηνικό χώρο του ποιήματος δεσπόζουν οι διακειμενικές αναφορές σε διαχρονικά ποιητικά σύμβολα και λογοτεχνικά πρόσωπα: δύο Ρώσοι ποιητές και ο Γάλλος τροβαδούρος Φρανσουά Βιγιόν. Οι αγαπητοί και άθανατοι, όπως τους ονομάζει στον πρώτο στίχο, που πλαισιώνουν τον σκηνικό

¹¹ Και μόνο τα ανθολογημένα στον *Αίμο* ποιήματα που έχουν γραφτεί για το Σαράγιεβο θα μπορούσαν ν' αποτελέσουν θέμα χωριστής ανακοίνωσης. Η «λογοτέχνηση του γενέθλιου τόπου», η περίφημη *Heimatliteratur*, όπως επικράτησε στη συγκριτολογική γλώσσα, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο «ο γενέθλιος τόπος ξανοίγεται στο χώρο και στο χρόνο», συζητείται στη μελέτη της Ιωάννας Ναούμ «Η ποίηση του Μάρκου Μέσκου. Το θρόισμα της γλώσσας ενός μεθόριου τόπου», με αναφορά στο ποίημα του Βόσνιου Ιλία Λάντιν «Ανοιξη στο κοιμητήρι», που εστιάζει θεματικά «στις διαστρωματώσεις» και «το ίζημα της ιστορίας στον τόπο», *Εμβόλιμον* 67–68 (χειμώνας 2012-άνοιξη 2013), αφιέρωμα στον Μάρκο Μέσκο, 92–95.

¹² *Αίμος*, σ. 223–224.

χώρο του ποιήματος είναι ο αυτόχειρας Σεργκέι Γεσένιν,¹³ για τον οποίο έγραψε και ο Μαγιακόφσκι, και ο Γεβγένι Γεφτουςένκο, τον οποίο τοποθετεί με έμφαση στη Γεωργία. Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει η γειτνίαση του πολιτικού επαναστάτη Τσαμπρίνοβιτς –ο οποίος συμμετείχε, τον Ιούνιο του 1914, στη δολοφονία του διαδόχου της Αυστροουγγαρίας αρχιδούκα Φραγκίσκου Φερδινάνδου και της γυναίκας του Σοφίας στο Σαράγιεβο, γεγονός που στάθηκε η αφορμή για τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο– με τον ποιητικό επαναστάτη, ειρωνικό, αιρετικό, καταραμένο τροβαδούρο Φρανσουά Βιγιόν. Και οι δύο φυλακίστηκαν. Το ποιητικό υποκείμενο αναπτύσσει μian εκλεκτική αναγνωστική και ιδεολογική σχέση με αυτά τα πρόσωπα. Ενδιαφέρουσα και προκλητική είναι η ειρωνική αναφορά του στο Παρίσι. Σε όλη την έκταση του ποιήματος το παρελθόν συμπλέκεται με τον σύγχρονο ιστορικό χωροχρόνο. Στο τέλος εξιδανικεύει τη βροχερή πόλη του, ενώ με τρυφερότητα συνδέει νοσταλγικά το ερωτικό του συναίσθημα με τον Μίλιατσκα που διασχίζει το Σαράγιεβο. Αντιπαραθέτει και συγκρίνει τον άσημο, αγαπημένο του ποταμό Μίλιατσκα με τον Γκουανταλκιβίρ, ανακαλώντας τον Λόρκα, και με τον Σηκουάνα, παραπέμποντας στους μείζονες Γάλλους συγγραφείς.¹⁴

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι βασικός και κρίσιμος διαμορφωτικός παράγοντας της κοινής συνείδησης ανάμεσα στους βαλκανικούς λαούς υπήρξε η διαμόρφωση μιας ενιαίας αντίληψης για την εικόνα της οθωμανικής αυτοκρατορίας και του «ανατολικού δεσποτισμού». Εύλογα, οι ποιητικές αναπαραστάσεις του Οθωμανού «Άλλου» έχουν παρόμοια χαρακτηριστικά στις αφηγήσεις των βαλκανικών λαών. Ο κοινός στόχος της αποτίναξης της τουρκικής κυριαρχίας και ο χριστιανισμός πρόσφεραν, στο ιστορικό παρελθόν, την ιδεολογική βάση συνοχής στη συγκρότηση της βαλκανικής συνείδησης και ταυτότητας.¹⁵

Παρόμοια, η εικόνα της οθωμανικής αυτοκρατορίας υποστασιώνει και τις αφηγήσεις της τουρκοκυπριακής ποίησης, κυρίως της λεγόμενης γενιάς του '74, συνδέοντας –τηρουμένων βέβαια των αναλογιών– τους Βαλκάνιους με τους ποιητές της τουρκοκυπριακής μειονότητας. Οι ποιητές αυτοί, παρότι τουρκόφωνοι, εναντιώνονται στην πολιτική των Τούρκων εποίκων και στρέφο-

¹³ Αναφορά στον Γεσένιν υπάρχει και στην ποίηση του Μεχμέτ Γιασίν «Υπομονετικές γυναίκες», *Άγγελοι εκδικητές*, σ. 104. Η εστίαση στους τρόπους έκφρασης και στα νήματα τα οποία συνδέουν την ποίηση των μειονοτήτων αποτελεί ζήτημα προς ευρύτερη διερεύνηση.

¹⁴ Βλ. Δίζο Τσιρμιώκου, «Μυθολόγηση της ιθαγένειας», *Εσωτερική ταχύτητα*, Αθήνα, Άγρα, 2000, σ. 331–341.

¹⁵ Κατσιγιάννη, ό.π. (σημ. 2), σ. 742.

νται στην οδύνη του απέναντι «Άλλου», με τον οποίο μοιράζονται το αίσθημα της απώλειας, εκφράζοντας μάλιστα την επιθυμία της προσέγγισης. Πολλά βαθύτερα χαρακτηριστικά κοινότητας ανιχνεύονται στον φορέα ανάκτησης της πολιτισμικής κοινότητας, τον ποιητικό λόγο. Εξάλλου, όχι μόνο στο επίπεδο του φαντασιακού, αλλά και σε κοινωνικό επίπεδο, γίνονται, όπως είναι γνωστό, πολλές ενωτικές κινήσεις στην Κύπρο, όπως και στη Βοσνία. Η εδαφική διαίρεση και οι επιπτώσεις της ωθούν στον αναστοχαστικό επαναπροσδιορισμό της έννοιας του εθνικού και του κοινοτικού σε μια πολυπολιτισμική μετααποικιοκρατική εποχή.¹⁶ Η επιθυμία της προσέγγισης, της ειρήνης, της κοινωνικής ασφάλειας, της δημιουργίας μιας αρμονικής και ενιαίας κοινότητας, στο επίπεδο του φαντασιακού, αντανακλάται στις αφηγήσεις τόσο της ελληνοκυπριακής όσο και της τουρκοκυπριακής γραφής, αλλά και στη βούληση της κοινής γνώμης, αφού οι δύο κοινότητες βίωσαν εξίσου τη συντριβή της απώλειας. Η παλίμψηστη ιστορική διαστρωμάτωση του νησιού, η γλωσσική πολυμορφία, το πολύγλωσσο περιβάλλον της Κύπρου, η πολιτική των εποίκων και η διχοτόμηση συνιστούν παράγοντες διαμόρφωσης μιας επαναστατημένης γραφής. Οι τουρκοκύπριοι ποιητές συζητούν ειρωνικά την ερωτική συνύπαρξη ξένων γλωσσών, τη διττότητα ή καλύτερα τη ρευστότητα της ταυτότητας. Σημαντικό στοιχείο για τον προδιορισμό της ιδιοπροσωπίας της τουρκοκυπριακής γραφής αποτελεί ο διασπορικός της χαρακτήρας· αρκετοί Τουρκοκύπριοι γράφουν κατευθείαν στα αγγλικά ή στα γαλλικά, συναιρώντας την ιθαγένεια με τον κοσμοπολιτισμό. Στην ποίησή τους θεματοποιείται συχνά η μνήμη του γεωγραφικού τόπου, ο αρχαίος ελληνικός μύθος δραστηριοποιείται με τολμηρή μεταφορικότητα, ενώ στη θεματική κυριαρχεί ο επιτοπισμός της κυπριακότητας, με στόχο την επίτευξη σύγκλισης με τους ελληνοκυπρίους.¹⁷

Πρόκειται για ποιήματα πολιτικής ηθικής, γεμάτα ρωγμές, τα οποία αναδεικνύουν το ανέστιο γεωγραφικά και γλωσσικά ποιητικό υποκείμενο, για μια αιρετική γραφή, η οποία αποκλίνει από τον κανόνα της σύγχρονης τους τουρκικής λογοτεχνίας, ανατρέποντας μάλιστα τη στερεότυπη εικόνα του Τούρκου.

Το πιο σύνθετο λογοτεχνικό παράδειγμα μας προσφέρει η ποίηση του τουρκόφωνου πολυμεταφρασμένου ποιητή, πεζογράφου και θεωρητικού Μεχμέτ

¹⁶ Jon Calame - Esther Charlesworth, «Nicosia», *Divided Cities. Belfast, Beirut, Jerusalem, Mostar, and Nicosia*, Φιλαδέλφεια, University of Pennsylvania Press, 2009, σ. 121-142.

¹⁷ Άννα Κατσιγιάννη, ηλεκτρονικό περιοδικό *Σύγκριση* 24 (2014) 75-84, «L'émergence d'une identité culturelle hybride. L'écriture turco-chypriote», *Cahiers Balkaniques* 42 (2013-2014), Grèce-Roumanie. Héritages communs, regards croisés, 329-346, «Χωρίς να κοιτάς το χάρτη. Γεωγραφίες της μνήμης και η ρητορική της διχοτόμησης στην τουρκοκυπριακή ποίηση», *Νέα Εστία* 1871 (Δεκ. 2016), αφιέρωμα στην Κύπρο. Ιστορία, λογοτεχνία, τέχνη, 781-786.

Γιασίν: οι χαμένες πατρίδες, η πρόσληψη της ετερότητας, η εσωτερική μετανάστευση, η θρυμματισμένη ταυτότητα, η θεματοποίηση της προφορικότητας και της πολυγλωσσίας είναι ορισμένα μόνο από τα θέματα που επανέρχονται εμμονικά στην ποίησή του. Ο Γιασίν υφαίνει τα ποιήματά του αντλώντας υλικό από τις ποικίλες υβριδικές πολιτισμικές τάσεις που αναδύονται στην Κύπρο. Οι καταβολές του είναι, άλλωστε, υβριδικές, καθώς συνδυάζουν τις τουρκικές, τις ελληνικές και τις λεβαντίνικες κουλτούρες της Μεσογείου.¹⁸ Στην ενίοτε δραματοποιημένη αφηγηματική ποίησή του χρησιμοποιεί τα τουρκικά με αναφορές σε διάφορες ιστορικές και γεωγραφικές μορφές της γλώσσας. Ενσωματώνει δε ελληνικές και αγγλικές λέξεις δημιουργώντας ένα λεκτικό αμάλγαμα που απεικονίζει τη διττή ταυτότητα του ποιητικού υποκειμένου, το οποίο «γράφει στα τουρκικά αλλά ονειρεύεται στα ελληνικά».¹⁹ Στην ποίησή του εγγράφονται ειρωνικά οι πολλαπλές μεταβάσεις της γλώσσας και η συνύπαρξη ξένων γλωσσών. Γράφει στα τουρκικά, ωστόσο, συχνά στα ποιήματά του, η τουρκική γλώσσα αρθρώνεται με ελληνικό αλφάβητο. Στην επιστροφή των караμανλίδικων υποφώσκει προφανώς και η καταγγελία του επικοινωνιακού και πολιτικού αδιεξόδου, καθώς αυτή τη γλώσσα δεν μπορεί να την κατανοήσει ούτε ο Έλληνας ούτε ο Τούρκος, ούτε άλλος κανείς. Ο Τούρκος που ακούει δεν μπορεί να διαβάσει· ο Έλληνας που μπορεί να διαβάσει, δεν την κατανοεί. Η κατασκευή της γλώσσας σε τούτες τις μυθοπλασιακές αφηγήσεις απηχεί τη διττότητα (doubleteness, twoness)²⁰ της ταυτότητας του ποιητικού υποκειμένου, τον «άλλο» που βρίσκεται πάντοτε μέσα του. Η διαλεκτική διάδραση ανάμεσα στο «εμείς» και το «εσείς» απηχεί την ταύτιση με τον «Άλλο», μέσα από την κοινή πολιτισμική κληρονομιά, τον συγκρητισμό, την πολλαπλότητα της ανθρώπινης φύσης.

Αρκετά από τα πολιτικά ποιήματά του θεματοποιούν τον λαϊκό προφορικό μύθο, ενώ κάποιες άλλες αφηγήσεις του την πολυγλωσσία: «Καιρός πολέ-

¹⁸ Η μητέρα του είχε ελληνική κουλτούρα. Η κόρη του είναι κατά το ήμισυ εβραία. Γράφει στην τουρκική γλώσσα, αλλά στο μυαλό του μεταφράζει από τα ελληνικά. Ανδρέας Παράσχου, «Ο ποιητής Μεχμέτ Γιασίν “οικειοθελώς αθέατος”», εφ. *Η Καθημερινή*, 3.1.2016, Κατερίνα Πρίφτη, «Συνομιλώντας με τον τουρκοκύπριο ποιητή, Μεχμέτ Γιασίν. Το Κυπριακό, οι μνήμες, η “ταυτότητα”, η γλώσσα, το ιδανικό της συνύπαρξης», https://www.huffingtonpost.gr/2016/10/15/mehmet-yashin-syntenteyi-poihths-toyrkokyprios-culture_n_12285100.html.

¹⁹ «Καμιά φορά ονειρεύομαι στα ελληνικά», συνέντευξη στη Χριστίνα Σανούδου, εφ. *Η Καθημερινή*, 1.10.2016. Πρβ. το άρθρο του με τίτλο «I don't trust literary theories and approaches, but dreams».

²⁰ Όρος του Du Bois. Βλ. Keri E. Iyall Smith, «Hybrid identities. Theoretical examinations», και Judith R. Blau - Eric S. Brown, «Du Bois and diasporic identity. The Veil and the Unveiling project», στο Keri E. Iyall Smith - Patricia Leavy (επιμ.), *Hybrid Identities. Theoretical and Empirical Examinations*, Leiden-Βοστώνη, Brill, 2008, σ. 3-11 και 41-61, αντίστοιχα.

μου», «Θειο-λογία», «Η αίτηση», κ.ο.κ.²¹ Η γραμματολογία της πόλης, «η χαμένη Λευκωσία, η χαμένη Ινσταμπούλ, η χαμένη Θεσσαλονίκη» επανέρχονται συχνά στην ποίηση του Γιασίν, ο οποίος αποκλίνει από τον κανόνα της σύγχρονης του τουρκικής λογοτεχνίας βιώνοντας την καθημερινότητά του ανάμεσα στις βρετανικές πόλεις, την Κύπρο και την Αθήνα. Μητριά η πατρίδα, μητριά και η γλώσσα, το μόνο καταφύγιο, η μόνη πραγματική πατρίδα η ποίηση.²² Ο αφηγητής διαλέγεται με την ελληνική λογοτεχνική παράδοση, κυρίως με την ποίηση του Καβάφη, και με αποδομητική στόχευση, μεταμορφνόμενος συχνά σε φάντασμα, γίνεται ο φύλακας της μνήμης.²³

Στην πολυφωνική συνθετική του αφήγηση με τίτλο *Η συνάντηση της Σαπφούς με τον Ρουμί*,²⁴ όπου επιχειρείται η ειδολογική μείξη της ποίησης με το δοκίμιο, η αρχαία ποιήτρια συναντά τον Πέρση ποιητή, φιλόσοφο και στοχαστή του 13ου αιώνα. Ο αφηγητής σε μιαν ατμόσφαιρα ερωτικού πανθεισμού θεματοποιεί την αποκαλυπτική δύναμη του έρωτα και της γραφής, την οικουμενική διάσταση της ποίησης, την πρόσληψη της ετερότητας, υπονομεύοντας τον εθνικισμό, τη θρησκευτική και τη σεξουαλική ορθοδοξία. Η άρση των εθνικών, γλωσσικών, θρησκευτικών και ερωτικών ορίων, η ζεύξη και η ώσωση του ανατολικού με τον δυτικό κόσμο αποτελεί μία ακόμη αναπαράσταση της διττής ή υβριδικής ταυτότητας του ποιητικού υποκειμένου. Ο Ρουμί, ως ποιητικό προσωπείο, παρουσιάζει πολλές αναλογίες με τον ίδιο τον ποιητή, καθώς καλλιέργησε διάφορα είδη του λόγου (ποίηση, πρόζα, δοκίμιο) και η τέχνη του ξεπέρασε τα εθνικά σύνορα, μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες: χαρακτηρίστηκε δε ως ο πιο δημοφιλής ποιητής των Ηνωμένων Πολιτειών. Δίδαξε στο Ικόνιο, όπου και πέθανε. Στην κηδεία του Ρουμί συνέρρευσαν άτομα

²¹ Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το αμάλγαμα της «ιοβόλας» γραφής του Μ. Γιασίν: παλιά οθωμανικά, τουρκικά, λέξεις περσικής ή αραβικής προέλευσης, κυπριακή, ελληνική, λατινική, αγγλική. Βλ. Γιασίν, ό.π. (σημ. 9), σ. 39, 55–70, 73, 96–97, 122, 126–131, κ.ο.κ.

²² Mehmet Yaşın, «Introducing step-mothertongue», στο Mehmet Yaşın (επιμ.), *Step-Mother-tongue. From Nationalism to Multiculturalism Literatures of Cyprus, Greece and Turkey*, Λονδίνο, Middlesex University Press, 2000, σ. 1–21. Πρβ. Mehmet Yaşın, «Writing from a Mediterranean island. Between languages and literary spaces», www.academia.edu.

²³ Birgit Neumann, «The literary representation of memory», στο Astrid Erll - Ansgar Nünning (επιμ.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Βερολίνο–Νέα Υόρκη, De Gruyter, 2010, σ. 333–343. Για την ποίηση του Μ. Γιασίν βλ. Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Ενας σημαντικός Κύπριος ποιητής», *Διόραμα* 8 (Σεπτ.–Οκτ. 2016) 36–37, Γιάννης Η. Ιωάννου, «Μεχμέτ Γιασίν, Άγγελοι Εκδικητές. Ανθολόγιο Ποιημάτων. Μετάφραση Ζ. Δ. Αϊναλής, εκδόσεις www.vakxikon.gr, Αθήνα 2015», *Cadences* (φθινόπωρο 2016) 91–95, Γιώργου Φράγκου, «Κυπροκεντρισμός και υπερβατικότητα στην ποίηση του Μεχμέτ Γιασίν», *Νέα Εποχή* 329 (φθινόπωρο 2016) 68–71.

²⁴ Mehmet Yashin, *La rencontre de Sapho et Rumi*, μτφρ. από τα τουρκικά Asli Aktug - Alain Mascarou, Μασσαλία, Le Refuge, 2014.

από πέντε διαφορετικές θρησκείες. Η νύχτα της ταφής καθιερώθηκε ως Νύχτα της Ένωσης. Στη μορφή του Ρουμί πραγματώνεται όχι μόνο το συγγραφικό αλλά και, σ' ένα μεταφορικό επίπεδο, το κοινωνικοπολιτικό ιδεώδες της ένωσης, το οποίο πρεσβεύει ο Γιασίν. Ενδεχομένως, η δικαίωση αυτής της ωσμωτικής ταυτότητας να αποτυπώνεται στο γεγονός ότι ο Γιασίν πρόσφατα ανθολογήθηκε ως μη ελληνόφωνος Έλληνας ποιητής στην ανθολογία νεοελληνικής ποίησης που εξέδωσε η Κάρεν Βαν Ντάικ (καθώς μάλιστα ο ίδιος «οικειοθελώς αυτοκαθορίζεται» ως Τούρκος, Έλληνας ή Κύπριος ποιητής αποφεύγοντας την κατηγοριοποίηση της εθνικής ταυτότητας).²⁵ Στοιχεία του ίδιου ποιητή μπορεί να ανιχνευθούν και στο προσωπείο της στοχαστικής Σαπφούς, καθώς ο Ρουμί μετέχει της ελληνικής παιδείας και άρα συνδέεται πολιτισμικά με τη δημοφιλή ποιήτρια της αρχαιότητας. Ο πολύγλωσσος Ρουμί συνέθεσε γλωσσικά αμαλαγματικές ωδές (μείξη της περσικής με την τουρκική και την ελληνική).²⁶ Ο συγκερασμός της ελληνικής και της ανατολικής ταυτότητας συνέβαλε στην εδραίωση της φήμης του ποιητή, ο οποίος, όπως και η Σαφώ, ενέπνευσε σημαντικούς ποιητές του δυτικού κανόνα.²⁷

Η οικουμενικότητα, το *esprit général*, που προτείνει στη διαπολιτισμική ποιητική αυτή σύνθεση ο Γιασίν, με τη σύζευξη των πολιτισμικών ταυτοτήτων, είναι, άραγε, η προέκταση μιας ουτοπίας; Σε κάθε περίπτωση η ποίησή του εγγράφει καλειδοσκοπικά τη μυθοποιημένη εκδοχή της πολλαπλότητας των υβριδικών ταυτοτήτων και της μεταβατικότητας της γλώσσας. Η θεωρητική σκευή του Γιασίν του δίνει τα εργαλεία για να μεταπλάσει ποιητικά το αίσθημα του *in between borders*.²⁸

Στη σύντομη ποιητολογική τούτη «περιδιάβαση» ελπίζω να έγινε φανε-

²⁵ Karen van Dyck (επιμ.), «Border zones. Poets between cultures and languages», *Austerity Measures. The New Greek Poetry*, Λονδίνο, Penguin Books, 2016, σ. 331, 403–407.

²⁶ «Le plurilinguisme poétique franchissant le temps et les espaces», Yashin, ό.π. (σημ. 24), σ. 44–45.

²⁷ Ο Γιασίν ανιχνεύει ανεπαίσθητες απηχήσεις της ποίησης του Ρουμί (και όχι μόνο της Σαπφούς) στον Ελύτη, ό.π., σ. 47. Βλ. και Μεχμέτ Γιασίν, «Μεταμορφώσεις της ταυτότητας στην ποίηση, το παράδειγμα του Καβάφη και του Σεφέρη», μτφρ. Ανθή Καρρά, *Σύγχρονα θέματα* 68–70 (Μάρτ.–Ιούλ. 1998), Mehmet Yashin, «Essais. Retour sur l'identité en poésie: l'exemple de Cavafy et de Seferis», *Constantinople n'attend plus personne*, μτφρ. από τα τουρκικά Alain Mascarou με τη συνεργασία των Elif Deniz, François Graveline και Pierre Vincent, *Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour*, 2008, σ. 99–106· και ο σταυρός, κι η ημισέληνος / αυτά τα τουρκεμένα πνεύματα / ρουμί, τα εξελληνισμένα ..., γράφει στο ποίημά του «Ο άρχοντας των δαφνών», *Άγγελοι εκδικητές*, σ. 127.

²⁸ Για την ανάδειξη ενός τρίτου διάμεσου χώρου (υβριδικού ή διασπορικού) από τη σύγχρονή μας συγκριτική γραμματολογία, η οποία εξελίσσεται σε «συγκριτική της εξορίας, της ετεροτοπίας και της διαπολιτισμικότητας», βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Συγκριτισμός και διαπολιτισμικότητα», *Κουλτούρα και λογοτεχνία*, Αθήνα, Πόλις, σ. 94–110.

ρό πως ο ποιητικός λόγος λειτουργεί στη διαχρονία ως κάτοπτρο της συγκρότησης (εθνικιστικών και υβριδικών) ταυτοτήτων, ενώ η έννοια της βαλκανικότητας και της κυπριακότητας αναδεικνύεται ασταθής, ετερογενής και πολυσυλλεκτική σε μυθοπλασιακές αφηγήσεις λογοτεχνιών εν κινήσει.²⁹

²⁹ Βλ. ενδεικτικά V. Calotychos (επιμ.), *Cyprus and Its People. Nation, Identity and Experience in an Unimaginable Community (1955–1997)*, Boulder, West-view Press, 1998, σ. 336, ο ίδιος, «From Arta to NATO. Building and bombing bridges in the Balkans», στο P. Roilos - D. Yatromanolakis (επιμ.), *Ritual Poetics in Greek Culture*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2005, ο ίδιος, «Bridging divides or divisive bridges? Balkan critical obsessions and their political effects», στο T. Aleksić (επιμ.), *Mythistory and Narratives of the Nation in the Balkans*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2007, σ. 195–210, ο ίδιος, *The Balkan Prospect. Identity, Culture and Politics in Greece After 1989*, Νέα Υόρκη, Palgrave Macmillan, 2013.

Γράφω ή μεταφράζω στη γλώσσα του άλλου; Η περίπτωση των Ελλήνων γαλλόφωνων συγγραφέων

Οι τρεις μεγάλοι πεθαμένοι ποιητές μας (δηλαδή ο Σολωμός, ο Κάλβος και ο Καβάφης) δεν ήξεραν ελληνικά [...]. Αυτό που λέμε σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία και είναι το σύνολο των λογοτεχνικών έργων μιας χρονικής περιόδου που αρχίζει από τον Σολωμό και συνεχίζεται ακόμη, παρουσιάζει ένα γνώρισμα που κάνει αμέσως εντύπωση: γραφότανε σπάνια ελληνικά, και από συγγραφείς που έγραφαν ελληνικά σε εξαιρετικές περιπτώσεις [...]. Ο γενάρχης της λογοτεχνίας αυτής δεν ήξερε ελληνικά, αλλά τα έμαθε και τα μάθαινε ως το τέλος της ζωής του. Ο Σολωμός έμαθε και έγραψε ελληνικά με τον ίδιο τρόπο (κρατώντας όλες τις αναλογίες) που έμαθε και έγραψε γαλλικά ο Παπαδιαμαντόπουλος, που κι αυτός, μολονότι σ' έναν πολύ πιο περιορισμένο κύκλο, άφησε τα σημάδια της γλωσσικής του επίδοσης στα γαλλικά γράμματα

αναφέρει ο Σεφέρης στο άρθρο του «Ελληνική γλώσσα»,¹ παραδεχόμενος έμμεσα ότι οι τρεις «εθνικοί» μας ποιητές αυτομεταφράζονταν. Και το φαινόμενο της αυτομετάφρασης στη λογοτεχνία δεν είναι καινούργιο· απλά, τα τελευταία χρόνια το ερευνητικό ενδιαφέρον για τη μετάφραση, και μάλιστα τη λογοτεχνική, πρόβαλε το πρόβλημα, με την τάση ορισμένων δημιουργών να μεταφέρουν οι ίδιοι το έργο τους από το μητρικό γλωσσικό ιδίωμα σε κάποιο άλλο. Οι λόγοι αυτής της πρακτικής τις περισσότερες φορές οφείλονται σε «ατυχήματα» της ιστορίας, όπως αυτό της αποικιοκρατίας και της επιβολής εκμάθησης μιας δεύτερης γλώσσας, της πολιτικής δίωξης των συγγραφέων, της μετανάστευσης γενικά, ή σε λόγους προσωπικούς, όπως η αναζήτηση ενός ευρύτερου κοινού εκ μέρους του συγγραφέα, η αναγνώριση και η ανάδειξη του, η προσωπική τάση να επιδείξει τις ικανότητες και σε άλλα γλωσσικά πεδία, ή ακόμα η αδυναμία της «εθνικής» του λογοτεχνίας να έχει ευρύτερη εμβέλεια διεθνώς.²

Κι αν το φαινόμενο της αυτομετάφρασης εντοπίζεται σήμερα σχετικά εύκολα σε μερικούς συγγραφείς που οι ίδιοι θέλησαν να μεταφράσουν, να ξαναγράψουν το έργο τους σε έναν άλλο γλωσσικό κώδικα,³ είναι βέβαιο ότι το

¹ Γιώργος Σεφέρης, «Ελληνική γλώσσα», *Δοκίμεις*, Α' (1936–1947), Αθήνα, Ίκαρος, ⁴1981, σ. 71.

² Μαρία Ορφανίδου-Φρέρη, «Η τραγωδία της αυτομετάφρασης», *Δια-Κείμενα* 2 (2000) 63–78.

³ Π.χ. ο Βασίλης Αλεξάκης, Ελληνογάλλος συγγραφέας που γράφει και στις δύο γλώσσες και αυτομεταφράζεται. Όλο του το έργο είναι ένα ασταμάτητο «πήγαινε έλα» μεταξύ των δύο γλωσσών, των

πρόβλημα της αυτομετάφρασης θα γίνεται πιο επίκαιρο και θα απασχολεί όλο και περισσότερο τους θεωρητικούς της λογοτεχνικής πρόσληψης, αφού το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης φέρνει τον συγγραφέα αντιμέτωπο με έναν ή πολλούς άλλους πολιτισμούς, όλο και περισσότερο, την μητρική γλώσσα, και τον οδηγεί συχνά στην αυτοερμηνεία και στη συνέχεια στην αυτομετάφραση.

Ο συγγραφέας από τη φύση της δουλειάς του βρίσκεται σε συνεχή επαφή με τη γλώσσα: αρχικά τη μητρική, στη συνέχεια με αυτήν του στενού του περιβάλλοντος και της κοινωνίας στην οποία ζει, και τέλος του δικού του πνευματικού επιπέδου, διαμορφώνοντας με την πάροδο του χρόνου, ύστερα από πολύ μόχθο και διεργασίες, τη δική του «προσωπική» γλώσσα, αναγνωρίσιμη ανεξάρτητα από όποιο γλωσσικό ιδίωμα διατυπώνεται. Κι αυτό γιατί μέσω της γλώσσας διακυβεύονται αγώνες υπαρκτοί και ευδιάκριτες αντιπαλότητες.

Ώρες και μέρες έμεινα με τα μάτια καρφωμένα στη λευκή σελίδα, χωρίς να καταφέρω να σημειώσω ούτε μια λέξη: ήμουν ανίκανος να διαλέξω ανάμεσα στα ελληνικά και τα γαλλικά. Ήθελα ακριβώς να γράψω για τη δυσκολία αυτής της επιλογής, αλλά πώς να γράψω χωρίς να την έχω ήδη κάνει;

αναφέρει ο Β. Αλεξάκης στο *Παρίσι-Αθήνα*.⁴

Κι αν η γλώσσα θεωρήθηκε και θεωρείται ακόμα και σήμερα γνώρισμα εθνικό, πολιτιστικό στοιχείο μιας ταυτότητας, κατ' επέκταση η «εθνική λογοτεχνική παραγωγή» εκλαμβάνεται ως αναφορά εθνικιστικού κομπασμού, και θα πρέπει να τονιστεί στο πλαίσιο αυτού του Συνεδρίου ότι ο ρόλος της μετάφρασης στη λογοτεχνική δημιουργία αποτελεί το καλύτερο μέσο διακίνησης των ιδεών, κι όχι μόνο. Η λογοτεχνική μετάφραση είναι ένας από τους βασικούς παράγοντες που διευκολύνει μια εθνική λογοτεχνία να εξαγάγει και να εισαγάγει ό,τι αυτή επιθυμεί. Έτσι το εθνικό στοιχείο προσεγγίζει και ανάγεται σε παγκόσμιο, ή πάλι το παγκόσμιο, με την πάροδο του χρόνου, παραμερίζει το εθνικό και το αντικαθιστά.

δύο πολιτισμών. Βλ. Marie Orphanidou-Fréri, «Vassilis Alexakis. Écrire et se traduire», *Frankofoni* 10 (1998) 99–108 και Georges Fréris, «La Littérature francophone grecque de l'après-guerre. Une littérature traductive?», *Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale* 8 (1999) 47–59.

⁴ Β. Αλεξάκης, *Παρίσι-Αθήνα*, Αθήνα, Εξάντας, 1993, σ. 12. Η γλώσσα είναι ο ακρογωνιαίος λίθος με τον οποίο επιβάλλονται λύσεις που σχετίζονται με τη λογοτεχνική παραγωγή. Τα λογοτεχνικά κινήματα είναι και παραμένουν πάντα η έκφραση που η γλωσσική επεξεργασία σμιλεύει και διαμορφώνει, ώστε οι γλωσσικές λύσεις που επινοούνται από τους συγγραφείς μπορούν να δια φωτίσουν την ανάλυση της λογοτεχνικής τους παραγωγής, την επιλογή του ύφους τους, την απόδοση της μορφής των κειμένων τους. Μόνο η διασύνδεση γλώσσας και έκφρασης μπορεί να αγγίξει την αρχική εσωτερική ανάλυση των κειμένων τους, να ανιχνεύσει τα πρώτα στάδια σύλληψης της γραφής, να συλλάβει και να καταγράψει την πρόσληψή τους.

Σ' αυτό το σημείο, από την αρχή του Henri Meschonnic⁵ ότι η γλωσσική πράξη, έμμεσα, αποτελεί τη φωνητική έκφραση της σκέψης ή του αισθήματος του ανθρώπου – αρχή που εκσυγχρονίζει την άποψη των αρχαίων, που υποστήριζαν ότι η διαφορά του ανθρώπου από τα ζώα εντοπίζεται στο ότι ο άνθρωπος χειρίζεται τον λόγο – προκύπτει πως ο μεταφραστής δεν έχει μόνο τις ίδιες επιδόσεις με τον συγγραφέα, δεν είναι μόνο ένας «καινούργιος-συγγραφέας», αλλά πως αντιλαμβάνεται τη λειτουργία της μετάφρασης σαν την κατεξοχήν δραστηριότητα μιας πολιτιστικής και ποιητικής εξέλιξης. «Μεταφράζω ένα κείμενο είναι μια δραστηριότητα διαγλωσσική» υποστηρίζει ο Meschonnic, αντιλαμβανόμενος τη λογοτεχνική μετάφραση ως ένα πολύ σημασιολογικό κείμενο, άρρηκτα συνδεδεμένο με τη γλώσσα και την κουλτούρα του μεταφραστή και του αναγνώστη.⁶

Με βάση αυτές τις αρχές γύρω από την «ποιητική της μετάφρασης» προκύπτει ότι υπάρχει μια ομοιογένεια μεταξύ της μετάφρασης και της γραφής,⁷ αφού σήμερα γνωρίζουμε ότι το γραπτό κείμενο δεν είναι παρά η καταγραφή μιας πνευματικής αναπαράστασης για την αναζήτηση μιας αλήθειας ή μιας πορείας της σκέψης. Δηλαδή η γραφή εμφανίζεται σαν μια διαδικασία καθαρά πνευματική, διάσπαρτη από θέσεις και λάθη, από πισωγυρίσματα και παραλήψεις, κάτι σαν τη μετάφραση.⁸ Απ' αυτήν τη σκοπιά, η γραφή εμφανίζεται, όπως και η μετάφραση, σαν η αποκάλυψη μιας αλήθειας ήδη συνειδητοποιημένης, και η οποία διατυπώνεται μέσω της αφήγησης με τα διάφορα περιστατικά, τους χαρακτήρες, τις περιγραφές. Στην ουσία, γραφή και μετάφραση στοχεύουν να κάνουν τον αποδέκτη-αναγνώστη να αντιληφθεί το «αόρατο» ως ορατό, να του μεταφέρουν ως νόημα κατανοητό αυτό που δεν κατανοεί, να τον κάνουν να συνειδητοποιήσει αυτό για το οποίο αμφιβάλλει ή αγνοεί.

Αυτή η λογοτεχνική δραστηριότητα της γραφής και της μετάφρασης πραγματοποιείται με την ανταλλαγή ιδεών και με διάλογο. Η γλώσσα ως μέσο δεν αντιμετωπίζεται σαν μια απλή δομή, ικανή να λειτουργήσει σύμφωνα με μια σειρά νόμων, αλλά σαν ένας λόγος πολυφωνικός και πολυσημασιολογικός που στοχεύει στη διεύρυνση της γλώσσας και στη δυνατότητα να αποδώσει όλο και περισσότερα νοήματα μέσω των λέξεων και των εκφράσεών του.⁹ Γι' αυτό και η

⁵ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture-Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1986, σ. 303-454.

⁶ «Μεταφράζω ένα κείμενο δεν σημαίνει πως μεταφράζω τη γλώσσα, αλλά πως μεταφράζω ένα κείμενο σε μια γλώσσα, αφού η γλώσσα κάνει το κείμενο» (μτφρ. δική μου). Ό.π., σ. 311-312.

⁷ Ό.π., σ. 364.

⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, σ. 133.

⁹ Βλ. O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Herman, 1972, σ. 5, 98.

γραφή ως μεταφραστική πράξη υπάρχει και λειτουργεί στον αυτομεταφραζόμενο συγγραφέα σαν ένα εξισοροπημένο σύστημα ανάμεσα στην πολιτιστική αντίληψή της μητρικής γλώσσας που κατέχει κι αυτής του κοινού του προς την οποία απευθύνεται. Γράφει ο Β. Αλεξάκης σχετικά μ' αυτήν την ιδιόρρυθμη θέση του αυτομεταφραζόμενου συγγραφέα: «Είτε ελληνικά είτε γαλλικά γράψω, όπου κι αν εκτυλίσσεται η δράση [...] την ίδια περίπου ιστορία διηγούμαι πάντα. Ή παρουσιάζει κάποιο ενδιαφέρον και στις δύο γλώσσες, ή δεν ενδιαφέρει σε καμιά». Για να προσθέσει: «Ενώ πίστευα ότι είχα βρει μια ισορροπία, ότι ήμουν κι εδώ κι εκεί, διαπίστωσα ότι δεν ήμουν πουθενά. Διέσχιζα ένα βάραθρο, προχωρώντας πάνω σε μια γέφυρα που στην πραγματικότητα ήταν ανύπαρκτη».¹⁰

Στο σημείο αυτό τίθεται το ερώτημα αν η αυτομετάφραση στο ευρύ πεδίο της λογοτεχνίας είναι μια γραφή αυθόρμητη ή μια καινούρια γραφή, μια δεύτερη, τρίτη ή νιοστή γραφή που ξεκινά από μια ιδέα που συνέλαβε ο δημιουργός σε ένα διαφορετικό πολιτιστικό πλαίσιο, μέσω ενός διαφορετικού γλωσσικού κώδικα. Ο συγγραφέας που επιχειρεί να αυτομεταφραστεί εκτίθεται σε κινδύνους, γιατί αν στην περίπτωση της αυτομετάφρασης μεταφραστής και δημιουργός ταυτίζονται, στην ουσία δεν παύει να ισχύει η προσπάθεια σύγκλισης δύο γλωσσών, δύο πολιτιστικών ενοτήτων, δύο κόσμων. Ο αυτομεταφραζόμενος συγγραφέας γνωρίζει καλύτερα από κάθε άλλον ότι η απόδοση του δικού του κειμένου σε άλλη γλώσσα, που σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί μια απλή αντιστοιχία νοημάτων, όπως είναι η απόδοση του τόνου, της ατμόσφαιρας, η ακριβής απήχηση υπονοούμενων καθώς και άλλων παραγόντων που άπτονται της απόδοσης, η ποιητική διαίσθηση, ο ρυθμός και η δυνατότητα της αναδημιουργίας. Στην περίπτωση της αυτομετάφρασης δεν έχουμε να κάνουμε με τον κλασικό αναγνώστη-μεταφραστή, που κύριο μέλημά του είναι να κατανοήσει το κείμενο ενός άλλου συγγραφέα, για να το αποδώσει όσο γίνεται πιο σωστά, με τις λιγότερες δυνατές απώλειες,¹¹ αλλά με τον ίδιο συγγραφέα που οφείλει να επαναδιατυπώσει, με άλλα πολιτισμικά στοιχεία, σε μια άλλη γλώσσα, όσα διατύπωσε ήδη στη μητρική του.

¹⁰ Αλεξάκης, ό.π. (σημ. 4), σ. 19–21. Βλ. Georges Fréris, «Le Dialogue interculturel de V. Alexakis dans *Paris-Athènes*», *Cahiers Francophones* 2.5–6 (1995) 387–398.

¹¹ «Καταπίστηκα να μεταφράσω το *Τάλγκο* από τα ελληνικά στα γαλλικά, και τα *Κορίτσια του Σίτυ Μπουμ-Μπουμ* από τα γαλλικά στα ελληνικά: αντιμετώπισα λιγότερες δυσκολίες απ' όσες περίμενα. Δεν ξέρω τι είδους συγγένεια μπορεί να έχουν οι δύο γλώσσες, νομίζω όμως ότι έχω βρει και στη μία και στην άλλη τις λέξεις που μου ταιριάζουν, ένα χώρο που μου μοιάζει, μια μικρή ιδιωτική πατρίδα. Μου ανέφεραν την περίπτωση ενός ξένου συγγραφέα που κατέληξε να παντρευτεί τη Γαλλίδα μεταφράστριά του: “Εγώ”, σκέφτηκα, “έχω παντρευτεί τον ίδιο μου τον εαυτό”. Και θα προσθέσει: «Νιώθω σαν τον ηθοποιό που βλέπει τον εαυτό του σε μεταγλωττισμένη έκδοση της ταινίας του», ό.π. (σημ. 4), σ. 13, 16.

Επανερχόμενοι λοιπόν στη διατύπωση του Σεφέρη, διαπιστώνουμε ότι τίθεται θέμα έκφρασης των Ελλήνων συγγραφέων που δημιούργησαν το συγγραφικό τους έργο σ' ένα περιβάλλον πολυπολιτισμικό, δηλαδή μη αιμιγώς εθνικό, γεγονός που μας επιτρέπει σήμερα να εξετάσουμε πως διαμορφώθηκε το ελληνικό λογοτεχνικό γίγνεσθαι όσων Ελλήνων συγγραφέων έγραψαν στη γαλλική και ποιος ο ρόλος τους στον αλλόφωνο πολιτισμό. Συγκεκριμένα, μπορούμε να δούμε αν υπερίσχυσε το εθνικό ή το αλλόφωνο στοιχείο στη διαμόρφωση της προσωπικής τους γραφής, αν δηλαδή το έργο τους είναι δάνειο μιας άλλης πολιτισμικής οντότητας ή η μεταφορά μιας εθνικής τάσης στον ξένο χώρο, αν, σε τελική ανάλυση, η «νέα γραφή» είναι η αφομοίωση ξένων στοιχείων και ποιων, ή η μεταφορά/μετάφραση/μεταγραφή ειδικών εθνικών ιδιαιτεροτήτων σε έναν άλλον πολιτισμικό χώρο.

Είναι γνωστό ότι μεγάλος αριθμός Ελλήνων συγγραφέων, σε μια δεδομένη στιγμή της δημιουργικής τους πορείας, συναντήθηκαν με τον πολιτισμό του «Άλλου» μέσω της γαλλικής γλώσσας, την οποία χρησιμοποίησαν ως τρόπο λογοτεχνικής έκφρασης.¹² Κι αν η συνάντηση του νεοελληνικού πολιτισμού με τον γαλλικό ανάγεται στις αρχές του 13ου αιώνα¹³ με την οθωμανική αυτοκρατορία, τόσο στον ηπειρωτικό και νησιωτικό χώρο όσο και στον ελληνισμό της διασποράς αναπτύσσεται η αντίληψη ότι το γαλλικό πνεύμα –που την εποχή εκείνη επιβάλλεται στην Ευρώπη– γίνεται για τους Έλληνες πηγή έμπνευσης του αγωνιστικού τους εθνικισμού και η γαλλική γλώσσα μοντέλο έκφρασης της ευγένειας, των καλών ηθών, του λεπτού γούστου καθώς και των επιστημών.

Η έντονη επίδραση της γαλλικής λογοτεχνίας στην ελληνική, με τη διδασκαλία των γαλλικών να προηγείται της διδασκαλίας της μητρικής γλώσσας στην αυλή των παραδουνάβιων Ηγεμονιών, όπου οι Φαναριώτες επικράτησαν όλο τον 18ο αιώνα, δεν εκτιμήθηκε πάντοτε θετικά από τους εκκλησιαστικούς κύκλους, που θεώρησαν το γαλλικό πνεύμα επικίνδυνο, τόσο σε επίπεδο κοινω-

¹² G. Fréris, «La Littérature francophone grecque jadis et aujourd'hui», *Επιστημονική Επετηρίδα Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ*, περίοδος Β', τ. Γ', Θεσσαλονίκη 1997, σ. 63–78.

¹³ Μετά την Γ' Σταυροφορία, όταν η Πόλη πέφτει στα χέρια των Λατίνων και γίνεται πρωτεύουσα της Ανατολικής Λατινικής Αυτοκρατορίας (1204–1261), πολλές ελληνικές περιοχές περνούν κάτω από τη δυτική ή τη φράγκικη κατοχή. Η αντιπαράθεση αυτή του βυζαντινού κόσμου με τον αντίστοιχο λατινογενή προκάλεσε έντονα αισθήματα και συνέβαλε στην ανάπτυξη του ελληνισμού με την καθοδήγηση και της Ανατολικής Εκκλησίας. Ο όρος «Έλλην», που στις απαρχές του βυζαντίου σήμαινε ειδωλολάτρης, τώρα χρησιμοποιείται σαν αντιπαραθετικός όρος στο «Λατίνος» ή «Φράγκος» και χρησιμεύει όλο και περισσότερο στην αναζήτηση μιας ταυτότητας με εθνικοθρησκευτικές αποχρώσεις. Είναι η περίοδος που ο ελληνόφωνος πληθυσμός της βυζαντινής αυτοκρατορίας συνειδητοποιεί τις ιδιαιτερότητές του, οπότε κι αρχίζει μια εποχή που προαναγγέλλει την αυγή του νέου ελληνισμού όχι μόνο σε γλωσσικό ή λογοτεχνικό επίπεδο, αλλά και ιδεολογικό.

νικό όσο και θρησκευτικό.¹⁴ Τα μέτρα που πάρθηκαν από τις ελληνικές αρχές για να μειώσουν την επίδραση των γαλλικών ιδεών δεν απέδωσαν, κι ένας από τους πιο διάσημους συγγραφείς του ελληνικού διαφωτισμού, ο Κοραΐς,¹⁵ τις παραμονές της ελληνικής Εθνεγερσίας, απευθυνόμενος σε Έλληνες και Γάλλους, δήλωνε στα γαλλικά: «Οι Γάλλοι έγιναν ο Μεσσίας για τους περισσότερους των Ελλήνων», εκφράζοντας μ' αυτόν τον τρόπο όχι μόνο την επίμονη γαλλική πνευματική επιρροή στα ελληνικά πνευματικά δρώμενα, αλλά και τις προσδοκίες των Ελλήνων από τους πεφωτισμένους Γάλλους διανοούμενους της εποχής εκείνης. Πεπεισμένος γι' αυτόν τον πολιτιστικό ρόλο της Γαλλίας, ο Κοραΐς εισάγει τη δυτική κουλτούρα στην Ελλάδα, επιδιώκοντας την ανανέωση του ελληνισμού, που κατά τη γνώμη του θα ήταν δυνατόν να συμβεί μόνο με την άμεση γνωριμία των Ελλήνων διανοουμένων με τους αρχαίους Έλληνες και τους Γάλλους συγγραφείς, ειδικά τους Εγκυκλοπαιδιστές.¹⁶ Αυτή η «στροφή» προς τη Γαλλία θα κορυφωθεί μετά το 1789, μετά την επικράτηση της Γαλλικής Επανάστασης, εμφανίζοντας τη Γαλλία ως έθνος ικανό και «προορισμένο» να απελευθερώσει τους υπόδουλους λαούς, άρα και τον ελληνικό.

Η επικρατούσα αντίληψη, την εποχή εκείνη, ότι η Γαλλία εμφανιζόταν ως «προστάτης των ελευθεριών των λαών» θα γίνει πιο έντονη τον 19ο αιώνα, όταν ένας σημαντικός αριθμός Ελλήνων συγγραφέων και διανοουμένων θα γράψουν απ' ευθείας στη γαλλική γλώσσα, παρακινούμενοι από τον ελληνικό αγώνα ανεξαρτησίας, για να κινητοποιήσουν την ευρωπαϊκή συνείδηση υπέρ της ελληνικής υπόθεσης και με τα γαλλόφωνα έργα τους (δοκίμια, ωδές, επιστολές, κτλ.) προσπάθησαν να συντηρήσουν την πατριωτική θεματική της νεοελληνικής λογοτεχνίας, απευθυνόμενοι από τη μια σ' ένα μορφωμένο ελληνικό κοινό που κατανοούσε τη γαλλική γλώσσα, κι από την άλλη υπερασπι-

¹⁴ Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός διαφωτισμός*, Αθήνα, Ερμής, 41985.

¹⁵ Άλκης Αγγέλου, «Ο Ανεξάντλητος Αδ. Κοραΐς. Πρόταση για μια νέα ανάγνωση του συνολικού του έργου», εφ. *Η Καθημερινή*, «Επτά Ημέρες», 29.11.1998, 14-17.

¹⁶ Το πιστεύω του Κοραΐ, που ζούσε στη Γαλλία, το συμεριζόταν και ο ορθόδοξος κληρός όπως και οι Φαναριώτες, παρά τις ανησυχίες για την απώλεια ορισμένων «προνομιών» τους. Όλοι τους είχαν πειστεί ότι το αρχαίο πνεύμα ενυπήρχε στη Δύση, ότι η Ελλάδα ήταν διάδοχος της Αθηναϊκής Δημοκρατίας και της κουλτούρας της, που βασιζόταν στη λογική. Εξάλλου, ο Γ. Σεφέρης αναφέρει: «Για μας τους Έλληνες η τοποθέτηση απέναντι στην αρχαία μας παράδοση έχει θεμελιακή σημασία για δύο λόγους. Πρώτα-πρώτα επειδή η Γαλλία, καλύτερα από κάθε άλλη χώρα, έχει πετύχει να τη χρησιμοποιήσει κατά τον ευρύτερο, τον πιο πρωτότυπο, το δημιουργικότερο τρόπο. Ύστερα, επειδή, με την εξαιρετικά μεγάλη ακτινοβολία των γαλλικών γραμμάτων, η ελληνική παράδοση διαδόθηκε στις άλλες χώρες του κόσμου κυρίως μέσω της Γαλλίας. Ακόμη και σήμερα, πολλοί ξένοι βλέπουν την αρχαία κληρονομία μας με τα μάτια των Γάλλων συγγραφέων», Γ. Σεφέρης, «Deux aspects du commerce spirituel de la France et de la Grèce», *Δοκίμια, Γ'*, *Παραλειπόμενα (1932-1971)*, Αθήνα, Ίκαρος, 1992, σ. 83.

ζόμενοι με τα γραπτά τους την ελληνική υπόθεση στοχεύοντας στη Δύση.¹⁷

Η τάση αυτή θα συνεχιστεί και στην πρώτη περίοδο της ελληνικής λογοτεχνίας λόγω της διαμάχης μεταξύ καθαρεύουσας και δημοτικής, ωθώντας πολλούς Έλληνες συγγραφείς προς τον γαλλικό ρομαντισμό κι αργότερα το παρνασιακό κίνημα. Το να μιλά κανείς γαλλικά στα αθηναϊκά κοσμικά σαλόνια έγινε γρήγορα χαρακτηριστικό γνώρισμα της πνευματώδους ελίτ και της αστικής τάξης.¹⁸ Το να γράφει κανείς στη γαλλική την εποχή εκείνη σήμαινε καλλιέργεια πνεύματος. Με αποτέλεσμα η νεοελληνική λογοτεχνία να προσανατολιστεί προς την ευρωπαϊκή, κυρίως προς τη γαλλική, κάτι που το επεδίωξε και ο Ψυχάρης και ο Μορέας (ο γνωστός Ιωάννης Παπαδιαμαντόπουλος). Ο πρώτος υπήρξε δημοσιογράφος, γλωσσολόγος και συγγραφέας, ο δεύτερος, ο συντάκτης του «Μανιφέστου του Συμβολισμού» κι ο μετέπειτα αρχηγός της ποιητικής σχολής του «ρωμανισμού» στη Γαλλία.

Ο Ψυχάρης προσπάθησε να γνωρίσει στο γαλλικό κοινό τη νεοελληνική λογοτεχνία, επιχείρησε τη σύμπραξη του νατουραλισμού και του συμβολισμού, παρουσιάζοντας στα έργα του, που άλλοτε γραφόταν πρώτα στα ελληνικά κι άλλοτε πρώτα στα γαλλικά, τον ελληνικό λαϊκό τύπο ή τα ελληνικά τοπία.¹⁹ Ο Ψυχάρης επεδίωξε να γίνει καθοδηγητής του λαού και διαμορφωτής νοοτροπιών, κάτι που το πέτυχε στον ελληνικό χώρο, αλλά όχι και στη Γαλλία.²⁰ Αντίθετα, το γαλλόφωνο έργο του Ζαν Μορέας επέδρασε και στις δύο λογοτεχνίες: η επιδίωξή του για τη δημιουργία μιας αυθεντικής ποίησης, η αναζήτηση ενός διαφορετικού λογοτεχνικού ποιητικού τρόπου έκφρασης τον ώθησαν να επιβάλει, μέσω της γαλλικής γλώσσας, το διακοσμητικό ύφος της παραδοσιακής ρομαντικής σχολής των Αθηνών στη Γαλλία. Σ' αυτήν του την προσπάθεια

¹⁷ Την ίδια εποχή μεσουρανούσε στην Ευρώπη το φιλελληνικό κίνημα, που δεν ήταν μια απλή «πολιτική συμπάθεια» προς τους καταπιεσμένους Έλληνες, αλλά μια τάση και στάση για την έκφραση ορισμένων βαθύτερων ιδεολογικών θέσεων, σε όλους τους τομείς της τέχνης, με αφορμή την εξέγερση του ελληνικού λαού. Αυτή η ελληνική γαλλόφωνη λογοτεχνική παραγωγή με όλα τα χαρακτηριστικά της πατριωτικής ποίησης, με τόνο μαχητικό, σχεδόν πολεμοχαρή, αναπτύσσει τα γνωστά φιλελληνικά μοτίβα στο πλαίσιο ενός ρομαντικού κινήματος που επικρατεί στην Ευρώπη, δημιουργώντας έργα προορισμένα να υπερασπιστούν ένα δίκαιο κι όχι να υπηρετήσουν μια αισθητική. Βλ., Dimitris Pantelodimos, «La Muse patriotique des Grecs (1821–1828)», *Nouvelles du Sud* 13 (1990) 5–11.

¹⁸ Despina Provata, «Écrire en français en Grèce au XIXe siècle», *Nouvelles du Sud* 13 (1990) 13–25.

¹⁹ Ioanna Constandulaki-Chantzou, «Jean Psichari et les lettres françaises», *Nouvelles du Sud* 13 (1990) 45–56.

²⁰ Γ' αυτόν, γραφή στη γαλλική σημαίνει δυνατότητα έκφρασης μιας συγκεκριμένης αντίληψης που σηματοδοτεί την πνευματική του συγκρότηση, δυνατότητα που του παρέχει το δικαίωμα ν' απαντά στα κοινωνικά προβλήματα της εποχής του, να διατυπώνει τη γνώμη του στα επιστημονικά δρώμενα, να εφαρμόζει τις λογοτεχνικές του αρχές. Η αλήθεια είναι ότι αυτή η πλούσια γαλλόφωνη συγγραφική παραγωγή του είχε ελάχιστο αντίκτυπο στη νεοελληνική λογοτεχνία.

συγχώνευσε τη δημιουργική πράξη και το ελληνικό μεγαλείο, που γι αυτόν αντιπροσώπευε το παρελθόν και το μέλλον.²¹

Θαυμαστής του Μορεάς υπήρξε ο Γ. Σεφέρης, ο οποίος στο άρθρο του, γραμμένο στα γαλλικά, «*Deux aspects du commerce spirituel de la France et de la Grèce*» (Πνευματική επικοινωνία Γαλλίας - Ελλάδας) σχολίασε θετικά κι επαινετικά την προσφορά του «Ελληνογάλλου» συγγραφέα, κατατάσσοντάς τον στη χορεία των δημιουργών που συντελούν στη διακίνηση ιδεών μεταξύ δύο πολιτιστικών οντοτήτων, δύο διαφορετικών συστημάτων,²² ενώ ο ποιητής και πεζογράφος Μιχαήλ Μητσάκης χρησιμοποίησε τη γαλλική γλώσσα προς το τέλος της ζωής του, όταν έπασχε από διάφορες νευρικές διαταραχές, όταν η συνείδησή του υπάκουε αποκλειστικά και μόνο στο υποσυνειδητό του. Έγραφε στίχους μεμονωμένους, σε μικρά κομμάτια χαρτιού ή ανάμεσα σε τυπωμένα ήδη ποιήματα, στίχους πεταμένους πέρα δώθε, χωρίς κάποια λογική ή άλλη σειρά. Γι' αυτόν, η γαλλική γλώσσα εκφράζει τη γλώσσα που φαντάστηκε, που ονειρεύτηκε, που αναζήτησε στα βάθη του υποσυνειδητού του, αποκαλύπτοντας την αυτόματη γραφή, την αυτόματη έκφραση, την απαλλαγμένη από όλους τους περιορισμούς που η μητρική γλώσσα επέβαλε.²³

Μεταξύ των επιφανών συγγραφέων που εκφράστηκαν στη γαλλική, συγκαταλέγεται κι ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, ο εισηγητής στην Ελλάδα του «κοινωνικού» μυθιστορήματος. Έγραψε το πρώτο του μυθιστόρημα στα γαλλικά, το *La Vie de montagne* (Η ζωή στο βουνό), όταν ακόμη υποτιμούσε κα-

²¹ Robert Jouanny, *Jean Moréas, écrivain français*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1969.

²² Αναφέρει σχετικά: «Ο Μορέας όμως ήταν επίσης και πηγή ζωής, ήταν μία φύση. Όχι μόνο μια ποιητική· μετείχε συγχρόνως σ' αυτή τη φύση, αυτή τη φυσική, αυτό το φυσικό, που ορίζει οι ελληνικές αξίες να πηγαινούν στη Γαλλία και να βλασταίνουν· που ορίζει οι γαλλικές πνευματικές αξίες να μπορούν να γίνονται στην Ελλάδα αφητηρίες για νέα ξεκινήματα. Και η διάκριση που έκανε ο Μορέας στην επιθανάτια κλίνη του ήταν η εξής: δεν υπάρχουν κλασικοί και ρομαντικοί, αλλά άξιοι και κακοί καλλιτέχνες· τους άξιους καλλιτέχνες, τους αυθεντικούς ποιητές, δεν μπορείτε να τους καταδικάσετε εν ονόματι του ελληνικού ιδεώδους, ούτε εν ονόματι οποιουδήποτε άλλου ιδεώδους, γιατί αυτό θα σας αρνιότανε σαφώς και απεριφράστως τη βοήθειά του», Σεφέρης, ό.π. (σημ. 16), σ. 90, και Γ. Φρέρης, «Zan Μορέας και Γ. Σεφέρης: μια "αντίρροπη" σχέση μέσω της ποίησης», *Πολύχρωμες ψηφίδες. Γαλλοφωνία & πολυπολιτισμικότητα*, Παν/μιο Πελοποννήσου, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, Γρηγόρης, 2013, σ. 31–41.

²³ Georges Fréris, «Francophonie et salut psychique. Le cas de Michel Mitsakis», *Frankofoni* 10 (1998) 99–108. Ο Μητσάκης πίστευε ότι η διαμάχη μεταξύ καθαρεύουσας και δημοτικής είχε βλαβερές συνέπειες για τη νεοελληνική λογοτεχνία. Και χωρίς ποτέ να πάρει μέρος υπέρ του ενός ή του άλλου στρατόπεδου, ήταν θιασώτης της ελεύθερης γραπτής έκφρασης, της «ανεξίγλωσσας». Κατά τον Μ. Περάνθη, θεωρούσε ότι η νεοελληνική λογοτεχνία είχε απόλυτη ανάγκη μιας νέας γλώσσας, ενός καινούργιου γλωσσικού εργαλείου πέρα από το καθιερωμένο της καθαρεύουσας και το «ατάλαντο» ακόμα της δημοτικής. Γι' αυτό και ισχυριζόταν, αστεειυόμενος, με αφορμή το κύμα της γαλλομάθειας που είχε αρχίσει να πλημμυρίζει τον τόπο μας, ότι «γλωσσικόν πρόβλημα δεν θα υπάρχει σε λίγο. Διότι όλοι οι Νεοέλληνες θα μιλούν γαλλικά».

θετί το ελληνικό, αποκαλούσε την Ελλάδα «Γρεγουλισταν» και θεωρούσε μεγάλο πλεονέκτημα να θεωρείται «Κόμης» του Παρισιού και της Βενετίας. Πρόκειται για έργο που απεικονίζει έθιμα Ελλήνων ληστών, θέμα προσφιλές στο ευρωπαϊκό αναγνωστικό κοινό την εποχή της «Μπελ Επόκ». Το έγραψε στη γαλλική γλώσσα, γιατί την εποχή εκείνη ο συγγραφέας μόλις είχε επιστρέψει στην Κέρκυρα από το Παρίσι, δεν γνώριζε την πρακτική της δημοτικής γλώσσας και ήταν ακόμη βαθύτατα επηρεασμένος από τα «ελαφρά» έργα της γαλλικής και της ιταλικής λογοτεχνίας.²⁴

Την ίδια περίοδο, ο ζακυνθινός Νικόλαος Επισκοπόπουλος «μεταμορφώνεται» σε Νικολά Σεγκύρ (Nicolas Ségur),²⁵ μετά τις πρώτες του επιτυχίες στη λογοτεχνική Αθήνα. Το πρώτο του μυθιστόρημα, το *Nais au miroir* (Η Ναΐς στον καθρέφτη) το 1920, θα το προλογίσει ο Ανατόλ Φρανς και το πλούσιο γαλλόφωνο έργο του Νικολά Σεγκύρ θα επικεντρωθεί στο θέμα του «ελληνικού εξωτισμού», του έρωτα και του θανάτου, απ' όπου πηγάζει ο πόνος. Ο Σεγκύρ, δεν κατόρθωσε ν' αποκτήσει φυσικό προσωπικό ύφος, παρά την έντονη «ερωτική τολμηρότητα» στα έργα του, ίσως γιατί διατυπώνεται με μια δόση «μανιερισμού» και με πολλούς ελληνισμούς.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, η λεγόμενη γενιά του '30, βαθιά επηρεασμένη από τη Μικρασιατική Καταστροφή και την επικράτηση της δημοτικής στη λογοτεχνία, διαπίστωσε ότι είχε μια μεγάλη ευθύνη. Οι συγγραφείς αυτής της γενιάς επιχειρούν να επιφέρουν αλλαγές, στη θεματική, στα μοτίβα, στο ύφος, στα λογοτεχνικά είδη. Θέλουν μέσω της λογοτεχνίας να κερδίσουν την εμπιστοσύνη των αναγνωστών τους, να εμπνεύσουν μέσω των παραδοσιακών αξιών μια ελπίδα, να αποκαλύψουν νέους ορίζοντες, παρά τη γενική απογοήτευση από την πορεία των εθνικών ουτοπιών. Οι περισσότεροι απ' αυτούς θα βρεθούν στο Παρίσι, όπου το κύρος της γαλλικής λογοτεχνίας τους εντυπωσιάζει, τους φανερώνει τις ανεπάρκειες της ελληνικής γλώσσας – της «δημοτικής» – και αντιμετωπίζουν το δίλημμα σε ποια γλώσσα να γράψουν: Στη γαλλική, γλώσσα καλοδουλεμένη, ή στη δημοτική, την άφτιαχτη και «επικίνδυνη»; Επιπλέον, το αναγνωστικό κοινό στην Ελλάδα ήταν πολύ περιορισμένο, εξαιτίας του αναλφαβητισμού και της διδασκαλίας της καθαρεύουσας στην εκπαίδευση.

Πολλοί είναι αυτοί που θα επιχειρήσουν να κάνουν τις πρώτες λογοτεχνικές τους απόπειρες στη γαλλική γλώσσα (Καζαντζάκης, Κάλας, Σεφέρης,

²⁴ Κώστας Δάφνης, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης, η πορεία μιας ζωής», *Νέα Εστία* 1115 (1973) 236–272.

²⁵ *Περίπλους* 45 (1998) αφιέρωμα στον Νικόλαο Επισκοπόπουλο-Νικολά Σεγκύρ.

Θεοτοκάς, Ελύτης, κ.ά.).²⁶ Όμως, η νοσταλγία της Ελλάδας, η έγνοιά τους να συμβάλουν ουσιαστικά στην «εθνική υπόθεση», η συνειδητοποίηση ότι ανήκουν σε έναν από τους παλαιότερους πολιτισμούς, τους οδηγούν να επιλέξουν τελικά την ελληνική γλώσσα. Στο μυθιστόρημα του Γ. Θεοτοκά *Ο Λεωνής* έχουμε μια χαρακτηριστική σκηνή που απεικονίζει, έμμεσα το «δράμα» εκείνης της γενιάς.²⁷

Για τους Έλληνες συγγραφείς η γλώσσα δεν είναι πλέον εργαλείο έκφρασης, αλλά μέσο επικοινωνίας. Τα λιγοστά έργα Ελλήνων συγγραφέων που θα εκδοθούν ή θα δημοσιευθούν στα γαλλικά (Καζαντζάκης, Κάλας, Εγγονόπουλος, Βαλαωρίτης, Λυμπεράκη) αντιπροσωπεύουν μια τάση φυγής από την ελληνική πραγματικότητα, μια προσπάθεια να ευαισθητοποιηθεί ένα νέο κοινό, μια επείγουσα ανάγκη επικοινωνίας με μιαν άλλη κουλτούρα, μια ενθαρρυντική απόπειρα διεύρυνσης της νεοελληνικής ψυχής προς ένα άλλο κοινό, ένα αποφασιστικό στάδιο πρωτότυπης δημιουργίας.

Σήμερα βέβαια η γαλλόφωνη λογοτεχνική παραγωγή δεν παρουσιάζει την αλλοτινή άνθιση, ειδικά του 19ου αιώνα. Ωστόσο, τη συναντά κανείς τόσο στην ποίηση όσο και στον πεζό λόγο: Στο έργο των υπερρεαλιστών συγγραφέων Ζιζέλ Ιπράσιнос, Νίκου Εγγονόπουλου, Νάνου Βαλαωρίτη, ή των ποιητών Άρη Αλεξάνδρου, Άνναλι, Τεό Κρασσά, στα πεζά των Κλεμάν Λεπίδη, Ανδρέα Κέδρου, Βασίλη Αλεξάκη, Κωνστάνς Δημά, στο θεατρικό έργο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη και στα αφηγηματικά της κόρης της Μαργαρίτα Λυμπεράκη, τα οποία στοιχειοθετούν την ύπαρξη μιας γαλλόφωνης ελληνικής γραφής, που με τη σειρά της θέτει μια σειρά από ερωτήματα που η απάντησή τους εξαρτάται από πολλούς παράγοντες, ειδικά αν λάβουμε υπόψη μας ότι η σύγχρονη νεοελληνική λογοτεχνία είναι ζωντανή, πάλλει από ζωή, εκφράζεται

²⁶ Ζ. Ι. Sifalékis, «Les poèmes français de N. Engonopoulos», *Nouvelles du Sud* 13 (1990) 129–141. Ténia Roussou, «Sur quelques lettres en français de Valaoritis», *Nouvelles du Sud* 13 (1990) 27–32 και Ρίτσα Φράγκου-Κικιλία, «Ο Καζαντζάκης και η Γαλλία», *Ελληνογαλλικά*, Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1990, σ. 715–750.

²⁷ Georges Fréris, «L'Image de la France à travers le roman grec des années 1930», *Balkan Studies* 29.1 (1988) 161–180. Ο ομώνυμος ήρωας της μυθιστορηματικής αφήγησης, που είναι μαθητής, καθώς συζητάει με τον καθηγητή των γαλλικών, τον κ. Γκαλιμπούρ, αρνείται ν' ακολουθήσει τις «λογικές συμβουλές» του και να γράφει στα γαλλικά, σε μια γλώσσα διεθνή. Ο νεαρός Έλληνας αντιπροτείνει στα επιχειρήματα του «δασκάλου» του λύσεις συναισθηματικές λέγοντάς του: «αλλά υπάρχει ένα πράγμα που με δένει πολύ στενά με το έθνος μου κι αυτό είναι ακριβώς η γλώσσα. Δεν μπορείτε να φανταστείτε τι είναι αυτή η μεγάλη χαρά που με κατέχει όταν πάω να γράψω δύο στίχους και νιώθω ότι αγρίζω μια γλώσσα δροσερή, ολοκαίνουρια, ασχημάτιστη, ότι την πλάθω όπως θέλω, ότι συμμετέχω σ' ένα πολύ μεγάλο γεγονός, σ' ένα έργο προορισμένο να ζήσει αιώνες, ίσως χιλιετηρίδες, στη διαμόρφωση μιας καινούριας γλώσσας – και ότι η τόσο νέα αυτή γλώσσα είναι εξίσου ελληνική όσο και η γλώσσα του Ομήρου!».

με μια γλώσσα καλοδουλεμένη, τέλεια επεξεργασμένη, πλούσια σε αναφορές που βασίζονται σε μια πολυετή εμπειρία.²⁸ Ο Έλληνας συγγραφέας που γράφει σήμερα στη γαλλική γλώσσα δεν το κάνει από σνομπισμό. Άλλοι λόγοι, πιο πρακτικοί, τον ωθούν να εκφραστεί και να περιπλανηθεί πολιτισμικά μέσω της γαλλόφωνης ετερότητας.

Όμως τίθεται το ερώτημα: ποια είναι η επίδραση όλης αυτής της γαλλόφωνης παραγωγής στο ελληνικό πολιτιστικό και πνευματικό γίγνεσθαι; Η γαλλόφωνη αυτή παραγωγή έχει σημασία πρώτα απ' όλα για το ίδιο το έργο των συγγραφέων. Δηλώνει ένας είδος αναζήτησης ταυτότητας του συγγραφέα μέσα από τη «νέα» γλώσσα, ταυτότητα όχι τόσο εθνική όσο καλλιτεχνική, εκφραστική, προσωπική. Κι αυτό σήμερα κατανοείται σ' έναν κόσμο όπου η «σύγχυση» των αξιών παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας συνείδησης.²⁹ Η εκδήλωση αυτής της κρίσης γίνεται ακόμη πιο αισθητή στους διανοούμενους που ανατράφηκαν και μοιράστηκαν δύο κουλτούρες, γιατί η ταυτότητα πριν απ' όλα είναι υπόθεση μιας συνειδητοποιημένης στάσης απέναντι στην ετερότητα. Αυτή ακριβώς η συνειδητοποιημένη στάση, αυτή η αναγνωρίσιμη οριοθέτηση του «Εγώ» σε σχέση με τον «Άλλον» δεν σημαίνει αναγκαστικά ούτε την απόλυτη αποδοχή αλλά ούτε και την απόλυτη άρνηση της ετερότητας.

Οι Έλληνες γαλλόφωνοι συγγραφείς με τη στάση τους αναζήτησαν κι αναζητούν να μεταφέρουν ένα μήνυμα στον «Άλλον», και μάλιστα πολλές φορές κάποιοι επιχείρησαν να ταυτιστούν και με τον «Άλλον», χωρίς να το κατορθώσουν απόλυτα, γιατί ο λόγος τους, παρά τις όποιες μορφές και σχηματοποιήσεις που έλαβε, παρέμεινε έντονα προσωπικός.³⁰ Είναι η βασική αιτία που η επίδραση αυτής της γαλλόφωνης λογοτεχνικής παραγωγής, όσο σημαντική κι αν είναι για την πρόσληψη στην Ελλάδα γαλλικών στοιχείων, περιορίστηκε τελικά στην έκθεση ή στην προβολή των προσωπικών προβλημάτων των δημιουργών. Στην ουσία, πλήν ελάχιστων περιπτώσεων, παρέμεινε μια γαλλόφωνη εγωκεντρική λογοτεχνική παραγωγή. Ωστόσο, αυτή η επαφή των δύο πολιτισμών, που εκφράζεται μέσω της γαλλικής γλώσσας, δεν ανατρέπει την παραδοσιακή ισορροπία της ελληνικής κουλτούρας. Αντίθετα, αυτή η συνάντηση με τη γαλλοφωνία ενισχύει τη ελληνικότητα των συγγραφέων, τους προκαλεί έναν προβληματισμό για κάποιες αξίες, καθώς συνειδητοποιούν

²⁸ Νίκος Ξυδάκης, «Οι Έλληνες που πρωτόγραψαν ως ... Γάλλοι», εφ. *Η Καθημερινή*, 26.7.1998, 31.

²⁹ Η σύγχυση μεταξύ της πολιτικής ταυτότητας (κρατικό πλαίσιο) και της πολιτιστικής ταυτότητας (γλώσσα, τρόπος ζωής, αντιλήψεις) προκαλεί έναν έντονο προβληματισμό κι αποπροσανατολισμό.

³⁰ Georges Ténékidès, «Réflexions sur la francophonie en Grèce», *Ελληνογαλλικά*, Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1990, σ. 677-688.

πράγματα και καταστάσεις από μια νέα σκοπιά. Όσον αφορά την υφολογία, η σύγχρονη γαλλόφωνη ελληνική δημιουργία δίνει δείγματα για τέλειο χειρισμό της γαλλικής γλώσσας.

Παρ' όλα αυτά πλανάται μια μικρή υποψία και μια σχετική επιφύλαξη, κάτι που γίνεται φανερό με την προτίμηση στο γαλλοποιημένο ελληνικό λεξιλόγιο. Όλες αυτές οι παρατηρήσεις, ιστορικές και λογοτεχνικές, σχετικά με τη γαλλόφωνη λογοτεχνική παραγωγή Ελλήνων συγγραφέων αποδεικνύουν ότι αυτή η δημιουργία συνέπεσε, τις περισσότερες φορές, με «κρίσιμες» φάσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όταν η τελευταία χρειάστηκε είτε να αναζητήσει νέες διεξόδους, είτε να αντιμετωπίσει γλωσσολογικά προβλήματα, είτε όταν άλλες συνθήκες, κοινωνικές ή πολιτικές, στάθηκαν εμπόδιο στην εκφραστική δημιουργία ορισμένων συγγραφέων.

Από την περιδιάβαση αυτή της ελληνικής λογοτεχνικής γαλλοφωνίας προκύπτει ότι η συνάντηση των δύο πολιτισμών ήταν προς όφελος και των δύο πλευρών. Η χρήση της γαλλικής γλώσσας από Έλληνες συγγραφείς εμφανίζεται σ' όλη τη μακρόχρονη ιστορία του ελληνικού πολιτιστικού γίγνεσθαι σαν μια διαφορετική έκφραση του ελληνικού πολιτιστικού δυναμικού, σαν ανάδυση του βαθύτερου εγώ μερικών συγγραφέων, σαν θετική συμβολή στην προσέγγιση δύο αντιλήψεων, δύο πνευματικών οντοτήτων, δύο πολιτισμών.

Ο μυθιστοριογράφος Βασίλης Αλεξάκης.
Διαπόρευση γλωσσών, πολιτισμών, ταυτοτήτων και τόπων:
«Τραύμα» ή απελευθέρωση;

Ο Βασίλης Αλεξάκης σ' όλο του το έργο κινείται ανάμεσα στη μυθοπλασία και την αυτοβιογραφική γραφή, αυξάνοντας ή μειώνοντας ανάλογα τις δόσεις σε κάθε του βιβλίο. Το ανάμεσα αυτό αποτελεί άλλωστε μία σταθερά στη συγγραφική του πορεία γιατί επεκτείνεται σε δύο γλώσσες, σε δύο τόπους και σε δύο πολιτισμούς. Αυτή η διαρκής μετακίνηση/μετατόπιση ανάμεσα στα δύο, που αποτελεί το κέντρο της γραφής του, αφορά την αγωνιώδη διεργασία, από τον συγγραφέα, της απώλειας, της ταυτότητας και του αισθήματος του ανήκειν, μέσα από το διπλό φίλτρο του φαντασιακού και του πραγματικού. Άλλοτε μέσα από ένα κυρίαρχο εγώ και άλλοτε μέσα από έναν μεταμφιεσμένο Άλλο, επιχειρεί να φωτίσει το μυστήριο του δικού του προσώπου,¹ να αρθρώσει απωθιμένες αλήθειες και τραυματικά γεγονότα που αφορούν σκηνές αναχώρησης, ενοχές και τύψεις για απώλειες, αποχωρισμούς και αισθήματα ξεριζωμού και κενού. Όλα τα παραπάνω, μέσα από τα δύο αυτά είδη γραφής προσπαθεί άλλοτε να τα εξορκίσει και άλλοτε να τα ενσωματώσει και να τα αποδεχτεί. «Το κείμενο», όπως λέει ο Gasparini, «έχει βασική του λειτουργία να εκφράσει, να αποκαλύψει και να ανακουφίσει τις εσωτερικές εντάσεις του συγγραφέα [...] ο δημιουργός γίνεται, έτσι, ο κύριος ωφελημένος από την καθαρτήρια λειτουργία του δικού του λόγου».²

Από τη μια, το μυθιστόρημα είναι η αναπαράσταση της κατάστασης του ανθρώπου μέσα στον κόσμο, αναπαριστώντας την εμπειρία, την αντίληψη και την αντιμετώπιση του πραγματικού. Στο μυθιστόρημα, το βιογραφικό υλικό, αν υπάρχει, λειτουργεί ως πρόσχημα. Από την άλλη, το αυτοβιογραφικό κείμενο έχει μια λειτουργία κυρίως αναφορική και πληροφοριακή. Η αυτοβιογραφική διήγηση σχολιάζει σύμφωνα με την οπτική του συγγραφέα, ενώ το μυθιστόρημα έχει μια πολυφωνική λειτουργία.³ Η γραφή του Αλεξάκη προ-

¹ Γράφει στο *Παρίσι-Αθήνα*: «Γράφω από περιέργεια, για να δω πού βρίσκομαι, να μάθω τι σκέφτομαι. Γράφω για να έχω νέα μου» (σ. 25). Βασίλης Αλεξάκης, *Παρίσι-Αθήνα*, Αθήνα, Εξάντας, 1993 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

² Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Παρίσι, Seuil, 2004, σ. 335.

³ Mikhaïll Bakhtine, «Du discours romanesque», *Esthétique et théorie du roman*, Παρίσι, Gallimard, 1998, σ. 83–233.

σπαθεί να βρει τη θέση της ανάμεσα στα δύο μεταστρέφοντας τη ζωή σε μυθοπλασία, παίζοντας στη διαλεκτική του αληθινού και του ψεύτικου, δημιουργώντας αληθινούς και ψεύτικους εαυτούς (*vrai et faux self*),⁴ μέσα από τις αντανάκλασεις των οποίων το κείμενο γίνεται το πεδίο της μάχης της ζωής και της σκέψης. Ο συγγραφέας εξηγείται με τον εαυτό του, αντιμετωπίζει τα σχέδια της ζωής του, τις επιλογές του, τις προτεραιότητές του, δίνοντας μορφή στη βιωμένη εμπειρία σε μια προσπάθεια να «κοινωνήσει τον εαυτό του, να τον εγγράψει, να πει την αλήθεια του».⁵ Άλλωστε, ο Lejeune σημειώνει ότι το «να πεις την αλήθεια για τον εαυτό σου, το να συγκροτηθείς ως πλήρες υποκείμενο – αυτό είναι ένα φαντασιακό».⁶

Θα επικεντρωθούμε στη μελέτη του διχασμού κυρίως του τόπου, σε τρία αυτοβιογραφικά βιβλία του Αλεξάκη, αν και τα δύο από αυτά τα χαρακτηρίζει μυθιστορήματα,⁷ το *Παρίσι-Αθήνα* (1989), *Θα σε ξεχνάω κάθε μέρα* (2005),⁸ *Το Κλαρινέτο* (2015),⁹ κάνοντας κάποιες αναφορές στις υποσημειώσεις σε δύο παλαιότερα μυθιστορήματά του, το *Τάλγκο* (1980)¹⁰ και τον *Έλεγχο ταυτότητας* (1985).¹¹ Από αυτά το *Τάλγκο* είναι το μόνο που γράφτηκε πρώτα στα ελληνικά και το *Κλαρινέτο*, ενώ ξεκίνησε να το γράφει ελληνικά, το συνέχισε και το ολοκλήρωσε στα γαλλικά.¹² Τα τρία αυτά βιβλία υπακούουν στο αυτοβιογραφικό συμβόλαιο κατά Lejeune,¹³ όπου ο συγγραφέας, ο αφηγητής και ο «ήρωας» είναι το ίδιο πρόσωπο και περιέχουν πολλά από τα χαρακτηριστικά της αυτοβιογραφικής γραφής, όπως το βιογραφικό περιεχόμενο του κειμένου,

⁴ Gasparini, ό.π. (σημ. 2), σ. 343.

⁵ Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, Παρίσι, Christian Bourgois, 1984.

⁶ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Παρίσι, Seuil, 1986, σ. 31.

⁷ Επειδή η αυτοβιογραφία ως είδος δεν χαιρεί τόσης εκτίμησης όσο το μυθιστόρημα, πολλοί συγγραφείς μεταμφιέζουν σε μυθιστορήματα τις αυτοβιογραφικές τους διηγήσεις και αρνούνται το χαρακτηρισμό αυτό. Βλ. σχετικά Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Παρίσι, Grasset, 2005, σ. 8–9. Έτσι, οι αυτοβιογράφοι, με τον τρόπο του Magritte, επαναλαμβάνουν «αυτό δεν είναι αυτοβιογραφία» και είναι ευχαριστημένοι όταν η κριτική χαιρετίζει τα κείμενά τους ως μυθιστορήματα.

⁸ Βασίλης Αλεξάκης, *Θα σε ξεχνάω κάθε μέρα*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2016 (στο εξής: *Θα σε ξεχνάω...* · οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

⁹ Βασίλης Αλεξάκης, *Το Κλαρινέτο*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2016 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

¹⁰ Βασίλης Αλεξάκης, *Τάλγκο*, Αθήνα, Εξάντας, 1980 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

¹¹ Βασίλης Αλεξάκης, *Έλεγχος ταυτότητας*, Αθήνα, Εξάντας, 1986 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

¹² Ο ίδιος ο Αλεξάκης εξηγεί αυτή την επιλογή μέσα στο βιβλίο: «Επέλεξα τα γαλλικά για έναν ακόμη λόγο, επειδή θυμούνται τον ήχο της φωνής σου», απευθυνόμενος στον ετοιμοθάνατο φίλο και εκδότη του, τον Ζαν-Μαρκ Ρομπέρτς των εκδόσεων Ζυλιάρ, στον οποίο απευθύνεται όλο το βιβλίο, σ. 101.

¹³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Παρίσι, Seuil, 1996, σ. 29–30.

τις αφηγηματικές τεχνικές της αναδρομικής αφήγησης και της εσωτερικής εστίασης, την εκφορά που χαρακτηρίζεται από τη δυναμική παρουσία του αφηγητή και από την ένταση ανάμεσα σε παρόν και παρελθόν, την αποσπασματικότητα και την ασυνέχεια της εσωτερικής πραγματικότητας. Το εγώ/α' ενικό κυριαρχεί με εξομολογητικό τόνο, οργανώνοντας τα κείμενα γύρω από αναμνήσεις ή γεγονότα που του συμβαίνουν ενώ γράφει τα κείμενα, και οδηγούν σε διηγήσεις που μας επιτρέπουν, όπως λέει ο Ricoeur, να κάνουμε το χρόνο ανθρώπινο: «Ο χρόνος γίνεται ανθρώπινος στο μέτρο που αρθρώνεται με έναν αφηγηματικό τρόπο».¹⁴ Η αυτοβιογραφική αφήγηση υφάινεται πάνω σε ένα κινούμενο και ζωντανό υλικό (τη ζωή του, τον εαυτό του, τους άλλους) χωρίς απαραίτητα να ακολουθεί μια ιστορική διαδοχή των γεγονότων. Διαγράφει όχι τόσο την ιστορία του προσώπου όσο την ύπαρξή του. Είναι ο ίδιος αλλά και διαφορετικός ανάλογα με τον χρόνο και τον τόπο. Το εγώ/α' ενικό που αφηγείται δίνει την αντανάκλαση στην εσωτερική του ζωή των διαδοχικών ψυχικών και εξωτερικών καταστάσεων και μέσω της γραφής επιχειρεί να τις συγκρατήσει και να τις διαχειριστεί. Κατασκευάζει έτσι τον εαυτό του ως υποκείμενο στον καθρέφτη της γραφής του μέσα από αναπαραστάσεις και μεταμορφώσεις διά μέσου των κινήσεων της γραφής. Έτσι, σε κάθε προσπάθεια αναπαράστασης του βιωμένου, κατασκευή του εαυτού και κατασκευή του κειμένου βαδίζουν παράλληλα. Το εγώ που ζει και πράττει βρίσκεται σε συνάφεια με το εγώ που παρατηρεί και γράφει. Η ζωή του συγγραφέα/αφηγητή διασταυρώνεται με τη «ζωή» του κειμένου, έτσι ώστε να κατασκευάζονται παράλληλα η ταυτότητα του υποκειμένου και η ταυτότητα του κειμένου. Όπως παρατηρεί ο Doubrovsky, για τον αυτοβιογράφο «η ζωή του κειμένου του είναι η ζωή του μέσα στο κείμενό του».¹⁵

Στα τρία αυτά βιβλία συλλέγει, διαλέγει, συντάσσει, ερμηνεύει τα υλικά, πνευματικά και συναισθηματικά ίχνη του παρελθόντος¹⁶ κινητοποιώντας τους μηχανισμούς της μνήμης, γράφει βιωμένα γεγονότα μεταβάλλοντάς τους την ερμηνεία, σκέφτεται για τον τρόπο της γραφής του,¹⁷ για τη διαλεκτική μνήμης και λήθης μέσω αυτής,¹⁸ διατάσσοντας μέσα από τη διαδικασία της γραφής τις σχέσεις ανάμεσα στον βιωμένο χρόνο, τον χρόνο της γραφής και τον χρό-

¹⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, τ. Ι, Παρίσι, Seuil, 1983, σ. 105.

¹⁵ Serge Doubrovsky, «L'initiative aux maux», *Cahiers Confrontation* 1 (1979) 105.

¹⁶ Παρίσι-Αθήνα, σ. 229 (γράφει ως συρραφή αναμνήσεων) και σ. 15, 17, 43, 173–178. Θα σε ξεχνάω..., σ. 97.

¹⁷ Θα σε ξεχνάω..., σ. 131, 133, 207, 210, *Το Κλαρινέτο*, σ. 134, 189, 339, 393.

¹⁸ *Το Κλαρινέτο*, σ. 20–21, 61, 63, Παρίσι-Αθήνα, σ. 15, 43, 133, 155, 168, 173–178, 199. Θα σε ξεχνάω..., σ. 207. Στον Έλεγχο ταυτότητας πραγματεύεται επίσης το θέμα της αμνησίας σε σχέση με την απομά-

νο της αφήγησης. Τα τρία αυτά βιβλία τοποθετούν το υποκείμενο μέσα στην οικογενειακή και κοινωνική του ιστορία. Παριστάμεθα σε μια ανθρωπολογία του καθημερινού: ανακλήσεις παιδικής και εφηβικής ηλικίας και οι τόποι της, συγκινήσεις, ενοχές, θετικά και αρνητικά συναισθήματα, οικογενειακές σχέσεις και στιγμές, θραύσματα σχολικών αναμνήσεων, συναντήσεις με εκπαιδευτικούς θεσμούς (Lille), συναντήσεις με ανθρώπους περισσότερο ή λιγότερο σημαντικούς, η σχέση του με τις γυναίκες (μητέρα, σύζυγος, ερωμένες), με τα παιδιά του, η ενήλικη ζωή και οι τόποι της, η σχέση του με τη γλώσσα, την πατρίδα και την εξορία, η σχέση του με τη συγγραφή και η προσπάθειά του να καθιερωθεί ως συγγραφέας, οι γλωσσικές αμφιθυμίες που γέννησαν τα κείμενά του¹⁹ και ο διχασμός του ανάμεσα σε δύο χώρες και σε δύο πόλεις, το Παρίσι και την Αθήνα. Σ' αυτή την ανθρωπογεωγραφία τα πρόσωπα αναπαριστούν κυριολεκτικά πραγματικά ανθρώπινα πρόσωπα και πραγματικούς βιωμένους τόπους. Αυτή η ανθρωπολογία εγγράφεται πάνω σε ένα εύθραυστο ίχνος, αφού το εγώ/α' ενικό που αφηγείται είναι μεταβαλλόμενο, γιατί περιέχει όλες τις επιδράσεις του βιωμένου, και μεταμορφούμενο μέσα από την απόσταση ανάμεσα στη στιγμή της βίωσης και τη στιγμή της λεκτικής αποτύπωσης της βίωσης, δηλαδή της γραφής. Αλλά και στα υπόλοιπα βιβλία του (τα μυθοπλαστικά) ο Αλεξάκης επιχειρεί να δώσει την εντύπωση του βιωμένου.²⁰ Δεν είναι έργα που «επιδιώκουν την επαλήθευση, αλλά που το θέμα τους, η οργάνωσή τους και το style τους δημιουργούν το αποτέλεσμα της εσωτερικότητας. Αυτό το αποτέλεσμα δεν επικαλείται την ειλικρίνεια του συγγραφέα, αλλά συμμετέχει στην παραγωγή του μυθοπλαστικού ενδιαφέροντος».²¹ Όλο του το έργο βρίσκει τη δυναμική του στη διαφάνεια ανάμεσα στη μυθοπλασία και το αυτοβιογραφικό ίχνος ή γεγονός. Άλλοτε η γραφή του κινείται στον άξονα μιας μαρτυρίας της δικής του ιστορίας και άλλοτε στον άξονα μιας αντανάκλασης του πραγματικού, όπου το πραγματικό είναι αυτό που απελευθερώνεται από την εσωτερική εμπειρία.

κρυνση από την πατρίδα και την αλλοίωση της ταυτότητας, μέσα από έναν εξόριστο Σέρβο στο Παρίσι, ο οποίος χάνει εντελώς τη μνήμη του.

¹⁹ Παρίσι-Αθήνα, σ. 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 40–41, 46, 86, 87, 88, 135, 138, 142, 145, 148, 149, 150, 151–153, 168, 185, 189, 197, 211, 213, 217, 218, Τάλκο, σ. 32, 33, 98. Θα σε ξεχνάω..., σ. 131, 214, 215, 234, 249, 250, και 51, 64, 87. Το Κλαρινέτο, σ. 11, 25, 26, 27, 37, 64, 122–123, 146, 157–158, 166, 168, 216.

²⁰ Ο Doubrovsky όριζε την «αυτομυθοπλασία» ως «μυθοπλασία γεγονότων και γεγονότων αυστηρά πραγματικών», Serge Doubrovsky, *Fils*, Παρίσι, Galilée, 1977. Ο ίδιος ο Αλεξάκης συνδέει τα δύο λέγοντας: «Γαλλικά θα γράψω τα επόμενα βιβλία μου, τον *Ελεγχο ταυτότητας*, ακόμη και το αυτοβιογραφικό *Παρίσι-Αθήνα*. Ο τίτλος του δεύτερου δίνει μια απάντηση στον προβληματισμό που εκφράζει ο τίτλος του πρώτου», Θα σε ξεχνάω..., σ. 131.

²¹ Pierre Pillu, «Lecture du roman autobiographique», στο Michel Picard (επιμ.), *La Lecture littéraire*, Παρίσι, Clancier-Guénand, 1987, σ. 267–270.

Ο Lejeune λέει ότι τα μεγάλα διακυβεύματα των εσωτερικών γραφών είναι ο φόβος του χρόνου που περνά, η θέληση να γνωρίσει κανείς καλύτερα τον εαυτό του και το άγχος του θανάτου.²² Στα τρία υπό εξέταση βιβλία του Αλεξάκη υπάρχουν και τα τρία διακυβεύματα, άρρηκτα συνδεδεμένα με τα τραύματα της απώλειας, της έλλειψης σημείων αναφοράς και προσανατολισμού και του κενού που δημιουργείται από το ανάμεσα σε δύο τόπους, γλώσσες και κουλτούρες. Στο αφήγημα *Παρίσι-Αθήνα* ξεκινά με τρία αλληλένδετα θέματα που διαπερνούν όλο του το έργο και αποτυπώνουν το βασικό τραύμα που διέπει τη γραφή του: την επιλογή της γλώσσας, «προτίμησα τα γαλλικά, γιατί ήθελα να καταλάβω τη σχέση μου με τη γλώσσα αυτή, στην οποία έχω γράψει κι άλλα βιβλία» (σ. 9), την αναχώρησή του από την Ελλάδα σε ηλικία 17 χρονών, «Στην πραγματικότητα δεν το άρχισα σήμερα αυτό το βιβλίο. [...] Μπορεί και πριν είκοσι πέντε χρόνια, τότε που ήρθα στη Γαλλία. Ήμουν δεκαεπτά χρονών» (σ. 11), και τη μητέρα του που τον αποχαιρέτησε φεύγοντας «Θυμάμαι τα γυαλιά ηλίου που φορούσε η μητέρα μου για να κρύβει τα δάκρυά της. [...] Ήμουν αρκετά συγκινημένος και δεν μπορούσα ν' αρθρώσω λέξη. Νομίζω ότι όλα τα βιβλία ξεκινούν από μια σιωπή» (σ. 12). Η προσωπική γραφή λειτουργεί ως απάντηση σε μιαν απώλεια ή ως αποκατάσταση ενός χαμένου αντικειμένου με την ανασύσταση του μέσω της γραφής. Εδώ, το χαμένο αντικείμενο είναι ένα με τρεις όψεις, τη μητέρα, τη γενέθλια γη και τη γλώσσα. Ο αρχικός αυτός αποχωρισμός είναι ένα leitmotiv²³ στα βιβλία του Αλεξάκη και μοιάζει να είναι η γενεσιουργός αρχή της γραφής του. Στο μητρικό αντικείμενο, στο οποίο εμπεριέχονται η μητρική γλώσσα και η πατρίδα, ενυπάρχουν η φαντασίωση της παντοδυναμίας του, η εμμονή του άγχους από την απώλειά του και η ενοχή του συγγραφέα-αφηγητή προς αυτό. Η αυτοβιογραφική γραφή είναι η ακύρωση της τριπλής απώλειας και η διαδικασία αναπλήρωσής της. Μοιάζει με ένα «μητρικό καταφύγιο»²⁴ μέσα στο οποίο ξαναβρίσκει τον χαμένο χρόνο και τόπο, τη χαμένη γλώσσα και τη χαμένη του ταυτότητα. Στη γραφή αυτή ενυπάρχει μια «δεύτερη φωνή απωθημένη»²⁵ στην οποία εγγράφονται οι αμφιθυμίες, οι αντιπαραθέσεις, οι διχασμοί, οι τύψεις, όσα δηλαδή διαφεύγουν ή διέφυγαν από την πραγματική ζωή. Πρόκειται για μια διαδικασία που οδηγεί τον αφηγητή σε ένα «γνώθι σεαυτόν».

²² Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Παρίσι, Armand Colin, 1998, σ. 65.

²³ Τάλλκο, σ. 50, *Έλεγχος ταυτότητας*, σ. 54–56, *Το Κλαρινέτο*, σ. 60, *Θα σε ξεχνάω...*, σ. 71: «Δεν κράτησα παρά μόνο το πρώτο γράμμα που σου έγραψα λίγο πριν ξεκινήσω από το Παρίσι για τη Διλ, ίσως για να θυμάμαι ότι το τρένο έφυγε στις 9 και 36 ένα πρωί».

²⁴ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Παρίσι, PUF, 1976, σ. 22.

²⁵ Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi*, Παρίσι, Odile Jacob, 1990, σ. 373–384.

Η συνεχής αναφορά της επιστροφής προς την Αθήνα ή αντίθετα προς το Παρίσι δίνει τον τόνο στην αφήγηση,²⁶ και μέσα από αυτή την ανάκληση ο αφηγητής είτε ξανασυναντά τις αναμνήσεις του είτε συνειδητοποιεί τα προβλήματα που αντιμετώπισε και αντιμετωπίζει, είτε τοποθετείται σε έναν τόπο μνήμης. Το ταξίδι προκαλεί μια κρίση που η διήγηση προσπαθεί να φωτίσει: «Το ταξίδι αποτελεί στοιχείο της ταυτότητάς μας. Ίσως το δράμα που ζούσα να μην ήταν παρά μια φυσική συνέπεια της εθνικότητάς μου [...]. Ενώ πίστευα ότι είχα βρει μια ισορροπία, ότι ήμουν κι εδώ κι εκεί, διαπίστωσα ότι δεν ήμουν πουθενά. Διέσχισα ένα βάραθρο, προχωρώντας πάνω σε μια γέφυρα που στην πραγματικότητα ήταν ανύπαρκτη» (σ. 21). Ο χώρος της Αθήνας είναι αδύνατο να αποκατασταθεί για τον συγγραφέα αν δεν τον ξειδανικεύσει μέσα από τη χρονική και χωρική απόσταση. Η κατασκευή του τόπου μέσα από τη γραφή δεν αποδίδει τόσο την αναφορικότητα, αλλά επιτρέπει στον αφηγητή να συνδέσει το παρελθόν με τον τόπο. Αυτή η τοπική αγκύρωση στη διήγηση επενδύει τον τόπο της μνήμης με μεταφορική αξία και συμβολική φόρτιση. «Η διάδραση του προσώπου με τον τόπο και η συνεχής μετατόπιση γίνεται έτσι μια διαδικασία αναζήτησης της ταυτότητας».²⁷ Τα στοιχεία που διακρίνουν τους δύο τόπους είναι η οικειότητα και η έλλειψή της (σ. 82),²⁸ η αίσθηση ευχαρίστησης και δυσαρέσκειας,²⁹ η επιείκεια και η αυστηρότητα (σ. 164), η ανεμελιά και η προσοχή και επιμέλεια στις κινήσεις (σ. 169). Η Αθήνα είναι τόπος της νοσταλγικής επιστροφής της παιδικής ηλικίας: «Η Αθήνα μου επιστρέφει ακέραιο τον εαυτό μου όπως ήταν τότε που έφυγα» (σ. 165)· είναι ο τόπος των χώρων και των μυρωδιών «που μπορούν να καταργήσουν το χρόνο» (σ. 170), είναι η ενοχή και η ματαιώση ότι ταξιδεύει σ' αυτή σαν τουρίστας (σ. 197). Στο τέλος αυτού του βιβλίου επιχειρεί με δυσκολία να ενώσει τους δύο τόπους³⁰ γράφοντας στην ίδια σελίδα δύο φράσεις που η μία αναιρεί την

²⁶ Στον *Έλεγχο ταυτότητας* ένας από τους ήρωες λέει: «πέρασα τη ζωή μου ετοιμάζοντας τις αποσκευές μου» (σ. 125).

²⁷ Marianne Bessy, *Vassilis Alexakis. Exorciser l'exil*, Άμστερνταμ–Νέα Υόρκη, Rodopi, 2011, σ. 174.

²⁸ Στο *Τάλγκο* λέει: «εγώ μεταφέρω ένα κενό· είμαι ο επιτετραμμένος του κενού, ο πρέσβης του κενού, ο έκτακτος απεσταλμένος του κενού· η πραγματική πατρίδα μου είναι το κενό» (σ. 72).

²⁹ «νομίζω, τουλάχιστον, ότι καταλαβαίνω πια, γιατί προτίμησα να ονομάσω αυτό το κείμενο Παρίσι-Αθήνα και όχι Αθήνα-Παρίσι: ήθελα να δείξω προς ποια κατεύθυνση το ταξίδι αυτό μου ήταν πιο ευχάριστο» (σ. 160). Στο *Τάλγκο* επίσης λέει: «Τα χρόνια που είχες ζήσει έξω είχαν μετρήσει διπλά, τριπλά. Η Γαλλία σε είχε γεράσει» (σ. 71).

³⁰ Αυτό φαίνεται και στο *Θα σε ξεχνάω...*, όπου αναφέρει ότι έχει βάψει με μπλε χρώμα τις εξώπορτες των διαμερισμάτων του στην Αθήνα και στο Παρίσι όπως και στην Τήνο: «Είναι βαμμένο μπλε. Το ίδιο χρώμα έχει και η εξώπορτα, καθώς και οι εξώπορτες της Αναγνωστοπούλου και της οδού Ζιζ. Ξεκλειδώνω πάντα μια μπλε πόρτα γυρίζοντας σπίτι μου» (σ. 166).

άλλη: «Έχω κάποτε την εντύπωση ότι δεν υπάρχει καμία απόσταση ανάμεσα στην Αθήνα και το Παρίσι», και λίγο πιο κάτω: «Η απόσταση ανάμεσα στις δύο πόλεις μου φαίνεται ταυτόχρονα τεράστια». Η αμφιθυμία αυτή μοιάζει να εξηγείται από «τη συνεχή προσπάθειά του να κατακτήσει μια νέα ταυτότητα χωρίς να χάσει την παλιά» (σ. 235).

Στο *Παρίσι-Αθήνα* λέει κάπου «την ίδια περίπου ιστορία διηγούμαι πάντα» (σ. 19). Αυτό επιβεβαιώνεται με τη θεματολογία των βιβλίων του (μνήμη-λήθη, κενό, θάνατος, ξενότητα, μετοικεσία, γλώσσα), με την πυκνή αναφορά σε αυτοβιογραφικά ίχνη και γεγονότα, με τον ομοδιηγητικό κυρίως αφηγηματικό τρόπο και με την εσωτερική διακειμενικότητα,³¹ δημιουργώντας στον αναγνώστη ένα πλαίσιο αναμονής ανάλογο με την ιστορία που επαναλαμβάνεται με την επανανάγνωση κατά την παιδική ηλικία. Έτσι, το ένα βιβλίο εισχωρεί στο άλλο και μέσα από το εγώ ή μέσα από τα πολλαπλά μυθοπλαστικά πρόσωπα-σωσίες ο Αλεξάκης ψάχνει την ταυτότητά του ως ατόμου και ως συγγραφέα. Μέσα από την «αφηγηματική ταυτότητα»³² που κατασκευάζει κάθε φορά, ταυτόχρονα ξαναχτίζει και εξερευνά το βιωμένο εγώ σε συνήχηση με το μυθοπλαστικό εγώ, έτσι ώστε το ένα να είναι το αντίγραφο ή και η ερμηνεία του άλλου.

Τα δύο βιβλία το *Θα σε ξεχνάω κάθε μέρα* και το τελευταίο του *Το Κλαρινέτο*, έχουν παρόμοια αφηγηματική και θεματική δομή. Ένας ομοδιηγητικός / αυτοδιηγητικός αφηγητής απευθύνεται σε ένα Εσύ –στην πεθαμένη μητέρα του και στον ετοιμοθάνατο φίλο και εκδότη του αντίστοιχα– αλλά μέσα από αυτούς και στον αναγνώστη. Ένα αυτοβιογραφικό κείμενο είναι ένα κείμενο που δημιουργεί σχέσεις: ο συγγραφέας, προτείνοντας το κείμενό του, ζητά κάτι από τον αναγνώστη. Του ζητά αποδοχή και αγάπη, όχι μόνο για το κείμενό του αλλά και για τον ίδιο και τη ζωή του. Ο αναγνώστης εισχωρεί στην ύπαρξη του άλλου ή ανοίγεται σ' αυτό που συμφωνεί με τη δική του ύπαρξη ή είναι περιέργος με ζώες διαφορετικές από τη δική του. Αυτή η συμμετοχή/συνενοχή τον τοποθετεί σε μια αναγνωστική στάση διαφορετική από αυτή του ανα-

³¹ Ενδεικτικά, στο *Τάλγο* μιλά για τα γράμματα που του έγραφε η μητέρα του (σ. 54, 85), μιλά για την ενοχή του που δεν αντιστάθηκε στη Χούντα (σ. 68–69), θέματα που τα ξαναβρίσκουμε παραλλαγμένα και στον *Έλεγχο ταυτότητας*. Αντίστοιχα θέματα βλέπουμε στο *Παρίσι-Αθήνα*, στο *Θα σε ξεχνάω...* και στο *Κλαρινέτο*. Η εσωτερική διακειμενικότητα αφορά σε ρητές ή υπόρρητες αναφορές σε βιβλία του, σε θέματα που τον απασχολούν και σε αυτοβιογραφικές αναφορές.

³² Η έννοια της «αφηγηματικής ταυτότητας» αναπτύχθηκε από τον Ricoeur, πρώτα στο *Temps et Récit*, τ. III: *Le temps raconté*, Παρίσι, Seuil, 1991, σ. 443 και μετά στο *Soi-même comme un autre*, με δύο διαφορετικές προβληματικές. Η δεύτερη στην οποία αναφερόμαστε επηρεάζει τα παραδόξα της «αφηγηματικής ταυτότητας» μεταθέτοντάς την στο επίπεδο της αφηγηματικής πράξης. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Παρίσι, Seuil, 1990, σ. 137–167.

γνώστη μυθοπλασίας.³³ Υποκαθιστώντας τον αναγνώστη, ο «αποδέκτης της αφήγησης» προσποιείται τη διαπραγμάτευση μιας συμφωνίας σύμφωνα με την οποία η διήγηση είναι αποδεκτή και κατανοητή σ' όλες της τις διαστάσεις. Το Εσύ αυτό είναι ένας συνομιλητής που ακούει και τελικά δικαιώνει τη διήγηση, γινόμενος ο καθρέφτης απέναντι στον οποίο ο αφηγητής/το εγώ μπορεί να μιλήσει, δίνοντας μια σειρά από πληροφορίες για τη ζωή και την εικόνα του, ανοίγοντας τις κάνουλές του παρελθόντος και των απωθήσεων. Αυτός ο συνομιλητής θα μπορούσαμε να πούμε ότι ενσαρκώνει τον ιδανικό αναγνώστη που είναι γεμάτος κατανόηση και δεν διατηρεί προσωπικά χαρακτηριστικά. Σ' αυτό το διακύβευμα της συνομιλίας υπάρχει μια απόφαση επικοινωνίας. Άλλωστε, κανένα Εγώ δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς ένα Εσύ. Το Εγώ σκέφτεται τον εαυτό του μέσα στον Άλλο. Έτσι και εδώ, ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής μιλά για τον/στον Άλλο (μάννα, εκδότη) για να καταλάβει καλύτερα τον εαυτό του. Μάλιστα, στο *Κλαρινέτο*, ο αφηγητής συνδιαλέγεται με ένα διπλό εγώ (double)/τον φίλο, εκδότη και συγγραφέα αυτοβιογραφικών βιβλίων, ο οποίος συχνά τον κριτικάρει μειώνοντας έτσι την εξουσία του εγώ/α' ενικό. Το βάρος της εσωτερικής πραγματικότητας μειώνεται επίσης από ικανές δόσεις εξωτερικής πραγματικότητας (οικονομική και κοινωνική κρίση στην Ελλάδα, κριτική για τη Γαλλία, πολιτική, προσφυγικό κτλ.) οι οποίες δίνονται με τη δημοσιογραφική γραφή του ρεπορτάζ (σ. 210).³⁴ Το δεύτερο πρόσωπο, για το οποίο ο Benveniste³⁵ λέει ότι μπορεί κάλλιστα να προσδιορίζει έναν συγκεκριμένο υποκειμενικό συνομιλητή αλλά και έναν μη συγκεκριμένο, επιβάλλει ωστόσο στο εγώ/α' ενικό μια μορφή διαλόγου, η οποία παραβιάζει την αυτοβιογραφική αρχή της ταυτότητας,³⁶ εισάγοντας την αληθοφάνεια του εσωτερικού μονολόγου μέσα από τον οποίο το υποκείμενο παρατηρεί τον εαυτό του σε σχέση με τους άλλους. Η αυτοδιηγητική φωνή μέσα από την απεύθυνση μιμείται επίσης την προφορική εκφορά του λόγου, που εγκαθιστά την αυταπάτη μιας αυθόρμητης γραφής μέσα από την οποία κυλά αβίαστα η σκέψη του συγγραφέα προς τους αναγνώστες του.

Η εσωτερική εστίαση υπακούει στην απαίτηση ότι τίποτε δεν μπορεί να γραφεί χωρίς να το έχει δει, αισθανθεί, ακούσει, κατανοήσει η μία και μοναδι-

³³ Εξάλλου ο συγγραφέας/αφηγητής στο *Κλαρινέτο* ομολογεί ότι μιλά στους αναγνώστες «στο αφτί σαν να είναι φίλοι μου» (σ. 73). Βλ. και ευθεία απεύθυνση στον αναγνώστη (σ. 114).

³⁴ Βλ. και σ. 27, 69, 99, 124–130, 145, 159–160, 171.

³⁵ Émile Benveniste, «Structure des relations de personne dans le verbe», *Problèmes de linguistique générale*, τ. Ι, Παρίσι, Gallimard, 1988, σ. 232.

³⁶ Bruce Morrisette, «Narrative “You” in contemporary literature», *Comparative Literature Studies* 2.1 (1965) 7.

κή συνείδηση του αφηγητή. Η γραφή εισχωρεί στην εσωτερική του ζωή, εκεί όπου υπάρχουν οι συγκινήσεις, όπου χρωματίζονται και μεταμορφώνονται όσα ήδη έχουν συμβεί, εκεί όπου διαπλέκονται η συγκίνηση με τη σκέψη, η παρούσα στιγμή με την ανάμνηση, οι λέξεις και τα γεγονότα του παρόντος με τις παρελθούσες αποχρώσεις τους, τα τραύματα των διχασμών και των ενοχών με τους τρόπους που το υποκείμενο τα υπέμεινε και τα διαχειρίστηκε. Ενώ ισχυρίζεται ότι κάνει ένα πορτρέτο του αποθανόντος, μας παραδίδει μια φιλοτέχνηση του δικού του πορτρέτου μέσω της σχέσης του με τον αποθανόντα. Μέσα από την οιονεί βιογράφηση του άλλου, αυτοβιογραφείται ανιχνεύοντας τις εμπειρίες διαμόρφωσής του και οικειοποιείται την ιστορία του μέσα από την παράθεση σκέψεων, συμπεριφορών, τρόπου ζωής και διαχείρισης των κερτημένων μέσα στην ιστορία της ζωής του. Ο αφηγητής, ανασύροντας τους νεκρούς από το κενό, κάνει μια νέκυνια, ώστε τα αγαπημένα αυτά πρόσωπα να τον οδηγήσουν να γνωρίσει καλύτερα τη δική του ζωή και την τέχνη του. Με τη διεργασία του πένθους, μέσα από τη γραφή επεξεργάζεται την ενοχή του από την «εγκατάλειψη» μάνας, πατρίδας και γλώσσας:³⁷ «Σ' όποια πόλη και να πήγαινα η απουσία σου δεν θα μου επέτρεπε να τη συμπαθήσω.» (Θα σε ξεχνάω..., σ. 64), «Ίσως χρειαζόμουν και την ευχή σου για την περιπλάνηση που άρχιζα στην ξένη γλώσσα. Κάθε φορά που άνοιγα το λεξικό σ' έφερνα στον νου μου. Παραδόξως, οι γαλλικές λέξεις μου θύμιζαν τη φυσιογνωμία σου.» (Θα σε ξεχνάω..., σ. 87), αλλά και ενοχές εφηβικές, οικογενειακές και πολιτικές/ιδεολογικές. Επεξεργάζεται τη διαρκή σχέση του με τη γλώσσα, με την ξενιτιά, τον θάνατο, τη μνήμη και τη λήθη αλλά και με το Παρίσι, την Αθήνα και δύο νησιά, τη Σαντορίνη (τόπο της μητέρας του) και την Τήνο (τόπο του πατέρα του). Συνομιλεί για όλα αυτά με τους οικείους νεκρούς μέσω της μνήμης και της φαντασίας: «Θαρρώ ότι βάζω σε λειτουργία εξίσου τη φαντασία μου όσο και τη μνήμη μου όταν απευθύνομαι σ' αυτούς» (Το Κλαρινέτο, σ. 63).

Η σχέση του με τα πρόσωπα αυτά είναι στενά συνδεδεμένη με τους τόπους στους οποίους έζησε μ' αυτά. Οι τόποι στο έργο του Αλεξάκη, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Μοιάζουν με οθόνες πάνω στις οποίες προβάλλονται εικόνες μιας ζωής, όπου βλέπουμε τι έγινε ο αφηγητής μέσα σ' αυτούς και τι έγιναν αυτοί μέσα απ' αυτόν.³⁸ Αποδίδονται με μεγάλη ακρίβεια (δρόμοι, μνημεία, εστιατόρια, ξενοδοχεία, μαγαζιά, η ιστορία των οδών) και συνδέονται με σχέσεις οικογενειακές, φιλικές, ερωτικές ή επαγγελ-

³⁷ Θα σε ξεχνάω..., σ. 29, 51, 64, 72, 87, 270, 271, 273.

³⁸ Βλ. Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Παρίσι, Corti, σ. 10.

ματικές, προσφέροντας στον αναγνώστη έναν προσωπικό οδοδείκτη της ζωής του αφηγητή. Αποτυπώνουν άλλοτε θετικά και άλλοτε αρνητικά χαρακτηριστικά (Λιλ, Rennes, Παρίσι, Αθήνα, Σαντορίνη, Τήνος, Βαρκελώνη), λειτουργούν ως καταφύγιο, ως διαφυγή, ως αποτυπώσεις εμπειρίας και ως καταλύτες αναμνήσεων,³⁹ συνδέονται με την υποκειμενικότητα του προσώπου. Οι τόποι και η περιδιάβασή τους στον Αλεξάκη δεν είναι ένα απλό σκηνικό και η διαρκής παρουσία τους στο σώμα της γραφής είναι η απόδειξη της συνεχούς διάδρασης ανάμεσα στο άτομο και στο περιβάλλον του.

Είναι γνωστό ότι η περιγραφή των τόπων υπέχει καίριο λειτουργικό ρόλο για την αληθοφάνεια της αυτοβιογραφικής αφήγησης.⁴⁰ Μέσα από τους τόπους, έτσι όπως σκιαγραφούνται από τον αφηγητή, δίνεται μία συγκεκριμένη εικόνα του κόσμου του και των βιωμάτων του, με τους συγκινησιακούς απόηχους και τις υποκειμενικές του αξίες, δίνοντας έτσι μία εικόνα του εγώ. Ο εξωτερικός πραγματικός τόπος γίνεται ταυτόχρονα και ένας εσωτερικός/άυλος τόπος μέσα από τη λογοτεχνική αναπαράστασή του και τη λεκτική έκφραση του υποκειμένου. Ο τόπος είναι αδιαχώριστος από το υποκείμενο που τον παρατηρεί και από τον τρόπο που τον αντιλαμβάνεται.⁴¹ Έτσι και στον Β. Αλεξάκη, ο τόπος δεν δίνει τόσο τις πραγματικές του διαστάσεις αλλά τις διαστάσεις που παίρνει μέσα από την οπτική γωνία του υποκειμένου και την υποκειμενική του αντίληψη, η οποία μετουσιώνεται σε λέξεις. Η απόδοση του τόπου στα κείμενά του δεν εκφράζει μόνο την προβολή των συναισθημάτων των προσώπων στον τόπο αλλά και τον απόηχο του τόπου στη συνείδηση των προσώπων. Η προσφυγή στον τόπο δεν εξυπηρετεί μόνο μια επιστροφή στο παρελθόν, αλλά επιτρέπει στον αφηγητή να ξαναβρεί τους δεσμούς που τον δένουν με τον μέσα του εαυτό αλλά και με τον εξωτερικό κόσμο, δίνοντάς του την ευκαιρία μιας ανανέωσης αυτών των δεσμών και του ανοίγματος ενός άλλου ορίζοντα ανακάλυψης του εαυτού του σε σχέση με τον τόπο. Οι πόλεις είναι οι σιωπηλοί μάρτυρες περασμένων και τωρινών στιγμών ζωής. Σηματοδοτούν ότι όλα αυτά έλαβαν χώρα. Τα τοπωνύμια μας εισάγουν στο προσωπικό σύμπαν του αφηγητή. Η πόλη συγκρατεί θλίψη, πόνο, ανασφάλεια (Λιλ),

³⁹ Ο Ricoeur παρατηρεί ότι η μνήμη συγκροτείται με όρους τοπικούς. «Τα “πράγματα” που θυμόμαστε είναι στενά δεμένα με τους τόπους. Δεν είναι περιεργο που λέμε για κάτι που συνέβη ότι έλαβε χώρα», Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Παρίσι, Seuil, 2000, σ. 49.

⁴⁰ Jacques Lecarme - Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Παρίσι, Armand Colin, 2004, σ. 31, και Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, κεφ. 3 «Lieux», Παρίσι, POL, σ. 141–209.

⁴¹ Βλ. σχετικά στο Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Παρίσι, Gallimard, 1983, σ. 465.

επιτυχία, οικογενειακή ευτυχία, ερωτική ζωή αλλά και μοναξιά, ματαιώση και αίσθηση ασφυξίας (Rennes, Παρίσι), αναμνήσεις οικογενειακών στιγμών, παιδικής ηλικίας, ξέγνοιαστων ημερών, σχολικής ζωής (Αθήνα, Σαντορίνη, Τήνος), διατηρεί ίχνη, φαντάσματα και πραγματικές στιγμές ζωής, έτσι ώστε να κρατά και να περιέχει όσα ταυτόχρονα πετά και εξοβελίζει. Τους τόπους αυτούς ενίοτε τους συνδέει και με στιγμές συλλογικής ιστορίας (Δικτατορία, Μάης του 1968, οικονομική κρίση). Έτσι η ατομική μνήμη συνδέεται με τη συλλογική και ο τόπος συνδέει το υποκειμενικό με το αντικειμενικό, το ατομικό/ιδιωτικό με το κοινωνικό/δημόσιο.

Το Παρίσι μπορεί να είναι ένας χώρος ξένος,⁴² «που δεν του εμπνέει ενθουσιασμό» (Κλαρινέτο, σ. 9) και που νιώθει καλά εκεί μόνο όταν ξέρει πότε ακριβώς θα φύγει (Κλαρινέτο, σ. 293), αλλά είναι η πόλη της ενηλικίωσης και της ενήλικης ζωής του, όπου έδινε μια μάχη που ήθελε να κερδίσει οπωσδήποτε (Κλαρινέτο, σ. 429). Η Αθήνα είναι το μητρικό καταφύγιο και ο χαμένος παράδεισος,⁴³ αλλά τον εκνευρίζει και τον κάνει να ονειρεύεται μιαν άλλη ζωή (Θα σε ξεχνάω..., σ. 77).⁴⁴ Η γραπτή αποτύπωση του τόπου και η θέασή του μέσα από τις λέξεις αφορά την παρουσία ή απουσία του τόπου στη ζωή του αφηγητή, την αναμονή αυτού που μπορεί να αναδυθεί από τον τόπο ή την αποδοχή αυτού που μπορεί να χαθεί ή που έχει ήδη χαθεί. Μέσα από την ανάκληση των τόπων ο αφηγητής επιχειρεί να αποκρυπτογραφήσει τη μνήμη των πραγμάτων, των γεγονότων, των προσώπων και των λέξεων που οι τόποι έχουν εγγράψει στην πορεία του χρόνου. Επίσης, το ενδιαφέρον του για τους τόπους συνδέεται με τις ανησυχίες του σε περιόδους κρίσης ταυτότητας και αισθήματος του ανήκειν, κατά τις οποίες επαναπροσδιορίζονται οι δεσμοί του με τον τόπο και με τους άλλους, κάτι που ξετυλίγεται στο τελευταίο του βιβλίο, *Το Κλαρινέτο*, όπου μέσα από τον «αποδέκτη της αφήγησης» Ζαν-Μαρκ μας κοινώνει την απόφαση και τους λόγους της οριστικής επιστροφής του στην Αθήνα.

Ο Lejeune γράφει ότι «Κάθε άνθρωπος φέρει εντός του ως πρόχειρο που συνεχώς τροποποιείται τη διήγηση της ζωής του».⁴⁵ Ο Αλεξάκης αυτό το πρόχειρο θέλει να το μεταφέρει στο καθαρό τετράδιο, όπου η γραφή του είναι

⁴² «Το 'χω σιχαθεί το Παρίσι. [...] Αισθάνομαι όλο και πιο ξένος ανάμεσά τους», *Έλεγχος ταυτότητας*, σ. 167.

⁴³ Georges Freris, «Le Dialogue interculturel de Vassilis Alexakis dans *Paris-Athènes*», *Cahiers francophones d'Europe Centre Oriental* 2 (1995) 395.

⁴⁴ «Αναρωτιέμαι στο Παρίσι-Αθήνα, τι θα έκανα μετά τη στρατιωτική μου θητεία αν δεν είχε μεσολαβήσει το πραξικόπημα των συνταγματαρχών. Τα γράμματά μου καθιστούν σαφές ότι θα διάλεγα το Παρίσι. Οι κολονέλοι μού έδωσαν απλώς μια κλοτσιά στον κώλο», *Θα σε ξεχνάω...*, σ. 71.

⁴⁵ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Παρίσι, Seuil, 1986, σ. 32.

το εργαστήριο της εσωτερικότητας που οικοδομείται και λειτουργεί στο ανάμεσα που μεταβάλλει διαρκώς τις γραμμές της ζωής και της τέχνης του. Αυτή η εσωτερική αναδίπλωση, αναφορική ή μυθοπλαστική, τον οδηγεί στην αναρώτηση για τον εαυτό του και ενδυναμώνει την ταυτότητά του μέσα από την αντιμετώπιση του παρελθόντος του, που το παραθέτει υπό το φως του παρόντος και επιχειρεί να χτίσει το μελλοντικό αφήγημα. Το «Θα σε ξεχνάω κάθε μέρα» σημαίνει τελικά «Θα σε θυμάμαι κάθε μέρα», πιστοποιώντας ότι το παιχνίδι της μνήμης και της λήθης παίζεται με την ίδια επιτυχία στη ζωή και στη γραφή,⁴⁶ επιχωματώνοντας το κενό του υποκειμένου έτσι ώστε να μπορεί να «δει τη σκιά του πύργου του Άιφελ πάνω στη θάλασσα της Τήνου»,⁴⁷ φράση με την οποία τελειώνει το *Κλαρινέτο*.

⁴⁶ Βλ. και *Το Κλαρινέτο*, σ. 20, 21, 61, 81.

⁴⁷ Τελευταία φράση στο *Κλαρινέτο*, σ. 458.

Λογοτεχνία εν κινήσει, κείμενα εν κινήσει

Η παρούσα ανακοίνωση θα μετακινηθεί από τη φυσική γεωγραφία στη γεωγραφία της γραμμένης επιφάνειας και από τη λογοτεχνία που εγγράφει την κίνηση ατόμων ή ομάδων στη λογοτεχνία που συνιστά η ίδια κίνηση, ως γραφή και ως νοητική διαδικασία: σε μια «ρευστή» εποχή θα συζητήσει για «ρευστά» κείμενα, δηλαδή για τα κείμενα που υπάρχουν σε περισσότερες από μία εκδοχές.¹ Στο κέντρο αυτής της συζήτησης βρίσκεται ασφαλώς το ανολοκλήρωτο σολωμικό έργο, το οποίο κατ' ουσίαν αποτελεί μια «λογοτεχνία εν κινήσει» – για να θυμηθούμε τη μεταφορά που δομεί τον τίτλο του Συνεδρίου. Αλλά το σολωμικό έργο είναι μονάχα το πιο σύνθετο και για μας περίοπτο παράδειγμα μιας έτσι νοούμενης λογοτεχνίας την οποία ασφαλώς μπορούμε να αναγνωρίσουμε και στο έργο πολλών άλλων συγγραφέων της νεοελληνικής και της παγκόσμιας γραμματείας, όπως, για παράδειγμα, του Παπαδιαμάντη, του Παλαμά, του Καβάφη, του Θεοτόκη, του Σεφέρη, του Μπεράτη, του Χατζή, του Ουίτμαν, του Προυστ, του Κάφκα, του Μπέκετ, και, γενικότερα, όλων όσων τα έργα, ολοκληρωμένα ή μη, εμφανίζουν διάφορες και αποκλίνουσες μεταξύ τους κειμενικές εκδοχές.

Στόχος της συζήτησης είναι να ξανασκεφτούμε το λογοτεχνικό κείμενο όχι μόνον με τους όρους του σταθερού, του παγιωμένου και του οριστικού αλλά και ως κίνηση, ρευστότητα και πληθυντικότητα, και να εξετάσουμε κάποιες απορρέουσες, επιβεβλημένες ή προσφορότερες αναγνωστικές συμπεριφορές και οφέλη ως αναγνώστες με την πιο ευρύχωρη έννοια του όρου: ως φιλοπερίεργοι αρχάριοι, ως καλλιεργημένο κοινό, ως ειδικοί μελετητές, ως εκπαιδευτικοί, ως συγγραφείς.

¹ Με την άδεια της Οργανωτικής Επιτροπής του Συνεδρίου, η ανακοίνωσή μου απομακρύνθηκε από το προδηλωμένο θέμα και τίτλο έτσι όπως είχε αποτυπωθεί στο πρόγραμμα («Από τη μικρή στη μεγάλη πατρίδα. Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα και η λογοτεχνική διαχείριση της μετάβασης»). Για το θέμα αυτό παραπέμπω, με την επίγνωση, βέβαια, ότι σε καμία περίπτωση δεν το εξαντλούν, σε δύο σχετικά πρόσφατα κείμενά μου: «Κέντρο και περιφέρεια. Περιφερειακές μορφές αυτοβιογραφίας: τα Επτάνησα», στο Μ. Χρυσανθόπουλος - Β. Βασιλειάδης - Γ. Δεληβοριά - Α. Τικτοπούλου, *Αυτοβιογραφία μεταξύ ιστορίας και λογοτεχνίας στον 19ο αιώνα*, Αθήνα, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015, <http://hdl.handle.net/11419/3348>, και «Γραφές του Εγώ στα Επτάνησα του 19ου και του 20ού αιώνα», στο Δ. Κονιδάρης (επιμ.), *Γ' Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο, Κέρκυρα, 30 Απριλίου-Μαΐου 2014. Τα πρακτικά: III. Λογοτεχνία*, Κέρκυρα, Κερκυραϊκά Χρονικά, 2017, σ. 539-549.

Η συζήτηση θα ξαναπαιάσει νήματα παλιότερων και νεότερων συναφών συζητήσεων στην ελληνική και τη διεθνή βιβλιογραφία.² Σε αυτή την τελευταία κυρίως παρατηρείται ένα ολοένα και μεγαλύτερο ενδιαφέρον για μια κειμενική πληθυντικότητα νοούμενη όχι μόνον ως διακειμενικότητα ή αναγνωστική μεταγραφτικότητα, αλλά και ως πολλαπλότητα που αφορά καταρχήν την ίδια τη γραπτή μορφή των κειμένων καθώς και τη σύνθετη διαδικασία συγγραφής τους.³ Αναμφίβολα, η εμπειρία της αναμέτρησης με το σολωμικό αρχείο έχει δώσει στη νεοελληνική φιλολογία μια σπάνια και λόγω γλώσσας άδηλη διεθνή επιστημονική πρωτοκαθεδρία σε ζητήματα αναγνωστικής και εκδοτικής θεωρίας και πράξης, εφόσον οπτικές, μέθοδοι και έννοιες όπως διπλωματική έκδοση, αναλυτική εκδοτική, έργο εν προόδω, διαφοροποιημένη αναγνωστική συμπεριφορά κ.ά. διατυπώθηκαν και εφαρμόστηκαν σε κείμενα της λογοτεχνίας της νεωτερικότητας νωρίτερα στην ελληνική βιβλιογραφία από ό,τι στην ευρωπαϊκή, όπου, βέβαια, στη συνέχεια καλλιεργήθηκαν συστηματικά και σε βάθος και άνθισαν πολλαπλασιαστικά και διεπιστημονικά, ενώ, αντίθετα, στον ελληνικό χώρο δεν βρήκαν ακόμα σταθερό ενδιαφέρον⁴ και συχνά συνάντησαν την αμηχανία ή και τη δυσανεξία.

² Η ελληνική βιβλιογραφία εκπορεύεται κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά, από το σολωμικό παράδειγμα. Βλ. ενδεικτικά Λ. Πολίτης, «Για την έκδοση του Σολωμού», *Γύρω στον Σολωμό*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1995, σ. 19–75, Ε. Τσαντσάνογλου, *Μία λανθάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού*, Αθήνα, Ερμής, 1982, Κ. Τικτοπούλου, «Οι τύχες του ανολοκλήρωτου έργου του Διονυσίου Σολωμού. Αμηχανία και εύγλωττες μεταφορές», στο *Σολωμός. Κανών ποιητικού βίου*, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη, 1999, σ. 61–136, Δ. Δημηρούλης, *Φάκελος «Διονύσιος Σολωμός»*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, Γ. Σεφέρης, *Βαρνάβας Καλοστέφανος, Τα σχεδιάσματα*, φιλολ. επιμ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2007, Μ. Πεχλιβάνος, *Από τη Λέσχη στις Ακυβέρνητες Πολιτείες. Η στίξη της ανάγνωσης*, Αθήνα, Πόλις, 2008, όπου στην κριτική επισκόπηση της συζήτησης αφιερώνεται ένα ολόκληρο κεφάλαιο (σ. 43–85).

³ Από τους πολυάριθμους τίτλους αναφέρω ενδεικτικά: P. Shillingsburg, «Text as Matter, concept, and action», *Studies in Bibliography* 44 (1991) 31–82, J. D. Buzzetti - M. Rehbein, «Textual fluidity and digital editions», στο M. Dobrev (επιμ.), *Text Variety in the Witnesses of Medieval Texts. Proceedings of the International Workshop, Sofia, 21–23 September 1997*, Σόφια, Institut po matematika i informatika-BAN, 1998, J. J. McGann, *Social Values and Poetic Acts. The Historical Judgement of Literary Work*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, J. Stillinger, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1991, J. Bryant, *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, Ann Arbor, Mich., The University of Michigan Press, 2002, L. I. Lied - H. Lundhaug (επιμ.), *Snapshots of Evolving Traditions. Jewish and Christian Manuscript Culture, Textual Fluidity, and New Philology*, Βερολίνο, Walter de Gruyter, 2017, H. W. Gabler, *Text Genetics in Literary Modernism and Other Essays*, Cambridge, Open Book Publishers, 2018 (περιέχει παλιότερα και νεότερα άρθρα του μελετητή).

⁴ Βλ. ωστόσο ενδεικτικά: Α. Καστρινάκη, *Η φωνή του γενέθλιου τόπου*, Αθήνα, Πόλις, 1997, και «Ανάμεσα στην Ίζαμπώ και στη Βάρια», *Νέα Εστία* 1718 (Δεκ. 1999) 809–819, Β. Πούχγερ, «Το οδοιπορικό του Οδοιπόρου μέσα στο γλωσσικό ζήτημα. Οι τέσσερις γραφές του πρώτου ρομαντικού δράματος του Παναγιώτη Σούτσου (1831, 1842, 1851, 1864)», *Παράβασις* 8 (2008) 319–378, Έ. Σταυροπούλου, «Γράφοντας και ξαναγράφοντας τον Πατούχα», *Παλιμψηστον* 29 (φθιν. 2012) 49–65.

Περνώντας τώρα στο θέμα χρειάζεται καταρχήν να επισημανθεί ότι ακόμα και όταν αποτυπώνεται σε σταθερή (οριστική) μορφή κάθε λογοτεχνικό κείμενο έχει υπάρξει κείμενο σε κίνηση, γιατί η κίνηση ανιχνεύεται στη ίδια τη διαδικασία της γραφής. Υπάρχει έτσι κι αλλιώς· ακόμα κι όταν δεν τη βλέπουμε, δύσκολα μπορούμε να αμφισβητήσουμε την παρουσία της. Πουθενά όμως η κίνηση αυτή δεν ανιχνεύεται τόσο, θα λέγαμε, χειροπιαστά όσο στους υλικούς φορείς της γραφής ενός έργου: στα χειρόγραφα εργασίας, τα επιθεωρημένα δακτυλόγραφα, τις αναθεωρημένες έντυπες εκδόσεις – όταν αυτά διασώζονται. Χαρακτηριστικό παράδειγμα χειρογράφων εργασίας είναι, ακριβώς, τα αυτόγραφα του Σολωμού, ευρύτερα προσιτά ως ενιαίο σώμα χάρη στη διπλωματική έκδοσή τους από τον Λίνο Πολίτη⁵ και σήμερα πλέον διαθέσιμα σε δεύτερη έκδοση.⁶ Ένα δεύτερο παράδειγμα αποτελούν τα χειρόγραφα εργασίας του Καβάφη, γνωστά προς το παρόν χάρη στις έστω λίγες φωτογραφίες που περιέχει η έκδοση των ατελών έργων του.⁷ Τρίτο παράδειγμα προσιτό στο ευρύτερο αναγνωστικό κοινό και προερχόμενο αυτή τη φορά από την ξένη βιβλιογραφία είναι η διπλωματική έκδοση του δακτυλόγραφου-χειρόγραφου εργασίας της *Έρημης χώρας* του Έλιοτ.⁸

Βέβαια, για να είμαστε ακριβείς, οι χάρτινοι φορείς του κειμένου δεν περιέχουν κίνηση, αλλά μονάχα τις παγωμένες γραφές ενός κειμένου. Για παράδειγμα, τα προσεκτικά τακτοποιημένα από τον ίδιο τον Καβάφη αυτόγραφα του ατελούς ποιημάτων του «Θάταν το οινόπνευμα» φέρουν επάνω τους γραμμένους με μολύβι και μελάνι στίχους οργανωμένους σε μικρότερες ή μεγαλύτερες ομάδες, ενδιάμεσα κενά διαστήματα, επιμέρους λέξεις καλυμμένες κάτω από πυκνή οριζόντια ακύρωση, εκτεταμένες και έντονες διαγραφές περισσότερων αράδων, εγγραφές στα διάστιχα των αράδων και μουντζούρες. Ωστόσο, ανάμεσα σε δύο διαδοχικές καταγραφές, ανάμεσα στη διαγραφή μιας λέξης και στην προσθήκη στο διάστιχο μιας νέας λέξης ανιχνεύεται όχι μόνον υποθετικά αλλά και με βεβαιότητα η κίνηση που έχει επιτρέψει τη μετάβαση από μία διατύπωση του ποιητικού κειμένου σε μια άλλη, προωθώντας έτσι τη στα-

⁵ Διονυσίου Σολωμού *Αυτόγραφα Έργα*, τ. Α': *Φωτοτυπίες*, τ. Β': *Τυπογραφική μεταγραφή*, επιμ.-σημειώσεις Λίνος Πολίτης, Θεσσαλονίκη, ΑΠΘ, 1964.

⁶ Διονυσίου Σολωμού *Αυτόγραφα Έργα*, ενότητες 1–15, δεύτερη έκδοση αναθεωρημένη, γενική επιμ. Κ. Τικτοπούλου, Αθήνα, ΑΠΘ–ΜΙΕΤ, 1998–2012.

⁷ Κ. Π. Καβάφη, *Ατελή ποιήματα 1918–1932*, φιλολ. έκδ.–σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Έκαρος 1994. Φωτογραφίες των χειρογράφων ορισμένων από τα ατελή συγκεντρώνονται στο τέλος του βιβλίου, εκτός αρίθμησης.

⁸ T. S. Eliot, *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, Λονδίνο, Faber & Faber, 1971.

διακή σύνθεση του έργου, σε μικρή ή μεγάλη κλίμακα. Η κίνηση είναι πρωτίστως νοητική: ένα συλλογισμός ή μια σειρά συλλογισμών οι οποίοι, μέσα από τη φυσική κίνηση του χεριού, δεν αφήνουν παρά ελλειπτικά και αποσπασματικά ίχνη στο χαρτί, λέξεις και άλλα σημάδια. Πιάνοντας το πρώτο χειρόγραφο του καθαφικού ποιήματος, αρχίζουμε να διαβάζουμε:⁹

*Το σπίτι είναι κλειστό. Κανείς δεν θάρθει απόψι [-]
αφού πήγε η ώρα ένδεκα μ
που διάβηκε
[Ξέχασε αυτό το σώμα που γέρασε, ψυχή]
[Κανείς δεν θάρθει απόψι] [Μη ντρέπεται, ψυχή]
συσταλείς
[που είσαι τόσο νέα] Μη ντρέπεται καθόλου, που θα ξαναφανείς
[που θα φανείς ως ήσουν.] [ως έμεινες, ηδονική,]
ως ήσουν[.] κι' όπως είσαι: [και ως έμεινες η ίδια.]
δεν άλλαξες ~~ουδέποτε~~ καθόλου*

Ενώ οι μεταβάσεις είναι τουλάχιστον σε αυτή την περίπτωση παλαιογραφικά αναγνώσιμες και σχετικά περιγράψιμες, η εσωτερική δυναμική της κίνησης που τις παρήγαγε είναι πολύ πιο δύσκολο ανιχνευτεί. Τα κείμενα αυτά, όμως, όπως κάθε κείμενο, αποζητούν την ανάγνωσή τους. Για να γίνουν κατανοητές στην εσωτερική τους δυναμική οι μεταβάσεις και οι παραλλαγές, ο επίδοξος αναγνώστης τους θα πρέπει να αξιοποιήσει μια σειρά από ενδοκειμενικές ενδείξεις που συνδέονται με την υλικότητα του κειμένου και την αισθητική (το χαρτί, τη διάταξη της γραφής, τα κενά, τα εργαλεία – μολύβια, πένες, αποχρώσεις μελανιού κ.ο.κ.) καθώς και εξωκειμενικά δεδομένα που αφορούν συνολικότερα άμεσα ή έμμεσα τον συγγραφέα του (αναγνώσεις, διάδραση με την ιστορική πραγματικότητα κ.ο.κ.) και να κατασκευάσει μιαν αφήγηση της ιστορίας της κίνησης της γραφής, ούτως ώστε να νοηματοδοτηθεί η δημιουργική διαδικασία της σύνθεσης του λογοτεχνικού κειμένου ως έργο.

Η κατασκευή μιας αφήγησης για τη δυναμική δημιουργική πορεία γραφής ενός έργου ασφαλώς εμπλέκει τις προθέσεις του συγγραφέα. Είναι βέβαια αδύνατο να ανασυγκροτήσει κανείς με ασφάλεια το τι ακριβώς σκεφτόταν ή τι επιδίωκε ο συγγραφέας. Ωστόσο, χρειάζεται νομίζω να τονιστεί ότι, ενώ είναι εντελώς αδόκιμο να επικαλείται κανείς τη βούληση του συγγραφέα-δημιουργού προς επίρρωση της ορθότητας μιας αναγνωστικής-ερμηνευτικής

⁹ Καβάφης, ό.π. (σημ. 7), σ. 74. Οι γωνιώδεις παρενθέσεις δηλώνουν διαγραφή, η οποία χρονικά έπεται των επιμέρους επισημειωμένων με οριζόντια ακύρωση διαγραφών που περιέχονται μέσα στις παρενθέσεις.

προσέγγισης, από την άλλη είναι απολύτως δόκιμη η συζήτηση για τη βούληση αυτή. Επειδή, αναμφίβολα, ό,τι θέτει τα κείμενα σε κίνηση και τα καθιστά έργα είναι η προθετικότητα του συγγραφέα τους ακόμα και αν νοηθεί ως αναποφασιστικότητα.

Η προθετικότητα του συγγραφέα διαμορφώνεται βέβαια στο πλαίσιο της επικοινωνίας με την εποχή του και σε διάδραση με συγκεκριμένους προνομιακούς συνομιλητές και αφηρημένους αναγνώστες. Τα παραδείγματα που διαθέτουμε προς αυτή την κατεύθυνση δεν είναι λίγα. Κάποτε αφήνουν απτά ίχνη, όπως η συνεργασία του Σολωμού με τον Σπυρίδωνα Τρικούπη την άνοιξη του 1824, καθώς οι δυο τους, ο ποιητής και ο ιστορικός της Επανάστασης, καταγράφουν στην ίδια σελίδα –αριστερά ο πρώτος, δεξιά ο δεύτερος– τις τελευταίες στιγμές του Μάρκου Μπότσαρη στην μάχη στο Καρπενήσι και την κηδεία του πολεμιστή, ιστόρηση που διασταυρώνεται με δύο τουλάχιστον κείμενα τα οποία ο Σολωμός επεξεργάζεται αυτή την περίοδο, τις ωδές «Εις τον θάνατον του Λορδ Μπάιρον» και «Εις Μάρκο Μπότσαρη».¹⁰ Αντίστοιχα, η συνεργασία Eliot και Ezra Pound αποτυπώνεται στο επιθεωρημένο δακτυλόγραφο της *Έρημης χώρας*.¹¹ Ίχνη αφήνει και η διάδραση του Τσίρκα με τους αναγνώστες του στην περίπτωση της μετεξέλιξης της *Λέσχης* στην τριλογία *Ακυβέρνητες πολιτείες*, ίχνη άμεσα, αποτυπωμένα στην επιστολογραφία του συγγραφέα, και έμμεσα, στα μηνύματα που εκπέμπει η δημόσια κριτική για τη *Λέσχη*.¹² Αντίθετα, λανθάνουσα και παραταύτα πειστικότερα αφηγημένη είναι η κινητήρια δύναμη της ρευστότητας που οδηγεί το κείμενο των *Λυρικών* του Α. Χριστόπουλου από την έκδοση του 1811 στην έκδοση του 1841.¹³ Τέλος, η πληθυντική συγγραφική πρόθεση σε δυναμική διάδραση με την εποχή της ανασυγκροτείται επίσης στα έτσι κοινωνικοποιημένα¹⁴ ρευστά κείμενα του Θεοτόκη, του Χατζή, του Πρεβελάκη και της Καζαντζάκη: ο «ταχύρρυθμος 20ός αιώνας και η παραγμένη ελληνική ιστορία δεν αφήνουν το λογοτε-

¹⁰ Βλ. L. Coutelle, «Τρεις “γραμματικοί” του Σολωμού», στο *Πλαισιώνοντας τον Σολωμό*, Αθήνα, Νεφέλη, 1990, σ. 60–67.

¹¹ Eliot, *The Waste Land*. ό.π. (σημ. 8).

¹² Πεχλιβάνος, ό.π. (σημ. 2).

¹³ Μ. Πεχλιβάνος, «Οι εκδόσεις των *Λυρικών* του Αθανάσιου Χριστόπουλου έως του τέλους του γραπτού», στο Χ. Α. Καράογλου (επιμ.), *Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου, Πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης Τομέα ΜΝΕΣ-ΑΠΘ*, 25–27 Απριλίου 1997, Θεσσαλονίκης, University Studio Press, 1998, σ. 115–135.

¹⁴ Αποδίδεται η έννοια του social text του J. J. McGann, ό.π. (σημ. 3). Ας σημειωθεί ότι η συζήτηση για όρους που χρησιμοποιούνται στην παρούσα ανακοίνωση, όπως π.χ. ρευστό κείμενο, έργο εν προόδω, παραλλαγές, εκδοχές, σχεδιάσματα, αναθεωρήσεις κ.ά., είναι μεγάλη. Ωστόσο, δεν είναι εδώ η περίπτωση για την πραγμάτευσή τους.

χνικό κείμενο να ζήσει με τη μορφή που πρωτοπαρουσιάστηκε· καλούν σε συνεχείς διορθώσεις και μεταποιήσεις».¹⁵

Οι περιπτώσεις που αναφέρθηκαν έως τώρα αφορούν τόσο κείμενα ανολοκλήρωτα, των οποίων διαθέτουμε την εν προόδω επεξεργασία, όσο και κείμενα ολοκληρωμένα και δημοσιευμένα, των οποίων είτε υπάρχουν τα προκείμενα είτε οι συγγραφείς τους τα επανεπεξεργάστηκαν μετά την πρώτη τους δημοσίευση και τα παρουσίασαν σε καινούργια μορφή. Διευρύνοντας τώρα την έννοια του ρευστού κειμένου, θα μπορούσαμε αναμφίβολα να συμπεριλάβουμε ως εκδοχές και όσες εμφανίσεις ενός έργου εξακολουθούν να «δημιουργούνται» μετά τον θάνατο του συγγραφέα του από εκδότες και αναδημιουργικούς αναγνώστες. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν κατεξοχήν η έκδοση των *Ευρισκομένων* του Σολωμού από τον Πολυλά καθώς και όλες οι διαμεσολαβημένες εκδόσεις του ανολοκλήρωτου σολωμικού έργου, εφόσον σπάνια συμπίπτουν οι εκδοτικές αρχές βάσει των οποίων συγκροτούνται τα κείμενα που προτείνονται στον αναγνώστη και ως εκ τούτου σπάνια τα κείμενα αυτά συμπίπτουν μεταξύ τους. Ωστόσο, διαφορετική εκδοχή ενός (ολοκληρωμένου) έργου θα μπορούσε να θεωρηθεί και κάθε νέα βιβλιογραφική εμφάνισή του (π.χ. με άλλη σελιδοποίηση και διαφορετικά περιεχόμενα) καθώς και κάθε μεταφορά του σε άλλες μορφές υλικότητας όπως π.χ. σε CD, σε ψηφιακή μορφή στην οθόνη του υπολογιστή, σε αναγνώσεις/ηχογραφήσεις, στον κινηματογράφο, κ.ο.κ. Υπ' αυτή την έννοια, αν το καλοσκεφτεί κανείς, το σταθερό, αμετάβλητο κείμενο μοιάζει να αποτελεί εξαίρεση.

Επιστρέφοντας πάντως στα κείμενα των οποίων η ρευστότητα οφείλεται στον ίδιο τον συγγραφέα ως αναγνώστη του εαυτού του εν τω γίγνεσθαι της γραφής, χρειάζεται να σταθούμε και στο εγχείρημα της εκδοτικής τους παρουσίασης, η οποία ομολογουμένως ενέχει αυξημένες δυσκολίες. Τα ερωτήματα έχουν τεθεί και ξανατεθεί: πώς να συγκροτηθεί η έκδοση ενός κειμένου που βρίσκεται σε μια χωρίς κατάληξη ρευστή διαδικασία; Είναι δόκιμο να συγκροτηθεί ως σταθερό κείμενο εφόσον τέτοιο δεν υπήρξε ποτέ; Ποιες από τις δύο (ή και περισσότερες) εκδοχές ενός ολοκληρωμένου κειμένου πρέπει να προκρίνει ένας εκδότης; Αυτή με την οποία πρωτοδημοσιεύτηκε ή εκείνη που εκφράζει τη συγγραφική βούληση σε μιαν άλλη μεταγενέστερη χρονική στιγμή; Είναι εφικτό να παρουσιαστούν στην πληθυντικότητα ή και τη ρευστότά τους τα λογοτεχνικά κείμενα; Η απάντηση στα παραπάνω ερωτήματα δεν μπορεί παρά να αφορμάται πρωτίστως από τον εκδοτικό στόχο. Ανάλογα με

¹⁵ Καστρινάκη, *Η φωνή του γενέθλιου τόπου*, ό.π. (σημ. 4), σ. 27.

τι επιδιώκουμε να δείξουμε στον αναγνώστη θα εξαρτηθεί κάθε φορά η εκδοτική μέθοδος που θα επιλεγεί και η οποία πάντως δεν μπορεί παρά να κινηθεί κυρίως ανάμεσα στη διπλωματική, την κριτική/συνθετική, τη γενετική/αναλυτική έκδοση ή και συνδυασμούς τους.

Από τις διάφορες μεθόδους η γενετική και η αναλυτική, σε έντυπη ή και ψηφιακή μορφή, είναι εκείνες που με την εν πολλοίς συναφή προσέγγισή τους ανταποκρίνονται αποτελεσματικότερα στην αυξημένη ιδιαιτερότητα της έκδοσης των ρευστών κειμένων. Εξειδικεύοντας ένα κριτικό λεξιλόγιο για την ανάλυση και εκδοτικές αρχές για την παρουσίαση του ρευστού κειμένου, εκθέτουν τη σταδιακή γένεση και επεξεργασία του επιτρέποντας στον αναγνώστη να προσεγγίσει τη δημιουργική διαδικασία της λογοτεχνικής γραφής και να μπει σε διάλογο με τη συγγραφική συνείδηση.¹⁶ Είναι μάλλον ευνόητο ότι η οργάνωση μιας έντυπης σελίδας –και αντίστοιχα ενός ψηφιακού περιβάλλοντος έκδοσης– για την αναπαράσταση της κειμενικής ρευστότητας παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές σε σχέση με την οργάνωση στην περίπτωση της έκδοσης ενός σταθερού κειμένου: σύμβολα, διαγραφές, περίεργα διατεταγμένοι κειμενικοί όγκοι, επαναλήψεις και άλλα παρόμοια επιστρατεύονται ακριβώς για να μπορέσει να αποτυπωθεί η κίνηση ενός κειμένου εν προόδω.

Η ανοίκεια αυτή εικόνα ασφαλώς αιφνιδιάζει την ανάγνωση και συχνά προκαλεί τις ενστάσεις των ειδικών οι οποίοι στο όνομα της «καλαισθησίας» εγκυβαν την εκδοτική παρουσίαση της κειμενικής ρευστότητας ως σχολαστική ή υπεροπτική. Διαφεύγει, ωστόσο, ότι ακριβώς αυτή η ανοικειωτική απεικόνιση στις συναφείς αναλυτικές και γενετικές εκδοτικές σκηνοθεσίες μεταδίδει στον αναγνώστη την αδρότητα και την ανομοιογένεια των στοιχείων του εν προόδω κειμένου, τη μη γραμμική και ομαλή διαδικασία της γραφής. Η πολιτισμική καταγωγή τέτοιων ενστάσεων δεν είναι βέβαια δύσκολο να εντοπιστεί. Εδώ και τουλάχιστον δύο αιώνες έχουμε εκπαιδευτεί να αντιλαμβανόμαστε το λογοτεχνικό κείμενο αποκλειστικά ως κάτι το σταθερό και συνακόλουθα τις διαφορετικές επιμέρους ή συνολικές εκδοχές του ως παράβαση της κανονικότητας. Έτσι οι παραλλαγές αυτές, ακόμα κι όταν κριθεί θεμιτό να παρουσιαστούν, συνήθως προκρίνεται να αντιμετωπίζονται στατικά και να καταχωρίζονται σε κάποιο περικείμενο, ώστε το προτεινόμενο κείμενο,

¹⁶ Για την αναλυτική βλ. Τσαντσάνογλου, ό.π. (σημ. 2). Για τη γενετική βλ. Δ. Οτατζή, *Η γενετική προσέγγιση των κειμένων. Κριτική παρουσίαση του πεδίου έρευνας των σύγχρονων χειρογράφων*, μεταπτ. εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2008. Οι δύο εκδοτικές μέθοδοι έχουν εκτός από συνάφεια και σημαντικές διαφορές οι οποίες δεν επισημαίνονται εδώ. Για την ψηφιακή έκδοση του ανοκλήρωτου σολωμικού έργου βλ. Δημηρούλης, ό.π. (σημ. 2). Γενικότερα, για την έκδοση των ρευστών κειμένων βλ. επίσης Buzzetti - Rehbein, ό.π. (σημ. 3), Bryant, ό.π. (σημ. 3), σ. 141–172.

αποτέλεσμα κριτικής σύνθεσης του εκδότη κάποτε με αισθητικά κριτήρια, να μείνει καθαρό και η ανάγνωση να μην παρενοχλείται. Είναι αξιοσημείωτο το ότι, ενώ επιδιώκουμε και αποδεχόμαστε πολλές και διαφορετικές αναγνώσεις του ενός κειμένου, αντιστεκόμαστε απέναντι σε ένα κείμενο που παρουσιάζει χαρακτηριστικά ρευστότητας, που υπάρχει σε πολλαπλές εκδοχές, επειδή ξεβολουεί τις αναγνωστικές συνήθειές μας, την ανακούφιση της απεύθυνσης σε κάτι που είναι σταθερό, μοναδικό και ως εκ τούτου έγκυρο. Ωστόσο, οι αναγνωστικές συνήθειες αλλάζουν· οι αναγνώστες μπορούν να εκπαιδευτούν σε νέες αναγνωστικές συμπεριφορές.

Το ερώτημα βέβαια «γιατί να διαβάζουμε τέτοιου είδους κείμενα» είναι διαρκώς παρόν, αμφισβητώντας την αξία του εγχειρήματος και προκρίνοντας αντ' αυτού την συγκρότηση ενός και μόνου κειμένου – ακόμα κι όταν η ανάγνωση ενός ρευστού κειμένου μοιάζει να είναι όχι επιλογή αλλά η μόνη δυνατή ανάγνωση ελλείψει οριστικού κειμένου, όπως στην περίπτωση των ατελών του Καβάφη και των ανολοκλήρωτων του Σολωμού. Μολονότι το αίτημα της συγκρότησης ενός σταθερού κειμένου δεν μπορεί και δεν υπάρχει λόγος να αποκλειστεί εξ ορισμού, χρειάζεται εδώ να επιμεινουμε στα οφέλη της εκδοτικής παρουσίασης και ανάγνωσης ενός ρευστού εν κινήσει κειμένου. Πρόκειται για εκδοτική πρόθεση που, ανταποκρινόμενη στη φύση αυτών των κειμένων, εμπλέκει τον αναγνώστη στην ιστορία της γραφής τους, σε συζήτηση με την προθετικότητα του συγγραφέα, σε διάλογο με τη διαφορά των νοημάτων και την πολυσημία, σε υπέρβαση της απόστασης του χρόνου που μπορεί να χωρίζει τον χρόνο γραφής από τον χρόνο ανάγνωσης. Διευρύνει έτσι τους ορίζοντες της ανάγνωσης και τη μεταβάλλει σε μια συμμετοχική, πληθυντική και πολυδύναμη πράξη που εξασφαλίζει μια διαφορετική αναγνωστική συνείδηση και απόλαυση. Ακόμα, αν, όπως σημειώνεται στην εγκύκλιο του Συνεδρίου, «ο λογοτεχνικός λόγος έχει τη δυνατότητα να συμβάλλει στο δημόσιο διάλογο, παρουσιάζοντας την εθνική και πολιτισμική ταυτότητα ως αντικείμενο διαπραγμάτευσης και αποδομώντας μια σύλληψη του πολιτισμού ως οιονεί ομοιογενούς φαινομένου με δεδομένες γεωγραφικές συντεταγμένες», προς την ίδια κατεύθυνση κινείται ο κριτικός και ερμηνευτικός λόγος που αποδέχεται, περιβάλλει και προβάλλει τα ρευστά, εν κινήσει κείμενα.

Υστερόγραφο

Κλείνοντας εδώ αυτή την κάπως φυγόκεντρη ανακοίνωση, νιώθω την ανάγκη να μετακινηθώ προς το κέντρο των ζητημάτων του Συνεδρίου, όχι για να σώσω

τα προσχήματα, αλλά για να συνεχίσω μια συζήτηση που χρονολογείται από την εποχή της συνύπαρξής μας στο Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας με τον Δ. Ν. Μαρωνίτη. Το εναρκτήριο ερώτημά της βρίσκεται κατατεθειμένο πλέον δημόσια στο μελέτημα «Περί Σολωμικής ποιητικής. Απορίες και προτάσεις», όπου, εισαγωγικά, ο Μαρωνίτης ανακινεί κάποια ερωτήματα συναφή με την «υποθετική έστω σολωμική μυθολογία». Στέκομαι στο δεύτερο από αυτά: «Στο μεταίχμιο εξάλλου σολωμικού βίου και έργου αιωρείται ακόμη, καλώς ή κακώς, και το επόμενο ερώτημα: πώς και γιατί ο θεμελιακός εθνικός μας ποιητής δεν συνέπραξε στα επαναστατικά δρώμενα του καιρού του, για τα οποία εντούτοις έδειξε τη μέγιστη δυνατή ποιητική συμπάθεια; Πώς εξηγείται η επαναστατική αποχή του Σολωμού; Για να χρησιμοποιήσω παρωχημένους όρους του Γιάννη Αποστολάκη: σίγουρα σε τέτοιες περιπτώσεις ενδιαφέρει περισσότερο η ποίηση στη ζωή μας· δεν ισχύει όμως, εν μέρει τουλάχιστον, και το αντίστροφο;».¹⁷ Η έννοια που υπόκειται στο ερώτημα είναι βέβαια αυτή της φυσικής μετακίνησης στον γεωγραφικό χώρο και συγκεκριμένα η μη μετάβαση του Σολωμού από την ιδιαίτερη πατρίδα του, τη Ζάκυνθο, στη μεγάλη πατρίδα, την Ελλάδα προκειμένου να συμβάλει έμπρακτα στην Ελληνική Επανάσταση. Το ερώτημα επεκτεινόταν στη σχέση του Σολωμού με τις πατρίδες του και στη σημασία που αποκτά η έννοια στην ποιητική του.

Η φυσική μετάβαση του Σολωμού στην μεγάλη πατρίδα δεν υπήρξε, όπως ξέρουμε, ούτε και μετά την Επανάσταση. Υπήρξαν, βέβαια, νοερές μεταβάσεις καθώς και κάποιες μετατοπίσεις στη σημασιοδότηση της έννοιας της πατρίδας. Για την απάντηση θα πρέπει κανείς να λάβει υπόψη τη σειρά των έργων του που συνδέονται όχι απλώς με την Επανάσταση αλλά και με μεταγενέστερα ιστορικά γεγονότα της διαδρομής του ελληνικού κράτους, όπως π.χ. το «Σχεδιάσμα του γέρου Κρητικού», που γράφεται με αφορμή το πέραςμα του Όθωνα από την Κέρκυρα τον Ιανουάριο του 1833 και καταγγέλλει την παράδοση της Κρήτης στους Αιγύπτιους (1830–1831), ή πολύ αργότερα, το 1850, το επίγραμμα «Προς τον Βασιλέα της Ελλάδος», αυτή τη φορά τον Γεώργιο, που «εκφράζει τις λαχτάρεις των Εφτανησιωτών και τον πόθο τους για την ένωση με την Ελλάδα»,¹⁸ καθώς και τον «Ανατολικό Πόλεμο», που σχεδιάζεται στις αρχές του 1854 με αφορμή τον Κριμαϊκό Πόλεμο.

Μια απάντηση στο θέμα και μάλιστα αρκετά ικανοποιητική μπορεί κανείς

¹⁷ Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Περί Σολωμικής ποιητικής. Απορίες και προτάσεις», *Διονύσιος Σολωμός. Μελετήματα*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκης, 2007, σ. 57. Το άρθρο γράφεται το 1998.

¹⁸ Λ. Πολίτης, «Χρονολογικά ζητήματα σε ποιήματα του Σολωμού», στο *Γύρω στον Σολωμό*, ό.π. (σημ. 2), σ. 133.

να δώσει σε διάλογο με το γόνιμο βιβλίο *Ο Σολωμός των Ελλήνων* του Γιώργου Βελουδή– από τον θάνατο του οποίου συμπληρώνονται σε λίγες μέρες τρία χρόνια (+ 21 Μαρτίου 2014). Κατά τον Βελουδή, ο Σολωμός «παρακολουθεί μόνο ως “ακροατής” τα πολιτικά δρώμενα στο μικροσκοπικό ελληνικό κράτος» από το 1829 και μετά, δηλαδή στην περίοδο της καλλιτεχνικής ωριμότητάς, γιατί, εν ολίγοις, γίνεται «αθεράπευτα ιδεαλιστής». ¹⁹ «Ο πολιτικός ιδεαλισμός του ώριμου Σολωμού [...]», γράφει ο Βελουδής, τον οδηγεί «σε μια καθαρά απολιτική στάση του απέναντι στα ιστορικά γεγονότα της εποχής του». Ίσως –κι έτσι το συζητούσαμε με τον Μαρωνίτη– ο χαρακτηρισμός της σολωμικής στάσης ως «απολιτικής» να φαίνεται υπερβολικός, εφόσον ο Σολωμός παρακολουθεί διαρκώς τις πολιτικές περιπέτειες της Ελλάδας. Αναμφίβολα, υπάρχει ένας μετωρισμός ανάμεσα σε μια πατρίδα που κάθε τόσο επιθυμεί και ελπίζει ως ευτοπία και την καταφυγή σε μια ουτοπία, όταν η ιδεατή πατρίδα μετεξελίσσεται σε δυστοπία, τουλάχιστον για τις σολωμικές προδιαγραφές.

Εκπρόθεσμα για τη συζήτησή μας θα ήθελα εδώ να προσθέσω κάποιους στίχους που καταγράφουν μια ρητή απομάκρυνση από κάθε έννοια γήινης πατρίδας, επιβεβαιώνοντας ίσως τον ιδεαλισμό και τον μυστικισμό του ώριμου Σολωμού. «Ίσως», γιατί οι επίμαχοι στίχοι, σε δύο κειμενικές εκδοχές, ανιχνεύονται στο ρευστό κείμενο της ανολοκλήρωτης σατιρικής «Τρίχας», ²⁰ χωρίς προς το παρόν να είναι σαφές ποιος τους αρθρώνει. Ας σημειωθεί ότι το πέρασμα από τη μία στην άλλη μας παραπέμπει σε μια αντίστοιχη μετακίνηση ανάμεσα στις δύο παραλλαγές του περίφημου σολωμικού στοχασμού: «Κλείσε μέσα στην ψυχή σου την Ελλάδα και θα αισθανθείς να αναβρύζει κάθε είδους μεγαλείο» / «Κλείσε μέσα στην ψυχή σου την Ελλάδα (ο *altra cosa*)». Παραθέτω τους στίχους από τις χειρόγραφες επεξεργασίες της «Τρίχας» ²¹ επιχειρώντας να αποτυπώσω με τα έντονα στοιχεία την κειμενική μετάβαση, η οποία δεν αναιρεί την προηγούμενη εκδοχή:

*κοιτάζοντας τον Ουρανό, αληθινή πατρίδα
για τούτη τι χρειάζεται να παίρνουμε φροντίδα*

*κοιτάζοντας τον Ουρανό, αληθινή πατρίδα
και γι' άλλη δε χρειάζεται να 'χει κανείς φροντίδα*

¹⁹ Γ. Βελουδής, *Ο Σολωμός των Ελλήνων*, Αθήνα, Πατάκης, 2014, σ. 100.

²⁰ Για το ποίημα βλ. τώρα Ε. Τσαντσάνογλου, ό.π. (σημ. 2), σ. 72–74, 135–155.

²¹ *Διονυσίου Σολωμού Αυτόγραφα Έργα*, ό.π. (σημ. 5–6), σ. 336 Β 1–2.

Μητριές πατρίδες των Βαλκανίων

Μπαίνουμε στο τρένο με τον αστείο μπόγο μας, κουβαλάμε μαζί μας το τσαντίρι της περιπλάνησής μας, το θλιβερό αχούρι των παιδικών μου χρόνων. [...] Γιατί όμως κουβαλούσαμε μαζί μας εκείνες τις “ντούνιε”, εκείνες τις απαίσιες μπάλες τυλιγμένες με λαδόχαρτο και δεμένες με σκοινί; Γιατί τις κουβαλούσαμε μαζί μας, αφού η μητέρα μου αποχωριζόταν εύκολα και πράγματα μεγαλύτερης αξίας (όπως κάποτε τη ραπτομηχανή της, μάρκας Σίνγκερ) απ’ αυτά τα μουσκεμένα από υγρασία παπλώματα, που μύριζαν ξινίλα και μούχλα, από τα οποία έβγαιναν τα λεπτά πούπουλα που κολλούσαν στα μαλλιά και στα ρούχα σαν βρώμικο, υγρό χιόνι; [...] Δεν πιστεύω πως της μητέρας μου της ξέφευγε το φοβερό γεγονός (που εγώ εκείνη την εποχή δεν μπορούσα να αντιληφθώ) ότι αυτά τα γεμισμένα με ψεύτικα πούπουλα χήνας παπλώματα ήταν απλώς η συνέχεια, ίσως και το τελευταίο κεφάλαιο, εκείνης της περιπλανώμενης ιστορίας των Αχασβέρος, που άρχιζε από τον πατέρα μου, για την ακριβεία από τους πρόγονούς του, εμπόρους πούπουλων χήνας, κι έφτανε ως εδώ μέσα από το μακρινό σκοτάδι της ιστορίας – μια αβάσταχτη κληρονομιά, που εμείς συνεχίζαμε να κουβαλάμε ανόητα.

Το συγκεκριμένο παράθεμα επιλέχθηκε σκόπιμα, αντί άλλης εισαγωγής, ως αφητηρία (υπάρχουν πολλές ανάλογες) για τη σχέση που διερευνούμε άμεσα στη λογοτεχνία και στην περιπλάνηση, ως μελετητές της λογοτεχνίας, ως υπηρετούντες τις ανθρωπιστικές επιστήμες, ως σκεπτόμενοι άνθρωποι. Σχέση καταστατική, συγγενής θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, στον βαθμό που η λογοτεχνία σημαίνει διαπόρευση, και ως εκ τούτου μας καλεί επιτακτικά να την αναγνώσουμε χωρίς στεγανά στην πληθυντικότητα της· σήμερα μάλιστα που, ενώ τα σύνορα είναι υπό κατάργηση, νέα τείχη υψώνονται, ίσως επιτακτικότερα από άλλοτε.

Αντλείται τα *Πρώιμα βάσανα* (1970) του Ντανίλο Κις,¹ ένα από τα βιβλία που συνθέτουν την αυτοβιογραφική, ας την πούμε, τριλογία του (μαζί με τα *Κήπος στάχτες*, 1965, και *Κλεψύδρα*, 1972). Ο Κις, γεννημένος στη Σουμπότιτσα της Σερβίας από Μαυροβούνια χριστιανή μητέρα και Ούγγρο πατέρα εβραϊκής καταγωγής, έζησε τα παιδικά του χρόνια στην Ουγγαρία, όπου κατέφυγαν με τη μητέρα και την αδελφή του μετά την απώλεια του πατέρα του, που χάθηκε σε ναζιστικό στρατόπεδο. Στο παραπάνω απόσπασμα υπό το αφηγηματικό προσωπείο του Αντρέα Σαμ, ο Κις, με τη γλωσσοκεντρική γραφή

¹ Ντανίλο Κις, *Πρώιμα βάσανα*, μτφρ. από τα σερβικά Γκάγκα Ρόσιτς, επιμ. μτφρ. Πάνος Σταθογιάννης, Αθήνα, Κέδρος, 2004, σ. 124–126.

του που προσφεύγει συχνά σε μαρτυρίες και ντοκουμέντα (μια γραφή με την οποία μας έχει εξοικειώσει περισσότερο ο G. W. Sebald), περιγράφει το ταξίδι της φυγής αναπαριστώντας με λιτότητα τις πιέσεις της ιστορίας και της πολιτικής και συμπυκνώνοντας ταυτόχρονα αλληγορικά την προβληματική ανομοιογένεια της πολυπολιτισμικής του κληρονομιάς, που φαίνεται να επιβάλλει τις διαρκείς μετακινήσεις σε μια ρευστή νεωτερική γεωγραφία των Βαλκανίων που περνά από τις αυτοκρατορίες στα εθνικά κράτη και εν συνεχεία στη σκιά του ναζισμού.

Προσφυγιά, μετανάστευση, διασπορά, εξορία: ταυτότητες προσωρινές ή και μονιμότερες, ταυτότητες πρωτίστως σε δοκιμασία, κρίση, μετασχηματισμό, αφήνουν το ίχνος τους στη λογοτεχνία και ευρύτερα στη διανόηση του 20ού αλλά και του αιώνα που διανύουμε, υπερβαίνοντας τα εθνικά στεγανά, υβριδοποιώντας τον λόγο, πλέκοντας δεσμούς ανάμεσα σε γλώσσες και λογοτεχνίες/γραμματείες, αλλά προπάντων αναδεικνύοντας την εκ-τοπισμένη γραφίδα σε ευαίσθητο βαρόμετρο των αντιφάσεων και συγκρούσεων μιας ταραγμένης εποχής, όπου ο ξένος, ο άπατρις και ο ξεριζωμένος προικίζεται με το θλιβερό προνόμιο της «εξωτερικής» εστίασης στις συμφορές που βρίσκουν τον κόσμο και τον ίδιο. Μπορούμε εξαρχής μάλιστα να υιοθετήσουμε τη διατύπωση της Hannah Arendt, η οποία, ήδη στα 1943, επικαλούμενη θετικά την εβραϊκή παράδοση του «συνειδητού παρία» παρατηρούσε ότι: «οι πρόσφυγες που επιμένουν να λένε την αλήθεια, ακόμα και σε βαθμό “απρέπειας”, κερδίζουν ως αντάλλαγμα για το ότι δεν είναι δημοφιλείς ένα ανεκτίμητο πλεονέκτημα: η ιστορία δεν είναι πλέον γι’ αυτούς ένα κλειστό βιβλίο και η πολιτική δεν είναι το προνόμιο των Εθνικών».²

Με γεωγραφικό στίγμα το νοτιοανατολικό άκρο της Ευρώπης ως έναν από τους κατεξοχήν τόπους για τα ζητήματα που μας απασχολούν, και εγγράφοντας την αντεστραμμένη από την Arendt κατάσταση του πρόσφυγα και του ανθρώπου χωρίς χώρα ως παράδειγμα μιας νέας «ιστορικής συνείδησης», όπως εξάλλου την ερμηνεύει και ο Giorgio Agamben,³ θα περάσουμε σε ένα τριπλό παράδειγμα σύντομων αφηγημάτων γραμμένων στα ελληνικά με, λίγα έως αρκετά ωστόσο, διαλεκτολογικά στοιχεία, επιχειρώντας να συνδέσουμε μέσα από τη λογοτεχνική οδό τη βαλκανική γεωγραφία με την πολιτική γνώση της προσφυγικής ταυτότητας, την οποία και υιοθετούμε.

² Βλ. στα ελληνικά το συλλογικό τομίδιο με κείμενα των Hannah Arendt, Giorgio Agamben και Enzo Traverso, *Εμείς οι πρόσφυγες. Τρία κείμενα*, μτφρ. Κ. Δεσποινιάδης - Α. Γαβρηλίδης - Ν. Κούρκουλος Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2015, σ. 34.

³ Ο.π., σ. 36.

Πρόκειται, με τη σειρά της έκδοσής τους, για τα πεζογραφήματα *Μητριά πατρίδα* του Μιχάλη Γκανά (1981), *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* του Σωτήρη Δημητρίου (1993) και το *Μουχαρέμ*, τη νουβέλα από την ομώνυμη συλλογή του Μάρκου Μέσκου (1999).⁴ Βέβαια η σειρά αυτή εμπεριέχει δυνάμει την αντιστροφή της, καθώς ο τίτλος του αφηγήματος του Γκανά αντλείται από στίχο του Μάρκου Μέσκου (από τη συλλογή *Άλογα στον ιππόδρομο* του 1973) και βεβαίως παραπέμπει ευθέως στην κατατεθειμένη ποιητική του Μέσκου, η οποία αναπνέει μέσα στο βαλκανικό τοπίο και με την οποία ο Γκανάς πολλαπλώς διαλέγεται.⁵ Η *Μητριά πατρίδα* αποτελείται από δεκατρία στιγμιότυπα που παρακολουθούν τον εκτοπισμό μιας ομάδας Ηπειρωτών από τον Τσαμάντα Θεσπρωτίας στα σύνορα με την Αλβανία, μεταξύ των οποίων και η οικογένεια του αφηγητή, πλην του πατέρα τους. Οι άνθρωποι αυτοί που κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου, το 1948, εκτοπίστηκαν στις σοσιαλιστικές χώρες (Αλβανία και Ουγγαρία) κατέληξαν στο χωριό Μπελογιάννης της Ουγγαρίας, απ' όπου επέστρεψαν στην Ελλάδα το 1954:

Από μέρα σε μέρα τα πράγματα αγρίευαν. Οι αντάρτες πέρα δώθε όλο φούρια, τ' αεροπλάνα έρχονταν συχνότερα. Είδαν κι απόειδαν ο κόσμος, ανεβήκαμε στο βουνό [...] Τον παππού σου τον έδερναν θέρμες, δεν μπορούσε ν' ανεβεί [...] Μας έστειλε να κατεβούμε κι εμείς. [...] Ψηλά γίνονταν μάχη, πηχτό βουητό, μπουμπουνητό κάθε τόσο. Εμείς στο δρόμο χαμένοι. Διάβηκαν κάτι αντάρτες, μας βάλαν μπροστά, περάσαμε το σύνορο ξημερώματα.

Με εξαίρεση αυτό το εισαγωγικό χωρίο, όπου μιλά η μάνα, η αναδρομική αφήγηση γίνεται μέσα από τα μάτια ενός μικρού αγοριού που σταδιακά το παρακολουθούμε να μεγαλώνει:

Βράδυ. Καθόμαστε γύρω στη μασίνα. Έξω φωνάζουν με το χωνί για κάποιο παλικάρι, που θέλουν να σκοτώσουν οι φασίστες στην Ελλάδα. Μετά που τον σκοτώσανε, έδωσαν το όνομά του στο χωριό μας. BELLOYANNISZ. [...] Κάθε Σάββατο πηγαίνουμε στον κινηματογράφο, στο μεγάλο κτήριο που τρώμε. [...] Βλέπουμε πολεμικά κι είμαστε όλοι με τους Ρώσους. Σε μια ταινία είδαμε τον Χίτλερ στο γραφείο του, με στρατηγούς, πήγαινε πέρα δώθε νευριασμένος. Στάθηκε απότομα μπροστά σε μια μεγάλη υδρόγειο σφαίρα και τη στριφογύρισε με

⁴ Μιχάλης Γκανάς, *Μητριά πατρίδα. Πεζογράφημα*, Αθήνα, Καστανιώτης 1989, Σωτήρης Δημητρίου, *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Κέδρος, 1993, Μάρκος Μέσκος, *Μουχαρέμ*, Αθήνα, Νεφέλη, 1999.

⁵ Για μια προσέγγιση της ανθρωπογεωγραφίας στο έργο του Μάρκου Μέσκου, όπου τα Βαλκάνια αναδύονται ως «διαφορά», βλ. Ιωάννα Ναούμ, «Η ποίηση του Μάρκου Μέσκου. Το θρόισμα της γλώσσας ενός μεθόριου τόπου», *Εμβόλιμον* 67–68 (χειμώνας 2012–άνοιξη 2013), αφιέρωμα στον ποιητή Μάρκο Μέσκο, 88–95. Αναδημοσιεύεται στη συναγωγή μελετημάτων για τον Μάρκο Μέσκο: Κώστας Θ. Ριζάκης (επιμ.), *Μάρκος Μέσκος. Πολύεδρον: Προσεγγίσεις του ποιήματος*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2014, σ. 179–192.

δύναμη. Το παιδί δίπλα μου αρπάχτηκε από το κάθισμα. «Θα πέσουμε», μουρμούρισε. Φοβήθηκα. Δεν έγινε τίποτε.

Οι έξι πρώτες ενότητες που συγκροτούν τη *Μητριά πατρίδα* αφηγούνται περιστατικά από τα παιδικά χρόνια της υποχρεωτικής υπερορίας, ενώ οι υπόλοιπες επτά ενότητες έχουν ως θέμα καταστάσεις από την περίοδο ενός δύσκολου αν όχι ατελέσφορου επαναπατρισμού σε μια «μητριά πατρίδα» στιγματισμένη από τις πολιτικές διώξεις, την οικονομική ανέχεια και τη μεταναστευση. Η αφήγηση κλείνει μάλιστα μ' έναν κατάλογο ονομάτων αναχωρήσεων και αφίξεων μεταναστών από τον Τσαμαντά, που ερημώνει ολοταχώς.

Δώδεκα χρόνια αργότερα, το 1993, το μεγάλο κύμα προσφύγων από την Αλβανία ενεργοποιεί την σπονδυλωτή αφήγηση του Σωτήρη Δημητρίου, που περιγράφει διαδρομές, ως έναν βαθμό, πλήσιες με εκείνες του Γκανά. Η αφήγηση μοιράζεται σε τρία χρονικά επίπεδα και ανάμεσα σε δυο γυναίκες, αδελφές από την Πόβλα, και σε έναν νέο Βορειοηπειρώτη, εγγονό της μιας αδελφής που βρέθηκε στην Αλβανία. Στην πρώτη αφήγηση βρισκόμαστε στον χειμώνα του 1944. Η ηρωίδα, η Αλέξω, και η μικρότερη αδελφή της, η Σοφιά, μαζί με άλλες επτά γυναίκες από την Πόβλα της Θεσπρωτίας αναζητούν τρόφιμα στα γύρω χωριά, στα ελληνόφωνα και αλβανόφωνα μέρη της Βορείου Ηπείρου:

ποδήματα είχαμαν ρόδες, για την πλερωμή χαλκώματα ... νηστικές, ξυπόλητες, σκιαγμένες. Κρούσαμεν θύρες, άνοιγαν ψια, «πούθε σας έχομε, μωρ' μαύροι» ήλεγαν κι έκλειναν. Άλλοι δεν άνοιγαν ίτσιου, «φενγάστε, δώκαμαν αλλού, μας πέσαταν στον λαϊμό» ήλεγαν.

Κρύο και χιόνι, δύσκολοι τόποι, τσέτες βιαστές και άρπαγες φρουροί, φτώχεια από όπου διαβαίνουν, αλλά και συμπόνοια, αλληλεγγύη στη φτώχεια: «Φάγαμαν, στυλωθήκαμαν... βγήκαμαν και πάλι στη γύρα... ο κόσμος ήταν μοιρασμένος, Χριστιανοί και Τούρκοι, αλλά μάς έδωκαν ποιος λίγο ποιος πολύ. Πράολοι άνθρωποι». Τελικά, οι γυναίκες επιστρέφουν στο χωριό τους, πλην της μιας αδελφής, της Σοφιάς που μένει σε μια θειά της να γιατροπορευτεί από τις πληγές που έχουν ανοίξει στα πόδια της.

Στη δεύτερη αφήγηση μεταφερόμαστε στη λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, όταν τα σύνορα κλείνουν. Η Σοφιά, λίγο πριν να επιστρέψει στην οικογένειά της στην Πόβλα, αποκόβεται από «το ελληνικό», σε μέρος αλβανόφωνο. Νέο καθεστώς εδραιώνεται, η κομμουνιστική-χοτζική Αλβανία: «Ξημερώσαμεν ... Μας ήμασαν στην πλατεία και είπαν ότι γύρισαν τα πράγματα κι απεδώ και πέρα όλο το βιό και τα χωράφια είναι για τα μας... Στον πάτο μας είπαν να μην ζυγώνουμε το νοητό σύνορο». Μετά βίας της επιτρέπουν να στείλει γράμμα, αλλά απάντηση δεν λαμβάνει:

Διάβηκαν δυο μίνες, δεν έλαβα γράμμα. Τον Θερτή, εκεί που ήμασταν στον σκάλο, ήκουσα την φωνή της μανούλας μου. «Ω Σοφιά, ω Σοφιά». Χίμηξα από κει που 'κούγονταν. Ήτανε πέρα απ' το σύνορο, σ' ένα βουνόπλο, μ' εμπόδισαν... ίσα που την διέκρινα. Είχε και μια κοπέλα κοντά, μου φάνηκε η κόψη της σαν της Αλέξως. «Ω, μάνα», εγώ, «Ω, Σοφιά», εκείνες... Έρθε ο υπεύθυνος να με πάρει, του 'πεσα στα ποδάρια. «Αμάνι», του λέγω, «σώσε με. Αφήστε με να πάω στην μάνα μου. Πού σας εμπόδισα;»

Στην τρίτη αφήγηση βρισκόμαστε πάνω από σαράντα χρόνια αργότερα, όταν η κατάρρευση του σοσιαλιστικού καθεστώτος στην Αλβανία επιτρέπει την «έξοδο». Ο εγγονός ονόματι Σπερτίμ (Σωτήρης) της Σοφιάς, της γυναίκας που αποκόπηκε στην Αλβανία, περνά παράνομα τα σύνορα προς την Ελλάδα από εκεί όπου το πυκνό χιόνι καλύπτει τα σύρματα. Οικονομικός μετανάστης; Επαναπατριζόμενος Έλληνας; Πολιτικός πρόσφυγας; Τι απ' όλα αυτά; Ποια είναι άραγε εκείνη η «σωστή» ταυτότητα που θα επιτρέψει σε ανθρώπους όπως ο Σπερτίμ να υπάρξουν ως άνθρωποι και πολίτες εν ταυτώ;

Μας έπλενε ένας κρύγιος αέρας, που κατήβαινε απ' το απάτηγο χιόνι και σφύριζε σαν διάολος... Ήμασταν μέσα ή στην Ελλάδα; Έξαφνα ακούσαμε ομιλίες κι αλυχτίσματα... Μονάχα οι καρδιές χτυπάγανε... «Μην σκιάεστε, μο διαόλοι, είστε στο ελληνικό». Ματαγεννηθήκαμε. Άλλοι γούργιαζαν, άλλοι τραγουδάγαν, άλλοι έπιακαν τον χορό. Ένας έσκαψε χιόνι να βρει χώμα να φιλήσει... Σκίσαμεν ότι χαρτί αλβανικό είχαμεν και το ρίξαμε πίσω να μην έχομε γύρισμα.

Σύντομα έρχεται η εκμετάλλευση, το κνηγητό, η απομυθοποίηση, ο σκεπτικισμός και η νοσταλγία του οικείου (κακού). Ο Σπερτίμ μάς αφήνει με μια ευχή (αυτήν του τίτλου) αλλά και με ανοιχτό το ενδεχόμενο τη επιστροφής του στην Αλβανία.

Τελευταίο παράδειγμα το αφήγημα «Μουχαρέμ» του Μάρκου Μέσκου, από μια συλλογή οκτώ αφηγημάτων, εκδομένη στα 1999. Μουχαρέμ ονομάζεται ο Τουρκαλβανός (= μουσουλμάνος Αλβανός) ήρωας που διατηρεί χάνι, αλλά συνεκδοχικά και η τοποθεσία όπου αυτό βρίσκεται, σε σταυροδρόμι κείριο που ορίζεται από το Καϊμακτσαλάν, το Βέρμιο, την Πτολεμαΐδα και την Έδεσσα: «Καϊμάκ τσαλάν, Καρακάμεν, Καϊλάρια και Βοδενά. Αν συνεχίσεις τον σταυρό, θα βρεθείς στην Πόλη, στα Γιάννινα, στα Μπιτόλια, στη Σαλονίκη» διαβάζουμε. Φιλόξενο πέρασμα, σηματοδοτεί όλες τις κρίσιμες μεταβάσεις του ήρωα αφηγητή και ανάγεται σε ποιητική μεταφορά για την ίδια τη μετάβαση: «Όνειρο και η άνοιξη στο Μουχαρέμ - από κει όλα θα περάσουν άνθρωποι, ζώα, πραιμάτεις, λαμπιόνια του ύπνου, εποχές». Στο αφήγημα μιλά σε πρώτο πρόσωπο εκ του τάφου ένας άνθρωπος γεννημένος στο Γραμματικόβο (σημερινό Γραμματικό του νομού Πέλλας) το 1866 (σχεδόν συνομήλικος του

Ανδρέα Κορδοπάτη, που είναι γεννημένος το 1870) μέλος μιας «ζάντρουγκας» από σαράντα άντρες, ένας από τους τόσους «που χάθηκαν στα υπόλοιπα της Ιστορίας την επομένη», σύμφωνα με στίχο πάλι του Μέσκου. Ίσως μάλιστα γι' αυτό τον λόγο, ενώ μας συστήνει πρόσωπα, πράγματα και εποχές, ο ίδιος παραμένει ανώνυμος. Με έναν λόγο που τον στίζει η ντοπιολαλιά αρθρώνει τη δική του ιστορία, όση ξετυλίγεται και χωράει σ' έναν ανθρώπινο βίο, βίο που εμπλέκεται μοιραία με τα μεγάλα ιστορικά γεγονότα, από τον καιρό που «ζαπτιέδες, φορατζήδες, Τουρκαλβανοί ληστές μαγάριζαν τις γυναίκες» κι όλο «πιέζανε και μας σκοτώνανε» ως το 1880, όταν «είπαν να κάνουν ρεβολούτσια, από τον Τούρκο να ελευθερωθούμε όλοι μαζί» κι έπειτα ως τους Βούλγαρους κομιτατζήδες: «Άγρια χρόνια, κάποιιο βοήθησαν πολύ για να έρθει εδώ πάνω το ελληνικό, σε λίγο είπαν, φάγαμε κι αυτό το σκατό». Κι ύστερα, η αφήγηση περνά στα 1910, που αποφασίζει και μεταναστεύει στη Αμερική, κι έρχονται οι βαλκανικοί κι ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος κι «οι γκαζέτες μιλούσαν για τον πόλεμο, τον βαλκανικό και τον μεγάλο. Γάλλοι, Σέρβοι, Βούλγαροι, Γερμανοί στα χώματά μας, στον Καϊμάκ τσαλάν έπεσαν πολλά κορμιά». Ακολουθεί η επιστροφή του κι η «ανταλλαγή πληθυσμών», ο ξεριζωμός και οι νέοι γείτονες, κι έπειτα: «ντροπής πράγματα, βγήκε διαταγή όσοι μιλάνε τη γλώσσα των γονιών τους, ρετσινόλαδο και ρέγγα. Πολλοί δεν ξέρουν τα ελληνικά, ντόπιοι και πρόσφυγες, από παντού· από το τζάκι τους μιλούσαν τη δική τους γλώσσα, μεγάλοι στα σκολειά δεν πάνε». Κι έτσι, φτάνουμε στο 1940 και στην Κατοχή: «δεν παίρνουμε ταυτότητα βουλγαρική, δεν είμαστε Βούλγαροι, Μακεδόνες είμαστε» λέει ο ήρωας-αφηγητής στον Βούλγαρο αξιωματικό, αφού γέρος πια δεν έχει τι να φοβηθεί. Η ασθματική καταγραφή του, που κάθε τόσο παίρνει τις λυρικές της ανάσες και διατηρεί μέχρι τέλους απροσδιόριστη την απεύθυνσή της, κλείνει στα 1954: «[Ε]να ποτήρι νερό ήταν η ζωή, τό'πια. Αυτός ήμουν, έτσι τον κόσμο είδα – αυτά που δεν είπα τα πιο πολλά. Κι εσύ, ν' αγαπάς, μόνον αυτό μένει. (Μάρτη του 1954 τελείωσα. Από “διπλή γεροντική περιπνευμονία”, είπαν οι γιατροί. Έπεσα στον βυθό. Δεν ξανάρθα.)».

Χωρίς να παραβλέπουμε ή να συναιρούμε τις διαφορετικές αποχρώσεις που προκύπτουν ήδη ακόμη από τις επιλογές των αφηγητών, αλλά και τις προφανείς διαφορές εστίασης (Εμφύλιος και Ψυχρός Πόλεμος στο πρώτο αφήγημα, καθεστώς Χότζα στην Αλβανία στο δεύτερο, και το ζήτημα μιας πολλαπλώς διεκδικούμενης και πολλαπλώς αμφισβητούμενης πληθυσμιακής μειονότητας στο τρίτο), θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ωστόσο ότι τα λογοτεχνήματα αυτά λειτουργούν παραπληρωματικά, καθώς περιγράφουν δια-

φορετικές στιγμές συνάντησης αγροτικών παραδοσιακών κοινωνιών με το φαινόμενο των σύγχρονων κρατών και των εθνικών συνόρων. Και στις τρεις περιπτώσεις παρακολουθούμε ανάλογους τρόπους με τους οποίους «περάσματα», δίκτυα επικοινωνίας και κίνησης γνώριμα από γενιά σε γενιά, μετατρέπονται σε όρια ελεγχόμενα έως και αδιάβατα με τη χάραξη ή το κλείσιμο εθνικών συνόρων. Και στις τρεις περιπτώσεις το γεγονός αυτό επιφέρει ως άμεση συνέπεια το αίσθημα ξενότητας των «μεταβατικών» αυτών υποκειμένων εντός των εθνικών κορμών, από τους οποίους θα πρέπει είτε να αφομοιωθούν απεμπολώντας ό,τι τους προσδιόριζε ως τότε είτε να εκδιωχθούν: Ο Τσαμαντάς του Γκανά ερημώνει μετά τον Εμφύλιο με την αθρόα μετανάστευση, ο Ηπειρώτης Σπερτίμ του Δημητρίου δεν είναι ούτε Αλβανός στην Αλβανία ούτε Έλληνας στην Ελλάδα και στέκει μετέωρος ανάμεσα σε δυο μητρίες πατρίδες, ενώ ο παππούς στο αφήγημα του Μέσκου είναι από τους τελευταίους μιας γλώσσας και ενός κόσμου που τον παρακολουθεί ο ίδιος αλλά και εμείς ως αναγνώστες να χάνεται μαζί του, καθώς ο άνεμος της ιστορίας περνά σαρωτικά από πάνω του.

Στο νου έρχεται σχεδόν αναπόφευκτα η εμβληματική πια εικόνα από το *Γεφύρι του Δρίνου* του Ίβο Αντρίτς (τον οποίο αγαπά τόσο ο Ντανίλο Κις όσο και ο Μάρκος Μέσκος), γραμμένο κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και δημοσιευμένο το 1945 στη Γιουγκοσλαβία του Τίτο. Στο γεφύρι αυτό, σύμβολο μιας υπερεθνικής (γεφυρωτικής) μνήμης και μνημείο ταυτόχρονα της ταραγμένης ιστορίας των κατοίκων της Βοσνίας, λίγο μετά τη συνθήκη του Βουκουρεστίου, τον Ιούλιο του 1913, γέροντες μουσουλμάνοι του Βίσειγκραντ⁶ κάθονται σκυμμένοι πάνω από έναν χάρτη των Βαλκανίων. «Κοιτάνε το χαρτί, αλλά τίποτε δε βλέπουν σ' αυτές τις σπασμένες γραμμές, τα ξέρουν όμως και τα καταλαβαίνουν όλα, γιατί κουβαλάνε μέσα τους τη δική τους γεωγραφία κι έχουν στο αίμα τους τη δική τους αίσθηση του κόσμου. — Σε ποιον πάνε τα Σκόπια; ρωτάει ένας γεροντάκος, τάχα αδιάφορα, το νεαρό που διαβάζει. — Στη Σερβία. — Ωχ! — Η Σαλονίκη τίνος είναι; — Ελληνική. — Ωχ! Ωχ! — Κι η Αδριανούπολη; ρωτάει άλλος σιγανά. — Βουλγαρική νομίζω. — Ωχ! Ωχ! Ωχ!».⁷

⁶ Στα όρια της σημερινής Σερβίας και Βοσνίας Ερζεγοβίνης.

⁷ Ίβο Αντρίτς, *Το γεφύρι του Δρίνου*, μτφρ. από τα σερβοκροάτικα Χρήστος Γκουβής, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997. Για μια θεματική συγκριτική προσέγγιση γύρω από τις συμβολικές λειτουργίες του γεφυριού ως ορίου στη βαλκανική γραμματεία, ως διάμεσου που απαιτεί την ανθρώπινη θυσία και ως παρέμβασης που επιτρέπει δυναμικά τη συνάντηση και την αφομοίωση, βλ. Olga Augustinos, «Arches of discord, streams of confluence. The building of bridges in Balkans», στο Dimitris Tziouvas (επιμ.), *Greece and the Balkans. Identities, Perception and Cultural Encounters since the Enlightenment*,

Απέναντι στις ρήξεις των ιστορικών στιγμών: εθνικούς και εμφύλιους πολέμους (κάποτε και οι ίδιοι οι ορισμοί καταρρέουν), μετακινήσεις πληθυσμών, εκτοπίσεις, αλλά και μετατοπίσεις/ανασχεδιασμούς συνόρων, «παραπετάσματα», εθνοκαθάρσεις και εθνικές ομογενοποιήσεις κρατών, τα έργα αυτά νοσταλγούν και ενίοτε επικαλούνται αφενός την ενότητα της φύσης (σε όλα τους, αίφνης, παρά τον ζόφο των περιστάσεων, υπάρχουν εκτενείς λυρικές περιγραφές της φύσης) και αφετέρου μια διαφορετική οργάνωση του χώρου, μια διαφορετική πολιτισμική (δηλαδή και πολιτική) γεωγραφία. Αφηγήσεις σαν αυτές που ενδεικτικά εξετάσαμε παραμερίζουν, κατά την άποψή μας, τη μεγάλη επίσημη ιστορία προτάσσοντας τις μικρές ιστορίες των ηττημένων, που είναι συνυφασμένες με τον τόπο και τη χοϊκή του μνήμη, όπου το χώμα, η πέτρα, τα βουνά στιγματίζονται ως υποδοχείς της βουβής τραγικότητας των ανθρώπων.

Η γραφή αυτών των λογοτεχνημάτων, εξεταζόμενη υπό το πρίσμα μιας αντεστραμμένης λογοτεχνίας της «ιθαγένειας», δηλαδή μιας λογοτεχνίας της «μετάβασης», μοιάζει να υποδεικνύει ένα διαφορετικό, ετερόγλωσσο και ετερόδοξο πρόταγμα, το οποίο ανακαλεί από το κοινό βιωματικό φορτίο των ανθρώπων ενός τόπου μεθ-όριου ή της «γυμνής ζωής», αν προτιμούμε την ορολογία του Agamben,⁸ αρθρώνοντας έναν λόγο ο οποίος απέχει εξίσου τόσο από μεγαληγορικές και ομογενοποιητικές «εθνικές» μυθολογήσεις όσο και από τη μυθολόγηση ενός χαμένου «πολυπολιτισμικού παραδείσου» προ του γράμματος.

Κλείνοντας μόνον προσώρας, λογοτεχνικά παραδείγματα σαν αυτά που ενδεικτικά επιλέξαμε συνιστούν κατά τη γνώμη μας ένα corpus⁹ που επιτρέ-

Ashgate, Farnham, 2003, σ. 155–170, όπου συζητά το δημώδες «Γεφύρι της Άρτας» ως το θρυλικό οικοδομικό υλικό με το οποίο οι συγγραφείς κατασκευάζουν τις δικές τους γέφυρες με τη βαλκανική ιστορία στο *Γεφύρι του Δρίνου* του Άντριτς και στο *Γεφύρι με τις τρεις καμάρες* (1978) του Ισμαήλ Κανταρέ. Για μια διεισδυτική ιστορική ματιά στο συγκεκριμένο έργο του Άντριτς βλ. το άρθρο της Έλλης Σκοπετέα «The Balkans and the notion of the “Crossroads between East and West”», στο Τζιοβας (επιμ.), ό.π., σ. 171–176, όπου ανασυστήνεται η μετάβαση από το βαλκανικό είδωλο ως μια κλειστή και αυτάρκης οντότητα απέναντι στον δράκο της Δύσης (και τον παπισμό) και στον δράκο της Ανατολής (και τον μωαμεθανισμό) προς το είδωλο που καθρεφτίζει τα εθνικά πλέον Βαλκάνια ως σταυροδρόμι πολιτισμικών συναντήσεων Δύσης και Ανατολής.

⁸ Συζητώντας τις Διακηρύξεις Δικαιωμάτων μέσα από το κατεξοχήν παράδειγμα της *Διακήρυξης των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη* (1789), ως μετάβασης από τον υψήκοο στον πολίτη και ως ιδρυτική στιγμή για την «ταύτιση μεταξύ γέννησης και εθνικότητας», ο Agamben παραβάλλει τη ριζική ετυμολογική σύνδεση γέννησης και έθνους (natio) και επισημαίνει ότι ο πρόσφυγας «σπά[ει] ακριβώς αυτήν την ταύτιση [...] αποδιαρθρών[οντας] την παλαιά τριάδα κράτος/έθνος/έδαφος» θυμίζοντας ότι «στην πολιτική τάξη του έθνους-κράτους» δεν προβλέπεται χώρος για «κάτι σαν τον καθαρό άνθρωπο καθαντόν», Agamben, ό.π. (σημ. 2), σ. 42–44.

⁹ Ένα σώμα έξι αφηγημάτων εκδομένων ανάμεσα στα 1990 και 2000 των Σάκη Τότλη, Βασίλη Γκουρογιάννη, Σωτήρη Δημητρίου, Θόδωρου Γρηγοριάδη, Άρη Φακίνου και Νίκου Θέμελη με γεω-

πει να αναδυθεί μπροστά στα μάτια μας ανάγλυφη μια *βαλκανική ετεροτοπία*, διάφορη από τον δυτικοτραφή αντικατοπτρισμό της (πρόσφατο άλλωστε, με μια ιστορία μόλις δυο αιώνων, όπως μας έδειξαν πολύ καλά οι ιστορικοί Mark Mazower και, νωρίτερα, η Maria Todorova),¹⁰ όπου τα Βαλκάνια είτε στιγματίζονται ως το «ξένο» και το σκοτεινό άλλο της πολιτισμένης Ευρώπης είτε μυθολογούνται ως το σταυροδρόμι της Δύσης με την Ανατολή που περνά μέσα από τα εθνικά κράτη. Ενάντια σ' αυτή τη διπλή αλλοτριωτική μυθολόγηση, λογοτεχνικά δείγματα όπως αυτά που εξετάσαμε αντιτάσσουν μια *πατριδογνωσία από την ανάποδη*, έξω από τα εθνικά όρια αλλά με πολλαπλά εσωτερικά περάσματα, μια πατριδογνωσία που θεματοποιεί την απόκλιση/μετακίνηση από το κυρίαρχο εθνικό-πολιτισμικό περιβάλλον της και τη δυτική φαντασίωση με ένα διαρκώς μετακινούμενο γλωσσικό ιδίωμα που αποτελεί το σημύονι και το υφάδι της ποιητικής της, ενώ ταυτόχρονα προτείνει την προσφυγική ή καλύτερα (αν επιτρέπεται ο αντιφατικός αυτός νεολογισμός) τη «μεταβατική ταυτότητα» όχι απλώς ως εκ νέου επίκαιρη, αλλά ανασηματοδοτημένη ως τη μόνη δυνατή κατηγορία, ως τη μόνη «φιγούρα του λαού που μπορούμε να φανταστούμε στις μέρες μας», κατά τον Agamben,¹¹ όπου τα περάσματα γίνονται πάλι αδιάβαστα και τα υποκείμενα υπαγόμενα εκ νέου σε ουσιοκρατικές διακρίσεις τείνουν ολοένα να εξαιρούνται από την τάξη του πολιτικού.¹²

γραφικό στίγμα τα Βαλκάνια συζητά η Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη καταλήγοντας ότι παρά τις διαφορετικές τεχνικές, χρήση (στερεο)τυπικών ηρώων (λ.χ. ο Έλληνας έμπορος ή ο Έλληνας διερμηνέας κτλ.), εντέλει, παρά τη διαφορετική τους συνάντηση με την ιστορία, τα έργα αυτά προτείνουν «ως αντίδοτο στη βαλκανοποίηση την προβολή ενός κοινού πολιτισμικού παρελθόντος [...] αλλά και την ανάδυση μιας πολυπολιτισμικής Ελλάδας και άλλων βαλκανικών χωρών, όπου οι εθνικές ομάδες μπορούν να διατηρούν την ποικιλομορφία του πολιτιστικού, γλωσσικού και θρησκευτικού τους υπόβαθρου», βλ. «The representation of the Balkans in modern Greek fiction», στο Τζιόνας (επιμ.), ό.π. (σημ. 7), σ. 249–261.

¹⁰ Βλ. στα ελληνικά Μαρία Τοντόροβα, *Βαλκάνια. Η δυτική φαντασίωση*, μτφρ. Ελίζα Κολοβού, επιμ. μτφρ. Πασχάλης Κιτρομηλίδης, Αθήνα, Επίκεντρο, 2000, και Μαρκ Μαζάουερ, *Τα Βαλκάνια*, μτφρ. Κωνσταντίνος Κουρεμένος, Αθήνα, Πατάκης, 2002.

¹¹ Agamben (σημ. 2), σ. 37.

¹² Βλ. σχετικά το καταστατικό άρθρο των Αθηνά Αθανασίου - Γιώργου Τσιμουρή, «Χαρτογραφώντας τη βιοπολιτική των συνόρων. Σώματα, τόποι, απεδαφοποιήσεις», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 140–141 (2013), ειδικό τεύχος με θέμα «Μετανάστευση, φύλο και επισφάλειες σε συνθήκες κρίσης», <http://dx.doi.org/10.12681/grsr.54>.

ΛΙΖΥ ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ

«Σαν τα τρελά πουλιά»

... όπως τους έραβε ο Θεός
ξέχασε μια βελόνη μες στα στήθια τους ...

Γιάννης Στίγκας, *Ο δρόμος μέχρι το περίπτερο*

Ο τίτλος της παρούσας εισήγησης είναι δάνειος· ανήκει στη Μαρία Ιορδανίδου που στη μυθιστορηματική (αλλά κατά βάση αυτοβιογραφική) τριλογία της¹ κατέγραψε με ανθρωπογνωστικό μπρίο την κινητικότητα μιας ρωμέικης οικογένειας της Πόλης έως την τελική μετεγκατάστασή της στην Ελλάδα, διατρέχοντας δυο αιώνες (19ο και 20ό), πολλούς πολέμους, αναταραχές και αντιξοότητες. Στον τρίτο τόμο, εκτός από τον τίτλο, η έκφραση αυτή επανέρχεται αρκετές φορές στο κείμενο: *σαν τα τρελά πουλιά*, λέει, σκόρπισε ο 20ός αιώνας στους τέσσερις ανέμους τους ξεριζωμένους, ξεσπιτωμένους ανθρώπους, άλλοτε νοικοκύρηδες, πρόσφυγες τώρα και μετέωρους. Το αφηγηματικό ταμπεραμέντο και η σπιρτάδα της Ιορδανίδου λειαίνουν βέβαια τις οξείες γωνίες αυτού του κοινωνικού χρονικού που, ουσιαστικά, περνά μέσα από τις σελίδες της. Συγκρατούμε ωστόσο αυτή την εκφραστική, παραστατική εικόνα των αποτρελαμένων πουλιών που φτεροκοπούν αγριεμένα στον αέρα μη ξέροντας κατά πού να τραβήξουν.

Δεκαετίες αργότερα και έχοντας πια μπει για τα καλά σε άλλον αιώνα, νεότεροι (και ηλικιακά νεότεροι), σημερινοί συγγραφείς, πιασμένοι στα βρόχια μιας ακόμη σύνθετης ιστορικής κρίσης (οικονομικής, κοινωνικής πολιτικής, πολιτισμικής), σκάβουν το θέμα του ασφυκτικού γενέθλιου τόπου, μετρούν την τοξικότητα της δυστοπικής περιρρέουσας ατμόσφαιρας και αποτυπώνουν ανάγλυφα τη γενικευμένη δυσανεξία και απόγνωση. *Λογοτεχνία της κρίσης ή κρίση της λογοτεχνίας*; Πώς γίνεται η μετάβαση, το πέρασμα από τη μια στην άλλη περιοχή; Δηλαδή από τη θεματοποίηση στην αναζήτηση μιας γραφής που γυρεύει σχήμα και ταυτότητα (από το *τι* στο *πώς*); Εδώ και κάποια χρόνια, ενόσω ακριβώς η κρίση οξύνεται, το οικονομικό πιέζει, το μεταναστευτικό-προσφυγικό περιπλέκεται, το πολιτικό μεταβάλλεται, με άλλα λόγια, ο κόσμος στον

¹ Μαρία Ιορδανίδου (1897–1989), *Λωξάντρα* (1963), *Διακοπές στον Καύκασο* (1965), *Σαν τα τρελά πουλιά* (1978). Τώρα, στις εκδόσεις της Εστίας.

οποίο μάθαμε να ζούμε αλλάζει με ανυπολόγιστες ταχύτητες, η λογοτεχνία συμπορεύεται με αυτές τις δυσκολίες, γίνεται μέρος του προβλήματος, απεικονίζει και ερμηνεύει καταστάσεις, ρωτά και απαντά (ενίοτε με πληθωριστικό, σωρευτικό τρόπο). Κάποιες από αυτές τις αντιδράσεις θα ανιχνεύσουμε στη συνέχεια με αφορμή τρεις αφηγηματικές προτάσεις, δύο ελληνικές και μία ξένη.

Η συλλογή διηγημάτων του Χρήστου Οικονόμου με τον δίσημο τίτλο *Κάτι θα γίνει, θα δεις*² τάραξε τα νερά της σύγχρονης πεζογραφίας. Ελεγεία για τις υποβαθμισμένες δυτικές, πειραιώτικες συνοικίες (Νίκαια, Κερασίни, Δραπετσώνα, Καμίνια, Πέραμα) βάφτισε η κριτική τις δεκαεξί αυτές μαύρες ιστορίες, σκληρά καθημερινά στιγμιότυπα μιας καταρρέουσας αστυγραφίας: στενάχωρα διαμερίσματα, παλιά μαγαζιά, καφενεία και αποθήκες, βιοτεχνίες, συνεργεία, άτεχνες οικοδομές και γιαπιά, άδεια οικόπεδα και αφιλόξενοι δρόμοι αποτελούν το σκηνικό μιας προαναγγελθείσας ήττας. Οι ηττημένοι ήρωες (μάλλον για αντι-ήρωες θα 'πρεπε να μιλάμε) ανήκουν στα λεγόμενα αποπτωχευμένα αστικά στρώματα: χαμηλόμισθοι και χαμηλοσυνταξιούχοι, ευκαιριακοί εργάτες ή άνεργοι, βιοπαλαιστές, μοναχικοί, απελπισμένοι, βυθισμένοι στην ένδεια ή και την ανέχεια, σχεδόν παρίες και καθοδόν προς τα χειρότερα. Δεν έρχονται από αλλού, είναι Έλληνες, αλλά σαν κυνηγημένοι μετανάστες τελούν υπό διωγμό, από τη δουλειά, από το σπίτι και την οικογένεια, τη συντροφιά ή την ερωτική σχέση, νιώθουν αποκλεισμένοι, παρείσακτοι, ξένοι στον τόπο τους, με τα αδιέξοδα να τους κυκλώνουν από παντού. Τούτοι οι νεόπτωχοι δεν είναι ακριβώς η αξιοπρεπής φτωχολογιά άλλων εποχών: κάπου κάπου αναφέρονται σημάδια μιας αλλοτινής καθημερινότητας που τώρα έχει εκπέσει, ένα κομμένο, απλήρωτο τηλέφωνο, μια τηλεόραση ανοιχτή, μια τραπεζική κάρτα άχρηστη πια, σπίτια που απειλούνται από κατάσχεση, ανεξόφλητες δόσεις δανείων, ασφαλισμένοι που στήνονται από τα ξημερώματα στην ουρά έξω από το ΙΚΑ για να προλάβουν να δουν πρώτοι τους γιατρούς προτού μαζευτεί πολύς κόσμος και φτάσει η ουρά στο πεζοδρόμιο. Είναι ταπεινωμένοι, ταλαίπωροι, κολλημένοι στον τοίχο, εξουδετερωμένα γρανάζια ενός συστήματος. Η μόνη μετάβαση που γνωρίζουν είναι οι σταδιακές μετατοπίσεις από τα μοντά στα σκουρότερα χρώματα· καμία μετακίνηση στον ορίζοντα· αντίθετα, καταδίκη στην τελματώδη ακινησία, στον παραλυτικό συμβιβασμό.

Η αρετή αυτών των διηγημάτων που μοιάζουν, θαρρείς, περασμένα σε κοινό νήμα σαν κεφάλαια ενός χαλαρού μυθιστορήματος είναι ότι κατορθώνουν να αποδώσουν αυτό το καταθλιπτικό κλίμα δίχως να ενδώσουν στη νατουρα-

² Χρήστος Οικονόμου (γεν. 1970), *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, Αθήνα, Πόλις, 2010.

λιστική γραφικότητα ή τον μελοδραματισμό, δίχως να φλερτάρουν με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό ή να υιοθετήσουν καταγγελτικούς τόνους. Αφήνουν τη γεύση της σκουριάς, του ακυρωμένου ταξιδιού, της ματαιωμένης προσδοκίας. Ένας ρεαλισμός που τορπιλίζεται κατά σημεία από αναπάντεχο λυρισμό, έτσι που το «κάτι θα γίνει, θα δεις» του τίτλου να μοιάζει δίκικοπο: να υποδηλώνει μια υπόκωφη ανατροπή, με χροιά αισιοδοξίας ή απειλητικής υπόσχεσης. Εν πάση περιπτώσει, η μετάβαση, η μετακίνηση εδώ δηλώνεται διά της απουσίας της: ένας εργάτης δουλεύει σε βιοτεχνία που φτιάχνει παγάκια και κάνει οικονομίες και όνειρα να φύγει στην Ισπανία· κάποιος άλλος, απολυμένος από τη δουλειά, κατεβαίνει στο λιμάνι και κάνει στέκι του ένα παλιό ξύλινο παγκάκι – αράζει εκεί με τις ώρες ατενίζοντας τα καράβια να πηγαينوέρχονται, εσωτερικεύοντας τη σοφή κουβέντα του φίλου του: «να σε διώχνουν απ' τη δουλειά είναι σαν κάταγμα. Στην αρχή δεν νιώθεις τίποτα, ο πόνος και ο φόβος έρχεται αργότερα όταν κρύνει το τραύμα». Το τελευταίο διήγημα του τόμου («Κομμάτι κομμάτι μου παίρνουν τον κόσμο μου») στήνει με μαεστρία την ειρωνική ανατροπή αυτής της καθηλωτικής αδράνειας. Ένα ζευγάρι στη Σαλαμίνα ετοιμάζεται να εγκαταλείψει το νοικιασμένο σπίτι του που θα απαλλοτριωθεί γιατί αποτελεί εμπόδιο στον καινούργιο δρόμο που θα οδηγήει στο λιμάνι. Τις νύχτες έρχονται οι ντόπιοι, σαν τα κοράκια που μυρίζουν τον πεθαμένο, και ξεχαρβαλώνουν τους φράχτες, κλέβουν τις πέτρες και τις μεγάλες πλάκες και τις φορτώνουν στα αγροτικά και τα φορτηγάκια. Στην αρχή τους έβαλαν τις φωνές, αλλά μετά βαρέθηκαν – τι νόημα είχε; Εκείνοι φεύγουν για το Κιουστεντίλ, στη Βουλγαρία: κάποιος γνωστός γνωστού είχε ανοίξει εκεί ξενοδοχείο και ζήταγε υπαλλήλους. Τα λεφτά ήτανε καλά. Καλά για τη Βουλγαρία, τελοσπάντων. Το σκέφτηκαν, το κουβέντιασαν. Ο άντρας επέμεινε πως είναι ευκαιρία: «Βλέπεις τί γίνεται εδώ, δεν έχει προκοπή. Πάει τέλειωσε, τελειώσαμε. Παλιά δούλενες για ένα κομμάτι ψωμί, τώρα δουλεύεις για μια χούφτα ψίχουλα. [...] Εγώ λέω να πάμε. Χειρότερα αποδώ δε θα 'ναι».

Ένα φινάλε ανοιχτό στον ξενιτεμό, στη μετακίνηση από τη μια μιζέρια στην άλλη, δίχως ψευδαισθήσεις και εξωραϊσμούς. Μια διαφοροποίηση από όλες τις προηγούμενες στάσιμες ιστορίες, κλειστές σ' έναν περιορισμένο κύκλο δράσης, αντίθεση που τονίζει ωστόσο την αλλαγή της μεταναστευτικής συνθήκης ανάμεσα στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια. Σάμπως εκείνο το «κάτι θα γίνει, θα δεις» να αρχίζει να συντελείται με το κλείσιμο του βιβλίου, αφήνοντας στον αναγνώστη τη συνέχεια.

Η αλήθεια είναι ότι το φινάλε αυτό της απελπισμένης απόδρασης στη Βουλγαρία μας στρώνει καλή γέφυρα για τις οκτώ νουβέλες του Μίροσλαβ Πέν-

κοφ που πρωτοκυκλοφόρησαν πάνω κάτω τα ίδια χρόνια με τίτλο *Ανατολικά της Δύσης* και μεταφράστηκαν εντελώς πρόσφατα στα ελληνικά.³ Κι εδώ ένας κλειστός ορίζοντας σφίγγει τον νεαρό αφηγητή που, σε πολλά σημεία αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης, ταυτίζεται με τον τριαντάχρονο Βούλγαρο συγγραφέα. Ο Πένκοφ ζει, εργάζεται και γράφει ήδη μια δεκαετία στις ΗΠΑ, όταν κυκλοφορεί το βιβλίο, αλλά αυτή η πρώτη συλλογή αφηγημάτων του στάζει συγκίνηση και πικρή αγάπη για μια μητριά πατρίδα που έχει αφήσει οικειοθελώς πίσω του: ξέρει τα κουσούρια, τα βάσανα και τα αδιέξοδα της χώρας του, μα δεν παύει να την αναπολεί, να τη φαντασιώνεται και να τη μαθαίνει καλύτερα – μακριά της.

Οι νουβέλες του Πένκοφ μας τραμπαλίζουν σε μια χωροχρονική κάψουλα, στη συνθήκη της εξορίας, όπου το εδώ και το τώρα στρέφονται διαρκώς και επίμονα στο *αλλού* και στο *άλλοτε*, αντικρίζονται και συγχέονται στον καθρέφτη της μνήμης και της φαντασίας. Γνωρίζεις καλύτερα τον τόπο σου όταν απομακρύνεσαι από αυτόν: παλιός κανόνας επικυρωμένος από πάμπολλους «συγγραφείς της εξορίας», όσοι βρέθηκαν στη ρωγή που ανοίγει η μετακίνηση από τα γενέθλια χώματα σε άλλα, έστω και φιλόξενα, εδάφη. Ο *ξενιζόμενος* δεν αποβάλλει ποτέ την ιδιότητα του ξένου που τον στοιχειώνει και τον διαφοροποιεί από τον *ξενιστή* του, όσο φιλα προσκειμένος και αν τυχαίνει να είναι αυτός. Ο Πένκοφ είναι δεμένος με την πατρίδα του, την αγαπά – όχι όμως τυφλά και απεριόριστα: με μια διαυγή στοργή και μιαν απόσταση μελαγχολική και συνάμα ειρωνική, ανασύρει, αναπλάθει ή επινοεί κωμικοτραγικές ιστορίες με φόντο μια Βουλγαρία κομμουνιστική και μετακομμουνιστική, που τη βίωσε, που την είδε να αλλάζει, που την έμαθε και την ξέμαθε και που τη νοσταλγεί βλαστημώντας την.⁴ Έρωτες εμποδισμένοι, τρυφερές αλλά και τεταμένες οικογενειακές σχέσεις (με μανάδες, πατεράδες, παππούδες, γιαγιάδες και ευρύτερα σόγια), οικονομικές καχεξίες στα όρια της εξαθλίωσης, *ξενοφοβία*, δυσανεξία για τη διαφορετικότητα (π.χ. μειονότητες αθιγγανικές, μουσουλμανικές, τουρκόφωνες) σε κοινωνίες που κυβερνώνται, ωστόσο, από το δόγμα μιας *διεθνικότητας*. Χειραφετητικές διαθέσεις των νέων να ξεφύγουν από τη μέγγενη της κομματικής, της πατρικής (ή της όποιας) εξουσίας, πλά-

³ Μίροσλαβ Πένκοφ (γεν. 1982), *Ανατολικά της Δύσης* (2011), μτφρ. Άκης Παπαντώνης, Αθήνα, Αντίποδες, 2016.

⁴ Σημειώνω ότι, τηρουμένων των αναλογιών, ο πρόσφατα εκλιπών (7.2.2017) Τζβετάν Τοντορόφ, που δεν είναι βέβαια λογοτέχνης, αλλά πάντως κατέχει άριστα την τέχνη του λόγου, δείχνει την ίδια αμφιθυμία προς τη γενέθλια Βουλγαρία σε ένα αυτοβιογραφικό-εξομολογητικό βιβλίο, όπου χαρακτηρίζει τον εαυτό του «περατάρη», πορθμέα. Tzvetan Todorov, *Devoirs et Délices. Une vie de passeur*, Παρίσι, Seuil, 2002.

σματα που ματώνουν και ματώνονται αδέξια ή με ποίηση και χιούμορ, ιστορίες για ζώες τυραννισμένες, καθημερινές και χθόνιες, με χρώματα, αρώματα, γεύσεις, μουσικές ανεξίτηλες. Όλο αυτό το κράμα, με γερή δόση αυτοβιογραφικής αλήθειας, όπως αναφέραμε, ο Πένκοφ το χειρίζεται όχι σαν αδέκαστος κριτής, με υψωμένο καταγγελτικό δάχτυλο, αλλά με μετατραυματική κατανόηση, περιγράφοντας τα μακρινά του σκονισμένα, μπερδεμένα Βαλκάνια με μια απλότητα που δεν ξεπέφτει σε απλοϊκότητα μήτε σε φολκλορικό εξωτισμό: απόφτες εικόνες φωτογραφικής ευκρίνειας, που κρύβουν ωστόσο στον χονδρόκοκκο ρεαλισμό τους νοσταλγική διάθεση για τον ταλαίπωρο τόπο που διώχνει τα παιδιά του – μια στυφή πατριδογνωσία.

Κομιτατζήδες που πολεμούν ηρωικά για την απελευθέρωση της Μακεδονίας από το φέσι, διχασμένα χωριά που ένα ποτάμι-σύνορο τα αποξενώνει, με τα μισά σόγια να ανήκουν στη σερβική και τα άλλα μισά στη βουλγαρική επικράτεια. Άλλο ποτάμι, ιδεολογικό να χωρίζει τη νεολαία από τη γερουσία και να δημιουργεί κλίμα οικογενειακής δυστοπίας, κοινό σε όλες τις ιστορίες του τόμου. Οι έφηβοι κνηγούν με μανία το «δυτικό όνειρο», οι γεροντότεροι γραπώνονται στα κομμουνιστικά οράματα της νιότης τους και ελεεινολογούν τα δυτικά ήθη – στο τέλος όμως απομυθοποιούνται εκατέρωθεν οι «παράδεισοι».

Οκτώ καλοδουλεμένες νουβέλες εστιάζουν στον οικογενειακό περίγυρο, στην πυρηνική κοινωνική ομάδα που δένει ακατάλυτα τα μέλη της με ισχυρά και εναλλασσόμενα πάθη: στοργή, αλληλεγγύη, αλλά και ριζικές διαφωνίες και ρήξεις. Γνωστές παθογένειες και στα καθ' ημάς – άλλωστε το κατώφλι του βιβλίου (μότο) κοσμεύεται με ρήση του Καζαντζάκη.

Είναι αλήθεια πως δεν καλογνωρίζομαστε, οι Βαλκάνιοι – και προφανώς οι λόγοι είναι ποικίλοι (ιστορικοί, ιδεολογικοπολιτικοί, κοινωνιολογικοί και άλλοι). Εκείνο το «ανήκομεν εις την Δύσιν», που επαναλαμβάνουμε συχνά περήφανα, μας κάνει ίσως να λησμονούμε ότι και άλλοι γύρω μας, στον γειτονικό γεωγραφικό χώρο δυτικοφέρνουν εξίσου ή, πάντως, μετεωρίζονται και διχάζονται επίσης μεταξύ Δύσης και Ανατολής, δέσμιοι ενός κόμπου που σφιχτοπλέκει την έλξη με την απώθηση. Οι νουβέλες του Πένκοφ, σαν τραγούδια του ξενιτεμένου, μπορούν να μας οδηγήσουν ως μίτος στο πολιτισμικό βαλκανικό πολύπλεγμα στο οποίο οικείες μνήμες και αισθητά ίχνη μαρτυρούν συνάφειες και ομοιότητες

Ο τρίτος και τελευταίος σταθμός μας είναι μια πρόσφατη αρθρωτή νουβέλα του Γιώργου Γκόζη με τον αινιγματικό τίτλο *Γκουανό*.⁵ Στην ουσία πρόκει-

⁵ Γιώργος Γκόζης (γεν. 1970), *Γκουανό*, Αθήνα, Πόλις, 2016.

ται για πέντε σπαρακτικούς μονολόγους σε σκυταλοδρομία. Πέντε πρόσωπα, άντρες και γυναίκες, που τους δένει κοινή μοίρα, μιλούν εναλλάξ, ρίχνοντας ο ένας στον άλλο το μπαλάκι της αφήγησης και συμπληρώνοντας κυκλοδιωκτες ιστορίες που εκ πρώτης όψεως δεν δείχνουν τη συνάφειά τους. Ένα ζευγάρι από τη Νέβεσκα της Φλώρινας, τώρα στην Αθήνα, μια ψυχωμένη Θεσσαλή και ο Καππαδόκης άντρας της, φερμένος εδώ με την ανταλλαγή των πληθυσμών μετά το '22, ανιστορούν τα πάθη των ξενιτεμών τους σε έναν βωβό ακροατή. Ακόμη μία φορά, το θέμα που θίγεται είναι η προσφυγιά, ο ξεριζωμός, η αναταυτοποίηση, ανασυγκρότηση μιας ζωής σε νέους τόπους. Οι χαμένες γενέτειρες, από τη Δυτική Μακεδονία έως την Ανατολική Θράκη και την Καισάρεια της Ανατολίας, σκιάζουν τις αφηγήσεις: μεταξύ μνήμης και λήθης πια, τοπία φρυγμένα και αφανισμένα από πολέμους, μέσα στην καταχνιά και στην αιθάλη, σπιτικά διαλυμένα, ανέχειες, πένθη, κακοτυχίες στριμώχνουν και αλαφιάζουν τους ανθρώπους. Και, από την άλλη, φιλτραρισμένα από τη γάζα του χρόνου, τα ίδια τοπία προβάλλουν οικεία στη μνήμη, εξανθρωπισμένα, κατοικημένα από αδελφια, γονείς, φίλους, σε ένα παρελθόν όπου σπίθιζε ακόμη η αγάπη και η ελπίδα, πριν το κακό. Οι δυο εικόνες σε επιτύπωση, η μία πάνω στην άλλη, δίνουν την αίσθηση μιας «πατρίδας» καμωμένης από τα ελάχιστα: δυο πλατάνια, μια πλατεία, λίγα πετρόχτιστα σπίτια, χώματα γνώριμα κι ένα μισοξεχασμένο πατρικό ή μητρικό χάδι. Πατρίδα είναι ο εμψυχωμένος τόπος, η χλωρή μνήμη των πρώτων χρόνων.

Ο αθέατος ακροατής των ιστοριών μοιάζει να γυρεύει σε αυτή την περιδίηση τη δική του αυτογνωσία, περνώντας σαν τη σαίτα του αργαλειού από τη μια στην άλλη ιστορία, υφαίνοντας το πέπλο που τις περιβάλλει και τον κλείνει προστατευτικά και τον ίδιο μέσα σαν κουκούλι. Γίνεται σαφές πως ξεπροβάλλει ένα πλέγμα συγγένειας και οικειότητας: όλες αυτές οι ζορισμένες ζωές συναπαντήθηκαν με κάποιον τρόπο, κόντρα στον θυμό και την ανεμοζάλη της Ιστορίας, μοιράστηκαν τα τυχερά και τις ατυχίες τους και έφτιαξαν από το πουθενά ένα ευρύτερο σόι. Αφανές κέντρο της νουβέλας γίνεται ο απόμερος αποδέκτης των αφηγήσεων, το κίνητρο για να ανοίξουν τα στόματα το ένα μετά το άλλο, να ξετυλίξουν το κουβάρι του χρόνου και να μιλήσουν για τη φύτρα τους. Αυτός που σωπαίνει, αλλά σαν να τους γνέφει για να ξεκινήσουν, θα αρμολογήσει τα λεγόμενα, θα νοσηματοδοτήσει τα κενά και τα παραλειπόμενα, θα βρει το κρυφό χνάρι πίσω από τις μπερδεμένες διαδρομές.

Σε όλους τους μονολόγους πάντως ακούγεται και ξανακούγεται σαν φτυσιά μια λέξη: «γκουανό». Πρόκειται, διευκρινίζεται στο τέλος του βιβλίου, για το αρχαιότερο οργανικό λίπασμα του κόσμου, ακάθαρτο μείγμα περιττω-

μάτων και πτωμάτων πουλιών σε αποσύνθεση, λίαν ενεργητικό στις καλλιέργειες, αλλά και επικίνδυνα τοξικό σε περίπτωση υπερδοσολογίας. Εναέρια κοπριά, λοιπόν, αυτοχαρακτηρίζονται οι αφηγητές μας, εφήμερα περιττώματα που στο ανεμόπτερο διάβα τους σκορπίζονται πότε εδώ και πότε εκεί, κατά τις βουλές της Ιστορίας, κάτι σαν ανθρωπολίπασμα. Οι εγκυκλοπαίδειες (λήμμα «γκουανό» ή «γουάνο») κάνουν λόγο για ορισμένες «γουανοφόρους νήσους», όγκους σωρευμένου γκουανό. Ας μας βάλει σε σκέψη η εικόνα μεταφερόμενη στην επικαιρότητά μας και στο προσφυγικό: ο τόπος μας ένα τεράστιο γκουανοφόρο κοίτασμα αυξημένης πια τοξικότητας. Και ας συνδέσουμε τούτη την τελευταία εικόνα με την αρχική: το τρελό φτεροκόπημα των πουλιών που τα σπρώχνει ο άνεμος της Ιστορίας εδώ κι εκεί.

Απόδημοι και μετανάστες. Η διαμεσολαβημένη εμπειρία της κίνησης

Η μετακίνηση ατόμων και ομάδων, φαινόμενο διαχρονικό στην ιστορία της ανθρωπότητας, έχει καταστεί κεντρική στη νεωτερική εμπειρία μας. Οι πρόσφατες εξελίξεις μάς καθιστούν μάρτυρες και ενίοτε μέτοχους στη δυναμική μετεξέλιξη εννοιών όπως η πατρίδα, η πολιτισμική καταγωγή, το «ανήκειν». Η μετανάστευση, έννοια με αρνητικό πρόσημο για πολλούς, είναι άμεσα συνυφασμένη με την κινητικότητα, έννοια με θετικό πρόσημο για τον καθένα: η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στις δύο έννοιες δεν είναι πάντοτε ξεκάθαρη, ούτε στη ζωή ούτε στη λογοτεχνία. Πώς μπορεί κανείς να συζητήσει εμπλεκόμενος μεν συναισθηματικά, αλλά και κρατώντας απόσταση από όσα συμβαίνουν γύρω του;

Αντικείμενο του ανά χείρας άρθρου είναι η διαμεσολάβηση, ένας τρόπος με τον οποίο η λογοτεχνία επεξεργάζεται τα συναισθήματα που αφορούν την αποδημία και τη μετανάστευση, προκειμένου αυτά να προσληφθούν από τον αναγνώστη. Η διαμεσολάβηση μπορεί είτε να έχει αφηγηματολογικό χαρακτήρα ή να λειτουργεί μέσω μιας μεταφοράς, να κατασκευάζει δηλαδή μια αναλογία και να λειτουργεί μέσω της υποκατάστασης, ή να βασίζεται σε μια αναγωγή του ειδικού σε γενικό. Αυτοί τουλάχιστον είναι τρόποι που παρατηρούνται στα κείμενα που εξετάζω στη συνέχεια και που προέρχονται από τους Thomas Mann, W. G. Sebald, Θανάση Βαλτινό και Δημοσθένη Παπαμάρκο. Οι αφηγήσεις στα κείμενα των συγγραφέων που ανέφερα διαμορφώνουν ένα πλαίσιο που λειτουργεί διαμεσολαβητικά, προκειμένου να πραγματοποιηθεί η επεξεργασία της εμπειρίας της μετανάστευσης και της αποδημίας. Κρίσιμη είναι η δυναμική που αναπτύσσεται όσον αφορά την εμπειρία του παρόντος σε σχέση με το την εικόνα που έχει διαμορφωθεί από το παρελθόν και την προσδοκία που υπάρχει για το μέλλον.

1. Ας ξεκινήσουμε με το παράδειγμα της λογοτεχνίας η οποία από συνοδός σε ένα ταξίδι, σε μια μετάβαση από τον έναν τόπο στον άλλο, μετατρέπεται στο φίλτρο μέσω του οποίου γίνεται αντιληπτή, νοσηματοδοτείται και φορτίζεται συναισθηματικά η μετάβαση. Η διαμεσολάβηση, ένας τρόπος με τον οποίο η

λογοτεχνία επεξεργάζεται τα συναισθήματα που αφορούν την αποδημία και τη μετανάστευση, προκειμένου αυτά να προσληφθούν από τον αναγνώστη, είναι απαραίτητη στο ταξίδι του Thomas Mann που θα εξετάσουμε (*Meerfahrt mit Don Quijote*) και παίρνει τη μορφή της μεταφοράς, κατασκευάζει δηλαδή μια αναλογία και λειτουργεί μέσω της υποκατάστασης. Πρόκειται, εν προκειμένω, για μια σειρά από ταξίδια και όχι για ένα μόνο, και για το πώς τα χειρίζεται η λογοτεχνία: για το υπερατλαντικό ταξίδι του Thomas Mann με ένα υπερωκεάνιο, για το ταξίδι του *Don Κιχώτη* του Θερβάντες, ενός κειμένου αναφοράς για την περιπλάνηση, μαζί με τον Mann, για το ταξίδι της μετάφρασης του από τα ισπανικά στα γερμανικά και, τέλος, για την αφήγηση του Mann για το ταξίδι του στην Αμερική με τον *Don Κιχώτη*. Έχει ιδιαίτερη σημασία ο τρόπος με τον οποίο το λογοτεχνικό κείμενο από συνοδός σε ένα ταξίδι, σε μια μετάβαση από τον έναν οικείο τόπο, την Ευρώπη, σε έναν ξένο, την Αμερική, μετατρέπεται στο φίλτρο μέσω του οποίου γίνεται αντιληπτή, νοηματοδοτείται και φορτίζεται συναισθηματικά αυτή η μετάβαση.

Ας δούμε τα γεγονότα. Στις 19 Μαΐου 1934 ο Thomas Mann, που λίγα χρόνια πριν είχε τιμηθεί με το βραβείο Νόμπελ, ξεκίνησε το πρώτο του ταξίδι στην Αμερική με το ολλανδικής σημαίας υπερωκεάνιο «RMS VOLENDAM», επειδή ο εκεί εκδότης του, ο Alfred A. Knopf, του ζήτησε να προωθήσει στην αμερικανική αγορά το βιβλίο του *Ο Ιωσήφ και τα αδέρφια του*. Ο Mann πήρε μαζί του για ανάγνωσμα στο ταξίδι τη γερμανική μετάφραση του *Don Κιχώτη* από τον ρομαντικό συγγραφέα Ludwig Tieck. Επιστρέφοντας από το ταξίδι, έγραψε το *Meerfahrt mit Don Quijote* (*Θαλάσσιο ταξίδι με τον Don Κιχώτη*), τον Ιούνιο του 1934, και το δημοσίευσε στη *Neue Zürcher Zeitung* το καλοκαίρι του 1934.

Το ταξίδι αυτό πραγματοποιήθηκε σε μια κρίσιμη καμπή της ζωής του Thomas Mann. Έναν χρόνο πριν είχε ουσιαστικά μετοικήσει από το Μόναχο, στη Γερμανία, στη Ζυρίχη, στην Ελβετία, λόγω της ανόδου του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος στην εξουσία. Βεβαίως, η αναχώρησή του από τη Γερμανία ήταν αποτέλεσμα και της πίεσης που του είχε ασκήσει ο αδελφός του, ο Heinrich Mann, μια και ο Thomas ήταν τα πρώτα χρόνια πολύ πιο αισιόδοξος από τον αδελφό του και πίστευε ότι ο ναζισμός θα ήταν, εντέλει, ένα παροδικό φαινόμενο. Το ταξίδι αυτό, πάντως, προοικονομεί ένα επόμενο ταξίδι, αυτό της αυτοεξορίας του στις Ηνωμένες Πολιτείες, που θα πραγματοποιηθεί μετά από λίγα χρόνια.

Ο Mann συνταξίδευε με άτομα που τότε εγκατέλειπαν την Ευρώπη. Το γεγονός αυτό και η αμφίθυμη στάση του προς το χιτλερικό καθεστώς –αφού

είτε όντας αισιόδοξος είτε εθελουφλώντας, πίστευε τότε ότι το εθνικοσοσιαλιστικό καθεστώς θα κατέρρευε σύντομα— αποτελούν την αφετηρία στοχασμών επί των πολιτικών και πολιτισμικών αλλαγών στην Ευρώπη του Μεσοπολέμου. Πώς θα μπορούσε να διαφοροποιηθεί ο Mann από τη θέση των εθνικοσοσιαλιστών, ότι δηλαδή αυτοί εξέφραζαν τις πραγματικές αξίες της ευρωπαϊκής γης; Ο καταλύτης είναι η ανάγνωση του *Δον Κιχώτη*. Θα διαβάσει, από αρχής μέχρι τέλους, ένα αριστούργημα που μέχρι τότε δεν το είχε διαβάσει με τον συστηματικό αυτόν τρόπο. Το βιβλίο ως ταξίδι είναι μια δοκιμασμένη μεταφορά, την οποία χρησιμοποιεί και ο Mann αποκαλώντας το μυθιστόρημα «βιβλίο-ωκεανό» (σ. 433).¹ Το *Θαλάσσιο ταξίδι με τον Δον Κιχώτη* είναι μεν ένα κείμενο ταξιδιωτικών αναμνήσεων και αναφέρεται στη ζωή στο υπερωκεάνιο, συνιστά, όμως, και έναν θεωρητικό στοχασμό για το ταξίδι, την προέλευση και τον προορισμό, την Ευρώπη και την Αμερική, στοχασμό που καθοδηγείται από το πλαίσιο της αφήγησης του περιπλανώμενου ιππότη.²

Τι σημαίνει πατρίδα; Πότε την εγκαταλείπει κανείς; Τι σημαίνει αυτοεξορία; Γράφει για τα θέματα αυτά ο Mann: «Το σπίτι μου: τι σημαίνει άραγε; Το Küssnacht κοντά στη Ζυρίχη, όπου ζω εδώ και έναν χρόνο και είμαι μάλλον επισκέπτης; [...] Το σπίτι μου στο Herzogpark, στο Μόναχο, στο οποίο νόμιζα ότι θα τελειώσω τη ζωή μου και το οποίο δεν είναι πια παρά ένα προσωρινό καταφύγιο και ένα pied-à-terre? Το σπίτι μου: ακόμα πιο παλιά, το σπίτι των παιδικών μου χρόνων, το πατρικό μου σπίτι στο Lübeck, το οποίο υπάρχει ακόμα στο παρόν και, παρ' όλα αυτά, είναι βυθισμένο στο παρελθόν;» (σ. 438–439). Για τον Mann σπίτι είναι, τελικά, οι δύο πυλώνες του ευρωπαϊκού πολιτισμού: ο χριστιανισμός και η κλασική αρχαιότητα. Το ερώτημα που θέτει, λοιπόν, είναι αν μπορεί κανείς να είναι Ευρωπαίος, ενώ απορρίπτει κάποια από τις δύο αυτές πολιτισμικές αναφορές. Ο χριστιανισμός αποτελεί για τον Mann «το άνθος του ιουδαϊσμού» και μαζί με τον αρχαίο κόσμο της Μεσογείου διαμορφώνουν αυτό που αποκαλεί χαρακτήρα του Ευρωπαίου (σ. 453–454). Με το επιχείρημα αυτό ο Mann προσπαθεί να αντικρούσει φασίστες και εθνικοσοσιαλιστές όταν αυτοί υποστηρίζουν ότι εκφράζουν τα ευρωπαϊκά ιδεώδη. Η μορφή του *Δον Κιχώτη*, με βαθιές ρίζες στην παράδοση της Ευρώπης, ακόμα και στις στιγμές εκείνες που οι υπερβολές του χαρακτήρα και της δράσης του τον καθιστούν αντικείμενο διακωμώδησης ή και γελοίο, είναι για

¹ Thomas Mann, *Essays of Three Decades*, μτφρ. H. T. Lowe-Porter, Νέα Υόρκη, Alfred A. Knopf, 1947 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

² Βλ. και G. R. Pendleton - L. L. Williams, «Themes of exile in Thomas Mann's "Voyage with Don Quixote"», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 21.2 (2001) 73–84.

τον Mann μια χριστιανική μορφή, αφού «η πτώση και η εξύψωση είναι δίδυμες έννοιες και η ψυχολογική τους ένωση, το πάντρεμά τους στο πεδίο του κωμικού, δείχνει πόσο ο *Δον Κιχώτης* είναι προϊόν μιας χριστιανικής κουλτούρας, ενός χριστιανικού δόγματος και ενός χριστιανικού πολιτισμού» (σ. 458).

Θα σταθώ σε ένα επεισόδιο από το μυθιστόρημα του *Θερβάντες*, αυτό με τον Μαυριτανό Ρικότε, που είναι, ίσως, από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα του τι σημαίνει για τον Mann το ταξίδι προς την Αμερική, στο οποίο αναφέρεται διεξοδικά με το μυθιστόρημα *Δον Κιχώτης* που διαβάζει και συζητά. Στο δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος ο Σάντσο Πάντσα συναντά τον παλιό του γείτονα, τον Μαυριτανό έμπορο Ρικότε, ντυμένο ως προσκυνητή, μαζί με άλλους προσκυνητές που μιλούν γερμανικά. Ο Ρικότε είχε αναγκαστεί να εγκαταλείψει την Ισπανία λόγω του διατάγματος του βασιλιά Φιλίππου Γ', το οποίο υποχρέωνε τους Μαυριτανούς να μεταναστεύσουν, παρόλο που ο ίδιος είχε ασπασθεί τον χριστιανισμό. Ο Ρικότε αφηγείται στον Σάντσο Πάντσα ότι είχε ξεκινήσει πολύ νωρίς την αναζήτηση ενός κατάλληλου για την οικογένειά του τόπου διαβίωσης και είχε μεταβεί πρώτα στη Γαλλία, μετά στην Ιταλία και, τέλος, στη Γερμανία, όπου είχε εγκατασταθεί κοντά στο Augsburg. Η Γερμανία, διηγείται ο *Θερβάντες* μέσω του χαρακτήρα του Ρικότε και επαναλαμβάνει ο Mann, ήταν η χώρα στην οποία μπορούσε να απολαμβάνει κανείς τη μεγαλύτερη ελευθερία, αφού στο μεγαλύτερο μέρος της χώρας αυτής γινόταν δεκτή η ελευθερία της συνείδησης. Και ενώ ο Ρικότε έψαχνε έναν τόπο στην Ευρώπη για να εγκατασταθεί με την οικογένειά του, ο αδελφός της γυναίκας του Ρικότε, εν τη απουσία του, πήρε τη γυναίκα και την όμορφη κόρη του Ρικότε και πήγε μαζί τους στο πιο οικείο για τους Μαυριτανούς Αλγέρι. Ο Mann παραθέτει λεπτομερώς τη διήγηση αυτή και σχολιάζει με ιδιαίτερη ευαισθησία πώς ο *Θερβάντες* αποδέχεται σε ένα επίπεδο το διάταγμα της αποπομπής των Μαυριτανών ως καλός χριστιανός και ως πιστός υπήκοος του Φιλίππου Γ', αλλά, ταυτόχρονα, σε ένα άλλο «καταδικάζει τη σκληρότητα του διατάγματος, όχι άμεσα, αλλά τονίζοντας την αγάπη των εξόριστων Μαυριτανών για την πατρίδα τους» (σ. 457). Και δηλώνει ότι χαίρεται που ένας ξένος εκφράζεται θετικά για τη χώρα του, τη Γερμανία, έστω και σε ένα μακρινό παρελθόν, και μάλιστα για το θέμα της ελευθερίας της συνείδησης!

Το *Θαλάσσιο ταξίδι με τον Δον Κιχώτη* του Thomas Mann αποτελεί παράδειγμα της διαμεσολάβησης για την επεξεργασία του άγχους και του φόβου της αποδημίας και της μετανάστευσης, αλλά και της προσδοκίας μιας νέας ζωής. Λειτουργεί επίσης ως παράδειγμα αναγωγής των προσωπικών συναισθημάτων σε καθολικά, επιτρέποντας τη γενίκευση. Ο Mann το 1934 βρισκό-

ταν αντιμέτωπος με συναισθήματα που σχετίζονταν με την αποδημία, αφού είχε εγκαταλείψει το Μόναχο για τη Ζυρίχη, ενώ με το ταξίδι του για επαγγελματικούς λόγους στις Ηνωμένες Πολιτείες προετοίμαζε την επόμενη, οριστική αποδημία του: αισθανόμενος *περιπλανώμενος συγγραφέας*, χρησιμοποιεί ως κλειδί τον *περιπλανώμενο ιππότη*.³ Βεβαίως, το 1934 λίγοι προέβλεπαν τις εξελίξεις που θα ακολουθούσαν στη Γερμανία και ο ίδιος δεν συγκαταλεγόταν σε αυτούς. Ο Mann, μελετώντας και γράφοντας, όμως, για τον *Δον Κιχώτη* κατά τη διάρκεια του υπερατλαντικού ταξιδιού του, και μάλιστα μέσω της γερμανικής μετάφρασής του από τον Ludwig Tieck, συμμετέχει σε μια διαδικασία διπλής διαμεσολάβησης που διαμορφώνεται από τα περιπετειώδη ταξίδια του μυθιστορηματικού χαρακτήρα του *Δον Κιχώτη* και από το ταξίδι του ισπανικού κειμένου στη γερμανική γλώσσα, προοικονομώντας όσα μέλλουν να συμβούν στον κόσμο και στον ίδιο τον Mann, έστω και χωρίς να το συνειδητοποιεί τη συγκεκριμένη στιγμή. Το υπερατλαντικό ταξίδι, το γλωσσικό ταξίδι, το λογοτεχνικό ταξίδι, το γεγονός ότι δεν υπάρχει εθνική λογοτεχνία που να μην προκύπτει από και να μη συνδιαμορφώνεται με τις άλλες λογοτεχνίες σε κάθε στιγμή της ιστορίας της αποτελεί το νήμα της σύνδεσης του προσωπικού, του λογοτεχνικού και του πολιτικού πεδίου στο συγκεκριμένο κείμενο. Η λογοτεχνία επιτρέπει μια άλλη ματιά στην εμπειρία της ζωής.

Παρουσιάζουν ενδιαφέρον δύο παρατηρήσεις του Mann που αφορούν τους διαφορετικούς τρόπους διαμεσολάβησης, τον έναν αρνητικό και τον άλλο θετικό: το πώς αντιλαμβάνεται την Ευρώπη και τους πολέμους της, ενώ πραγματοποιεί το ταξίδι του προς την Αμερική, και το ταξίδι του ισπανικού κειμένου στη γερμανική γλώσσα. Το ολλανδικό πλοίο στο οποίο επέβαινε συναντάται με ένα δανέζικο την τελευταία μέρα του ταξιδιού και, όπως αρμόζει «στους ναυτιλλομένους όλου του κόσμου που τους ενώνει μια διεθνής συντροφικότητα», τα δύο πλοία επιδίδονται σε έναν αμοιβαίο χαιρετισμό με σημαίες, ως απεσταλμένοι των εθνών τους και τμημάτων της επικράτειάς τους, «στον βαθμό που οι χώρες τους δεν είναι εμπόλεμες». Η Δανία και η Ολλανδία δεν θα εμπλακούν σε πόλεμο μεταξύ τους, τονίζει ο Mann, «γιατί είναι μικρές, λογικές χώρες» και δεν αναζητούν στην ιστορία τους ερείσματα για να συγκρουστούν, «ενώ οι άλλες κατά βάθος δεν έχουν τίποτε άλλο στον νου τους παρά τον πόλεμο» (σ. 460). Μπορεί να ελπίζει ότι ο εθνικοσοσιαλισμός θα είναι παροδικό φαινόμενο, «κατά βάθος», όμως, τον τρομάζει το μέλλον. Ο

³ Βλ. και Clifford A. Bernd, «Thomas Mann's "Meerfahrt mit Don Quijote"», *The German Quarterly* 38.4 (Νοέμβρ. 1965) 652–659.

χαιρετισμός των πλοίων που φέρνει στην επιφάνεια το άγχος του πολέμου αντισταθμίζεται, σε μια άλλη στιγμή, από τη γοητεία της γερμανικής μετάφρασης του Tieck, η ποιότητα της οποίας επιτρέπει στον Mann να εξαιρέσει το βιβλίο που έχει στα χέρια του και μέσα από το οποίο γράφει για το ταξίδι του από τη γενική παρατήρηση που βάζει ο Θερβάντες στο στόμα του χαρακτήρα του Δον Κιχώτη, ότι «η μεταφορά από μία γλώσσα σε μια άλλη δίνει την εικόνα ενός φλαμανδικού χαλιού από την ανάποδη», αφού οι μορφές που διαγράφονται είναι γεμάτες από κλωστές και κόμπους και δεν διαθέτουν την ομορφιά και την πληρότητα της καλής πλευράς: «Στο όνομα του Θερβάντες θα ήθελα να εξαιρέσω ένα άλλο όνομα, αυτό του Ludwig Tieck, που στον γερμανικό *Δον Κιχώτη* έχει φτιάξει μια δεύτερη καλή πλευρά στο χαλί» σημειώνει (σ. 447).

Αναλογιζόμενοι το κείμενο του Thomas Mann μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η διαμεσολάβηση, με διαφορετικές μορφές, αποτελεί απαραίτητη διαδικασία προκειμένου να καταστεί μεταδόσιμη στον αναγνώστη η εμπειρία της μετανάστευσης και της αποδημίας στο πλαίσιο της λογοτεχνικής αφήγησης. Οι διαφορετικοί αναβαθμοί, τους οποίους επιλεκτικά και συνοπτικά σχολιάσαμε, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι στην περίπτωση του υπερατλαντικού ταξιδιού του Thomas Mann η διαμεσολάβηση γίνεται μέσω μιας πολιτισμικής μεταφοράς, του μεταφρασμένου *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες, ενός κειμένου περιπλάνησης, κριτικής της προγενέστερης λογοτεχνίας, φαντασιώσεων, προσδοκιών και απογοητεύσεων, ενός κειμένου που προβληματίζεται για τη σχέση της μυθοπλασίας με την πραγματικότητα. Η λογοτεχνία δεν τοποθετεί πρόσημα, θετικά ή αρνητικά, ούτε στη φαντασία ούτε στην πραγματικότητα, ούτε σε αυτόν που φεύγει ούτε σε αυτόν που έρχεται, ούτε στον απόδημο ούτε στον μετανάστη, αλλά κατασκευάζει μεταφορές για να επεξεργαστεί μέσω αυτών τα συναισθήματα που εκλύονται από τη συνεχή, ανά τους αιώνες, κίνηση των ανθρώπων και των ιδεών.

2. Η νουβέλα με τον τίτλο *Max Aurach* στα γερμανικά, *Max Ferber* στα αγγλικά και τα ελληνικά, του W. G. Sebald εντάσσεται στο βιβλίο του *Ausgewanderten*, που εκδόθηκε το 1993. Γιατί ο διαφορετικός τίτλος στην αγγλική και τη μεταγενέστερη ελληνική μετάφραση; Μία από τις δύο «πηγές» του χαρακτήρα του Max Aurach ήταν ο άγγλος ζωγράφος Frank Auerbach, ο οποίος δεν ήθελε να παρέχεται αυτή η δυνατότητα αναφοράς στον ίδιο και στο έργο του μέσω μιας λογοτεχνικής κατασκευής. Για τον λόγο αυτό το όνομα Aurach μετετράπη σε Ferber και ο πίνακας του Frank Auerbach στη σελίδα 240 του

γερμανικού κειμένου αφαιρέθηκε από τη μετάφραση.⁴ Ο τόμος *Ausgewanderten* είναι μια συλλογή που αποτελείται από τέσσερις μακρές αφηγήσεις, από τις οποίες η καθεμία φέρει το όνομα ενός προσώπου. Η νουβέλα *Max Aurach/Max Ferber* περιγράφει τη συνάντηση του χαρακτήρα που αφηγείται – και έχει μεγάλες ομοιότητες με τον Sebald – με τον ζωγράφο Max Aurach/Ferber, ο οποίος ζει και εργάζεται στο Manchester. Πρόκειται για έναν Γερμανό εβραίο που έφυγε από το Μόναχο και μετέβη στην Αγγλία το 1939, όταν ήταν 15 ετών, ενώ οι γονείς του εκτοπίστηκαν από τους ναζί και απεβίωσαν στη Ρίγα. Ο Aurach/Ferber μετά το σχολείο μεταβαίνει το 1943 στο Manchester όπου ζει το υπόλοιπο της ζωής του. Ο χαρακτήρας που αφηγείται, επίσης Γερμανός αλλά όχι εβραίος, μετέβη στο Manchester από τη Ζυρίχη το 1966, συναντά τον Aurach/Ferber και τον συναναστρέφεται για ένα διάστημα. Τον επισκέπτεται πάλι το 1989, αφού βλέπει μια έκθεσή του στην Tate Gallery. Τη δεύτερη φορά ο Aurach/Ferber του μιλάει για την αποδημία του και του δίνει ένα κείμενο της μητέρας του, της Λουίζας, γραμμένο μεταξύ του 1939–1941, που περιέχει ιστορίες από τη ζωή της, από την παιδική της ηλικία και εξής. Η ανάγνωσή του οδηγεί τον αφηγητή να επισκεφθεί το 1991 τις πόλεις στις οποίες έζησε η μητέρα του Aurach/Ferber και το εβραϊκό νεκροταφείο στο Bad Kissingen. Αμέσως μετά πληροφορείται την ασθένεια του Ferber και τον επισκέπτεται για τελευταία φορά στο Manchester, επιλέγοντας να μείνει στο Midland Hotel, ένα τεράστιο ξενοδοχείο με 600 δωμάτια χτισμένο τον 19ο αιώνα, σε παρακμή πια, κάποτε διάσημο για τα λουτρά των δωματίων του, στο οποίο νοίκιαζε μια σουίτα ο Aurach/Ferber τα τελευταία χρόνια. Όταν μπαίνει στο δωμάτιό του στο παρηκμασμένο ξενοδοχείο αισθάνεται, χάρη σε μια σειρά από συνειρμούς στους οποίους παίζουν κεντρικό ρόλο φωτογραφίες από πρόσφατη έκθεση στη Φρανκφούρτη, ότι βρίσκεται σε ξενοδοχείο της Πολωνίας, στη βιομηχανική πόλη του Lodz, το λεγόμενο και polski Manchester (σ. 235–236),⁵ στο οποίο βρισκόταν το γκέτο του Litzmannstadt. Με τον συνειρμό αυτό κλείνει και για τον αφηγητή και για τον αναγνώστη ο κύκλος που άνοιξε το 1939.

Πρόκειται για μια πολυεπίπεδη αφήγηση τεσσάρων γενεών Γερμανών, των

⁴ Σύμφωνα με άρθρο-συνέντευξη που δημοσιεύτηκε στην εφ. *The Guardian*, «ο Sebald έχει συνείδηση του κινδύνου υφαρπαγής της ύπαρξης ενός άλλου». Χρησιμοποιώντας μόνο δημοσιευμένο υλικό, διαμόρφωσε αρχικά τον χαρακτήρα του Aurach, όταν όμως ο ζωγράφος Auerbach δεν επέτρεψε τη δημοσίευση του πίνακά του στην αγγλική έκδοση, ο Sebald άλλαξε το όνομα του χαρακτήρα. Βλ. για το θέμα συνοπτικά στο <https://sebald.wordpress.com/category/frank-auerbach/>.

⁵ Οι αναφορές σε σελίδες γίνονται στην αγγλική έκδοση *The Emigrants*, Λονδίνο, Vintage Books, 1996. Το βιβλίο έχει μεταφραστεί στα ελληνικά με τον τίτλο *Οι ξεριζωμένοι*, μτφρ. Γιάννης Καλιφατίδης, Αθήνα, Άγρα, 2006.

τριών πρώτων εβραίων, της τέταρτης όχι, μέσω της οποίας διατυπώνονται σκέψεις για τη Γερμανία, του τότε και του τώρα (1991). Ο μετανάστης Ferber, που έφτασε στην Αγγλία το 1939 για να σωθεί, και ο μετανάστης αφηγητής, που έφτασε στην Αγγλία το 1966 για ποικίλους λόγους, στοχάζονται για τη Γερμανία ως εξόριστοι ή αυτοεξόριστοι. Και οι δύο δεν μπορούν να αποδεσμευτούν από τη μνήμη της Γερμανίας, τραυματικής ως διωκτικής-ναζιστικής για τον Ferber ή τραυματικής επειδή η μνήμη του ναζισμού αποτελεί στοιχείο που έχει υποχρεωτικά κληρονομηθεί για τον γερμανό αφηγητή. Ταυτόχρονα, με το ημερολόγιο της μητέρας του Ferber διαμορφώνεται η εικόνα ενός μη τραυματικού παρελθόντος, το οποίο, όμως, διολισθαίνει: υπάρχει διάχυτη στο κείμενο του Sebald μια νοσταλγία για μια ιδανική Γερμανία πριν από τον ναζισμό, θα έλεγε κανείς πριν από την πτώση, μια νοσταλγία που είναι συνυφασμένη, βέβαια, μόνο με την οπτική κάποιου που έχει απαρνηθεί τη μεταναστική Γερμανία και παραμένει εξόριστος.

Η νουβέλα με τον τίτλο *Max Ferber* συνιστά ένα ακόμη παράδειγμα διαμεσολάβησης για την επεξεργασία του άγχους και του φόβου της αποδημίας και της μετανάστευσης, αλλά και της προσδοκίας μιας νέας ζωής. Το κλεισιμο της ιστορίας, η περιγραφή της παραμονής του χαρακτήρα του αφηγητή στο ξενοδοχείο Midland του Manchester, στο οποίο έμενε και ο Ferber, και η κίνηση προς το γκέτο του Litzmannstadt και την πόλη Lodz, που λεγόταν polski Manczester, διαμορφώνει τις συνθήκες για να καταστεί ο αυτοεξόριστος Γερμανός στα τέλη του 20ού αιώνα το αποθετήριο των συναισθημάτων που προέρχονται από τρεις γενιές Γερμανών εβραίων (του παππού Λάζαρου, της μητέρας Λουίζας και του γιου Max) που δεν έχουν πια θέση, τόπο, στη Γερμανία, πέρα από την ταφόπλακα ενός συμβολικού τάφου, ενός κενотаφίου, πάνω στην οποία ο αφηγητής ακουμπάει, κατά το έθιμο, μια πέτρα. Η εξόντωση και η εξορία της εβραϊκής αυτής οικογένειας δεν είναι δυνατόν να αναπαρασταθεί αν ο επιζών γερμανός αυτοεξόριστος δεν πάρει τη θέση ενός συμβολικού ανθρώπινου τάφου, ενός αποθετηρίου.⁶ Επισκέπτεται, λοιπόν, τα μέρη στα οποία έζησαν τρεις γενιές Γερμανών εβραίων, συνθέτει την αφήγησή του χρησιμοποιώντας κάθε υλικό που έχει στη διάθεσή του (ημερολόγιο, αφηγήσεις, εισιτήρια, φωτογραφίες), γνωρίζοντας ότι κάποιος δεν μπορεί απλώς να αφηγηθεί μια ιστορία σαν κι αυτήν, ότι πρέπει να συμμετάσχει με την κίνησή του στον χώρο στον οποίο συνέβησαν τα γεγονότα και με την παράθεση των

⁶ Βλ. Janet Wolff, «Max Ferber and the persistence of pre-memory in Mancunian exile», στο J. Wolff - J.-M. Dreyfus (επιμ.), *Traces, Memory and the Holocaust in the Writings of W. G. Sebald*, Manchester - Piscataway, N.J., University of Manchester, Centre for Jewish Studies - Gorgias Press, 2012, σ. 47-56.

τεκμηρίων αυτής της κίνησης για να ολοκληρώσει την κατασκευή της. Βλέπουμε σε αυτή τη νουβέλα την κίνηση από τη λογοτεχνία στη ζωή και την τεκμηρίωση του λογοτεχνικού κειμένου με τα ίχνη της εμπειρίας από τη ζωή.

3. Το *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη* του Θανάση Βαλτινού (συναξάρι ονομάζεται η βιογραφία ενός αγίου ή μάρτυρα) δημοσιεύτηκε το 1964 και ως ανεξάρτητη έκδοση το 1972. Αφηγείται την ιστορία του Αντρέα Κορδοπάτη, που κοντεύει τα 95 (άρα είχε γεννηθεί το 1870) και προέρχεται από τη Δάρα Μαντινείας. Όπως αναφέρεται στον πρόλογο, «τα περιστατικά που ακολουθούν, είναι ένα κομμάτι από τη ζωή του» (σ. 11).⁷ Ορισμένα από αυτά τα είχε γράψει ο ίδιος, ενώ άλλα τα διηγήθηκε στον αφηγητή, ο οποίος «ξανάφτιαξ[ε] την ιστορία από την αρχή, φροντίζοντας να διατηρηθεί το ύφος και η απλότητα της κουβέντας του» (σ. 11), όπως, επίσης, αναφέρεται στον πρόλογο. Ο πρόλογος αυτός λειτουργεί διαμεσολαβητικά μέσω της πρωτοπρόσωπης αφήγησης που υιοθετεί, υπογραμμίζοντας το αληθοφανές της αφήγησης, η οποία πραγματοποιείται στη συνέχεια πάλι σε πρώτο πρόσωπο, και που αποδίδεται στον Αντρέα Κορδοπάτη. Ποιος ακριβώς διαμορφώνει το ύφος της αφήγησης του Αντρέα Κορδοπάτη παραμένει, κατά κάποιο τρόπο σε εκκρεμότητα, αφού το «ξανάφτιαξα» οπωσδήποτε σηματοδοτεί την κατασκευαστική παρέμβαση του αφηγητή που αφηγείται τον πρόλογο.

Η αφήγηση περιγράφει τις προσπάθειες του Κορδοπάτη να μεταναστεύσει στις Ηνωμένες Πολιτείες στις αρχές του 20ού αιώνα: «Το 1903 αποφάσισα κ' εγώ να ξενιτευτώ» (σ. 21). Τίποτε δεν πάει καλά στην απόφαση αυτή, όμως. Προβλήματα υγείας, διεφθαρμένοι μεσάζοντες, πτωχεύσεις ταξιδιωτικών πρακτόρων καθυστερούν τη μετάβαση στην ποθητή γη. Όταν, εντέλει, ο Αντρέας Κορδοπάτης καταφέρνει να φτάσει στην Αμερική, στη Νέα Ορλεάνη, μετά από πολλές αγωνίες, δεν κρίνεται υγιής από τις εκεί αρχές και πρέπει να επιστρέψει. Όμως, για λίγο του χαμογελάει η τύχη και καταφέρνει να περάσει παράνομα τον έλεγχο και βρίσκεται παράνομος μετανάστης στις Ηνωμένες Πολιτείες, υπό διωγμόν μεν, αλλά μετέχοντας της εμπειρίας της Αμερικής. Η πρώτη του επαφή με τους «ντόπιους», πώς αλλιώς να τους πούμε, περιγράφει με ακρίβεια το αίσθημα της ξενότητας:

Πέρασε ο καιρός, άρχισε να νυχτώνει. Δεν γνώριζα πούθε να βρω ελληνικό ξενοδοχείο. Ξαναρωτάω αυτόν τον φύλακα, μου δείχνει το δρόμο που στεκόταν.

⁷ Θανάσης Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη*, Αθήνα, Κέδρος, 1972 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

Απελπισμένος βαδίζω ίσια. Σουρούπωσε, άναψαν τα φώτα.
Κουβέντα δεν ήξερα. Έτσι πηγαίνοντας βλέπω μια φρουταρία, έκαιγε φως. Με είδε ο άνθρωπος από μέσα.

Ιταλιάνο; μου λέει.

Νο, Γκρέκο, του λέω.

Ιταλιάνο; τον ρωτάω.

Πές, μου λέει.

Μπόνο Ιταλιάνο, του λέω κι εγώ.

Τον ρωτάω ύστερα, γκρικ σάλα, δωμάτιο ύπνου. Δεν μπορήγαμε να συνεννοηθούμε.

Τότε αφήνει έναν άλλο στη φρουταρία, και μου κάνει νόημα να πάω κοντά. (σ. 57–58)

Ο Αντρέας Κορδοπάτης βρίσκει ένα μέρος για να κατοικήσει και, χάρη στους συμπατριώτες του, διάφορες δουλειές, μετακινούμενος συνεχώς, αλλά δεν τα καταφέρνει να παραμείνει στην Αμερική. Μετά από περιδιάβαση δύομισι χρόνων σε διάφορες πολιτείες και με διάφορα επαγγέλματα οι αρχές τον συλλαμβάνουν και τον απελαύνουν στην Ελλάδα. Δεν εγκαταλείπει, όμως, το όνειρο της μετανάστευσης, ένα όνειρο που διαμόρφωνε την εικόνα του για την Ελλάδα και τον κόσμο. Η τελευταία σκηνή του αφηγήματος, όταν ο Αντρέας Κορδοπάτης βρίσκεται στην Τρίπολη, προερχόμενος από την Πάτρα και κατευθυνόμενος στο χωριό του είναι χαρακτηριστική:

Την άλλη μέρα ήρθε ο αδερφός μου Αντώνης με δύο ζώα.

Καβαλήσαμε να φύγουμε. Περνώντας από την πλατεία Αγίου Βασιλείου του λέω:

Περίμενε μια στιγμή.

Κατεβαίνω και πάω στο πραχτορείο Μαλούχου. Ήταν ένας νέος υπάλληλος. Του λέω:

Σε έξι μήνες ειδοποίησέ με όταν έχει πλοίο.

Και άφησα όνομα και σύσταση. (σ. 134)

Από αφηγηματολογική σκοπιά πρέπει να σημειώσει κανείς τη διαμεσολάβηση του αφηγητή [και συγγραφέα] της ιστορίας που θεματοποιείται στον πρόλογο, μια διαμεσολάβηση που λειτουργεί ως φίλτρο της αφήγησης του εννενηταπεντάχρονου επίδοξου μετανάστη. Η διαμεσολάβηση αυτή είναι κρίσιμη, παρόλο που, από όσο γνωρίζω, δεν της έχει δοθεί η δέουσα σημασία από την κριτική. Μπορεί μεν να δίδεται η εντύπωση ότι την ιστορία αφηγείται ο Κορδοπάτης, όμως, όπως έχει πληροφορηθεί ο αναγνώστης, ένα λόγιο χέρι έχει δουλέψει την ιστορία για να της προσδώσει γενικότητα, εύρος και ιστορική σημασία. Παρά το γεγονός ότι το κείμενο ξεκινάει ως η αυτοβιογραφική αφήγηση ενός ονόματι Ανδρέα Κορδοπάτη, με τη διαμεσολάβηση του αφηγητή μετατρέπεται σε *Συναξάρι*, σε τυπική αφήγηση της επιθυμίας και της διαδικασίας της μετανάστευσης, η οποία χαρακτήριζε ένα μέρος της ελληνικής

κοινωνίας στις αρχές του 20ού αιώνα. Η διαδικασία αυτή της γενίκευσης μετατρέπει τις προσδοκίες τόσο του κεντρικού χαρακτήρα όσο και του αναγνώστη: αυτό το οποίο δεν επετεύχθη το 1903 θα συνεχίζει να προσδιορίζει και τον προσωπικό αλλά και τον γενικότερο ορίζοντα των προσδοκιών μιας μεγάλης μερίδας των κατοίκων της χώρας: «Και άφησα όνομα και σύσταση». Περιμένω και περιμένουμε.

4. Το τελευταίο κείμενο που θα εξετάσω, του Δημοσθένη Παπαμάρκου, έχει τον αινιγματικό και κρυπτικό τίτλο «Νόκερ» και είναι δημοσιευμένο στη συλλογή *Γκιακ*, που εκδόθηκε το 2014.⁸ Στα αγγλικά «Knocker» σημαίνει κυρίως το μεταλλικό ή ξύλινο «ρόπτρο» ή και, δευτερευόντως, αυτόν που πουλάει τηνπραμάτεια του χτυπώντας πόρτες και μπορεί να είναι και απατεώνας. Υπάρχει, όμως, ακόμη μία σημασία, σε ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο: ποια είναι αυτή, λοιπόν, και περί τίνος το διήγημα;

Η αφήγηση γίνεται στο πρώτο πρόσωπο και εκκινεί με μια απάντηση σε μια νοούμενη ερώτηση:

Εγώ; Το πενήνταένα. Με το που τελειωσα δηλαδή από φαντάρος αμέσως έφκα. [...] Ήμανε και νέος τότες και δε με στεναχώραγε που θα ξενιτευόμανε. Έλεα απ' τα μέσα μί, θα πάω κι άμα δε μ' αρέθει, θα κάτσω έτσ' δα, ένα δυο χρονάκια, να μαζέψω κάνα φράγκο κι ύστερα γυρνάω πάλιε. Σιγά. Να, ξέρεις. Όπως λέμε όλοι στην αρχή. (σ. 97)

Πρόκειται για την, μάλλον κρυπτική, αφήγηση ενός μετανάστη που απευθύνεται, όπως συνάγεται από το παράθεμα, σε έναν άλλο μετανάστη. Μόνο στην τελευταία παράγραφο του διηγήματος, όταν το πρώτο πρόσωπο απευθύνεται στο δεύτερο, γίνεται σαφές το πλαίσió της:

Αλλά για πε μ' κι εσύ, γιατί, να με σχωνάς ε, τόσην ώρα σε ζάλισα με τα δικά μί. Αλλά είν' και το ταξίδ' μεγάλο, δεν περνάει χωρίς παρέα και κουβέντα. Για πε μί για τα δικά σ' τώρα. Πόσα χρόνια κάθισες εσύ στη Νέα Γιόρκι; Φεύγεις έτσ' δα για λίγο ή διαπαντός; (σ. 119)

Η ιστορία που διάβασε ο αναγνώστης είναι αποτέλεσμα μιας διπλής διαμεσολάβησης: το πρόσωπο που συνάντησε τον λεγόμενο «Νόκερ» στην Αμερική αφηγήθηκε την ιστορία στον συνεπιβάτη του στο υπερωκεάνιο, ο οποίος και την αφηγείται εκ νέου. Ο Νόκερ, ο μετανάστης του 1951, αλλά και ο συνεπιβάτης του διαμορφώνουν την αφηγηματική αλυσίδα μέσω της οποίας θα φτάσει το διήγημα στον αναγνώστη.

⁸ Δημοσθένης Παπαμάρκος, «Νόκερ», *Γκιάκ*, Αθήνα, Αντίποδες, 2014 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

Ποιος είναι ο Νόκερ, όμως, και ποια η ιστορία του; Το όνομά του Αργύρης Δέδες, ήταν 60 περίπου χρονών το 1951 και βρισκόταν στις Ηνωμένες Πολιτείες από τα μέσα της δεκαετίας του 1920. Το επάγγελμά του «νοκέρης» σε σφαγείο, χτυπάει με τη βαριά το μωσχάρι στο κούτελο, το οποίο είναι στριμωγμένο ανάμεσα σε δύο φράκτες, για να ζαλιστεί και να σφάξουν στη συνέχεια. Και πώς προέκυψε το επάγγελμα αυτό; Ο Δέδες ξεκίνησε από το 1912 να πολεμάει: στους Βαλκανικούς, στον Πρώτο Παγκόσμιο, στην εκστρατεία των συμμαχών στη Ρωσία, στη Μικρά Ασία. Επί δέκα χρόνια στρατιώτης, πολεμούσε ασταμάτητα σκοτώνοντας στρατιώτες και άμαχους διαφορετικών εθνότητων και διαμόρφωσε μια πολύ ειδική και προσωπική σχέση με τη βία και το αίμα. Αντιλαμβάνεται το πόσο εκτός κοινωνικού πλαισίου βρίσκεται η σχέση αυτή όταν διηγείται τη δράση του, για την οποία προήχθη και παρασημοφορήθηκε, στην οικογένειά του και στους χωριανούς του στη γιορτή που διοργανώνει ο πατέρας του για την επιστροφή του ήρωα γιου του. Η αφήγησή του είναι αποκρουστική για όλους: πόσο, λοιπόν, διαφέρει το να είναι κανείς «ήρωας», αορίστως, από το να περιγράφει τι ακριβώς έκανε για να γίνει! Η συνειδητοποίηση αυτή, το ότι δηλαδή οι πράξεις του δεν είναι αποδεκτές και ο κώδικάς του δεν εντάσσεται στον κώδικα της κοινωνίας από την οποία προέρχεται, τον οδηγεί στη φυγή, στη μετανάστευση. Στις Ηνωμένες Πολιτείες η δουλειά του στο σφαγείο ως «νόκερ» αποτελεί έναν τρόπο να επιβιώσει εντός ενός άλλου συστήματος, χωρίς να απαρνηθεί το παρελθόν του, δηλαδή να σκοτώνει και να ικανοποιείται με αυτή την πράξη. Την Ελλάδα δεν την επισκέφθηκε ποτέ μετά την αναχώρησή του, δεν έγραψε ποτέ σε κανένα από τα μέλη της οικογένειάς του, τους έστελνε, όμως, κάθε μήνα μια επιταγή, σημαδί της δικής του επιβίωσης αλλά και της ντροπής αυτών που εξαργύρωναν το «τσέκι» του Αργύρη Δέδε.

Γιατί, όμως, αφηγείται την ιστορία του στον νεαρό μετανάστη το 1951; Εδώ βρίσκεται η μοναδική ρωγμή στην πανοπλία του Αργύρη Δέδε: είχε αρραβωνιαστεί με τη μητέρα του νεαρού, τη Λιένη, την οποία, όμως, δεν μπορούσε να πάρει μαζί του στην Αμερική λόγω των περιορισμών που επέβαλε ο νόμος για τη μετανάστευση. Η εμφάνιση του νεαρού, που βρίσκει τον Δέδε λόγω της σύστασης της μάνας του, επιτρέπει τη δημιουργία ενός καναλιού επικοινωνίας με τον κόσμο και την επιβίωση της εμπειρίας του μέσω της αφήγησής της. Μέσα σε μια ιστορία βίας και απόρριψης περικλείονται τα ψήγματα μιας ιστορίας αγάπης και ανάμνησης. Η Λιένη, η γυναίκα που δέχτηκε μια υπόσχεση γάμου από τον «ήρωα» που γύρισε από το πεδίο των μαχών, υπόσχεση που κράτησε για λίγο, είναι ο καταλύτης: ο γιος της είναι ο αγγελιαφόρος που με-

ταφέρει προς και από τον Αργύρη Δέδε και την Αμερική ένα μήνυμα ανθρωπισμού. Υπάρχει και ένας δεύτερος δεσμός μεταξύ της Λιένης, του Αργύρη, του γιου της Λιένης, αλλά και του επιβάτη του υπερωκεάνιου, ο γλωσσικός δεσμός, το ιδίωμα ελληνικών και αρβανίτικων που χρησιμοποιούν όλοι οι χαρακτήρες και που δηλώνεται με τον τίτλο της συλλογής, *Γκιακ*: «αίμα». Το αίμα, λοιπόν, σημαίνει για τον Δέδε την εμπειρία που τον διαμορφώνει στα δέκα χρόνια που πολεμάει, σημαίνει την εμπειρία του ως «νόκερ» στα σφαγεία του Σικάγου, σημαίνει τη βία. Αλλά σημαίνει, επίσης, τον δεσμό του με τη Λιένη και την υπόσχεση που έδωσε, έστω κι αν δεν την κράτησε, τον δεσμό με τον γιο της, που του δίνει τη δυνατότητα να αφηγηθεί την ιστορία του στο κοινό τους γλωσσικό ιδίωμα, σημαίνει την εγγύτητα κάποιου που είναι αποκκομμένος από οτιδήποτε οικείο. Ας μην ξεχνάμε ότι ο Δέδες έφυγε από το χωριό του στα 18 του χρόνια στρατιώτης και, εκτός από τους λίγους μήνες του 1922, δεν ξαναπάτησε το πόδι του σ' αυτό.

Συμπερασματικά, σε όλες τις λογοτεχνικές αφηγήσεις που εξετάστηκαν, η εμπειρία της μετανάστευσης και της αποδημίας απαιτεί μια μορφή διαμεσολάβησης, προκειμένου να καταστεί μεταδόσιμη στον αναγνώστη. Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της διαδικασίας αυτής; Στην περίπτωση του Thomas Mann η διαμεσολάβηση διεξάγεται μέσω της πολιτισμικής μεταφοράς, του μυθιστορήματος *Δον Κιχώτης* και μάλιστα μέσω της μετάφρασής του στα γερμανικά από τον Ludwig Tieck. Στην περίπτωση του Sebald διεξάγεται μέσω της κατασκευής ενός χαρακτήρα που αναλαμβάνει και τον ρόλο του αφηγητή, ενός άλλου, ο οποίος, όμως, έχει κοινά χαρακτηριστικά και μεγάλες ομοιότητες με τον χαρακτήρα του οποίου το όνομα φέρει η νουβέλα και λειτουργεί ως ένα alter ego, έστω και αν δεν συμμερίζεται τη θρησκευτική ή και φυλετική ταυτότητα που οδήγησε στον διωγμό του. Στην περίπτωση του Βαλτινού διεξάγεται μέσω μορφών γενίκευσης και κωδικοποίησης της εμπειρίας, έτσι ώστε μέσω της ατομικής περίπτωσης να περιγράφεται η γενική κατάσταση μιας μερίδας του πληθυσμού. Τέλος, στην περίπτωση του Παπαμάρκου η διαμεσολάβηση διεξάγεται μέσω των δεικτών που παραπέμπουν στους δεσμούς που διαμορφώνει το αίμα (γκιακ), το οποίο χύνεται (τα θύματα του Δέδε) ή μοιράζεται (η, έστω για μικρό χρονικό διάστημα, υπόσχεσή του στη Λιένη και η σύσταση που αυτή δίνει, λόγω της υπόσχεσης, στον γιο της). Η λογοτεχνία, στις περιπτώσεις που εξετάστηκαν, δεν τοποθετεί πρόσημα, θετικά ή αρνητικά, στον απόδημο και τον μετανάστη, αλλά κατασκευάζει μεταφορές για να επεξεργαστεί δι' αυτών τα συναισθήματα που εκλύονται. Με τον τρόπο αυτό αποστασιοποιείται από τον φυλετικά ή θρησκευτικά προσδιορισμένο λόγο της κοινωνίας.

Όψεις της μετανάστευσης στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία

Ο τρόπος με τον οποίο θα παρακολουθήσει η ελληνική πεζογραφία το ζήτημα της μετανάστευσης από το 1974 μέχρι και τις ημέρες μας είναι σύμφυτος με τις αλλαγές που θα σημειωθούν στο επίπεδο της κοινωνίας κατά τη διάρκεια του ίδιου διαστήματος: από χώρα μεταναστών, η Ελλάδα θα μεταμορφωθεί πρώτα σε έθνος υποδοχής των ξένων και εν συνεχεία, τόσο μετά το ξέσπασμα της κρίσης όσο και πριν από αυτήν, σε τόπο ολοκληρωτικής άρνησης και απαξίωσής τους. Τα πρώιμα μεταπολιτευτικά χρόνια η νέα μεταναστευτική πραγματικότητα δεν έχει, προφανώς, εγκατασταθεί ακόμη και οι συγγραφείς μιλούν πάντοτε για την πικρή τύχη του έλληνα μετανάστη στην Ευρώπη ή στην Αμερική. Ο Μήτσος Κασόλας στην *Άλλη Αμερική* (1987) και ο Θανάσης Βαλτινός στα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* (1989) δεν θα κρύψουν την κατατεμαχισμένη και πολλαπλώς τραυματική ταυτότητα αυτού του μετανάστη, που ταλανίζεται είτε από ένα αίσθημα πλήρους αποτυχίας και διάψευσης είτε από ένα είδος αθεράπευτης νοσταλγίας (ως προπομπή ας θυμηθούμε ένα άλλο κείμενο του Βαλτινού, το *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Αμερική*, που θα κυκλοφορήσει εν έτει 1972, εξιστορώντας τα δεινά της ελληνικής μετανάστευσης στις ΗΠΑ των αρχών του 20ού αιώνα).

Και οι έλληνες συγγραφείς, όμως, που ζουν μονίμως στο εξωτερικό, δεν θα πάψουν αυτή την εποχή να νιώθουν ασήκωτο το βάρος της μετανάστευσης στους ώμους τους. Στα πρώτα βιβλία του Βασίλη Αλεξάκη (Γαλλία) και του Θεοδωρή Καλλιφατίδη (Σουηδία) η μετανάστευση θα σημάνει μια οδυνηρή απουσία του γενέθλιου χώρου, με τους ήρωες να εγκλωβίζονται σ' ένα αδιέξοδο μεταίχμιο, μακριά από κάθε ορίζοντα και προσδοκία. Η εικόνα δεν θα αλλάξει και στα βιβλία εκείνων που υπήρξαν μόνο σε μία φάση της ζωής τους μετανάστες: τόσο ο Δημήτρης Χατζής στο *Διπλό βιβλίο* (1976) όσο και ο Αντώνης Σουρούνης σ' ένα μεγάλο μέρος της πεζογραφίας του επανέρχονται με επιμονή στη δύστροπη μοίρα των ελλήνων γκασταρμπάιτερ στη Γερμανία. Από τη μεριά του, ο Γιάννης Κιουρτσάκης θα θυμίσει στο *Σαν μυθιστόρημα* (1995) μιαν άλλη κατηγορία μεταναστευτικής μοναξιάς: την αυτοεξορία και εντέλει τον θάνατο ενός έλληνα νεαρού αστού στο ασφυκτικό Βέλγιο της δεκαετίας του '30.

Το βιβλίο του Κιουρτσάκη θα πρέπει να είναι από τα τελευταία που προ-

σεγγίζουν το μεταναστευτικό φαινόμενο από την οπτική γωνία του θυσιασμένου, του αναλωμένου και του θύματος. Όταν το 2000 θα κυκλοφορήσει το *Κουστόμι στο χρώμα* της Ιωάννας Καρυστιάνη ο Έλληνας του εξωτερικού δεν είναι πλέον ο φτωχός και παντοιοτρόπως παραμελημένος μεροκαματιάρης, αλλά ο κάτοχος της πλέον προηγμένης τεχνολογίας και γνώσης, που επανακάμπτει στην Ελλάδα ως αμερικανός σούπερ ειδικός. Όσο για τους ελληνικής καταγωγής συγγραφείς του εξωτερικού, εκπροσωπούν πια τα παιδιά της τρίτης γενιάς, που θα γράψουν στη γλώσσα του τόπου στον οποίο γεννήθηκαν και μεγάλωσαν χωρίς η μετανάστευση να τα απασχολήσει κατά το παραμικρό: ο Τζέφρυ Ευγενίδης, ο Ντέιβιντ Σεντάρης, ο Τζορτζ Πελεκάνος και ο Ντιν Μπακόπουλος στις ΗΠΑ ή ο Περικλής Μονιούδης στη Γερμανία θα φτιάξουν δικούς τους, εντελώς άσχετους με την Ελλάδα και τη μετανάστευση κόσμους, ενώ ακόμα κι ο Πάνος Καρνέζης, που γράφει στα αγγλικά με θέμα την Ελλάδα, θα είναι εξαρχής αποσπασμένος από την οποιαδήποτε νοσταλγική εκδοχή της.

Επιστρέφοντας στα καθ' ημάς, θα έλεγα πως η λογοτεχνία της μετανάστευσης τείνει να αναπροσανατολιστεί ριζικά ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1990. Ο Έλληνας θα αποτελέσει σε αυτή την επανεκκίνηση εγγύηση σταθερότητας και ασφάλειας αλλά, εκ παραλλήλου, και πυλώνα αλαζονείας ή ρατσισμού, την ώρα που ο μετανάστης θα αγωνιστεί με νύχια και με δόντια προκειμένου να επιβιώσει και, ει δυνατόν, να αναγνωριστεί. Στο *Από δω πέρασε ο Κιλρόι* (1992) του Διονύση Χαριτόπουλου μια μετανάστρια από τη Γιουγκοσλαβία παντρεύεται Έλληνα εκ Πρεβέζης και αποθεώνεται ως προσωπικότητα, στο *Από το ίδιο ποτήρι* (1999) του Μισέλ Φάις μια Ρωσοπόντια υποχρεώνεται να δει ανάπηρο στην ξένη χώρα τον άνθρωπο που ερωτεύτηκε και αγάπησε βαθιά, ενώ στα *Σπασμένα ελληνικά* (2002) του Θανάση Χειμωνά η συνύπαρξη εγχωρίων και ξένων θα προβληθεί σε μιαν Αθήνα βαθιά διχασμένη και εντόνως διαιρεμένη: από τη μια πλευρά στέκουν οι καλοζωισμένοι αστοί του Ψυχικού, της Φιλοθέης και της Εκάλης, ενώ από την άλλη όχθη παρελαύνουν, σε πλήθος όψεις και απόψεις, και με κάθε άλλο παρά μανιχαϊκό τρόπο, οι κακοπαθημένοι Ανατολικοευρωπαίοι και, πρωτίστως, οι Βαλκάνιοι. Δεν είναι πολύ διαφορετική η γραμμή την οποία θα χαράξει ο Πέτρος Μάρκαρης στην *Αθήνα πρωτεύουσα των Βαλκανίων* (2004), όπου Αλβανοί, Βούλγαροι, Ρώσοι και Σερβοβόσνιοι μπλέκονται με τις πιο σκοτεινές ή βίαιες δουλειές: στοιβαγμένοι και στριμωγμένοι σε μια μητρόπολη με καταφανώς περιορισμένο και στενόκαρδο πνεύμα, και παγιδευμένοι σ' έναν τόπο ο οποίος έχει αφεθεί στη διαφθορά και στο έγκλημα προσπαθώντας ταυτοχρόνως να επιβάλει στον μεταναστευτικό του πληθυσμό το παραμύθι της φυλετικής του υπεροχής.

Στο μεταξύ, σε μια περίοδο αδιάκοπων μετακινήσεων και μεταλλάξεων, η μετανάστευση θα πάρει εκ των πραγμάτων τη μορφή και ενός διαρκούς συνοριακού παιχνιδιού, ενός ασταμάτητου περάσματος από το ένα άκρο στο άλλο, σε μια παγίως υβριδική κατάσταση συμβίωσης, όπου θα ζυμωθούν οι πιο διαφορετικές συνενυρέσεις και συγκατοικήσεις. Στο *Ν' ακούω καλά το όνομά σου* (1993) του Σωτήρη Δημητρίου ο αφηγηματικός χρόνος ξεκινάει το 1944 στη Βόρειο Ήπειρο, όταν μια ομάδα Ελληνίδων περνά τα βουνά, ψάχνοντας τροφή στο Αργυρόκαστρο, οπότε και η μία από τις δύο αδελφές που συμμετέχουν στην ομάδα αποκλείεται στην Αλβανία, για να υποστεί μιαν απίστευτα τυρανισμένη ζωή στο πλαίσιο του καθεστώτος του Χότζα, και καταλήγει στις αρχές του 1990 στην Αθήνα, όταν ο εγγονός της φτάνει στην πρωτεύουσα για να χάσει οσονούπω κάθε ανθρωπιά και αξιοπρέπεια. Όμηρος μιας καθολικής οικονομικής, κοινωνικής και υπαρξιακής απόγνωσης, ο μετανάστης είναι εν προκειμένω ντόπιος και συνάμα ξένος: η ελληνικής καταγωγής γιαγιά στην Αλβανία, ο αλβανικής καταγωγής εγγονός στην Αθήνα. Ο εαυτός ως ετερότητα και η ετερότητα ως εαυτός σε μιαν αξεδιάλυτη και αναπόφευκτη σύμπλεξη. Κάτι που θα δούμε και στο *Τους τα λέει ο θεός* (2002), επίσης του Δημητρίου, όπου ηπειρώτες και βορειοηπειρώτες μάστορες πιάνουν να εξιστορούν τις περιπέτειές τους σε δύο τόπους οικείους και συνάμα αποξενωτικούς και αλλότριους (την Ελλάδα και την Αλβανία), στους οποίους κανένας δεν θα κατορθώσει να εξασφαλίσει ούτε τα χρεϊώδη.

Σύνορα διαβαίνουν ακατάπαυστα οι ήρωες και στα βιβλία του Χρήστου Χαρτομασιδίη, όπου πίσω από τα χιουμοριστικά σκαριφήματα θα ανακαλύψουμε τις περιπέτειες μιας τάξης αποβλήτων: των πολιτικών προσφύγων εξ Ελλάδος στις χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού, αλλά και των ξένων μεταναστών εν Ελλάδι. Σύνορα διαβαίνουν ακατάπαυστα οι ήρωες και στα διηγήματα ή στα μυθιστορήματα του Τηλέμαχου Κώτσια (από την Αλβανία προς την Ελλάδα και από την Ελλάδα προς την Αλβανία) ενώ στο *Πιτσιμπούργκο* (2006) της Σώτης Τριανταφύλλου θα επικρατήσει το στοιχείο της περιπλάνησης των μεταναστών εντός των συνόρων, με φόντο τις παρακμασμένες βιομηχανικές πόλεις των ΗΠΑ. Περιπλανήσεις και διαρκείς μετακινήσεις από την Ελλάδα προς τη Γερμανία και τανάπαλιν θα συναντήσουμε και στα βιβλία του Τάσου Χατζητάση. Στη *Γλυκιά Μπονόρα* (2000), εξάλλου, του Βασίλη Τσιαμπούση, οι μετακινήσεις θα είναι από την Ελλάδα προς τη Βουλγαρία ή από τη Βουλγαρία προς την Ελλάδα. Η έννοια του μετανάστη μπορεί κάπως να αδυνατίζει σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, μια κι έχουμε περισσότερο να κάνουμε με τις έννοιες της περιπλάνησης ή της παλιννόστησης, αλλά το στοιχείο

του ανεκπλήρωτου και της ματαίωσης θα σημαδέψει εκ νέου ανεξίτηλα τον βίο και την πολιτεία των πρωταγωνιστών.

Μια ανάστροφη τάση, η προσπάθεια για την πλήρη και οριστική υπέρβαση των συνόρων, πέρα από τις ανησυχητικές παρατάσεις και τις ατέλειωτες ανακατατάξεις και εκκρεμότητες, θα πάρει σάρκα και οστά στο *Μικρό ημερολόγιο συνόρων* (2006) του Γκαζμέντ Καπλάνι, που συνδυάζει την αφήγηση δρόμου με το δημοσιογραφικό χρονικό και το δοκίμιο. Εδώ αντί για τους Έλληνες οι οποίοι μιλούν το βορειοηπειρωτικό ιδίωμα, όπως στα βιβλία του Δημητρίου, την πρωτοβουλία θα αναλάβει ένας λόγιος αλβανός μετανάστης που γράφει στην ελληνική γλώσσα, διεκδικώντας μια θέση τόσο στη λογοτεχνία της όσο και στο κοινωνικό της στερέωμα.

Πλησιάζοντας στις ημέρες μας, και διερευνώντας τις παρυφές της οικονομικής κρίσης για να φτάσουμε σιγά σιγά στην καρδιά της, η μετανάστευση θα εμφανιστεί με εξαιρετικά δυσοίωνα, κάποτε και καθαρώς αποκρουστικά χαρακτηριστικά, είτε μιλάμε για τους ντόπιους είτε για τους ίδιους τους μετανάστες. Στο *Ναυαγίων πλάσματα* (2009) του Δημήτρη Νόλλα η ιστορία θα έχει ως τόπο δράσης ένα ελληνικό νησί στο οποίο θα караβοτσακιστεί η αγνώστου προελεύσεως Ασμάτ. Η Ασμάτ είναι μια αρχετυπική ξένη και η αδυναμία της να διασωθεί σ' ένα φύσει επιθετικό και εχθρικό περιβάλλον δεν είναι παρά η άλλη όψη της δραματικής συρρίκνωσης της συλλογικότητας στην κοινωνία υποδοχής. Στο *Ένα πεινασμένο στόμα* (2010) της Λένας Διβάνη ο τσαλαπατημένος μετανάστης θα διαγράψει την ακριβώς αντίθετη τροχιά και θα επιτεθεί στους καλοβαλμένους και τους βολεμένους, φέρνοντας στην επιφάνεια (χωρίς κάτι τέτοιο να τον λυτρώσει από τα συμπλέγματά του) το διεφθαρμένο σύστημα των ελληνικών διοικητικών θεσμών, όπως και τον παρασιτισμό των γόνων του παραδοσιακού αθηναϊκού αστισμού. Στο *Thierion* (2010) του Σπύρου Καρυδάκη τη σκυτάλη θα πάρουν ο κανιβαλισμός και ο τραγέλαφος. Ένας δεκαοκτάχρονος, ο οποίος απορρίπτει διαρρήδη την αγάπη, αλλά εγκαταλείπεται ευχαρίστως στην αγκαλιά όσων τον αγαπούν (ή μάλλον τον βιάζουν), εναποθέτει την ψυχή και το κορμί του στα χέρια ενός ηλικιωμένου χειρουργού, που είτε σκοτώνει μετανάστες για να πουλήσει τα όργανά τους είτε πουλάει τους ίδιους σε κυκλώματα εθισμένα στους τελετουργικούς φόνους.

Μπαίνοντας στο επίκεντρο της κρίσης, η Μάρω Δούκα θα κάνει λόγο στο *Γιατί εμένα η ψυχή μου* (2012) για τους άνεργους, τους άστεγους και τους μετανάστες μιας Αθήνας η οποία έχει αρχίσει ολοφάνερα να πνέει τα λοίσθια. Στο 360 (2013) ο Αχιλλέας Κυριακίδης θα δείξει πώς μπορεί να ριχτεί κι άλλο λάδι στη φωτιά, με έναν φρενιασμένο ταξιτζή που συμμετέχει σε πογκρόμ κατά

των ξένων. Όσο για το *Η Βικτώρια δεν υπάρχει* (2013) του Γιάννη Τσίρμπα, ο πρωταγωνιστής παραληρεί ασταμάτητα και μοιάζει επικίνδυνα εξοργισμένος με τα πλήθη των μεταναστών που έχουν κατακλύσει την περιοχή της πλατείας Βικτωρίας, εκτοπίζοντας τους γηγενείς όπως ο ίδιος. Μια πολιτική εκδοχή του μεταναστευτικού θα αναδείξει ο Π. Μάρκαρης με τους *Τίτλους τέλους* (2014), όπου ο αστυνόμος Χαρίτος θα υποχρεωθεί να διαπιστώσει ιδίως όμως τον βαθμό διείσδυσης της Χρυσής Αυγής στους μηχανισμούς της αστυνομίας, ενώ την ίδια ώρα θα γίνει αδιάψευστος μάρτυρας της εγκληματικότητας που πλήττει το εσωτερικό μέτωπο των ξένων. Σε παρόμοια κατεύθυνση και ο Νίκος Α. Μάντης με το *Πέτρα ψαλίδι χαρτί* (2014), όπου ο μετανάστης όχι μόνο θα κερδοσκοπήσει εις βάρος του ντόπιου, αλλά και δεν θα διστάσει να τον εξολοθρεύσει, βάζοντας στο χέρι την περιουσία του και αναποδογυρίζοντας την πολύχρονη μοίρα του ως απόβλητου και ξένου. Η ζυγαριά θα γείρει από την άλλη μεριά στα *Άγρια περιστέρια* (2014) της Νίκης Αναστασιά: χωρισμένη εδώ και καιρό από άντρα και εραστή, μια πρώην ταβερνιάρισσα θα πλευρίσει ερωτικά έναν μετανάστη και όταν θα πέσει πάνω στη διακριτική του άρνηση θα ξεσηκώσει τους πάντες εναντίον του. Να σημειώσω ακόμα πως οι λαθρομετανάστες θα καταστούν πηγή συνεχούς άγχους για έναν αστυνομικό της μεθορίου στο *Δέντρο του Ιούδα* (2015) του Μιχάλη Μακρόπουλου, όπου και δεν θα αποφύγουν την εμπλοκή τους στα παράνομα ελληνικά κυκλώματα. Τέλος, με τους *Δενδρίτες* (2015) της Κάλιας Παπαδάκη θα επιστρέψουμε στους έλληνες μετανάστες της Αμερικής και στο Κραχ του 1929, αλλά αυτή τη φορά με ένα ξεκάθαρο νεύμα προς την κρίση των χρόνων μας.

Ξορκίζοντας τα φαντάσματα.
Η Θεσσαλονίκη ως τόπος μνήμης
στο μυθιστόρημα *Lebt* του Orkun Ertener

Το μυθιστόρημα *Lebt* (Ζει) του γερμανού τουρκικής καταγωγής συγγραφέα Orkun Ertener (έκδ. 2014) αποτελεί αναφορά μνήμης στη χιλιετή ιστορία της Εβραϊκής Κοινότητας της Θεσσαλονίκης και στην εξόντωσή της από το ναζιστικό καθεστώς.¹ Με αναφορές στη «μεγάλη» επίσημη Ιστορία και κύριους σταθμούς την ανταλλαγή πληθυσμών το 1923 και ιδίως τη μεταφορά του εβραϊκού πληθυσμού της Θεσσαλονίκης στα γερμανικά στρατόπεδα συγκέντρωσης και την ακόλουθη εξόντωσή του, ξετυλίγεται σε παροντικό χρόνο η «μικρή» μυθοπλαστική οικογενειακή ιστορία του πρωταγωνιστή και πρωτοπρόσωπου αφηγητή Can Evinman σε μορφή θρίλερ. Ο γερμανός πρωταγωνιστής με τουρκικές καταβολές έρχεται απρόσμενα αντιμέτωπος με τη δική του προβληματική βιογραφία, η οποία καθορίζεται από την αποσιωπημένη καταγωγή του ως Ντονμέ. Άθελά του εγκλωβίζεται σε έναν ιστό εγκλημάτων των οποίων η εξιχνίαση είναι συνυφασμένη με την άγνωστη βιογραφία του παππού του, την οποία καλείται να ανακαλύψει. Τα ίχνη τον οδηγούν στη Θεσσαλονίκη, όπου έρχεται αντιμέτωπος με την ιστορία της ελληνικής Εβραϊκής Κοινότητας της πόλης γενικότερα και των Ντονμέδων ειδικότερα, οι οποίοι τυπικά «θεωρούνταν μουσουλμάνοι, καθόσον ήταν Εβραίοι προσήλυτοι στο Ισλάμ, αλλά στην καθημερινή ζωή κρατούσαν τα εβραϊκά έθιμα, με αποτέλεσμα να έχουν διπλή θρησκευτική ταυτότητα», όπως μας εξηγεί ο Χρίστος Ζαφείρης στο βιβλίο του *Θεσσαλονίκη, η παρουσία των απόντων*.² Ακολουθώντας τα ίχνη της εβραϊκής ιστορίας της πόλης, κατορθώνει μέσω ιστορικών στοιχείων και γεγονότων να σκιαγραφήσει την ιστορία που βίωσε ο παππούς και οι γονείς του και έτσι να αναπαραστήσει την ίδια του τη βιογραφία και γενεαλογία.

Η συνύφανση μεταξύ της οικογενειακής ιστορίας και της επίσημης Ιστο-

¹ Το μυθιστόρημα ανήκει στα λίγα λογοτεχνικά έργα του σύγχρονου γερμανόφωνου πεζού λόγου που ασχολείται με τα εγκλήματα των Γερμανών κατά τη διάρκεια της Κατοχής στην Ελλάδα, όπως τα έχουν καταγράψει οι ερευνήτριες Chryssoula Kambas και Marilisa Mitsou στον τόμο Chryssoula Kambas - Marilisa Mitsou (επιμ.), *Die Okkupation Griechenlands im Zweiten Weltkrieg. Griechische und Deutsche Erinnerungskultur*, Κολωνία, Böhlau, 2015.

² Χρίστος Ζαφείρης, *Θεσσαλονίκη, η παρουσία των απόντων. Η κληρονομιά Ρωμαίων, Μουσουλμάνων, Εβραίων, Ντονμέδων, Φράγκων, Αρμενίων και Σλάβων*, Αθήνα, Επίκεντρο, 2014, σ. 175.

ρίας συμπυκνώνεται στο μυθιστόρημα στη μεταφορά του φαντάσματος. Η βιογραφία του Can Evinman χαρακτηρίζεται από ένα χάσμα το οποίο ο πρωταγωνιστής στην αρχή συνειδητά δεν επιθυμεί να γεμίσει· έτσι αποφεύγει κάθε ενασχόληση με το παρελθόν του. Το εσωτερικό κενό που αισθάνεται ο πρωταγωνιστής εκδηλώνεται ως προβληματική ταυτότητα, η οποία κατά την εκτύλιξη της ιστορίας αποκαλύπτεται ότι οφείλεται στο φάντασμα του οικογενειακού μυστικού. Το έλλειμμα της βιογραφίας του μεταφορικά διαφαίνεται και στις συνδηλώσεις που φέρει η ονομασία του επαγγέλματος του διότι ως «Ghost»-writer γράφει βιογραφίες για άγνωστα άτομα, δίχως να γνωρίζει τη δική του γενεαλογία. Η μεταφορά του φαντάσματος δεν περιορίζεται όμως στην προσωπική μνήμη και το οικογενειακό μυστικό, αλλά επεκτείνεται και στην πολιτισμική μνήμη και την εβραϊκή ζωή της Θεσσαλονίκης με όλες τις πτυχές της, όπως έχει μνημονευτεί και από τον ιστορικό Mark Mazower στο γνωστό του πλέον έργο *Salonica, City of Ghosts*.³ Και τα δυο επίπεδα θα αναλυθούν στην συνέχεια, αλλά προηγουμένως θα δοθεί μια σύντομη περίληψη του έργου.⁴

Ο σαραντάρης πρωταγωνιστής και αφηγητής Can Evinman αναλαμβάνει να γράψει τη βιογραφία της τριαντάχρονης ηθοποιού και γιατρού Anna Roth. Η συνεργασία τους σηματοδοτεί μια αναζήτηση της βιογραφίας του καθενός, καθώς υπάρχουν κοινά σημεία στην ζωή των πατεράδων τους και του παππού του Can, όπου φαίνεται να συνδέονται οι ιστορίες τους. Ο πρωταγωνιστής ανακαλύπτει ότι οι γονείς του δεν πνίγηκαν τελικά στη Βόρεια Θάλασσα, όπως νόμιζε, αλλά εξαναγκάστηκαν από τον σύζυγο της Anna Roth Martin Eissler, τον «κακό» της υπόθεσης, να εξαφανιστούν, αφήνοντας τον επτάχρονο γιο τους φαινομενικά «ορφανό». Το παιδί θα αποτελούσε ένα είδους «ενέχυρο», την εγγύηση για τον Eissler ότι δεν θα ερευνούσαν παραπέρα για τον χρυσό-θησαυρό ο οποίος ανήκε κατά ένα μέρος στον παππού του πρωταγωνιστή Galip Can Evinman και κατά ένα μέρος στην Εβραϊκή Κοινότητα της Θεσσαλονίκης, κλάπηκε όμως από τον ναζί πατέρα του Martin, τον Rudolf Eissler, και τον Max Merten, παραπέμποντας σε αυτό το σημείο στο ιστορικό πρόσωπο του Merten, γνωστού ναζί με έδρα τη Θεσσαλονίκη. Η Anna Roth μαθαίνει πως ο σύζυγος και ο πεθερός της είναι αδίστακτοι δολοφόνοι εφόσον αποδεικνύεται ότι σκότωσαν τον πατέρα της. Η ίδια γλυτώνει την τελευταία στιγμή, καθώς ως μόνος τρόπος που απομένει στον Can για να σώσει

³ Mark Mazower, *Θεσσαλονίκη, πόλη των φαντασμάτων. Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι και Εβραίοι 1430–1950*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2006.

⁴ Για τη διευκόλυνση του αναγνώστη, διότι το μυθιστόρημα δεν έχει μεταφραστεί. Βλ. Orkun Ertener, *Lebt*, Φρανκφούρτη, Scherz, 2014 (οι αναφορές σε σελίδες γίνονται σ' αυτή την έκδοση).

τη φίλη του είναι να γίνει ο ίδιος δολοφόνος και να σκοτώσει τον Martin Roth σκηνοθετώντας τον θάνατο του ως αυτοκτονία. Ένα συναρπαστικό κυνήγι ζωής και θανάτου, συνυφασμένο με διαλεύκανση εγκλημάτων, ξετυλίγεται, από την Κολωνία, το Αμβούργο, το Βερολίνο, το Λονδίνο, τη Μασσαλία, τη Ρώμη μέχρι και τη Θεσσαλονίκη, και λαμβάνει χώρα από τις 14 Ιουνίου του 2012 έως της 28 Ιουλίου του ίδιου έτους. Από έναν σύντομο επίλογο που διαδραματίζεται δυο χρόνια αργότερα στις 18 Ιουλίου γίνεται αντιληπτό ότι μετά το καταστροφικό αποκορύφωμα στο τέλος του μυθιστορήματος όλες οι θετικές φιγούρες έχουν καλή κατάληξη. Έτσι το «Happy-End» εισάγεται κάπως καθυστερημένα με τον επίλογο, διότι στο εγκληματολογικό επίπεδο έχει μεν επέλθει η λύση όταν ο Can σκοτώνει τον εγκέφαλο όλων των δολοφονικών πράξεων δίχως να έχει γίνει αντιληπτός από την αστυνομική έρευνα, όμως στο ψυχολογικό επίπεδο των χαρακτήρων απαιτείται κάποιος χρόνος για να αποδειχτεί πως αυτοί δεν έχουν επηρεαστεί αρνητικά. Οι ανακαλύψεις των έξι εβδομάδων άλλαξαν ριζικά και τις δύο βιογραφίες των πρωταγωνιστών, την ταυτότητά τους και συνάμα όλη τους τη ζωή. Τόσο ο Can Evinman όσο και η Anna Roth μαθαίνουν με κίνδυνο της ζωής τους, αλλά και της ζωής των παιδιών τους, ότι οι πρόγονοί τους έκρυβαν την εβραϊκή τους καταγωγή. Τελικά ο Can κληρονομεί τον διαβόητο χρυσό θησαυρό που αποτελεί μήλον της έριδος για όλα τα εγκλήματα που διαπράττονται στην υπόθεση του έργου τη στιγμή που απαλλάσσεται από το φάντασμα του οικογενειακού μυστικού που είχε κληρονομήσει, δηλαδή από τη στιγμή που γνωρίζει το δικό του παρελθόν και το παρελθόν των προγόνων του, όπως θα δούμε στην συνέχεια.

1. Το φάντασμα του οικογενειακού μυστικού ως κληρονομιά

Ο παππούς του Can, Galip Can Evinman, γεννηθείς το 1889, διάγει ως καπνοβιομήχανος μια επιτυχημένη και ευτυχισμένη ζωή στη Θεσσαλονίκη έως ότου η ανταλλαγή πληθυσμών του 1923 τον αναγκάζει να εγκαταλείψει τη γενέτειρά του, διότι ως Ντονμές ανήκε επισήμως στην πληθυσμιακή ομάδα των μουσουλμάνων. Με την ελπίδα να επιστρέψει σύντομα, εμπιστεύεται την τεράστια περιουσία του αλλά και αυτή των ομόθρησκών του στον καλύτερο του φίλο, τον εβραίο ελληνικής υπηκοότητας Alberto Counio (σ. 438), ενώ του πουλά επίσημα και το μαγαζί του, κρατώντας όμως κρυφά το μισό ως αφανής έταiros. Εγκαθίσταται στο Βερολίνο, όπου συνάπτει φιλία με τον νεαρό Rudolf Eissler (σ. 445) και γίνεται ο μέντοράς του, ώσπου στο τέλος του 1941 καταδίδεται από τον ναζι πλέον φίλο του στο εθνικοσοσιαλιστικό καθεστώς

με αφορμή την κρυφή εβραϊκή του πίστη. Ο Eisler μετά την πτώχευσή του αποβλέπει στην απόκτηση του μεγάλου θησαυρού. Ο παππούς καταφέρνει να διαφύγει το 1942 και να εγκατασταθεί στην Τουρκία, με ενδιάμεσους σταθμούς την υπό κατοχή Θεσσαλονίκη και το μεταπολεμικό Αμβούργο, όπως μαρτυρούν φωτογραφίες που έχουν διασωθεί. Παντρεύεται σε μεγάλη ηλικία μια νεαρή Τουρκάλα και αποκτούν έναν γιο, τον πατέρα του Can, τον Davut, που θα τον αφήσει ορφανό σε μικρή ηλικία, καθώς δολοφονείται από τους Eisslers, οι οποίοι δεν θέλουν να κινδυνέψει η λεία τους, ο κλεμμένος και κρυμμένος θησαυρός. Ο γιός, ο Davut, μεγαλώνει με τη μητέρα του, παντρεύεται στη συνέχεια, δίχως να γνωρίζει για τη διπλή κληρονομιά του, την καταγωγή του ως Ντονμέ και τον θησαυρό, παρ' όλα αυτά όμως είναι ανήσυχος στον εσωτερικό του κόσμο, διχασμένος, όπως ομολογεί στον Can στη μοναδική συνάντησή τους μετά την αποκάλυψη ότι βρίσκεται εν ζωή:

Όλα ήταν φυσιολογικά. Όπως σε όλους. Αλλά ένοιωθε ξένος. Εκεί όπου βρισκόταν. Στη ζωή του. Ποτέ δεν ένοιωθε αρκετά κοντά στον εαυτό του, δεν ανήκε πουθενά, παρόλο που δεν το αντιλήφθηκε κανείς άλλος εκτός από τον ίδιο. Είχε μια υπέροχη και πανέμορφη γυναίκα, είχε φίλους, μια καλή δουλειά και τη μουσική του. Αλλά κάτι έλειπε, συχνά ένοιωθε λυπημένος χωρίς να μπορεί να το εξηγήσει. Ίσως να συνέβαινε έτσι, όταν δεν μεγαλώνεις με τον πατέρα σου, σκεφτόταν. Πάντα έτσι ήταν, μόνο αυτό γνώριζε. (σ. 585, 586)

Προφανής είναι η αναλογία μεταξύ της ψυχολογικής κατάστασης του πατέρα και του γιου, ενώ διατυπώνεται στη σκέψη του Can ως εξής: «Του πατέρα μου συνέβαινε το ίδιο με μένα. Αυτή είναι η κληρονομιά» (σ. 586). Εδώ, στη λέξη κλειδί «κληρονομιά», υποδηλώνεται ένα από τα κεντρικά ζητήματα του μυθιστορήματος: η μετάδοση της προβληματικής ταυτότητας από τον πατέρα στον γιο ως τέτοια. Λαμβάνοντας υπόψη τη θεωρία του Nicolas Abraham περί φαντάσματος και μυστικού, εξηγείται η παθολογία στο ψυχολογικό επίπεδο που κληρονομείται από γενιά σε γενιά ως ασυνείδητη μεταφορά του οικογενειακού μυστικού, δηλαδή του φαντάσματος: Με τον όρο «φάντασμα» χαρακτηρίζει ο ερευνητής «τα μυστικά, που μεταφέρονται ασυνείδητα εντός οικογενειών από γενιά σε γενιά. Καθώς γίνονται αντιληπτά ως ξένο σώμα παραμένουν απροσπέλαστα στην όποια ψυχική επεξεργασία».⁵

Με αυτή την προσέγγιση μπορεί να εξηγηθεί η αίσθηση αδυναμίας που καταλαμβάνει τον Can κάθε φορά που γίνεται λόγος για το παρελθόν του,

⁵ Nicolas Abraham, «Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzung zu Freuds Metapsychologie», *Psyche* 8 (Αύγουστος 1991) 691. Να σημειωθεί ότι όλα τα παραθέματα γερμανικών πηγών έχουν μεταφραστεί από τον συνάδελφο Ιωάννη Πάγκαλο, τον οποίο ευχαριστώ θερμά.

διότι το οικογενειακό μυστικό διαφεύγει όπως και το άυλο φάντασμα της επεξεργασίας του λόγου. Αυτό αλλάζει με την εύρεση ντοκουμέντων για την οικογένεια του, δηλαδή φωτογραφιών και εγγράφων, με την οποία ξεκινά η αναζήτηση ιχνών – κλασικό σχήμα των σύγχρονων «οικογενειακών μυθιστορημάτων» στα οποία εμφανίζονται από δυο έως τέσσερις γενεές και η προσοχή εστιάζεται στο να λυθεί ένα οικογενειακό μυστήριο, συνήθως συνυφασμένο με την εποχή της εθνικοσοσιαλιστικής Γερμανίας και τις βαρβαρότητες που διαπράχθηκαν εκείνη την εποχή.⁶

Βασιζόμενη στη θεωρία του Abraham, η ερευνήτρια των πολιτισμικών σπουδών Sigrid Weigel στη μελέτη της *Genea-Logik* διατυπώνει την άποψη ότι το φάντασμα «δεν αφορά το ασυνείδητο ενός ατόμου, αλλά ό,τι υπάρχει απωθημένο στις αφηγήσεις των προγόνων».⁷ Στα συμφραζόμενα αυτά, πάλι παραπέμποντας στον Abraham, υπογραμμίζει τον ρόλο της γλώσσας, διότι μεμονωμένες λέξεις «εκφράσεις ή ρητορικές μορφές συνδεδεμένες με τη λίμπιντο ή με τον φόβο εμφανίζονται ως επαναλαμβανόμενα μοτίβα ή εκφράσεις πάθους μιας ολόκληρης οικογενειακής ιστορίας και υποστηρίζουν το φάντασμα, διατηρώντας το λιγότερο ή περισσότερο στη ζωή».⁸ Ο Abraham ονομάζει τις λέξεις που διασώζουν το οικογενειακό μυστικό για να μη σβήσει εντελώς «*agierte Worte*»,⁹ που θα μπορούσε να αποδοθεί στα ελληνικά ως «ενεργές λέξεις» ή «επαναλαμβανόμενες λέξεις». Τέτοιου είδους λέξεις αποτελούν στο μυθιστόρημα οι τουρκικές προσευχές, οι οποίες απρόσμενα έρχονται στη μνήμη του Can χωρίς να γνωρίζει την σημασία των λεγομένων ή τα συμφραζόμενα. Πρόκειται όχι μόνο για την προσευχή της οικογένειας Evinman αλλά και για την προσευχή των Ντονμέδων, έτσι ώστε να συγχωνεύονται σε αυτό το σημείο η ατομική με τη συλλογική μνήμη. Λαμβάνοντας υπόψη ότι πρόκειται για την προσευχή των Ντονμέδων, εντός και εκτός μυθοπλασίας προστίθεται και η πολιτισμική μνήμη συνδέοντας τη μυθοπλαστική βιογραφία των Evinman με την επίσημη Ιστορία των Ντονμέδων. Ανάλογη λειτουργία εκπληρώνει και η ιδέα του φαντάσματος, διότι στο λογοτεχνικό έργο δεν περιορίζεται στην οικογενειακή βιογραφία αλλά εφαρμόζεται και στο επίπεδο της πολιτισμικής μνήμης, και συγκεκριμένα στη Θεσσαλονίκη, την πόλη των φαντασμάτων.

⁶ Βλέπε Sigrid Weigel, *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Natur- und Kulturwissenschaften*, Μόναχο, Wilhelm Fink, 2006, σ. 91. Επίσης, Aleida Assmann, *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*, Βιέννη, Picus, 2006, σ. 28.

⁷ Weigel, ό.π., σ. 74.

⁸ Ό.π., σ. 75.

⁹ Ό.π., σ. 74.

2. Το φάντασμα της παράδοσης στην πόλη της Θεσσαλονίκης

Το δεύτερο κεφάλαιο του μυθιστορήματος εκτυλίσσεται στις 157 από τις 640 σελίδες του, δηλαδή σχεδόν στο ένα τέταρτο του πολυσελιδου θρίλερ, και λαμβάνει χώρα στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Εκεί θα βγουν στο φως τα καλά κρυμμένα μυστικά του παρελθόντος που αφορούν τη βιογραφία του πρωταγωνιστή αλλά και την εβραϊκή Ιστορία της πόλης, όπως φανερώνεται από την αρχή του κεφαλαίου:

Η Θεσσαλονίκη ήταν μια παλιά πόλη, τόσο παλιά, που την βρίσκουμε και στη Βίβλο, στις γνωστές Επιστολές του Αποστόλου Παύλου προς Θεσσαλονικείς, στις οποίες αφαιρείται το δικαίωμα σίτισης αυτών των ανθρώπων που αρνούνται να δουλέψουν, εκπληκτικά μοντέρνο στην εποχή της ατελείωτης κρίσης, όμως από τις μεγάλες πυρκαγιές του 19ου αιώνα και της πιο καταστροφικής το 1917 έπρεπε κανείς να ψάξει τα ίχνη της ιστορίας στην εικόνα της πόλης. Αλλά το περίεργο κενό και η κάποιες φορές αφόρητη δίψα για ζωή των κατοίκων της [...] δεν οφειλονταν στην απώλεια σπιτιών η ολόκληρων συνοικιών, αλλά στην απώλεια της μνήμης. (σ. 206)

Αυτή η απώλεια μνήμης που αναφέρεται στο μυθιστόρημα δεν συσχετίζεται με την απώλεια των οικοδομημάτων, όπως θα περίμενε κανείς. Με μια πρώτη ματιά τα κτίρια, οι στοές και οι πλατείες φαίνεται να μην έχουν όνομα και ιστορία, αλλά σιγά σιγά αποκαλύπτονται ως σκηνή μιας πρώην Εβραϊκής Κοινότητας, οι οποία όμως δεν έχει σηματοδοτηθεί ως τέτοια, αλλά παίρνει σχήμα και μορφή μέσω της προφορικής διήγησης. Βασικός φορέας της διήγησης αυτής είναι η εβραία ιστορικός Binah Veissi, η οποία συνδέεται με τους πρωταγωνιστές λόγω της συγγενείας της με τον εγκάρδιο φίλο του παππού του Can· πρόκειται για την εγγονή του Alberto Counio. Τους ξεναγεί στη Θεσσαλονίκη δείχνοντας τους τα σπίτια όπου ζούσαν οι Εβραίοι πριν την εξόντωση τους από τους ναζί, ζωντανεύοντας έτσι τη μεγάλη εβραϊκή κοινότητα της πόλης πριν από Κατοχή. Αυτή η πράξη μπορεί και να θεωρηθεί ως μια επανεγγραφή, λαμβάνοντας υπόψη την έρευνα περί μνήμης και αστικού χώρου: «Η αφήγηση αναμνήσεων του παρελθόντος δεν είναι μια ανάγνωση ενός αυτόνομου παρελθόντος που δομείται ως αναπαράσταση. Η αφήγηση του παρελθόντος σημαίνει την έλκυσή του στο παρόν, την επανεγγραφή του στην όψη του παρόντος».¹⁰

¹⁰ Ειρήνη Νάκου, «Μνήμη και συγκρότηση της πόλης. Πόλη και συγκρότηση της μνήμης», στο Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν - Τασούλα Βερβενιώτη - Δήμητρα Λαμπροπούλου - Μάρλεν Μούλιου - Ποθητή Χατζαρούλα (επιμ.), *Η μνήμη αφηγείται την πόλη. Προφορική ιστορία και μνήμη του αστικού χώρου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2016, σ. 293.

Της ξενάγησης αυτής, που ζωντανεύει το ξεχασμένο παρελθόν και μετατρέπεται σε μάθημα ιστορίας, προηγείται όμως μια άλλη πολύ σύντομη, του αστυνόμου Ξένου, για την οποία ο Can αναφέρει: «Μας έγινε μια βουβή ξενάγηση» (σ. 214) και εξηγεί:

Ο Ξένος κατέβαινε την Εγνατία, με την οποία συνδεόταν κάποτε η Ρώμη με την Κωνσταντινούπολη, αλλά αυτό δεν το γνώριζα τότε, και τα ιστορικά μνημεία που στέκονταν δεξιά και αριστερά από τον κεντρικό δρόμο, ενδιάμεσα στις άχρωμες πολυκατοικίες, δεν είχαν ονόματα, δεν μου έλεγαν τίποτα, και έτσι δεν τα αντιλήφθηκα σχεδόν καθόλου. (σ. 215)

Συνεπώς το βλέμμα στην πόλη αλλάζει με τις διηγήσεις της ιστορικού, τα κτίρια αποκτούν ταυτότητα μέσω των ιστοριών εβραϊκών οικογενειών που ζούσαν σε αυτά. Πρώτο σταθμό αποτελεί το Εβραϊκό Μουσείο, στο οποίο αρχίζει η αφήγηση της ιστορίας της Εβραϊκής Κοινότητας στη Θεσσαλονίκη, που ξεκινά από την αρχαιότητα και ενισχύεται με την εγκατάσταση των διωγμένων Εβραίων Σεφαραδίμ από την Ισπανία και Πορτογαλία κατά τον 15ο αιώνα, περικλείει τα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας, όταν η πόλη χαρακτηριζόταν «Madre de Israel» και «Ιερουσαλήμ των Βαλκανίων» και φτάνει μέχρι την εξόντωση του εβραϊκού πληθυσμού από τους ναζί. Στην ξενάγηση που προσφέρει η Binah Veissi υποδηλώνεται ένας μηχανισμός που σε θεωρητικό επίπεδο έχει διατυπωθεί από την Aleida Assmann στη μελέτη της περί μνήμης *Erinnerungsräume* («χώροι μνήμης») ως εξής:

Διότι με την παράδοση και καταστροφή ενός τόπου δεν καταστρέφεται και η ιστορία του· παραμένουν υλικά ίχνη, τα οποία καθίστανται στοιχεία αφηγήσεων και ως εκ τούτου σημεία αναφοράς μιας νέας πολιτισμικής μνήμης. Αυτοί οι τόποι, ωστόσο, χρήζουν επεξήγησης· η σημασία τους πρέπει επιπροσθέτως να εξασφαλιστεί μέσω γλωσσικών παραδόσεων.¹¹

Η αρχή της μετατροπής, επομένως, της πέτρινης ύλης σε ζωντανή σκηνή με τις ιστορίες των πρώην κατοίκων εφαρμόζεται και στο δεύτερο μέρος της ξενάγησής τους, που ξεκινά με τα εξής λόγια της Binah Veissi: «Ελάτε, θα σας δείξω μερικά φαντάσματα» (σ. 238). Σταθμούς αποτελούν η στοά Σαούλ Μοδιάνο (1881), μία από τις πρώτες στοές κατά την τουρκοκρατία, η στοά Καραάσο-Μακρίδη, η αγορά Μοδιάνο, η Αλλατίνη, με την αντίστοιχη ιστορία της οικογένειας Αλλατίνη, το πρώην νοσοκομείο Χιρς και το Γενί Τζαμί. Στη γειτονιά με τις βίλες, στη λεγόμενη περιοχή των Εξοχών, η ιστορικός τούς δείχνει τη βίλα Μορντόχ, τη βίλα Μορμπούργκο, τη βίλα Μοδιάνο και τη

¹¹ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Μόναχο, Beck, 2006, σ. 309.

βίλα Allatini, εμπλουτίζοντας τις αναφορές της με ιστορίες για τη ζωή των Εβραίων ενοίκων τους. Ο Can σημειώνει ότι «με το πάσο της μας δείχνει την πόλη, που παρά τις δραστηριότητές της μετατρέπεται με κάθε φράση σε πόλη φαντασμάτων» (σ. 249).

Επιστρέφοντας στη θεωρία του Abraham που επισημαίνει πως τα φαντάσματα υποδηλώνουν μυστικά που μεταδίδονται ασυνείδητα ενδοοικογενειακά από τη μια γενιά στην άλλη, μπορούμε σε αυτό το σημείο να δανειστούμε και να μεταφέρουμε το σχήμα της φασματικής κληρονομιάς από το πλαίσιο της οικογενειακής παράδοσης και να το εντάξουμε σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο, όπως μας δείχνει το παράδειγμα της Weigel στη μελέτη της, η οποία κάνει λόγο για το «φάντασμα της παράδοσης».¹² Στην περίπτωση του μυθιστορήματος, μια τέτοια προσέγγιση αποδεικνύεται πρόσφορη για την κρυμμένη ή αποσιωπημένη εβραϊκή παράδοση, που καθιστά τη Θεσσαλονίκη πόλη φαντασμάτων. Μόνο μέσω της ξενάγησης της Bimah Veissis και των αφηγηματικών της διανθίσεων η Θεσσαλονίκη μετατρέπεται σε πόλη μνήμης (Gedenkort) εβραϊκού βίου. Η Assmann ορίζει ότι ο τόπος μνήμης χαρακτηρίζεται από ασυνέχεια, «από μια κραυγαλέα διαφορά μεταξύ παρελθόντος και παρόντος»,¹³ όπως φανερώνεται στην περίπτωση της Θεσσαλονίκης. Στη μελέτη της διευκρινίζει ότι οι τόποι μνήμης παύουν να αναγνωρίζονται ως τέτοιοι όταν διακόπτεται η συνοχή της μνήμης, που διατηρείται μέσω μιας ζωντανής παράδοσης.¹⁴ Αυτή η διακοπή στη συνοχή της μνήμης φαίνεται να έχει συμβεί και στη Θεσσαλονίκη, σε μυθοπλαστικό αλλά και σε ιστορικό επίπεδο, την οποία όμως δεν προσπαθεί να επαναφέρει μόνο η φανταστική φιγούρα της ιστορικού, αλλά και το μυθιστόρημα που εξετάζουμε, το οποίο βασίζεται στην ιστορική μελέτη του Mazower, όπως δηλώνει ο ίδιος ο συγγραφέας στο τέλος του βιβλίου του. Και οι τρεις διαφορετικές αφηγήσεις, της μυθοπλαστικής φιγούρας ως μαρτυρίας, του συγγραφέα αλλά και του επιστήμονα, συμβάλουν σε μια κίνηση μεταξύ του παρόντος και του παρελθόντος:

Η σχέση ανάμεσα στη μαρτυρία, τη μνήμη και την πόλη αναπτύσσεται πάνω στην τροχιά μιας αδιάκοπης κίνησης μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, τροχιά την οποία χαράσσουν οι φωνές των αφηγητών και των αφηγητριών, καθώς συναντιούνται μεταξύ τους και με τις φωνές των ερευνητών και των ερευνητριών.¹⁵

¹² Weigel, ό.π. (σημ. 6), σ. 80.

¹³ Assmann, ό.π. (σημ. 11), σ. 309.

¹⁴ Ο.π., σ. 317.

¹⁵ Δήμητρα Λαμπροπούλου, «Πόλη, μνήμη και προφορική ιστορία», στο Βαν Μπούσχοτεν - Βερβενιώτη - Λαμπροπούλου - Μούλιου - Χατζαρούλα (επιμ.), ό.π. (σημ. 10), σ. 22, 23.

Συνοψίζοντας, στο μυθιστόρημα του Orkun Ertener εξορκίζεται το φάντασμα της μυστικής καταγωγής του πρωταγωνιστή ως Ντονμέ μέσω της ανάπλασης της οικογενειακής βιογραφίας και προπαντός μέσω της διήγησής της σε γραπτή μορφή. Στο τέλος ο Can παραδίδει το ημερολόγιο του για αυτές τις έξι εβδομάδες στον καλύτερο φίλο του και συγγραφέα, ο οποίος την καταγράφει λογοτεχνικά κάνοντάς την bestseller. Πέρα από το μυθοπλαστικό αυτοβιογραφικό επίπεδο, εξορκίζονται και τα φαντάσματα της Θεσσαλονίκης, τόσο της μυθοπλαστικής όσο και της πραγματικής, διότι η προφορική αφήγηση της Binah Veissi επιδρά στον αναγνώστη, ο οποίος καλείται στο τέλος του βιβλίου να εμπλουτίσει τη γνώση του με σχετικές ιστορικές μελέτες, πλέκοντας τη μυθοπλαστική αφήγηση του συγγραφέα με την επιστημονική αφήγηση του ιστορικού Mazower, συμβάλλοντας έτσι στην αλλαγή της πολιτισμικής μνήμης. Όπως υποστηρίζει και η Weigel αναφερόμενη στη σχέση λογοτεχνίας και πολιτισμικής μνήμης: «Προπαντός η μυθοπλαστική σκηνή της λογοτεχνίας είναι αυτή που δίνει φωνή στις πηγές των αρχείων, στα κρυμμένα και απωθημένα ίχνη της ιστορίας, σε ό,τι αποσιωπημένο και ανοίκειο υπάρχει μέσα στο οικείο».¹⁶

Κλείνοντας, αφού έχει εξορκιστεί κάθε είδος φαντάσματος στο τέλος του μυθιστορήματος, μπορούμε να παρατηρήσουμε μια αλλαγή στη πόλη, η οποία εξελίσσεται από πόλη φάντασμα σε «πόλη εν κινήσει», διότι:

Αναμνήσεις διαφορετικών πόλεων και τόπων πλανώνται εντός και εκτός της πόλης, παράλληλα με την κινητικότητα των ιδίων των ανθρώπων, και αναδεικνύουν την πολυμορφία της, ανοίγοντας νέους τρόπους θέασης, αντίληψης και αναπαράστασής της ως μιας πόλης «εν κινήσει».¹⁷

¹⁶ Weigel, ό.π. (σημ. 6), σ. 89, 90.

¹⁷ Νάκου, ό.π. (σημ. 10), σ. 288.

