Anastasia Natsina

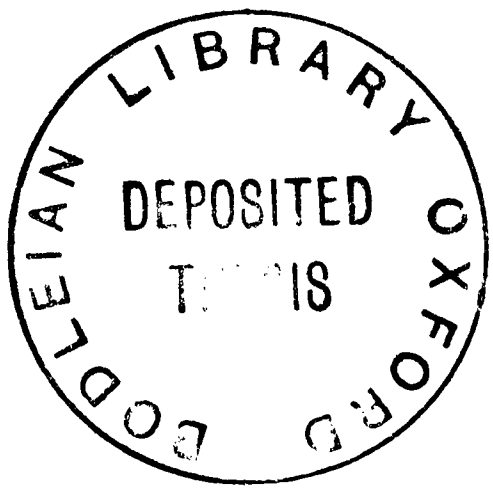
Ελληνικά διηγήματα στο τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα: Συμβολή στη διερεύνηση του μεταμοντέρνου

Supervisor: Professor Peter Mackridge

Dissertation presented for the degree of Doctor of Philosophy

Faculty of Medieval and Modern Languages

University of Oxford



Michaelmas Term 2003

"Greek Short Stories in the Last Quarter of the Twentieth Century: Contribution to an Exploration of the Postmodern"

St. Cross College

DPhil in Modern Greek Literature

Michaelmas Term 2003

ABSTRACT

The thesis examines Greek short stories written and published since the fall of the dictatorship in Greece in 1974, a year marking the beginning of the country's increasing opening to western lifestyles, mentalities and preoccupations. The present research explores two questions: How do Greek short stories of this period respond to the challenges of the postmodern condition, and what is the picture of the postmodern that one could draw from these texts. To this goal more than a hundred short stories are examined, by Sotiris Dimitriou, Michel Fais, Rhea Galanaki, E. Ch. Gonatas, Yiorgos Ioannou, Christophoros Milionis, Dimitris Nollas, I. Ch. Papadimitrakopoulos, Ersi Sotiropoulou, Christos Vakalopoulos, and Zyranna Zateli.

The thesis is structured on a thematic basis, studying the major themes of reality and the subject, in order to evaluate the kind and degree of subversion that this fundamental bipolar axis of modern thought is undergoing in the postmodern condition. The readings are informed by contemporary theory, ranging from microhistory and Bakhtinian dialogism to poststructuralism and deconstruction, Levinas's ethical theory and Wittgensteinian language games. The textual analysis reveals that the traditional notion of reality as a unified totality is coming under severe strain; the critique mounted by the texts ranges from negative recognition of cosmological plurality through epistemological failure to an increasingly positive recognition of multiple incommensurate universes, be that by means of metafiction or, more radically still, a magic realism that transcends the world of the text to imbue performatively the world of the reader. The reality of the past in the form of historical truth is another target of scrutiny, as the unearthing of multiple insignificant, private and a-systemic events undermines the formerly dominant

monolithic representations of the past and uncover its discursive construction, thereby facilitating the emergence of marginal historical subjects by means of fictional terms. Accordingly, the subject is no longer represented as a dominant and autonomous agent but as discursively constructed within a web of power relations. Yet this predicament creates the potential for a narrative identity and an alternative ethics founded on the acknowledgment of difference and interpersonal relations. Lastly, games, and especially language games, as a particular trope of merging reality and the subject, signal the cultural determination of irredeemable difference and plurality that is a constant in postmodern critique.

Apart from suggesting the significance of the texts studied and proposing novel approaches to them, the thesis also promotes the re-evaluation of the short story as a genre in the study of the contemporary, while at the same time offering a detailed account of particular instances of postmodern critique on the fundaments of modern thought.

«Ελληνικά διηγήματα στο τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα:

συμβολή στη διερεύνηση του μεταμοντέρνου»

St. Cross College

DPhil in Modern Greek Literature

Michaelmas Term 2003

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διατριβή εστιάζει το ερευνητικό ενδιαφέρον σε ελληνικά διηγήματα που γράφτηκαν και δημοσιεύτηκαν μετά την πτώση της δικτατορίας στην Ελλάδα το 1974, χρόνος που σημάδεψε το αυξανόμενα ισότιμο άνοιγμα της χώρας στον σύγχρονο δυτικό τρόπο ζωής και τους αντίστοιχους προβληματισμούς και αντιλήψεις. Με την αφετηρία αυτή η παρούσα εργασία επιχειρεί μια διπλή διερεύνηση: Πώς ανταποκρίνεται το διηγηματικό είδος στις προκλήσεις της μεταμοντέρνας εποχής και ποια είναι η εικόνα που προκύπτει για το μεταμοντέρνο μέσα από τα κείμενα που μελετώνται. Για το σκοπό αυτό εξετάζονται συνολικά περισσότερα από εκατό διηγήματα των Χρήστου Βακαλόπουλου, Ρέας Γαλανάκη, Ε. Χ. Γονατά, Ζυράννας Ζατέλη, Σωτήρη Δημητρίου, Γιώργου Ιωάννου, Χριστόφορου Μηλιώνη, Δημήτρη Νόλλα, Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλου, Έρσης Σωτηροπούλου, και Μισέλ Φάις.

Το συνολικό πεδίο διερεύνησης της διατριβής που διαγράφεται μ' αυτόν τον τρόπο υπήρξε μέχρι σήμερα συστηματικά παραμελημένο από τη φιλολογική έρευνα. Η σύγχρονη ελληνική διηγηματογραφία, παρά την πολλαπλώς έντονη παρουσία της, δεν έχει ελκύσει το ερευνητικό ενδιαφέρον ενώ και η αλλαγή παραδείγματος που σηματοδοτεί η μεταμοντέρνα κατάσταση έχει πολύ λίγο διερευνηθεί σε ό,τι αφορά τη

λογοτεχνία. Η μεγάλη κινητικότητα που εξασφαλίζει στο διήγημα το σύντομο μέγεθός του το κάνει προνομιακό μέτοχο του σύγχρονου. Σε μια εποχή που η πραγματικότητα τείνει όλο και περισσότερο να ορίζεται από τις αναπαραστάσεις της, αυτά τα κείμενα που κυκλοφορούν διαρκώς στα περιοδικά και τις εφημερίδες και συμφύρονται με την υπόλοιπη αναφορική τους ύλη διεκδικούν μια τελεστική συμμετοχή στην καθημερινή ζωή που μέχρι πρόσφατα αναγνωριζόταν μόνο στις αναπαραστατικές δυνατότητες του μυθιστορήματος. Η διαπίστωση αυτή τοποθετεί το διήγημα σε μια νέα προοπτική όσον αφορά την κεντρικότητα και τη σημασία του για όποιον ενδιαφέρεται για τη διαγραφή του πνευματικού ορίζοντα μιας περιόδου.

Η εργασία δομείται στη βάση μιας θεματικής προσέγγισης που διερευνά την υπονόμευση, στα κείμενα που μελετώνται, του θεμελιακού διπολικού άξονα της νεωτερικής σκέψης πραγματικότητα-υποκείμενο. Η κάθετη διάκριση μεταξύ γιγνώσκοντος υποκειμένου και εκτατής πραγματικότητας, *res cogitans* και *res extensa*, υπήρξε η βάση για την εδραίωση των βεβαιοτήτων του σύγχρονου ανθρώπου μετά από την περίοδο κρίσης που διαδέχτηκε τη θρησκευτική σταθερότητα του Μεσαίωνα. Ο καρτεσιανός δυϊσμός, που ήρε την αμφιβολία της ύπαρξης βλέποντας στο εγώ ένα σταθερό και λογικό κέντρο πρόσληψης, παρόν στον εαυτό του και αυστηρά διαχωρισμένο από την υλικότητα της εξωτερικής πραγματικότητας, αποτέλεσε θεμελιακή προϋπόθεση για μια δέσμη εξελίξεων που καθόρισαν την φυσιογνωμία των τελευταίων αιώνων. Η διχοτόμηση υποκειμένου και αντικειμένου με τη διάκριση παρατηρητή και παρατηρούμενου συνέβαλε στην ανάδυση της έννοιας της προοπτικής κι έδωσε νέα έμφαση στην αναπαράσταση, προσδιορίζοντας ταυτόχρονα την αλήθεια ως ανταπόκριση στα πράγματα. Σ' αυτήν την εξέλιξη ανήκει ολοφάνερα η θετικιστική ανάπτυξη των επιστημών και η αντίληψη της εξωτερικής

πραγματικότητας ως κατεξοχήν μετρήσιμης και υποτάξιμης στην τεχνολογική κυριαρχία του υποκειμένου.

Από την άλλη πλευρά το πρόγραμμα χειραφέτησης του Διαφωτισμού έστρεψε τη χρήση του εργαλειακού λόγου όχι μόνο προς τον άψυχο αλλά και τον έμψυχο εξωτερικό κόσμο ελπίζοντας να απελευθερώσει τον άνθρωπο από την καταπίεση μιας άδικης κοινωνικής οργάνωσης και εδραιώνοντας για το σκοπό αυτό κανόνες βασισμένους στην ομοιότητα των λογικών υποκειμένων. Άμεσα συνδεόμενη μ' αυτό το πρόγραμμα και εντασσόμενη στην ίδια παράδοση κάθετης διάκρισης μεταξύ κυρίαρχου υποκειμένου και εξωτερικής πραγματικότητας είναι ωστόσο και η ελλιπής αναγνώριση του Άλλου, του μη λογικού, του ανόμοιου, και η προσπάθεια υπόταξής του διαφορετικού στο ίδιο. Μια σειρά από ιεραρχικές ουσιοκρατικές διακρίσεις προκύπτουν απ' αυτό, οι οποίες προκρίνουν τον εαυτό απέναντι στον άλλο, το μέσα (σε μια γλώσσα, θρησκεία, φυλή, στα εθνικά σύνορα) έναντι του έξω και την ουδετεροποίηση του τοπικού προς όφελος του γενικού και του μετρήσιμου.

Η διερεύνηση των κεντρικών θεμάτων της πραγματικότητας και του υποκειμένου φιλοδοξεί έτσι να καταγράψει τις πιέσεις που υφίστανται τα θεμέλια της μοντέρνας σκέψης σ' αυτήν την περίοδο κρίσης που αναγνωρίζεται πως είναι η μεταμοντέρνα κατάσταση.

Η ανάγνωση των κειμένων που γίνεται είναι ενήμερη της αμφισβήτησης που διενεργούν διάφορες όψεις της σύγχρονης σκέψης στις πρότερες βεβαιότητες αυτής της θεματικής και ακολουθεί μια εκλεκτικιστική προσέγγιση όσον αφορά τη μεθοδολογία. Η θεωρητική υποδομή των κειμενικών αναλύσεων καλύπτει ένα ευρύ φάσμα διασταυρούμενων λόγων που εκτείνεται από τη μικροϊστορία και τη διαλογικότητα του Mikhail Bakhtin μέχρι τον μεταδομισμό και την αποδόμηση, την

ηθική θεωρία του Emmanuel Lévinas και τα γλωσσικά παιχνίδια του Ludwig Wittgenstein.

Η διατριβή απαρτίζεται από εννέα κεφάλαια που σύμφωνα με τη θεματική της επικέντρωση χωρίζονται σε τρία μέρη και μια έξοδο.

Το πρώτο μέρος με τίτλο «Κοσμολογική πολλαπλότητα» περιλαμβάνει τρία κεφάλαια που πραγματεύονται την αμφισβήτηση της πραγματικότητας ως ενιαίου πεδίου. Στα κείμενα που εξετάζονται ανιχνεύεται και αναλύεται μια προοδευτικά εντονότερη αίσθηση κατάρρευσης της μονοσήμαντης αντίληψης της πραγματικότητας καθώς η συνέπεια κι ενότητα αυτού που προσλαμβάνεται ως εξωτερικός κόσμος διακόπτεται από ρωγμές απ' όπου εισβάλλει η αμφιβολία, το ανεξήγητο ή και το υπερφυσικό, υποδεικνύοντας τη συνύπαρξη περισσότερων και ασύμβατων συστημάτων.

Πιο αναλυτικά τα επιμέρους κεφάλαια έχουν ως εξής:

Το κεφάλαιο «Η αδύνατη ζύγιση του συμπαγούς: *Η Προετοιμασία* του Ε. Χ. Γονατά» αναλύει το διήγημα *Η Προετοιμασία* (1991) του Ε. Χ. Γονατά που διερευνά την επιστημολογική βάση της συνύπαρξης ασύμβατων κόσμων. Πραγματευόμενο το λογικό παράδοξο της αυτοαναφορικότητας στην προσπάθεια του πρωταγωνιστή Αγέλαου να ζυγίσει το κεφάλι του, το κείμενο διερευνά τις προϋποθέσεις και την επάρκεια του λογικού συστήματος για την αντίληψη της πραγματικότητας, που φιλοδοξεί να την περιγράψει ως κοινή και ενιαία. Ωστόσο καθώς ο συνταξιούχος γιατρός και ο βοηθός του Προκόπης οδηγούνται σταδιακά στην αναγνώριση της αποτυχίας αυτού του συστήματος, της ανεπάρκειας και της διαπερατότητάς του, οφείλουν οδυνηρά, ως φορείς του ερωτήματος και πρωταγωνιστές του Λόγου, να αποσυρθούν, τη στιγμή που η επιστημολογική απορία τους μεταλλάσσεται σε οντολογική απειλώντας την ίδια την ύπαρξή τους.

Το δεύτερο κεφάλαιο, με τίτλο «'Οι ιστορίες είναι πάντα ξένες': Μεταμυθοπλαστικές περιελίξεις στα διηγήματα του Δημήτρη Νόλλα», αναλύει διηγήματα από τις συλλογές *Το τρυφερό δέρμα* (1982), *Ονειρεύομαι τους φίλους μου* (1990) και *Τα θολά τζάμια* (1995). Σ' αυτά η διάλειψη της ενιαίας πραγματικότητας δεν ορίζεται από τους αρνητικούς όρους μιας αποτυχίας όπως στην *Προετοιμασία* αλλά από τη θετική επιβεβαίωση μιας κοσμολογικής πολλαπλότητας μέσα στην οποία η παραδοξότητα βρίσκει την οργανική της θέση. Οι μεταμυθοπλαστικές περιελίξεις των αφηγήσεων δημιουργούν τεμνόμενα και αλληλο-περικλειόμενα σύμπαντα, δείχνοντας, μέσα απ' αυτήν την ακραία κειμενική αυτοαναφορικότητα, προς την κατεύθυνση της σημειωτικής κατασκευής της πραγματικότητας.

Το τρίτο κεφάλαιο επιγράφεται «Η λογοτεχνία ως ξόρκι: Τελεστικότητα και μαγικός ρεαλισμός στις συλλογές *Η περσινή αρραβωνιαστικιά* [1984] της Ζυράννας Ζατέλη και *Νέες αθηναϊκές ιστορίες* [1989] του Χρήστου Βακαλόπουλου». Στις συλλογές που εξετάζονται σ' αυτό το κεφάλαιο η κοσμολογική πολλαπλότητα και η συνύπαρξη διαφορετικών κόσμων παίρνει τη ριζοσπαστικότερη μορφή της. Πέρα από τη θεμελίωση της σημειωτικής κατασκευής της πραγματικότητας σε συγκεκριμένες πολιτισμικές παραδόσεις, ο μαγικός ρεαλισμός, με τη σύμφυρση λογικού και παραλόγου, φυσικού και υπερφυσικού, προσφέρει το πλαίσιο για την παρουσία και λειτουργία μιας ποικιλόμορφης τελεστικότητας που φιλοδοξεί να προεκτείνει τα όρια του μαγικού στην αναγνωστική πραγματικότητα αποδίδοντας μαγικές ιδιότητες στα κείμενα και προκαλώντας έτσι μια ασυνέχεια στη συμπαγή συνοχή των ασύμβατων κόσμων της μυθοπλασίας και της πραγματικότητας με την ουσιαστική διείσδυση του πρώτου στον δεύτερο.

Στο δεύτερο μέρος, με τίτλο «Το διακύβευμα του ιστορικού παρελθόντος και η ανάδυση του υποκειμένου», η εξωτερική πραγματικότητα αρθρώνεται σε

παρελθόντα χρόνο, όπου η δυσκολία της αντικειμενικής της διαπίστωσης αποσυνδέεται από την αμεσότητα των αισθήσεων και συνδέεται προφανέστερα με την δυσκολία του διαχωρισμού της από τον παρατηρητή. Εστιάζοντας σε δευτερεύουσες και αποσιωπημένες πλευρές του ιστορικού παρελθόντος ή διερευνώντας τη λειτουργία της μαρτυρίας, τα διηγήματα αυτά αποκαλύπτουν την πολιτισμικά προσδιορισμένη νοηματοδοτική δραστηριότητα του υποκειμένου που διέπει εξίσου την κατασκευή τόσο της ιστορίας, που δείχνεται πολύ λιγότερο αντικειμενική απ' όσο θεωρούνταν ότι θα μπορούσε να είναι, όσο και του ιδίου.

Έτσι, το τέταρτο κεφάλαιο, με τίτλο «Οι υπώρειες της ιστορίας στη συλλογή *Θερμά θαλάσσια λουτρά* [1980] του Ηλία Χ. Παπαδημητρακόπουλου και στο διήγημα «Η ιστορία της Όλγας» από τα *Ομόκεντρα διηγήματα* [1986] της Ρέας Γαλανάκη», διερευνά μια πρόταση αναστοχασμού της ιστορίας στις αχαρτογράφητες περιοχές της. Τα κείμενα που μελετώνται επισκέπτονται το παρελθόν σε σημεία που προβάλλονται ως περιφερειακά, τυχαία και ασήμαντα, αναδιφούν στο ακατάγραπτο και το ακληρονόμητο και προβάλλουν μια θεώρηση της ιστορίας σε μικρές κλίμακες που υπονομεύουν τις γενικευτικές και μονοσήμαντες ιστορικές αφηγήσεις. Καθώς υποδεικνύουν τη διαλογική κατασκευή των τελευταίων, και ταυτόχρονα το περιθώριο αμφισβήτησης και αέναης επανερμηνείας που αφήνει η επίγνωσή της, τα διηγήματα αυτά απομακρύνονται από ένα ολιστικό όραμα της ιστορίας, προς μια μικροαφηγηματική πολλαπλότητα

Το πέμπτο κεφάλαιο, «Η διαλείπουσα παρουσία του παρελθόντος: ιστορική μνήμη και (δια)κειμενικό υποκείμενο στη συλλογή *Καλαμάς κι Αχέροντας* [1985] του Χριστόφορου Μηλιώνη», εστιάζει στην παρουσίαση της ιστορικής μνήμης. Η αναδρομή στο παρελθόν, η οποία αφορμάται από την αναζήτηση μιας σταθερής 'πρώτης αρχής' για τον καθορισμό της παροντικής ταυτότητας του εκάστοτε ήρωα,

διαπερνάται από την αναπόφευκτη διαμεσολάβηση μιας έντονης κειμενικότητας που περιορίζει δραστικά τη δυνατότητα ασφαλούς πρόσβασης σ' αυτόν τον ιστορικό χρόνο. Αυτή η θεώρηση του παρελθόντος, σύντονη με την κειμενοκεντρική προσέγγιση της ιστορίας στο χώρο της ιστοριογραφίας, έχει ως συνέπεια μια ορισμένη μυθοποίηση τόσο του συγκεκριμένου χωροχρόνου όσο και, κυρίως, του υποκειμένου που μαρτυρεί γι' αυτό, καθώς η ανάδειξη του (δια)κειμενικού χαρακτήρα της μαρτυρίας δημιουργεί το χώρο για την μυθοπλαστική ανάδυση του περιθωριοποιημένου μάρτυρα.

Το τρίτο μέρος έχει τίτλο «Το υποκείμενο στο περιθώριο» και εξετάζει την υπονόμευση της κυρίαρχης νεωτερικής αντίληψης για το άτομο ως αυτόνομο και κυρίαρχο υποκείμενο. Σ' αυτό διερευνάται μια θεώρηση του υποκειμένου όχι ως κεντρικού κι ενεργού παράγοντα διαμόρφωσης της γύρω του πραγματικότητας, αλλά ως περιθωριοποιημένου και υπό καταδίωξη. Εξετάζοντας τους όρους της διαφοράς που περιθωριοποιεί σε κάθε περίπτωση τους πρωταγωνιστές των κειμένων διερευνάται μια αντίληψη της ταυτότητας που υπονομεύει τις ουσιοκρατικές ιεραρχήσεις και σηματοδοτεί μια σημαντική στροφή στα ηθικά ζητήματα που θέτει η ουσιαστική αναγνώριση της ετερότητας. Τα επιμέρους κεφάλαια έχουν ως εξής:

Το έκτο κεφάλαιο τιτλοφορείται «Η περιθωριακή θέση του υποκειμένου στη συλλογή του Σωτήρη Δημητρίου *Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη* [1989]». Η συλλογή που εξετάζεται εδώ ενοικείται από μια πολυάριθμη ομάδα περιθωριακών ηρώων που εμπίπτουν στο ευρύ εκείνο φάσμα των μειωτικών ταυτοτήτων που ο κυρίαρχος λόγος απορρίπτει συλλήβδην, πάνω στη βάση της ιεραρχικής διάκρισης ανάμεσα σε φυσιολογικό, κανονικό και σε ανώμαλο, παρεκκλίνον. Εστιάζοντας στην εξουσιαστική διακύβευση της περιθωριοποίησης των διαφορετικών υποκειμένων, τα διηγήματα αυτά διεξάγουν μια αποδόμηση της ιεραρχικής διάκρισης κανονικό-

παρεκκλίνον, που δεν έχει βέβαια ως αποτέλεσμα την πλήρη ανατροπή της αλλά την κατάδειξη της εγγύτητας των όρων της και της διαπερατότητας των ορίων της. Μέσα απ' αυτήν την διαδικασία η έννοια μιας παραμόνιμης περιθωριακής ταυτότητας εκτίθεται ως προβληματική, καθώς η υποτιθέμενη *φύση* του παρεκκλίνοντος ατόμου αναδεικνύεται σε μεταβαλλόμενη *θέση* σ' ένα πλέγμα λόγων που υπονομεύει τον αυτοπροσδιορισμό του υποκειμένου.

Το έβδομο κεφάλαιο έχει τίτλο «Ο έρωτας του περιθωρίου στα πεζογραφήματα του Γιώργου Ιωάννου από τις συλλογές *Επιτάφιος θρήνος* [1980] και *Καταπακτή* [1982]». Σ' αυτό διερευνάται ο ρόλος του κοινωνικά αποδοκιμασμένου έρωτα στο χειρισμό από τον Ιωάννου ζητημάτων ταυτότητας από τη θέση του περιθωρίου όπου τείνει να οδηγεί η ερωτική 'παρέκκλιση'. Ο χειρισμός αυτός, τρέποντας τον έρωτα στο περιθώριο σε έρωτα *για* το περιθώριο και βρίσκοντας στον αποκλεισμό έναν πρόσφορο χώρο για τη διεύρυνση και αφηγηματοποίηση του εαυτού, προωθεί μια αμφισβήτηση της ισχύουσας ηθικής τάξης, που υπερασπίζεται τη διαφορά από τη θέση του συγκεκριμένου άλλου.

Στο όγδοο κεφάλαιο, με τίτλο «Το ηθικό υποκείμενο στη συλλογή *Απ' το ίδιο ποτήρι και άλλες ιστορίες* [1999] του Μισέλ Φάις», η ηθική σχέση και η αναγνώριση του άλλου εξετάζεται ως ο ίδιος ο άξονας συγκρότησης του υποκειμένου σε κείμενα που συναπαρτίζουν μια συλλογή πορτρέτων της πιο έντονης κακοπάθειας και καταδίωξης. Ο ετεροπροσδιορισμός φτάνει εδώ στην πιο ακραία μορφή τού να θεωρείται το υποκείμενο ως καταστατικά έκθετο και αέναα αποκρινόμενο στην ασύλληπτη ετερότητα του άλλου ανθρώπου. Η ηθικότητα εμφανίζεται έτσι όχι ως αυτόνομη επιλογή αλλά ως κατεξοχήν εξατομικευτική σχέση.

Τέλος το ένατο και τελευταίο κεφάλαιο που τίθεται εκτός των προηγούμενων μερών στην «Έξοδο» της διατριβής, με τίτλο «Το υποκείμενο και η πραγματικότητα

μέσα στα (γλωσσικά) παιχνίδια της συλλογής διηγημάτων *Ο βασιλιάς του φλίπερ* [1997] της Έρσης Σωτηροπούλου» πραγματεύεται τη σχέση του υποκειμένου με την πραγματικότητα όπως αυτή αρθρώνεται με τους όρους των πολλαπλών γλωσσικών παιχνιδιών της κοινωνικής σχέσης.

Το τελευταίο αυτό κεφάλαιο, φέρνοντας στο φως την υπόθεση που διατρέχει τα προηγούμενα μέρη και συναρθρώνοντας τη θεματική τους στο κομβικό σημείο των πολλαπλών γλωσσικών παιχνιδιών, επιτρέπει να συνάγει κανείς μια ευσύνοπτη παρουσίαση των αντιλήψεων του μεταμοντέρνου όπως αναφάνηκαν από τα προηγούμενα κεφάλαια. Σύμφωνα μ' αυτή οι έννοιες της εσωτερικής ενότητας (όπως η ενότητα της πραγματικότητας, παρούσας και παρελθούσας, ή του υποκειμένου) και των κάθετων διακρίσεων (υποκείμενο-αντικείμενο, φυσιολογικό-ανώμαλο, εγώ-Άλλο) υποχωρούν σημαντικά κάτω από το βάρος της αναγνώρισης της πολλαπλότητας που είναι εγγενής στις καταστατικές πολιτισμικές διαμορφώσεις.

Η προσφορά αυτής της διατριβής στην έρευνα των ευρύτερων πεδίων της σύγχρονης ελληνικής πεζογραφίας και ιστορίας των ιδεών θα μπορούσε να συνοψιστεί ως εξής: Όσον αφορά τη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία η παρούσα μελέτη προτείνει νέες αναγνώσεις για τα συγκεκριμένα κείμενα που πραγματεύεται αποκαλύπτοντας πλευρές τους που δεν έχουν τύχει συζήτησης και διερεύνησης. Η ανάλυση αυτών των κειμένων ως μετεχόντων του μεταμοντέρνου προβληματισμού, σε μεγάλο βαθμό αναπάντεχη για αρκετές περιπτώσεις συγγραφέων καταδεικνύει καίριες πτυχές τους, υποδεικνύοντας επιπλέον τρόπους με τους οποίους αυτά μπορούν να αφορούν τις αναζητήσεις ενός σύγχρονου αναγνωστικού κοινού.

Με τον ίδιο τρόπο η εργασία αυτή αναδεικνύει τη σημασία και συμβολή του διηγηματικού είδους στην αισθητική διερεύνηση και προώθηση των σύγχρονων ερωτημάτων. Η παλαιότερη πρωτοκαθεδρία της ποίησης και η σχετικά πρόσφατη

προτεραιότητα του μυθιστορήματος κράτησαν για πολύ καιρό το διήγημα έξω από τις ακαδημαϊκές μελέτες και παρέβλεψαν τον όλως ιδιαίτερο χαρακτήρα της συμμετοχής του στην συγκαιρινή του πνευματική ζωή. Οι αναλύσεις που προτείνονται εδώ δείχνουν ότι το διήγημα, μακράν του να κινείται συλλήβδην μεταξύ πρωτόλειου (προάγγελου του κυρίως μυθιστορηματικού έργου του εκάστοτε συγγραφέα) και ευκαιριακού, μπορεί να αναδειχθεί σε κατεξοχήν τόπο συνάντησης πολιτισμικών κωδίκων και γεννήτορα σημασιών, αξιώνοντας τη μεγαλύτερη φιλολογική προσοχή και ερμηνευτική προσπάθεια.

Τέλος, όσον αφορά το πλέγμα στάσεων και αντιλήψεων που προσδιορίζει το μεταμοντέρνο, η εργασία αυτή προτείνει μια νηφάλια και λεπτομερειακή παρουσίαση των επιμέρους συντεταγμένων του που επιτρέπουν να παρακολουθήσει κανείς τις συγκεκριμένες ανατροπές που διενεργεί αυτό στις θεμελιώδεις παραμέτρους της νεωτερικής σκέψης.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Οι Ευχαριστίες μιας διατριβής είναι η μοναδική ευκαιρία που έχουν άνθρωποι με μικρές πιθανότητες για όσκαρ να ευχαριστήσουν δημόσια όλους εκείνους που τους βοήθησαν στην μακριά τους διαδρομή. Γι' αυτό ζητώ να μου συγχωρεθεί το μήκος.

Ευχαριστώ πρώτον τον επιβλέποντα καθηγητή μου Peter Mackridge που παρακολούθησε με πολλή προθυμία αυτήν τη μελέτη σε όλα της τα στάδια και με υποχρέωσε με τις καίριες παρατηρήσεις του να εξετάζω εξαντλητικά κάθε επιχείρημά μου, μαθαίνοντάς μου να σκέφτομαι με σκοπό την επικοινωνία. Ταυτόχρονα, η εμπιστοσύνη του στις ιδέες μου με κρατούσε σε διαρκή εγρήγορση για την επιστημονική μου ευθύνη, και γι' αυτό του είμαι ευγνώμων.

Ευχαριστώ το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (Ι.Κ.Υ.) για την πλήρη οικονομική κάλυψη των σπουδών μου που μου παρείχε.

Ευχαριστώ τους φίλους που ήταν κοντά μου: Τους συμφοιτητές μου στην Οξφόρδη Ελίνα Τσαλίκογλου, Θοδωρή Χιώτη και Ελένη Παπαργυρίου που έδωσαν – ο καθένας χωριστά και όλοι μαζί – μια πρωτοφανή και υπέροχη δυναμική στον όρο συνάδελφος. Τους φίλους Leila Ollaik, Caroline Bertonèche, Miguel Mulet-Parada, German Freire, Maddalena Moroni, Karl Demata, Luca Nunziata, Gari Clifford που ομόρφυναν με την παρέα τους όλα τα χρόνια στην Οξφόρδη. Τους φίλους στην Ελλάδα, τη Μαρία Διαμαντή που με έσωσε πλειστάκις με τις καίριες συμβουλές της, τη Μαρία Παπαηλιάδη (Παπ) για μια καλλιτεχνική γνώση ζωής, την Κλαίρη Ζώνιου που μου θύμιζε την αξία της κίνησης, τη Νάνσυ Καλύβα της οποίας το όραμα για τα υπέροχα χρόνια μετά τη συνταξιοδότησή μας με ενθάρρυνε σταθερά ήδη από την παιδική ηλικία, τον συνάδελφο κινηματογραφιστή Νίκο Γεωργούση για απαραμείωτη έμπνευση, τον Δημήτρη Παππά για το δύσκολο συνδυασμό αγάπης κι ελευθερίας.

Ευχαριστώ τους συγγραφείς Δημήτρη Νόλλα, Μισέλ Φάις, Έρση Σωτηροπούλου και Χριστόφορο Μηλιώνη που με βοήθησαν γενναιόδωρα στην προσέγγιση του έργου τους, Τον Ε. Χ. Γονατά ευχαριστώ όχι μόνο για την έμπνευση που μου πρόσφερε – μπας και καταλάβω

κάτι απ' αυτό που κάνει – αλλά και γιατί εξακολουθεί να με τιμά με τη φιλία του αγνοώντας με καλοσύνη τη φιλολογική μου πλευρά. Ευχαριστώ πολύ τον δάσκαλό μου Μανόλη Χατζηγιακουμή για μια βαθιά και αόρατη στήριξη ήθους, τον Νάσο Βαγενά που ως επισκέπτης καθηγητής στην Οξφόρδη με ανάγκασε να αντιμετωπίσω από νωρίς τις δυσκολίες και τις αντιφάσεις του αντικειμένου μου υπογραμμίζοντας την ανάγκη της νηφάλιας σκέψης, την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού που ως επιβλέπουσα καθηγήτρια εκ μέρους του Ι.Κ.Υ. στήριξε ανελλιπώς τη συνέχεια των θεωρητικών προβληματισμών που πυροδότησε η ίδια ως καθηγήτρια των προπτυχιακών μου σπουδών, τον Τάκη Καγιαλή που συνάντησα πολύ αργότερα, αλλά πρόλαβε μολοντούτο να στηρίξει την προσπάθειά μου με το παράδειγμα της καθαρής σκέψης του και την απελευθερωτική προοπτική που έφερε στις συζητήσεις μας.

Τον σύντροφό μου δεν νομίζω ότι θα μπορέσω ποτέ να τον ευχαριστήσω αρκετά για τη στήριξη, την προθυμία, την κατανόηση, τη συζήτηση, τη βοήθεια, τις συμβουλές, τα ερεθίσματα και πολλά ακόμα, αλλά κυρίως, μ' έναν πολύ ουσιαστικό τρόπο, για το κίνητρο. Ίσως όμως κι έτσι να πρέπει, η αγνωμοσύνη είναι ένας τρόπος σεβάσμιας δεξίωσης του άλλου. Μπορώ τουλάχιστον να ευχηθώ να συνεχίσω να ζω τη ζωή μου μαζί του (και) σαν την απόλυτη ευγνωμοσύνη που υπόσχομαι να του κρύβω.

Την οικογένειά μου – την ευρύτερη όσο ακριβώς και την στενότερη – ευχαριστώ για την αγάπη και τη συνεχή εμπιστοσύνη και στήριξη. Όλως ιδιαιτέρως την μητέρα μου για μια αφάνταστη αγάπη, που εφηύρε τρόπο να δίνει τα πάντα και να συμπεριλαμβάνει σ' αυτά και την ανεξαρτησία. Για την ύπαρξη του αδερφού μου νιώθω μια εντελώς ξεχωριστή ευγνωμοσύνη, και για την υπόσχεση ενός σπουδαίου συνοδοιπόρου δια βίου. Και τους δύο τους ευχαριστώ που βοηθούν να μένουν ζωντανά η μνήμη και το παράδειγμα του πατέρα μου κι έτσι αν και είναι αργά να τον ευχαριστήσω για περίπου ό,τι είμαι μπορώ τουλάχιστον να του αφιερώσω αυτή τη δουλειά μου σαν σε ζώντα.

Στον Μάρκο, που το διάβαζε.

Σε κάθε νέα εποχή ή αναγέννηση

δεν μετράνε μόνο τα νέα πράγματα

αλλά επίσης, και κυρίως, ο τρόπος που βλέπουμε τα παλιά.

WOLS

(μτφρ. Ε. Χ. Γονατάς)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 7

ΜΕΡΟΣ Ι: Κοσμολογική πολλαπλότητα

Εισαγωγή.....41

Κεφάλαιο 1: Η αδύνατη ζύγιση του συμπαγούς: *Η Προετοιμασία* του Ε. Χ. Γονατά.....46

Κεφάλαιο 2: 'Οι ιστορίες είναι πάντα ξένες': Μεταμυθοπλαστικές περιελίξεις στα διηγήματα του Δημήτρη Νόλλα.....64

Κεφάλαιο 3: Η λογοτεχνία ως ξόρκι: Μαγικός ρεαλισμός και τελεστικότητα στις συλλογές *Περσινή αρραβωνιαστικιά* της Ζυράννας Ζατέλη και *Νέες αθηναϊκές ιστορίες* του Χρήστου Βακαλόπουλου.....84

Συμπέρασμα.....118

ΜΕΡΟΣ ΙΙ: ΤΟ ΔΙΑΚΥΒΕΥΜΑ ΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ ΚΑΙ Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ

Εισαγωγή.....120

Κεφάλαιο 4: Οι υπώρειες της ιστορίας στη συλλογή *Θερμά θαλάσσια λουτρά* του Ηλία Χ. Παπαδημητρακόπουλου και στο διήγημα «Η ιστορία της Όλγας» από τα *Ομόκεντρα διηγήματα* της Ρέας Γαλανάκη. 123

Κεφάλαιο 5: Η διαλείπουσα παρουσία του παρελθόντος: ιστορική μνήμη και (δια)κειμενικό υποκείμενο στη συλλογή *Καλαμάς κι Αχέροντας* του Χριστόφορου Μηλιώνη.....162

Συμπέρασμα.....189

ΜΕΡΟΣ ΙΙΙ: ΤΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΟ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟ

Εισαγωγή.....191

Κεφάλαιο 6: Η περιθωριακή θέση του υποκειμένου στη συλλογή του Σωτήρη Δημητρίου *Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη* 193

Κεφάλαιο 7: Ο έρωτας του περιθωρίου στα πεζογραφήματα του Γιώργου Ιωάννου από τις συλλογές *Επιτάφιος θρήνος* και *Καταπακτή* 237

Κεφάλαιο 8: Το ηθικό υποκείμενο στη συλλογή *Απ' το ίδιο ποτήρι* του Μισέλ Φάις.....273

Συμπέρασμα.....327

ΕΞΟΔΟΣ

Κεφάλαιο 9: Το υποκείμενο και η πραγματικότητα μέσα στα (γλωσσικά) παιχνίδια της συλλογής διηγημάτων *Ο βασιλιάς του φλίπερ* της Έρσης Σωτηροπούλου.....328

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....369

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....381

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διδακτορική διατριβή πραγματεύεται ελληνικά διηγήματα του τελευταίου τέταρτου του εικοστού αιώνα και διερευνά τον βαθμό και τους τρόπους με τους οποίους η θεματική τους συνδέεται με την προβληματική του μεταμοντέρνου. Ταυτόχρονα φιλοδοξεί να συμβάλει στην εξέταση και κατανόηση του ίδιου αυτού όρου για την εν λόγω περίοδο.[1] Μελετώντας διηγήματα των Χρήστου Βακαλόπουλου, Ρέας Γαλανάκη, Ε. Χ. Γονατά, Σωτήρη Δημητρίου, Ζυράννας Ζατέλη, Γιώργου Ιωάννου, Χριστόφορου Μηλιώνη, Δημήτρη Νόλλα, Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλου, Έρσης Σωτηροπούλου, και Μισέλ Φάις που γράφτηκαν και δημοσιεύτηκαν στην περίοδο 1974-1999, και ερμηνεύοντάς τα χρησιμοποιώντας το εν πολλοίς κυρίαρχο κοινωνικό, πολιτικό και φιλοσοφικό λεξιλόγιο της εποχής, ελπίζω να εξυπηρετήσω τη διπλή στόχευση του αμοιβαίου φωτισμού μιας ομάδας σημαντικών αλλά παραμελημένων από τη φιλολογική κριτική κειμένων και, συγχρόνως, ενός λεξιλογίου που παραμένει αντικείμενο συζήτησης, τουλάχιστον για το μέτρο και τις πτυχές του που αφορούν τα ελληνικά συμφραζόμενα.

i) Διερεύνηση του μεταμοντέρνου

Η καίρια κοινωνικό-πολιτική και πολιτισμική αλλαγή που αποτέλεσε η μεταπολίτευση του 1974 σήμανε μια νέα εποχή για την Ελλάδα που, μαζί με την ανάδυση της ελευθερίας και της ευημερίας, την σταδιακή έξοδο της χώρας από την διεθνή απομόνωση, είδε και τη βαθμιαία υποχώρηση πολλών από τις βεβαιότητες που

---

[1] Σημειώνεται εδώ ότι ο όρος μεταμοντέρνο έχει προτιμηθεί έναντι του συχνότερου μεταμοντερνισμός για να αποφευχθούν οι περιοριστικές συνδηλώσεις καλλιτεχνικού κινήματος ή ρεύματος της παραγωγικής κατάληξης του δεύτερου, και να παραμείνουν ενεργές οι ευρύτερες κοινωνικές και φιλοσοφικές συντεταγμένες του.

όριζαν μέχρι εκείνη τη στιγμή τη σχέση των ατόμων με τον κόσμο. Ως παρόξυνση του μετεμφυλιακού κράτους της Δεξιάς, η δικτατορία συμπαρέσυρε στην πτώση της και την νομιμοποιητική βάση της μεταπολεμικής Ελλάδας.[2] Η εθνικοφροσύνη και ο αντικομμουνισμός έπαψαν να ρυθμίζουν την κοινωνική δράση ενώ οι οντότητες που προσδιόριζαν αναδείχθηκαν διάτρητες και προβληματικές, την ίδια στιγμή που οι αγώνες της Αριστεράς έχασαν, με την καταξίωση και ορισμένη εξαργύρωσή τους στο μεταπολιτευτικό κράτος, σε σημαντικό βαθμό την μονοσήμαντη αντιπαραθετική τους ισχύ. Το φαινόμενο αυτό οξύνθηκε και διευρύνθηκε στα πλαίσια μιας προϊούσας γενικευμένης αποϊδεολογικοποίησης.

Ταυτόχρονα ο πληθωρισμός των ιδεών που ενθάρρυνε η μεταπολίτευση σε συνδυασμό με την έκρηξη της πληροφορίας που έφερε η απελευθέρωση και σταδιακή κυριαρχία των ηλεκτρονικών μέσων από τα μέσα της δεκαετίας του '80, η είσοδος και πλήρης ένταξη της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση, το βαθμιαίο άνοιγμα και η φιλελευθεροποίηση των αγορών παγκοσμίως και η επιτάχυνση των αλλαγών σε όλα τα πεδία συνετέλεσαν δραστικά στη διεύρυνση της πολυφωνίας και της ετερογένειας. Παράλληλα η αθρόα εισροή μεταναστών, συχνά και υπό ανεξέλεγκτες συνθήκες, μαζί με τον επαναπατρισμό των πολιτικών προσφύγων, έδειξαν, από τα τέλη της δεκαετίας του '80 και σ' όλη τη δεκαετία του '90, τα όρια των καθολικών αναπαραστάσεων της εθνικής ταυτότητας, και ταυτόχρονα μετατόπισαν τον τρόπο του προσδιορισμού της από την ορθολογιστικά ελεγχόμενη ενδοσκόπηση στην έκθεση σε και αλληλεπίδραση με εξωτερικές αναπαραστάσεις. Όλα αυτά συνθέτουν για την εποχή που μελετούμε τις παραμέτρους μιας πραγματικότητας που διαθλάται σε πολλαπλές αλληλοσυγκρουόμενες αναπαραστάσεις και γίνεται ολοένα και

---

[2] Βούλγαρης 2001: 29.

δυσκολότερο να συλληφθεί στην καθολικότητά της και να περιγραφεί με κανονικότητες.

Κοινή παράμετρος σε όλες τις ποικίλες και κάποτε αντιφατικές χρήσεις των όρων μεταμοντέρνο, μεταμοντερνισμός, μεταμοντέρνα κατάσταση είναι ακριβώς η κρίση των κάθε είδους αναπαραστάσεων, η δυσπιστία στη δυνατότητα να περιγραφεί το πραγματικό με την πιο ευρεία έννοια.[3] Οι ίδιοι όροι περιγράφουν την κατάρρευση των σχημάτων της καθολικότητας, της γενικότητας, της αντικειμενικότητας, και μαζί το όραμα της ανθρώπινης ευημερίας που στήριξε πάνω τους το πρόγραμμα του Διαφωτισμού.[4] Σ' αυτό το πνευματικό κλίμα η υποχώρηση των 'μεγάλων αφηγήσεων' της χειραφέτησης του ανθρώπου και της δυνατότητας ελέγχου όλων των παραμέτρων διαβίωσής του μέσω της συνεπούς προόδου και της λογικής οργάνωσης της κοινωνικής ζωής συνοδεύεται από την επίγνωση της τυχαιότητας, της συμπτωματικότητας και της συνύπαρξης αλληλοσυγκρουόμενων δυνατοτήτων, ενώ κυρίαρχη είναι η έννοια της πολυμορφίας, της ετερογένειας και της αποσπασματικότητας.

Από την άλλη πλευρά αναπόφευκτα υποχωρεί σημαντικά και η αντίληψη του υποκειμένου ως κυρίαρχου και ρυθμιστή της πραγματικότητας. Το πάλαι ποτέ αυτόνομο υποκείμενο που θεωρούνταν ως συγκροτούμενο από τον Λόγο βρίσκεται ετεροπροσδιοριζόμενο από τους κάθε είδους εξουσιαστικούς λόγους που το συγκροτούν, και διασκορπισμένο στα αμέτρητα γλωσσικά παιχνίδια του κοινωνικού

---

[3] Βλ. και Bertens (1995: 11) που εξετάζει στη μελέτη του διεξοδικά τις διάφορες χρήσεις αυτών των όρων σε διαφορετικούς χρόνους και περιβάλλοντα.

[4] Ο Habermas (1983: 9), ένας από τους κύριους υποστηρικτές της ανάγκης συνέχισης του προγράμματος του Διαφωτισμού, το περιγράφει συνοπτικά ως εξής: "The project of modernity formulated in the 18th century by the philosophers of the Enlightenment consisted in their efforts to develop objective science, universal morality and law, and autonomous art according to their own logic. [...] The Enlightenment philosophers wanted to utilize this accumulation of specialized culture for the enrichment of everyday life – that is to say, for the rational organization of everyday social life".

δεσμού.[5] Σ' αυτήν την αγωνιστική αλληλεπίδραση, που καταλήγει στην υπονόμευση του καθολικού και κυρίαρχου υποκειμένου της λογοκρατίας, συμμετέχει και η παράμετρος μιας ολοένα μεγαλύτερης αναγνώρισης και προώθησης των ατομικών διαφορών και διαφορών μεταξύ ομάδων.

Μολονότι έχουν εκφραστεί αρκετές επιφυλάξεις για τον βαθμό και τους όρους με τους οποίους η μεταμοντέρνα κατάσταση και ο καλλιτεχνικός μεταμοντερνισμός μπορούν να αφορούν 'γνήσια' τα ελληνικά συμφραζόμενα, όπου ο εκσυγχρονισμός ασθμαίνει ακόμη και σήμερα[6] και όπου ο μοντερνισμός στην τέχνη κάθε άλλο παρά εξάντλησε τα όριά του,[7] θεωρώ ότι οι δύο αυτοί προσδιορισμοί θέτουν μια σειρά ζητημάτων που ενδιαφέρουν καίρια τα ελληνικά πράγματα της περιόδου που εξετάζεται και περιγράφουν με ακρίβεια μια σειρά πολιτισμικών φαινομένων της τελευταίας εικοσιπενταετίας.

Σε ό,τι αφορά τον χώρο της λογοτεχνίας ειδικότερα, οι πιο απερίφραστες αντιρρήσεις έχουν εκφραστεί από τους Gregory Jusdanis (1987) και Vassilis Lambropoulos (1988). Απόλυτα σύμφωνες μεταξύ τους και σε μεγάλο βαθμό παρόμοιες, οι θέσεις τους συνοψίζονται στη διαπίστωση της ελλειμματικής και πάντως προβληματικής παρουσίας της μοντερνιστικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα που θα λειτουργούσε ως απαραίτητο υπέδαφος και εφαλτήριο για τον λογοτεχνικό

---

[5] Πρβλ. Lyotard 1993, Γεωργίου 1993: 16-18.

[6] Έτσι ο Αγραφιώτης (1988: 203-204): «η νεοτερικότητα δεν μπορεί να βρει πρόσφορο έδαφος για να αναδυθεί δεδομένου ότι [...] ο εκσυγχρονισμός της [ελληνικής κοινωνίας] γίνεται με αβέβαια βήματα και με πολλές αντιστάσεις [...] Με τα σύγχρονα μέσα επικοινωνίας και μεταφοράς οι διαφορές φάσης ανάμεσα στην ελληνική κοινωνία και τις υπόλοιπες (μετα)βιομηχανικές ελαττώνονται αλλά η πρόκληση για την ελληνική κοινωνία είναι τεράστια: να αφομοιωθεί η νεοτερικότητα που διαμορφώθηκε σε διαφορετικό σχετικά κοινωνικο-πολιτιστικό περιβάλλον στη διάρκεια ενός αιώνα και ταυτόχρονα να συμμετάσχει η ελληνική κοινωνία στη μορφοποίηση της επόμενης νεοτερικής κατάστασης.»

[7] Για τον εικαστικό χώρο, βλ. Βακαλό (1985: 116), και Κοκκινίδης (1988: 225): «Όταν πριν από μερικά χρόνια παρουσιάστηκαν στη Δύση μελέτες και άρθρα, όπου εξαγγελλόταν η μεταμοντέρνα εποχή και τέχνη [...], στην Ελλάδα έμεναν ακόμα ανοιχτά τα ερωτήματα, που συνδέονται με τον ελληνικό μοντερνισμό».

μεταμοντερνισμό.[8] Βάσει αυτού του δομικού προβλήματος και οι δύο καταλήγουν ότι μια ελληνική εκδοχή του μεταμοντερνισμού δεν θα ήταν παρά άλλο ένα από τα εισαγόμενα δυτικά προϊόντα, χωρίς ευρύτερη απήχηση.[9]

Δίνοντας έμφαση στο αντι-αναπαραστατικό πνεύμα του μεταμοντερνισμού και εντοπίζοντας την καταγωγή του στον μοντερνισμό και την ιστορική πρωτοπορία, οι δύο μελετητές τοποθετούνται εν μέρει σωστά. Από τη διστακτική χρήση του όρου στις αρχές της δεκαετίας του 1960 και μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970, ο μεταμοντερνισμός συνδέθηκε με τον προβληματισμό της αναπαράστασης, που ο Ihab Hassan (1963, 1967, 1971), από τους πρώτους και σημαντικότερους συμμετέχοντες στη συζήτηση εκείνων των χρόνων,[10] συνέδεσε με ένα ρεύμα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού που ονόμασε «λογοτεχνία της σιωπής». Μολονότι οι διακρίσεις του Hassan ανάμεσα σε μοντερνισμό, πρωτοπορία και μεταμοντερνισμό δεν είναι πάντοτε σαφείς και ευθύνονται ίσως για αρκετή σύγχυση,[11] ο μεταμοντερνισμός φαίνεται να συνεχίζει μια πρωτοποριακή παράδοση αυτοαναφορικότητας και αντίδρασης στην τάση του υψηλού μοντερνισμού για αυτονόμηση της τέχνης από τη ζωή. Η δυσπιστία προς την αναπαράσταση και η αυτοαναφορικότητα αυτής της φάσης του μεταμοντερνισμού βρίσκει παραλληλίες αλλά και θεωρητικό υπόβαθρο στις θεωρίες του μεταδομισμού και της αποδόμησης, που επικεντρώνουν το ενδιαφέρον σε

---

[8] Πρβλ. Jusdanis (1987: 88): "If modernism and the avant-garde developed in different ways and remained somewhat marginal then it would make little sense to expect the presence of a postmodernism in Greece. It would be as structurally impossible as a historical avant-garde." Και Lambropoulos (1988: 156): "Postmodernism is the impossible paradox of contemporary Greek literature – a deviation, an aberration, a scandal. [...] It will not have any special effect unless its ingenious emphasis on reading stirs an interest in the arbitrariness of the literary signification and inspires the first Greek avant-garde. [...] The question remains open: is such an avant-gardiste critique feasible? If it is feasible, the avant-gardiste critique must struggle against romantic aesthetics, historical linguistics, idealist philosophy and above all the pandemic anxiety of Greekness".

[9] Πρβλ. Jusdanis (1987: 89): "A postmodernism without the conditions necessitating it would require a leap of faith. It would be another foreign import without an audience to consume it." Και Lambropoulos (1988: 156): "[Postmodernism in Greece] will not enter the mainstream because its tradition is quite foreign".

[10] Ανάμεσα στους υπόλοιπους η Susan Sontag (1967) και ο Leslie Fiedler (1977)[1965] άσκησαν σημαντική επιρροή γράφοντας ευρύτερα για τη 'νέα ευαισθησία' (new sensibility).

ζητήματα γλώσσας, κειμενικότητας και διακειμενικότητας, με έμφαση στην αδιαφάνεια του γλωσσικού μέσου. Ομολογουμένως θα ήταν δύσκολο να υποστηρίξει κανείς ότι κείμενα με παρόμοιες φορμαλιστικές αναζητήσεις αποτέλεσαν κυρίαρχο ρεύμα στην ελληνική λογοτεχνική παραγωγή της δεκαετίας του '60 και των αρχών του '70.[12]

Ωστόσο η έμφαση στον διαμεσολαβητικό χαρακτήρα της γλώσσας, άρχισε, προς τα τέλη του '70 και τις αρχές της δεκαετίας του '80, να αναδεικνύει τις πολιτικές διαστάσεις της εκφοράς. Αν δεν υπάρχει υπερβατική αλήθεια ούτε αδιαμεσολάβητη αναφορά, τότε οι μικρο-λειτουργίες της εξουσίας που ανιχνεύονται στο ποιος μιλάει, ποιανού ιστορία λέγεται και για ποιο σκοπό, αποκτούν πολύ μεγαλύτερη σημασία.[13] Παράλληλα μ' αυτήν την πολιτική στροφή που υποστηρίζεται από την αυξανόμενη επίδραση των μελετών του Foucault για το υποκείμενο και την εξουσία και προωθείται μεταξύ άλλων από το φεμινιστικό λόγο,τονλόγο διάφορων εθνικών και φυλετικών ομάδων καιτονλόγο των ομοφυλοφίλων, σημειώνεται στη λογοτεχνία μια επιστροφή στην αναπαράσταση. Αυτή η επιστροφή στην ειρωνική μίμηση – ήδη παρούσα στον έντονο εκλεκτικισμό της δεκαετίας του 1970 – ύστερα από μια περίοδο θητείας στην μινιμαλιστική, μη αναπαραστατική τέχνη σημειώνεται από πολλούς θεωρητικούς ως η κατεξοχήν στιγμή του μεταμοντερνισμού.[14] Σ' αυτήν την

---

[11] Για μια αναλυτική χαρτογράφηση της μαιανδρικής συνεισφοράς του Hassan βλ. Bertens 1995: 39-46.

[12] Η Van Dyck (1998: 77-96) πιστεύω σωστά εντοπίζει τις αντιαναπαραστατικές τάσεις ποιητών της γενιάς του '70, όπως ο Πούλιος και ο Στεριάδης, στις τοπικές ανάγκες που δημιουργούσε η λογοκρισία της δικτατορίας.

[13] Bertens 1995: 7-8, και πιο αναλυτικά 82-106.

[14] Πρβλ. ενδεικτικά Huyssen (1993: 123): "One of the major differences [between the 1960s and the 1970s], indeed, seems to be that the rhetoric of avantgardism has faded fast in the 1970s so that one can speak perhaps only now of a genuinely postmodern and post-avantgarde culture", Hutcheon (1989: 52): "There has been a certain move in criticism [...] to distinguish between two types of postmodernism: one that is non-mimetic, ultra-autonomous, anti-referential, and another that is historically *engagé*, problematically referential. I would argue that only the latter properly defines postmodernism [...]. The former presents many difficulties, not the least of which are logical ones. Can language and literature ever be totally non-mimetic, non-referential and still remain understandable as literature? [...] The attempt to make the label "postmodernist" describe these extremes of modernist aestheticism, is, I believe a mistaken one. [...] Self-reflexivity has a long history in art", Eco (1985: 66-67) σύμφωνα με

περιγραφή, τα κείμενα, με μια χαρακτηριστική διπλή κίνηση, χρησιμοποιούν τις βεβαιότητες που υπονομεύουν, αρθρώνονται με βάση τις προϋποθέσεις που αμφισβητούν με τη διαρκή επίγνωση της πολλαπλότητας και των ανεξάλειπτων διαφορών. Όπως το θέτει πολύ εύστοχα η Hutcheon (1989: 26): «η κριτική στάση είναι εξίσου σημαντική με τη συνενοχή στην απόκριση του πολιτιστικού μεταμοντερνισμού στις φιλοσοφικές και κοινωνικο-οικονομικές πραγματικότητ<u>ες</u> της μεταμοντέρνας κατάστασης».[15]

Μολονότι η περιγραφή αυτής της δεύτερης φάσης φαίνεται να ανταποκρίνεται αρκετά ικανοποιητικά σ' ένα μεγάλο μέρος της ελληνικής πεζογραφίας μετά τη μεταπολίτευση, τόσο ο Jusdanis (1987) όσο και ο Lambropoulos (1988) φαίνεται να αναφέρονται αποκλειστικά στην πρώτη περίπτωση ή πρώτη φάση του μεταμοντερνισμού. Πιο συγκεκριμένα ο Lambropoulos υποστηρίζει τη θέση του αναφέροντας ως σπάνιο μεταμοντέρνο εύρημα το αυτοαναφορικό διήγημα του Ρένου Αποστολίδη «Ο Γιάννης της ζωής μου» από τη συλλογή *Η γέμιση του φεγγαριού* του 1967, και γενικεύει τα συμπεράσματά του για τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία χωρίς να λαμβάνει υπόψη τις διακρίσεις που επιχειρούνται εδώ και γίνονται αντικείμενο ευρύτερης συζήτησης από τα μέσα της δεκαετίας του '80, όταν η κατάχρηση των όρων μεταμοντέρνο και μεταμοντερνισμός είχε οδηγήσει σε αρκετή σύγχυση για το περιεχόμενό τους.[16]

τον οποίο ο μεταμοντερνισμός είναι μια υπεριστορική κατηγορία: "We would say that every period has its own postmodernism [...]. [T]he moment comes when the avant-garde (the modern) can go no further because it has produced a metalanguage that speaks of its impossible texts (conceptual art). The postmodern reply to the modern consists in recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited: but with irony, not innocently", Eagleton (1986: 152): "The aesthetics of postmodernism is a dark parody of [the early 20th century avant-garde] anti-representationalism".

[15] "Critique is as important as complicity in the response of cultural postmodernism to the philosophical and socio-economic realities of postmodernity". Η υπογράμμιση δική μου.

[16] Ανάμεσα στις εναργέστερες απόπειρες διάκρισης αναφέρουμε αυτές των Eco (1985), Hutcheon (1988), Huyssen (1993), Bertens (1995).

Ωστόσο η γενίκευση μιας φάσης σε καθολική περιγραφή του μεταμοντέρνου δεν είναι το μοναδικό πρόβλημα με την άποψη για τον αδύνατο ελληνικό μεταμοντερνισμό. Τόσο οι δύο αυτοί μελετητές όσο και εκείνοι που μοιράζονται τη γνώμη τους για την *δομική* αδυνατότητα του μεταμοντερνισμού εφαρμόζουν στην καλλιτεχνική παραγωγή της σύγχρονης περιόδου μέτρα και κριτήρια που αφορούν προηγούμενες περιόδους, και μάλιστα το μοντερνισμό. Η απουσία εγχώριας παράδοσης σε οποιοδήποτε ζήτημα ή τομέα έχει πολύ μεγαλύτερη βαρύτητα σε εποχές που η πρόσβαση στον εξωελλαδικό χώρο είναι περιορισμένη και σε εποχές όπου η διερεύνηση και ο δυναμικός προσδιορισμός της ελληνικότητας αποτελεί βασικό στόχο καλλιτεχνών που εμφανίζονται ως εκπρόσωποι του έθνους.

Εντούτοις η μεταπολίτευση εισάγει μια εποχή πλουραλισμού και εξωστρέφειας, που γίνεται ολοένα και ευρύτερα αισθητή ώς την εκπνοή του εικοστού αιώνα, και κατά την οποία οι συγγραφείς απελευθερώνονται από τους αυτοεπιβεβλημένους προγραμματικούς περιορισμούς των μοντερνιστών και την ανελλιπή επίγνωση της περιφερειακής θέσης από την οποία γράφουν.[17] Μακράν του να συμμετέχουν σ' ένα κίνημα, ένα πρόγραμμα αναζήτησης μιας υπερβατικής αλήθειας, τα κείμενα που δημοσιεύονται σ' αυτήν την περίοδο συνιστούν τοπικές και ετερογενείς συνεισφορές σ' ένα ιδιαίτερα πολύμορφο τοπίο λογοτεχνικής παραγωγής που ορίζει τις διακειμενικές του αναφορές με τη μεγαλύτερη τοπική και χρονική ευρύτητα.[18]

---

[17] Την διαρκή επίγνωση της περιφερειακής θέσης έναντι του μητροπολιτικού αγγλοσαξονικού μοντερνισμού και των στρατηγικών που προκύπτουν απ' αυτήν κυρίως στον Σεφέρη αναλύει διεξοδικά ο Καγιαλής (2003). Η Μάλλη (2002) εντοπίζει στον Βαγενά μια δυναμική ανατροπή αυτής της στάσης και μια εφαρμογή των όρων του μητροπολιτικού μοντερνισμού που επιχειρεί να ολοκληρώσει τον ελληνικό μοντερνισμό ενώ έχει ως αποτέλεσμα την προάσπιση της περιφερειακής θέσης από μια μεταμοντέρνα προοπτική. Εντούτοις αυτή η εν πολλοίς πολιτική στάση του Βαγενά, είναι κάθε άλλο παρά κοινή, τόσο για το είδος των εκπεφρασμένων θεωρητικών προβληματισμών που την συνοδεύουν όσο και, κυρίως, για τις εγνωσμένες συνδέσεις της με τον ελληνικό μοντερνισμό.

[18] Ο Κονδύλης (1995: 47) σημειώνει ότι η (μάλλον σόλοικη όπως την περιγράφει) είσοδος του μεταμοντερνισμού στις ελληνικές συνθήκες «αποτελεί την ολοκλήρωση, και εν μέρει την κορύφωση της κρίσης όλων των θεμελιωδών δεδομένων της ελληνικής εθνικής ζωής. [...] Απέναντι σ' αυτά τα

Αν υπάρχει ένα κοινό χαρακτηριστικό σε όλους τους μεταμοντερνισμούς του τελευταίου μισού του εικοστού αιώνα, είναι η αναγνώριση και υπογράμμιση της διαφοράς που αναβάλλει τη σταθεροποίηση των νοημάτων και υπονομεύει τους ουσιοκρατικούς ορισμούς, κάνοντας τις κατατακτήριες συγκρίσεις ανάμεσα σε συγκεκριμένα κείμενα και ορισμούς του μεταμοντερνισμού τουλάχιστον άτοπες αν όχι εντελώς αντιπαραγωγικές.

Ώστε αν επιλέξει κανείς ως άξονα πραγματείας ενός συνόλου κειμένων αυτό το πρωτεϊκό και διαφεύγον σύνολο θεωρητικών και κοινωνικοπολιτικών (ανα)παραστάσεων που σκιαγραφεί ο όρος μεταμοντέρνο φαίνεται καταλληλότερο και παραγωγικότερο να διερευνήσει τη *συμμετοχή* των κειμένων στις αναπαραστάσεις του σύγχρονου, τη διττή, καταφατική-κριτική, απόκρισή τους στις πραγματικότητες της μεταμοντέρνας κατάστασης. Αυτή η συμμετοχή λαμβάνει χώρα σε δύο επίπεδα: σ' αυτό της αναφοράς – με τους αναγκαστικούς περιορισμούς που θέτει η εν πολλοίς ειρωνική αντίληψή της – και σ' αυτό της υλικής κυκλοφορίας των κειμένων ως μέρος μιας πολλαπλής πραγματικότητας που γίνεται αντιληπτή διαμέσου των αναπαραστάσεών της. Αυτή η συμμετοχή και σύμπραξη των κειμένων στις πραγματικότητες που αναπαριστούν, ο πολύπλοκος και αξεδιάλυτος αλληλοπροσδιορισμός μεταμοντέρνας κατάστασης και λογοτεχνίας, ευθύνεται για ένα εμφανές λογικό παράδοξο στην προσέγγιση που προτείνεται και που επιχειρεί να προσδιορίσει, με τον αμοιβαίο φωτισμό τους, δύο όρους από τους οποίους κανένας δεν είναι γνωστός με μεγαλύτερη ασφάλεια από τον άλλον. Ταυτόχρονα όμως ο ίδιος αυτός αλληλοπροσδιορισμός προσφέρει μια διττή οδό διερεύνησης. Η διττή παράμετρος αναφοράς και κυκλοφορίας των διηγημάτων που μελετώνται καθορίζει,

---

φαινόμενα μπορεί κανείς να δοκιμάζει οδύνη, νιώθοντας μετέωρος και δίχως εθνικές ρίζες, ή μπορεί και να τα θεωρεί ασήμαντα, πιστεύοντας ότι η πατρίδα του ανθρώπου, προ παντός σήμερα, είναι ο κόσμος κι ότι την τροφή που δεν μπορεί να του δώσει ο ένας τόπος του την παρέχει ένας άλλος.

όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, μια προσέγγιση που προσέχει ταυτόχρονα στην δηλωτική και την τελεστική διάσταση κειμένων που αναφέρονται σε ποικίλες εκφάνσεις του μεταμοντέρνου την ίδια στιγμή που το συντελούν, το διενεργούν, το φέρνουν στο φως.[19]

Στο βαθμό που τα κείμενα δημιουργούν αυτό στο οποίο αναφέρονται – καταστατική συνθήκη άλλωστε της λογοτεχνίας – οφείλει κανείς να τα αναλύει όσο είναι δυνατόν με βάση τα κριτήρια που εκείνα εισηγούνται. Με όλες τις δυσκολίες που παρουσιάζει αυτή η απόπειρα, η πάντοτε επισφαλής θέση του σύγχρονου των κειμένων μελετητή μπορεί, στην ιδιαίτερη περίπτωση που εξετάζεται, να συνεισφέρει θετικά μια προσωπική κατανόηση των σύγχρονων προβληματισμών, ανάγοντας την ανάγκη μιας ιστορικά και πολιτισμικά καθορισμένης ερμηνείας όχι μόνο σε φιλοτιμία αλλά και σε ανταπόκριση στο εξαρχής τιθέμενο ερμηνευτικό αίτημα.

Σε κάθε περίπτωση, κοινή διαπίστωση ανάμεσα σε όσους αντιμετωπίζουν κριτικά τη χρήση των παραγώγων του μεταμοντέρνου στη συζήτηση των ελληνικών πραγμάτων είναι η διαπίστωση της έλλειψης εμπεριστατωμένων ερευνών γύρω από το θέμα. Με αυτήν την εργασία ελπίζω να συμβάλω στην θεραπεία αυτής της έλλειψης. Διαθέσιμες μονογραφίες που προσφέρουν μια θεώρηση της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας χρησιμοποιώντας το ευρύτερο λεξιλόγιο του μεταμοντέρνου

Οποιαδήποτε προσωπική στάση κι αν επιλέξει ο καθένας, γεγονός είναι ότι η νεοελληνική ιστορία, έτσι όπως την γνωρίσαμε στα τελευταία διακόσια χρόνια, κλείνει τον κύκλο της».

[19] Το ζήτημα της ταυτόχρονης θεώρησης εκφορών ως δηλωτικών και τελεστικών είναι πραγματικά μεγάλο και πολύπτυχο. Εξερευνώντας το πεδίο των πράξεων ομιλίας που άνοιξαν οι διαλέξεις του J.-L. Austin στο Χάρβαρντ το 1955 (δημοσιευμένες μεταθανάτια το 1962 με τίτλο *How to Do Things with Words*), και πιο συγκεκριμένα την διάκριση μεταξύ δηλωτικών και τελεστικών εκφορών, ο Derrida (1988[1977]) έδειξε (και τελεστικά) τις εγγενείς δυσκολίες διάκρισης μεταξύ των δύο ειδών εκφορών, που εντοπίζονται μεταξύ άλλων και στις δυσκολίες προκαθορισμού των συνθηκών που καθορίζουν μια τελεστική εκφορά ως επιτυχή (λ.χ. η τελεστική επιτυχία μιας επαναστατικής διακήρυξης δεν βασίζεται στην πλήρωση υπαρχόντων κριτηρίων αλλά ακριβώς στην δημιουργία νέων). Προς την κατεύθυνση της αναγκαίας συνύπαρξης τελεστικής και δηλωτικής διάστασης σε ορισμένες εκφορές αλλά με άλλη ευκαιρία, ο ίδιος (1984: 13-32) ανέλυσε το εμβληματικό παράδειγμα της αμερικανικής διακήρυξης της ανεξαρτησίας που αποτέλεσε την καταστατική συνθήκη των αμερικανών πολιτών ως τέτοιων την ίδια στιγμή που αναφερόταν σ' αυτούς ως προϋπάρχοντες προκειμένου να υπογραφεί εξ' ονόματός τους από τους αντιπροσώπους τους. Για μια σαφή και ευσύνοπτη συγκριτική ανάλυση των θέσεων του Derrida γι' αυτήν την διάσταση των πράξεων ομιλίας βλ. Hillis Miller 2001, κυρίως σσ. 112-138.

υπάρχουν, στο βαθμό που γνωρίζω, μόνο τρεις, οι δύο πρώτες από τις οποίες πρέπει να σημειωθεί ότι δυσπιστούν απέναντι στον ίδιο τον όρο μεταμοντέρνο: α) η μελέτη του Γιώργου Θαλάσση με τίτλο *Η άρνηση του Λόγου στο ελληνικό μυθιστόρημα μετά το 1974,* Αθήνα 1992, για έξι σύγχρονα ελληνικά μυθιστορήματα που δείχνονται να διενεργούν – πλην ενός – μια εκτεταμένη υπονόμευση του λογοκεντρισμού στο φως μεταδομιστικών και αποδομητικών θεωρητικών προσεγγίσεων, β) η μελέτη της Karen Van Dyck, *Kassandra and the Censors. Greek Poetry Since 1967*, Ίθακα και Λονδίνο, 1998, που διερευνά τη λειτουργία λογοκριτικών μηχανισμών στην ποίηση κατά τη δικτατορία αλλά και στη συνέχεια, όπως τους οικειοποιήθηκαν οι ποιήτριες Ρέα Γαλανάκη, Τζένη Μαστοράκη και Μαρία Λαϊνά για την άρθρωση ενός λόγου για τη (γυναικεία) διαφορά, και γ) η σύντομη μονογραφία της Μορφίας Μάλλη για την μεταφραστική θεωρία και πρακτική του Νάσου Βαγενά, ο οποίος παρουσιάζεται να αναπτύσσει την πρόταση και πραγμάτωση μιας ελληνικής εκδοχής του μεταμοντερνισμού, *Μοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός και περιφέρεια: Η μεταφραστική θεωρία και πρακτική του Νάσου Βαγενά*, Αθήνα 2002.[20]

Αν και πολύ πιο ενθαρρυντικός ο αριθμός τους, δεν μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι οι επιφυλλίδες, οι βιβλιοκρισίες, τα άρθρα ή μεμονωμένα κεφαλαία σε μελέτες καλύπτουν το θέμα με αρκετή πληρότητα.[21] Μολονότι αρκετά απ' αυτά

---

[20] Ελληνικές μονογραφίες για το μεταμοντέρνο γενικότερα υπάρχουν σαφώς περισσότερες αλλά όχι πάρα πολλές. Ενδεικτικά αναφέρονται οι εξής: Δημοσθένης Αγραφιώτης, *Νεοτερικότητα και αναπαράσταση*, Αθήνα 1987, Γιώργος Βέλτσος, *Η μη κοινωνιολογία. Αναλυτική του μετα-μοντερνισμού*, Αθήνα 1988, Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού· από την μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Αθήνα 1995 (δημοσιευμένο πρώτα στα γερμανικά και κατόπιν στα ελληνικά με την προσθήκη εισαγωγής), Νάσος Βαγενάς, *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία*, Αθήνα 2002.

[21] Ενδεικτικά αναφέρονται εδώ οι συνεισφορές των Δημήτρη Τζιόβα, «Ο Μεταμοντερνισμός και η υπέρβαση της μυθοπλασίας» στο *Μετά την αισθητική*, Αθήνα 1987, σσ. 285-300, του ίδιου «Μεταμοντερνισμός, μικροαφήγηση και το νόημα της ιστορίας» στο *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης: Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Αθήνα, 1993, σσ. 244-275, Βαγγέλη Αθανασόπουλου «Το φεμινιστικό μεταμοντερνιστικό μυθιστόρημα» στο Α. Σπυροπούλου-Θ. Τσιμπούκη (επιμ.), *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία· Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, Αθήνα, 2002, σσ. 99-150, Βαγγέλη Χατζηβασιλείου «Από τον μοντερνισμό προς το μεταμοντέρνο; Κάποιες πρώτες εξηγήσεις για την πορεία και τις μεταμορφώσεις της ελληνικής πεζογραφίας στο τελευταίο τέταρτο του 20ου αιώνα» ό.π., σσ. 151-173, Gerasimus Katsan, "Necessary Fictions:

περιέχουν ουσιώδεις παρατηρήσεις για μεμονωμένα έργα, άλλα εξαντλούνται σε γενικεύσεις που στηρίζονται ενδεχομένως αναγκαστικά αλλά οπωσδήποτε ελλιπώς σε αποδελτιωτικές προσεγγίσεις, χωρίς να προχωρούν σε αναλυτική και εμπεριστατωμένη υπεράσπιση των συμπερασμάτων τους.

Από αυτήν την βιβλιογραφία, που καλύπτει άλλωστε το ευρύτερο θέμα μόνο μερικώς, διαπιστώνει κανείς εύκολα την εκκωφαντική απουσία αναφορών στη διηγηματογραφία της περιόδου. Για λόγους που σχετίζονται κυρίως με την εκδοτική ιστορία του αλλά δεν είναι του παρόντος να αναλυθούν, το διήγημα – όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στην Ευρώπη και την Αμερική, όπως είχα την ευκαιρία να διαπιστώσω – συνιστά ένα πεδίο συστηματικά παραμελημένο από τη φιλολογική έρευνα.[22] Με την μελέτη αυτή ελπίζω έτσι να προωθήσω μια στροφή του ενδιαφέροντος προς την κατεύθυνση του διηγήματος, αναδεικνύοντας την βαρύνουσα καλλιτεχνική σημασία και παρουσία του στις σύγχρονες αναζητήσεις. Ταυτόχρονα φιλοδοξώ να συμβάλω στην ανανέωση των τρόπων προσέγγισης του είδους σύμφωνα με τα νεώτερα δεδομένα της λογοτεχνικής παραγωγής και της φιλολογικής έρευνας. Προκειμένου να επικεντρωθώ σ' αυτούς τους σκοπούς, αλλά και για λόγους που σχετίζονται με περιορισμούς έκτασης της παρούσας εργασίας, οι αναφορές στη σύγχρονη μυθιστορηματική παραγωγή γενικότερα αλλά και σ' εκείνη ακόμη των ίδιων των συγγραφέων που μελετώνται θα είναι εξαιρετικά περιορισμένη.

National Identity and Postmodern Critique in Gouroyiannis's *Το Ασημόχορτο Ανθίζει*", στο *Journal of Modern Greek Studies*, τομ. 20 (2002), σσ. 399-420.

[22] Διαπιστώνοντας το φαινόμενο, η Hanson (1989α) αποδίδει την ακαδημαϊκή περιθωριοποίηση του διηγήματος στις εκδοτικές δυσκολίες του – πολύ μικρό για αυτόνομη έκδοση και πολύ αποσπασματικό για βιβλίο στη μορφή της συλλογής εξηγεί η Jouve (1989: 35-37) – που έχει ως αποτέλεσμα την δημοσίευσή του κυρίως σε περιοδικά και μάλιστα όχι πάντοτε περιωπής. Παρόμοια γνώμη εκφράζει

ii) Ελληνικά διηγήματα 1974-1999: ειδολογικές συντεταγμένες

Η ενασχόληση με το διήγημα δεν φιλοδοξεί εντούτοις μόνο στην κάλυψη ενός κενού στη βιβλιογραφία. Θα ήθελα να υποστηρίξω ότι τα ελληνικά διηγήματα της περιόδου που εξετάζονται είναι δυνατόν να ιδωθούν ως προνομιακό πεδίο για να μελετήσει κανείς τις αναπαραστάσεις του σύγχρονου, και ότι αυτός είναι ταυτόχρονα ένας σημαντικός λόγος που νομιμοποιεί τη μελέτη τους ως είδους σε μια περίοδο που η φυσικότητα των λογοτεχνικών ειδών ως αντικειμένου μελέτης έχει υποστεί σοβαρά πλήγματα. Με άλλα λόγια θα ήθελα σ' αυτόν τον εισαγωγικό χώρο να προσδιορίσω τη θέση από την οποία το είδος του διηγήματος, που χρησιμοποιείται ως συνεκτικός δεσμός για τη συνεξέταση ενός συνόλου κειμένων, συνδέεται με το μεταμοντέρνο, και συνακόλουθα τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να συνεισφέρει στην περαιτέρω κατανόησή του. Την ίδια στιγμή, σχεδόν ως εναλλακτική διατύπωση, θέτω και το ζήτημα της χρησιμότητας αλλά και εγκυρότητας που μπορεί να έχει η εξέταση λογοτεχνικών κειμένων ενός μόνον είδους, στο βαθμό που στα πλαίσια του μεταμοντέρνου η σημασία των ειδολογικών διακρίσεων φαίνεται να υποχωρεί.[23]

Στην πραγματικότητα η λογοτεχνική θεωρία, με την πληθώρα των προσεγγίσεων στο θέμα, από το *Περί ποιητικής* του Αριστοτέλη μέχρι σήμερα, έχει αναδείξει τον χωρισμό των λογοτεχνικών ειδών σε περίπλοκο και ανοιχτό ζήτημα, που δίνει κάθε φορά διαφορετικές απαντήσεις ανάλογα με την ερώτηση. Μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας καλύπτει μια μακρά περίοδο όπου ο τριμερής χωρισμός σε έπος, δράμα και λυρική ποίηση, σφαλερά αναγόμενος στον Αριστοτέλη και τον

και η Shaw (1983: 7), προσθέτοντας ότι οι περιορισμοί που συνεπάγονται οι συνθήκες της δημοσίευσής του θεωρούνται συχνά ότι συμβιβάζουν την καλλιτεχνική του αρτιότητα.

[23] Πρβλ. Perloff (1988: 3): "Postmodernism, especially in its poststructuralist manifestation, has tended to dismiss genre as a more or less anachronistic and irrelevant topic." Και Cohen (1988:11): "Critics and theorists who write about postmodern texts often refer to "genres" as a term inappropriate for characterizing postmodernist writing".

Πλάτωνα,[24] εξυπηρέτησε πλείστα ταξινομικά και ιεραρχικά συστήματα τρόπων και ειδών, όπου γινόταν προσπάθεια να συνυπολογιστούν παράμετροι θέματος, τρόπου εκφοράς (μίμηση ή διήγηση), και μορφικών χαρακτηριστικών, αναζητώντας την *ουσία* των ειδών στην καθαρότητά τους.[25] Για κάποιους οι διακρίσεις αυτές υπήρξαν μάλιστα αφετηρία για περαιτέρω αναγωγές των ειδών σε σταθερές, παγκόσμιες και διαχρονικές ανθρωπολογικές δομές.[26]

Το αυξανόμενο ενδιαφέρον για το ρόλο της *λειτουργίας* των ειδών στο λογοτεχνικό σύστημα καθώς και της ιστορικής τους ανάπτυξης μέσω του διαλόγου ανάμεσά τους, έστρεψε το ενδιαφέρον στη μείξη των ειδών και στην αλληλεπίδρασή τους με το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον. Παρά τις σημαντικές διαφορές στις προσεγγίσεις τους, οι ρώσοι φορμαλιστές,[27] οι δομιστές,[28] ο Mikhail Bakhtin, ο Hans-Robert Jauss συνιστούν ορόσημα σ' αυτήν την αλλαγή προσανατολισμού.[29]

Προς την *απαξίωση* της μελέτης των λογοτεχνικών ειδών κινήθηκαν τέλος θεωρητικοί του μεταδομισμού και της αποδόμησης, όπως ο Jacques Derrida (1980α) που κατέδειξε έναν νόμο πρόσμειξης και διαφθοράς εγγενή στο νόμο της καθαρότητας των ειδών. Σύμφωνα μ' αυτόν η συμπερίληψη ακριβώς κάθε νέου κειμένου στο είδος συνιστά, στο βαθμό που αυτό επαναλαμβάνει, διαλέγεται με και

---

[24] Όπως δείχνει πειστικά και διεξοδικά ο Genette (1977: 389-399).

[25] Ενδεικτικά μπορεί κανείς να συναριθμήσει, χωρίς να παραβλέπει τις διαφορές τους, τις συγγενείς προσεγγίσεις και συστηματοποιήσεις του Διομήδη του Λαέρτιου (4ος αι.), των Philip Sydney (*An Apologie for Poetrie*, 1583), Boileau (*L'Art Poétique*, 1674), των γερμανών ρομαντικών (Schlegel, Schelling, Goethe), των Batteaux, Northrop Frye, E. Steiger.

[26] R. Jolles, (*Einfache Formen*, 1930), που κατέληξε σε εννέα βασικές 'απλές μορφές', K. Vietör ("L'histoire des genres litteraires", 1931) που αντιστοιχίζει τα είδη με διαχρονικές στάσεις απέναντι στον κόσμο, αντίληψη που συναντούμε και στους ρομαντικούς.

[27] Κυρίως οι Jakobson, Éjxenbaum και Tynianov. Το έργο τους, σημαντικό ως προς την παράμετρο που επισημαίνουμε χάρη στην έννοια της 'δεσπόζουσας' που προσδίδει στα είδη την πρωτεϊκή τους διάσταση, συνδέεται ωστόσο με τις παλαιότερες αναζητήσεις μέσω της διερεύνησης των δομικών τεχνικών των ειδών. Σ' αυτό το σημείο κατευθύνεται και η δριμεία κριτική του Bakhtin (1985: 129). Γι' αυτήν βλ. και Αγγελάτος 1997: 125.

[28] Genette, Todorov.

εμπεριέχει τα προηγούμενά του, μια εγκόλπωση σ' αυτό το σχήμα που φιλοδοξεί να είναι συμπαγές και περίκλειστο· το κείμενο γεννάει το ίδιο τον νόμο που θεωρείται πως το συνέχει. Το κείμενο συμμετέχει στο είδος αλλά δεν ανήκει σ' αυτό, ο νόμος του είδους δεν είναι ένας δοσμένος απρόσωπος κανόνας αλλά ένας νόμος που αρθρώνεται ως σύζευξη του εγώ με το εμείς, του ατομικού με το κοινωνικό, του ιδιαίτερου με το γενικό. Σύμφωνα με την ανάλυσή του Derrida, αυτός ο νόμος της διαφθοράς, της 'υπερχείλισης', της συμμετοχής άνευ του ανήκειν, βρίσκεται εντέλει να αφορά όχι τα είδη (τους τρόπους, τους τύπους κτλ.) αλλά μια διευρυμένη κειμενικότητα. Σε εξίσου ευρείες έννοιες καταφεύγουν και άλλοι θεωρητικοί, όπως ο Roland Barthes και ο Maurice Blanchot, που απαξιώνουν τις ειδολογικές ταξινομήσεις προκρίνοντας τις έννοιες του Κειμένου[30] και του βιβλίου ή της λογοτεχνίας[31] αντίστοιχα.

Μολονότι πειστικές και κυρίως ανταποκρινόμενες στην κυριαρχούσα – όσο και αρκετά αόριστη – αίσθηση για την μεταμοντέρνα κατάλυση των παντοειδών διακρίσεων, οι προσεγγίσεις αυτές ορμώνται γενικότερα κατά κύριο λόγο από έργα του μοντερνισμού που προγραμματικά υπονομεύουν τις ειδολογικές κατηγορίες είτε ως *ουσίες*, με μια παιγνιώδη παραβίαση των παραδοσιακών ειδολογικών ορίων και

---

[29] Σχετικές με την εξέλιξη των ειδών είναι και οι προσεγγίσεις των J. A. Symonds και F. Brunetière που όμως προσυπογράφουν μια δαρβίνεια, οργανική αντίληψη της εξελικτικότητας, εν μέρει οικεία και στους ρομαντικούς;

[30] Πρβλ. Barthes (1988β [1977]) όπου προτείνει μια νέα προσέγγισή της λογοτεχνίας αντιπαραθέτοντας το Έργο (που εμφανίζει ιδιότητες στατικότητας, κλειστότητας των νοημάτων, υλικής παρουσίας και κατανάλωσης ως βιβλίου) προς το Κείμενο (που χαρακτηρίζεται από μια ριζοσπαστική πολλαπλότητα και αμφισημία, διαρκείς παιγνιώδεις αναδιπλώσεις των νοημάτων, έμφαση στη διαρκή διαδικασία της παραγωγικής δραστηριότητας): "Το Κείμενο δε σταματά στην (καλή) λογοτεχνία. Δεν μπορεί να εγκλωβισθεί μέσα σε μια ιεράρχηση, ούτε καν σε έναν απλό κατακερματισμό των ειδών. Αυτό που το συγκροτεί είναι, αντίθετα, (ή ακριβώς γι' αυτό), η ανατρεπτική του δύναμη απέναντι στις παλιές ταξινομήσεις. [...] Το κείμενο προσπαθεί να τοποθετηθεί ακριβώς πίσω από το όριο της «δόξης» [...] το κείμενο είναι πάντα *παράδοξο*. (153-154).

[31] Πρβλ. Blanchot (1959: 293): "Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il denie le pouvoir de lui fixer sa place et de determiner sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté

έξαρση της αυτοαναφορικότητας του μέσου (χαρακτηριστική στη λογοτεχνία είναι η αποθέωση της κειμενικότητας), είτε ως *λειτουργίες,* με την επίθεση στους αυστηρούς προσδιορισμούς των καθορισμένων διόδων πρόσληψης της τέχνης.[32]

Εντούτοις η εκτεταμένη εμπορευματοποίηση της εποχής, διαμέσου του συστήματος προώθησης και διανομής που είναι υποχρεωτικά σε κάποιο βαθμό το δίκτυο των πανεπιστημίων, των μουσείων και των γκαλερί, σύντομα διέφθειρε τον υπονομευτικό χαρακτήρα αυτών των προσπαθειών ανάγοντάς τες στην ειδολογική κατηγορία που συστήνει ένα αντικείμενο σπουδής ή έκθεσης, ή μια εμπορευματική ονομασία.[33] Η επαναφορά των ειδολογικών διακρίσεων για έργα που θεωρούνταν ότι τις ξεπερνούσαν, και σε πείσμα των πρόσφατων θεωριών, προβάλλει με νέα έμφαση τον ενεργό ρόλο των κοινωνικο-πολιτισμικών συμφραζομένων στις ειδολογικές κατηγοριοποιήσεις.[34] Παράλληλα τείνει να υποστηρίζει μια πραγματιστική θεώρηση των ειδολογικών θεωριών, σύμφωνα με την οποία οι διακρίσεις των ειδών συνιστούν λιγότερο μια εμμενή αλήθεια των κειμένων, ουσιοκρατική ή ιστορική, και

---

mysterieyse qu'elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant, - comme s'il y avait donc une 'essence' de la littérature."

[32] Ο Huyssen (1993: 137) καταγράφει τον γενικότερο προσανατολισμό των μεταδομιστικών και αποδομικών προσεγγίσεων προς κείμενα του μοντερνισμού ως εξής: "Flauber, Proust and Bataille in Barthes; Nietzsche and Heidegger, Mallarmé and Artaud in Derrida; Nietzsche, Magritte and Bataille in Foucault; Mallarmé and Lautréamont, Joyce and Artaud in Kristeva; Freud in Lacan, Brecht in Althusser and Macherey, and so on *ad infinitum*", και βρίσκει ότι αυτές συνθέτουν περισσότερο μια αρχαιολογία του μοντερνισμού και λιγότερο μια θεώρηση του σύγχρονου. Σημειώνουμε ότι οι θέσεις του Derrida (1980α) υποστηρίζονται από μια εξαιρετική ανάλυση του *La folie du jour* (1973) του Maurice Blanchot, ενός από τους πιο ευαίσθητους δέκτες των ιδεών και της τέχνης του Mallarmé. Ο Κονδύλης (1995: 62) κάνει την καίρια παρατήρηση ότι «η μεταμοντέρνα εποχή αρχίζει ταυτόχρονα με τον λογοτεχνικό-καλλιτεχνικό μοντερνισμό».

[33] Πρβλ. Huyssen (1993:123-4): "The iconoclastic gestures of the pop, rock, and sex avantgardes seemed exhausted since their increasingly commercialized circulation had deprived them of their avantgardist status". Την ίδια παρατήρηση έχει κάνει παλιότερα και ο Bürger (1974: 52) για την τέχνη της πρωτοπορίας: "Once the signed bottle drier has been accepted as an object that deserves a place in a museum, the provocation no longer provokes; it turns into its opposite".

[34] την στενή σχέση κοινωνικών συμφραζομένων και κωδικοποίησης των ειδών παρατηρούν μεταξύ άλλων η Corti (1978: 117-118): "The literary genre is also a symptom of a culture and of the social group that produces, receives, and distributes it; [...] The very question of the relation between literature and society would yield more fruitful answers if sociological critics were to focus not only on single texts, even if by the greater writers, but on the articulation of literary genres." Και ο Todorov (1990 [1978]: 19): Genres communicate indirectly with the society where they are operative through their institutionalization. [...] Like any other institution, genres bring to light the constitutive features of the society to which they belong.

περισσότερο ένα χρηστικό εργαλείο που μορφοποιεί το αντικείμενό του σύμφωνα με τις εκάστοτε απαιτήσεις.[35]

Σχετικοποιώντας τις απόλυτες χρήσεις των ειδολογικών διακρίσεων, η αναπόφευκτη και πολύπλευρη συμμετοχή της σύγχρονης τέχνης στο πλέγμα των οικονομικών και πολιτισμικών συντεταγμένων που ορίζουν τη μεταμοντέρνα κατάσταση προβάλλει με ανανεωμένη έμφαση το ζήτημα της λειτουργίας των ειδών στο επίπεδο της κυκλοφορίας των κειμένων, στους τρόπους με τους οποίους αυτά συμμετέχουν στην σύγχρονη κοινωνική και πολιτισμική πράξη.[36]

Η κοινωνιολογία της λογοτεχνίας όπως αναπτύχθηκε τις τελευταίες δεκαετίες στρέφεται γόνιμα προς την αναγνώριση αυτής της εξέλιξης και προσφέρει σημαντικές υποδείξεις για μια θεώρηση της λογοτεχνίας που λαμβάνει υπόψη την ποικιλία των κοινωνικο-πολιτισμικών πλαισίων και τις υλικές παραμέτρους στη διαδικασία της πρόσληψης.[37] Στους ευρύτερους κόλπους της αναπτύσσονται θεωρητικές απόπειρες που αξιοποιούν τις κατευθύνσεις που υπέδειξε τόσο η θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης όσο και αυτή των πράξεων ομιλίας, και βοηθούν να αναγνωριστεί η τελεστική διάσταση του περικειμένου, η ενεργή δράση των θέσεων όπου βρίσκεται ένα κείμενο σε ό,τι αφορά τον καθορισμό του.[38] Το πολιτισμικό αντικείμενο, στην

---

[35] Για μια υποστήριξη της πραγματιστικής θεώρησης των ειδολογικών διακρίσεων βλ. Rosemarin 1985: 3-51.

[36] Ο Jameson (1981: 107) περιγράφει την νέα κατάσταση με ευστοχία χωρίς ωστόσο να διακρίνει καμία θετική δυνατότητα για μια νέα προσέγγιση των ειδών: "With the elimination of an institutionalized social status for the cultural producer and the opening of the work of art itself to commodification, the older generic specifications are transformed into a brand-name system against which any authentic artistic expression must necessarily struggle. The older generic categories do not, for all that, die out, but persist in the half-life of the subliterary genres of mass culture, transformed into the drugstore and airport paperback lines of gothics, mysteries, romances, bestsellers, and popular biographies".

[37] Για μια πλήρη και συνοπτική παρουσίαση αυτών των πρόσφατων εξελίξεων βλ. Griswold (1993) όπου επισημαίνεται η απουσία ενός κεντρικού οργανωτικού άξονα και η πλουραλιστική ανάπτυξη του κλάδου.

[38] Πρβλ. Freadman (1988: 73, 87-89): "A genre is the ceremonial placing of discursive acts. [...] The same propositional content functions differently, and thus means something different, according to its performative setting. Meaning is not content; it is place and function. [...] It is place, rather, that constitutes genre, and the functions and roles entailed by place determine the interlocutory structure of a genre.

προκειμένη περίπτωση το κείμενο, ή και ολόκληρο το είδος, μπορεί να παραλληλιστεί με πράξη ομιλίας και να θεωρηθεί μέσα στα πλαίσιο κοινωνικής διαλλαγής που επικυρώνουν την ισχύ του αλλά και ταυτόχρονα διαμορφώνονται απ' αυτό.[39]

Η σημασία αυτών των ιδεών για την προσέγγιση των ειδών στη σύγχρονη εποχή είναι αρκετά προφανής. Χωρίς να παραγνωρίζει την ιστορική βαρύτητα προηγούμενων ειδολογικών θεωριών, που επηρεάζουν άλλωστε την πρόσληψη σε σημαντικό βαθμό, μπορεί κανείς να δει γόνιμα τα είδη μέσα από το πρίσμα της κυκλοφορίας των κειμένων, των πλαισίων μέσα από τα οποία προτείνονται και απευθύνονται στο αναγνωστικό κοινό.

Ειδικά για το διήγημα η ενδιαφέρουσα αυτή θεώρηση μπορεί να είναι πραγματικά απελευθερωτική.[40] Λόγω των ελάχιστων συστηματικών θεωρητικών προσεγγίσεων του είδους[41] – σε αντίθεση μάλιστα με το μυθιστόρημα – το διήγημα παραμένει εν πολλοίς δέσμιο των κανονιστικών προδιαγραφών που καθόρισαν ορισμένες φορμαλιστικές προσεγγίσεις οι οποίες, ορμώμενες από το δεδομένο του μικρού μεγέθους, συνήγαγαν μια σειρά χαρακτηριστικών που αφορούν τη δομή, τη χαρακτηρολογία, τη θεματολογία και τη γλώσσα.[42]

---

[39] Βλ. και Griswold (1987: 9-10) που ωστόσο δεν εξερευνά ούτε αξιοποιεί πλήρως τις συνέπειες του παραλληλισμού. Από τις πρώτες (κι εν πολλοίς ανολοκλήρωτες) απόπειρες προς την κατεύθυνση της θεώρησης του λογοτεχνικού φαινομένου και των ειδών με όρους των πράξεων ομιλίας είναι τα έργα της Pratt (1977) και του Todorov (1990)[1978].

[40] Η Clark (1995: 148) γράφοντας για το σύγχρονο διήγημα και την μεταμοντέρνα κατάσταση επισημαίνει μια ανάγκη που δείχνει προς αυτήν την κατεύθυνση: "The end of epiphany and the exhaustion of familiar reading strategies and genre definitions call for new ways of reading and for a redefinition of both the narrative and *the cultural logic of short fiction*" (η υπογράμμιση δική μου).

[41] Η απουσία μιας ισχυρής θεωρίας για το διήγημα – όπως είναι η θεωρία του Bakhtin για το μυθιστόρημα – αποτελεί κοινή διαπίστωση στους μελετητές. Οι συστηματικές μονογραφίες ή συλλογές δοκιμίων είναι εξάλλου αρκετά περιορισμένες – με κυριότερες αυτές των O'Faolain (1948), O'Connor (1963), May (1976), Reid (1982[1977]), Shaw (1983), Bayley (1988), Lohaffer & Clarey (1989), Head (1992), May (1994), όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία – ενώ στη δεκαετία του 1980 υπήρξε μια τάση προς μια γνωστική προσέγγιση του είδους (Hunter Brown 1989, May 1984, Lohaffer 1983, 1989, 1994) που μολονότι παρουσίασε καίριες προτάσεις δεν μπόρεσε να ξεπεράσει ικανοποιητικά ορισμένους μεθοδολογικούς περιορισμούς για να αναχθεί σε κυρίαρχη.

[42] Μια χονδροειδής αλλά ενδεικτική σύνοψη που συνάγεται από τις βασικές προσεγγίσεις των Ejxenbaum (1994[1971]) και O'Connor (1963), θα μπορούσε να είναι: τριμερής δομή, κλιμάκωση στο τέλος, μοναχικοί ή περιθωριακοί χαρακτήρες σε ένα βασικό περιστατικό δοσμένοι με λιτότητα και οικονομία.

Πιστεύω ότι είναι ακριβώς η διαφωνία με αυτήν την περιοριστική προσέγγιση, που ανιχνεύεται στη βάση των ποικίλων προσδιορισμών που εναλλάσσονται σχεδόν ελεύθερα με το διήγημα: οι χαρακτηρισμοί ιστορία, αφήγημα, διήγηση, αφήγηση, πεζογράφημα, πεζό κείμενο, που ορίζουν το περικείμενο συχνά και του ίδιου κειμένου, δηλώνουν την προσπάθεια των συγγραφέων να απελευθερώσουν τα κείμενά τους από αυτές τις προσδοκίες, ή να τις καλέσουν σε αναμέτρηση. Το ότι εναλλασσόμενοι αυτοί οι χαρακτηρισμοί μπορούν να αφορούν το ίδιο κείμενο σε διαφορετικά περιβάλλοντα ή χρονικές στιγμές, αλλά και το ότι σύντομα κείμενα σαφώς διακριτών και συχνά απροσδόκητων κυρίαρχων μορφικών χαρακτηριστικών – από το εξομολογητικό δοκίμιο, διαμέσου του μινιμαλιστικού μυθιστορήματος που χωρίζεται σε κεφάλαια μέχρι το μονόπρακτο – είναι δυνατόν να καταλαμβάνουν τον ίδιο χώρο στα περιοδικά και τις εφημερίδες και κυρίως να συναπαρτίζουν από ομόλογες και ισότιμες θέσεις τόμους διηγημάτων, ιστοριών, αφηγημάτων, ή πεζογραφημάτων, δείχνει την ελαστικότητα διακρίσεων που δεν υπήρξαν άλλωστε ποτέ αρκετά σαφείς.[43] Η προσέγγιση που προτείνεται απελευθερώνει από αυτές τις ελάχιστα παραγωγικές ουσιοκρατικές ενδιατρίψεις και στρέφει την προσοχή στο κοινωνικο-πολιτισμικό αντίκρυσμα αυτών των κειμένων που στην αναγνωστική συνείδηση αναγνωρίζονται ως συγγενή.[44]

Από την άλλη πλευρά η ίδια προσέγγιση μπορεί να αποβεί αποκαλυπτική αν ενδιαφέρεται κανείς – όπως συμβαίνει σ' αυτήν την μελέτη – να διερευνήσει τη *συμμετοχή* των κειμένων στις αναπαραστάσεις του σύγχρονου. Υπ' αυτό το πρίσμα, και σύμφωνα με τους σκοπούς της παρούσας έρευνας, το είδος του διηγήματος στην

---

[43] Πρβλ. Thompson (1994) που δείχνει διεξοδικά ότι οι απόψεις του E. A. Poe για το 'tale proper', που επηρέασαν πολύ σημαντικά την πρόσληψη και μετέπειτα εξέλιξη του διηγήματος (Marler 1974, Levy 1993: 10), ήταν επηρεασμένες από τρέχουσες διαφωνίες 'λογοτεχνικής πολιτικής' ενώ δεν ήταν απαλλαγμένες από αντιφάσεις.

[44] Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Pasco (1991), έχοντας περιγράψει με αρκετή σχολαστικότητα τα εννοιακά όρια του πλέον στοιχειώδους ορισμού του διηγήματος ως 'σύντομης

Ελλάδα μετά τη μεταπολίτευση παρουσιάζει ενδιαφέρον ακριβώς για τον τρόπο με τον οποίο ορίζεται από την κυκλοφορία του στην πολιτισμική πράξη. Η άφθονη και ανεμπόδιστη χρήση του προσδιορισμού για κείμενα που απαντώνται στα πιο ποικίλα περιβάλλοντα ανάγει το διήγημα σε είδος που χαρακτηρίζεται κατεξοχήν για την αστάθεια του περικειμένου του, την πληθωρική του παρουσία σε ποικίλες έντυπες μορφές που θολώνουν τα όρια μεταξύ υψηλής και χαμηλής τέχνης, πραγματικότητας και μυθοπλασίας. Αυτό δεν αποτελεί βέβαια αιφνίδια εξέλιξη ή δραστική αλλαγή. Πέρα από τη διαχρονικότητα των συλλογών και των ανθολογιών, η ιστορία της ανάπτυξής του διηγήματος στους νεώτερους χρόνους παρέχει σαφείς ενδείξεις ότι η προαγωγή του είναι ευθέως ανάλογη με αυτήν των περιοδικών – ποικίλης ύλης και λογοτεχνικών – και των εφημερίδων.[45]

Ωστόσο είναι σαφές ότι η σύγχρονη έκρηξη της επικοινωνίας για την οποία έγινε λόγος στην αρχή διεύρυνε δραστικά τις διαστάσεις του φαινομένου. Πλάι στα λογοτεχνικά περιοδικά και στις επαρχιακές εφημερίδες που δεν σταμάτησαν ποτέ να δημοσιεύουν διηγήματα, οι καθημερινές εφημερίδες ευρείας κυκλοφορίας ξαναγίνονται, στη δεκαετία του 1990, και μετά από σαράντα περίπου χρόνια,[46] ένας σημαντικός χώρος φιλοξενίας και προώθησης του διηγήματος, ενώ αυτό συναντάται όχι σπάνια και στα περιοδικά ποικίλης ύλης, αντρικά, γυναικεία και γευσιγνωστικά περιοδικά, περιοδικά για τις τέχνες, και ημερολόγια[47] που πολλαπλασιάστηκαν

λογοτεχνικής πεζογραφικής μυθοπλασίας' ("short, literary prose fiction"), καταλήγει επικαλούμενος την *αναγνώριση* του είδους από τον αναγνώστη.

[45] Βλ. ενδεικτικά Σαχίνης 1973: 13, Μουλλάς 1980: κς΄, Μηλιώνης 2002: 69, Reid 1982 [1977]: 45-46, Shaw 1983: 3-8, Horne 1996: 3. Είναι ενδιαφέρον ότι ο Στ. Ζουμπουλάκης, διευθυντής της *Νέας Εστίας* που είναι το μακροβιότερο ελληνικό λογοτεχνικό περιοδικό, εκφράζει την άποψη ότι τα λογοτεχνικά περιοδικά είναι ο κατεξοχήν οργανικός χώρος του διηγήματος (προσωπική επικοινωνία).

[46] Μολονότι υπάρχει η αίσθηση ότι η δημοσίευση λογοτεχνικών κειμένων σε (ημερήσιες και εβδομαδιαίες) εφημερίδες συνδέεται κυρίως με την γενιά του 1880 και φτάνει περίπου μέχρι την δεκαετία του 1920, στην πραγματικότητα η πρακτική αυτή σταματάει μόνο μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν και η λειτουργία των εφημερίδων μεταβάλλεται δραστικά. Ο Numberg (1993: 26) παρατηρεί ότι την λειτουργία των εφημερίδων του δέκατου ένατου αιώνα έχουν σήμερα τα περιοδικά ευρείας κυκλοφορίας.

[47] Αξίζει να σημειωθεί ότι τα ημερολόγια υπήρξαν χώρος υποδοχής του διηγήματος από τις απαρχές της εμφάνισης του είδους στην Ελλάδα.

κατακόρυφα μετά τη μεταπολίτευση. Σ' αυτήν την περίοδο γίνεται συνήθης πρακτική να παραγγέλλονται στους συγγραφείς λογοτεχνικά κείμενα για αφιερώματα ή ειδικά θέματα, κυρίως τους θερινούς μήνες. Συμβαίνει έτσι επί ένα μήνα λ.χ. να δημοσιεύονται καθημερινά σε μια εφημερίδα διηγήματα διαφόρων συγγραφέων με θέμα το κακό, ή τον έρωτα, ή τον Άλλο. Τα διηγήματα αυτά άλλοτε εμφανίζονται πλάι-πλάι με την υπόλοιπη ύλη της εφημερίδας και άλλοτε τοποθετούνται ως αυτόνομα ένθετα στο εσωτερικό τους. Μια άλλη περίπτωση είναι οι μόνιμες, συνήθως εβδομαδιαίες, στήλες που κρατούν γνωστοί συγγραφείς χωρίς θεματικούς περιορισμούς, αξιοποιώντας και ανανεώνοντας με ποικίλες αξιώσεις την παράδοση του χρονογραφήματος.[48] Και οι δύο περιπτώσεις συμβαίνει ορισμένες φορές να απολήγουν σε τόμους που συγκεντρώνουν και διασώζουν αυτήν την παραγωγή, προωθώντας την καταξίωσή της στην αναγνωστική συνείδηση.[49]

Αυτό μας φέρνει στην παρουσία του διηγήματος στη μορφή του βιβλίου. Η εξαιρετικά σπάνια περίπτωση δημοσίευσης μεμονωμένων διηγημάτων σε καλλιτεχνικές εκδόσεις-μινιατούρες,[50] μας αφήνει με ένα μεγάλο όγκο συλλογών και ανθολογιών να εκπροσωπούν τη βιβλιακή μορφή του διηγήματος. Το διήγημα φαίνεται έτσι να ορίζεται από μια διαρκή ένταση που αναπτύσσεται ανάμεσα στις λίγες σελίδες που ολοκληρώνουν το μεμονωμένο κείμενο και τις περισσότερες που συνιστούν την ολότητα της συλλογής. Ωστόσο η ένταση μεταξύ του συγκεκριμένου

---

[48] Αναφέρουμε ενδεικτικά, και για διάφορες περιόδους, το Γιάννη Ξανθούλη στο σαββατιάτικο φύλλο της *Ελευθεροτυπίας*, την Έρση Σωτηροπούλου, τον Αντώνη Σουρούνη, την Δέσποινα Τομαζάνη στην *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, το Χριστόφορο Μηλιώνη στα *Νέα*. Για μια συζήτηση της 'οριακής ζώνης' παρόμοιων κειμένων βλ. ενδεικτικά Hesse 1989 και Lopate 1984.

[49] Τέτοια είναι λ.χ. η συλλογή *Έρωτας σε πρώτο πρόσωπο* (Αθήνα 1999), τα διηγήματα της οποίας πρωτοδημοσιεύτηκαν το καλοκαίρι του 1997 στην εφ. *Τα Νέα,* αλλά και η συλλογή *Κυριακάτικες ιστορίες* (Αθήνα, 2002) που συγκεντρώνει τα κείμενα του Αντώνη Σουρούνη στην *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* και στη *Μακεδονία της Κυριακής*.

[50] Η χαμηλή εμπορευσιμότητα αυτών των εκδόσεων στη σύγχρονη κυριαρχία του μεγάλου βιβλίου τις κάνει πραγματικά σπάνιες, μολονότι βρίσκει κανείς ορισμένους τίτλους στους καταλόγους των εκδόσεων «Στιγμή», «Άγρα» και «Ροδακιό». Φαίνεται μάλιστα πως αυτή δεν υπήρξε ποτέ συνήθης πρακτική. Η καλλιτεχνική έκδοση του "Kew Gardens" (1918) της Virginia Woolf, με χαρακτικά της αδερφής της Vanessa, αναφέρεται στη βιβλιογραφία ως μια από τις γνωστότερες εξαιρέσεις.

κειμένου και του συνόλου στο οποίο συμμετέχει δεν αφορά μόνο την έκταση αλλά και άλλες παραμέτρους, όπως είναι η συμπερίληψη κειμένων άλλων συγγραφέων, άλλης εποχής, ή άλλης εθνικής λογοτεχνίας καθώς οι ανθολογίες διηγημάτων εμφανίζονται ως το κοινότερο ίσως είδος ανθολογίας.[51] Στις ποικίλες παραμέτρους που χρησιμεύουν ως άξονες επιλογής των κειμένων – συνηθέστερα θέμα αλλά και εποχή, εθνική λογοτεχνία, αποκλειστικά ή σε συνδυασμό – μπορεί να προσθέσει κανείς επιπλέον και τους τόμους που συγκεντρώνουν και δημοσιεύουν τα βραβευμένα διηγήματα λογοτεχνικών διαγωνισμών.[52] Ένας συνδυασμός μεταξύ ανθολογίας και παραγγελίας για περιοδικό είναι τα τευχίδια-συλλογές που διανέμονται ορισμένες φορές μαζί με περιοδικά ποικίλης ύλης.[53] Τέλος αξίζει οπωσδήποτε να αναφέρει κανείς την πιο πρόσφατη πρακτική της έκδοσης διηγημάτων σε θεματικούς τόμους που περιλαμβάνουν κριτικά δοκίμια και εικαστικά έργα.[54]

Ωστόσο αυτή η ποικιλία και αστάθεια του περιβάλλοντος εμφάνισης των διηγημάτων έχει, εκτός από τη συγχρονική, και μια διαχρονική διάσταση. Ένα διήγημα εμφανίζεται πολύ συχνά σε περισσότερες από μια θέσεις, με πιο κοινή την περίπτωση μιας πρώτης δημοσίευσης σε εφημερίδα ή περιοδικό και την κατοπινή συμπερίληψη του κειμένου σε συλλογή. Εντούτοις ακόμα και η συλλογή πολύ συχνά δεν αντιπροσωπεύει καθόλου την οριστική κατάληξη των κειμένων. Μεταγενέστερες εκδόσεις αλλάζουν τη σύνθεση των συλλογών ενώ αρκετά συνήθης πρακτική είναι η επανέκδοση της πρώτης κυρίως συλλογής των συγγραφέων συνοδευόμενη από κατοπινότερα κείμενά τους ή η έκδοση ολόκληρης της διηγηματικής τους παραγωγής

---

[51] Στην περίοδο που εξετάζεται ανθούν οι θεματικές ανθολογίες που συναπαρτίζονται είτε αποκλειστικά από σύγχρονα διηγήματα, είτε από σύγχρονα και παλαιότερα διηγήματα – οι εκδόσεις «Αιγόκερως» διατηρούν σειρά με πολυάριθμους τίτλους όπου μάλιστα συνδημοσιεύονται διηγήματα ελληνικά και σε μετάφραση.

[52] Βλ. λ.χ. *Η τέχνη του γράφειν: 12 νέοι πεζογράφοι*, Αθήνα 1993.

[53] Λ.χ. το περιοδικό *Vogue* το καλοκαίρι του 1997.

σε έναν τόμο. Άλλες ποικίλες ανακατατάξεις μπορούν να συμπεριλαμβάνουν συνενώσεις συλλογών, προσθήκες και αφαιρέσεις διηγημάτων.[55]

Η εικόνα αυτής της εξαιρετικής κινητικότητας συμπληρώνεται από την εκτίμηση για περισσότερους από χίλιους τίτλους συλλογών που δημοσιεύονται από περισσότερους από πεντακόσιους συγγραφείς,[56] γεγονός που σίγουρα διαγράφει μια πολλαπλά αξιοσημείωτη παρουσία του διηγήματος για την εικοσιπενταετία που χαρτογραφείται. Γίνεται σαφές ότι το διήγημα χαρακτηρίζεται για μια ιδιαίτερα δυναμική συμμετοχή στις αναπαραστάσεις των κοινωνικών και πολιτισμικών πραγματικοτήτων. Εκτός από την περιοδική επικαιροποίηση των κειμένων με την επανεμφάνισή τους σε συλλογές και ανθολογίες, τα διηγήματα διεκδικούν μια θέση ανάμεσα στις πολιτικές αναλύσεις, τα άρθρα και τα ρεπορτάζ κάθε είδους, τις φωτογραφίες και τα σκίτσα, τους καταλόγους με τα κινηματογραφικά και τα θεατρικά έργα, τις συναυλίες, τα κριτικά δοκίμια για άλλα έργα, ποιήματα, αλλά και τις προσωπικές σημειώσεις των ημερολογίων. Με άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο εμφανείς τις λογοτεχνικές του φιλοδοξίες,[57] το διήγημα μοιάζει περισσότερο από κάθε άλλο είδος σ' αυτήν την περίοδο να προωθεί τον «αέναο μεταμοντερνισμό» της ελληνικής λογοτεχνίας η οποία δεν βρέθηκε ποτέ στην ανάγκη να επιτεθεί στην –

---

[54] Βλ. ενδεικτικά τους συλλογικούς τόμους (με επιμελητή τον Μισέλ Φάις) *Ξένος ο άλλος μου εαυτός*, Αθήνα 1999, *Κύμινο και κανέλα*, Αθήνα, 1998.

[55] Για την περίοδο που εξετάζουμε αναφέρουμε ενδεικτικά το *Διηγήματα* (1978) του Μάτεσι που περιλήφθηκε στο *Ύλη δάσους* (1992), την συγκέντρωση των συλλογών *Η αφίσα* (1977), *Χωρίς αντίκρισμα* (1980) και *Το τίμημα* (1982) στο *Τίμημα χωρίς αντίκρισμα* (1993) του Σφυρίδη, την συγκέντρωση διηγημάτων από προηγούμενες συλλογές και μεμονωμένα εκδομένων στο *Οι Ελεήμονες* (1990) του Κάσδαγλη, την β΄ έκδοση (1990) του βραβευμένου (1985) *Καλαμάς κι Αχέροντας* του Μηλιώνη με την προσθήκη ενός επιπλέον διηγήματος.

[56] Πλήρης βιβλιογραφική βάση δεδομένων για την ελληνική διηγηματική παραγωγή αυτής της περιόδου, προϊόν της παρούσας έρευνας, αναμένεται να δημοσιευθεί στο Διαδίκτυο το 2005 στα πλαίσια του έργου του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας «Πύλη για την ελληνική γλώσσα και την γλωσσική εκπαίδευση».

[57] Οι λογοτεχνικές φιλοδοξίες τείνουν να προσλαμβάνονται περισσότερο υπογραμμισμένες σε λογοτεχνικά περιοδικά ή περιοδικά που έχουν ένα σταθερό χώρο για το διήγημα (λ.χ. η *Ραδιοτηλεόραση*) και λιγότερο σε περιοδικά άλλων ενδιαφερόντων, ειδικά μάλιστα αν στα δεύτερα το θέμα του κειμένου εναρμονίζεται με τα υπόλοιπα περιεχόμενα του περιοδικού – λ.χ. γεύση ή ερωτικά θέματα.

ανυπόστατη στην Ελλάδα – μοντερνιστική απομόνωση του λογοτεχνικού θεσμού.[58] Συμμετέχοντας μ' αυτόν τον τρόπο στις αναπαραστάσεις του σύγχρονου – και μάλιστα σε μια εποχή με διαδεδομένη την αίσθηση πως οι αναπαραστάσεις τείνουν να υποκαθιστούν την πραγματικότητα – γίνεται έτσι ένα είδος που κατέχει όχι μόνο ενεργή αλλά οργανική – αν μπορεί ακόμα να χρησιμοποιείται αυτή η λέξη – θέση στην πολυσχιδή και πολυφωνική φύση της κοινωνικής πραγματικότητας.

Σ' αυτήν τη μελέτη εξετάζονται περισσότερα από εκατό κείμενα τα οποία αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της εικόνας που σχηματίζεται εδώ για το είδος τους διηγήματος. Τη στιγμή που μελετώνται, τα περισσότερα από αυτά έχουν ήδη μια ενδιαφέρουσα εκδοτική ιστορία και μια πολλαπλή και πολλαπλά σημαντική παρουσία στην κυκλοφορία του σύγχρονου. Η μελέτη των κειμένων δεν γίνεται στη βάση της αντιπροσωπευτικότητας – γιατί βρίσκω αντιπαραγωγική και συχνά στρεβλωτική τη γενίκευση που προϋποθέτει η έννοια της αντιπροσωπευτικότητας στην τέχνη – αλλά αντίθετα εστιάζεται ακριβώς στο μέτρο που το καθένα απ' αυτά συμμετέχει σ' αυτό το ευρύτερο φαινόμενο.

Εντούτοις το σώμα των μελετώμενων κειμένων δεν απαρτίζεται αποκλειστικά από κείμενα της ίδιας κινητικότητας. Αν τα περισσότερα απ' αυτά συμμετέχουν ενεργά στο σχήμα που περιγράφηκε, αυτό δεν ισχύει για όλα. Η μεμονωμένα εκδομένη *Προετοιμασία* του Ε. Χ. Γονατά, όλα τα κείμενα της συλλογής *Νέες αθηναϊκές ιστορίες* του Χρίστου Βακαλόπουλου αλλά και αρκετά από τα διηγήματα των υπόλοιπων συγγραφέων εμφανίζονται άπαξ. Ωστόσο η συνολική εικόνα που

---

[58] Παράλληλα με τις επιφυλάξεις του για την δυνατότητα να μιλάει κανείς για το μεταμοντέρνο στα ελληνικά συμφραζόμενα ο Jusdanis (1987: 90) αναγνωρίζει αυτόν τον παράδοξο 'μεταμοντερνισμό' της ελληνικής λογοτεχνίας ("Greek literature perhaps has always been 'postmodern' in that it has appealed to a broad audience representing various levels of society. The Greek version of modernism did not interrupt this scheme") και ανάγει την καταγωγή του στην απουσία ενός εδραιωμένου θεσμού της λογοτεχνίας που εμπόδισε η έμμονη πολιτική διερεύνηση της ελληνικής ταυτότητας.

διαγράφηκε προβάλλει εμφανώς την επανάληψη και την μεταβλητότητα των συμφραζομένων ως δυνατότητες εγγεγραμμένες στη δομή του διηγηματικού είδους.

Όντας σε διάλογο με το λογοτεχνικό και μη, συγχρονικό και διαχρονικό του περικείμενο, το διήγημα βρίσκεται διαρκώς σε μια ένταση ανάμεσα στην καλλιτεχνική του αρτιότητα και στο ευρύτερο πλαίσιο – και την χρονική διαδοχή των πλαισίων – όπου συναντάται. Το ακόρεστο των συμφραζομένων όπου εντάσσεται αποτελεί καταστατική συνθήκη του είδους όπως αναπτύσσεται σ' αυτήν την περίοδο, που έχει ως συνέπεια την σημαντική απομάκρυνσή των κειμένων από τη συγγραφική πρόθεση και την τελεστική δράση τους κατά τρόπο ανέλεγκτο και αυτο-νομιμοποιητικό, ιδρυτικό του νόμου που κρίνει την επιτυχή εισήγηση του νέου τρόπου που είναι το μεταμοντέρνο.[59] Καθώς συν-τάσσονται και ανταλλάσσουν νοήματα διαμορφώνοντας τα ποικίλα συμφραζόμενά τους και διαμορφωνόμενα από αυτά, τα διηγήματα μοιάζουν να εκπέμπουν τις δικές τους φωνές και ν' αντηχούν τις φωνές των συμφραζομένων τους σαν μεμβράνες. Το διήγημα εμφανίζεται έτσι ως είδος που χαρακτηρίζεται από μια πολυφωνία εντοπισμένη όχι σε εγγενείς ιδιότητες περιεχομένου, καλλιτεχνικού σχεδίου και συγγραφικής επίτευξης, όπως συμβαίνει σύμφωνα με τη θεωρία του Bakhtin (1984[1929]) στα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι, αλλά στους τρόπους με τους οποίους κυκλοφορεί και συμμετέχει στην πολιτισμική και κοινωνική πράξη.[60] Συγ-κείμενα με τον πιο ριζοσπαστικό και

---

[59] Διαφωνώντας με τον Austin (1962), ο Derrida (1984 και 1990β) έδειξε ότι η επιτυχής τελεστικότητα των πράξεων ομιλίας δεν εξασφαλίζεται από προκαθορισμένες συνθήκες εκφοράς και συμφραζόμενα που είναι υποχρεωτικά ανέλεγκτα, ακόρεστα, όπως τα ονομάζει, λόγω της εγγενούς επαναληψιμότητας των σημείων. Για τον ίδιο λόγο ούτε και η πρόθεση του εκφέροντος μπορεί να εγγυηθεί την επιτυχία τους. Αντιστρέφοντας την θέση του Austin, ο Derrida υποστήριξε τον ιδρυτικό χαρακτήρα των πράξεων ομιλίας που διαμορφώνουν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό τα συμφραζόμενα μέσα στα οποία εκφέρονται.

[60] Η διαπίστωση αυτή ρίχνει νέο φως και αμφισβητεί την παλιά αλλά διαδεδομένη ακόμα σήμερα καταγωγική σύνδεση και αντιστοιχία του διηγήματος με την μονοφωνική λυρική ποίηση εν αντιθέσει με την αντιστοιχία του μυθιστορήματος προς το έπος (βλ. Reid (1982: 44) και Goyet (1993) που υποστηρίζει ότι το διήγημα είναι κατεξοχήν μονοφωνικό είδος ενώ η Clark (1991) υποστηρίζει πειστικά την μονολογικότητα των διηγημάτων του Raymond Carver χωρίς όμως να εκτιμά τις συνέπειες της συμπαράταξής τους σε συλλογές ή των δημοσιεύσεών τους αλλού). Ελπίζω σε μια άλλη ευκαιρία να αναπτύξω την πολλαπλή σφαλερότητα αυτών των διακρίσεων που αναδύονται υπό

ταυτόχρονα τον πιο οικείο τρόπο, τα ελληνικά διηγήματα στο τέλος του εικοστού αιώνα συμμετέχουν κατεξοχήν ως εκφορές στις δρώσες διαλλαγές του ενεστώτα χρόνου που συνιστούν το μεταμοντέρνο.

iii) Θεματική προσέγγιση

Είναι προφανές ότι η προσέγγιση που αναπτύχθηκε μέχρι στιγμής διακρίνει στα διηγήματα ένα προνομιακό πεδίο για τη διερεύνηση του μεταμοντέρνου, αναγνωρίζοντας την τελεστική τους διάσταση και εντοπίζοντάς την στην έντονη κινητικότητά τους. Ωστόσο η εξέταση της συμμετοχής τους στις αναπαραστάσεις του σύγχρονου δεν μπορεί, σε μια φιλολογική εργασία όπως η παρούσα, παρά να έχει ως κύριο και πρώτιστο αντικείμενο την προφανέστερη *δηλωτική* τους διάσταση, που εξερευνά τα ζητήματα που τα κείμενα φέρνουν ακριβώς στο προσκήνιο.

Όντας το σημείο όπου διασταυρώνονται η προσοχή του αναγνώστη και η αναφορά του κειμένου τόσο στον ενδοκειμενικό όσο και στον εξωκειμενικό του κόσμο,[61] η θεματική των κειμένων φαίνεται το καταλληλότερο πεδίο για να εστιαστεί μια διερεύνηση της δηλωτικής διάστασης του σύγχρονού τους τρόπου, του μεταμοντέρνου, που εκείνα φέρνουν στο φως. Σύμφωνα μ' αυτήν την προοπτική τα θέματα απέχουν πολύ από το να θεωρούνται ότι αναφέρονται απροβλημάτιστα σε μια δοσμένη εξωκειμενική πραγματικότητα· αντίθετα θεωρούνται ως βασικοί παράγοντες στη δόμησή της όπως αυτή γίνεται ευρύτερα αντιληπτή.[62] Επιπλέον παρέχοντας στην ευρύτητά της ένα πρίσμα για τη συνεξέταση περισσότερων κειμένων, κι ένα σημείο συνάντησης μεταξύ κειμένων κάθε είδους με την πιο ευρεία έννοια, η μελέτη της

διαφορετικές μορφές σε κάποιες θεωρητικές προσεγγίσεις του διηγήματος και ευθύνονται για αρκετή από την επικρατούσα αμηχανία στην αντιμετώπιση του είδους.

[61] Pavel 1993: 128.

[62] Βλ. και Armstrong 1993: 39.

θεματικής κατεξοχήν διευκολύνει την εκτίμηση των διακειμενικών αντηχήσεών τους.[63]

Έχοντας δεχτεί στο παρελθόν σφοδρή και όχι πάντοτε άδικη επίθεση, η θεματική κριτική φαίνεται να επιστρέφει στη φιλολογική πρακτική μαζί με την ειρωνική αναπαράσταση και τις πιέσεις ορισμένων χώρων για τη δυνατότητα άρθρωσης ενός πολιτικού λόγου. Η αντίληψη ότι η αναζήτηση και διερεύνηση του «περιεχομένου» του έργου τέχνης αντίκειται ακριβώς στον καλλιτεχνικό του χαρακτήρα βρήκε μια πρώιμη και ισχυρή διατύπωση στην αισθητική θεωρία του Croce[64] ενώ η αποδόμηση, με εξαιρετική ισχύ κυρίως στον Derrida,[65] επιτέθηκε στην περιοριστική υπαγωγή των σημαινόντων στα σημαινόμενα, αντιτάσσοντας την έννοια της διασποράς σ' αυτήν της πολυσημίας. Ωστόσο καθώς αρκετές από τις αναλύσεις που κινούνταν στις κατευθύνσεις της αποδόμησης φάνηκαν να καταλήγουν στην επαναληπτική διαπίστωση της απουσίας του θέματος και της αδυναμίας καθήλωσης των νοημάτων,[66] η σύγχρονη κριτική φαίνεται να επιστρέφει, μολονότι όχι πάντοτε εκπεφρασμένα, στην εξέταση της θεματικής των κειμένων που μελετά. Ο πολλαπλασιασμός άρθρων και μελετών που εξετάζουν μεταξύ άλλων ζητήματα ταυτότητας, εθνότητας, φύλου και σεξουαλικότητας στη λογοτεχνία μαρτυρεί για μια υπόρρητη στροφή προς τη θεματική κριτική, που στην πράξη αναδεικνύεται σημαντικά απαλλαγμένη από παλαιότερες και σχετικά αφελείς θεωρητικές μιμητικές προϋποθέσεις.[67]

---

[63] Ο Brinker (1993: 22-31) υπογραμμίζει αυτήν την πλευρά της θεματικής κριτικής τραβώντας την προσοχή στην έντονη εξωλογοτεχνική διάσταση που περιλαμβάνει.

[64] Βλ. κυρίως Croce 1967 [1909]: 16-21, 32-38. Εντούτοις μελέτες που έγιναν στα πλαίσια του δομισμού κατέρριψαν πειστικά και παραγωγικά την κάθετη διάκριση μεταξύ θέματος και μορφής. Εμβληματικό απ' αυτήν την άποψη είναι το *S/Z* του Roland Barthes (1970).

[65] Βλ. κυρίως Derrida 1972γ: 276-318.

[66] Βλ. και Rimmon-Kennan (1985: 405) που ισχυρίζεται ότι αυτή η τάση φτάνει να λαμβάνει την μορφή μιας εναλλακτικής θεματικής.

[67] Πρβλ. Sollors 1993β: xi-xv, όπου το μέγεθος αυτής της στροφής διαγράφεται με αναλυτικά στοιχεία.

Διαφοροποιούμενη από την παραδοσιακή πρακτική της μελέτης αρχετυπικών λογοτεχνικών θεμάτων, η προσέγγιση που ονομάζεται εδώ θεματική διερευνά όπως αναφέρθηκε την δηλωτική διάσταση των κειμένων σ' εκείνη την πτυχή της που δίνει πρόσβαση σε συλλογικές παραστάσεις της εποχής και σε ορισμένους από τους πιο προβεβλημένους προβληματισμούς της. Τα θέματα που συζητούνται σε σχέση με τα εξεταζόμενα κείμενα προβάλλουν έτσι ως σημαντικά ζητήματα και φορείς δόμησης των σύγχρονων πραγματικοτήτων όπως φανερώνονται σ' ένα μέρος της σύγχρονης ελληνικής διηγηματογραφίας.

Η κυκλοφορία των διηγημάτων σε συμφραζόμενα με εμφατική αναφορικότητα ευνοεί και προδιαθέτει για μια τέτοια προσέγγιση. Από την άλλη, η χαρακτηριστική συντομία τους τα καθιστά περαιτέρω ευεπίφορα σ' αυτήν, όχι τόσο για την ευκολία εντοπισμού των κεντρικών τους ενδιαφερόντων,[68] όσο κυρίως γιατί βασικό τους χαρακτηριστικό – σε βαθμό που να θεωρείται από κάποιους προσδιοριστικό του είδους – είναι η ουσιαστική δυνατότητα ανάγνωσής τους ταυτόχρονα σε δύο νοητούς άξονες, έναν συνταγματικό, που παρακολουθεί την εκτύλιξη της αφήγησης, κι έναν παραδειγματικό, που επιτρέπει τη συνδυαστική παρακολούθηση κάθε είδους επιμέρους στοιχείων.[69] Το γεγονός αυτό αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο βαθμό που τα εκάστοτε θέματα προκύπτουν ακριβώς μέσα από μια τέτοια διττή συνδυαστική ερμηνευτική προσπάθεια. Ωστόσο η δραστηριότητα αυτή δεν υπονοεί μια απόπειρα υπαγωγής όλων των κειμενικών παραμέτρων σε κάποιο κεντρικό θέμα που θα οργάνωνε όλες τις πλευρές του κειμένου σε μια υπερβατική ολότητα. Αντίθετα, το θέμα που προβάλλεται σε κάθε

---

[68] Όπως ισχυρίζεται η Ferguson (1982: 16): "The compactness and focus of the short stories makes the theme more readily apparent".

[69] Για μια αναλυτική παρουσίαση αυτής της άποψης, με αξιοποίηση πορισμάτων από το χώρο των γνωστικών επιστημών και της αναγνωστικής ανταπόκρισης βλ. Hunter Brown 1989.

περίπτωση αντιμετωπίζεται σαν ένα κατά το δυνατόν ενδιαφέρον και παραγωγικό πλαίσιο για μια εγνωσμένα μερική ερμηνεία του κειμένου.[70]

Η επιλογή των θεμάτων που χρησιμεύουν ως πλαίσια αυτού του είδους θέτει αναπόφευκτα τις γνωστές και βαθιά ριζωμένες δυσκολίες τεκμηρίωσης κάθε ερμηνευτικής προσέγγισης στις ανθρωπιστικές επιστήμες. Αποφεύγοντας τον έντονο υποκειμενισμό ή τις υπερβολές μιας στρατευμένης κριτικής, και προκειμένου για την μελέτη σύγχρονων κειμένων υπό το πρίσμα της συμβολής τους στη σύγχρονη σκέψη, μπορεί κανείς να προσφύγει σε μια συνδυαστική εναλλαγή επαγωγικής και παραγωγικής προσέγγισης, που συμβαδίζει με τη θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης για την πραγμάτωση του λογοτεχνικού έργου στο μεσοδιάστημα μεταξύ κειμένου και αναγνώστη.[71] Ο Brinker (1993: 33-37), συζητώντας το είδος της ερμηνευτικής δραστηριότητας που συνεπάγεται η θεματική κριτική ανασύρει με ευστοχία από τις *Φιλοσοφικές έρευνες* του Wittgenstein (1977) [1958] την έννοια του «οράν ως», η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει με αρκετή ακρίβεια τα όρια της ερμηνευτικής ελευθερίας καιτονβαθμό επιρροής του παρατηρητή από τις ευρύτερες πολιτισμικές προσλαμβάνουσες όσον αφορά την επιλογή των θεμάτων.[72] Μεταξύ άλλων η έννοια αυτή χρησιμοποιείται για την προσέγγιση μιας κατηγορίας αντικειμένων που είναι δυνατόν να ειδωθούν με δύο ή περισσότερους διαφορετικούς τρόπους ανάλογα με την προοπτική. Το γνωστό σχέδιο που χρησιμοποιείται κάποτε σε ψυχολογικά τεστ και εικονίζει μια γυναίκα νέα ή γερασμένη ανάλογα με τα επιλεγμένα σημεία στα οποία εστιάζει κανείς ανήκει σ' αυτήν την κατηγορία και δίνει άμεσα και συνοπτικά το μέτρο της ελευθερίας του ερμηνευτή.

---

[70] Αυτή η αδρομερής περιγραφή της θεματικής προσέγγισης παρακολουθεί ορισμένες από τις πιο πρόσφατες απόπειρες επαναπροσδιορισμού του χώρου. Βλ. σχετικά τα αφιερώματα στα περ. *Poétique* 1985 και *Communication* 1988, και το συλλογικό τόμο Sollors 1993α.

[71] Βλ. Iser 1978 κυρίως σσ. 107-179.

[72] Wittgenstein 1977 [1958]: 243-261.

Θα πρέπει σ' αυτό το σημείο να σημειωθεί ότι αυτή η ερμηνευτική ελευθερία στα πλαίσια μιας θεματικής διερεύνησης όπως διεξάγεται στην παρούσα εργασία παραπέμπει σε μιαν εκλεκτικιστική προσέγγιση των κειμένων, στο βαθμό που στόχος δεν είναι η επαλήθευση δια της «εφαρμογής» μιας θεωρίας ή περισσότερων αλλά η συνεξέταση των επιλεγμένων έργων για την αποκόμιση μιας όσο το δυνατόν πληρέστερης εικόνας για το μεταμοντέρνο και τις σχέσεις τους μ' αυτό. Ο λόγος αυτός εξηγεί τόσο την πληθώρα των θεωρητικών προσεγγίσεων που χρησιμοποιούνται στην ανάλυση των κειμένων όσο και τη διαφορετική τους βαρύτητα και παρουσία στα εκάστοτε κεφάλαια. Για την τελευταία συνεξετάζεται επίσης και ο βαθμός διάδοσης ενός θεωρητικού πλαισίου· η ελάχιστα γνωστή θεωρία του Emmanuel Lévinas εξηγείται με πολύ μεγαλύτερη λεπτομέρεια όπου αναφέρεται, ενώ αναφορές στις θεωρίες των Jacques Derrida ή Michel Foucault για παράδειγμα είναι πολύ λιγότερο επεξηγηματικές. Επίσης η χρήση υλικού από τους συγγραφείς (συνεντεύξεις ή βιογραφικές λεπτομέρειες) γίνεται ανάλογα με τη διαθεσιμότητά του και κυρίως τον βαθμό στον οποίο κρίνεται προσφυές για επιχείρημα που αναπτύσσεται. Το ίδιο κριτήριο ισχύει ασφαλώς και για την υπάρχουσα κριτικογραφία των έργων, που συχνά έχει την ελάχιστα ικανοποιητική μορφή βιβλιοπαρουσίασης· ανάλογα κριτήρια διέπουν επίσης και τη σπανιότατη χρήση κριτικών για τη μυθιστορηματική παραγωγή των συγγραφέων τα διηγήματα των οποίων μελετώνται.

iv) Ο δυϊσμός υποκείμενο-αντικείμενο και η διάταξη της διατριβής

Υπ' αυτές τις προϋποθέσεις η παρούσα εργασία αρθρώνεται στη βάση δύο κυρίαρχων θεμάτων, της εξωτερικής πραγματικότητας και του υποκειμένου, που

ανταποκρίνονται στους άξονες που δόμησαν τη μοντέρνα (νεωτερική) αντίληψη του κόσμου. Μετατοπίζοντας μια απ' τις γνωστότερες πλευρές της παραδοσιακής θεματικής κριτικής, την εξέταση της τύχης και του χειρισμού αρχετυπικών ή παραδοσιακών θεμάτων της λογοτεχνίας σε νεώτερα κείμενα προκειμένου να χαρτογραφηθούν οι νεώτερες εξελίξεις, η διερεύνηση αυτών των θεμάτων φιλοδοξεί να καταγράψει τις πιέσεις που υφίστανται τα θεμέλια της μοντέρνας σκέψης σ' αυτήν την περίοδο κρίσης που λέγεται πως είναι το μεταμοντέρνο.

Η κάθετη διάκριση μεταξύ γιγνώσκοντος υποκειμένου και εκτατής πραγματικότητας, *res cogitans* και *res extensa*, υπήρξε η βάση για την εδραίωση των βεβαιοτήτων του σύγχρονου ανθρώπου μετά από την περίοδο κρίσης που διαδέχτηκε τη θρησκευτική σταθερότητα του Μεσαίωνα. Ο καρτεσιανός δυϊσμός, που ήρε την αμφιβολία της ύπαρξης βλέποντας στο εγώ ένα σταθερό και λογικό κέντρο πρόσληψης, παρόν στον εαυτό του και αυστηρά διαχωρισμένο από την υλικότητα της εξωτερικής πραγματικότητας, αποτέλεσε θεμελιακή προϋπόθεση για μια δέσμη εξελίξεων που καθόρισαν την φυσιογνωμία των τελευταίων αιώνων. Η διχοτόμηση υποκειμένου και αντικειμένου με τη διάκριση παρατηρητή και παρατηρούμενου συνέβαλε στην ανάδυση της έννοιας της προοπτικής κι έδωσε νέα έμφαση στην αναπαράσταση, προσδιορίζοντας ταυτόχρονα την αλήθεια ως ανταπόκριση στα πράγματα. Σ' αυτήν την εξέλιξη ανήκει ολοφάνερα η θετικιστική ανάπτυξη των επιστημών και η αντίληψη της εξωτερικής πραγματικότητας ως κατεξοχήν μετρήσιμης και υποτάξιμης στην τεχνολογική κυριαρχία του υποκειμένου.

Από την άλλη πλευρά το πρόγραμμα χειραφέτησης του Διαφωτισμού έστρεψε τη χρήση του εργαλειακού λόγου όχι μόνο προς τον άψυχο αλλά και τον έμψυχο εξωτερικό κόσμο ελπίζοντας να απελευθερώσει τον άνθρωπο από την καταπίεση μιας άδικης κοινωνικής οργάνωσης και εδραιώνοντας για το σκοπό αυτό κανόνες

βασισμένους στην ομοιότητα των λογικών υποκειμένων. Άμεσα συνδεόμενη μ' αυτό το πρόγραμμα και εντασσόμενη στην ίδια παράδοση κάθετης διάκρισης μεταξύ κυρίαρχου υποκειμένου και εξωτερικής πραγματικότητας είναι ωστόσο και η ελλιπής αναγνώριση του Άλλου, του μη λογικού, του ανόμοιου, και η προσπάθεια υπόταξής του διαφορετικού στο ίδιο. Μια σειρά από ιεραρχικές ουσιοκρατικές διακρίσεις προκύπτουν απ' αυτό, οι οποίες προκρίνουν τον εαυτό απέναντι στον άλλο, το μέσα (σε μια γλώσσα, θρησκεία, φυλή, στα εθνικά σύνορα) έναντι του έξω και την ουδετεροποίηση του τοπικού προς όφελος του γενικού και του μετρήσιμου.

Προσπαθώντας να εστιάσει στους όρους αυτής της διχοτόμησης με τον κατά το δυνατόν παραγωγικότερο τρόπο για τα κείμενα που μελετώνται, η παρούσα εργασία διατάσσεται σε τρία μέρη και μια έξοδο.

Το πρώτο μέρος με τίτλο «Κοσμολογική πολλαπλότητα» πραγματεύεται, σε τρία κεφάλαια, το μεμονωμένα εκδομένο *Η Προετοιμασία* (1991) του Ε. Χ. Γονατά, επιλεγμένα διηγήματα από τις συλλογές *Το Τρυφερό δέρμα* (1982), *Ονειρεύομαι τους φίλους μου* (1990) και *Τα Θολά τζάμια* (1995) του Δημήτρη Νόλλα, και τις συλλογές *Περσινή αρραβωνιαστικιά* (1984) της Ζυράννας Ζατέλη και *Νέες αθηναϊκές ιστορίες* (1989) του Χρήστου Βακαλόπουλου. Σ' αυτά ανιχνεύεται και αναλύεται μια προοδευτικά εντονότερη αίσθηση κατάρρευσης της μονοσήμαντης αντίληψης της πραγματικότητας καθώς η συνέπεια κι ενότητα αυτού που προσλαμβάνεται ως εξωτερικός κόσμος διακόπτεται από ρωγμές απ' όπου εισβάλλει η αμφιβολία, το ανεξήγητο ή και το υπερφυσικό, υποδεικνύοντας τη συνύπαρξη περισσότερων και ασύμβατων συστημάτων.

Το δεύτερο μέρος με τίτλο «Το διακύβευμα του ιστορικού παρελθόντος και η ανάδυση του υποκειμένου» αποτελείται από δύο κεφάλαια που μελετούν τη συλλογή *Θερμά θαλάσσια λουτρά* (1980) του Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλου, το διήγημα «Η

ιστορία της Όλγας» από τη συλλογή *Ομόκεντρα διηγήματα* (1986) της Ρέας Γαλανάκη, και τη συλλογή *Καλαμάς κι Αχέροντας* (1985) του Χριστόφορου Μηλιώνη. Σ' αυτό, η εξωτερική πραγματικότητα αρθρώνεται σε παρελθόντα χρόνο, όπου η δυσκολία της αντικειμενικής της διαπίστωσης αποσυνδέεται από την αμεσότητα των αισθήσεων και συνδέεται προφανέστερα με την δυσκολία του διαχωρισμού της από τον παρατηρητή. Εστιάζοντας σε δευτερεύουσες και αποσιωπημένες πλευρές του ιστορικού παρελθόντος ή διερευνώντας τη λειτουργία της μαρτυρίας, τα διηγήματα αυτά αποκαλύπτουν την πολιτισμικά προσδιορισμένη νοηματοδοτική δραστηριότητα του υποκειμένου που διέπει εξίσου την κατασκευή τόσο της ιστορίας, που δείχνεται πολύ λιγότερο αντικειμενική απ' όσο θεωρούνταν ότι θα μπορούσε να είναι, όσο και του ιδίου.

Το τρίτο μέρος, με τίτλο «Το υποκείμενο στο περιθώριο» περιλαμβάνει τρία κεφάλαια που εξετάζουν κείμενα από τις συλλογές του Γιώργου Ιωάννου *Επιτάφιος θρήνος* (1980) και *Καταπακτή* (1982), και μάλιστα όσα δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Φυλλάδιο* (1978-1985), τη συλλογή του Σωτήρη Δημητρίου *Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη* (1989), και τη συλλογή του Μισέλ Φάις *Απ' το ίδιο ποτήρι και άλλες ιστορίες* (1999). Σ' αυτό διερευνάται μια θεώρηση του υποκειμένου όχι ως κεντρικού κι ενεργού παράγοντα διαμόρφωσης της γύρω του πραγματικότητας, αλλά περιθωριοποιημένου και υπό καταδίωξη. Εξετάζοντας τους όρους της διαφοράς που περιθωριοποιεί σε κάθε περίπτωση τους πρωταγωνιστές των κειμένων διερευνάται μια αντίληψη της ταυτότητας που υπονομεύει τις ουσιοκρατικές ιεραρχήσεις και σηματοδοτεί μια σημαντική στροφή στα ηθικά ζητήματα που θέτει η ουσιαστική αναγνώριση της ετερότητας.

Ένα τελευταίο κεφάλαιο, για τη συλλογή *Ο βασιλιάς του φλίπερ* της Έρσης Σωτηροπούλου (1997), που έχει τεθεί εκτός των τριών προηγούμενων μερών, στην

έξοδο της διατριβής, αφορά τη σχέση του υποκειμένου με την πραγματικότητα όπως αυτή αρθρώνεται με τους όρους του παιχνιδιού.

Το αντικείμενο αυτού του τελευταίου κεφαλαίου, προσεγγίζοντας συνθετικά το δίπολο υποκείμενο-αντικείμενο, στοχεύει στο να αναδείξει σαφέστερα και να μελετήσει σε μια ακραία εκδοχή το ρεύμα της έρευνας που διατρέχει τα προηγούμενα μέρη. Η αμφισβήτηση των ουσιοκρατικών βεβαιοτήτων της νεωτερικής σκέψης αναμφίβολα δημιουργεί έναν σημαντικό κλονισμό για το υποκείμενο, μετατρέποντάς το από κυρίαρχο σε διακύβευμα των γλωσσικών παιχνιδιών μέσω των οποίων σχετίζεται με την πραγματικότητα. Εντούτοις η δυνατότητα μιας υπέρβασης αυτής της κρίσης ίσως βρίσκεται στην αναγνώριση των πολιτισμικών αυτών τρόπων ακριβώς ως τέτοιων, ως παιχνιδιών, και στην κατάφαση στην ποικιλία τους.

Ωστόσο αν μια συνοπτική παρουσίαση διανοίγει και διευκολύνει την παρακολούθηση της έρευνας, σε καμία περίπτωση δεν εξαντλεί τα συμπεράσματά της. Οι πτυχές των θεμάτων που μελετώνται είναι πολλές και κάποτε ασύμβατες, κάνοντας τη συνεξέτασή τους πραγματική πρόκληση. Η περιδιάβαση στους κόσμους έντεκα διαφορετικών καλλιτεχνών και περισσότερων από εκατό κειμένων μέσα από περιοχές που βάζουν σε δοκιμασία τους θεμελιώδεις τρόπους αντίληψης αλλά και τις επιστημολογικές βάσεις της ίδιας της έρευνας είναι αναμφίβολα δύσκολο αλλά πραγματικά γοητευτικό εγχείρημα. Μ' αυτήν την έννοια, και διαταγμένη ως έχει, η εργασία που ακολουθεί είναι μοιραίο να φέρει στο σώμα της τους κραδασμούς κι ενδεχομένως τα ρήγματα που προκύπτουν από ένα αντικείμενο που βάζει σε δοκιμασία τις προϋποθέσεις της. Ας θεωρηθεί αυτό σαν ένας ύστατος – ή πρωταρχικός; – τρόπος για να αναδυθεί εναργέστερα το πρωτεϊκό φαινόμενο που επιχειρείται να καταγραφεί.

ΜΕΡΟΣ Ι

ΚΟΣΜΟΛΟΓΙΚΗ ΠΟΛΛΑΠΛΟΤΗΤΑ

Εισαγωγή

Το πρώτο αυτό μέρος της διατριβής εστιάζει το ενδιαφέρον στο θέμα της προσλαμβανόμενης πραγματικότητας και εξετάζει τα όρια της αντικειμενικότητάς της όπως αυτά διερευνώνται σε διηγήματα των Ε. Χ. Γονατά, Δημήτρη Νόλλα, Ζυράννας Ζατέλη και Χρήστου Βακαλόπουλου. Όπως υποδεικνύει και ο τίτλος «Κοσμολογική πολλαπλότητα», οι αναλύσεις που ακολουθούν διερευνούν τη συνύπαρξη, σε διαφόρων μορφών σχέσεις, πολλαπλών και ασύμβατων μεταξύ τους οντολογικών πεδίων, όπως αυτά καταδεικνύονται σε αφηγηματικές τροπές που κυμαίνονται από το ασύνηθες και το παράδοξο μέχρι το υπερφυσικό. Αυτές συνηγορούν στην κατάρριψη της αντίληψης του σύμπαντος κόσμου ως ενιαίου συστήματος δυνάμενου να ελεγχθεί και να περιγραφεί από μια ιεραρχικά ανώτερη αρχή, προωθούν με άλλα λόγια την αμφισβήτηση της μεταφυσικής προτεραιότητας του Λόγου.

Η έννοια του κόσμου ως οντολογικού πεδίου λαμβάνει εδώ το περιεχόμενο ενός συστήματος που διέπεται από την αρχή της μη αντίφασης[1] ενώ η θεωρία των πιθανών κόσμων αποτελεί ένα πρόσφορο πλαίσιο για τη διερεύνηση της κοσμολογικής πολλαπλότητας. Η Ronen (1994: 21-24) συνοψίζει τις βασικές κατευθύνσεις αυτής της θεωρίας, διακρίνοντάς τες σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη, με τον χαρακτηρισμό τροπικός ρεαλισμός και κύριο εκφραστή τον θεωρητικό David Lewis, ο όρος 'πραγματικός κόσμος' εξαρτάται από τη *δείξη*, αλλάζοντας κάθε φορά περιεχόμενο ανάλογα με το εκάστοτε περιβάλλον και το υποκείμενο της εκφοράς και

[1] Ο περιορισμός αυτός ανάγεται στον Leibniz και τη θεμελιακή θεωρία του για την κοσμολογική πολλαπλότητα.

έχοντας ως συνέπεια το χρίσμα όλων των κόσμων ως πραγματικών. Στη δεύτερη, τον μετριοπαθή ρεαλισμό που εκπροσωπείται μεταξύ άλλων από τους Nicholas Rescher, Robert Stalnaker και Alvin Plantiga, οι πιθανοί κόσμοι δεν είναι παρά αφηρημένες οντότητες, προεκτάσεις του πραγματικού κόσμου στον οποίο ανήκουν ως προβολές του. Σύμφωνα τέλος με την αντιρρεαλιστική άποψη, που εκφράζεται από τον Nelson Goodman, κανένας κόσμος δεν είναι πραγματικός στο μέτρο που δεν υπάρχει τρόπος να προσδιορίσει κανείς τον βαθμό 'πραγματικότητας' του πραγματικού κόσμου. Αρχικά πεδίο και εργαλείο των φιλοσόφων, η ιδέα των πιθανών κόσμων αποδείχθηκε γόνιμη και για την εξερεύνηση της αφηγηματικότητας καθιστώντας δυνατό να συζητηθούν ζητήματα αληθείας αναφορικά με τη μυθοπλασία.

Αν η δεύτερη άποψη φαίνεται να αντικατοπτρίζει το κοινό αίσθημα για τον πραγματικό κόσμο σε σχέση με τους πιθανούς, και μάλιστα στην συγκεκριμένη τους έκφανση ως μυθοπλαστικών, η πρώτη έχει το πλεονέκτημα να περιγράφει με ακρίβεια το αναγνωστικό βίωμα, όπου η καταβύθιση στον κόσμο της μυθοπλασίας συνεπάγεται την προσωρινή αναστολή της δυσπιστίας και την αντιμετώπισή του με σκέψεις, συναισθήματα και προσδοκίες ωσάν να ήταν πραγματικός. Εκθέτοντας αυτό το σκεπτικό, η Ryan (1991: 24-25) προσπαθεί να υπερκεράσει το χάσμα ανάμεσα στην κοινή αντίληψη και την αναγνωστική συμπεριφορά, προτείνοντας μια διάκριση μεταξύ πραγματικού κόσμου και κειμενικού πραγματικού κόσμου, δύο διαφορετικών και οντολογικά πλήρων οντοτήτων. Σύμφωνα με την πρότασή της υπάρχει μόνο ένας πραγματικός κόσμος, στον οποίο βρίσκεται και ο συγγραφέας. Κάθε κείμενο προβάλλει ένα σύμπαν, στο κέντρο του οποίου είναι ο κειμενικός πραγματικός κόσμος. Ο κειμενικός πραγματικός κόσμος προσφέρεται ως ακριβής εικόνα ενός κειμενικού κόσμου αναφοράς, που θεωρείται ότι υπάρχει ανεξάρτητα από τον

κειμενικό πραγματικό κόσμο. Κάθε κείμενο έχει έναν υπονοούμενο αφηγητή που τοποθετείται πάντοτε στον κειμενικό κόσμο αναφοράς.

Ο κειμενικός κόσμος αναφοράς και κατά συνέπεια και ο κειμενικός πραγματικός κόσμος συνδέονται, ως πιθανοί κόσμοι υπό την έννοια της δεύτερης κατηγορίας που προαναφέρθηκε, με τον πραγματικό κόσμο με σχέσεις προσβασιμότητας ή άλλως συμβατότητας.[2] Σύμφωνα με την Maître (1983), ο χαρακτήρας αυτών των σχέσεων μπορεί να καθορίσει και διακρίσεις μεταξύ λογοτεχνικών ειδών, όπως έργα με ακριβείς αναφορές σε ιστορικά γεγονότα σαν τα «μυθιστορήματα με κλειδί», ή ρεαλιστικά κείμενα που αφορούν πλαστά γεγονότα τα οποία όμως θα μπορούσαν να έχουν υπάρξει, ή άλλα που αφορούν γεγονότα αμφίρροπα ανάμεσα στον αν θα μπορούσαν ή δεν θα μπορούσαν να έχουν υπάρξει (το γνωστό «φανταστικό» του Todorov [1968]) ή τέλος κείμενα που πραγματεύονται γεγονότα που δεν θα μπορούσαν ποτέ να έχουν υπάρξει (το «θαυμαστό» του Todorov).

Οι δύο τελευταίες περιπτώσεις, με τη μορφή των γνωστών κατηγοριών του φανταστικού και του θαυμαστού του Todorov, θα μπορούσαν να χρησιμεύσουν για μια περιγραφή των μελετώμενων κειμένων οικεία αλλά και περιορισμένη καθώς αφορά μόνο τις σχέσεις του κειμενικού πραγματικού τους κόσμου με τον πραγματικό κόσμο. Τα κείμενα του Γονατά και του Νόλλα θα μπορούσαν έτσι να ιδωθούν με το πρίσμα του φανταστικού-παράξενου, που χαρακτηρίζεται από μη επιλυόμενη αναποφασιστικότητα ως προς την αληθή κατάσταση των πραγμάτων, ενώ εκείνα της Ζατέλη και του Βακαλόπουλου μ' εκείνο του φανταστικού-θαυμαστού, όπου η

---

[2] Οι σχέσεις προσβασιμότητας (accessibility relations) προσδιορίζουν το είδος της σύνδεσης ανάμεσα στον (εκάστοτε) πραγματικό και τους πιθανούς κόσμους και αποτελούν κομβική έννοια σε όλες τις θεωρίες των πιθανών κόσμων.

εμφάνιση του παραδόξου επιλύεται προς την κατεύθυνση του θαυμαστού και του υπερφυσικού.[3]

Ωστόσο η έννοια και τα θέματα του φανταστικού στη λογοτεχνία, μολονότι αναπτύσσονται ακριβώς γύρω από το πρόβλημα της φανέρωσης του αθέατου και της άρθρωσης του ανείπωτου, υπονομεύοντας κυρίαρχες φιλοσοφικές αντιλήψεις που θεωρούν την πραγματικότητα ως συνεκτική και μονοσήμαντη οντότητα,[4] δεν περιγράφουν με ακρίβεια το είδος και τα όρια της υπονόμευσης που επιχειρούν στην ιδέα της αντικειμενικής πραγματικότητας τα κείμενα που εξετάζονται· και παρά το ότι η θεωρία των πιθανών κόσμων δεν χρησιμοποιείται ως πλαίσιο εφαρμογής στην καθαυτό ανάλυση λόγω του τεχνικού κι εν μέρει μη παγιωμένου χαρακτήρα της,[5] μπορεί εντούτοις να χρησιμεύσει σ' αυτό το εισαγωγικό σημείο για έναν ακριβέστερο προσδιορισμό των επιπέδων αυτής της αμφισβήτησης, καθώς αυτή διαγράφει μια πορεία εξέλιξης από συντηρητικότερες σε ριζοσπαστικότερες μορφές, η οποία, ίσως όχι τυχαία, ακολουθεί την ηλικιακή διαδοχή των συγγραφέων.

Χρησιμοποιώντας την ορολογία της Ryan θα έλεγε κανείς ότι η αμφισβήτηση που επιχειρείται στην *Προετοιμασία* του Γονατά παραμένει στο εσωτερικό του κειμενικού πραγματικού της κόσμου, όπου η αυστηρή χρήση της λογικής καταδεικνύει τις ρωγμές και τις αντιφάσεις του κειμενικού κόσμου αναφοράς, ενσωματώνοντας έτσι αποφατικά τα διαφορετικά οντολογικά πεδία με τους διαφορετικούς τους νόμους ως παράγοντες αποτυχίας του εγχειρήματος. Τα μεταμυθοπλαστικά διηγήματα του Νόλλα, συμφύροντας στον κειμενικό πραγματικό τους κόσμο διαφορετικά επίπεδα του κειμενικού κόσμου αναφοράς καταφάσκουν στα

---

[3] Βλ. Todorov 1991: 53-72.

[4] Πρβλ. Jackson 1981: 48.

[5] Στην καθαυτό ανάλυση η τεχνική ορολογία υποκαθίσταται επίσης από ένα ευρύτερα αποδεκτό και περισσότερο οικείο λεξιλόγιο, όπως λ.χ. 'κειμενικός κόσμος' αντί του 'πραγματικός κειμενικός κόσμος', 'αναπαράσταση' για τη σχέση μεταξύ κειμενικού πραγματικού κόσμου και κειμενικού κόσμου αναφοράς, 'πραγματικότητα του αναγνώστη' για τον 'πραγματικό κόσμο'.

αποπροσανατολιστικά για το υποκείμενο αποτελέσματα της συνύπαρξης διαφορετικών οντολογικών πεδίων δείχνοντας προς τη σημειωτική και γλωσσική κατασκευή του πραγματικού κόσμου. Τέλος η κοινωνική διάσταση της σημειωτικής κατασκευής του πραγματικού κόσμου αναδεικνύεται εμφατικότερα στις συλλογές της Ζατέλη και του Βακαλόπουλου που, διαλεγόμενες με τις συμβάσεις του μαγικού ρεαλισμού και τις δυνατότητες του τελεστικού λόγου, προεκτείνουν τη σύμφυρση των διαμετρικά αντίθετων κειμενικών κόσμων αναφοράς τους, του φυσικού και του υπερφυσικού, που ενυπάρχει στον κειμενικό πραγματικό τους κόσμο, στον πραγματικό κόσμο της αναγνωστικής ανταπόκρισης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η αδύνατη ζύγιση του συμπαγούς: *Η Προετοιμασία* του Ε. Χ. Γονατά.

Το κείμενο που εξετάζεται στην αρχή του πρώτου μέρους, *Η Προετοιμασία* του Ε.Χ. Γονατά, διερευνά την επιστημολογική βάση της συνύπαρξης ασύμβατων κόσμων. Πραγματευόμενο το λογικό παράδοξο της αυτοαναφορικότητας στην προσπάθεια του πρωταγωνιστή Αγέλαου να ζυγίσει το κεφάλι του, το κείμενο εξετάζει τις προϋποθέσεις και την επάρκεια του λογικού συστήματος για την αντίληψη της πραγματικότητας, που φιλοδοξεί να την περιγράψει ως κοινή και ενιαία. Ωστόσο καθώς ο συνταξιούχος γιατρός και ο βοηθός του Προκόπης οδηγούνται σταδιακά στην αναγνώριση της αποτυχίας αυτού του συστήματος, της ανεπάρκειας και της διαπερατότητάς του, οφείλουν οδυνηρά, ως φορείς του ερωτήματος και πρωταγωνιστές του Λόγου, να αποσυρθούν, τη στιγμή που η επιστημολογική απορία τους μεταλλάσσεται σε οντολογική απειλώντας την ίδια την ύπαρξή τους.

Ο κόσμος του γιατρού ανοίγεται στον αναγνώστη καθώς ο Προκόπης, που έχει και το ρόλο του αφηγητή, μπαίνει στο γραφείο του κλείνοντας αθόρυβα πίσω του την πόρτα. Η παρουσίαση του Αγέλαου με τη νυχτικιά του, γερμένου πάνω στο γραφείο του με το κεφάλι μέσα στο δίσκο μιας ζυγαριάς με βαρίδια προσπαθώντας να δει τη μέτρηση, καθώς και ο διάλογος των δύο αντρών, αναδίδουν μια παραδοξότητα που συνίσταται όχι τόσο στο είδος του εγχειρήματος που παρουσιάζεται όσο στην αντιμετώπισή του από τους δύο άντρες ως φυσικού και αναγκαίου. Η εισαγωγή του αναγνώστη στην ιστορία *in medias res* τού στερεί τη δυνατότητα να πληροφορηθεί τις λεπτομέρειες, το σκεπτικό και τον ακριβή στόχο αυτής της επιστημονικής

προσπάθειας, έτσι ώστε δεν υπάρχει περιθώριο αμφισβήτησης της αναγκαιότητάς της, που προβάλλεται μεγιστοποιημένη.

Το ασυνήθιστο εγχείρημα του Αγέλαου, στο οποίο παρουσιάζεται εξίσου αφοσιωμένος και αναντίρρητα προσδεμένος και ο αφηγητής,[1] έχει έτσι τα χαρακτηριστικά της επιστημονικής εργασίας που προκύπτει κατά τρόπο αναγκαίο από τα πιεστικά ερωτήματα που θέτουν τα δεδομένα της πραγματικότητας, παραπέμποντας στην παράδοση των επιστημονικών ανακαλύψεων οι οποίες προκύπτουν σχεδόν αναπόφευκτα, με διαφορετικές ερευνητικές ομάδες να καταλήγουν στα ίδια αποτελέσματα με αμελητέα χρονική διαφορά.[2] Σ' αυτό το πλαίσιο η πραγματικότητα εμφανίζεται σαν ένα σύνολο αινιγμάτων που πιέζουν για τη λύση τους, κάθε φορά μοναδική και συνεπές μέρος ενός συστήματος που οργανώνει νομοτελειακά το όλο.

Η σύλληψη του κόσμου ως ενιαίου, με τους φυσικούς νόμους να ισχύουν εξίσου για τη γη όσο και για τα ουράνια σώματα, ανάγεται στον Γαλιλαίο που θεμελίωσε το ηλιοκεντρικό σύστημα συνδέοντας την αστρονομία και τη μαθηματική φυσική[3] και σημάδεψε, μαζί με τον Καρτέσιο, τη λήξη της θρησκευτικής κρίσης που τάραξε τη Δύση από τα τέλη του δέκατου τέταρτου αιώνα, διεκδικώντας για τα επιστημονικά ευρήματα την ισχύ αληθείας που είχαν μέχρι τότε μόνο τα θεολογικά δόγματα.[4] Προτρέποντας «να μετρήσουμε ό,τι μετριέται και να κάνουμε μετρήσιμο

---

[1] Ο Todorov (1991[1968]: 103-104), μελετώντας τη «λογοτεχνία του φανταστικού», επισημαίνει τη σημασία του πρωτοπρόσωπου αφηγητή-μάρτυρα των παράδοξων περιστατικών (περισσότερο παρά δράστη, καθεστώς στο οποίο ανάγεται σταδιακά ο Προκόπης αργότερα) για την αύξηση της δραστικότητας του παραδόξου, λόγω του ότι διευκολύνει τον αναγνώστη να ταυτιστεί μαζί του. Ωστόσο ας σημειωθούν εδώ με την ευκαιρία οι επίμονες όσο και πειστικές αντιρρήσεις του συγγραφέα στην κατάταξη του έργου του στο λεγόμενο είδος του φανταστικού. Βλ. αναλυτικά Γονατάς 2003: 75.

[2] Βλ. Steiner 2002: 24, που αντιπαραθέτει στην αναγκαιότητα της επιστημονικής ανακάλυψης το 'σκάνδαλο' της τυχαιότητας του καλλιτεχνικού έργου, που θα μπορούσε και να μην έχει υπάρξει.

[3] Βλ. Κονδύλη 1998Α: 132 που σημειώνει επίσης ότι ο Γαλιλαίος «καταργεί τον αριστοτελικό-πτολεμαϊκό μερισμό του σύμπαντος σε δύο ριζικά διαφορετικές περιοχές και κάνει το αποφασιστικό βήμα για τη σύλληψη του κόσμου ως ενιαίου.»

[4] Ο Ortega y Gasset (1962: 83-84) παρουσιάζει τον Γαλιλαίο ως ηγετική φιγούρα για τη μοντέρνα πίστη στην επιστήμη που υποκατέστησε τη θρησκευτική πίστη.

ό,τι δεν μετριέται», ο Γαλιλαίος συνόψισε το επιστημολογικό πρόταγμα της νεώτερης εποχής και πρόσφερε μια νέα βάση νομιμοποίησης της αλήθειας που ίσχυσε ώς τις μέρες μας. Η ζύγιση του κεφαλιού του γιατρού, η εφαρμογή των λογικών μεθόδων της φυσικομαθηματικής επιστήμης στον ίδιο το γεννήτορά τους, που προσπαθεί σαφώς να κάνει μετρήσιμο ό,τι δεν μετριέται, φαίνεται έτσι να σημαδεύει το απώτατο όριο αυτής της παράδοσης.

Πλείστα στοιχεία εντάσσουν την ερευνητική εργασία του Αγέλαου στην καλύτερη παράδοση του ορθού λόγου. Η διεκπεραίωσή της παρουσιάζει όλα τα εχέγγυα της φιλόδοξης επιστημονικότητας ενός έργου εν προόδω: στο πάτωμα είναι σκορπισμένα φύλλα χαρτιού «γεμάτα με τις δυσανάγνωστες σημειώσεις και τα ιερογλυφικά των μαθηματικών υπολογισμών» (11)[5] του Αγέλαου, δηλώνεται η προσπάθεια ελέγχου όλων των εμπλεκόμενων παραμέτρων (το βάρος των γυαλιών, οι δονήσεις της φωνής), ενώ, σύμφωνη με την επιστημονική μέθοδο της 'δοκιμής και πλάνης' (trial and error), εκφράζεται η αισιόδοξη πεποίθηση ότι η αποτυχία περιέχει «το σπόρο μιας μελλοντικής επιτυχίας» (32) και ότι σύντομα οι προσπάθειες του γιατρού θα λάβουν αίσιο πέρας (29).

Σημαντική για τη διασάφηση των θεωρητικών προϋποθέσεων που διατρέχουν το εγχείρημα του Αγέλαου είναι και η παρουσία του καθρέφτη, που χρησιμεύει για να διακρίνει με μεγαλύτερη ευκολία ο γιατρός την επιτυχή ή όχι μέτρηση με τα βαρίδιά του:

> "Μα δεν μου λες, και τον καθρέφτη τι τον έχεις; Δεν τον χρησιμοποιείς πια; Νόμιζα πως σε βοηθούσε".
> "Πώς δεν με βοηθούσε. Μέσ' απ' αυτόν παρακολουθούσα τα πάντα πιο άνετα, δίχως να τυραννιέμαι όπως τώρα[...]."
> "Τότε γιατί τον έβγαλες; [...] μου θυμίζεις κάποιον που, μια θεοσκότεινη νύχτα επάνω σε μια σιδερένια σκάλα ζήταγε να του δώσουν ένα φως· μόλις όμως του έβαλαν ένα αναμμένο κερί στο χέρι, άρχισε να κατεβαίνει...με τα μάτια κλειστά. Το ίδιο κι εσύ." (19-20)

[5] Εφεξής ο αριθμός σελίδας του εκάστοτε παραθέματος θα βρίσκεται στο κείμενο, σε παρένθεση μετά το παράθεμα.

Η απερίφραστη εμπιστοσύνη σ' αυτό το εργαλείο της ανεστραμμένης πρόσβασης στην αντικειμενική πραγματικότητα, που διευκολύνει την καθολική εποπτεία και παρομοιάζεται με το φως μέσα στο σκοτάδι, απηχεί τις λογοκεντρικές εξαρτήσεις της επιστημονικής προσπάθειας των δύο αντρών.[6] Η πεποίθηση σε μια συνεπή αλυσίδα αλληλοδιάδοχων σημαινόντων-σημαινομένων που υποστηρίζεται από τα κατάλληλα όργανα (από το είδωλο του καθρέφτη στα περιστέρια-σημάδια της επιτυχούς ζύγισης, στον αριθμό που αντιπροσωπεύει το βάρος των βαριδίων, στο αληθινό βάρος του κεφαλιού του Αγέλαου) προϋποθέτει μια γενικευμένη και σταθερή προσάρτηση των σημαινόντων στα σημαινόμενα, θεμελιώδη για τις φιλοδοξίες καθολικότητας του ορθολογισμού και τυπική του μεταφυσικού χαρακτήρα του Λόγου.

Ωστόσο η επιστημονική αισιοδοξία που διατρέχει την εκτέλεση του εγχειρήματος απογοητεύεται από αλλεπάλληλες αποτυχίες που δίνουν κάθε φορά και διαφορετικό αποτέλεσμα στις μετρήσεις. Η προσπάθεια του πρώην «Διευθυντή του ιατρικού Σχολείου Ρόης» δόκτορος Αγέλαου Αββάκη πλουτίζει ιδιαίτερα σε μεταφορικό νόημα αν λάβει υπόψη κανείς κάτι που γνωρίζει και ο αμελέστερος φοιτητής ιατρικής, δηλαδή ότι ο εγκέφαλος, και κατά συνέπεια και το κεφάλι, αποκτά σταθερό βάρος μόνο αν τον στεγνώσει κανείς από τα υγρά του, διακόπτοντας τη δραστηριότητά του και νεκρώνοντάς τον.

Η αποτυχία των μαθηματικών, λογικών μεθόδων να εφαρμοστούν στον φορέα τους και να παράσχουν αξιόπιστη γνώση σχετικά μ' αυτόν, η αδυναμία των νοηματοδοτικών μηχανισμών να παράσχουν πρόσβαση στην πηγή της νοηματοδοσίας, υπονομεύει τις αξιώσεις καθολικότητάς τους και ταυτόχρονα την ίδια τη δυνατότητα της αντικειμενικής γνώσης στο βαθμό που το υποκείμενο, που είναι

και ο μοναδικός εγγυητής της, δεν είναι δυνατό να γνωσθεί με ακρίβεια και να κριθεί με τους ίδιους όρους που κρίνει. Όσο ο εγκέφαλος διατηρεί τα υγρά του, θα τα χρησιμοποιεί για να διαμορφώνει και να τροποποιεί τα νοητικά σχήματα που ελπίζει να τον οδηγήσουν στον αλάθητο, σταθερό καθορισμό του βάρους του, τροποποιώντας ωστόσο αναπόφευκτα ταυτόχρονα, με την ίδια την κίνηση, και αυτό το βάρος του. Πρόκειται για ένα εμβληματικό παράδειγμα της αρχής της απροσδιοριστίας του Heisenberg, σύμφωνα με την οποία το παρατηρούμενο αντικείμενο είναι αδύνατο να καθηλωθεί εξαιτίας της επίδρασης που ασκεί πάνω του η δραστηριότητα της παρατήρησης. Αντίστοιχα η πράξη της ζύγισης περιλαμβάνει, εκτός από τη διανοητική, και σωματική δραστηριότητα που επίσης αναπόφευκτα επηρεάζει το αποτέλεσμα των μετρήσεων. Καθώς η πρόσβαση στον έξω κόσμο σημαδεύεται από τη δραστηριότητα και τη βούληση του προσλαμβάνοντος υποκειμένου, φανερώνεται ο προβληματικός χαρακτήρας του κάθετου χωρισμού του υποκειμένου από το αντικείμενο, που θεμελιώνει τις επιστημονικές μεθόδους του Αγέλαου.

Ωστόσο το καθαυτό εγχείρημα του γιατρού, προϋποθέτοντας μια υπέρβαση, το χωρισμό του ατόμου από τον εαυτό του για την πληρέστερη σύλληψη του ιδίου, παραπέμπει ευθέως στην καλλιτεχνική δημιουργία, γεγονός που δεν έχει διαφύγει από τους προσεκτικότερους μελετητές του κειμένου.[7] Η εξαιρετικά διαδεδομένη αντίληψη

---

[6] Ο όρος λογοκεντρισμός δηλώνει ακριβώς την πίστη στην κεντρικότητα του λόγου είτε με την έννοια της λογικής ως οργανωτικής αρχής του σύμπαντος κόσμου είτε με αυτήν του αποκαλυπτικού λόγου της θεϊκής βούλησης και χρησιμοποιείται με κριτική διάθεση στη θεωρία της αποδόμησης.

[7] Η ανάγνωση της *Προετοιμασίας* ως παραβολής για την τέχνη βρίσκεται στη Χατζηφόρου (1992: 25): «Το έργο που απαιτεί από τον άνθρωπο να υπερβεί τα όριά του, να χωριστεί από τη ζωή για να τη δει καλύτερα, είναι βέβαια η τέχνη [...] ο τίτλος «Προετοιμασία» θα μπορούσε να αποκρυπτογραφηθεί ως 'κυοφορία του έργου'». Επίσης στον Αντονά (1994: 191,192): «Η *Προετοιμασία* είναι μια παραβολή», «Η προσήλωση του ήρωα στο ακατανόητο έργο κάνει την *Προετοιμασία* λόγο για τη δημιουργία». Ας σημειωθεί ότι η Quilligan (1979: 155) καταγράφει μια δυναμική επιστροφή της αλληγορίας στη σύγχρονη λογοτεχνία και κριτική και την αποδίδει εν πολλοίς στην σύγχρονη 'γλωσσική στροφή' που αποκατέστησε μια μεσαιωνική υπερ-ρεαλιστική αντίληψη της γλώσσας και συνακόλουθα μια ιεροποιητική της διάσταση. Από την άλλη πλευρά ο McHale (1987: 141), εστιάζοντας στη διττή δομή που προϋποθέτει η αλληγορία, την αποδίδει στην οντολογική ποιητική των κειμένων που χαρακτηρίζει ως μεταμοντέρνα.

του καλλιτεχνικού έργου ως μέσου πρόσβασης της αλήθειας – η περίφημη 'αλήθεια της τέχνης' – είναι απότοκο όχι τόσο μιας εν πολλοίς ξεπερασμένης μιμητικής αντίληψης για την τέχνη αλλά κυρίως προϊόν μιας μακρόχρονης κατανόησης της λειτουργίας της με θρησκευτικούς όρους, που εναποθέτουν στην καλλιτεχνική έμπνευση το έργο της αναζήτησης της βαθύτερης ουσίας των φαινομένων.[8] Μετά τη μερική μετάλλαξη που υπέστη στο ρομαντισμό και την απόσειση της εμφανέστερης θρησκευτικής της όψης που καθόριζε την έμπνευση ως άνωθεν προερχόμενη, αυτή η άποψη για τη δημιουργία προϋποθέτει ως γενεσιουργό αρχή ένα ενιαίο δημιουργό υποκείμενο.[9]

Εντούτοις το κείμενο υπονομεύει την ιδέα του ενιαίου υποκειμένου ως βάσης αναζήτησης της αλήθειας είτε στην επιστημονική γνώση είτε στην καλλιτεχνική δημιουργία. Πραγματευόμενη την αδυναμία της αυτοαναφορικότητας στις ανεπιτυχείς αυτό-ζυγίσεις του Αγέλαου, η *Προετοιμασία* σχολιάζει ταυτόχρονα και αναπόφευκτα την (α)δυνατότητα της αυτοπαρουσίας, δηλαδή της παρουσίας του ατόμου στον εαυτό του με μια ενιαία, συνεκτική και παγιωμένη μορφή έτσι ώστε να γίνεται αντιληπτό σε ένα ελέγξιμο όλον. Η ιδέα της αυτοπαρουσίας και της κυριότερης προϋπόθεσής της, του ενιαίου εαυτού, έχει γίνει αντικείμενο σοβαρής αμφισβήτησης ήδη από τη φροϋδική θεωρία αλλά και κατόπιν από τις μεταδομιστικές θεωρίες – με προεξάρχουσα αυτή του Jacques Lacan – καθώς και από τη φιλοσοφία της γλώσσας. Ειδικότερα η λακανική θεωρία έχει αναδειχθεί απ' αυτήν την άποψη σε γόνιμο πρίσμα για το έργο του Γονατά από την Αμπατζοπούλου (1998), που αναλύει

---

[8] Ο Steiner (2002: 54-63) προσφέρει μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάπτυξη για τη γενεαλογία αυτής της ιδέας, που εκκινεί από τις χριστιανικές αντιλήψεις για την ενσάρκωση του Ιησού και την πνευμάτωση της ύλης που εκφράζεται και στη Θεία Κοινωνία.

[9] Ο Feyerabend (2002:_183) που εξετάζει τη δημιουργικότητα στην επιστήμη και στην τέχνη ισχυρίζεται ότι «Ο λόγος περί δημιουργικότητας έχει νόημα μόνο όταν θεωρούμε τα ανθρώπινα όντα κατά έναν ορισμένο τρόπο: όταν θεωρούμε ότι οι άνθρωποι *αρχίζουν* αιτιακές αλυσίδες και δεν φέρονται απλώς από αυτές». Όπως δείχνει ο Derrida (1981:_9) η ιδέα του Kant για τη μίμηση, που γίνεται αντιληπτή όχι ως αναπαράσταση της φύσης, του αντικειμένου, αλλά ως μίμηση της θεϊκής εργασίας, του υποκειμένου, ενοποιεί αυτές τις διαφορετικές αντιλήψεις για τη μίμηση.

τον δομικό ρόλο της μεταμόρφωσης – και των φαινομένων σωσία ως μιας από τις εκδοχές της – στο συνολικό έργο του Γονατά.[10]

Πράγματι η διάσπαση του εαυτού του Αγέλαου που διαγράφεται αδρότατα στο εγχείρημα της αυτοπαρατήρησης και υλοποιείται με την παρουσία του συνεργάτη-μαθητή και οιονεί σωσία του Προκόπη, συνιστά προεξάρχοντα παράγοντα στην υπονόμευση του ενιαίου υποκειμένου.[11] Οι δύο άντρες συνδέονται καταφανώς με μια σχέση σωσία, όχι τόσο στη βάση της ομοιότητας αλλά σ' αυτήν της παραπληρωματικότητας.[12] Ο Προκόπης προσφέρει την πρακτική συνεργασία του στον γιατρό και συμμετέχει στην αυτο-ζύγιση του τελευταίου με την εύγλωττη προσφορά ενός καθρέφτη καθώς και μιας ιστορίας με την ίδια λειτουργία (για την οποία γίνεται αναλυτικότερος λόγος στη συνέχεια). Από την άλλη πλευρά ο ίδιος θα πρέπει, σε περίπτωση οριστικής αποτυχίας ή αδυναμίας του Αγέλαου, να συνεχίσει και να διαδεχθεί τον γιατρό στην έρευνά του:

> "Θα σ' το ανταποδώσω όμως· ναι, τ' ορκίζομαι, θα σ' τα ανταποδώσω όλα όσα κάνεις για μένα όταν χρειαστεί".
> "Σε παρακαλώ!" φώναξα και τινάχτηκα πάνω, καθώς ένιωσα τον υπαινιγμό του, πως δηλαδή αργά ή γρήγορα ερχόταν – έπρεπε να προετοιμάζομαι – και η δική μου σειρά να δοκιμάσω. "Άφησέ τα αυτά· δεν θα χρειαστεί".
> "Δεν με κατάλαβες· εννοούσα αν χρειαστεί", διόρθωσε, μαντεύοντας την αιτία της ταραχής μου. (29-30)

Τέλος, όταν ο Προκόπης κλείνει την αφήγηση απευθύνοντας στον γιατρό τον χαρακτηρισμό του «γενναίου ανθρώπου» αφενός δικαιώνει το εγχείρημα και την ατομική ύπαρξη που εκείνος φαίνεται να εξαρτά απ' αυτό, αφετέρου όμως προβάλλει

---

[10] Αξίζει ίσως να σημειωθεί ότι η λακανική θεωρία γίνεται κύριο εργαλείο ανάλυσης και στη μελέτη της Voulgari (1996) για την 'ποιητική πρόζα' του *Ταξιδιώτη*, της *Κρύπτης* και του *Βάραθρου* του Γονατά

[11] Πρβλ. και τη δήλωση του συγγραφέα για το ενδιαφέρον του για φαινόμενα διχασμού της προσωπικότητας, Χαρτουλάρη 1994.

[12] Μπορεί κανείς να αντιστοιχίσει αυτού του είδους τη σχέση με τον 'διαχωρισμό' έναντι του 'πολλαπλασιασμού' στην κλασική κατηγοριοποίηση του Tymms (1949). Και η Δεληβοριά (1999: 27)

στον Αγέλαο τον πειρασμό της αυτοκτονικής ολοκλήρωσης της προσπάθειάς του – προτείνοντας υπαινικτικά να κόψει το κεφάλι του για να πετύχει επιτέλους την οριστική μέτρηση – σπρώχνοντας την ίδια τη λογική του τελευταίου στα όριά της και παίρνοντας έτσι εμφανώς την κλασική μορφή του σωσία ως πειρασμού που οδηγεί (και αναπόφευκτα με τη σειρά του οδηγείται) στην αυτοκαταστροφή.[13]

Ωστόσο πέρα από το φαινόμενο του σωσία, η διάσπαση του υποκειμένου της έρευνας-καλλιτεχνικής δημιουργίας διακρίνεται και στις ομιλούσες αντιφάσεις του ονόματός του. Αντιστρέφοντας την άποψη του συγγραφέα ότι οι ποιητικές μεταφορές λειτουργούν ως ετυμολογίες,[14] σε μια ισοδύναμη απόφανση της μορφής 'οι ετυμολογίες λειτουργούν ως ποιητικές μεταφορές', και με δηλωμένη την αγάπη του Ε. Χ. Γονατά για «όλα τα λεξικά και τις εγκυκλοπαίδειες»,[15] το όνομα του πρωταγωνιστή αποκτά κομβική σημασία. Οι απροβλημάτιστες συνδηλώσεις συμπαγούς σοβαρότητας κι επιστημονικότητας του ονοματεπώνυμού του (Αγέλαος - αγέλαστος,[16] Αββάκης - αββάς[17] και άβακας) διασκορπίζονται σ' ένα πλήθος αντιφάσεων που αποκαλύπτει μια εκτενέστερη έρευνα των γειτονικών λημμάτων του λεξικού. Η λέξη *αβακής,* απαντώντας μόνο στην αιτιατική ως *αβάκην*, σημαίνει στα αρχαία ελληνικά *άφωνος* και παιδαριώδης, αφελής, ενώ αντίθετα το *Βάκις* που έχει την έννοια του προφήτη και ακούγεται στο Αββάκης, προσδίδει στον φορέα του Λόγου θεϊκή εξουσία, με την οποία συνάδει και το *αββάς*. Ωστόσο και η θεόπνευστη ισχύς και η ατομική προβολή αίρονται από κοινού κι εξίσου τόσο από το γήινο

καταγράφοντας τις περιπτώσεις σωσία στο έργο του Γονατά συνολικά, αναγνωρίζει ότι στην *Προετοιμασία* πρόκειται για μια περίπτωση παραπληρωματικότητας προσωπικοτήτων.

[13] Για τον σωσία ως πειρασμό και το φαινόμενο συνολικά ως παράγοντα αυτοκαταστροφής βλ. Keppler 1972: 27-98, όπου και παραδείγματα από την παγκόσμια λογοτεχνία.

[14] Δήλωση στο τηλεοπτικό αφιέρωμα *Επισκέψεις στον Ε. Χ. Γονατά* της Εύας Στεφανή στη σειρά εκπομπών «Παρασκήνιο» ΕΤ1, 1.3.1998, τώρα στο Γονατάς 2000: 9.

[15] ό.π.

[16] Ας σημειωθεί ότι το όνομά του θυμίζει την Αγέλαστη από το *Δωδεκάλογο του γύφτου* του Παλαμά, για την οποία κανένα αίνιγμα δεν είναι άλυτο.

βακίας (πηλός) όσο και από το πολυπρόσωπο *αβάκα* (εταιρεία, συντροφιά). Επιπλέον η ολιγωρία που εκφράζει το ρήμα *αβακέω* (δεν δίνω προσοχή, αδιαφορώ), υπονομεύει την ακρίβεια που επιδιώκει ο *άβακας*, όργανο μέτρησης και πίνακας μαθηματικών υπολογισμών.

Σύμφωνα με το πνεύμα και προς επίρρωση των προηγούμενων παρατηρήσεων για τον Προκόπη ως σωσία του Αγέλαου θα μπορούσαμε εντέλει να αποδώσουμε το επίθετο *αβακηνούς*, που κατά ενδιαφέροντα τρόπο απαντά μόνο στον πληθυντικό και προσδιορίζει *τους γυναικί μη ομιλήσαντας*,[18] και στους δύο άντρες που η παρουσία των – πολύ «γήινων» – γυναικών της τελευταίας σκηνής φέρνει αντιμέτωπους με την ανάγκη εξόδου από το ναρκισσιστικό στάδιο του καθρέφτη και την αυταπάτη του ενιαίου εαυτού του φαντασιακού πεδίου της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Lacan.[19]

Το κείμενο με την πλειάδα των νοηματικών συνδηλώσεων που ενεργοποιεί για το όνομα του πρωταγωνιστή – και για την οποία λειτουργεί ως υπογράμμιση ο αντίποδας του *Προκόπη* που απέχει μια απλή μετακίνηση τόνου από την προφανή του συνδήλωση – ακυρώνει την προσπάθεια να δοθεί ένα αποκλειστικό και οριστικό νόημα στο όνομα και κατ' επέκταση στο πρόσωπο που αυτό προσδιορίζει. Για κάθε συνδήλωση από το πεδίο του Λόγου υπάρχει μια άλλη που την υπονομεύει δημιουργώντας αντιθετικά ζεύγη της μορφής ένας/πολλοί, προφήτης/αφελής, πνεύμα/ύλη, τάξη/αταξία.

Αυτή η διάσπαση της ενότητας του υποκειμένου, που δεν εντοπίζεται στην απλή αντίθεση των συνδηλούμενων όψεών του αλλά στη συμπερίληψη σ' αυτές όρων που στοχεύουν ακριβώς στην υπονόμευση της ενότητας και της ολότητας – και

---

[17] Υπάρχει πραγματικά μια ομοιότητα του Αγέλαου (και εμφανισιακά, με την νυχτικιά του που μοιάζει με ράσο) με αυτές τις μορφές του κλήρου που στην εποχή του Διαφωτισμού συχνά αναφέρονται σε σχέση με επιστημονικές αναζητήσεις αμφιβόλου αποτελέσματος.

[18] Phot. AB 323, σύμφωνα με το λεξικό Liddell & Scott.

[19] Βλ. Αμπατζοπούλου (1998: 557) που εντοπίζει τον ίδιο μηχανισμό και στη συνάντηση των δύο αντρών με τις δύο γυναίκες στην «Επίσκεψη» από τη συλλογή *Αγελάδες* (1963) του ίδιου συγγραφέα.

μάλιστα της υπερβατικής τους έκφανσης – έχει σε κάθε περίπτωση άμεσες συνέπειες για το αντικείμενο της αναζήτησης, που βέβαια μεγιστοποιούνται στο βαθμό που αντικείμενο είναι το ίδιο το υποκείμενο. Η άλυτη ένταση ανάμεσα στην επιδίωξη της ενότητας, της ολότητας, και την υπονόμευσή της, στην πραγματικότητα διαποτίζει και οργανώνει το σύνολο του κειμένου σε ποικίλα επίπεδα, δυσχεραίνοντας εξαιρετικά την εξάντληση των νοημάτων του και αναγόμενη καθαυτή σε κομβικό όσο και διαφεύγον θέμα.[20]

Η ιστορία του άντρα με το κερί πάνω στη σκάλα που παρεμβάλλεται σαν ιντερλούδιο στην καθαυτό εξιστόρηση των προσπαθειών του Αγέλαου φέρει έκτυπα τα σημάδια της ίδιας αυτής έντασης. Η παρέμβλητη αφήγηση του συνεργάτη-σωσία Προκόπη εισάγεται σαν μια ρήξη στον ειρμό της κυρίως ιστορίας καθώς προσφέρεται στο αδιέξοδο της επιστημονικής έρευνας του Αγέλαου αντί μιας λογικά αναμενόμενης ανανεωτικής ερευνητικής πρότασης. Η πρόταξη μιας αφήγησης αντί άλλης επιστημονικής πρότασης υποδηλώνει τους περιορισμούς των λογικών μεθόδων, ενώ ταυτόχρονα, φέρνοντας την επιστημονική γνώση στο ίδιο επίπεδο με την αφηγηματική, υποδεικνύει τον κοινό τους πολιτισμικό προσδιορισμό και τους συνακόλουθους περιορισμούς των αξιώσεων τους για καθολικότητα και αντικειμενικότητα.[21]

Από αυτή της τη θέση η παρένθετη ιστορία, στρέφοντας το ενδιαφέρον από το αντικείμενο της έρευνας στο υποκείμενό της – από το οποίο και παίρνει την αφορμή: «Μου θυμίζεις κάποιον που, [...]» (19)– αναπόφευκτα υπενθυμίζει την τεταμένη

---

[20] Η κριτική επισημαίνει στο σύνολό της τον αινιγματικό και πολύσημο χαρακτήρα του έργου ενώ ο Αντονάς (1994), σε μια διεισδυτική ερμηνευτική πρόταση, εξηγεί τον ελεγχόμενο πολλαπλασιασμό των νοημάτων του σαν τις διακλαδώσεις της στέψης μιας ομπρέλας, με τη λαβή της να εκτείνεται προς τον αναγνώστη.

[21] Η αφήγηση γίνεται στη μεταμοντέρνα σκέψη προνομιακό πεδίο αλλά και εργαλείο ανάλυσης για την κατάδειξη του πολιτισμικού προσδιορισμού και περιορισμού ιδεών και μεθόδων που θεωρούνται 'αντικειμενικές.' Βλ. Kreiswirth 1992. Πρβλ. και Hutcheon (1988: 121): "The process of narrativization has come to be seen as a central form of human comprehension, of imposition of

ταυτότητα υποκειμένου και αντικειμένου στην προκείμενη έρευνα. Μ' αυτήν την έννοια οι παραλληλίες της εγκιβωτισμένης με την κυρίως αφήγηση καθιστούν την πρώτη ένα είδος κατόπτρου, που προσφέρεται από τον Προκόπη απ' αφορμή και οιονεί προς αντικατάσταση του σπασμένου καθρέφτη, για την ταυτόχρονη θεώρηση του προσώπου του γιατρού και της απόπειράς του από μια διαφορετική γωνία.[22]

Πρόκειται για την ιστορία ενός ανθρώπου πάνω σε μια σκάλα που, μόλις απέκτησε το φως που ζητούσε απεγνωσμένα μέσα στο σκοτάδι, έκλεισε τα μάτια κι άρχισε διαδοχικά ν' ανεβαίνει και να κατεβαίνει τη σκάλα αποτυγχάνοντας να δώσει στην κίνησή του το ξεκάθαρο περίγραμμα μιας βούλησης που πορεύεται γραμμικά προς την πραγμάτωσή της. Η έλλειψη βούλησης[23] είναι αυτή ακριβώς που ευθύνεται για την κίνηση εκκρεμούς που εκτελεί ο άνθρωπος και για τη συνακόλουθη υπνωτιστική επίδραση που αυτή ασκεί στους θεατές της. Το μαγνητικό και στη συνέχεια τρομοκρατικό αποτέλεσμα που συνεπάγεται το θέαμα αυτού του ανθρώπου, διασαφηνίζεται από την υπαινικτική παρουσία του θανάτου με τη μορφή της άσπρης «σαν σάβανο» (27) κάπας του ανθρώπου. Ο θάνατος ως ματαίωση των φιλοδοξιών που παραμονεύει στην άκρη του χρόνου, ενσωμάτωση του οποίου μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελεί η κίνηση αυτού του 'εκκρεμούς' ανθρώπου, συνοδεύει φυσιολογικά την παράλυση της βούλησης. Η αινιγματική όσο και αποκαλυπτική αυτή ιστορία φωτίζει τους λόγους της αποτυχίας του Αγέλαου. Αναφέρθηκε προηγουμένως ότι η παρουσία βούλησης, που εκφράζεται τόσο με τη διανοητική όσο και με τη σωματική δραστηριότητα του γιατρού, είναι αυτή που ευθύνεται για την αποτυχία

---

meaning and formal coherence in the chaos of events. Narrative is what translates knowing into telling, and it is precisely this translation that obsesses postmodern fiction".

[22] Σε μια ενδιαφέρουσα πρόταση ο Δ. Ν. Μαρωνίτης (1992) επισημαίνει τις αναλογίες των «δίδυμων» ένθετη και καθαυτό αφήγηση στον κοινό τους παραλογισμό, στον γεγονός ότι αμφότερες παραμένουν ημιτελείς και στην υπόθεση ενός κοινού «υπολογιστικού αδιεξόδου» και για τις δύο (ο άνθρωπος στη σκάλα βγάζει άλλο αριθμό σκαλιών στην ανάβαση και άλλον στην κατάβαση). Μολονότι συμμερίζομαι τα δύο πρώτα σκέλη της πρότασης, κανένα στοιχείο του κειμένου δεν υποδηλώνει ότι ο άνθρωπος στη σκάλα μετρούσε τα σκαλιά.

[23] Πρβλ. «"τόσο δισταχτικό, τόσο άβουλο άνθρωπο δεν έχω ξανασυναντήσει στη ζωή μου"». (27)

των προσπαθειών του. Με την ιστορία αυτή ο θάνατος τίθεται ως η λογική συνέπεια των όρων επιτυχίας του εγχειρήματος. Η αυτοαναφορικότητα και η ανεμπόδιστη πρόσβαση σε μια αντικειμενική πραγματικότητα δεν είναι σχέδια που μπορούν να πραγματωθούν μέσα στον ζωντανό κόσμο που ερεθίζει ακατάπαυστα τη βούληση του υποκειμένου. Η επιτυχία τους προϋποθέτει την παρουσία και τους όρους ενός (του;) άλλου κόσμου.

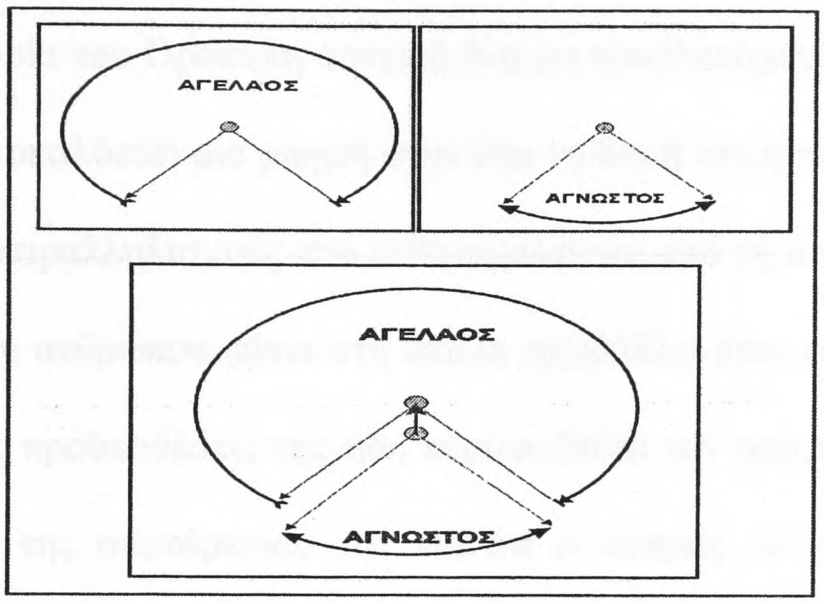
Από μια άλλη, ομόλογη, άποψη, η περιοδική κι αναποφάσιστη κίνηση του ανθρώπου υπαγορεύεται από το κλείσιμο των ματιών του μπροστά στο πρακτικό φως της αντικειμενικότητας (ένα φως από το οποίο ωστόσο φαίνεται να εξαρτάται σαν από θλιβερή συνήθεια). Μια σύντομη εξέταση των μεταφραστικών εργασιών αυτού του ολιγογράφου και ερμητικού συγγραφέα, οι οποίες αποκαλύπτουν σε σημαντικό βαθμό τις εκλεκτικές συγγένειες της σκέψης του, προσφέρει μια μαρτυρία που, μέσα στη γενίκευσή της, παραμένει ενδιαφέρουσα. Κοινή ανάμεσα στους Ivan Goll (1891-1950), Wols (1913-1951)[24] και Antonio Porchia (1886-1968) είναι η αντίληψη πως η ουσιαστική όραση πραγματοποιείται με το κλείσιμο των ματιών. Το κλείσιμο των ματιών συνδέεται με το όνειρο, την άλογη επιθυμία, την όραση μη ορατού, του μη αντικειμενικού.[25] Αυτό που επιθυμεί να συλλάβει ο Αγέλαος, το βάρος της ίδιας του της υποκειμενικότητας, είναι αδύνατο να ευοδωθεί ως έλλογο εγχείρημα, καθώς κείται εκτός του κόσμου που περι-γράφει το ανεπαρκές σύστημα της λογικής.

---

[24] Ο Ε. Χ. Γονατάς απασχολείται και επανέρχεται στη μετάφραση έργων αυτών των συγγραφέων επί σειρά ετών (οι γραπτές μαρτυρίες – περιοδικό «Πρώτη Ύλη» και μεταγενέστερες αυτόνομες εκδόσεις – δίνουν το λιγότερο από το 1959 μέχρι το 2003 για τον Goll και από το 1961 ως το 1983 για τον Wols), ώστε να θεωρείται ουσιαστικά μέρος της καθαυτό δημιουργικής εργασίας του. Πρβλ. Γονατάς (2003: 80): «Θεωρώ ότι [η μετάφραση] είναι μια έκφραση εντελώς δημιουργική και καθόλου κατώτερη από την καθαρή δημιουργία. Είναι μια παράπλευρη δημιουργία στη βάση».

[25] Πρβλ. Goll (1996: 30, 37): «κάτω από τα κλειστά σου βλέφαρα με κοιτάζουν τα μάτια σου», «κάτω απ' τα βαριά τους βλέφαρα/ κουβαλάνε κρυφά/ το φως ενός ονείρου», Wols (1983: 37, 42): «Βλέπω, θα πει: κλείνω τα μάτια», «Συχνά κοιτάζω, με τα μάτια κλειστά,/ αυτό που βλέπω·/ μέσα του βρίσκονται τα πάντα». Porchia: (1992: 58 αρ. 205, 76 αρ. 294): «ο τυφλός σηκώνει ένα άστρο στους ώμους του», «Όποιος είδε με τα μάτια ανοιχτά, μπορεί να δει πάλι, αλλά με τα μάτια κλειστά».

Η ίδια ανεπάρκεια καταδεικνύεται και σ' έναν ακόμη συσχετισμό της καθαυτό εξιστόρησης με την ένθετη αφήγηση. Αν υποθέσουμε ότι το αυτοαναφορικό εγχείρημα του Αγέλαου, σαν το φίδι που κυνηγάει την ουρά του,[26] διαγράφει έναν κύκλο που περιστρέφεται αέναα χωρίς όμως ποτέ να μπορεί να κλείσει, η ιστορία του ανθρώπου πάνω στη σκάλα έχει τα χαρακτηριστικά της περιοδικής ημικυκλικής κίνησης του εκκρεμούς που – με σημείο εξάρτησης το κέντρο[27] του παραπάνω κύκλου – μπορεί να καλύπτει ένα μέρος από αυτό το διαρκές έλλειμμά του.



Η εισαγωγή αυτού του γεωμετρικού σχήματος[28] μπορεί να βοηθήσει να δούμε τη σχέση ανάμεσα στην εγκιβωτισμένη ιστορία του Προκόπη και την καθαυτό αφήγηση με τους όρους του *συμπληρώματος*, το οποίο ως έννοια στεγάζει τις δύο σημασίες της κάλυψης μιας έλλειψης, ενός κενού, αλλά και της προσθήκης, «μια[ς] πληρότητα[ς] που εμπλουτίζει μια άλλη πληρότητα».[29] Η ιστορία του ανθρώπου πάνω στη σκάλα επέχει πράγματι μια διττή θέση: Αφενός έρχεται να πληρώσει το κενό που αφήνει η αποτυχημένη απόπειρα του Αγέλαου – ως προσωρινή

---

[26] Από αυτήν την άποψη το διήγημα «Το ασπιδόνερο» από τη συλλογή *Πάλι κεντάει ο στρατηγός* (1992) του Γιώργου Σκαμπαρδώνη προσφέρει ένα ενδιαφέρον παράλληλο της *Προετοιμασίας*.

[27] Στη θέση αυτή μπορεί κανείς να δει τον Αγέλαο προς τον οποίο γίνεται ο παραλληλισμός της εγκιβωτισμένης ιστορίας.

[28] Ευχαριστώ από εδώ τον Δημήτρη Παππά για την προσφορά της «γεωμετρικής σκέψης» του και την τεχνική βοήθεια.

αντικατάσταση του καθρέφτη που διευκολύνει το εγχείρημα – καταδεικνύοντας έτσι στον συμπαγή κόσμο των λογικών δομών μια ρωγμή με τις διαστάσεις του κόσμου του ονειρικού και του παραλόγου· αφετέρου προτείνεται σαν κάτι επιπρόσθετο, ένα ιντερλούδιο – «ώσπου να ξεκουραστώ δεν μου λες εσύ την ιστορία σου;» (21) προτείνει ο Αγέλαος – και άρα κάτι για το οποίο ο ούτως ή άλλως ατελής κύκλος της λογικής δεν έχει προβλέψει μια θέση. Καλύπτοντας με μια παλλόμενη κίνηση[30] το χώρο που η αποτυχία του περιορισμένου συστήματος της λογικής θα αφήνει πάντοτε κενό την ίδια στιγμή που προστίθεται στην εξιστόρηση αυτής της αποτυχίας, η (παρ)ένθετη ιστορία του Προκόπη συνιστά ένα μη προβλεπόμενο, εξωτερικό επίπεδο τη στιγμή που αποκαλύπτει μια ρωγμή στην ίδια τη δομή του συστήματος.

Με τους παραλληλισμούς που ενδυναμώνονται από τη συμπληρωματική θέση της η ιστορία του ανθρώπου πάνω στη σκάλα προβάλλει έτσι τη θέση ότι η λογική, στη δομή και τις προϋποθέσεις της ήδη περιλαμβάνει τον σπόρο της αποτυχίας της και την ένδειξη της ανεπάρκειάς της και ότι ο κόσμος τον οποίο φιλοδοξεί να περιγράψει ξεπερνάει τα μέτρα της με επιπλέον επίπεδα και απροσδόκητες ασυνέχειες στα συμπαγή σχήματά της.

Η εικόνα της αποτυχίας ολοκληρώνεται από μια εισβολή του απρόβλεπτου στην πιο βιωματική και γήινη μορφή του. Οι φωνές των γυναικών που σιδερώνουν σεντόνια στη χωμάτινη αυλή βγάζουν τον Αγέλαο και τον Προκόπη από την σκηνή της θεωρίας, το δωμάτιο των αφηρημένων υπολογισμών και των ονειρικών ιστοριών τους, για να παρακολουθήσουν την σκανδαλωδώς εύστοχη, αδίστακτη και εντελώς εμπειρική ζύγιση από τη μια από τις γυναίκες ενός αχλαδιού που πέφτει τυχαία στα

---

[29] Derrida 1990α: 251. Για την έννοια και τη δομή του *συμπληρώματος* βλ. αναλυτικά Derrida 1990α [1967]: 245-282.

[30] Αν φανταστούμε την κίνηση των δύο αντρών ως ταυτόχρονη και άρα το σχήμα μας ως κινούμενο, η εναλλαγή κάλυψης, επικάλυψης και ταυτόχρονης απουσίας από τα διάφορα σημεία του κύκλου θα πρέπει να παράγει ένα αποτέλεσμα σαν να αναβοσβήνει το σχήμα, έτσι ώστε και αυτό το συμπλήρωμα να μην είναι παρά παροδικό, αρκετό μόνο για να κάνει σαφή την ανεπάρκεια του κυρίως κορμού.

χέρια της. Οι γυναίκες παρεξηγούν το τυχαίο γεγονός της πτώσης του καρπού ως ηθελημένη προσφορά εκ μέρους των δύο αντρών. Εντούτοις καμία βούληση δεν κρύβεται πίσω από την απρόβλεπτη αυτή πτώση αλλά ούτε και στην αυθόρμητη ευστοχία της ζύγισής του από την γυναίκα, γεγονός που, μολονότι αυτή τη φορά από τη σκοπιά του βιωματικού, επιβεβαιώνει εκ νέου τον προδοτικό ρόλο της βούλησης στην προσπάθεια για αντικειμενικότητα.

Το αχλάδι – που οι γυναίκες ονομάζουν μηλάχλαδο – ως καρπός του φαλλογοκεντρικού κόσμου των δύο αντρών ενσαρκώνει ταυτόχρονα τον θεωρητικό προβληματισμό τους και την αποτυχία του.[31] Η πτώση του, ως συνδήλωση έναρξης (στον 'γήινο' κόσμο των γυναικών πια) του προβληματισμού πάνω στην σταθερότητα, την επαναληψιμότητα και την προβλεψιμότητα – κοντολογίς στην αλήθεια – που συνιστούν τόσο τα ηθικά ερωτήματα της θρησκευτικής φιλολογίας γύρω από το προπατορικό αμάρτημα όσο και η νευτώνεια φυσική, αποκαλύπτει την ήδη προϋπάρχουσα αποτυχία και την παρεξήγηση που κρύβεται πίσω από αυτές τις φιλοδοξίες μονιμότητας και οριστικότητας ανάγοντάς τες σε 'ξεφλουδίσματα' διαφορετικών επιπέδων πλασματικότητας επαναλαμβανόμενα στο διηνεκές.[32]

Η κατονομασία του αχλαδιού ως μηλάχλαδου – «δαιμονικό τέχνασμα μονολεκτικού mise en abyme» το ονομάζει η Αμπατζοπούλου (1998: 557) αναφερόμενη στην παραπληρωματική σχέση των δύο αντρών – καθώς και το αινιγματικό συμπέρασμα του Προκόπη από την όλη σκηνή ότι ο Αγέλαος είναι γενναίος άνθρωπος, παραπέμπουν τον αναγνώστη σε μια νοερή μεταμόρφωση του

---

[31] Ο όρος φαλλογοκεντρισμός δηλώνει τη σύνδεση φαλλοκεντρισμού και λογοκεντρισμού που υποδηλώνεται σ' αυτό το μέρος της αφήγησης με τον πολλαπλασιασμό των αντιθετικών ζευγών όπου προκρίνεται ο πρώτος όρος, από το πεδίο του Φαλλού (η πρόκρισή του φαίνεται όμως – με χαρακτηριστικό χιούμορ – να προωθείται από τις γυναίκες, καθώς οι άντρες είναι σε απελπιστική κατάσταση): αρσενικό/θηλυκό, πάνω/κάτω, θεωρία/πράξη, πνεύμα/ύλη, κήπος (παράδεισος)/χώμα (γη).

[32] Απ' αυτήν την άποψη το έξοχο σχέδιο του εξωφύλλου από τον Αλέξη Ακριθάκη που παριστάνει τους δύο άντρες σε σκηνή θεάτρου είναι ιδιαίτερα εύγλωττο όσο και εύστοχο.

καρπού στο κομμένο κεφάλι του πρωταγωνιστή.[33] Η κατακλείδα του Προκόπη – που μαζί με τον δυσεξήγητο τίτλο «Προετοιμασία» θέτει σε κίνηση την αινιγματική πολυσημία του κατεξοχήν ανοιχτού αυτού έργου – επιδέχεται δύο τουλάχιστον ερμηνείες που κατατείνουν στο ίδιο συμπέρασμα. Στην πρώτη απ' αυτές – όπως προκύπτει και από την σχετική ερμηνευτική πρόταση του Μαρωνίτη (1992) – ο χαρακτηρισμός 'γενναίος' συνιστά μια προεξόφληση: ο Αγέλαος θα εκτελέσει την υπονοούμενη προτροπή του Προκόπη για αποκεφαλισμό, ως τον μοναδικό τρόπο εξασφάλισης της ακρίβειας στη μέτρηση. Η δεύτερη αποκαλύπτει την επίγνωση της αναπόφευκτης κεντρικότητας του Λόγου και με την έννοια αυτή ο Αγέλαος οφείλει ως επιστήμονας να επιμείνει σ' ένα παράλογο σχέδιο, αποδεχόμενος με γενναιότητα την αδυναμία της ολοκλήρωσής του. Και στις δύο περιπτώσεις η επιμονή στην ολοκλήρωση του σχεδίου, η εμμονή στην διερεύνηση των απώτατων ορίων της λογικής ενέχει ένα καταφανές στοιχείο παραλόγου. Τη στιγμή που αυτό καθίσταται σαφές για τους δύο άντρες, απειλώντας την ίδια την ύπαρξή τους, ο αφηγητής επιλέγει να σωπάσει, μην μπορώντας ή μη θέλοντας να εξερευνήσει περαιτέρω τα 'επιστημονικά' του ευρήματα.

Συνοψίζοντας τις παρατηρήσεις που προηγήθηκαν δεν θα δυσκολευόταν κανείς να διαπιστώσει την αποτυχία της λογικής να περιγράψει μια πραγματικότητα που δεν είναι ενιαία, που ξεχειλίζει μέσα από τα στενά όρια του συστήματος είτε προς το ονειρώδες, το υπερβατικό και το ανεξήγητο είτε προς το βιωματικό και το απρόβλεπτο. Η ολότητα και η αυτοτέλεια προβάλλουν ως προβληματικές οντότητες

---

[33] Πρβλ. και Αντονά (1994: 192): «Στο μυαλό του αναγνώστη προωθείται μια μεταμόρφωση. Ο καρπός γίνεται ξαφνικά το κεφάλι του Αγέλαου». Ενδιαφέρουσα είναι επίσης και μια από τις έννοιες που δίνει το λεξικό Δημητράκου για τη λέξη γενναίος: «3. επί καρπών: ο καλής ποιότητος.», ενώ το ποίημα του Μίλτου Σαχτούρη «Το κεφάλι του ποιητή» (από τη συλλογή *Το σκεύος*, 1971) προσφέρει ένα ενδιαφέρον παράλληλο: «Έκοψα το κεφάλι μου/ το 'βαλα σ' ένα πιάτο/ και το πήγα στο γιατρό μου// -Δεν έχει τίποτε, μου είπε,/ είναι απλώς πυρακτωμένο/ ρίξε το μέσα στο ποτάμι και θα ιδούμε// το 'ριξα στο ποτάμι μαζί με τους βατράχους/ τότε είναι που χάλασε τον κόσμο/ άρχισε κάτι παράξενα τραγούδια/ να τρίζει φοβερά και να ουρλιάζει// το πήρα και το φόρεσα πάλι στο λαιμό μου// γύριζα έξαλλος στους δρόμους // με πράσινο εξαγωνομετρικό κεφάλι ποιητή».

που υποθέτει το ανεπαρκές σύστημα της λογικής ενώ η αλήθεια ως αντικείμενο αναζήτησης στα πλαίσια του Λόγου είναι αδύνατο να πληρωθεί είτε από την επιστήμη είτε από την τέχνη. Πρέπει να γίνει σαφές ότι εκείνο που φαίνεται να διαφεύγει σύμφωνα με το κείμενο δεν είναι το υπερβατικό, προς το οποίο θα έδειχνε μια καταστατικά ανήμπορη αποσπασματικότητα, αλλά ακριβώς το πραγματικό – το απτό και αδιάλειπτα παρόν που είναι το κεφάλι του γιατρού. Το έλλειμμα και η περίσσεια που διαψεύδουν τις αλλεπάλληλες απόπειρες του Αγέλαου χαρακτηρίζουν μια πρωτεϊκή πραγματικότητα, ελλείπουσα ή πλεονάζουσα, που διαφεύγει ακόμα και όταν έχει γίνει κάθε προσπάθεια για κάλυψη και ολοκλήρωση. Με μια έννοια η επιτυχία αυτής της αριστουργηματικής μινιατούρας έγκειται ακριβώς στο ότι αφήνει πράγματι απ' έξω εκείνο που 'θέλει' να πει, ο μόνος τρόπος να πει αποτελεσματικά εκείνο που 'θέλει' είναι να μην το πει, είναι να κατασκευάσει ένα διαρκές και άλυτο αίνιγμα. Οι προετοιμασίες του Αγέλαου για την αλάθητη μέτρηση δεν ξεπερνούν ποτέ αυτό το στάδιο για να φτάσουν στην ολοκλήρωση του στόχου ενώ η εξιστόρηση της πορείας τους καταλήγει σε εξιστόρηση της αέναης προετοιμασίας του πρωταγωνιστή να αποδεχθεί την εγγενή αποτυχία της προσπάθειάς του.

Το ίδιο αίτημα για αυτοτέλεια εκφράζεται και στη μορφή του βιβλίου. Η μεμονωμένα εκδομένη *Προετοιμασία* δείχνει, στο μικρό περίκλειστο σχήμα της και την αυστηρή επιλογή του περικειμένου της, σαφή επίγνωση των διαφορετικών κόσμων από τους οποίους επιμένει να διακρίνεται.[34] Το κείμενο του Ε. Χ. Γονατά θέτει τα ερωτήματά του με τρόπο ήπιο όσο κι αριστοτεχνικό. Όπως μπορεί κανείς να

[34] Σημειώνεται ότι το κείμενο δεν έχει προηγούμενη δημοσίευση σε άλλο έντυπο. Το προσωπικό ενδιαφέρον και την σχολαστικότητά του συγγραφέα στην επιλογή του τρόπου παρουσίασης του έργου του, που παραδέχεται και ο ίδιος, δείχνει και το γεγονός ότι οι μοναδικές προδημοσιεύσεις έργων του έχουν γίνει στο παρελθόν στο βραχύβιο περιοδικό «Πρώτη Ύλη» (που προσομοιάζει εξαιρετικά σε βιβλίο) που εξέδιδε ο ίδιος με την συνεργασία του Δ. Παπαδίτσα και με έργα και μεταφράσεις αποκλειστικά των δύο τους. Πρβλ. και Γονατά (2003: 76): «Το διήγημα επίσης έχει μια αυτοτέλεια, γι' αυτό κι εγώ τα δημοσιεύω χωριστά. Ο Ραμόν ντελ Βαλλέ Ινκλάν [...], που είχε την ίδια γνώμη, έλεγε μάλιστα ότι ει δυνατόν και κάθε ποίημα έπρεπε να δημοσιεύεται σε χωριστή έκδοση. «Είδε ποτέ κανείς δυο-τρεις πίνακες ζωγραφικής μαζί σ' ένα πλαίσιο;», έλεγε».

δει στην επιτακτική ανάγκη του ανθρώπου για το κερί μπροστά στο οποίο θα κλείσει τα μάτια, αλλά και πολύ καθαρότερα στο μότο του κειμένου από τον Porchia, «Βλέπω ζυγαριές ακόμα και με τα τυφλά μου μάτια. Και τύφλωσα τα μάτια μου για να μη βλέπω ζυγαριές», η απαλλαγή από ένα ορισμένο είδος πολιτισμικών παραστάσεων που λειτουργούν στη βάση ενός ενιαίου κόσμου δεν είναι μια εύκολη υπόθεση. Ως ύμνος στην αποτυχία, η *Προετοιμασία* διατηρεί όλον τον δυναμισμό μιας άρνησης που αρκείται σ' ένα γρήγορο βλέμμα προς τον πλούτο των κατευθύνσεων της κατάφασης.

Ωστόσο τα συμπεράσματα του Αγέλαου και του Προκόπη που δεν ανακοινώνονται ποτέ, θα γίνουν, στους επόμενους συγγραφείς που εξετάζονται, ξεκάθαρο αντικείμενο πραγμάτευσης, κάνοντας την ελάχιστη κίνηση που απαιτείται για να γείρει η ζυγαριά από ένα επιστημολογικό ζήτημα σ' ένα οντολογικό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

'Οι ιστορίες είναι πάντα ξένες': Μεταμυθοπλαστικές περιελίξεις στα διηγήματα του Δημήτρη Νόλλα.

Αν στον κειμενικό κόσμο της *Προετοιμασίας* του Ε. Χ. Γονατά η πραγματικότητα ως ενιαίο πεδίο αποτελεί το προβληματικό αντικείμενο μιας εξ ορισμού αποτυχημένης αναζήτησης, στα διηγήματα του Δημήτρη Νόλλα, που εξετάζονται σ' αυτό το κεφάλαιο, η απουσία της δεν ορίζεται από τους αρνητικούς όρους μιας αποτυχίας αλλά από τη θετική επιβεβαίωση μιας κοσμολογικής πολλαπλότητας μέσα στην οποία η παραδοξότητα βρίσκει την οργανική της θέση. Στα κείμενα που μελετώνται οι χαρακτήρες προσπαθούν να επιβιώσουν και να προσανατολιστούν μέσα σε μια 'πραγματικότητα' που εγείρει θετικά όλο και καθαρότερη την υποψία τεμνόμενων και αλληλο-περικλειόμενων συμπάντων.

Η ανάλυση επικεντρώνεται στο σημαντικό εκείνο μέρος του διηγηματικού έργου του συγγραφέα όπου προεξάρχει ο οντολογικός αυτός προβληματισμός με κέντρο την αποσταθεροποίηση και τον αποπροσανατολισμό του υποκειμένου και ο οποίος υπηρετείται άλλοτε από την απροκάλυπτη θεματοποίηση – με το υπόβαθρο κάποτε του διαλόγου με ορισμένες συμβάσεις του φανταστικού – και άλλοτε από τις μεταμυθοπλαστικές τροπές της πλοκής, που προσδίδουν έμφαση στην κατασκευαστική λειτουργία του κοινού πολιτισμικού φορέα που συνιστά η γλώσσα. Πρόκειται για έναν προβληματισμό που βρίσκεται διάσπαρτος στην πλούσια διηγηματογραφία του Νόλλα, που αριθμεί τέσσερις συλλογές και αρκετά διηγήματα

εκτός συλλογών σε περιοδικά και εφημερίδες. Με τη σαφή εξαίρεση της *Πολυξένης* (1974), οι συλλογές συγκεντρώνουν κυρίως διηγήματα δημοσιευμένα ήδη προηγουμένως σε περιοδικά και εφημερίδες, και συνέχονται περισσότερο από το χρονολογικό πλαίσιο της συγγραφής των κειμένων και λιγότερο από μια αυστηρά καθορισμένη θεματική ή άλλη οργανωτική παράμετρο.[1] Το γεγονός αυτό, μαζί με την πληθώρα και την ποικιλία των εντύπων πρώτης δημοσίευσης των διηγημάτων,[2] καθώς και η εκπεφρασμένη πρόθεση του συγγραφέα να συγκεντρώσει το σύνολο της διηγηματικής του παραγωγής σε ενιαίο τόμο με τίτλο *Διηγήματα*, αποσταθεροποιεί σημαντικά την εσωτερική συγκρότηση των συλλογών και επιτρέπει την επιλεκτική συνεξέταση διηγημάτων που προέρχονται από διαφορετικά περιβάλλοντα. Για τα ενδιαφέροντα του παρόντος κεφαλαίου έχουν επιλεγεί τα εξής κείμενα: «Ο Μαξ της οικογενείας μας» (σσ. 45-52)[3] και «Συγγραφικά δικαιώματα» (σσ. 53-65) από τη συλλογή *Το τρυφερό δέρμα* (1982), «Το πάθος του συγγραφέως» (σσ. 25-38), «Ήξερα πως με περιμένατε» (σσ. 83-93), «Η στρατηγική της ανίας» (σσ. 53-62) και «Οι ιστορίες είναι πάντα ξένες» (σσ. 63-74) από το *Ονειρεύομαι τους φίλους μου* (1990), και «Τα θολά τζάμια» (σσ. 67-74) από το *Τα θολά τζάμια* (1995).

Σ' αυτά τα διηγήματα η αντίληψη της πραγματικότητας ως κλειστού όσο και μοναδικού πεδίου που περιγράφεται επαρκώς και χωρίς κενά από το σύστημα του ορθού λόγου υπονομεύεται ανενδοίαστα, με αποτελέσματα ανατρεπτικά για την ισχύουσα οντολογική τάξη. Στο «Ο Μαξ της οικογενείας μας» ο πρωταγωνιστής κληρονομεί τον αγαπημένο σκύλο της μητέρας του, τον Μαξ, με τον οποίο ουδέποτε είχε αγαθές σχέσεις. Η ανάθεση του κατοικίδιου στην ευθύνη του επαναφέρει

---

[1] Την ιδέα αυτή επιβεβαιώνει και ο συγγραφέας σε προσωπική επικοινωνία, σημειώνοντας βέβαια ότι μια χρονική περίοδος σημαδεύεται συνήθως από μια ενότητα προβληματισμού.

[2] Στα περιοδικά *Τραμ, Το δέντρο, Αντί, Υδρία, Η λέξη, Εντευκτήριο, Διαβάζω, Ρεύματα, Ερουρέμ, Σημείο*, αλλά και *Ταχυδρόμος, Playboy, Minima*, καθώς και στις εφημερίδες *Τα Νέα* και *Ελευθεροτυπία*

[3] Εφεξής, οι αριθμοί σελίδων κάθε διηγήματος στον εκάστοτε τόμο θα βρίσκονται σε παρένθεση ύστερα από την πρώτη αναφορά στον τίτλο του διηγήματος.

μεγεθυσμένη την παλιά μεταξύ τους ένταση και ο πρωταγωνιστής προστρέχει στη λογική για να τον βοηθήσει με το πρόβλημα που αντιμετωπίζει:

> Ας λειτουργήσει επιτέλους η λογική. Είμαι αρκετά ώριμος για να γνωρίζω με σιγουριά πως υπάρχουν ορισμένες καταστάσεις αναπόφευκτες. Εκτός εαυτού και ελέγχου. Βαδίζουν παράλληλα και με την πρώτη ευκαιρία με συναντούν, με εμπλέκουν και με χλευάζουν, χειρονομώντας *κοροϊδευτικά* αν όχι αισχρά. (47).

Η όλως παράδοξη προσωποποίηση των καταστάσεων – που φέρονται να βαδίζουν συνήθως παράλληλα με τον πρωταγωνιστή και κάποτε να βγαίνουν εκτός εαυτού και να τον συναντούν, να τον εμπλέκουν και να τον χλευάζουν με χειρονομίες – κυρίως όμως η προσγραφή της στη λογική, προβάλλει μια θέαση της τελευταίας ως γεννήτορα παραλόγου καθώς και μια ανεστραμμένη αντιμετώπιση της πραγματικότητας, όχι ως ενιαίου πεδίου το οποίο ο άνθρωπος ελέγχει και διαχειρίζεται με τη βοήθεια της λογικής, αλλά ως κερματισμένης κι ανεξέλεγκτα επιβαλλόμενης στο υποκείμενο.

Στη συνέχεια η λογική καλείται και πάλι, ως βάση επίλυσης των διαφορών μεταξύ του πρωταγωνιστή και του Μαξ. Ο άνθρωπος και ο σκύλος καταφεύγουν σε μια απόπειρα φιλικού διακανονισμού με την ανταλλαγή επιχειρημάτων σε εξεζητημένα επίσημο ύφος. Ο υπερβολικός τόνος παρωδεί τις απαιτήσεις ακρίβειας της τυπικής λογικής και η ρητορική υποσκελίζει την αναφορική αξία των επιχειρημάτων καθώς ο σκύλος φαίνεται σταδιακά να υπερισχύει υπαινισσόμενος ότι διατηρούσε σχέσεις με τη μητέρα του πρωταγωνιστή και ότι είναι μάλιστα ο αληθινός πατέρας της αδερφής του και πιθανόν και του ίδιου. Η επιστημολογική διερεύνηση για την ανακάλυψη της αλήθειας με την αποκάλυψη οικογενειακών μυστικών συνεπάγεται στην προκειμένη περίπτωση την προβολή των εξουσιαστικών διαστάσεων της γλωσσικής επικοινωνίας («Σας έχω γοητέψει όλους» (51) συνοψίζει εύστοχα ο Μαξ) και απολήγει σε μια ανατροπή οντολογικής τάξης με την αντιστροφή

των ταυτοτήτων των πρωταγωνιστών. Κατά συμμόρφωση με τις απαιτήσεις της λογικής ανταλλαγής επιχειρημάτων, ο άνθρωπος γίνεται σκύλος και ο σκύλος άνθρωπος.

Η βραχυκύκλωση των λογικών διαδικασιών και η τροπή ενός επιστημολογικού προβλήματος σε οντολογική αναστάτωση με τις καταστάσεις να εμπλέκουν εκτός ελέγχου και να θυματοποιούν τους χαρακτήρες, επιστρέφει με μεγαλύτερη έμφαση στα «Συγγραφικά δικαιώματα». Σ' αυτό το κείμενο η δομή της αστυνομικής ιστορίας – το κατεξοχήν επιστημολογικό/μοντερνιστικό είδος σύμφωνα με τον McHale (1987: 9, 16) αλλά και τον Spanos (1972: 150-151) – χρησιμεύει ως εμφατικό πλαίσιο για την διάψευση των αναγνωστικών προσδοκιών, με την αποτυχία της εξιχνίασης ενός παράλογου κι ανεξήγητου φόνου και την αδυναμία αποκατάστασης της διασαλευθείσας τάξης να γίνεται δείκτης μιας ποιοτικής αλλαγής, από έναν ενιαίο κόσμο όπου δυνάμει όλα εξηγούνται, σε μια ανεξέλεγκτη πολλαπλότητα που υπονομεύει κάθε θετικιστική απόπειρα εξήγησης.[4]

Ο Θ. Δ. Αντωνιάδης, που φέρει ένα διαβατήριο με το ομιλούν όνομα Georg Bleibtreu – Georg Μείνε-Πιστός στα γερμανικά – βρίσκεται νεκρός στο πεζοδρόμιο με ανοιχτή την παλάμη προς τον ουρανό (μουντζώνοντας, σκέφτεται κανείς, την πίστη στην απαρασάλευτη θεϊκή τάξη), από δύο σφαίρες διαφορετικού διαμετρήματος. Τόσο η αστυνομία όσο και οι δύο δημοσιογράφοι που αναλαμβάνουν την κάλυψη του γεγονότος βρίσκονται σε αδιέξοδο σχετικά με τη λύση του εγκλήματος. Ο εξαντλητικός κατάλογος των στοιχείων που αποκαλύπτει η σωματική έρευνα και καταλαμβάνει τριάντα-πέντε αράδες κειμένου, στην πραγματικότητα

[4] Πρβλ. Waugh (1984: 82-83) που διακρίνει στο ιδιαίτερα φορμαλιστικό είδος της αστυνομικής ιστορίας μια σπουδαία δυνατότητα χρήσης ως δείκτη αλλαγής. Επίσης ο Spanos (1972: 154) παρατηρεί: "It is, therefore, no accident that the paradigmatic archetype of the postmodern literary imagination is the anti-detective story [...], the formal purpose of which is to evoke the impulse to "detect" and/of to psychoanalyze in order to violently frustrate it by refusing to solve the crime (or find

αδειάζει τις λέξεις από το περιεχόμενό τους καθώς γίνεται σαφές ότι είναι αδύνατο να συνθέσουν μια εικόνα σαν να επρόκειτο για τα κομμάτια ενός παζλ.[5] Οι αδιέξοδες ενδείξεις φαίνεται να δείχνουν προς μια τεράστια απουσία που κάνει όχι μόνο αδύνατο αλλά και άσχετο το τυπικό κλείσιμο της ιστορίας με την αποκάλυψη του δράστη. Ο αστυνομικός ρεπόρτερ της εφημερίδας που ο τίτλος «Τα αυριανά» προσδένει σε μια θετικιστική παράδοση όπου το αύριο προκύπτει με συνέπεια από το σήμερα και προβλέπεται με βεβαιότητα μέσα από την ακριβή ενημέρωση γι' αυτό, συνοψίζει την βαθιά του απορία ως εξής:

> "τι τρόμος· ...αυτή η ιστορία μ' έχει διαλύσει. Δεν μπορώ να την κλείσω, κοντεύω να χάσω τον ύπνο μου...Δεν είναι τόσο το «ποιος» τον σκότωσε που με τρελαίνει, όσο μια αίσθηση απουσίας... [...] Στα παλιά μου τα παπούτσια οι διαφορετικές σφαίρες... Εδώ είναι σαν να λείπουν τα πάντα". (57-58).

Ενώπιον του διευθυντή του με τον οποίο συζητά την υπόθεση, και παρόμοια με τον Προκόπη της *Προετοιμασίας,* ο ρεπόρτερ καταφεύγει σε μια άλλη ιστορία που, αν δεν προάγει την έρευνά τους, χρησιμεύει τουλάχιστον για να αποκαλύψει με την παραλληλία της τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του αδιέξοδου που αντιμετωπίζουν. Πρόκειται για την εξιστόρηση μιας προσωπικής του αινιγματικής εμπειρίας, όταν έγινε μάρτυρας της εξαφάνισης μιας γυναίκας με την οποία φλέρταρε σ' ένα μπαρ: ενώ ο ίδιος την περίμενε μάταια για δύο ώρες να επιστρέψει από την τουαλέτα στην οποία υποτίθεται ότι είχε πάει, ο μπάρμαν τον βεβαίωσε ότι η γυναίκα είχε να παρουσιαστεί στο μπαρ μια εβδομάδα, ενώ η πόρτα μέσα από την οποία υποτίθεται ότι πέρασε για να πάει στην τουαλέτα δεν ήταν παρά διακοσμητική.

---

the cause of the neurosis)." Σχετικά αναφέρει συγκεκριμένα παραδείγματα όπως η *Δίκη* του Kafka, το *Watt* και το *Molloy* του Beckett.

[5] Πρβλ. την παρατήρηση του McHale (1987: 153) που εξετάζει την διττή δυνατότητα των καταλόγων είτε να καταδεικνύουν την σφύζουσα παρουσία του κόσμου που δεν μπορεί να υποταχτεί σε σύνταξη (ως μια από τις χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις της ελληνικής λογοτεχνίας μπορεί ν' αναφερθεί ο Πεντζίκης) είτε να αδειάζουν τις λέξεις από το αναφορικό τους περιεχόμενο αφήνοντάς τες σαν

Περιγράφοντας τον εαυτό του ως θύμα της εφευρετικότητας του μπάρμαν κι έγκλειστο στη εκδοχή-ιστορία εκείνου, ο ρεπόρτερ αδυνατεί να εκφράσει οποιαδήποτε βεβαιότητα για την αληθινή κατάσταση των πραγμάτων. Η γυναίκα-αντικείμενο της αναζήτησής του δεν προβάλλει ποτέ πίσω απ' αυτήν την πόρτα που, παρόμοια με τη γλώσσα στη θεωρία της αποδόμησης, υπόσχεται μια παρουσία που αναβάλλεται διαρκώς και απογοητεύει το όνειρο του ρεπόρτερ για «μια κοινωνία όπου το γεγονός θα 'ναι τόσο διάφανο όσο και τούτη εδώ η τζαμόπορτα» (57).[6] Αντί να καθηλώνουν το γεγονός, το κοινόχρηστο μέσο της γλώσσας και οι αναρίθμητες αφηγήσεις που συνεπάγεται η χρήση του το αναβάλλουν αδιάκοπα κάνοντας την ύπαρξή του όλο και πιο αβέβαιη.

Κλείνοντας την αφήγησή του – και το διήγημα – με την παρατήρηση ότι η αδυναμία να ελέγξει κανείς τα γεγονότα είναι κάτι που θα μπορούσε να σκοτώσει τον καθένα, ο ήρωας προσφέρει μια ανατρεπτική απόδοση της τυπικής σκηνής των αστυνομικών ιστοριών όπου εξηγείται 'τι πραγματικά συνέβη', υποδηλώνοντας τις μοιραίες συνέπειες που μπορεί να έχει η σύμφυρση ασύμβατων συμπάντων λόγου. Ο ελάχιστα προφανής τίτλος «Συγγραφικά δικαιώματα» υποδεικνύει ότι η ερμηνεία για τα δύο διαδοχικά αινίγματα δεν βρίσκεται στην – απ' ό,τι φαίνεται αδύνατη – ορθολογιστική εξήγηση των γεγονότων, αλλά, με τρόπο εντελώς κυριολεκτικό, στον έλεγχο και την κυριότητα της εκάστοτε εξιστόρησης γι' αυτές.[7]

παράταξη από άδεια κελύφη, περίπτωση που συναντάται συχνά στα κείμενα που ο ίδιος χαρακτηρίζει μεταμοντέρνα.

[6] Σχετικά με τη γλώσσα και την αναβαλλόμενη παρουσία, ένα κομβικό ζήτημα στην αποδόμηση, βλ. Derrida 1972α. Η βασική σ' αυτό έννοια της διαφωράς (différance), ένας νεολογισμός που συναιρεί τη διαφορά και την αναβολή, παραπέμπει ακριβώς στην αναβολή του νοήματος και τη διαφορά του από τον εαυτό του τόσο από το πρίσμα του συνταγματικού άξονα, που μετακυλεί το νόημα από τη μία λέξη στην επόμενη χωρίς να επιτρέπει την ανά πάσα στιγμή καθήλωσή του, όσο και του παραδειγματικού, που κάνει ώστε να συνωθούνται διαφορετικές σημασίες της κάθε λέξης από διαφορετικά χωρο-χρονικά περιβάλλοντα. Σχετικά με την έννοια της διαφωράς στον Derrida βλ. επίσης Gasché 1986: 194-205.

[7] Σχετικά με την 'αποκατάσταση της απωλεσθείσης αρμονίας' στον κόσμο των διηγημάτων του *Τρυφερού δέρματος*, ο Αρανίτσης (1982) παρατηρεί ότι «τα πάντα κατασταλάζουν σε μια ισορροπία χωρία νόημα» ενώ «δε θάναι ο ήρωας που θα συντριβεί κάτω απ' τις ερπύστριες ενός κόσμου που αρνείται να συγχωρήσει, αλλά ο κόσμος που θα μικρύνει, θ' αλλάξει, θ' αντιστραφεί, θα γελοιοποιηθεί

Από αυτήν την άποψη τα «Συγγραφικά δικαιώματα» φέρνουν στο προσκήνιο τη συνθήκη που οργανώνει το «Ο Μαξ της οικογενείας μας» και θεματοποιείται σαφώς στα περισσότερα από τα υπόλοιπα διηγήματα που εξετάζονται, δηλαδή την εγγενή δυνατότητα της γλώσσας να διαμορφώνει μάλλον παρά να αντανακλά την εκάστοτε πραγματικότητα, δυνατότητα εννοούμενη κατά περίσταση με περισσότερο ή λιγότερο ριζοσπαστικό τρόπο. Η θέση για τη γλωσσική κι εν γένει σημειωτική κατασκευή της πραγματικότητας, που γνωρίζει σημαντική διάδοση σήμερα και διέπει πολλές από τις εκφάνσεις της μεταμοντέρνας σκέψης, ανάγεται στον Wittgenstein και τη φιλοσοφία της γλώσσας, ενώ ανάμεσα στους σημαντικότερους υποστηρικτές της αποδείχτηκαν και οι Foucault και Bakhtin. Μολονότι από πολύ διαφορετικές θέσεις, και οι τρεις συγκλίνουν στο ότι η γλώσσα δεν είναι μόνο ή κυρίως ένα όργανο πρόσληψης της πραγματικότητας και αναφοράς σ' αυτήν αλλά ένα κατεξοχήν μέσο διαμόρφωσής της. Ενώ ο πρώτος επιτίθεται στην ουσιοκρατική σταθερότητα του νοήματος, μεταφέροντας την έμφαση στο εκάστοτε πλαίσιο και τις συμβάσεις χρήσης της γλώσσας που οργανώνουν την αντίληψη κάνοντας αδύνατη την έξοδο από το γλωσσικό μέσο, ο δεύτερος επισημαίνει την εξουσιαστική λειτουργία και συνακόλουθα τα εξουσιαστικά αποτελέσματα του λόγου τόσο στη διαμόρφωση της γνώσης όσο και τη συγκρότηση των υποκειμένων και ο τρίτος συλλαμβάνει την κοινωνική πραγματικότητα ως κατεξοχήν συγκροτούμενη από πολλαπλούς και συγκρουόμενους λόγους.[8] Η αντίληψη που αρνείται το 'αθώο μάτι', την αδιαμεσολάβητη πρόσληψη που δεν επηρεάζεται από προδιαγεγραμμένα σχήματα, παίρνει ποικίλες μορφές που υπογραμμίζουν τον ρόλο διαφορετικών και κάθε είδους

ή θα εξαφανιστεί εντελώς μπροστά στα μάτια του ήρωα σα νάταν κομμάτι κάποιου παιγνιδιού ή κάποιου ανόητου ονείρου». Ωστόσο, μολονότι ο κόσμος υφίσταται πράγματι όπως είδαμε παράλογες μεταμορφώσεις, αυτό δεν συμβαίνει προς όφελος του ήρωα όπως ισχυρίζεται ο Αρανίτσης («η λογοτεχνία του Νόλλα συμμαχεί ειλικρινά με τον ήρωά της ενάντια στον κόσμο») αλλά καταλήγει στον αποπροσανατολισμό και τη θυματοποίησή του καθώς καθίσταται ανίκανος να ελέγξει τις

μυθοπλασιών ως πλαισίων πρόσληψης και διαμόρφωσης της πραγματικότητας.[9] Σε μια από τις ριζοσπαστικότερες εκφάνσεις αυτής της αντίληψης οι διάφορες κοσμοθεωρίες γίνονται αντιληπτές ως διαφορετικοί κόσμοι. Στο χώρο της λογοτεχνίας η μεταμυθοπλασία συνιστά έναν από τους εμφατικότερους τρόπους να θεματοποιήσει και να φέρει κανείς στο προσκήνιο αυτό το πλαίσιο σκέψης.[10]

Η κειμενική αυτοαναφορικότητα, προβεβλημένη ως θέμα ή ενσωματωμένη στη δομή του έργου,[11] υπογραμμίζει ακριβώς το χαρακτήρα κατασκευής της προβαλλόμενης πραγματικότητας του κειμένου. Από την απλή αναφορά στη συγγραφική δραστηριότητα μέχρι τους αλλεπάλληλους εγκιβωτισμούς ιστοριών και το απύθμενο καθρέφτισμα της κυρίως αφήγησης σε παρένθετες αφηγήσεις, η μεταμυθοπλασία τείνει να παρεμποδίζει με τα παράδοξα της αυτοαναφορικότητας τη σαφή διάκριση μεταξύ επιπέδων πραγματικότητας στο εσωτερικό του κειμένου, υποδεικνύοντας ταυτόχρονα και τη διάσταση της σημειωτικής-γλωσσικής κατασκευής του πραγματικού κόσμου.

εξιστορήσεις που κατασκευάζουν αυτόν τον κόσμο. Για τη θυματοποίηση του υποκείμενου σ' αυτά τα διηγήματα του Νόλλα βλ. αναλυτικότερα και Natsina 2004.

[8] Βλ. Wittgenstein (1977) [1958], Foucault (1993) [1966] και (1987), Bakhtin (1981).

[9] Ο Goodman (1978: 6) ανάγει την ιδέα για την αδυναμία της 'πρόσληψης χωρίς σύλληψη', του 'ανόθευτου δεδομένου', σε μια παράδοση που συμπεριλαμβάνει μεταξύ άλλων τους Berkeley, Kant, Cassirer, Gombrich και Bruner. Για μια συνολική θεώρηση των γνωστότερων από αυτές τις θεωρίες βλ. ενδεικτικά Kress-Hodge 1979.

[10] Αυτή η ιδέα διατρέχει ολόκληρη την ανάλυση του McCaffery (1982) για τη μεταμυθοπλασία στα έργα των Coover, Barthelme και Gass που χαρακτηρίζονται ως μεταμοντέρνοι συγγραφείς (βλ. κυρίως σσ. 3-23). Πρβλ. επίσης Waugh (1984: 100): "Metafictional texts show that literary fiction can never imitate or 'represent' the world but always imitates or 'represents' the discourses which in turn construct that world. However, because the medium of all literary fiction is language, the 'alternative worlds' of fiction, as of any other universe of discourse, can never be totally autonomous. Their linguistic construction (however far removed from realism they may be) always implicitly evokes the contexts of everyday life. These too are then revealed as linguistically constructed." Και Hutcheon (1980: 30): "[The reader] is asked to participate in the creation of worlds and of meaning, through language. He cannot avoid this call to action for he is caught in that paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet this very participation involves him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real, that is, in fact, a kind of metaphor of his daily efforts to 'make sense' of experience".

[11] Η Hutcheon (1980: 22-23) διακρίνει την κειμενική αυτοαναφορικότητα σε εμφανή και καλυμμένη καθώς και σε αφηγηματική και γλωσσική, εξάγοντας από τους συνδυασμούς αυτών των διακρίσεων τέσσερα είδη στα οποία μπορούν να αναχθούν όλες οι πιθανές μορφές της μεταμυθοπλασίας.

Στο «Το πάθος του συγγραφέως» η κυριότητα και ο έλεγχος των αφηγήσεων γίνεται κομβικής σημασίας για τη θέση των ηρώων μέσα στην πραγματικότητα. Η αβεβαιότητα του σολιψισμού και της υποκειμενικής κατασκευής μιας ψευδαισθητικής πραγματικότητας – επανερχόμενος προβληματισμός στο μοντερνισμό – περνάει στο βάθος με αόριστα υπονοούμενα περί αλκοολισμού, παραχωρώντας το προσκήνιο στην αβεβαιότητα που προκύπτει από τις αντιλήψεις για τη γλωσσική κατασκευή της.[12] Στο κείμενο που εξετάζεται ο αφηγητής τοποθετεί εξαρχής τις περιπέτειές του, που πρόκειται να εξιστορήσει, σε σχέση με το πλαίσιο των μυθοπλαστικών συμβάσεων, διακρίνοντας την προσωπική του περίπτωση από τις τυπικές μυθοπλαστικές αναπτύξεις. Στο βαθμό που, αντίθετα με τις συνήθεις αστυνομικές ή άλλες ιστορίες, οι περιπέτειες του ήρωα δείχνουν εξαρχής το είδος της εξέλιξής τους, αυτή η εισαγωγή με όρους μυθοπλασίας καθορίζει το είδος και την ανάπτυξη της περιπέτειας που θ' ακολουθήσει.

Αυτός ο εξαιρετικά αυτοσυνείδητος αφηγητής με τις συγγραφικές φιλοδοξίες εξιστορεί την εξαπάτησή του από έναν άνθρωπο που κλέβει ένα ποσό που υποτίθεται ότι θα στοιχημάτιζε εκ μέρους του σε ένα άλογο το οποίο εντέλει νίκησε στην κούρσα. Λίγους μήνες αργότερα ο απατεώνας κάνει μια αιφνίδια επανεμφάνιση κατά την οποία ενημερώνει τον ήρωα για τις νεώτερες, συγγραφικές, δραστηριότητές του, και την πρόσφατη επιτυχία του: μόλις έχει πουλήσει μια ιστορία, την οποία αρχίζει να διηγείται στον ήρωα και δεν είναι άλλη από εκείνη της εξαπάτησής του που μόλις έχουμε διαβάσει και την οποία ο πρωταγωνιστής συνέγραφε με την φιλοδοξία να την πουλήσει. Μ' αυτήν την εξέλιξη, που είναι απροσδόκητη όσο και αναμενόμενη σύμφωνα με την αρχική προειδοποίηση του αφηγητή, το κείμενο σχηματίζει έναν «παράξενο βρόγχο». Ο όρος, που ανάγεται στον Hofstadter (1979: 10) και υιοθετείται

---

[12] Πρβλ. Waugh 1984: 26.

και από άλλους μελετητές,[13] περιγράφει το – εμβληματικό λ.χ. για τους πίνακες του Escher – φαινόμενο που προκύπτει όταν «μετακινούμενοι προς τα πάνω (ή προς τα κάτω) στα επίπεδα ενός ιεραρχικού συστήματος βρισκόμαστε απροσδόκητα ακριβώς εκεί απ' όπου ξεκινήσαμε». Το καθεστώς του ήρωα μεταβάλλεται, τρέποντάς τον από δημιουργό (αφηγητή, συγγραφέα) σε δημιουργούμενο, μυθοπλαστικό χαρακτήρα της ιστορίας ενός από τους χαρακτήρες του. Ωστόσο, μολονότι το επίπεδο της αφήγησης έχει αλλάξει μετακινούμενο προς τα κάτω, ο αφηγητής φαίνεται να βρίσκεται παραδόξως στο αρχικό επίπεδο. Η αδυναμία του όμως να ελέγξει τις μεταμυθοπλαστικές περιπέτειες της ιστορίας του τον καθιστά θύμα, που σε κυριολεκτική μορφή εκφράζεται με την αδυναμία του να διαμαρτυρηθεί είτε για την παλιά είτε για την πρόσφατη εξαπάτησή του, καταλήγοντας επιπλέον να πληρώσει ένα παλιό δήθεν χρέος και να κεράσει τα ποτά. Όπως υπαινίσσεται και ο τίτλος, το πάθος της συγγραφής γίνεται συνώνυμο με το παθήματα που ελλοχεύουν στις περιπέτειες και τα γυρίσματα των ιστοριών.

Στο «Ήξερα πως με περιμένατε» οι περιελίξεις της πλοκής αναδεικνύονται για άλλη μια φορά ανεξέλεγκτες, θυματοποιώντας και πάλι τον πρωταγωνιστή-συγγραφέα. Ο επιλήσμων αφηγητής που τελευταία «αναγκάζ[εται] να επαναλαμβάν[ει] τον εαυτό [του]» (83) οδηγείται στο μπαρ-ναό της αλκοολικής καταστροφής του προκειμένου να συναντήσει τον μέλλοντα εκδότη των μυθιστορημάτων του. Όλες οι ενδείξεις διαγράφουν ένα περιβάλλον σχεδόν φαρσικό αλλά και αόριστα γνώριμο, όπου η συμπεριφορά του ήρωα διευκολύνεται περισσότερο από τη μνήμη των κυττάρων και λιγότερο από τις συνειδητές

[13] Όπως τον McHale (1987: 119-121) και την Ryan (1991: 191), που προτείνουν κατά τα άλλα ελαφρά διαφορετικές κατηγοριοποιήσεις για το ευρύτερο φαινόμενο των μεταμυθοπλαστικών περιελίξεων και εγκιβωτισμών που ο πρώτος ονομάζει "Chinese box worlds" και η δεύτερη "Adventures of the stack" (με την έννοια που έχει η λέξη 'stack' στη γλώσσα των υπολογιστών, μια δομή δεδομένων που χτίζεται λειτουργεί αντίθετα από τη σειρά, με την επεξεργασία των τελευταίων δεδομένων να προηγείται από εκείνη των πρώτων).

αντιδράσεις του οργανισμού του. Πρόκειται για ένα περιβάλλον, έναν κόσμο, από όπου η μακρά απουσία συνεπάγεται για τον εκάστοτε αποστάτη, διά νόμου, την παραπλάνηση των αισθήσεων:

> "Τώρα τελευταία έτσι κάνουμε, όταν έχουμε καιρό να δούμε κάποιον και τον περιμένουμε", είπε και αναρριχήθηκε ταυτοχρόνως σ' ένα σκαμνί που μόλις είχε αδειάσει. "Προσπαθούμε να τον πείσουμε πως έχει κάτι που δεν είναι δικό του, πως έκανε κάτι που δεν έγινε, καταλαβαίνεις". (91-92)

Οι θαμώνες τιμωρούν τον αιρετικό κλείνοντάς τον μέσα σε πλασματικές αφηγήσεις για τον εαυτό του, κι αυτή φαίνεται να είναι σ' ένα ανώδυνο πρώτο επίπεδο η περίπτωση του ήρωα όταν ένας αστυνομικός μπαίνει στο μπαρ και του απευθύνεται επιμένοντας να μετακινήσει το δήθεν αυτοκίνητό του από το σημείο όπου το έχει αφήσει.

Ωστόσο όταν ο ήρωας κατορθώνει να απομακρυνθεί ζαλισμένος «από τη μεταλλική μπάρα που είχε αρχίσει με τη γνωστή της ελαστικότητα να [τον] τυλίγει» (93), έχοντας ξεχάσει τελείως το ραντεβού του, ο συμπότης του με το ομιλούν όνομα Παγίδης, μένει πίσω περιμένοντας «ένα ραντεβού» (92). Αυτός ο χαρακτήρας που κατάγεται από την παλιότερη «Πλατεία Αγίων Ασωμάτων» της συλλογής *Πολυξένη* (1974) του Νόλλα, και για τον οποίον ο αφηγητής λέει «αυτός που προς στιγμήν πίστεψα πως ήταν το είδωλό μου, ενώ δεν ήταν άλλος από τον αμφιτρύωνά μου» (91), φέρνει στο φως μια τομή στο εμφανώς ενιαίο μυθοπλαστικό σύμπαν που παρουσιάζεται στην επιφάνεια του κειμένου. Η μετακίνηση χαρακτήρων ανάμεσα σε διαφορετικά μυθοπλαστικά σύμπαντα θεωρείται γενικά ότι λειτουργεί υπονομευτικά για την ενότητα και τις ρεαλιστικές επιδιώξεις του καθενός απ' αυτά, εκτός από την περίπτωση της «επιστροφής των χαρακτήρων» στα έργα του ίδιου συγγραφέα. Αυτό το φαινόμενο που είναι γνωστό ως *retour de personnages* και συναντάται συχνά στα έργα του Balzac, θεωρείται αντίθετα ότι υποστηρίζει την ρεαλιστική ψευδαίσθηση

μιας ενιαίας πραγματικότητας που αναπαρίσταται κάθε φορά σε διαφορετικές της όψεις και με διαφορετική έμφαση.[14]

Εντούτοις στην προκειμένη περίπτωση ο κύριος Παγίδης, προερχόμενος από ένα ελάχιστα ρεαλιστικό διήγημα όπου ο πρωταγωνιστής παρακολουθεί τον εαυτό του να χωρίζεται από τον ίδιο και το κεφάλι του να πηγαίνει να κλειστεί σ' ένα συρτάρι μαζί με μια δακτυλογράφο, σηματοδοτεί την παγίδευση του ήρωα σε μια ρωγμή του σύμπαντος που φαίνεται εκ πρώτης όψεως να κατοικεί. Η υπόνοια ενός δυσοίωνου φαινομένου σωσία στο πρόσωπο του Παγίδη – που χαρακτηριζόμενος ως αμφιτρύων παραπέμπει στο επεισόδιο κατά το οποίο ο Δίας πήρε τη μορφή του συζύγου της Αλκμήνης Αμφιτρύωνα εξαπατώντας και τους δύο –[15] θέτει σε αμφιβολία την ταυτότητα του ήρωα αφήνοντας παράλληλα ανοιχτή τη δυνατότητα όχι μόνο η ιστορία με το ραντεβού αλλά και όλα τα υπόλοιπα γεγονότα της αφήγησης να είναι εξαρχής επινόημα των θαμώνων του μπαρ, τιμωρία του ήρωα για την μακρόχρονη απουσία του. Αν όμως ακολουθήσει κανείς αυτή τη λογική ώς τις έσχατες συνέπειές της, μπορεί να συμπεράνει ότι ακόμα και αυτός ο νόμος της τιμωρίας είναι με τον ίδιο τρόπο πλασματικός, γεγονός όμως που ακυρώνει συνολικά την αρχική εκδοχή της πραγματικότητας του αφηγητή ως επινοήματος των θαμώνων. Οδηγούμαστε έτσι σε ένα λογικό παράδοξο ανάλογο με αυτό του 'ψεύτη Κρητικού'[16] που πολλαπλασιάζει επ' άπειρον, συμφύροντας τα αδιάκοπα, τα επίπεδα πραγματικότητας και επινοήματος, καταλήγοντας ευεξήγητα στον αποπροσανατολισμό και τον διχασμό του ήρωα.

Στο «Η στρατηγική της ανίας» ένας ακόμη χαρακτήρας πέφτει θύμα των λεκτικών κατασκευών που αποκτούν υπόσταση στο μπαρ ενός αεροδρομίου. Ένας

---

[14] Πρβλ. McHale 1987: 57.
[15] Για τον αμφιτρύωνα ως σωσία βλ. και Jourde-Tortonese 1996: 17-20.
[16] Υπενθυμίζουμε ότι πρόκειται για το παράδοξο του κρητικού Επιμενίδη που διατείνεται ότι όλοι οι κρητικοί είναι ψεύτες.

συγγραφέας ερευνά την ατμόσφαιρα για το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του, που διαδραματίζεται σ' ένα αεροδρόμιο τη νύχτα, όταν ξαφνικά γίνεται συσκότιση. Η άνευ αντικειμένου συζήτησή του με τον μπάρμαν αποκτά μια απόκοσμη διάσταση καθώς τα σχήματα και η ίδια η ύπαρξη των πραγμάτων γίνονται αβέβαια στο σκοτάδι ενώ η ομιλία γίνεται ένα φευγαλέο μέσο επιβεβαίωσης και διάσωσης της ύπαρξης:

> "[Β]άλε κάτι να πιούμε. Κερνάω. Το σκοτάδι φέρνει κρύο", λέει ο πελάτης μιλώντας προς το σημείο που λίγο πριν ακουγόταν η φωνή του μπάρμαν. "Δεν πίνω τέτοια ώρα... Άμα κρυώνεις μίλα. Μίλα μόνος σου, μίλα στον πάγκο", λέει ο μπάρμαν [...]. (57).

Η κατεύθυνση απ' όπου έρχεται η φωνή του μπάρμαν είναι η πιο πρόσφατη ένδειξη της παρουσίας του, προς την οποία απευθύνεται ο συγγραφέας, ενώ η ομιλία προτείνεται σαν αντίδοτο στο κρύο και την απειλητική ανυπαρξία του σκοταδιού.

Η ισοδυναμία της ομιλίας με την ύπαρξη εξωθείται σε ακραίες συνέπειες που αναδεικνύουν την τελεστική διάσταση της γλώσσας όταν ο μπάρμαν επινοεί επιτόπου και προσφέρει στον πελάτη του μια ισχυρή ερωτική φαντασίωση που φαίνεται πως έχει μοιραίες συνέπειες για τον τελευταίο. Όταν η επιστροφή του φωτός επανορθώνει την παροδική αναστολή της ύπαρξης που έφερε το σκοτάδι – οι επισκέπτες «κάνουν βήματα επιτόπου θαυμάζοντας αυτό το κορμί που μπορεί ακόμα και στηρίζεται σε δύο πόδια, πιάνουν το κεφάλι τους και με ανάμεικτα αισθήματα το βρίσκουν στη θέση του» (61) – ο συγγραφέας βρίσκεται αναίσθητος μπροστά στη μπάρα και η εξήγηση του μπάρμαν είναι εύγλωττη: «Είναι κάτι άχρηστοι που σαν έρθει η ώρα κωλώνουν. Ούτε ένα ποτό παραπάνω δεν αντέχουν. Έστω μια κουβέντα, μια ωραία εικόνα» (61-62).

Η σύμπτωση του χωρόχρονου της εμπειρίας του, δηλαδή της παρούσας ιστορίας, με αυτόν του κεφαλαίου που γράφει, φέρνει το συγγραφέα αντιμέτωπο ταυτόχρονα με την καταστατική συνθήκη και την ακραία συνέπεια της δουλειάς του.

Το πλάσιμο, η εξαγωγή ζωντανών χαρακτήρων μέσα απ' το άμορφο σκοτάδι με μόνη την πράξη της αφήγησης – ένα παράδειγμα της οποίας προσφέρει ο μπάρμαν – ανοίγει για τον συγγραφέα τη δυνατότητα να συναντηθεί, σ' αυτήν την ιδιότυπη αυτοαναφορική περίσταση, με τους πιθανούς ήρωές του κι ακόμη και με τον εαυτό του που ωστόσο πέφτει αναίσθητος μπροστά στην αδύνατη σύμπτωση των ιδιοτήτων δημιουργού και δημιουργούμενου.

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε σ' αυτό το σημείο τον σταθερά επανερχόμενο χώρο του μπαρ, όπου διαδραματίζονται οι ιστορίες και η συνάντηση των χαρακτήρων με τις αυτοαναφορικές αναδιπλώσεις τους. Η πολλαπλή ιδιαιτερότητα αυτών των χώρων κάνει πρόσφορη τη θεώρησή τους με τους όρους της «ετεροτοπίας». Αυτός ο όρος, που εισηγήθηκε ο Foucault (1986: 24-25), περιγράφει τους πραγματικούς εκείνους τόπους που είναι «κάτι σαν αντι-τόποι, ένα είδος υποστασιοποιημένης ουτοπίας όπου αναπαριστώνται, αμφισβητούνται και αντιστρέφονται ταυτόχρονα όλοι οι άλλοι τόποι μιας κουλτούρας». Μ' αυτήν την έννοια η ετεροτοπία μπορεί επίσης «να αντιπαραθέτει μέσα σ' ένα μοναδικό μέρος αρκετά άλλα μέρη που είναι καθαυτά ασύμβατα μεταξύ τους».[17] Η περιγραφή αυτή προσιδιάζει αρκετά στα μπαρ των διηγημάτων του Νόλλα. Ο ιδιάζων δημόσιος χαρακτήρας αυτών των χώρων που, μολονότι δεν ανήκουν σε κανέναν από τους ήρωες-θαμώνες, φαίνονται γι' αυτούς συχνά πιο οικεία κι από τα σπίτια τους, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι σημαδεύονται ανεξάλειπτα από την ένταση που απελευθερώνουν και βιώνουν εκεί οι τελευταίοι φλερτάροντας με την υπερβολή, την

---

[17] Τα νεκροταφεία, οι κήποι της Ανατολής, οι αποικίες είναι ορισμένες από τις ετεροτοπίες που αναφέρει ο Foucault. Για άλλα χαρακτηριστικά αυτών των χώρων βλ. Foucault (1986: 26-27): "[H]eterotopias are most often linked to slices in time. [...] The heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of absolute break with their traditional time [...] heterotopias always presuppose a system of opening and closing that both isolates them and makes them penetrable.[...] They have a function in relation to all the space that remains. This function unfolds between two extreme poles. Either their role is to create a space of illusion that exposes every real space, all the sites inside of which human life is partitioned, as still more illusory [...] Or else, on the contrary, their role

αυτοκαταστροφή, τη μετάνοια και οπωσδήποτε τη φαντασία μέσα από την αλκοολική σύγχυση πραγματικότητας και ψευδαίσθησης, τα ανάγει σε μέρη υπερπροσδιορισμένα. Σαν τέτοια ενοικούνται από τις αέναα ανακυκλούμενες ιστορίες των θαμώνων τους που συνυπάρχουν «αναπαριστώντας, αμφισβητώντας και αντιστρέφοντας» την εξωτερική τους πραγματικότητα στους ταυτόχρονους και ασύμβατους κόσμους που υποστασιοποιούν.

Η αυτονόμηση των ιστοριών από το δημιουργό τους και η ανεξέλεγκτη υποστασιοποίησή τους γίνεται κεντρικό θέμα στο «Οι ιστορίες είναι πάντα ξένες», ένα απ' τα καλύτερα δείγματα γραφής του Νόλλα. Ένα ωτοστόπ μέσα στη νύχτα φέρνει δύο ανώνυμους χαρακτήρες αντιμέτωπους με μια μακριά διαδρομή επιστροφής στην πατρίδα και με μια νύχτα εξομολογητικών εξιστορήσεων που θα τους κρατήσουν ξύπνιους για το ταξίδι.

Με τη σειρά οι δύο συνεπιβάτες εξιστορούν από ένα έγκλημα σε πρώτο πρόσωπο, για το οποίο ωστόσο αρνούνται καταρχήν την ηθική αυτουργία, ενώ στη συνέχεια το αποποιούνται ολοκληρωτικά, αποδίδοντάς το σε κάποιον τρίτο. Ο οδηγός περιγράφει το βιασμό μιας γυναίκας συναδέλφου του από το στρατό και τον αποδίδει στην ευρύτερη περιρρέουσα διαφθορά, σαν να μιλάει ήδη για κάποιον άλλο: «"Καθόλου μπέσα γαμώ το κεφάλι μου, καθόλου. Ο κόσμος πάει κατά διαόλου...Έτσι είσαι λοιπόν; Κλωτσάω τότε κι εγώ, να πάει πιο γρήγορα."» (69). Ο συνεπιβάτης εξηγεί το φόνο της δικής του γυναίκας σαν αποτέλεσμα μιας εξωτερικής δύναμης που του επιβάλλεται αναπόφευκτα: «"Μια νύχτα την έπιασα απ' το λαιμό γιατί και μένα με κρατούσε απ' το λαιμό κάτι άλλο, την έπιασα και την έσφιγγα. Την έσφιγγα για ν' απαλλαγώ, να σκοτώσω αυτό που δεν μ' άφηνε να ησυχάσω."» (70). Κατόπιν και οι δύο προβάλλουν την εξομολόγησή τους σαν ιστορία κάποιου άλλου:

---

is to create a space that is other, another real space, as perfect, as meticulous, as well arranged as ours is messy, ill constructed, and jumbled."

«“Δεν ήταν δικιά μου γυναίκα... Και μένα μου την είπανε την ιστορία”» (71) λέει ο συνεπιβάτης. Ο οδηγός ακολουθεί χρησιμοποιώντας ολόκληρο το πλαίσιο του πρώτου: «“Αυτό που αισθανόταν ο φίλος σου [...] αυτό με το λαιμό που είπες... Κι ο δικός μου έτσι ένιωσε με τη γυναίκα του φαντάρου. Μ’ άρεσε αυτό που του συνέβηκε, γι’ αυτό σ’ το είπα σαν δικό μου...”» (72). Τέλος, σε μια αποκορύφωση της δυσπιστίας μεταξύ των δύο αγνώστων της νύχτας, το ψέμα γίνεται αδύνατο να διαχωριστεί από την αλήθεια και όλα καταρρέουν σε μια δυνάμει ατέρμονη σειρά ισότιμων ιστοριών που υποκαθιστούν η μία την άλλη με μικρές διαφορές στο βαθμό αληθείας τους.

> “Ωστε τον έσφιγγε κάτι περίεργο στο λαιμό ε; ... Κι εγώ σου λέω πώς όλα είναι ψέματα, όλα όσα μου αράδιασες ήταν μια σειρά από ηλίθια, σκατωμένα ψέματα”. “Αλήθεια ήτανε, γιατί να σου πω ψέματα” [...] “Γιατί είσαι ψεύτης, γι’ αυτό...” [...] “Μην κάνεις έτσι”, λέει ο νέος ήρεμα, “άμα είναι, να σου πω μια άλλη ιστορία, πιο αληθινή”. (73)

Σ’ αυτό το κείμενο τα εγκλήματα παρουσιάζονται ως καταστάσεις σχηματοποιημένες εξαρχής κι ανεξέλεγκτες, που θυματοποιούν τους αφηγητές αφαιρώντας τους την αυτενέργεια – αντίληψη που εκφράζει όπως έχει αναφερθεί και ο ήρωας στο «Μαξ της οικογενείας μας» για να εξηγήσει την δυσάρεστη κατάσταση όπου βρέθηκε. Ο λόγος για την διευρυμένη κοινωνική διαφθορά αλλά και αυτός μιας ανεξέλεγκτης ζηλοτυπίας αναδεικνύουν εύκολα τη διάστασή τους ως κοινόχρηστων μυθοπλαστικών πλαισίων εφόσον οδηγούν χωρίς δυσκολία τους αφηγητές στο να αποδώσουν – και κυριολεκτικά – τις πράξεις τους σε κάποιον τρίτο.

Το ειδικό πλαίσιο της πρωτοπρόσωπης εξιστόρησης εγκλημάτων θέτει εδώ με έμφαση το ζήτημα της πατρότητας μιας ιστορίας και, στην υπονόμευση της δυνατότητάς της, την αδυναμία να εγγυηθεί κάποιος για την αλήθεια, την ανταπόκρισή της ιστορίας στα πράγματα. Μ’ αυτήν την έννοια οι ιστορίες δεν είναι

μόνο ξένες από την άποψη της συγγραφικής κυριότητας αλλά και αλλότριες προς εκείνο που αφηγούνται, καθώς η απουσία του συγγραφέα ως εγγυητή συνεπάγεται την αδυναμία της μέτρησης μιας αφήγησης προς το αντικείμενό της. Οι αφηγήσεις παύουν έτσι να είναι μετρήσιμες από κάθε άποψη, αδυνατώντας να οδηγήσουν με ασφάλεια σε κάτι που βρίσκεται έξω από αυτές. «"Αν δε λέμε τίποτα, δε θα φτάσουμε ποτέ"» (66) λέει ο οδηγός αναβιώνοντας τη Χαλιμά μ' ένα νέο ρόλο. Ωστόσο, παρά τα όσα λέγονται, το διήγημα κλείνει χωρίς να μάθουμε ποτέ αν και πού φτάνει τελικά ο οδηγός και γνωρίζοντας θετικά ότι ο συνοδηγός, που όσο κοντεύει να φτάσει τόσο ο προορισμός τού φαίνεται ξένος, μένει στην άκρη του δρόμου.

Στα «Θολά τζάμια» η αλήθεια ως εξιστόρηση που ανταποκρίνεται στα πράγματα διερευνάται στην καθημερινή περίπτωση της δημοσιογραφίας, που έχει ωστόσο μετακινηθεί από το αστυνομικό ρεπορτάζ – του οποίου οι επιστημολογικές προϋποθέσεις υπονομεύονταν στα «Συγγραφικά δικαιώματα» των αρχών της δεκαετίας του '80 – στο κοινωνικό ρεπορτάζ που έγινε η δεσπόζουσα στην ενημέρωση στη δεκαετία του '90.

Ο παλαίμαχος δημοσιογράφος-πρωταγωνιστής, από τους εισηγητές όπως λέγεται μιας δημοσιογραφικής έρευνας που ιδρώνει να αποσπάσει «ό,τι πιο συναισθηματικό, ό,τι πιο μελοδραματικό βρισκόταν πίσω από κάθε τυχαίο γεγονός» (69), βρίσκει την ευκαιρία για ένα ενδιαφέρον κομμάτι σ' έναν εξαθλιωμένο άντρα που προσπαθεί να προφυλάξει ένα μωρό κάτω απ' τη βροχή. Καθώς σχηματίζει ήδη μια σπαρακτική ιστορία προσφυγιάς εγκαταλείποντας την αρχική του ιδέα να μιλήσει με τον άντρα για να ακούσει από τον ίδιο την ιστορία του, η πραγματικότητα που έχει παρακάμψει χάριν του σπαραξικάρδιου σχήματός του προβάλλει με την εμφαντική μορφή της σύλληψης του άντρα από αστυνομικούς. Ωστόσο η επινόηση μιας εξολοκλήρου φανταστικής ιστορίας που ο δημοσιογράφος επρόκειτο να παρουσιάσει

ως πραγματική δεν αντικαθίσταται από την πραγματική ιστορία του άντρα αλλά από την αποκάλυψη μιας άλλης φανταστικής ιστορίας που είχε επινοήσει και προέβαλλε ο ίδιος ο άντρας για τον εαυτό του καθώς αποδεικνύεται ότι το μωρό που κρατούσε δεν ήταν παρά μια κούκλα.

Εντούτοις, εκτός από το επίπεδο της καθαυτό αφήγησης, η πραγματικότητα αναδεικνύεται ως σειρά διαδοχικών απατηλών αφηγήσεων και με μια μεταμυθοπλαστική τροπή που κάνει την καθαυτό αφήγηση ήδη προϊόν της γραφίδας του δημοσιογράφου, ο οποίος ξεκινάει – στη μέση περίπου του διηγήματος – το άρθρο του με τη φράση «Η ξαφνική μπόρα είχε κάνει τους δρόμους αδιάβατους από τη μια στιγμή στην άλλη» (72). Ωστόσο η ίδια αυτή φράση έχει εισαγάγει και το κείμενο που διαβάζουμε μέχρι εκείνο το σημείο, με αποτέλεσμα η ιστορία να βραχυκυκλώνεται και ο δημοσιογράφος μαζί με το θέμα του να αναδεικνύεται επ' άπειρον σε προϊόν της ίδιας του της συγγραφικής εργασίας, όπως υποδεικνύεται άλλωστε και από το γεγονός ότι οι σκέψεις του γεννιούνται μέσα σ' ένα κεφάλι «που δεν μπορούσε να το δει κανένας» (70) και το οποίο «έκρυβε [ο ίδιος] εντός του» (71). Η πρόοδος της αφήγησης με την αυτολεξεί επιστροφή του κειμένου στον εαυτό του δημιουργεί μια εξόφθαλμη δομή αβύσσου που απειλεί την ιστορία με άπειρη αναδρομή και όπου γίνεται αδύνατον για τον αναγνώστη να διακρίνει ένα επίπεδο πραγματικότητας 'καθαυτής' ως αρχή της αναπαράστασης.[18] «Τα θολά τζάμια», που δίνουν και τον τίτλο στη συλλογή, μεταφέρουν τον κοινό στις προηγούμενες συλλογές προβληματισμό γύρω από το δεδομένο της πραγματικότητας και διατηρούν την οντολογική του διάσταση στο πλαίσιο μιας συλλογής που θέτει το ζήτημα των διαφευγόντων θεμελίων και της σταθερότητας με όρους περισσότερο κοινωνικούς.

---

[18] Υπενθυμίζεται ότι η δομή της αβύσσου (*mise-en-abyme*) προκύπτει από μια εγκιβωτισμένη αφήγηση που αντιγράφει ένα σημαντικό μέρος από τον κόσμο της κυρίως αφήγησης κατά τρόπο ώστε να φαίνεται πως η πρώτη αναπαράγει το σύνολο της δεύτερης.

Μολοντούτο το διήγημα αυτό φέρνει, σε σχέση με τα προηγούμενα, πολύ εμφανέστερα στο προσκήνιο την κοινωνική διάσταση της γλωσσικής κατασκευής της πραγματικότητας. Η μεταμυθοπλαστική τροπή του εμπλέκει για πρώτη φορά τόσο άμεσα τον αναγνώστη, εξάγοντας τον αποπροσανατολισμό που μέχρι τώρα ανήκε κατεξοχήν στους ήρωες, και στη δική του πραγματικότητα. Το γνωστό «μεταμυθοπλαστικό παράδοξο», που ζητά από τον αναγνώστη να αναγνωρίσει τον χαρακτήρα κατασκευής σ' αυτό που διαβάζει και ταυτόχρονα να συμμετάσχει στην κατασκευή του ανταποκρινόμενος με τρόπους που δομούν τη βιωματική του εμπειρία, αναγνωρίζοντας της σημειωτική τους διάσταση, βρίσκεται σ' αυτήν την περίπτωση ιδιαίτερα υπογραμμισμένο.[19]

Παράλληλα ο αναξιόπιστος δημοσιογράφος που φέρεται περισσότερο σαν συγγραφέας και λιγότερο σαν ανταποκριτής φαίνεται να συνοψίζει και να προβάλλει όλες τις νύξεις που βρίσκονται διάσπαρτες στα προηγούμενα κείμενα για τη σύγχυση των ρόλων του συγγραφέα και του δημοσιογράφου, όπως υπαινίσσεται ο τίτλος «Συγγραφικά δικαιώματα» για την ιστορία του μπερδεμένου ρεπόρτερ ή όταν στο «Η Στρατηγική της ανίας» ο μπάρμαν περνάει τον συγγραφέα που έχει απέναντί του για δημοσιογράφο παραβλέποντας τη ρητή δήλωση του δεύτερου. Εδώ ο ταγμένος καταγραφέας της αντικειμενικής πραγματικότητας εμφανίζεται απροκάλυπτα ως ευφάνταστος συγγραφέας και η κοινωνική πραγματικότητα που καταγράφει ξεσκεπάζεται σαν αβέβαιη πλαστικότητα ενός κόσμου που είναι δημιούργημα του ήρωα αλλά και γεννήτοράς του.

Οι δύο αυτές τελευταίες όψεις του διηγήματος, προβάλλοντας παραμέτρους που λανθάνουν στα προηγούμενα κείμενα, δείχνουν προς την κοινωνική όψη της σημειωτικής κατασκευής της πραγματικότητας, που γίνεται κυρίαρχος

---

[19] Πρβλ. Hutcheon 1980: 5.

προβληματισμός στα διηγήματα της Ζατέλη και του Βακαλόπουλου τα οποία εξετάζονται στο επόμενο κεφάλαιο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η λογοτεχνία ως ξόρκι: Μαγικός ρεαλισμός και τελεστικότητα στις συλλογές *Περσινή αρραβωνιαστικιά* της Ζυράννας Ζατέλη και *Νέες αθηναϊκές ιστορίες* του Χρήστου Βακαλόπουλου.

Στις συλλογές που εξετάζονται σ' αυτό το κεφάλαιο η κοσμολογική πολλαπλότητα και η συνύπαρξη διαφορετικών κόσμων παίρνει τη ριζοσπαστικότερη μορφή της. Ο μαγικός ρεαλισμός, με τη σύμφυρση λογικού και παραλόγου, φυσικού και υπερφυσικού, προσφέρει το πλαίσιο για την παρουσία και λειτουργία, στα κείμενα της Ζατέλη και του Βακαλόπουλου, μιας ποικιλόμορφης τελεστικότητας που φιλοδοξεί να προεκτείνει τα όρια του μαγικού στην αναγνωστική πραγματικότητα αποδίδοντας μαγικές ιδιότητες στα κείμενα και προκαλώντας έτσι μια ασυνέχεια στη συμπαγή συνοχή των ασύμβατων κόσμων της μυθοπλασίας και της πραγματικότητας με την ουσιαστική διείσδυση του πρώτου στον δεύτερο.

Οι βασικοί άξονες στην κατασκευή αυτής της αίσθησης διαφέρουν στους δύο συγγραφείς και μάλιστα ως ένα σημείο σχηματίζουν ένα αντιθετικό δίπολο όχι άσχετο ίσως με το διαφορετικό τους φύλο.[1] Στην *Περσινή αρραβωνιαστικιά* (1984) της Ζατέλη οι παράλογες πίστεις και δοξασίες ενσωματώνονται οργανικά και ενεργούν παρασιτικά πάνω στη χρήση των συμβάσεων του Künstlerroman, προωθώντας ταυτόχρονα μια μαγική θέαση του ιδιωτικού από εσωτερική σκοπιά. Αντίστοιχα στις *Νέες αθηναϊκές ιστορίες* (1989) του Βακαλόπουλου παρατηρείται μια έντονη παρουσία της φωνής και των ήχων γενικά καθώς και μιας τελετουργικής

προφορικότητας που τοποθετείται στο πλαίσιο μιας επανερχόμενης ενασχόλησης με το δημόσιο, κατά κανόνα από μια εξωτερική σκοπιά. Εντούτοις κοινό χαρακτηριστικό και στους δύο συγγραφείς είναι η αντίληψη του λογοτεχνικού λόγου ως κατασκευαστικού και όχι ως περιγραφικού που είναι αναπόσπαστη από μια σαφή επίγνωση της κειμενικότητας των καταγραφών τους, τόσο στο επίπεδο των επιμέρους κειμένων όσο και της μακροδομής της συλλογής.

Θα ήταν σκόπιμο, σ' αυτό το εισαγωγικό σημείο, να διευκρινιστεί αδρομερώς το γενικότερο πλαίσιο που καθορίζει η χρήση του όρου 'μαγικός ρεαλισμός'. Η κατηγορία αυτή, που πρωτοχρησιμοποιήθηκε το 1925 στη ζωγραφική από τον κριτικό τέχνης Franz Roh για να περιγράψει έργα τα οποία αξιοποιούσαν την εσωτερικότητα του εξπρεσιονισμού για την απεικόνιση μιας πραγματικότητας που γινόταν πλέον αντιληπτή σε πλήθος διαστάσεων, ξεφεύγοντας από τον αντιγραφικό ρεαλισμό του δέκατου ένατου αιώνα,[2] εισήχθηκε στην λογοτεχνική κριτική στη δεκαετία του 1960.

Στη λογοτεχνία ο όρος 'μαγικός ρεαλισμός' και άλλοι συνώνυμοί του όπως το 'θαυμαστό πραγματικό'[3] εξυπηρετεί την έκφραση της αρμονικής ενσωμάτωσης υπερφυσικών, μαγικών στοιχείων σε μια κατά βάση ρεαλιστική αφήγηση. Απ' αυτήν την ενσωμάτωση προκύπτει μια αίσθηση συνύπαρξης και σύμφυρσης διαφορετικών κόσμων και πλαισίων αναφοράς καθώς η εμφάνιση αυτών των στοιχείων εκλαμβάνεται ως φυσική χωρίς να προκαλεί τον χαρακτηριστικό για το είδος του φανταστικού δισταγμό ανάμεσα σε μια υποφώσκουσα λογική εξήγηση και την αποδοχή μιας εμφάνισης του υπερφυσικού.[4] Οι μαγικές αυτές προεκτάσεις του

---

[1] Μολονότι δε θα επεκταθώ στη συζήτηση των φύλων, είναι ίσως χρήσιμο να θυμάται κανείς ότι τα κείμενα αυτά, στο βαθμό που σχετίζονται με το μαγικό ρεαλισμό, ανακαλούν και συνδιαλέγονται με παραδοσιακές κοινωνικές δομές και αντιλήψεις.

[2] Βλ. αναλυτικά Roh 1995 [1925].

[3] "Real maravilloso". Τον όρο εισηγήθηκε ο Carpentier (1995) [1949], προσδίδοντας στην έννοια μια έντονη (λατινο)αμερικάνικη ποιότητα. Βλ. και Echevarría 1977: 123. Για μια επισκόπηση της ανάπτυξης και διάδοσης της χρήσης του όρου στην ισπανόφωνη βιβλιογραφία, βλ. Angulo 1995: 3-8.

[4] Βλ. Todorov 1991: 32-33. Ο Durix (1998α: 11) ισχυρίζεται ότι ο δισταγμός που προϋποθέτει το φανταστικό λειτουργεί μόνο σε μονοπολιτισμικές κοινωνίες όπου υπάρχει συναίνεση για το ποια είναι

ρεαλιστικού σώματος προέρχονται από αρχέγονες εθνικές παραδόσεις, καταγωγή η οποία συχνά θεματοποιείται σ' αυτά τα κείμενα με αφηγήσεις για μεγάλες οικογένειες που χάνονται στο χρόνο. Στην πολιτισμική οργανικότητα και αυθεντικότητα των μαγικών στοιχείων έγκειται και η διαφορά αυτών των κειμένων από τα υπερρεαλιστικά που θεωρήθηκαν έτσι υπερβολικά κατασκευασμένα και μη αυθεντικά ως προς την αίσθηση που επιδίωκαν να καταγράψουν και να μεταδώσουν.[5]

Σύμφωνα με τις απαιτήσεις αυθεντικής πίστης στη δυνατότητα της μαγείας αλλά και κατ' άλλους σύμφωνα με την αναγκαιότητα συνύπαρξης περισσότερων πολιτισμών και συγκρουόμενων αντιλήψεων για την πραγματικότητα, ο μαγικός ρεαλισμός για ορισμένους μελετητές έχει νόημα μόνο σε κοινωνίες όπως αυτές της λατινικής Αμερικής καθώς και κοινωνίες που βιώσαν, με την εισβολή της αποικιοκρατίας, την εισαγωγή και επιβολή διαφορετικών αντιλήψεων για την πραγματικότητα που συχνά επιπλέον εξυπηρετούσαν καταπιεστικές πολιτικές σκοπιμότητες.[6] Ωστόσο άλλοι μελετητές που βλέπουν στο μαγικό ρεαλισμό τη δυνατότητα για μια θέαση των πραγμάτων ευρύτερη από αυτή που επιβάλλει μια συγκεκριμένη πολιτική ατζέντα, συχνά υποστηρίζουν την κεντρικότητα και αντιπροσωπευτικότητά του για τη λογοτεχνία του μεταμοντέρνου, όπου η συνύπαρξη διαφορετικών πλαισίων αναφοράς, διαφορετικών οντολογικών πεδίων κατέχει καίρια θέση.[7]

Στην Ελλάδα η χρήση των μαγικών εθνικών παραδόσεων στη σύγχρονη λογοτεχνική παραγωγή έχει μακρά ιστορία που μάλιστα συνδέεται με τη

η πραγματικότητα και μ' αυτήν την έννοια δεν είναι δυνατόν να σκεφτεί κανείς το μαγικό ρεαλισμό με τους όρους του φανταστικού. Από την άλλη αρκετοί μελετητές, αναφερόμενοι στο γνωστό τριαδικό σχήμα του Todorov 'παράδοξο - φανταστικό - θαυμαστό', τοποθετούν τον μαγικό ρεαλισμό στον πόλο του 'θαυμαστού'. Βλ. Cornwell 1990: 40, 232-233.

[5] Βλ. Carpentier ό.π.

[6] Βλ. σχετικά Durix 1998α, και 1998β.

[7] Βλ. ενδεικτικά McHale 1987, Hutcheon 1988, Faris 1995, D'haen 1995: 194. Είναι ενδιαφέρον ωστόσο ότι ο Echevarría (1977: 109-117) αποδίδει αυτήν την οντολογική σκοπιά στους

συγκεκριμένη πολιτική επιδίωξη της διαμόρφωσης και προβολής μιας διακριτής εθνικής ταυτότητας στα τέλη του δέκατου ένατου και στις αρχές του εικοστού αιώνα, όχι ανόμοιας με αυτήν σύγχρονων εθνών που ανασυγκροτούνται μετά από περιόδους αποικιοκρατίας. Τα κείμενα που γράφτηκαν σύμφωνα με τις επιταγές του ηθογραφικού κινήματος άντλησαν το υλικό τους από κάθε μορφή του λαϊκού πολιτισμού, περιγράφοντας λαϊκές δοξασίες και μαγικές τελετουργίες, εντάσσοντας στις αφηγήσεις τους διάφορους θρύλους και παραδόσεις, και χρησιμοποιώντας τα δημοτικά τραγούδια του είδους των παραλογών τόσο σε επίπεδο δομής όσο και θεματολογίας. Εντούτοις, αυτή η χρήση του μαγικού και των εθνικών παραδόσεων διαφέρει πολύ από αυτήν που περιγράφεται με τον όρο του μαγικού ρεαλισμού, όχι ίσως τόσο στις επιδιώξεις όσο στην αντιμετώπιση του παραδοσιακού μαγικού υλικού. Ενώ στα κείμενα της ηθογραφίας μπορεί κανείς να διακρίνει την κίνηση ενός λαογραφικού βλέμματος που *στρέφεται* προς αυτό, την αποστασιοποίηση μιας παρατήρησης που *επιστρέφει* για να καταγράψει και να διασώσει[8] στοιχεία που παρέχονται ως αυθεντικά,[9] ο μαγικός ρεαλισμός χαρακτηρίζεται για την οργανικότητα και τη φυσικότητα που διεκδικούν τα κάθε είδους μαγικά στοιχεία στη συνέχειά τους με την καθαυτό ρεαλιστική αφήγηση.

Περνώντας στα κείμενα που εξετάζονται, είναι σκόπιμο να ξεκινήσει κανείς από τα κείμενα της Ζυράννας Ζατέλη, που αντιπροσωπεύουν μια κάπως πιο ορθόδοξη εκδοχή του μαγικού ρεαλισμού. Η *Περσινή αρραβωνιαστικιά* περιλαμβάνει εννέα διηγήματα, τα έξι πρώτα από τα οποία («Περσινή αρραβωνιαστικιά» (σσ. 7-25), «Τα

λατινοαμερικάνους συγγραφείς ενώ στους ευρωπαίους διαβλέπει έναν φαινομενολογικό προβληματισμό.

[8] Ας παρατηρήσουμε εδώ ότι συχνά τα στοιχεία αυτά εισάγονται στην αφήγηση με τη διαμεσολάβηση μιας εγκιβωτισμένης προφορικής αφήγησης, ιδίως στον Εφταλιώτη τον Βιζυηνό και τον Καρκαβίτσα.

[9] Μολονότι αυτή ήταν η αντιμετώπιση της σύγχρονης τότε επιστημονικής έρευνας (πρβλ. την αναφορά συγγραφέων όπως ο Παπαδιαμάντης και ο Βιζυηνός ως πηγών στη συλλογή των ελληνικών

πουλιά» (σσ. 26-36), «Η Περσεφόνη - και μια άλλη ιστορία» (σσ. 37-49), «Ντάλα» (σσ. 50-64),[10] «Το στοιχειωμένο αγροτόσπιτο» (σσ. 65-97), «Ζίνα» (σσ. 98-104)) εμπίπτουν καθαρά στα πλαίσια του μαγικού ρεαλισμού και διακρίνονται από μια μυθιστορηματική ενότητα. Τα τελευταία τρία («Για μια ιστορία που δε συνέβη» (σσ. 105-120), «Κυκεών» (σσ. 121-130), «Μανιώδης του καπνού» (σσ. 131-138)), μολονότι εμφανίζουν σχετικά στοιχεία, συνδέονται με το κλίμα των προηγουμένων βασικά μέσω της ένταξής τους στην ίδια συλλογή και της συνεισφοράς τους στην ολοκλήρωση μιας πορείας που εγκαινιάζεται με τα πρώτα. Στο φαινόμενο αυτό θ' αναφερθούμε αναλυτικά αργότερα, καθώς η ανέλιξη της πορείας που συνεπάγεται αυτήν τη σύνδεση προϋποθέτει και ταυτόχρονα μαρτυρεί για την λειτουργία ενός τελεστικού λόγου.

Η πορεία για την οποία γίνεται λόγος και που επιτρέπει να μιλήσουμε σχεδόν για ένα σύνθετο/ σπονδυλωτό μυθιστόρημα (και μάλιστα μυθιστόρημα διαμόρφωσης, Bildungsroman ή ακόμα και το υποείδος της καλλιτεχνικής διαμόρφωσης, Künstlerroman) αφορά την μικρή ηρωίδα που μεγαλώνει για να ταυτιστεί με την αφηγήτρια.[11] Η επαναφορά προσώπων και γεγονότων από το ένα διήγημα στο επόμενο – στα έξι πρώτα κείμενα – διαγράφει την ανάπτυξη του μικρού κοριτσιού σε νεαρή έφηβη που συχνά δανείζει την οπτική γωνία της νεαρής ηλικίας της στην αφήγηση εφόσον η χρονική απόσταση που χωρίζει την τωρινή αφηγήτρια από την μικρή πρωταγωνίστρια σχεδόν καταργείται χάρη στη ζωντάνια που διατηρούν οι

παραδόσεων από τον Ν. Γ. Πολίτη) με τους σύγχρονους όρους θα έπρεπε μάλλον να εννοήσουμε αυτήν την αυθεντικότητα ως αναγνωστική προσδοκία και καλλιτεχνική σύμβαση.

[10] «Η Ντάλα και τα ύδατα» στη νεώτερη έκδοση του 1999, η οποία συνολικά διαφέρει σε ελάχιστες διατυπώσεις που ενδεχομένως θεωρήθηκαν πιο κόσμιες. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται η πρώτη έκδοση.

[11] 'Composite novel'. Για την προτίμηση του όρου αυτού έναντι του 'κύκλου διηγημάτων' βλ. Dunn-Morris 1995: 2-16. Μολονότι διαφωνώ με την πλήρη υποκατάσταση του τελευταίου όρου από τον πρώτο, βρίσκω σ' αυτόν μια ακριβέστερη περιγραφή του υπό συζήτηση έργου, καθώς το τελευταίο συγκεντρώνει τρία από τα πιθανά πέντε κριτήρια που προτείνονται ως ενοποιητικοί παράγοντες: ενιαίο σκηνικό, ενιαίος αφηγητής-πρωταγωνιστής κι ενιαίος συλλογικός πρωταγωνιστής (οικογένεια,

μνήμες εκείνης της εποχής. Στα «Πουλιά» η αφηγήτρια δηλώνει χαρακτηριστικά: «Ήμουν τόσο δεμένη με τις αισθήσεις μου τότε, όσο είμαι τώρα με κείνες τις μνήμες» (27). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια σημαντική λείανση της ειρωνείας που, σύμφωνα με τις συμβάσεις του Bildungsroman, αναπτύσσεται ακριβώς μέσα στην χρονική απόσταση που χωρίζει την νεαρή ηρωίδα από την ώριμη αφηγήτρια. Έτσι η απόσταση ανάμεσα στον μαγικό κόσμο της παιδικής ηλικίας και στον χωρίς αυταπάτες ρεαλισμό της ώριμης ηλικίας συμπτύσσεται, καθώς ο δεύτερος υποχωρεί μέσα στον πρώτο:

> Οι άνθρωποι που γεννιούνται και πεθαίνουν ακατάπαυστα, οι βροχές που μας μιλούν και τις ακούμε χωρίς να τις καταλαβαίνουμε, τα ζώα που καμιά ζωολογία ή ζωοφιλία δεν είπαν ακόμα την ιστορία τους, οι μυρωδιές που μας τυλίγουν για πάντα χωρίς να 'χουν δίχτυα ούτε ιδέες [...] οι ιστορίες που ακούμε ή βλέπουμε, ζούμε ή πλάθουμε, κι έχουν μεσ' στην ζωή μας τη δική τους ζωή, το κάθε τι, καλό-κακό σε μια περιπέτεια, σ' ένα υφάδι – όλα ερωτικά. (26-27).

Η φυσικότητα αλλά και η γοητεία με την οποία εμφανίζεται ο κόσμος στο οπτικό πεδίο της νεαρής ηλικίας παίζει κεντρικό ρόλο στην παρουσίαση ενός σύμπαντος όπου το μαγικό δε συνιστά ασυνέχεια σε μια ήδη διαμορφωμένη αίσθηση των πραγμάτων αλλά ανήκει στις πρώτες προσλαμβάνουσες που τη μορφοποιούν.[12]

Χαρακτηριστικά, ο έρωτας της νεαρής ηρωίδας και του Στέφανου στο «Το στοιχειωμένο αγροτόσπιτο» έχει όλα τα γνωρίσματα μιας μαγικής σχέσης όπου το σύμπαν φαίνεται να συνεργεί ώστε οι παρ' ολίγον αιμομίκτες εραστές να παραμείνουν κυριολεκτικά αόρατοι σε όσους ήταν πιθανό να αποδοκιμάζουν τη σχέση τους. Την «ημέρα των θαυμάτων», «του Αγίου Απίστευτου», που

κοινότητα). Πρβλ. επίσης και την άποψη του Τσακνιά (1990: 57) ότι πρόκειται για «σπονδυλωτά διηγήματα».

[12] Πρβλ. και Faris (1995: 177) για τη σημασία της παιδικής ματιάς στο μαγικό ρεαλισμό: "The narrative appears to the late-twentieth-century adult readers to which it is addressed as fresh, childlike, even primitive. Wonders are recounted largely without comment, in a matter-of-fact way, accepted – presumably – as a child would accept them, without undue questioning or reflection; they thus achieve a kind of defamiliarization that appears to be natural or artless".

αγκαλιάζονται για πρώτη φορά, ένα κίτρινο πουλί που τους παραστέκει φαίνεται να προστατεύει τον έρωτά τους από τα αδιάκριτα μάτια, καθώς ένας άντρας περνάει έφιππος δίπλα τους και μισοτραγουδάει σαν υπνωτισμένος κουτουλώντας πάνω στη σέλα χωρίς να τους βλέπει, ενώ πιο ύστερα μια ομάδα γυναίκες κλέβουν μήλα ακριβώς πλάι τους και, παρά την έξαψη και την εγρήγορσή τους, δεν προσέχουν το νεαρό ζευγάρι. Προϊόντος του χρόνου, ο εφηβικός αυτός έρωτας όχι μόνο δεν απομυθοποιείται αλλά και διατηρεί τις μαγικές του ιδιότητες μέχρι πολύ πέρα από την ενηλικίωση. Οι περιορισμοί της λογικής ξεπερνιούνται όταν και οι τρεις κόρες του Στέφανου (από άλλες γυναίκες, στη μακρινή Αυστραλία) βρίσκονται να μοιάζουν φυσιογνωμικά στην ηρωίδα.

Σταθερό σημείο αναφοράς στην ανάπτυξη της ηρωίδας αποτελεί η ιστορία της «περίφημης – κι ασήμαντης» οικογένειας με την οποία η ίδια συνδέεται με χαλαρούς συγγενικούς δεσμούς, σαν μπολιασμένη πάνω της. Τα πολλά μέλη με τις ποικίλες ιστορίες τους – όπως παρουσιάζονται κυρίως στο «Ντάλα» και στο «Το στοιχειωμένο αγροτόσπιτο» – και η παρουσία της Περσεφόνης, της υπεραιωνόβιας προγιαγιάς, που παρουσιάζεται αναλυτικά στο «Η Περσεφόνη - και μια άλλη ιστορία», συνθέτουν μια πλειάδα από ατομικά σύμπαντα αλλά και ταυτόχρονα ένα πλαίσιο που εκτείνεται μυθικά στο χώρο και στο χρόνο, όχι ασυνήθιστο στις λατινοαμερικάνικες εκδοχές του μαγικού ρεαλισμού. Η οικογένεια ανοίγει για να περιλάβει καταχρηστικά και απλές φιλικές μορφές, προσορμίζοντας έτσι τις μυθικές προεκτάσεις της στις συγκεκριμένες ιστορικές παραμέτρους μιας επαρχιακής κοινωνίας με ισχυρούς δεσμούς. Στα «Πουλιά» λέγεται χαρακτηριστικά:

> «Βέβαια [ο Τζόρτζιος] δεν ήταν αδελφός μας ακριβώς, αλλά τότε ήταν ακόμη εκείνη η εποχή που μας φαίνεται απίστευτη σχεδόν και πολύ μακρινή πια [...] που οι άνθρωποι μιας γειτονιάς [...] ένοιωθαν περίπου σαν μέλη μιας οικογένειας.» (26)

Παράλληλα, όπως γίνεται σαφές με εμφατικό τρόπο και από τον τίτλο «Το στοιχειωμένο αγροτόσπιτο», τα εκτεταμένα όρια αυτής της οικογένειας φτάνουν και μέχρι έναν διαφορετικό κόσμο, τον άλλο κόσμο των νεκρών, των στοιχειών και των υπερφυσικών υπάρξεων.[13]

Ο κόσμος των νεκρών έχει πράγματι έντονη παρουσία σ' αυτά τα κείμενα[14] και φαίνεται να συνδέεται με τον κόσμο των ζωντανών σε μια συνέχεια. Στο διήγημα «Τα πουλιά», η οκτάχρονη ηρωίδα βιώνει την πρώιμη ερωτική σχέση της με τον κουρέα σαν ευλογημένη από τους πεθαμένους «- αν ζούσαν θα κάναν κι εκείνοι το ίδιο» (29), ενώ ο ίδιος ο εραστής της τής φάνταζε σαν πεθαμένος σε μια εποχή που «οι σχέσεις [της] με τους πεθαμένους ήταν αγαθότερες και αρμονικότερες απ' ό,τι με τους ζωντανούς» (29). Παράλληλα, στην «Περσινή αρραβωνιαστικιά», ο ύπνος του Μάρκου, του γάτου αρραβωνιαστικού της ηρωίδας έχει μια μυστηριακή αταραξία και διάρκεια που φέρνει ένα πνεύμα θανάτου μέσα στην ίδια τη ζωή. Όταν αργότερα θα πεθάνει ενώ κοιμάται κι *επειδή* κοιμάται η σύνδεση αυτή γίνεται ολοφάνερη.

Επιπλέον στο «Το στοιχειωμένο αγροτόσπιτο» η Ολυμπία θεωρεί τον εξαφανισμένο γιο της Στέφανο νεκρό – «ή κάτι τέτοιο» (67) σε μια αντίληψη του θανάτου όχι σαν μια περιχαρακωμένη και απαράμιλλη κατάσταση που ορίζει με την απολυτότητά του την αντίθετή του ζωή αλλά σαν μια πιθανότητα με παραλλαγές που μπορεί να εμπίπτουν εξίσου στον πρώτο ή στη δεύτερη. Στο «Ντάλα» ο μακρινός κόσμος των νεκρών του παρελθόντος φαίνεται να εγχαράσσεται στις πιο δυνατές στιγμές του στο καθημερινό τοπίο των ζωντανών. Η εικόνα της καταδικασμένης Αναστασίας που βγάζει μανιωδώς τα φρύδια της στο παράθυρο λίγο πριν πεθάνει εντυπώνεται στη μνήμη της εφτάμηνης τότε ηρωίδας ανάγοντας αυτό το παράθυρο σε

---

[13] Για τη διαδεδομένη χρήση του γοτθικού μοτίβου του στοιχειωμένου σπιτιού στη μεταμοντέρνα λογοτεχνία σε σχέση με την ύπαρξη και αλληλεπίδραση παράλληλων κόσμων, βλ. McHale 1987: 73-83.

τόπο υψηλής ενέργειας που οργανώνει γύρω του τον αφηγηματικό χρόνο.[15] Τέλος το διήγημα «Κυκεών», παρά την θεματική του απομάκρυνση από τις οικείες φιγούρες της οικογένειας, κλείνει με την υπόνοια ενός φόνου που εκτελείται ουσιαστικά από τον τάφο καθώς ο αυτόχειρας σύζυγος έχει φροντίσει για το σταδιακό δηλητηριασμό της παράλυτης γυναίκας του που τον ακολουθεί μια μέρα μετά. Ο μεταθανάτιος φόνος, ο σχεδόν μαγικός αυτός θάνατος της γυναίκας, έρχεται να εξομαλύνει τη ζωή της κοινότητας τη στιγμή που η τελευταία αρχίζει να συνειδητοποιεί την φιλάνθρωπη αναγκαιότητά του.

Από την άλλη πλευρά η ιδιαίτερη σχέση της προγιαγιάς Περσεφόνης με το θάνατο εντάσσεται στα γενικότερα χαρακτηριστικά μιας φιγούρας που προέρχεται «από τα πιο βαθιά νερά της ιστορίας [...] της [...] οικογένειας» (65) κι έχει κάτι το αλλόκοσμο ακόμα και στις πιο γήινες λειτουργίες της. Η πιο θαυμαστή ιδιότητα αυτής της γυναίκας που καταλαμβάνει το προσκήνιο στο «Η Περσεφόνη – και μια άλλη ιστορία» είναι η ικανότητά της να παρακολουθεί το πέρασμα των ανθρώπων σε κυριολεκτικό και μεταφορικό επίπεδο, αφού η συνήθειά της να παρατηρεί εξαντλητικά τους περαστικούς προεκτείνεται στην ικανότητά της να προβλέπει το θάνατό τους. Στο «Στοιχειωμένο αγροτόσπιτο» παρουσιάζεται μάλιστα να προβλέπει και όσα θα ακολουθήσουν μετά και από το δικό της θάνατο, όπως είναι η διχόνοια των μελών της οικογένειας. Η Περσεφόνη, σαν τη μυθική συνονόματή της, φαίνεται να κατέχει μια προνομιακή θέση μεταξύ ζωής και θανάτου, να είναι «μια ευνοούμενη της ζωής και του θανάτου που της εμπιστεύονται τα μυστικά τους» (38). Αυτή η ταλαντευόμενη οντολογική θέση της αντικατοπτρίζεται και στα μάτια της ηρωίδας-

---

[14] Πρβλ. και Τσακνιά (1990: 57) για το θάνατο ως «στημόνι που δένει την ύφανση των [...] διηγημάτων της συλλογής».

[15] Πρβλ. εδώ την απόδοση ιδιοτήτων πύλης προς το υπερφυσικό ξανά σε ένα παράθυρο στο διήγημα «Η βελόνα που ταξιδεύει» στη συλλογή *Στην ερημιά με χάρι* (1986). Σ' αυτό η ειρωνική απόσταση που παρατηρήσαμε ότι λείπει από την *Περσινή αρραβωνιαστικιά* επιτρέπει την αναγνώριση του 'φαντάσματος' που βγαίνει απ' το παράθυρο ως κόρακα ή κάργιας.

αφηγήτριας που τη βλέπει «σαν να την ονειρεύ[εται]» (46) ενώ στα καθαυτά όνειρά της εμφανίζεται μόνο ως αίσθηση ενός περάσματος και ποτέ ως παρουσία. Η ίδια θέση εξηγεί επίσης και τις παράξενες πληροφορίες που αναμεταδίδει κατά καιρούς χωρίς ποτέ να προδίδει τις πηγές της όπως η σχετική με το χιόνι στην *Αταλία* - «'Ιταλία'» την διορθώνει η μικρή (40) – μέσα σε μια ζεστή μέρα που ο θάνατος θα έρθει με τη μορφή κεραυνού (στο «Η Περσεφόνη - και μια άλλη ιστορία») Η αναφορά αυτή δείχνει στο λόγο της τη σαφή επίγνωση ενός 'αλλού', μιας α-τοπίας όπου κατοικεί το απροσδόκητο και το απρόβλεπτο. Όταν λίγους μήνες μετά το θάνατό της (στο «Το στοιχειωμένο αγροτόσπιτο») πεθαίνει ο κουρέας που είχε αστειευτεί πως η νεκρή Περσεφόνη θα τον καλέσει να την υπηρετεί και στον άλλο κόσμο, μπορούμε να διαγνώσουμε στο γεγονός όχι ένα μεταθανάτιο καπρίτσιο μιας υπερφυσικής φιγούρας – το κείμενο δεν υποστηρίζει την άποψη πως η Περσεφόνη *προκαλούσε* οτιδήποτε – αλλά την προφητική της ικανότητα στην τελευταία της αναλαμπή, να περνάει και να σβήνει σ' έναν άνθρωπο που κατέχει το ρόλο μύστη και συνδέσμου με τους νεκρούς για την νεαρή αφηγήτρια.

Η νεαρή ηρωίδα «μεγαλώ[νει] με την πεποίθηση πως η προγιαγιά [της] είναι μάγισσα» (38) μολονότι παραδέχεται ότι «δεν ξέρ[ει] ακριβώς τι σημαίνει αυτό» (42), καλώντας έτσι τον αναγνώστη να ορίσει εκ νέου μαζί της τη λέξη, προσαρμόζοντας το κοινό σημασιακό πεδίο στα δεδομένα που προκύπτουν από το κείμενο, κι αποκτώντας μ' αυτόν τον τρόπο εξουσία πάνω στα πράγματα, μια εξουσία που παραδοσιακά ανήκει στον καταγόμενο από τον Αδάμ αρσενικό πληθυσμό.[16] Την ίδια εξουσία πάνω στον υλικό κόσμο απολαμβάνει και στο «Ζίνα» όπου ονομάζει τη χώρα ('Μυγδωνία'), τα ζωύφια ('ζίνες') και τα δέντρα ('πουντς'). Αυτή η ονοματοποιητική

[16] Πρβλ. και Sourbati (1991: 74) που σχολιάζει την ανατροπή των εξουσιαστικών ρόλων ανάμεσα σε άντρα και γυναίκα όταν η αφηγήτρια δίνει στον Μάρκο το όνομά του στην πρώτη ιστορία. Η Foreman (1995) αναπτύσσει τις πολιτικές διαστάσεις που μπορεί να πάρει αυτή η ονοματοδοτική

δραστηριότητα την συνδέει κατά προνομιακό τρόπο με τα υλικά αντικείμενα που αποκτούν έτσι μια προβεβλημένη θέση στην αφήγηση.

Πράγματι η έμφαση στον κόσμο των αντικειμένων διατρέχει περισσότερο ή λιγότερο τα διηγήματα της συλλογής. Διατηρώντας ακέραιη την υλικότητα και την αντικειμενικότητά τους, τα διάφορα αντικείμενα παίρνουν μια έντονα διακριτή εσωτερική ποιότητα που προέρχεται από την προσληπτική δραστηριότητα του αφηγούμενου υποκειμένου και απηχεί τη δημιουργικότητά του.[17] Αυτή μπορεί να αφορά άλλοτε τις βιωματικές συνδέσεις τους κατά τη στιγμή της πρόσληψης ή της ανάκλησης από τη μνήμη (και όπως είδαμε τα δύο συγχωνεύονται σε μεγάλο βαθμό) – όπως είναι πολύ αντιπροσωπευτικά η περίπτωση των αντικειμένων του κουρείου στο «Τα πουλιά» – κι άλλοτε τις ανοιχτές δυνατότητες που προσφέρουν για μια δημιουργική σχέση του υποκειμένου μαζί τους μέσω των ιστοριών για τις οποίες αποτελούν έναυσμα – όπως είναι η επίσης αντιπροσωπευτική περίπτωση της 'πίπας'-σύριγγας στο «Ζίνα». Κατ' αυτόν τον τρόπο ο κόσμος της αντικειμενικής πραγματικότητας επανεφευρίσκεται μέσα στην ατομική εμπειρία που έχει αφομοιώσει δημιουργικά τις υπέρλογες πολιτισμικές προσλαμβάνουσες ενός συγκεκριμένου κοινωνικού συνόλου.

Είναι σ' αυτήν ακριβώς την τομή που συνοψίζεται ο μαγικός ρεαλισμός στα διηγήματα της Ζατέλη. Η μαγεία στα πράγματα οφείλεται στην εξατομίκευση που πραγματοποιεί η νεαρή ηρωίδα και αφηγήτρια στο ήδη διαμορφωμένο πλέγμα αντιλήψεων μιας παραδοσιακής αγροτικής κοινότητας με ισχυρούς δεσμούς. Πάνω στο ίδιο πλέγμα των εκτεταμένων σχέσεων και προκαθορισμένων ρόλων εξάλλου διαπραγματεύεται την ατομικότητα της δημιουργικής της φωνής, αναπλάθοντας την

δραστηριότητα για τους γυναικείους χαρακτήρες σε μαγικά ρεαλιστικά κείμενα όπως το *La casa de los espíritus* της Allende και το *Song of Solomon* της Morisson.

κληρονομημένη μαγεία σε προσωπική εμπειρία, μέσα σε μια διαδοχή διηγημάτων που εξιστορούν αυτήν ακριβώς τη ζύμωση.

Περνώντας στην εξέταση των διηγημάτων που περιέχονται στη συλλογή *Νέες αθηναϊκές ιστορίες* (1989) του Χρήστου Βακαλόπουλου, η διαφορά από τα κείμενα της *Περσινής αρραβωνιαστικιάς* γίνεται αμέσως αισθητή. Η συλλογή χωρίζεται σε δύο μέρη και, πέρα απ' το ότι και σ' αυτήν την περίπτωση όπως και στης Ζατέλη τα κείμενα του δεύτερου μέρους φαίνονται να μην έχουν καμία σχέση με αυτό που περιγράψαμε ως μαγικό ρεαλισμό – γεγονός που εξηγείται από την ευρύτερη σύλληψη της συλλογής που επιφυλάσσομαι να αναπτύξω λίγο αργότερα – είναι εμφανής η απουσία ενός συγκεκριμένου πλαισίου, ενός παραδοσιακού περιβάλλοντος ή μιας κοινότητας που να κυρώνουν με την επιβλητικότητά τους την οργανικότητα των μαγικών φαινομένων που κυριαρχούν στα μαγικά ρεαλιστικά κείμενα του πρώτου μέρους.

Αν στα διηγήματα της Ζατέλη μπορεί να δει κανείς την μαγική προέκταση του ρεαλιστικού σώματος των φαινομένων ως οργανική κι απροβλημάτιστη, στα κείμενα του Βακαλόπουλου το στοιχείο της έκπληξης και της απορίας προηγείται της εξοικείωσης των χαρακτήρων με το μαγικό και της αποδοχής και αφομοίωσης εκ μέρους τους των όρων λειτουργίας του. Στο «Στα νύχια της νεράιδας» ο πρωταγωνιστής βρίσκεται παγιδευμένος στη γοητεία ενός νυχτερινού κέντρου κι όταν προσπαθεί να φύγει διαπιστώνει «με φρίκη» ότι «το βλέμμα του έτρεχε όπου ήθελε εκείνο» (29). Σταδιακά αποδέχεται τα μαγικά και παράδοξα διαδοχικά γεγονότα που κλιμακώνονται με μια αποστολή που παραμένει ανεξήγητη και την οποία αναλαμβάνει εντέλει με «πρόσωπο [που] έλαμπε» (37). Στο «Το νόημα της ζωής» το

---

[17] Πρβλ. Roh (1995: 24) για τον μαγικό ρεαλισμό και την 'νέα αντικειμενικότητα' (*neue Sachlichkeit*): "This is how we must understand what today's historical situation shows us so extraordinarily well :

τυχαίο και δυσάρεστο συμβάν του αποκλεισμού τεσσάρων ανθρώπων μέσα σ' ένα ασανσέρ εξελίσσεται σε αποκαλυπτική εμπειρία ακόμη και για τους πιο δύσπιστους. Στο «Στη δίνη του κάυσωνος» ολόκληρος ο εναπομείνας πληθυσμός της αυγουστιάτικης Αθήνας παρακινείται σε μικροκλοπές υποκύπτοντας ανεξήγητα στη γοητεία μιας ραδιοφωνικής αναμετάδοσης, ενώ στο «Πήγαινε στη φυλακή» ο Άγγελος που εκλαμβάνει αρχικά την έκρυθμη κατάσταση ως παιχνίδι καταλήγει να συμμετάσχει καταλυτικά στην εκτυλισσόμενη μαγεία.

Η στιγμή ενός δισταγμού που μπορεί να διακρίνει κανείς ανάμεσα στην εκδήλωση του μαγικού φαινομένου και στην αφομοίωσή του συνδέεται νομίζω άμεσα με την μετακίνηση του σκηνικού από τις αγροτικές περιοχές – όπου τα φαινόμενα αυτά κατέχουν μια οργανική θέση στις προσλαμβάνουσες μιας σταθερά συγκροτημένης κοινότητας – στο κέντρο της Αθήνας και στον χαλαρό κι ελαστικό κοινωνικό ιστό του.[18] Τοποθετημένα μακριά από την επαρχία και τις αγροτικές απαιτήσεις αυτού του «μεταμοντέρνου βουκολισμού» που αποτελεί σε κάποιο βαθμό ο μαγικός ρεαλισμός,[19] τα κείμενα αυτά θα μπορούσε έτσι να θεωρηθεί ότι αναπτύσσουν έναν αστικό μαγικό ρεαλισμό, όπου το τοπίο της πόλης παρουσιάζεται φορτισμένο από ανθρώπινες παρουσίες και στοιχειωμένο από τις ('νέες αθηναϊκές') ιστορίες τους. Ως εκ τούτου το σκηνικό δεν μπορεί παρά να είναι κατεξοχήν οι δημόσιοι χώροι και μάλιστα εκείνοι που σημαδεύονται από μέγιστη κοινωνική αλληλεπίδραση, κατά κανόνα στο κέντρο της Αθήνας. Στο «Στόμα με στόμα» (σσ.

---

that the invention and reestablishment of the object can reveal to us the idea of creation."

[18] Υπάρχει μια συζήτηση για το μαγικό ρεαλισμό σχετικά με το αν και κατά πόσο τα μαγικά στοιχεία αποτελούν οργανικά (είτε και πλήρως αφομοιωμένα) στοιχεία μιας αφήγησης με οντολογικό προβληματισμό ή συμπληρώματα που στοχεύουν σ' έναν ρεαλισμό περιεκτικότερο από τον παραδοσιακό που θα ενσωματώνει και το υπέρλογο και τη φαντασία (βλ. Simpkins 1988 που συνοψίζει το διάλογο υποστηρίζοντας τη δεύτερη άποψη). Σ' αυτό το πλαίσιο τα διηγήματα της Ζατέλη θα φαινόταν ότι περιγράφονται ακριβέστερα από τη μία άποψη ενώ του Βακαλόπουλου από την άλλη. Εντούτοις το δίλημμα αυτό φαίνεται ψευδές σε μια θεώρηση της πραγματικότητας με τους όρους ενός ανεξέλεγκτου πλουραλισμού και την υπονόμευση της ως ενιαίας όπως περιγράφεται από το σύστημα της λογικής – που είναι άλλωστε η θεώρηση που διερευνάται σε όλο αυτό το πρώτο μέρος της διατριβής.

11-19) η κυρίως ανάπτυξη της ιστορίας γίνεται στο περιβάλλον ενός καφενείου στην οδό Σκουφά. Στο «Πήγαινε στη φυλακή» (σσ. 21-28) η οδός Καλλιδρομίου και ο ακάλυπτος μιας πολυκατοικίας αναδεικνύονται σε κατεξοχήν πεδία κοινωνικής δράσης. Στο «Στα νύχια της νεράιδας» (σσ. 29-37) ο τόπος όπου δένονται τα μάγια για τον πρωταγωνιστή είναι ένα νυχτερινό κέντρο που «είχε λαμπαδιάσει από μια αόρατη φωτιά» (29) καθώς οι πάντες στροβιλίζονται στην πίστα. Στο «Το νόημα της ζωής» (σσ. 39-44) ένας σταματημένος θάλαμος ανελκυστήρα αναδεικνύεται σε χώρο αποκάλυψης για τους χαρακτήρες ενώ στο «Στη δίνη του καύσωνος» (σσ. 45-53) ο δημόσιος χώρος παρουσιάζεται στην εικονική διάσταση που του δίνει η ραδιοφωνική αναμετάδοση μιας συζήτησης σε γνωστό καφενείο του Παγκρατίου. Τέλος στο «Εικοσιτέσσερις ώρες για την Ακρόπολη» (σσ. 93-101), το μοναδικό μαγικό ρεαλιστικό διήγημα του δεύτερου μέρους, η δράση μοιράζεται ανάμεσα στους δρόμους του κέντρου, την πλατεία Ομόνοιας κι ένα κεντρικό πρακτορείο Προ-Πο.

Εντούτοις, στους δημόσιους χώρους η αλληλεπίδραση αποκαλύπτει τη ρευστότητα και τη χαλαρότητα των κοινωνικών δεσμών τη στιγμή ακριβώς που συσφίγγει ασυνήθιστα και προσωρινά τις σχέσεις των παρευρισκομένων. Εδώ η απουσία ενός σαφώς διαρθρωμένου κοινωνικού πλαισίου πιστοποιείται και ταυτόχρονα υποκαθίσταται από την έντονη παρουσία πολλαπλών ατομικοτήτων. Η καταναγκαστική εξωτερίκευση εσωτερικών διαθέσεων, ενδόμυχων σκέψεων και ένοχων επιθυμιών που αποτελεί κύριο θέμα στο «Πήγαινε στη φυλακή» και στο «Στη δίνη του καύσωνος» ενώ προωθεί τη δράση και στο «Στα νύχια της νεράιδας», όταν η απίθανη εξέλιξη ικανοποιεί την άδηλη επιθυμία του θεατρολόγου να ξαναβρεί «ένα ξωτικό που παρίστανε τη λουλουδού» (30), οπωσδήποτε προβάλλει την ατομικότητα

---

[19] Πρβλ. Faris 1995: 182.

με εμφατικό τρόπο, δίνοντας συγκεκριμένη υπόσταση και στις πιο καταπιεσμένες πλευρές της.

Η κυριολεκτικοποίηση και εξαντικειμενίκευση των εσωτερικών διαθέσεων έχει περιγραφεί ως μια εκδοχή του μαγικού ρεαλισμού με το όνομα 'ψυχικός ρεαλισμός'.[20] Μολονότι σύμφωνα με αυτήν την άποψη η συγκεκριμένη εκδοχή χρησιμοποιείται για να αποδώσει κορυφώσεις ανάλογες με τα *epiphanies* των μοντερνιστών,[21] έντονες και ξαφνικές εκλάμψεις αυτοσυνειδησίας, θα ήθελα να διατηρήσω τις αμφιβολίες μου για τη συγκεκριμένη τουλάχιστον περίπτωση καθώς στο χάος που ακολουθεί δεν είναι δυνατό να ξεχωρίσει κανείς τις διαφορετικές προσωπικότητες.[22] Οι παράλογες κι εκρηκτικές συνθήκες που περιγράφονται φαίνεται να είναι το αποτέλεσμα της έξαψης της ατομικότητας του καθενός που συναντιέται με άλλες ατομικότητες και όλες μαζί συμφύρονται δημιουργώντας μια διαφορετικής τάξης πραγματικότητα, μια κατάσταση μαγείας.

Στο «Στη δίνη του καύσωνος» μια ραδιοφωνική μετάδοση μεσούντος του καύσωνος προκαλεί ένα κύμα παρορμητικής συμπεριφοράς όπου οι καταπιεσμένες επιθυμίες του καθενός εξωτερικεύονται με τον πιο άμεσο τρόπο καταπατώντας το νόμο και ανατρέποντας τους καθιερωμένους κανόνες της αρμονικής κοινωνικής συμβίωσης. Οι επιδρομές εκατοντάδων νεαρών σε ψιλικατζίδικα, φαρμακεία, ΕΒΓΑ και βενζινάδικα καθώς και οι μικροκλοπές ανάμεσα στους διάσημους καλεσμένους ενός πάρτυ είναι δείγματα της συμπεριφοράς των ακροατών που ακολούθησαν ψυχαναγκαστικά τη ραδιοφωνική συμβουλή να γίνουν πραγματικά ο εαυτός τους.

---

[20] Βλ. Delbaere-Garant 1995.

[21] Delbaere-Garant 1995: 261.

[22] Αλλά και γενικότερα γιατί η κεντρικότητα της συνείδησης του υποκειμένου που προαπαιτεί το *epiphany* των μοντερνιστών έχει υποχωρήσει σημαντικά στα κείμενα της περιόδου που συζητούνται ή τουλάχιστον έχει πάρει μορφές τόσο διαφορετικές που κάνουν τέτοιου είδους αναλογίες αν όχι άστοχες το λιγότερο επισφαλείς. Πρβλ. και την σύμφωνη κατηγορηματική διατύπωση της Waugh (1984: 23): "Postmodernism clearly does not involve the modernist concern with the mind as itself the basis of an aesthetic, ordered at a profound level and revealed to consciousness at isolated 'epiphanic' moments".

Σύμφωνα με την ερμηνεία της ραδιοφωνικής παραγωγού που είναι από τους σημαντικότερους κρίκους στη διάδοση αυτού του κύματος, ο καύσωνας είναι το αποτέλεσμα της αδυναμίας των κατοίκων της πόλης να συμφιλιωθούν με τον εαυτό τους και η κλοπή της περιουσίας αλλά και των ενδόμυχων σκέψεων του διπλανού προτείνονται ως μοναδικός τρόπος αντιστροφής της εφιαλτικής ζέστης. Εκείνο που προκύπτει ως λύση της παράδοξης εξίσωσης είναι μια αχαλίνωτη ανατροπή της έλλογης τάξης όπου τα ίχνη των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων γίνονται ακατάληπτα ή χάνονται τελείως, καθώς μια διάσημη γαλλίδα ιχθυολόγος καταλήγει να παραληρεί στη Σέριφο και η ραδιοφωνική παραγωγός εξαφανίζεται εντελώς.

Κατά παρόμοιο τρόπο στο «Πήγαινε στη φυλακή» ένα κύμα βήχα που εξαπλώνεται ανεξέλεγκτα στη γειτονιά γύρω απ' την οδό Καλλιδρομίου και φαίνεται να συνδέεται με το διασκορπισμό μιας παλιάς «Μονόπολης» στο δρόμο μεταλλάσσεται σε μια ψυχαναγκαστική εξομολογητική φλυαρία που φέρνει στο προσκήνιο τις κρυφές σκέψεις και τις απωθημένες επιθυμίες των κατοίκων. Αυτή η μαγική και υπέρλογη έκρηξη κοινωνικότητας καταστρέφει τα κοινωνικά προσωπεία και ανατρέπει τους προκαθορισμένους ρόλους καταλήγοντας σ' ένα συνονθύλευμα που εξαφανίζει εντέλει την ατομικότητά των προσώπων:

> Οι φωνές ερχόντουσαν από παντού. Σε λίγο δεν ξεχώριζε τίποτε, φώναζαν όλο και πιο δυνατά, δεν άκουγαν ούτε τον εαυτό τους. (27).

Η συνθήκη αυτή δημιουργεί μια έκρηξη παρόντος που ακυρώνει το εν χρόνω υποκείμενο, συνθέτοντας μια κατάσταση που είναι «η κόλαση επί της γης, να ξερνάς τα πάντα χωρίς να φυλάς τίποτα για το μέλλον. Δεν υπήρχε μέλλον, η ομιλία πίεζε και όλα ήταν παρόν, ένα τώρα που δεν έβαζε γλώσσα μέσα του.» (26). Το πλήθος των εξομολογητικών φωνών αποκαλύπτει έτσι, με τη μορφή ενός συμπεριληπτικού κι

αέναου παρόντος, την αέναη αναβολή της παγίωσης της ταυτότητας και την αέναη διαφορά του ατόμου από τον εαυτό του. Ταυτόχρονα οι προστακτικές των εντολών και των αποφάσεων της «Μονόπολης» φέρνουν στο φως με τρόπο επιτακτικό συναισθήματα και καταστάσεις – όπως τα καταπιεστικά συναισθήματα του Άγγελου και οι αλκοολικές συνήθειες της δασκάλας – των οποίων η αποσιώπηση προσφέρει σε κανονικές συνθήκες μια συμπαγή αίσθηση για την ταυτότητα.

Η κατάσταση των ατόμων που φαίνονται κυριολεκτικά να διασκορπίζονται μέσα στο κοινό μέσο της γλώσσας αναδύεται πολύ καθαρά στο «Το νόημα της ζωής». Ένα δίστιχο, ένα κομμάτι ποίησης, γλώσσας δωρεάν που δεν εξυπηρετεί καμία πρακτική ανάγκη, είναι αυτό που «περικλείε[ι]» «όλη [τη] ζωή» (41) του γέρου πρωταγωνιστή που βρίσκεται κλεισμένος μαζί με άλλους τρεις σ' ένα ασανσέρ και τους διηγείται τη συνάντησή του σε πανομοιότυπες συνθήκες μ' ένα κορίτσι που εξαφανίστηκε μόλις του διάβασε ένα δίστιχο που έκλεινε μέσα του το νόημα της ζωής. Η επανάληψη του διστίχου από τον άντρα στην παρούσα περίσταση προκαλεί άμεσα την εξαφάνισή του. Είναι ενδιαφέρον ότι πρόκειται για τον ίδιο άνθρωπο που, καθώς στριμώχνεται στο ασανσέρ, γίνεται «ένα με το είδωλό του στον καθρέφτη» (39) και, με την ίδια κίνηση που υπενθυμίζει την απατηλή ατομική ολότητα του βρεφικού 'σταδίου του καθρέφτη' στη λακανική θεωρία,[23] απεκδύεται ουσιαστικά την τρισδιάστατη υπόστασή του κι αφομοιώνεται κατά κάποιο τρόπο στην εικόνα που έχουν οι άλλοι γι' αυτόν. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τη σημασία που έχει το δίστιχο νόημα της ζωής για την υπόστασή του, φαίνεται να προβάλλει την αντίληψη ότι το ίδιο το άτομο δεν έχει προνομιακή πρόσβαση σε μια πιο αληθινή εικόνα του εαυτού του αλλά αντιλαμβάνεται τον εαυτό του μέσω του κοινού γλωσσικού κώδικα

[23] Βλ Lacan 1966.

που επιτρέπει την πρόσληψη του κόσμου μέσω της διαφοροποίησης των εννοιών.[24] Σ' αυτήν τη μαγική ιστορία ο ηλικιωμένος ομιλητής γεννιέται κι εξαφανίζεται μέσα στη γλώσσα.

Διαπιστώνεται έτσι ότι καταστάσεις που ξεκινούν φέρνοντας στο προσκήνιο την ατομικότητα των χαρακτήρων καταλήγουν με την υπονόμευσή της και τη συγχώνευσή των προσώπων σ' ένα δημόσιο μέσο σε αφηγήσεις που διερευνούν το χαρακτήρα του μαγικού στη δημόσια διάστασή του, σε μια προοπτική ευρύτερη από αυτή μιας συγκεκριμένης κοινότητας.

Ωστόσο πρέπει να τονιστεί ότι η γλώσσα μέσα στην οποία συγκροτούνται, διαχέονται και συγχωνεύονται οι προσωπικότητες των χαρακτήρων εμφανίζεται κυρίως στην προφορική της μορφή. Εύκολα μπορεί κανείς να διαπιστώσει πως η προφορικότητα αυτή – μαζί με τη μουσική και τον ήχο γενικότερα – συνδέεται αναπόσπαστα με τις εμφανίσεις του μαγικού. Στο «Στόμα με στόμα» η καταλυτική γοητεία που ασκεί η Θεώνη πάνω στον πρωταγωνιστή δημιουργείται μέσα από ατέρμονες συζητήσεις στο καφενείο και φήμες που αναπτύσσονται από στόμα σε στόμα. Από την άλλη πλευρά το μάγεμα της ίδιας της κοπέλας συνίσταται στην ψυχαναγκαστική αναδιήγηση του θρύλου για τον Άγιο Γεώργιο. Στο «Πήγαινε στη φυλακή» η μαγεία απλώνεται με το διασκορπισμό των εντολών και των αποφάσεων της Μονόπολης κι εκδηλώνεται στον ασταμάτητο βήχα και την αδιάκοπη εξωτερίκευση των αισθημάτων όλων των κατοίκων της οδού Καλλιδρομίου. Στο «Στα νύχια της νεράιδας» η μουσική ασκεί μια κυριολεκτική μαγεία την οποία ο λόγος καλείται να αποσπάσει από τους αποδέκτες-'θύματά' της – όταν ο γύφτος γράφει ανεπίγνωστα την απάντηση στην ανέκφραστη ερώτηση του πρωταγωνιστή –

---

[24] Βλ. Wittgenstein 1977 [1958], ιδίως §243-385. Νεώτερες θεωρίες από το χώρο των νευροεπιστημών υποκαθιστούν τη γλώσσα με τις 'νοητικές εικόνες' που, δημιουργούμενες με βάση το "know how" και το "know that" ενός κοινωνικού συνόλου, υπονομεύουν εξίσου την ιδέα της ιδιωτικής εμπειρίας. Βλ. Αργυράκη 2000.

για να την προωθήσει ανεξάρτητα από τη βούλησή τους. Στο «Το νόημα της ζωής» η εκφορά του δίστιχου προκαλεί την εξαφάνιση του γέρου ενώ στο «Στη δίνη του καύσωνος» ο αθηναϊκός πληθυσμός παρακινείται μαγεμένος σε μικροκλοπές εξαιτίας της ραδιοφωνικής αναμετάδοσης μιας ομιλίας σε γνωστό καφενείο της Αθήνας. Παράλληλα η επιδημία καθαυτή παίρνει τη διάσταση του μαγικού μέσω της συνεισφοράς πολλαπλών και ποικίλων αφηγήσεων του γεγονότος. Διαπιστώνουμε έτσι ότι η μαγεία δημιουργείται μέσα σε μια πολυφωνική προφορικότητα όπου διυλίζονται οι πιο μύχιες πλευρές της προσωπικότητας, οι ένοχες επιθυμίες και οι καταπιεσμένες τάσεις της.

Ακόμη και αν διαφωνήσει κανείς με την θεώρηση της ελληνικής κουλτούρας ειδικά ως κατεξοχήν προφορικής,[25] γεγονός παραμένει ότι η προφορικότητα γενικότερα αφενός φέρει συνδηλώσεις αυθεντικότητας[26] και σύνδεσης με τις ζωντανές πηγές του (εθνικού) πολιτισμού, κι αφετέρου αποτελεί τον κυρίως τρόπο που εγγυάται την ουσιαστική επιβίωση ορισμένων κλάδων της εθνικής παράδοσης όπως είναι οι θρύλοι, οι παραδόσεις και οι μαγικές πίστεις της. Περισσότερο όμως και από αυτά ο προφορικός λόγος έχει μια πολύ ουσιαστική ποιότητα συμβάντος εν χρόνω και ως εκ τούτου μια βασική *τελεστική* διάσταση. Το γεγονός αυτό έρχεται στην επιφάνεια με εξαιρετική σαφήνεια στο τυπικό λαϊκών μαγικών τελετουργιών, όπου ο προφορικός λόγος, με τη μορφή κυρίως της *επωδής*, ως ξόρκι, θεωρείται στη λαϊκή παράδοση ότι είναι δυνατό να επιφέρει κάθε είδους μαγικό αποτέλεσμα.[27] Η τελεστική διάσταση του προφορικού λόγου όπως αποκαλύπτεται στις λαϊκές παραδόσεις γύρω από το μαγικό φαίνεται ν' αποτελεί μια σημαντική πλευρά των

---

[25] Όπως υποστηρίζει ο Tziovas 1989.

[26] Το θέμα αυτό αποτελεί αντικείμενο εκτενών συζητήσεων στο χώρο της αποδόμησης. Για μια ενδεικτική πραγμάτευση βλ. Derrida 1972β.

[27] Βλ. ενδεικτικά το πλήθος σχετικών άρθρων στα τεύχη του περιοδικού *Λαογραφία*. Για ευρετήριο βλ. τομ. 23 στο λήμμα *επωδή*. Οι Mauss-Hubert (2003: 89-99) θεωρούν μάλιστα ότι η κατηγορία των

κειμένων που εξετάζουμε και στην οποία θα περάσουμε με περισσότερη λεπτομέρεια ευθύς αμέσως.

Η έννοια και η θεωρία του τελεστικού λόγου και των πράξεων ομιλίας (*speech acts*) προσφέρει ένα ήδη αναπτυγμένο πλαίσιο πάνω σ' αυτόν τον προβληματισμό. Αυτή η έννοια που εισηγήθηκε ο J. L. Austin σε σειρά διαλέξεών του στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ το 1955 – που εκδόθηκαν μεταθανάτια το 1962 με τον τίτλο *How to Do Things with Words* – και που αποτέλεσε μεταξύ άλλων καίρια συνεισφορά για τον γλωσσολογικό κλάδο της πραγματολογίας, χρησιμοποιήθηκε για να διακριθεί ο λόγος που περιγράφει μια κατάσταση πραγμάτων, κάνει μια δήλωση γι' αυτήν, από τον λόγο που η εκφορά του συνιστά μια πράξη, όπως είναι η υπόσχεση ή το στοίχημα. Εύκολα καταλαβαίνει κανείς τη σημασία μιας τέτοιας διαπίστωσης για ό,τι αφορά την περιγραφή και ανάλυση των μαγικών πράξεων και τελετουργιών.[28] Από την άλλη πλευρά, στο βαθμό που αντιλαμβάνεται κανείς το λογοτεχνικό λόγο όχι ως άμεσα αναφορικό αλλά ως κατασκευαστικό μιας πραγματικότητας που ανήκει σε διαφορετική οντολογική τάξη από την καθημερινή, μπορεί να θεωρήσει το σύνολο της λογοτεχνίας ως τελεστικό λόγο, όπως δείχνει πολύ φανερά ένα μεγάλο μέρος της σύγχρονης λογοτεχνικής παραγωγής μέσω της μεταμυθοπλασίας.[29]

Ως εκ τούτου δεν είναι δύσκολο να αντιληφθεί κανείς τη σημασία της έννοιας του τελεστικού λόγου για το μαγικό ρεαλισμό ως μέρος της σύγχρονης λογοτεχνικής παραγωγής που αφενός δεν αγνοεί τους τρόπους της μεταμυθοπλασίας και αφετέρου πραγματεύεται την παρουσία της μαγείας. Κατά κανόνα η κριτική τείνει να εντοπίζει

επωδών ή λεκτικών τελετουργιών είναι πολυπληθέστερη από εκείνη των πρακτικών τελετουργιών. Για τα συμπληρωματικά χαρακτηριστικά και τις ποικίλες χρήσεις των *επωδών* βλ. Πολίτη 1911.

[28] Πρβλ. εδώ τη διάκριση που κάνει ο ίδιος ο Austin (1976: 84) μεταξύ των διατυπώσεων "I wish you were at the bottom of the sea" από το "I wish you at the bottom of the sea" υπογραμμίζοντας στη δεύτερη (κατάρα) την παρουσία μιας συγκεκριμένης φόρμουλας.. Για μια ανθρωπολογική προσέγγιση της μαγικής δύναμης των λέξεων βλ. Tambiah 1968.

τον τελεστικό λόγο στο εσωτερικό αυτών των κειμένων, δηλαδή απ' τη μια πλευρά στις περιπτώσεις μεταμυθοπλασίας κι απ' την άλλη στην κυριολεκτικοποίηση μεταφορών, στο εσωτερικό της αφήγησης. Μολονότι πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση, κι επιπλέον συναφή με τα κείμενα που εξετάζονται εδώ, θα ήθελα να συζητήσω μια ακόμη διάσταση του τελεστικού λόγου που νομίζω ότι μπορεί να εντοπιστεί σ' αυτά. Θεωρώντας τις δύο συλλογές μέσα στο κοινωνιολογικό περιβάλλον της πρόσληψής τους, και άρα αντιμετωπίζοντάς τες εκτός των άλλων και ως αντικείμενα που φτάνουν στα χέρια του αναγνώστη με μια συγκεκριμένη μορφή, βρίσκω ότι ως συγκεκριμένες αρθρώσεις, διατυπώσεις εντός συγκεκριμένων κοινωνιολογικών συντεταγμένων και αναγνωστικού περιβάλλοντος, συνιστούν μια πράξη ομιλίας που δεν είναι άσχετη με το περιεχόμενό τους. Εντοπίζω δηλαδή σ' αυτά τα κείμενα μια πρακτική, εξωστρεφή διάσταση του τελεστικού λόγου που γεννάται από τη συγκεκριμένη προβληματική τους και όχι απλώς από το γεγονός ότι αποτελούν εκφάνσεις, εκφορές του γενικότερου λογοτεχνικού φαινομένου ιδωμένου μέσα από το πρίσμα των πράξεων ομιλίας.[30] Πιο συγκεκριμένα, διακρίνω στα κείμενα τόσο του Βακαλόπουλου όσο και της Ζατέλη μια τάση για συσχετισμό των ασύμβατων οντολογικών επιπέδων της μυθοπλασίας και της αναγνωστικής πραγματικότητας με τη συνέχιση του πρώτου μέσα στο δεύτερο.

Στις *Νέες αθηναϊκές ιστορίες* η τάση αυτή ανακύπτει μέσα από ευφυείς χειρισμούς της κειμενικότητας μιας συλλογής που στοιχειώνεται απ' την προφορικότητα. Στο βιβλίο αυτό η κειμενική αυτεπίγνωση εντοπίζεται καταρχήν στο επίπεδο της μακροδομής

---

[29] Βλ. και κεφ. 2. Για μια θεώρηση ολόκληρου του λογοτεχνικού φαινομένου με τους όρους της θεωρίας των πράξεων ομιλίας βλ. Pratt 1977.

[30] Όπως τοποθετεί το ζήτημα η Pratt (1977: 100-151). Θα ήθελα επίσης να διαφοροποιήσω την προσέγγισή μου από αυτήν που επιχειρεί η Ricci (1985) σύμφωνα με την οποία μια αίσθηση μαγέματος του αναγνώστη ("efecto de encantamiento" – "enchantment effect") προέρχεται από τη

της συλλογής. Το βιβλίο αποτελείται από δύο μέρη, δύο 'πλευρές', από τις οποίες η μία περιλαμβάνει αποκλειστικά τα κείμενα που μας απασχόλησαν ως μαγικά ρεαλιστικά ενώ η δεύτερη παρουσιάζει μια πλούσια ποικιλία ρεαλιστικών και μοντερνιστικών τρόπων αφήγησης, που παρουσιάζει στην εξεζητημένη υπερβολή της την φιλοδοξία μιας τυπολογίας: Εσωτερικός μονόλογος κι ελεύθερη ροή της συνείδησης («1965 μ.Χ.», σσ. 58-69 και «Κοινή γνώμη», σσ. 81-91), επιστολή που παρουσιάζει έναν τύπο ανθρώπου και μια καρικατούρα του μικροαστικού αριστερισμού της μεταπολίτευσης («Κοινή γνώμη»), πρωτοπρόσωπη ρεαλιστική αφήγηση στο ύφος σχολικής έκθεσης («Έκθεση ιδεών», σσ. 71-79), συμπυκνωμένος λόγος σε μορφή περίληψης όπου το βάρος πέφτει αποκλειστικά στην πλοκή («Η μεγάλη περίληψη», σσ. 103-110). Και ανάμεσα σ' όλα αυτά ένα κείμενο στο ύφος του μαγικού ρεαλισμού της πρώτης 'πλευράς' («Εικοσιτέσσερις ώρες για την Ακρόπολη»). Η παράθεση αυτή ελπίζω ότι κάνει σαφή μια δομή που υπόσχεται τη φροντισμένη και συμμετρική αντίστιξη – τα κείμενα του μαγικού ρεαλισμού απέναντι στην λογοτεχνική παράδοση του χειρισμού θεμάτων σε σημαντικό βαθμό όμοιων – [31] του 'αυτόνομου' έργου τέχνης, για να την υπονομεύσει με τη συμπερίληψη στο δεύτερο μέρος ενός κειμένου που συνανήκει με αυτά του πρώτου.

Την ίδια ανατρεπτική επίγνωση της κειμενικότητας και 'αντικειμενικότητας' του βιβλίου διαπιστώνουμε και στο χειρισμό των αντικειμενικών ορίων του, των εξώφυλλων, που είναι τα σημεία που προσδιορίζουν την ταυτότητά του ως μυθοπλασίας και το καθελκύουν στον κόσμο της αναγνωστικής πραγματικότητας. Η όλη εμφάνιση του οπισθόφυλλου καθώς και η οργάνωση των περιεχομένων του βιβλίου – χωρίζονται σε α΄ και β΄ πλευρά και οι τίτλοι τους αναγράφονται μαζί με τη

δομική αναλογία μεταξύ κειμένου και περικειμένου, μεταξύ της μαγικής ρεαλιστικής αφήγησης και της αρχετυπικής συνείδησης μιας κουλτούρας, όπως αναλύεται στο Angulo 1995:13.

διάρκειά τους (!) στο οπισθόφυλλο – παραπέμπει στη μορφή των δίσκων βινυλίου και στην άμεση, σωματική, απτική επίδραση της μουσικής, που θεματοποιείται συχνά στο βιβλίο, σηματοδοτώντας μια φιλοδοξία διαπέρασης των αυστηρών ορίων εσωτερικού-εξωτερικού. Το βιβλίο παραβιάζει έτσι και καταπατεί την εγγενή στην τυπογραφική εμφάνιση αίσθηση περάτωσης και κλεισίματος,[32] διεκδικώντας για το ανά χείρας αντικείμενο την, εγγενή στον προφορικό λόγο, ποιότητα συμβάντος. Η αναγνωστική οδηγία «Οι ιστορίες αυτές πρέπει να ακούγονται δυνατά» που επιστέφει το οπισθόφυλλο εκφράζει επιτακτικά την επιδίωξη για τον αναδιπλασιασμό των μαγεμένων κειμένων σε μια τελεστική ενεργοποίηση της μαγείας τους μέσω της αναδιήγησης.

Ασφαλώς η οδηγία αυτή και η γενικότερη εμφάνιση εξυπηρετεί τη διαπεραίωση προς την αναγνωστική όχθη κείμενων ήδη ευεπίφορων στον αναδιπλασιασμό λόγω της αυτοαναφορικότητάς τους.[33] Από την άποψη αυτή, η ιστορία που ανοίγει τη συλλογή είναι χαρακτηριστική. Στο «Στόμα με στόμα» ο συγγραφέας αναδεικνύεται σε έναν κρίκο της μακριάς αλυσίδας των θυμάτων της καταναγκαστικής αναδιήγησης του θρύλου του Αγίου Γεωργίου. Σ' αυτό το κείμενο, «η ιστορία του καφενόβιου» για το θρύλο και τα αποτελέσματά του σε όσους τον ακούν, στην πρώτη παράγραφο, «άφησε σκεπτικό» κάποιον («τον») (11) του οποίου

---

[31] Ο έρωτας στο «1965 μ.Χ.» έχει μια μαγική ποιότητα όχι ανόμοια με αυτήν που συναντάμε στο «Στόμα με στόμα» και στο «Στα νύχια της νεράιδας», ακόμη και όσον αφορά το ρόλο της μουσικής που είναι άλλωστε προβεβλημένος και στο «Έκθεση ιδεών».

[32] Πρβλ. Ong 1982: 132-3 :"The sense of closure or completeness enforced by print is at times grossly physical [...] It can convey the impression, unintentionally and subtly, that the material the text deals with is similarly complete or self-consistent".

[33] Μολονότι εδώ δεν γίνεται απευθείας αναφορά σ' αυτήν την θέση, υπενθυμίζεται ότι αντίθετα με την οργανική ενότητα και αυτονομία που, σύμφωνα με τη νέα κριτική, θεωρούνταν ότι προσφέρει σ' ένα έργο η αυτοαναφορικότητα, τις τελευταίες δεκαετίες η θεωρία της αποδόμησης έδειξε ότι το βαθιά παράδοξο αυτό φαινόμενο τελικά εμποδίζει το κείμενο να κλείσει ικανοποιητικά. Για μια συνοπτική παρουσίαση αυτής της θέσης βλ. Culler 1983: 200-205 και για μια παραδειγματική ανάλυση βλ. Derrida 1980α, ιδίως σσ. 190-191. Παρατήρησε ότι και η Hutcheon (1980: 74) που στη μελέτη της για τη λογοτεχνική αυτοαναφορικότητα διαχωρίζει ρητά τη θέση της από την αποδόμηση μιλάει για "allegorical description of the effect of this self-mirroring story on the reader" (74) στην παραμορφωμένη από τους καθρέφτες περιγραφή του τόπου θανάτου του ντετέκτιβ στο «Ο θάνατος και η πυξίδα» του Borges.

την συγγραφική ταυτότητα δε μαντεύουμε παρά όταν ο θρύλος επανέρχεται ειπωμένος καταναγκαστικά μέσα στην (κυρίως) ερωτική ιστορία (του διηγήματος) που επινόησε για να δώσει ένα περικείμενο στην ανάγκη του να τον ξαναδιηγηθεί κι αυτός με τη σειρά του. Ως εκ τούτου η προτροπή για μεγαλόφωνη ανάγνωση υποκρύπτει τη σαφή πρόθεση για προέκταση αυτής της μαγείας στο αναγνωστικό διηνεκές.

Από την άλλη πλευρά το «Πήγαινε στη φυλακή» κλείνει με την τάξη να επιστρέφει και τα παραφυσικά φαινόμενα να εκλείπουν όταν ο Άγγελος προσφέρει τη βοήθειά του με αντάλλαγμα την εξαφάνιση των μουριών από την οδό Καλλιδρομίου. Το διήγημα θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι παίρνει μ' αυτό το παιγνιώδες κλείσιμο το χαρακτήρα μιας *αιτιολογικής παράδοσης*[34] που εξηγεί γιατί δεν υπάρχουν πια μουριές στην οδό Καλλιδρομίου.[35] Στην προκειμένη περίπτωση εντούτοις η (παραδοσιακά προφορική) εξιστόρηση των συμβάντων επιχρωματίζεται με την αυτοαναφορική απεικόνιση της γένεσής τους (σε γραπτό λόγο): Η συνεισφορά εκ μέρους όλων των μελών της κοινότητας των πιο μύχιων επιθυμιών, φόβων και ενοχών τους την ίδια στιγμή που οι διάφορες φωνές συγχωνεύονται σ' ένα αδιάκοπο, τελικά άχρονο παρόν, αποτελεί τη διαδικασία παραγωγής αυτού του είδους των παραδόσεων. Η πρόσκληση για περαιτέρω αναπαραγωγή της ιστορίας αναζητά τη διαδικασία εκείνη που θα προσθέσει αυτό το διήγημα σαν μια ακόμη φωνή στην κυκλοφορία κι ανάπλαση της παράδοσης ανοίγοντας το άχρονο παρόν στο μέλλον, ένα μέλλον όπου πραγματικά δεν θα υπάρχουν μουριές στην Καλλιδρομίου.

Στην ίδια τάξη ανήκει και η περίπτωση του «Στη δίνη του καύσωνος». Η εμφατική χρήση του δημοσιογραφικού λόγου για την αντικειμενική απόδοση των

---

[34] Παραδόσεις που εξηγούν φυσικά φαινόμενα, έθιμα ή ονόματα. Σύμφωνα με την κατάταξη του Μέγα (1972: 193) οι παραδόσεις χωρίζονται σε καθαρώς μυθολογικές, αιτιολογικές, ιστορικές, και θρησκευτικές.

καταιγιστικών γεγονότων δεν είναι παρά μια σύγχρονη εκδοχή για την θρυλική πάχυνση του γεγονότος με λέξεις, απόψεις, φήμες.[36] Ένα συλλογικό μαγικό φαινόμενο – οφειλόμενο σε μια φωνή που απελευθερώνει τις καταπιεσμένες πλευρές των ατόμων – αναδεικνύεται εμμέσως σε τέτοιο μέσω των πολλαπλών αφηγήσεων γι' αυτό. Έτσι η μαγεία φέρεται ταυτόχρονα ως αποτέλεσμα τόσο της συλλογικής απελευθέρωσης ένοχων επιθυμιών όσο και της εκ των υστέρων πολλαπλής αφηγηματικής ανάπλασης. Και πάλι στην αναγνωστική οδηγία της μεγαλόφωνης επανάληψης διαφαίνεται η πρόθεση αναγωγής του κειμένου σε μια από τις φωνές που συνθέτουν ένα θρύλο που θα κυκλοφορεί πια στον πραγματικό κόσμο του αναγνώστη.

«Το νόημα της ζωής» προσφέρει μια ένδειξη εκ του αντιθέτου με την παράλειψη του μοιραίου δίστιχου, του οποίου η μετάδοση προκαλεί κάθε φορά την εξαφάνιση του εκφέροντος υποκειμένου. Με την αποσιώπηση του δίστιχου ως το τέλος – ο ηλικιωμένος άντρας που εξαφανίζεται το ψιθυρίζει στον διπλανό του χωρίς να ακούγεται από τον αναγνώστη – το κείμενο διασώζει την υπόστασή του, υπονοώντας σαφώς πως η αναφορά του, και η αναγωγή του δηλωτικού λόγου του σε τελεστικού – που στην προκειμένη περίπτωση αποφεύγεται – θα κόστιζε αυτή τη φορά την ίδια την ύπαρξή του.

Από μια άλλη σκοπιά, κείμενα που κατεξοχήν ανήκουν στα είδη του γραπτού λόγου όπως η έκθεση ιδεών στο ομώνυμο διήγημα, η επιστολή στο «Κοινή γνώμη», η περίληψη στο «Η μεγάλη περίληψη» επενδύονται – λαμβανομένης πάντοτε υπόψη της αναγνωστικής οδηγίας – με μια ποιότητα προφορικότητας που φιλοδοξεί να τα αποσπάσει από τον στενά ιδιωτικό τους χαρακτήρα.

---

[35] Το γεγονός ότι η οδός Καλλιδρομίου διατηρεί ακέραιες τις παμπάλαιες μουριές της μέχρι σήμερα βεβαιώνει το ότι το διήγημα αναφέρεται εξολοκλήρου σε μια εναλλακτική πραγματικότητα.

[36] Παρατήρησε τις πολυάριθμες διατυπώσεις όπως «ακροατές δήλωσαν», «καλά πληροφορημένοι κύκλοι αναφέρουν», «τακτικοί θαμώνες κατέθεσαν» κ.ά.

Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις διαβλέπει κανείς την πρόθεση ενός περάσματος της μυθοπλασίας στη ζώσα, προφορική, πραγματικότητα του αναγνώστη μέσω του αναπόφευκτου ενδιάμεσου της κειμενικότητας. Αν ένα είδος μαγείας αποτελεί δημόσιο, γλωσσικό προϊόν και ειδικότερα παράγωγο της διήγησης και της ανα-διήγησης, τότε ο τελεστικός χαρακτήρας αυτής της συλλογής μπορεί να το επιτελέσει στη δευτερογενή προφορικότητα του αναγνωστικού κόσμου.[37] Υποκαθιστώντας με τη μορφή του δίσκου την παραδοσιακότερη μορφή της ανοιχτής επιστολής και προτείνοντας αντίθετα την αρχαιότερη φωναχτή ανάγνωση έναντι της πολύ νεώτερης σιωπηρής,[38] το βιβλίο στοχεύει σε μια επανεφεύρεση της μαγείας της ενεργούς κοινότητας και μια επανερμηνεία του ανθρωπισμού και των ιδεωδών του. Χρησιμοποιώντας το αναπόφευκτο όχημα της γραφής και της κειμενικότητας η συλλογή επιχειρεί «να αποκαλύψει τον άγνωστο φίλο ως τέτοιον και να τον παρακινήσει να προσχωρήσει στον κύκλο των φίλων» εκτείνοντας την παρουσία της προς το μακρινό και το άγνωστο·[39] παρακάμπτοντας την ανθρωπιστική παράδοση της σιωπηρής ανάγνωσης προς όφελος μιας ατομικής καλλιέργειας και προκρίνοντας την φωναχτή τους διάδοση, οι *Νέες αθηναϊκές ιστορίες* προτείνουν με το μαγικό τους ρεαλισμό έναν εναλλακτικό ανθρωπισμό σε μια εναλλακτική πραγματικότητα. Μ' αυτήν την έννοια, κι αντίθετα με την ηθογραφία, η εμφάνιση του μαγικού σε σύνδεση

---

[37] Το είδος της προφορικότητας (μέσω τηλεφώνου, τηλεόρασης, ραδιοφώνου κτλ.) που σύμφωνα με τον Ong (1982: 136-137) χαρακτηρίζει το σύγχρονο δυτικό πολιτισμό και βασίζεται αναπόφευκτα στη χρήση της γραφής χωρίς ωστόσο να στερείται γι' αυτό της αίσθησης της κοινότητας. Η μεγαλόφωνη ανάγνωση μπορεί να είναι προφανώς μια τέτοια περίπτωση.

[38] Για την πρακτική της σιωπηρής ανάγνωσης που δεν επεκτάθηκε παρά μετά τον δέκατο αιώνα βλ. Manguel 1997: 41-53.

[39] Πρβλ. Sloterdijk (2001: 11-12) που αναγνωρίζει μάλιστα σ' αυτήν την τυπική πράξη του κλασικού ανθρωπισμού ένα είδος μαγείας: «Η υποθετική φιλία του συγγραφέα και επιστολογράφου με τους παραλήπτες των επιστολών του αποτελεί μια περίπτωση αγάπης του πιο μακρινού – και αυτό απολύτως υπό την έννοια του Νίτσε, ο οποίος ήξερε ότι η γραφή είναι η δύναμη που μεταμορφώνει την αγάπη προς τον πλησίον και τον πρώτο τυχόντα σε αγάπη προς την άγνωστη, μακρινή, μελλοντική ζωή· η γραφή δεν στήνει μόνο μια τηλεπικοινωνιακή γέφυρα μεταξύ αποδεδειγμένων φίλων, που τη στιγμή της αποστολής ενός γράμματος ζουν ο ένας μακριά από τον άλλον, αλλά θέτει σε κίνηση μια λειτουργία στον μη αποδεδειγμένο, επιχειρεί να τον αποπλανήσει από μακριά· στη γλώσσα της παλαιοευρωπαϊκής μαγείας αυτό είναι μια *actio in distans*, που αποσκοπεί να αποκαλύψει τον άγνωστο φίλο ως τέτοιον και να τον παρακινήσει να προσχωρήσει στον κύκλο των φίλων».

με την προφορικότητα δεν επιχειρεί να διασώσει στον παραμορφωτικό κόσμο της μυθοπλασίας ένα αυθεντικό κομμάτι του πραγματικού κόσμου αλλά χρησιμοποιεί τη δύναμη και τις συμβάσεις της μυθοπλασίας για να κατασκευάσει ένα αυθεντικό κομμάτι μαγείας στον πραγματικό κόσμο.

Αν, τόσο ο μαγικός ρεαλισμός όσο και η συνακόλουθη λειτουργία του τελεστικού λόγου στα διηγήματα του Βακαλόπουλου επικεντρώνεται στο δημόσιο, η προσέγγιση στα διηγήματα της Ζατέλη αφορά – όπως φάνηκε ήδη από τη μορφή που παίρνει σ' εκείνη ο μαγικός ρεαλισμός – κυρίως το ιδιωτικό, που ωστόσο βέβαια πλάθεται και διαποτίζεται από τη μακρά ιστορία ενός κοινωνικού περιβάλλοντος. Η λειτουργία του τελεστικού λόγου σ' αυτήν, όσο κι αν η έννοια υποδηλώνει μια δημοσιοποίηση, επικεντρώνεται και επαφίεται στο άτομο της ηρωίδας-αφηγήτριας και στην ιδιαίτερη οντολογική θέση που αυτή δημιουργεί και καταλαμβάνει με την ολοκλήρωση της συλλογής.

Απ' αυτήν την άποψη το πρώτο διήγημα που δίνει και τον τίτλο της συλλογής, «Περσινή αρραβωνιαστικιά», είναι καθοριστικό. Σ' αυτό η έντεχνη απόκρυψη του γεγονότος ότι ο αρραβωνιαστικός της πρωταγωνίστριας, ο Μάρκος, είναι γάτος – γεγονός που αποκαλύπτεται μόνο με την τελευταία λέξη του κειμένου – καταρχήν τοποθετεί με έμφαση την αφηγήτρια σε μια γνωσιολογικά προνομιακή θέση έναντι του αναγνώστη. Από την άλλη πλευρά, από την αφήγηση προκύπτει ότι το περιβάλλον της πρωταγωνίστριας γνωρίζει πως ο Μάρκος είναι γάτος αλλά αγνοεί την ιδιαίτερη σχέση της μαζί του, τον αρραβώνα τους. Κατ' αυτόν τον τρόπο η αφηγήτρια φαίνεται να δεσπόζει ταυτόχρονα στα δύο διαφορετικά οντολογικά επίπεδα της μυθοπλασίας και της αναγνωστικής πραγματικότητας. Το γεγονός αυτό της προσδίδει μια διπλή, και ασταθή, οντολογική θέση ενώ παράλληλα θέτει το

ζήτημα της γνώσης όχι με όρους ποσότητας ή οπτικής γωνίας εντός ενός ενιαίου πλαισίου αλλά σε μία οντολογική προοπτική. Η ένταση που προκύπτει για τον αναγνώστη από την επιτυχή εγκαθίδρυση αυτής της θέσης με το κλείσιμο του διηγήματος – καθώς και η πρώτη θέση του και ο ομώνυμος της συλλογής τίτλος του – έχει ως αποτέλεσμα την εδραίωση της οποιασδήποτε περαιτέρω αναφοράς στον Μάρκο ως υπενθύμισης αυτής της αφηγηματικής θέσης και του διαλόγου με τον αναγνώστη που προϋποθέτει.[40]

Τα υπόλοιπα κείμενα προσφέρουν, στο επίπεδο της μυθοπλασίας αποκλειστικά πλέον, ορισμένες ενδιαφέρουσες επιπλέον ενδείξεις για την κατάσταση που περιγράψαμε. Η αφηγήτρια φαίνεται σαν να μην έχει καταγωγή, σαν να προέρχεται από το πουθενά. Όπως μαθαίνουμε στο «Το στοιχειωμένο αγροτόσπιτο» η μητέρα της πέθανε σχεδόν πριν την γεννήσει[41] κι ο πατέρας της «σαν να μην υπήρξε ποτέ», «σαν ν' άνοιξε η γης και τον κατάπιε» (75), ενώ τον 'αδερφό' (στην πραγματικότητα ξάδερφο) και εραστή της Στέφανο «τον ερέθιζε η ιδέα ότι δεν [είναι] σαν καμμιά» (75). «Δεν ήμουν αδελφή ούτε παιδί κανενός» (75), δηλώνει με έμφαση η ίδια. Μ' αυτήν την έννοια η οικογένεια που αποτελεί το θέμα ή το φόντο σε μεγάλο μέρος από τις αφηγήσεις της είναι στην πραγματικότητα ένας ξενιστής, ένα σώμα με το οποίο η ίδια συνδέεται παρασιτικά, ένα δέντρο πάνω στο οποίο έχει μπολιαστεί. Αποκτά έτσι και ενδο-αφηγηματικά μια διφορούμενη θέση εσωτερικού-εξωτερικού όπου η δυσκολία της μη καταγωγής της αποκλείει τη δυνατότητα οποιασδήποτε διαλεκτικής υπέρβασης αυτής της αντινομίας.

Όταν δηλώνει την άγνοιά της για τη σημασία της λέξης 'μάγισσα' μολονότι την αποδίδει στην προγιαγιά της (42), η αφηγήτρια, καλώντας τον αναγνώστη να

---

[40] Ονομαστικές αναφορές υπάρχουν σε κάθε ένα από τα επόμενα πέντε διηγήματα εκτός από το «Τα πουλιά», όπου όμως ο κουρέας έχει ορισμένα γατίσια χαρακτηριστικά.

[41] Στη νεότερη έκδοση του κειμένου, στην οποία ορισμένες εκφράσεις και γεγονότα έχουν απαλυνθεί «η γυναίκα που [την] γέννησε πέθανε από εκλαμψία λίγο μετά τον τοκετό». Ζατέλη 1999: 105.

αναθεωρήσει την έννοια της λέξης όπως ήδη έχει αναφερθεί, θέτει παράλληλα το σιωπηλό ερώτημα αν ίσως θα μπορούσε κανείς ν' αποδώσει τον χαρακτηρισμό στην ίδια. Η θέση της όπως έχει περιγραφεί μέχρι τώρα οπωσδήποτε συνεισφέρει σ' έναν τέτοιο χαρακτηρισμό, ο οποίος ενισχύεται και από επιπλέον στοιχεία: η ηρωίδα είναι μυστικά αρραβωνιασμένη μ' έναν ολόμαυρο γάτο ενώ ο κουρέας εραστής της με τα «κατάμαυρα ίσια μαλλιά» του – ο οποίος ονομάζεται από την Περσεφόνη «'κοτούρ', που θα πει γάτος στα σλάβικα» – (32) έχει «πράσινα [...] σπινθηροβόλα, γατίσια» μάτια που φαίνονταν σαν «μάτια δαίμονα ή δαιμονισμένου», παραπέμποντας στην παραδοσιακή σύνδεση των κουρέων με την μαγεία.[42]

Σημαντικότερα όμως φαίνονται ορισμένα παραδείγματα μεταμυθοπλασίας στα οποία γίνεται προφανής η δημιουργική εργασία της αφηγήτριας. Η κατασκευή μιας πραγματικότητας απλώς και μόνο με την εκφορά λέξεων – ένα ξόρκι – αφορά ασφαλώς όπως ήδη έχει αναφερθεί το σύνολο της λογοτεχνικής κατάστασης, που υπογραμμίζεται στις περιπτώσεις μεταμυθοπλασίας. Στα κείμενα που μας απασχολούν η σαφής θεματοποίηση αποτελεί προφανώς τη φανερότερη αλλά όχι τη μοναδική εκδοχή μεταμυθοπλασίας. Στο «Ζίνα» η άμεση αναφορά στη λειτουργία του τίτλου ως δημιουργού αναγνωστικών προσδοκιών και στην δυνατότητα ποικίλων χειρισμών τους εκ μέρους της συγγραφέως αποκαλύπτει την παραγωγική δραστηριότητα της τελευταίας. Την ίδια συνέπεια έχει και η απογοήτευση της ρεαλιστικής περιγραφής λίγο αργότερα: «το λέγαμε στη Μυγδωνία – το όνομα του τόπου φανταστικό – πουντς.» (99), σε συνδυασμό με τη δήλωση ότι για την αφηγήτρια-ηρωίδα η Μυγδωνία είναι «φανταστική κι απόλυτα υπαρκτή» (101). Η κυριολεκτικοποίηση παρομοιώσεων, μεταφορών, μετωνυμιών καθώς και το πραγματικό ζωντάνεμα ορισμένων εικόνων στο κείμενο παράγει παρόμοια

[42] Πρβλ. Mauss-Hubert 2003: 53.

αποτελέσματα. Ο κουρέας που φαινόταν «σαν νεκρός» στην αφηγήτρια στο «Τα πουλιά» τελικά πράγματι πεθαίνει (στο «Το στοιχειωμένο αγροτόσπιτο»), όπως και η κοπέλα του τραγουδιού που της τραγουδούσε σκοτώνεται από τους κυνηγούς σαν να ήταν το πουλί που ξεκίνησαν να χτυπήσουν. Με το θάνατό του ο κουρέας που έχει ήδη συνδεθεί μετωνυμικά τόσο με το τραγούδι – που είναι το πρελούδιο για τα ερωτικά παιχνίδια με την ηρωίδα[43] – όσο και με το πουλί – το μέρος αντί του όλου – γίνεται ο ίδιος κατά κάποιο τρόπο το σκοτωμένο πουλί του τραγουδιού του. Αντίστοιχα η ηρωίδα παίρνει τη θέση της τσιγγάνας που κλαίει πάνω στη λατέρνα του κουρείου στο τέλος του ίδιου διηγήματος. Τέλος, οι μεταφορικές εκφράσεις που χρησιμοποιούνται για το Μάρκο και τη μητέρα του στο «Περσινή αρραβωνιαστικιά» («γλιστρήσαμε σαν γάτες», «αχόρταγη στον έρωτα εκείνη η Μύρσα, σωστή αγριόγατα» κ.ά.) αποδεικνύονται κυριολεκτικές με το πέρας της αφήγησης.

Εξίσου εξόφθαλμο παράδειγμα είναι η χρήση της αυτοαναφορικής δομής της αβύσσου στο «Κυκεών» όπου μια αυτοκτονία μετά φόνου εκτελείται (όπως ανακαλύπτεται κατόπιν) ακολουθώντας πιστά μια αυτοκτονία μετά φόνου που περιγράφεται σε μια αστυνομική ιστορία, η οποία αυτοκτονία μετά φόνου αντιγράφει πιστά (όπως ανακαλύπτεται εκ των υστέρων) μια περίπτωση που περιγράφεται «σ' ένα παλιό ασημόδετο βιβλίο» (130).

Από την άλλη πλευρά, στο «Το στοιχειωμένο αγροτόσπιτο» δύο διαφορετικά κείμενα εγκιβωτίζονται στην κυρίως αφήγηση. Αφενός το κεντρικό γεγονός της σχέσης της ηρωίδας με το Στέφανο εξιστορείται σε αποσπάσματα και ανασυνθέσεις από το δωδεκασέλιδο γράμμα που του είχε στείλει εκείνη την εποχή και αφετέρου το κλείσιμο του διηγήματος ανατίθεται σε μια «σημειωμένη πρόχειρα» ιστορία. Κατ' αυτόν τον τρόπο όχι μόνο τα βασικά γεγονότα του κειμένου έχουν κειμενική

[43] Πρβλ. και την αναφορά στον τρόπο δημιουργίας αυτών των συνδέσεων στο «Ο αέρας της Ανατολής», από το *Στην ερημιά με χάρι*.

υπόσταση αλλά και το σύνολο της πραγματικότητας της μυθοπλασίας δεν μπορεί παρά να ολοκληρωθεί και να βρει τη συνέχειά της σ' ένα κείμενο που δηλώνεται ξεκάθαρα ότι γράφεται από την ίδια αφηγήτρια-ηρωίδα. Είναι ενδιαφέρον ότι και τα δύο αυτά κείμενα γράφονται από την ενδοκειμενική ηρωίδα που αναλαμβάνει έτσι έναν ρόλο αφηγήτριας δευτέρου βαθμού *μέσα* στη μυθοπλασία ακριβώς τη στιγμή που *παράγει* μυθοπλασία στο επίπεδο της αναγνωστικής πραγματικότητας. Με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο σ' αυτές τις περιπτώσεις απεικονίζεται σε μικρογραφία κάτι που παρατηρείται στη μακροδομή της συλλογής.

Όπως θα έχει ίσως ήδη γίνει φανερό, μια ποικιλία δεδομένων τόσο σε επίπεδο πλοκής όσο και αφήγησης στηρίζουν την υπόθεση ότι η ηρωίδα διεκδικεί ένα χαρακτηρισμό μάγισσας. Ταυτόχρονα όμως ενδιαφέρεται και για το ρόλο της Χαλιμάς, όπως μαρτυρεί το σπονδυλωτό των ιστοριών της τόσο στη σχέση του ενός διηγήματος με το άλλο όσο και στο εσωτερικό των διηγημάτων, όπου το πλήθος των παρεκβάσεων αποδιαρθρώνει την αυτάρκεια της ενότητας.[44] Η Χαλιμά από τις *Χίλιες και μία νύχτες* χρησιμοποιεί τις διαδοχικές αφηγήσεις για να καλύψει τον χρόνο που απαιτείται ώσπου να έρθει στο φως η σωτηρία της με τη γέννηση και του τρίτου γιου της που θα λυγίσει τη σκληρή απόφαση του βασιλιά να τη θανατώσει. Η νεαρή ηρωίδα στην *Περσινή αρραβωνιαστικιά* χρησιμοποιεί τις διαδοχικές αφηγήσεις για να καλύψει το χρόνο της ωρίμανσής της ώσπου να έρθει στο φως η καλλιτεχνική της ιδιότητα, να αποκαλυφθούν οι λογοτεχνικές της ικανότητες. Απ' αυτήν την άποψη μια μικρή παράλληλη αφήγηση που παρεισφρύει στο «Για μια ιστορία που δε συνέβη» αναδεικνύεται χαρακτηριστική. Η περίπτωση του Θωμούδα που, διηγούμενος μια ιστορία όπου ένας βοσκός με τα πρόβατά του πρέπει να περάσουν από ένα στενό, στέκεται για λίγο αμίλητος ώσπου να περάσουν ένα-ένα όλα τα

πρόβατα της ιστορίας του αντανακλά τον αφηγηματικό σεβασμό της αφηγήτριας για τον πραγματικό χρόνο που απαιτείται προκειμένου να ολοκληρωθεί η ιστορία της τόσο στις ενδοαφηγηματικές όσο και στις εξωκειμενικές της διαστάσεις.

Η αφήγηση της πορείας προς την καλλιτεχνική αρτίωση τη στιγμή που η αφήγηση καθαυτή αποτελεί το τεκμήριο της ολοκλήρωσής της χαρακτηρίζει συνολικά το είδος του Künstlerroman. Η διαφορά όμως της *Περσινής αρραβωνιαστικιάς* έγκειται στην παρουσία των τριών τελευταίων διηγημάτων που αποτελούν για τον αναγνώστη δείγματα από την κατάληξη της πορείας της ηρωίδας προς την λογοτεχνία, τα οποία ξεπερνούν την κειμενική λογική του αρχικού πλαισίου των έξι πρώτων διηγημάτων. Αν στις *Χίλιες και μια νύχτες* η γέννηση των παιδιών της Χαλιμάς είναι κάτι που ανήκει στο επίπεδο του κειμένου, εδώ η λειτουργία και αναγνώριση των τριών τελευταίων ιστοριών ως 'παιδιών', δειγμάτων των καλλιτεχνικών επιτεύξεων της ηρωίδας, ανήκει καθαρά στο επίπεδο της πραγματικότητας της ανάγνωσης.[45]

Κατ' αυτόν τον τρόπο τα τελευταία αυτά κείμενα προς την έξοδο από τη συλλογή καλούν και προϋποθέτουν τον αναγνώστη ως μάρτυρα για την ολοκλήρωσή της και την κατάληξη της αφηγηματικής πορείας. Η αναγνώριση της διαμόρφωσης και ανάδειξης του καλλιτεχνικού υποκειμένου δεν επαφίεται απλώς στην εξιστόρηση της πορείας μαθητείας του αλλά και σε κείμενα που με την ιδιότητα των δειγμάτων ανήκουν στον κόσμο του αναγνώστη και τον καλούν κατά μια έννοια μέσα στο κείμενο για να την πιστοποιήσει. Η συλλογή δεν μπορεί να ολοκληρωθεί παρά με το να μείνει ανοιχτά εκτεθειμένη στην κρίση του αποδέκτη. Με τον ίδιο τρόπο ο

---

[44] Δες επίσης και τη δήλωση της Ζατέλη (1993: 35-36) σε συνέντευξη: «Η μεγαλύτερή μου ευχαρίστηση είναι να πλάθω ιστορίες και μύθους. [...] Έπαθα, ή απέκτησα τέλος πάντων, το «σύνδρομο της Σεχραζάντ».

[45] Είναι ενδιαφέρον να παραβάλει κανείς εδώ και την παρενθετική διευκρίνιση της αφηγήτριας στο «Κραιπάλη δακρύων» από τη συλλογή *Στην ερημιά με χάρι*: «Το να γράφω ιστορίες είναι σαν να γεννώ παιδιά», Ζατέλη 1986: 69.

αναγνώστης καλείται ν' αναγνωρίσει πως ο κατασκευασμένος μαγικός ρεαλιστικός κόσμος των έξι πρώτων διηγημάτων μαθητείας διαμορφώνει εντέλει ένα πραγματικό υποκείμενο, του οποίου η συγγραφική ιδιότητα είναι της ίδιας οντολογικής τάξης με αυτήν του αναγνώστη. Τα τρία τελευταία διηγήματα στέκονται έτσι ανάμεσα σ' εκείνα που έχουν προηγηθεί και στον εξωτερική πραγματικότητα σαν μια παλλόμενη μεμβράνη που αντηχεί φέρνοντας σε επαφή αυτά που χωρίζει,[46] και διεκδικώντας για τις γενεσιουργές δυνάμεις των πρώτων μια απτή θέση στην αναγνωστική αναγνώριση του δεύτερου.

Κλείνοντας είναι ίσως χρήσιμο να συνοψίσουμε τα βασικά σημεία του κεφαλαίου. Τόσο η *Περσινή αρραβωνιαστικιά* όσο και οι *Νέες αθηναϊκές ιστορίες* διαπερνώνται από το πνεύμα του μαγικού ρεαλισμού και συμμετέχουν στις αναζητήσεις αυτού του μεταμοντέρνου ρεαλισμού που καταγράφει τις αφανείς διαστάσεις στις οντολογικές ρωγμές της καθημερινής πραγματικότητας. Συναφής με αυτόν τον προβληματισμό είναι και η τελεστική τους διάσταση που συγκλίνει, και στις δύο περιπτώσεις, στην διά του λόγου κατασκευή μιας πραγματικότητας διαφορετικής οντολογικής τάξης από αυτήν του μυθοπλαστικού λόγου.

Η πρώτη συλλογή, που συμβαδίζει εμφανώς με τις πιο διαδεδομένες μορφές της μαγικής ρεαλιστικής γραφής, εστιάζει το ενδιαφέρον της στις αλλοιώσεις που υφίσταται η κοινά προσληπτή πραγματικότητα από μια ατομικά ιδιοσυγκρασιακή, προβεβλημένα καλλιτεχνική πρόσληψη που έχει αφομοιώσει ένα πλέγμα παραδοσιακών μαγικών αντιλήψεων. Η κύρωση αυτής της πρόσληψης και των απαιτήσεων (της μαγικής) ισχύος της προκύπτει από μια ενεργητική κίνηση του

---

[46] Δεν είναι ίσως τυχαίο που συναντάμε τη μικρογραφία αυτής της σύλληψης στο «Το στοιχειωμένο αγροτόσπιτο» (που καταλήγει με την παράθεση μιας ιστορίας που είχε συνθέσει την εποχή που διαδραματίζονται τα επεισόδια), το οποίο είναι το μεγαλύτερο και κατεξοχήν σπονδυλωτό διήγημα της συλλογής, στη μέση ακριβώς, στην καρδιά του βιβλίου.

λογοτεχνικού λόγου προς την αναγνωστική πραγματικότητα, όπου ο μυθοπλαστικός κόσμος διεκδικεί την αναγνώριση της δυνατότητάς του να διαμορφώσει ένα υποκείμενο-συγγραφέα στο εξωκειμενικό σύμπαν.

Αυτή η εκ των έσω διάβρωση της πραγματικότητας με δράστη το καλλιτεχνικό υποκείμενο, αντιστρέφεται στη δεύτερη συλλογή όπου οι συμβάσεις του μαγικού ρεαλισμού χρησιμοποιούνται για να καταγραφεί η διϋποκειμενική και γλωσσική κατασκευή της μαγείας ως ίδιας τάξεως με την κατασκευή της πραγματικότητας. Ενσαρκώνοντας αυτήν την πεποίθηση για τη μαγική δράση του ομιλούντος υποκειμένου, τα διηγήματα της συλλογής στρέφονται προς το αναγνωστικό κοινό σαν μια πραγματική φωνή που παρακινεί στην διαιώνιση των αφηγήσεων και της μαγείας τους.

Ορμώμενες από αντιτιθέμενα κέντρα – της ατομικής καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας και της γραφής στην πρώτη, του συνόλου της γλωσσικής κοινότητας και του προφορικού λόγου στη δεύτερη – οι δύο συλλογές συγκλίνουν εντέλει σε κοινές εντυπώσεις κι επιδιώξεις: Οι ασύμβατοι κόσμοι του ορθολογισμού και του παραλόγου συμφύρονται σε λόγους που ταυτόχρονα διεκδικούν μια συνέχεια ανάμεσα στα διαφορετικά οντολογικά πεδία της μυθοπλασίας και της αναγνωστικής πραγματικότητας.

Συμπέρασμα

Το πρώτο αυτό μέρος της διατριβής πραγματεύτηκε την υπονόμευση που επιχειρούν τα κείμενα των Γονατά, Νόλλα, Ζατέλη και Βακαλόπουλου στην ιδέα του πραγματικού κόσμου ως συμπαγούς κι ενιαίας μοναδικότητας που μπορεί μάλιστα να περιγραφεί από ένα συμπεριληπτικό και ιεραρχικά ανώτερο σύστημα όπως κατά κανόνα παρουσιάζεται αυτό της λογικής. Οι αναμφισβήτητες σχετικές συγγενείς τάσεις αυτών των κειμένων διαγράφουν μια πορεία από αποφατικές και διστακτικές αντιμετωπίσεις του ζητήματος στους μεγαλύτερους συγγραφείς, προς καταφατικές και ριζοσπαστικότερες στους νεώτερους.

Η πληθύς των διαφορετικών συστημάτων παρουσιάζεται ως παράγοντας αποτυχίας που απειλεί την ίδια την ύπαρξη του πρωταγωνιστή στην *Προετοιμασία* του Ε. Χ. Γονατά, ενώ παρουσιάζεται ήδη καθαρότερα κι όχι πια με τους όρους μιας αποφατικής περιγραφής στις μεταμυθοπλαστικές περιελίξεις των διηγημάτων του Δημήτρη Νόλλα. Και σ' αυτά όμως οι ήρωες υποφέρουν από την αδυναμία να προσανατολιστούν σ' έναν κόσμο που δεν είναι κοινός για όλους, σταθερός και παραμόνιμος, με προκαθορισμένες θέσεις και προβλέψιμες κινήσεις για όλα τα μέλη του συστήματος, αλλά εξαρτάται εντελώς κυριολεκτικά από τις εκάστοτε περιγραφές του. Αντίθετα το υποκείμενο απολαμβάνει την προνομιακή θέση του μάγου-δημιουργού στην *Περσινή αρραβωνιαστικιά* της Ζυράννας Ζατέλη ακριβώς επειδή, καταφάσκοντας στην διαφορετικότητα και ανομοιογένεια των συνυπαρχόντων οντολογικών πεδίων – της αναγνωστικής πραγματικότητας συμπεριλαμβανομένης – διαμορφώνει μια θέση για το ίδιο ακριβώς στην τομή τους. Το άνοιγμα προς την συγκεκριμένη πολυφωνικότητα του κοινωνικού ιστού που ήδη αρχίζει να

αναφαίνεται στο ρόλο που παίζει αυτός στη διαμόρφωση του αφηγηματικού υποκειμένου στη Ζατέλη, βρίσκεται πλέον σε πλήρη ανάπτυξη στις *Νέες αθηναϊκές ιστορίες* του Χρήστου Βακαλόπουλου. Σ' αυτά τα διηγήματα το υποκείμενο διασκορπίζεται στη μαγική πολυφωνικότητα της γλώσσας που εξυπηρετεί μια επανεφεύρεση του μοναχικού αστικού τοπίου μέσα στην απελευθέρωση της ενέργειας του κοινωνικού σώματος, το οποίο διαπλατύνεται από τα μυθοπλαστικά του όρια προς τον κόσμο του αναγνώστη.

Στα διηγήματα που εξετάστηκαν σ' αυτό το μέρος η πραγματικότητα φαίνεται να χάνει τη βεβαιότητα και τη φυσικότητά της ως πεδίου δράσης και αναδεικνύεται σε διακύβευμα μιας πληθύος περιγραφών. Οι πολιτικές διαστάσεις αυτής της θεώρησης της πραγματικότητας και οι συνέπειές της για το υποκείμενο αναδεικνύονται με μεγαλύτερη έμφαση αν πάρει κανείς μια απόσταση από το αντικείμενο, όπως κάνουν στα διηγήματα που εξετάζονται στο επόμενο μέρος φέρνοντας στο προσκήνιο την παράμετρο του χρόνου καθώς πραγματεύονται το ιστορικό παρελθόν.

ΜΕΡΟΣ ΙΙ

ΤΟ ΔΙΑΚΥΒΕΥΜΑ ΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ ΚΑΙ Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ

Εισαγωγή

Στο δεύτερο μέρος της διατριβής, στο θέμα της εξωτερικής πραγματικότητας που εξετάστηκε στο πρώτο μέρος προστίθεται η παράμετρος του χρόνου, μετατοπίζοντας έτσι τη διερεύνηση των ορίων και των προϋποθέσεων της ενότητας και της αντικειμενικότητας στην προοπτική του παρελθόντος.[1] Στα διηγήματα των Ηλία Χ. Παπαδημητρακόπουλου, Ρέας Γαλανάκη και Χριστόφορου Μηλιώνη, που μελετώνται, η βεβαιότητα και η μονοσήμαντη αντίληψη για την παρελθούσα πραγματικότητα τίθεται σε αμφισβήτηση τόσο από την ανάσυρση φαινομενικά ασήμαντων και παρασιωπημένων όψεών της όσο και από τη διατάραξη της άμεσης ανταπόκρισης του λόγου της μαρτυρίας προς τα πράγματα από τις διαμεσολαβήσεις της (δια)κειμενικότητας. Αυτή η υπονόμευση των ομογενοποιητικών και εκκαθολικευτικών ιστορικών σχημάτων που τείνουν να καταπιέζουν τις ατομικές περιπτώσεις, χαρακτηριστική του μεταμοντέρνου προβληματισμού, διενεργείται αναπόφευκτα μέσω της ανάδυσης υποκειμένων – κατεξοχήν στη Γαλανάκη και στον Μηλιώνη – που φέρουν έκτυπη την διαδικασία ανάσυρσής τους μέσα από την διατάραξη της επιφανειακής κλειστότητας του παρελθόντος.

Η αμφισβήτηση του ιστορικού παρελθόντος ως αντικειμένου μελέτης αντίστοιχου με εκείνο των φυσικών επιστημών, μολονότι όχι νεοφανής, επανήλθε τα

---

[1] Πρέπει να σημειωθεί ότι η ιστορική θεματογραφία γενικότερα γνωρίζει μια κάμψη στην διηγηματογραφία της περιόδου, αντιπροσωπεύοντας μικρό μέρος της παραγωγής. Η υποχώρηση των – κυρίαρχων στη μεταπολεμική λογοτεχνία – ιστορικών θεμάτων στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία γενικότερα υπήρξε εξάλλου η υπόθεση εργασίας πρόσφατου συνεδρίου με τίτλο *From Local History to the Global Individual: Changing Themes in Greek Fiction 1974-2000.* Βλ. Mackridge-Yannakakis 2004.

τελευταία χρόνια στην ιστορική σκέψη – και φυσικά και στην ιστοριογραφική πρακτική – με ανανεωμένη έμφαση. Η αντικειμενική γνώση του παρελθόντος και η οριστική σύλληψη μιας εικόνας του ως συνόλου αναδεικνύονται σε σισύφεια προσπάθεια, στο βαθμό που η χρονικά απόμακρη αυτή πραγματικότητα διαμεσολαβείται από τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις, που προσδιορίζουν και τους κώδικες για την προσέγγισή του. Αυτές οι αναπαραστάσεις καθορίζουν το ζητούμενο της ιστορικής έρευνας, το τι θεωρείται ιστορία και είναι άξιο διάσωσης και καταγραφής. Αυτό γίνεται σημαντικότερο καθώς οι ίδιες αναπαραστάσεις, η κυρίαρχη ιστορική αντίληψη, δίνουν έμφαση στη συνέχεια μεταξύ διαφορετικών ιστορικών περιόδων και κατά συνέπεια στον προσδιορισμό του παρόντος από το παρελθόν. Μέχρι πρόσφατα η κυρίαρχη ιστορική αντίληψη εστίαζε στα κορυφαία γεγονότα και τα ενεργά πρόσωπα του δημόσιου βίου ενώ και οι δείκτες για τον συνολικό προσδιορισμό μιας εποχής και για την διαδοχή των διαφορετικών ιστορικών φάσεων παρακολουθούσαν το ίδιο αξιολογικό σύστημα. Παραβλέποντας προγραμματικά το ασήμαντο, το περιθωριακό και το α-συστηματικό, η τάση αυτή καθόρισε ανάλογα και τα μεθοδολογικά κριτήρια για την προσέγγιση του παρελθόντος, τα οποία ήταν εξ ορισμού δύσκαμπτα για τη διερεύνηση περιοχών που δεν ενέπιπταν στο αντικείμενό τους. Σύμφωνα με τα ίδια κριτήρια η αυτοπρόσωπη κι ενεργός παρουσία στο παρελθόν προσφέρει μια προνομιακή οδό για την πρόσβασή του, μέσω της μαρτυρίας.

Τα διηγήματα που εξετάζονται εκθέτουν διαφορετικές πλευρές αυτής της ιστορικής αντίληψης ως προϊόντος εξουσιαστικής διακύβευσης και όχι ως συνέπειας που προκύπτει με φυσικό και αναγκαίο τρόπο από το αντικείμενο που μελετά. Τα κείμενα εμπλέκονται έτσι σ' ένα είδος διαλόγου μαζί τους λαμβάνοντας μέρος σ' αυτήν την διελκυστίνδα κι επιχειρώντας να τις υπονομεύσουν προς όφελος του

περιστασιακού, του ασυνεχούς, του ακληρονόμητου, του δευτερεύοντος. Η κίνηση αυτή συνεπάγεται, εκτός από την αναγνώριση του χαρακτήρα κατασκευής αυτής της αντίληψης και του ρόλου της μυθοποίησης σ' αυτήν, και τον απρογραμμάτιστο πολλαπλασιασμό των πτυχών της ιστορίας μαζί με την ανάδυση υποκειμένων καταδικασμένων στη λήθη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Οι υπώρειες της ιστορίας στη συλλογή *Θερμά θαλάσσια λουτρά* του Ηλία Χ. Παπαδημητρακόπουλου και στο διήγημα «Η ιστορία της Όλγας» από τα *Ομόκεντρα διηγήματα* της Ρέας Γαλανάκη.

Αυτό το κεφάλαιο εξετάζει τη θεώρηση της ιστορίας στις αχαρτογράφητες περιοχές της, όπως αυτή αναφαίνεται στη συλλογή *Θερμά θαλάσσια λουτρά* (1980) του Ηλία Παπαδημητρακόπουλου και στο διήγημα «Η ιστορία της Όλγας» (1986) της Ρέας Γαλανάκη. Τα κείμενα που μελετώνται επισκέπτονται το παρελθόν σε σημεία που προβάλλονται ως περιφερειακά, τυχαία και ασήμαντα, αναδιφούν στο ακατάγραπτο και το ακληρονόμητο και προτείνουν μια θεώρηση της ιστορίας σε μικρές κλίμακες που υπονομεύουν τις γενικευτικές και μονοσήμαντες ιστορικές αφηγήσεις. Εστιάζοντας στο ασήμαντο, το περιθωριακό και το ποικίλο, και τοποθετώντας τα καίρια ιστορικά γεγονότα και τους πρωταγωνιστές της ιστορίας στο ρητό ή υπονοούμενο φόντο, τα κείμενα αυτά απομακρύνονται από ένα ολιστικό όραμα της ιστορίας, προς μια μικροαφηγηματική πολλαπλότητα. Αυτή τους η τάση, χωρίς να συνδέεται άμεσα, απηχεί ορισμένες όψεις από την ιστοριογραφική θεωρία και πρακτική της μικροϊστορίας,[1] ενώ σχετίζεται επίσης και με ιστοριογραφικούς

[1] Ιστοριογραφική τάση που αναπτύχθηκε κυρίως στην Ιταλία (και στη Γερμανία) στις δεκαετίες 1970-1990 αυτή η 'επιστήμη της βιωμένης εμπειρίας' διερευνά το αποκλίνον, το περιθωριακό, το ετερόδοξο, εκείνο που τείνει να αφανίζεται στις ολοποιητικές ιστορικές αφηγήσεις. Βλ. ενδεικτικά Muir-Ruggiero 1991, Iggers 1997. Για μια εύστοχη κι ευσύνοπτη σύνδεση της σχέσης της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας με την μικροϊστορία βλ. Δάλλας 1997. Κείμενα στα οποία ανιχνεύεται αυτή τη σχέση περιλαμβάνουν τα *Αντιποίησις αρχής* (1979) του Αλέξανδρου Κοτζιά, *Ορθοκωστά* (1994) του Θανάση Βαλτινού, *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* (1993) του Σωτήρη Δημητρίου.

προβληματισμούς που αφορούν την προσέγγιση και ανάκτηση της ιστορίας περιθωριοποιημένων ατόμων ή ομάδων του παρελθόντος.

Στην ανάλυση που ακολουθεί διερευνώνται οι συγκεκριμένες διαφορετικές μορφές που παίρνει αυτή η αντιμετώπιση στους δύο συγγραφείς, με τη βοήθεια του ευρύτερου εννοιολογικού πλαισίου που άπτεται του μικρού και του περιθωριακού σε σχέση με την ιστορία στη μεταμοντέρνα σκέψη. Στα διηγήματα του Παπαδημητρακόπουλου οι μικροϊστορικές πρακτικές που εντοπίζονται συνδυάζονται με ειρωνικούς χειρισμούς και συνεπάγονται την υπονόμευση των μεγάλων αφηγήσεων που προκύπτουν τόσο από μια τραυματική όσο και από μια νοσταλγική πρόσληψη του πρόσφατου παρελθόντος, στενά συνδεόμενες μεταξύ τους.[2] Η προβολή του ιστορικά ασήμαντου και του περιθωριακού δεν στηρίζει εδώ μια πολιτική πρόταση για την ανακατάταξη του ιστορικού τοπίου με στόχο την αναδιανομή της εξουσίας που προκύπτει από μια τέτοια κίνηση, αλλά αναδεικνύεται περισσότερο σε φορέα επιμέρους και τοπικών υπονομεύσεων του κυρίαρχου ιστορικού λόγου και των μηχανισμών του χωρίς αυτές να παραπέμπουν σε μια εναλλακτική μακροαφήγηση. Από την άλλη πλευρά στο διήγημα «Η Ιστορία της Όλγας» της Γαλανάκη οι ίδιες πρακτικές εξυπηρετούν έναν προβληματισμό περισσότερο εντοπισμένο πολιτικά, όπου θεματοποιείται η αποσιώπηση και η δυνατότητα διάσωσης της ακατάγραπτης ιστορίας μιας ασυνήθιστης, περιθωριοποιημένης γυναίκας του τέλους του δέκατου ένατου και των αρχών του εικοστού αιώνα και προτείνεται για την προσέγγισή της ένας λόγος κατάλληλα διαφορετικός από τον κοινό ιστορικό λόγο των τεκμηρίων.

---

[2] Ο Χουρδάκης (1996: 58), που, αν και με ελλιπή κατά τη γνώμη μου τεκμηρίωση, υποστηρίζει τον «μεταμοντερνισμό» των διηγημάτων του Παπαδημητρακόπουλου εντοπίζει και διερευνά επιτυχώς την ειρωνεία ως έναν από τους βασικούς τρόπους με τους οποίους «γεγονότα τόσο περιορισμένα στην εμβέλειά τους, τόσο αυτονόητα στην καθημερινότητά τους, τόσο ασήμαντα για τη θεματογραφία της υψιπετούς λογοτεχνίας μπορούν να συγκροτούν αφηγήματα και αφηγηματικά σύνολα εντελώς δραστικά στην αναγνωστική συνείδηση».

Περνώντας σε μια αναλυτική εξέταση των κειμένων, διαπιστώνει κανείς ότι η συλλογή *Θερμά θαλάσσια λουτρά* περιλαμβάνει δύο κατηγορίες διηγημάτων. Από αυτές η πολυπληθέστερη αναφέρεται ρητά στο παρελθόν («Η αηδών», «Η οβίς», «Τα μαξιλάρια», «Η ισπανική κιθάρα», «Ελεονώρα», «Θερμά θαλάσσια λουτρά», «Η κόκκινη σημαία») ενώ η άλλη, με κείμενα τοποθετημένα κυρίως προς το τέλος της συλλογής («Όνειρο στο κύμα», «Καλοκαιρινό απομεσήμερο», «–Σας ήρεσε;», «Η επιταγή» και «Ελληνικό καλοκαίρι»), θεματοποιεί την προοπτική του παρόντος στην προσέγγιση του παρελθόντος.

Στα κείμενα που αναφέρονται ρητά στο παρελθόν υπονομεύεται μια τάση που διαφαίνεται ως κυρίαρχη και προωθεί μια μονοσήμαντη προσέγγιση της ιστορίας, προϊόν της μεταπολεμικής διεκδίκησης εξουσίας ανάμεσα στις αντίπαλες πολιτικές παρατάξεις.[3] Το τραύμα του εμφυλιοπολεμικού εθνικού διχασμού φαίνεται να ευθύνεται αφενός για μια καθήλωση της κάθε πλευράς στο δικό της μέρος της ιστορικής αλήθειας και τη σύστοιχη ανάπτυξη μιας δέσμης λόγων για την υποστήριξή της, και αφετέρου για μια αβασάνιστη απόπειρα υπέρβασης αυτού του ίδιου τραύματος με τη νοσταλγική προσέγγιση χρόνων και τόπων που γνώρισαν μια ενιαία

---

[3] Πρόκειται για μια τάση που δεν προβάλλεται ως κυρίαρχη μόνο στα κείμενα που συζητούνται αλλά υπήρξε πράγματι τέτοια, όπως μαρτυρεί και η μεταπολεμική λογοτεχνική παραγωγή, σημαντικό μέρος της οποίας καθώς επισημαίνει ο Τζιόβας (1993: 251), επιζήτησε μέσα από την παραγωγή μειζόνων αφηγήσεων «την πολιτική δικαίωση του ρόλου της παράταξής [της] στα γεγονότα που ακολούθησαν την γερμανική κατοχή». Ο ίδιος αντιδιαστέλλει σ' αυτήν την τάση την εξομολογητική μικροαφηγηματική πεζογραφία του Παπαδημητρακόπουλου που συναριθμεί μαζί με τους Γονατά, Καχτίτση, Χειμωνά και Χάκκα καθώς και μυθιστορήματα (όπως *Ο Λοιμός* (1972) του Ανδρέα Φραγκιά, *Το κιβώτιο* (1974) του Άρη Αλεξάνδρου, *Το διπλό βιβλίο* (1976) του Δημήτρη Χατζή) που θεματοποιούν την «αδιαφορία ή την αδυναμία για σύνθεση μειζόνων αφηγήσεων μέσα από την πρόσφατη ελληνική ιστορία» (ό.π. 252-3). Ο Δάλλας (1997: 82-85) χωρίς να διαφοροποιείται ουσιαστικά, προτείνει, αντί της διάκρισης μείζων αφήγηση-μικροαφήγηση, ένα σχήμα με τρεις δεσπόζουσες προσεγγίσεις της Ιστορίας, κοινές στην πεζογραφία και την ιστοριογραφία: εθνοκεντρική, ανθρωποκεντρική και ιδεοκεντρική· μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι οι δύο πρώτες αφορούν την οικοδόμηση μειζόνων αφηγήσεων ενώ η τελευταία, με την αντιστοιχία της προς της μικροϊστορική ιστοριογραφική πρακτική, προσανατολίζεται στη μικροαφήγηση. Πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι ο Γιώργος Ιωάννου, πολύ περισσότερο από τον Γονατά, τον Καχτίτση ή το Χειμωνά, υπήρξε από τους πρώτους που προώθησε μια μικροαφηγηματική αντίληψη της ιστορίας με την αφηγηματοποίηση ασήμαντων και αμάρτυρων περιστατικών.

κι ενωμένη κοινότητα. Τόσο η διχαστική όσο και η ενοποιητική αυτή στάση συνεπάγονται μια ολοκληρωτική προσέγγιση του παρελθόντος που καταπιέζει τις ιδιαιτερότητες των ανώνυμων υποκειμένων της ιστορίας και τα περιστατικά που διαφεύγουν από τους οργανωτικούς άξονες της κυρίαρχης ιστορικής αφήγησης. Τα κείμενα που εξετάζονται αναγνωρίζουν τη δυσκολία ν' αποφύγει κανείς αυτήν την προσέγγιση αλλά ταυτόχρονα διενεργούν πάνω της ειρωνικές υπονομεύσεις, βασισμένες κυρίως στην ανάσυρση ασήμαντων και αμάρτυρων προσώπων και περιστατικών.

Στο «Η οβίς» (σσ. 19-25), γραμμένο (όπως σημειώνεται κάτω απ' τον τίτλο) το 1976, στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, υπονομεύεται και διακωμωδείται ο λόγος για τον πολεμικό ηρωισμό και την εθνική ευεργεσία που αναγνωρίζονται αποκλειστικά για τη δεξιά παράταξη[4] διασφαλίζοντάς της την μόνη έγκυρη ιστορική αλήθεια και ταυτόχρονα την κατοχή της εξουσίας. Οι οβίδες που χρησιμοποιούνται από αξιωματούχους σε δημόσιους χώρους «ως ανθοδοχείο ή τρόπαιο» (24) υποδεικνύουν συμβολικά ακριβώς την συνδυασμένη κατοχή ιστορίας – είναι αυτοί που την 'έγραψαν' με τις ηρωικές τους πράξεις – και εξουσίας.

Ο πρωταγωνιστής και αφηγητής της ιστορίας φαίνεται να είναι άμεσος αποδέκτης αυτού του λόγου και μάλιστα από την πλευρά των μη προνομιούχων. Ωστόσο η τοποθέτησή του στη χορεία των μαλθακών και των ψοφοδεών οφείλεται όχι στην συμμετοχή του στη λάθος παράταξη αλλά στο νεαρό της ηλικίας του που δεν του επέτρεψε να συμμετάσχει σε ηρωικές πράξεις.[5] Βρίσκεται έτσι εκ προοιμίου εκτός των διπολικών διεκδικήσεων της ιστορίας και της εξουσίας, περιορισμένος σε μια άφωνη, αναποτελεσματική και αυτοσαρκαστικά ιδιωτική προάσπιση της θέσης του:

---

[4] Υπενθυμίζουμε ότι η επίσημη αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης από το κράτος δεν έγινε παρά το 1982.

[5] Σχετικά με αυτήν την περιθωριοποίηση που γίνεται καθοριστική για τη δεύτερη μεταπολεμική γενιά αλλά και εφαλτήριο νέου τύπου διεκδικήσεων, βλ. το επόμενο κεφάλαιο.

> Πολλές φορές, που με κατηγορούν για μαλθακό, ή και ψοφοδεές άτομο (μέχρι και χέστη με έχουν πει), υποδύομαι τον αδιάφορο, και μάλιστα χαμογελώ κάτω από τα μουστάκια μου. Τι ξέρει ο άλλος, σκέφτομαι, και φέρνω στο νου μου μυστικές αποφάσεις, σκέψεις και γεγονότα ή (έστω) αρχές γεγονότων. (21)

Στις παρυφές των πολεμικών κορυφώσεων, αυτός ο ασήμαντος πρωταγωνιστής που δεν μπορεί καν να καταγραφεί ανάμεσα σε όσους διεκδικούν – πόσο μάλλον εξασφαλίζουν – μια θέση στην ιστορία, έχει να επιδείξει μόνο έναν παιδικό ηρωισμό άνευ αντικειμένου, το άδειασμα του δυναμίτη από μια οβίδα-μετακατοχικό απομεινάρι. Ωστόσο ακόμα κι αυτό το κατόρθωμα αμαυρώνεται ειρωνικά από την ανορθόδοξη ανακούφιση της διάρροιάς του στο παιδικό τρόπαιο σε μια στιγμή ανάγκης. Πολύ δε περισσότερο που το γεγονός – κρυφό, ταυτόχρονα αστείο κι ενοχλητικό – καταλήγει, με την εκπαραθύρωση της οβίδας, στην ανεξήγητη εξαφάνιση του αγαπητού αντικειμένου, η προφανής κλοπή του οποίου από τυχόντα διερχόμενο παραμένει μέχρι το τέλος αδιαλεύκαντη.

Ωστόσο το περιστατικό, αυστηρώς ιδιωτικό και αμάρτυρο, αδιευκρίνιστο μέχρι το τέλος στο σύνολο των λεπτομερειών του και άνευ συνεπειών (για τον κλέφτη) ή απτών τεκμηρίων, υπονομεύει τελικά όχι τις εξ αρχής σαθρές αξιώσεις δόξης και ηρωισμού του πρωταγωνιστή αλλά εκείνες που θεμελιώνουν την κατοχή της εξουσίας από τους 'αξιωματούχους', καθώς εκείνος υποψιάζεται ρητά ότι το καθένα από τα τρόπαιά τους ενδέχεται να είναι η δική του κλεμμένη οβίδα. Έτσι, ενώ ο πρωταγωνιστής αποδέχεται φαινομενικά τον κυρίαρχο λόγο περί ηρωισμού – αφενός επιχειρώντας να υπερασπιστεί τον εαυτό του με τους όρους του και αφετέρου αποτυγχάνοντας, καθώς επιβεβαιώνει κωμικά και κυριολεκτικά, αντί να ανατρέψει, τον αρχικό του χαρακτηρισμό ως «χέστη» – στην πραγματικότητα καταλήγει να αντιστρατεύεται αυτόν τον λόγο, με μια ειρωνική αμφισβήτηση που δεν δρα

συνολικά αλλά αφορά συγκεκριμένα και διαβρωτικά το κάθε ένα από τα απτά εχέγγυά του.

Η ανατρεπτική διάσταση που ελλοχεύει στα μικρά και ασήμαντα που μολονότι συνθέτουν τις καθημερινές παραστάσεις περνούν απαρατήρητα αναδεικνύεται σαφέστερα στο «Τα μαξιλάρια» (σσ. 27-33). Η δοκιμιακή δομή του κειμένου ανάγει αυτά τα αντικείμενα που «ενώ παίζουν σημαντικό ρόλο στη ζωή μας, εν τούτοις σπάνια κατασκευάζονται σωστά, ώστε να βγαίνει κάποιο πράγμα της προκοπής» (29), σε απροσδόκητο θεματικό άξονα για την επίσκεψη του ιστορικού παρελθόντος. Με ύφος και θέμα όσο γίνεται τυπικό των αναπαραστάσεων της κάθε περιόδου, ο αφηγητής περνάει από την ηθογραφική εξιστόρηση για τους παπλωματάδες που ξανάγνεθαν το μαλλί των μαξιλαριών προπολεμικά, στη μαρτυρία για το φρικιαστικό επεισόδιο της εμφυλιοπολεμικής σφαγής, για να καταλήξει στην ιδιωτική ανάμνηση της συμβολής του αντικειμένου στην εξερεύνηση της μεταγενέστερης ερωτικής ελευθεριότητας. Αυτό το αντικείμενο που συνιστά την επιτομή του καθημερινού και του ασήμαντου, διαπερνάται έτσι από όλο το φάσμα των στερεοτυπικών παραστάσεων του πρόσφατου παρελθόντος χωρίς ωστόσο να σημαδεύεται ανεξίτηλα από καμία.

Η μονοσήμαντη πρόσβαση στο παρελθόν αμφισβητείται ειρωνικά με την απογοήτευση της αναγνωστικής προσδοκίας για την αναγωγή του αντικειμένου σε σύμβολο. Η τραυματική καθήλωση σε καθοριστικές παραστάσεις της εμφυλιοπολεμικής διαμάχης, που αποτέλεσε κυρίαρχο άξονα στη μεταπολεμική – και ως ένα σημείο και μεταπολιτευτική – ιστορική αντίληψη, γίνεται αντικείμενο μιας μετριασμένης αλλά καίριας υπονόμευσης: η μαρτυρία της φρικτής σφαγής στο νεκροταφείο στέκεται με έμφαση όχι στις λεπτομέρειες του γεγονότος αλλά σ' αυτές

των μαξιλαριών όπου τοποθετήθηκαν τα κεφάλια των νεκρών, απ' αφορμή των οποίων άλλωστε παρατίθεται και το γεγονός:

> Δεν θα ξεχάσω τι ωραίες μαξιλαροθήκες είδα λίγες μέρες μετά την Κατοχή, στο Νεκροταφείο. [...] [Οι γυναίκες ακούμπησαν] του καθενός το κεφάλι σε ένα μαξιλάρι με καθαρό λευκό κελύφι. Όλα είχαν ωραία κεντήματα, λουλούδια, πουλιά, μονογράμματα κοριτσιών, καρδούλες σαν τρίγωνα (31-32).

Εμφατικότερο είναι ωστόσο το αποτέλεσμα που προκύπτει από την απογοητευτική μετάπτωση του τέλους. Όταν ο αφηγητής εξετάζει για ώρα ένα μαξιλάρι στο σπίτι ενός φίλου εγείρει σαφώς την προσδοκία μιας εφ' όρου ζωής τραυματικής και άμεσης σύνδεσης του αντικειμένου με την άγρια σφαγή, μόνο και μόνο για να την διαψεύσει όταν αποκαλύπτει ότι ο συνειρμός του δεν αφορά τελικά το φρικιαστικό επεισόδιο, αλλά την πικάντικη ανάμνηση ενός έρωτα.[6]

Αυτό το αντικείμενο που διαπερνάται από τις τυπικές αναπαραστάσεις της ιστορίας χωρίς να τις επικυρώνει με τη μονιμότητα της αναγωγής του σε σύμβολο, θέτει σε όλη τη διάρκεια του κειμένου ένα πρόβλημα σταθερότητας και λειτουργικότητας: «συνήθως είναι τελείως ασουλούπωτα ή ακατάλληλα» (29), «διαρρέουν» (29), «χωρίς να βολεύουν και πολύ κανέναν» (33). Το πρόβλημα με αυτόν τον δυσανεκτικό φορέα παραστάσεων, το λύνει ο ήρωας-αφηγητής για τον εαυτό του με την κλοπή ενός μαξιλαριού που βρίσκει τυχαία να του ταιριάζει. Αυτή η παραβατική εμφατική οικειοποίηση του αντικειμένου, που επαναλαμβάνεται στην πικάντικη και άκρως ιδιωτική χρήση του που ανατρέπει την αναγνωστική προσδοκία του κλεισίματος, υποστηρίζει μια θεώρηση του μικρού και του ασήμαντου που

---

[6] Βρίσκω πως η ανάγνωση του Τσακνιά (1992: 159) που θεωρεί πως «η σκηνή της σφαγής κερδίζει σε ένταση τόσο από την παρεκβατική αναφορά της όσο και από την τελική της αποσιώπηση» προσέχει στην εγειρόμενη αναγνωστική προσδοκία περισσότερο απ' όσο επιτρέπει η τριμερής δοκιμιακή δομή σε συνδυασμό με την αντι-κορύφωση της κατάληξης. Ο ίδιος παραθέτει και την παλιότερη αντίθετη άποψη του Κοτζιά που υποστηρίζει σ' ένα γενικότερο πλαίσιο την ανάγνωση που προτείνεται εδώ: «[Μ]ια τεχνική που εμφανίζεται έτσι κατά κάποιο τρόπο ισοπεδωτική των καταστάσεων [...] ένας κόσμος [...] χωρίς βαθιές αγωνίες, υψηλά πετάγματα ή κατακόρυφες κατακρημνίσεις» (ό.π. 157-8).

εξυπηρετεί την ανατρεπτική πολλαπλότητα των ατομικών και ιδιοποιημένων εκδοχών ενάντια στους περιορισμούς της συναίνεσης προς τις κυρίαρχες δοσμένες αναπαραστάσεις του παρελθόντος.

Η υπονόμευση της υποτιθέμενα άμεσης αλλά ουσιαστικά αδιαφοροποίητης και ολοκληρωτικής σχέσης με την ιστορική πραγματικότητα που προωθείται και υποστηρίζεται από τη χρήση των συμβόλων γίνεται ευκρινέστερη στο «Η κόκκινη σημαία» (σσ. 69-78).[7] Σ' αυτό, το υποτιθέμενο κομμουνιστικό λάβαρο του τίτλου αποδεικνύεται στην πραγματικότητα το σημάδι του ταβερνιάρη για το άνοιγμα νέου βαρελιού που χρησιμεύει στη συνέχεια ως σινιάλο για την υποβοήθηση του παράνομου δεσμού του πρωταγωνιστή με τη σύζυγο (ή κόρη;) του τοπικού διοικητή της χωροφυλακής, για να γίνει εντέλει το σύμβολο της παρεξήγησης που οδήγησε τον ήρωα στη φυλακή με τους πολιτικούς κρατούμενους.

Σ' αυτό το κείμενο για άλλη μια φορά ένα κωμικό, κρυφό και ιδιωτικό περιστατικό υπονομεύει τη συλλήβδην διχαστική μετεμφυλιακή προσέγγιση της ιστορίας, καθώς η καταδίωξη και φυλάκιση ως πολιτικού κρατούμενου του πρωταγωνιστή προκύπτουν ως επακόλουθα μιας συζυγικής εξαπάτησης και της πανικόβλητης διαφυγής του παράνομου εραστή που συμπαρέσυρε την κόκκινη σημαία του ταβερνιάρη. Το περιστατικό, που θα μπορούσε να περιγραφεί με τους όρους της 'κανονικής εξαίρεσης' που μελετά η μικροϊστορία, είναι ακριβώς από τις περιπτώσεις που παραχαράσσουν οι επίσημες καταγραφές και σχηματοποιούν οι ιστορικές εξηγήσεις.[8] Η αφήγηση ανασύρει αυτό το ασήμαντο κι ανεκδοτολογικό

---

[7] Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι ο Βούλγαρης (2001: 37) επισημαίνει την επιβολή της αριστεράς και του κέντρου στη διαχείριση των συμβόλων κατά τη μεταπολίτευση, όταν οι δύο δυνάμεις βρέθηκαν αντιμέτωπες με τη δεξιά για τη διεκδίκηση της εξουσίας.

[8] Την έννοια της κανονικής εξαίρεσης (normal exception), η οποία υποδεικνύει σ' ένα περιθωριακό και ασυνήθιστο ντοκουμέντο μια δυναμική ανατροπής του παραδείγματος που επιβάλλουν με στερεοτυπικό τρόπο πηγές που αποσιωπούν ή διαστρέφουν συστηματικά την κοινωνική πραγματικότητα των κατώτερων τάξεων, εισηγήθηκε ο Edoardo Grendi για να ανατρέψει την κατηγορία ότι μια ιστορία που ασχολείται με ασημαντότητες και εξαιρέσεις όπως η μικροϊστορία είναι μια ασήμαντη ιστορία. Βλ. Muir 1991: xiv-xvi, Ginzburg & Poni 1991: 8

συμβάν αποκαλύπτοντας την αδόκητη συμπερίληψή του στην ιστορία της εμφυλιοπολεμικής διαμάχης και διακωμωδώντας έτσι τις ολοκληρωτικές της τάσεις.

Η συμπεριφορά του ίδιου του ήρωα απέναντι σ' αυτήν την ιστορική παρεξήγηση υπογραμμίζει περαιτέρω αυτήν την κριτική εμπλοκή στον κυρίαρχο λόγο της ιστορίας. Κρατώντας την κόκκινη σημαία «για άλλοθι» κατά τη φυγή του, και στη συνέχεια «αποφασίζοντας» να υπογράψει και τη δήλωση για την αποφυλάκισή του, ο πρωταγωνιστής συμμετέχει στην αναπαραγωγή του διχαστικού λόγου των ιστορικών κατηγοριών μεταξύ της αριστερής και της δεξιάς παράταξης. Ωστόσο αντί για την αναμενόμενη σκαιά ανταπάντηση ή μειλίχια αναγνώριση της πλάνης του στον αξιωματικό που του λέει «να επιστρέψεις πια ως χρήσιμος άνθρωπος στην κοινωνία και να ξεχάσεις όλα αυτά τα αίσχη [...] που καταντήσατε να μας κόβετε τους λαιμούς με τα κονσερβοκούτια», εκείνος υπερθεματίζει ειρωνικά με την δικαιολογία: «τι να κάναμε κύριε μοίραρχε [...] τότε δεν είχαμε τα μέσα» (78), κορυφώνοντας μ' αυτόν τον τρόπο τη μερική και τοπική υπονόμευση που επιχειρεί το κείμενο στον κυρίαρχο ιστορικό λόγο για τον εμφυλιοπολεμικό διχασμό, εγγράφοντας και ταυτόχρονα καταχρώμενο το ευρέως διαδεδομένο σύστημα διάρθρωσης των σημασιών του.[9]

Η «Ισπανική κιθάρα» (σσ. 35-44) διερευνά περαιτέρω αυτήν την στάση της κριτικής συνενοχής, της εμπλοκής στον κυρίαρχο ιστορικό λόγο και της τοπικής του υπονόμευσης, καθώς πραγματεύεται την ανάσυρση μιας τυπικά αποσιωπημένης ατομικής ιστορίας.

---

[9] Η στάση αυτή, που εκκινεί από μια παρασιτική ανάδειξη του ασήμαντου, συναντά την χαρακτηριστική για τη μεταμοντέρνα αντίληψη διπλή και παράδοξη κίνηση της εγγραφής του συστήματος αναπαράστασης που υπονομεύει, της 'συνένοχης' αναπαραγωγής αυτού που πάει να ανατρέψει χωρίς ποτέ να ολοκληρώνει την κίνηση σε μια συνθετική επίλυση της αντίθεσης. Πρβλ. Hutcheon (1988: 23): "[P]ostmodernism is a fundamentally contradictory enterprise: its art forms (and its theory) at once use and abuse, install and then destabilize convention in parodic ways, self-consciously pointing both to their inherent paradoxes and provisionality and, of course, to their critical or ironic re-reading of the art of the past". Η στάση αυτή χαρακτηρίζει κατεξοχήν την «ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία» (historiographic metafiction), όρος που προτείνει η ίδια για πολλά από τα μυθιστορήματα που χαρακτηρίζονται ως μεταμοντέρνα από την κριτική, ως ακριβέστερο για την απόδοση των ιστορικών τους ενασχολήσεων.

Μέσα στο πλαίσιο ενός ειρωνικού προβληματισμού για την κενόδοξη κοινωνική ζωή των ανώτερων τάξεων, ο αφηγητής ανακαλεί από το πρόσφατο ταραγμένο παρελθόν την σύντομη επαφή του ως παιδί με τη γειτονική τους καταδιωκόμενη αριστερή οικογένεια, και ιδιαίτερα με το μεγαλύτερο γιο, το Γιάννη. Η απόπειρα του περίγυρου για την εξαφάνιση αυτών των ανθρώπων δεν περιορίζεται μόνο στην καταδίωξη από το επίσημο κράτος αλλά εκτείνεται και στις σχέσεις της γειτονιάς: Η επίσκεψη του αφηγητή στο σπίτι τους προκαλεί «μεγάλο χαλασμό» (41) στην δική του οικογένειά, η οποία καταβάλλει κάθε προσπάθεια για την εξάλειψη του συμβάντος με την πρακτική αλλά και πολύ συμβολική «απολύμανση» του παιδιού.

Κυρίως όμως, σ' ό,τι αφορά την ιστορική καταγραφή, η περιθωριοποίηση της αριστερής οικογένειας και η εξαφάνιση των ιχνών της δείχνεται στην τοπική εφημερίδα, ένα χώρο άσκησης εξουσίας και διαμόρφωσης της πραγματικότητας εξαιρετικά ενδεικτικό για τη θέση των κοινωνικών δυνάμεων που εκπροσωπεί.[10] Χρόνια μετά την γνωριμία τους, ο αφηγητής διαβάζει σ' αυτήν για το θάνατο του Γιάννη. Ωστόσο το γεγονός δεν έχει καν τη θέση είδησης αλλά διαμεσολαβείται από την ποιητική νεκρολογία του πατέρα του, «στο υπόλοιπο της στήλης με το οποίο έκλεινε η σελίδα» (43) στην οποία περιγράφεται ο πολυτελής γάμος εύπορου ζεύγους της τοπικής κοινωνίας. Εξάλλου ο ίδιος ο αφηγητής φαίνεται ν' αποτελεί μέρος αυτής της αποσιώπησης στο βαθμό που διαβάζει «με κάποια θυμηδία» το «αδέξιο στιχούργημα» χαμογελώντας «για τη συγκυρία» (43) της συνύπαρξης στην ίδια στήλη των δύο κειμένων. Με κάποια καθυστέρηση ανακαλεί το περιστατικό της παιδικής του ηλικίας και συνδέει τα πρόσωπα, χρησιμοποιώντας ως σημάδι αναγνώρισης την ισπανική κιθάρα που αναφέρεται στο ποίημα. Ενεργοποιώντας τη

[10] Για σημασία του *χώρου* και των μεταφορών του – που αντικατέστησαν τις παλαιότερες του χρόνου – στη μεταμοντέρνα προβληματική που αφορά το περιθωριακό και μάλιστα σε σχέση με την ιστορία βλ. Bennett 1990: 277-279. Βασική σ' αυτό το πλαίσιο είναι και η σημασία που αποδίδει ο Foucault στο χώρο σε ό,τι αφορά ζητήματα εξουσίας γενικότερα. Βλ. Foucault 1987: 51-69

φαντασία πια του αφηγητή η σιωπηλή κιθάρα του Γιάννη γίνεται το όργανο μιας εκκωφαντικής σιωπής, εκείνο που μόλις και καταφέρνει να υποδείξει το χαμένο και αποσιωπημένο τραγούδι της ιστορίας του κατατρεγμένου νεαρού.

Αυτού του είδους η ανάσυρση του συγκεκριμένου αποσιωπημένου μέρους της Ιστορίας αναγνωρίζει την δυσκολία της ανάκτησης στο βαθμό που αυτή δεν διενεργείται από έναν αποστασιοποιημένο παντεπόπτη αλλά από τον αφηγητή, ένα υποκείμενο εμβυθισμένο στις κυρίαρχες αναπαραστάσεις. Η θέση του 'αμέτοχου παρατηρητή' που έχει ο αφηγητής φαίνεται έτσι εδώ ότι δεν υποκαθιστά τη βιωμένη αλλά μερική 'αλήθεια' του θύτη ή του θύματος με την αντικειμενικότητα, αλλά συμμετέχει μερικώς στην (ανα)παραγωγή της κυρίαρχης αλήθειας, επιβεβαιώνοντας την τυπική στη μεταμοντέρνα σκέψη αδυνατότητα μιας μετα-αφηγηματικής θέσης έξω από τις υπάρχουσες αναπαραστάσεις.[11] Γίνεται έτσι φανερό από το κείμενο ότι οι παρασιωπημένες όψεις της Ιστορίας, που ανασύρονται, δεν είναι δυνατόν να *προστεθούν* απλώς στο ιστορικό τοπίο προκειμένου να συνθέσουν μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα αλλά, μέσα στον ειρωνικό προβληματισμό που διαμεσολαβεί την ανάκτησή τους, φέρουν μόνο ένα μικρότατο ρήγμα στη στεγανότητα των κυρίαρχων αναπαραστάσεων του παρελθόντος.[12]

---

[11] Βλ. κυρίως Foucault (1993) [1966]. Από διαφορετική σκοπιά η Felman (Felman & Laub 1992:208), συζητώντας το Ολοκαύτωμα συναριθμεί τη θέση του αμέτοχου παρατηρητή μαζί με αυτές του θύτη και του θύματος εξηγώντας τους ιδιαίτερους περιορισμούς της κάθε μίας στο τι ακριβώς αποτυγχάνει να δει και για ποιο λόγο.

[12] Δεδομένου ότι η αποσιώπηση ορισμένων όψεων της ιστορίας (όπως εδώ η ιστορία της Αριστεράς) δεν υπήρξε προϊόν αμέλειας που θα μπορούσε να αποκατασταθεί με μια προσεκτικότερη έρευνα αλλά συχνά το δαιμονοποιημένο και καταπιεσμένο «Άλλο» που πρόσφερε το υπέδαφος για να στηριχθούν οι κυρίαρχες αναπαραστάσεις, η αποκατάστασή τους δεν θα ήταν δυνατόν να μην προκαλέσει μετατοπίσεις. Ο Bennett (1990: 274) ασκεί κριτική σε μια τέτοιου είδους ιστορική αντίληψη που την περιγράφει ως: "[E]ssentially modern, liberal-pluralist conception of difference, which welcomes heterogeneity as a potential multiplicity of viewpoints carrying the utopian promise of a more comprehensive vision, a new cognitive plenitude – as if the multiple, incommensurable visions of gender specific, class-specific, race- region- and age-specific subjects could somehow be fused into a single, veridical sight, giving miraculous re-birth to the transcendental subject of Cartesian rationalism". Από αυτήν την αντίληψη δεν φαίνεται να ξεφεύγουν ούτε και οι μικροϊστορικοί που επιθυμούν να πλουτίσουν το ήδη υπάρχον τοπίο νέα ιστορικά δεδομένα με στόχο μια πιο ολοκληρωμένη αντίληψη του παρελθόντος.

Αφαιρώντας την πολιτική διάσταση του προηγούμενου κειμένου, «Η επιταγή» (σσ. 101-11) επαναφέρει το θέμα των περιορισμών που τίθενται στην διάσωση ενός χαμένου κομματιού του παρελθόντος καθώς και τη διφορούμενη θέση εκείνου που την επιχειρεί. Χάρη σε μια στιγμή ευγένειας και αλτρουισμού ο αφηγητής γίνεται ο ακούσιος αποδέκτης της ιστορίας ενός άγνωστού του ηλικιωμένου τροφίμου γηροκομείου με τον οποίο έρχεται σε επαφή και πάλι μέσω της τοπικής εφημερίδας. Η υπόθεση που τους συνδέει και χάριν της οποίας ο πρώτος στέλνει ένα φιλοδώρημα στο δεύτερο μένει αδιευκρίνιστη δηλώνοντας την αρχική πρόθεση του αφηγητή να επιστρέψει το ασήμαντο ζήτημα στη λήθη. Οι αναπάντητες «απανωτές επιστολές» του ηλικιωμένου δείχνουν προς την ίδια κατεύθυνση, εμποδίζοντας τη φωνή του γέροντος να φτάσει μέχρι το κείμενο· η αλληλογραφία τους, που αποκαλύπτει αποσπασματικά το πρόσωπο του ηλικιωμένου κι ένα μέρος από την ιστορία του, δεν θα αρχίσει παρά αφού παρέμβει και ο ιερέας του ιδρύματος.

Τα αποσπάσματα από την άσημη ζωή του άγνωστου τροφίμου του γηροκομείου διατυπωμένα με τα δικά του λόγια, ενσφηνώνονται έτσι στην τρέχουσα πραγματικότητα του ήρωα σαν νησίδες, καταλαμβάνοντας το μεσαίο μέρος της αφήγησης. Ο λόγος του, φτάνοντας από τον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ ζωής και θανάτου που είναι το γηροκομείο, αφηγείται την ιστορία μιας αποτυχίας και μιας αποσιώπησης, καθώς οι τραγουδιστικές φιλοδοξίες του γέροντα ναυάγησαν εξαιτίας ενός απατεώνα που πούλησε τους δίσκους με τη φωνή του προς ίδιον όφελος. Μέσα στη λογική της ακολουθίας των γραμμάτων του το πλήρες τρισάγιο που τέλεσε στο γηροκομείο για τον πατέρα του ήρωα είναι μια μερική αποκατάσταση της φωνής του στο παρόν που δεν αποφεύγει μια ειρωνική χροιά, όπως υποδεικνύει και το σχόλιο του αφηγητή: «Φαίνεται ότι κυριολεκτικά έβγαλε το λάδι του παπά και των υπολοίπων.» (107).

Ο γέροντας επιστρέφει στην σιωπή οριστικά με το θάνατό του, που ο αφηγητής πληροφορείται από την επιστροφή της τελευταίας του επιταγής προς εκείνον. Αυτά τα ανεπίδοτα χρήματα γίνονται έτσι ένα σύμβολο του ακληρονόμητου παρελθόντος που εκπροσωπεί η άγνωστη και μοναχική του περίπτωση. Ωστόσο το αληθινό μέτρο αυτού του συμβόλου δεν φαίνεται με ακρίβεια παρά στην τελευταία σκηνή του ταχυδρομείου κατά την οποία η είδηση του θανάτου του παραλήπτη της επιταγής μόλις και μπορεί να εκφωνηθεί με αδιαφορία εν τω μέσω μιας τρέχουσας συζήτησης των υπαλλήλων για τις διακοπές τους. Σ' αυτήν την περίπτωση το φίμωμα της μικρής ιστορίας που υπήρξε η ζωή του γέροντα δεν εξυπηρετεί πολιτικούς στόχους, όπως στην «Ισπανική κιθάρα» αλλά εκφράζει τον ίδιο εγκλωβισμό στην αδυναμία αναγνώρισης του άλλου, που εδώ εξυπηρετείται από το πλαίσιο μιας ανώδυνης ροής της καθημερινότητας, απ' το οποίο δεν ξεφεύγει ούτε ο αφηγητής.

> – Ο παραλήπτης απεβίωσε, μου απαντά χαμογελώντας. *Γιατί χαμογελάτε*, θέλησα να του πω, *μου αναγγείλατε μήπως καμιά ευχάριστη είδηση, ώστε να δικαιολογείται κλπ. κλπ.;* Δεν είπα, όμως, τίποτα, αλλά χωρίς να το καταλάβω χαμογέλασα κι εγώ, όπως εν γένει κάνουμε σε όλες μας τις συναλλαγές εμπρός στα ταμεία. Εισέπραξα ακολούθως το σχετικό ποσόν, και προς στιγμήν σκέφτηκα να το ξαναστείλω με επιταγή προς το ίδρυμα, εις μνήμην του εκλιπόντος. Βαρέθηκα, όμως, να ξαναμπώ στην ουρά, και έτσι το ενεθυλάκωσα και απήλθα. (109-10).

Ωστόσο η προσπάθεια ανάκτησης καταπιεσμένων όψεων του παρελθόντος μέσα από ιστορικές προσεγγίσεις που κωφεύουν στο διαφορετικό, το ανώφελο ή το επισφαλές για την ισχύουσα τάξη πραγμάτων – στάση κατεξοχήν προσδιοριστική των μονοσήμαντων 'ιστορικών αληθειών' του εμφυλιοπολεμικού διχασμού – θέτει το ζήτημα για τη δυνατότητα μιας συνολικής εικόνας του παρελθόντος. Αυτή η προσέγγιση, που θεματοποιείται στα υπόλοιπα κείμενα, δείχνεται εξίσου μονοσήμαντη όσο και οι προηγούμενες και υπονομεύεται εδώ σε διηγήματα που εκθέτουν – με τη διπλή έννοια της λέξης – την ολοποιητική προσέγγιση του

παρελθόντος που συνιστά η νοσταλγία. Παραπέμποντας σε ειδυλλιακές αναπαραστάσεις του συλλογικού τρόπου ζωής μικρών κοινοτήτων και ταυτόχρονα καταχρώμενα την στερεοτυπική τους παγίωση, τα κείμενα αυτά διαλέγονται με τη μεγάλη αφήγηση της εθνικής συνέχειας και ενότητας που φιλοδόξησε να προωθήσει το πρόγραμμα της ηθογραφίας[13] αλλά και ευρύτερα με τη μνημειακή χρήση της ιστορίας που εστιάζεται στην αναζήτηση της ενότητας και της συνέχειας.[14]

Το «Θερμά θαλάσσια λουτρά» (σσ. 51-62) που δίνει και τον τίτλο της συλλογής είναι από την άποψη αυτή εμβληματικό. Σ' αυτό το διήγημα η νοσταλγική εικόνα μιας ενιαίας κι ενωμένης προπολεμικής κοινότητας που λειτουργεί συναρμοσμένη ειρηνικά υπηρετείται από την καταγραφή σε θαμιστική αφήγηση της ταξικής διάρθρωσης και των κοινωνικών συνθηκών που οικοδομούν την απαράβατη ετήσια τελετουργία των θερινών λουτρών.[15]

Η συμπαγής παράσταση μιας αδιατάρακτης κανονικότητας υποστηρίζεται από την λεπτομερειακή καταγραφή τόσο των αντικειμένων όσο και των διαδικασιών: η καλοκαιρινή εξάρτυση της θείας του ήρωα, το κτίριο του σταθμού, η διαδικασία αναχώρησης του τρένου, ο σταθμάρχης, η διαδρομή, η αμμουδιά με τις μπανιέρες περιγράφονται με εξαντλητική λεπτομέρεια που παραπέμπει αφενός στην πεντζικική

---

[13] Το σύνολο σχεδόν της σύγχρονης κριτικής (με πιο πολεμικό τον Μηλιώνη (1994)) επισημαίνει τη ρευστότητα της έννοιας της ηθογραφίας, που προκύπτει σε μεγάλο βαθμό από την ιδιαιτερότητα των καλλιτεχνικών επιτεύξεων του καθενός από τους θεωρούμενους ως εκπροσώπους της (Beaton 1994: 73, όπου και περαιτέρω αναφορές). Ωστόσο αυτό δεν ακυρώνει τη σημασία του ευρύτερου ιδεολογικού πλαισίου που αποκαλύπτουν οι όροι του Διαγωνισμού της *Εστίας*. Σημειώνεται επίσης ότι ο Beaton (1994: 72) βρίσκει κοινή σχεδόν σε όλη την λογοτεχνική παραγωγή του «λαογραφικού ρεαλισμού» – (folkloric realism), όρος που προκρίνει έναντι του αμφισβητούμενου ηθογραφία μολονότι δεν διασώζεται στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου – τη λεπτομερειακή απεικόνιση μιας μικρής παραδοσιακής κοινότητας στο φυσικό της περιβάλλον ενώ και ο Βουτουρής (1995: 259) προσδιορίζει την απεικόνιση της συλλογικής ζωής ως ένα από τα κοινά και παραμόνιμα χαρακτηριστικά της ηθογραφίας.

[14] Για τη μνημειακή ιστορική αντίληψη που τείνει να υποβιβάζει τις διαφορές και κατάγεται από τη γνωστή νιτσεϊκή διάκριση της ιστορικής γνώσης σε μνημειακή, αρχαιολατρική και κριτική βλ. Nietzsche 1993: 27-34.

[15] Ο Hobsbawm (1983: 5) σχολιάζοντας τη διαφορά ανάμεσα στα 'παλαιά έθιμα' (old customs) και την 'εφευρημένη παράδοση' (invented tradition) του δέκατου ένατου αιώνα παρατηρεί ότι η δεύτερη τείνει να παραγνωρίζει την ελαστικότητα αυτών των εθίμων τονίζοντας την ακαμψία τους ως τελετουργιών.

πραγματογνωσία μιας παλλόμενης πληρότητας κόσμου,[16] και αφετέρου στο ρεαλισμό που εξύψωσε την ασήμαντη λεπτομέρεια και την αξιοποίησε για μια διαφορετική από την έως τότε έκφραση του υψηλού, που στην ελληνική περίπτωση φαίνεται να λειτούργησε ως εμπράγματο εγκώμιο του εθνικού χαρακτήρα.[17] Εδώ η εξυψωτική χρήση της λεπτομέρειας όσον αφορά τη σταθερότητα της τοπικής κοινότητας και το αρμονικό συνταίριασμα όλων ανεξαιρέτως των μερών της σε ένα ενιαίο σύνολο υποστηρίζεται και από κάποια θρησκευτική χροιά των περιγραφών:

> [Η θεία] έβγαζε το μαύρο καλοκαιρινό της καπέλο αγορασμένο πριν χρόνια και χρόνια από τον μακαρίτη, σε ένα του ταξίδι-αστραπή στην Τεργέστη [...] που αναφερόταν σπάνια, πάντοτε δε με κάποιο δέος (53).
> [Το ειδικό βαγόνι για τους λουομένους] [ή]ταν ένα αληθινό άδυτο (55).
> Τότε ο Θύμιος ανασπούσε τη σάλπιγγα και σάλπιζε έναν οξύ, μακρότατον, και, μπορώ να πω, μουσικόν ήχο, που έσβηνε σιγά-σιγά σαν σιωπητήριο. Ένα ευχάριστο ρίγος διέτρεχε τους επιβάτες. (57)

Ωστόσο αυτή η αδιατάρακτη εικόνα του παρελθόντος διασπάται με τον δραστικό περιορισμό της εστίασης από το σύνολο της κοινότητας – που παρακολουθείται ως εκείνη τη στιγμή με την ομαλή εναλλαγή μακρινών και κοντινών πλάνων – σ' έναν νεαρό Ρώσο πρόσφυγα και στο μοιραίο δυστύχημά του. Ο ξένος κολυμβητής εισάγει νέα μέτρα και ήθη που διαταράσσουν την κοινότητα:

---

[16] Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Παπαδημητρακόπουλος (2000: 130-1) αναγνωρίζει και εξαίρει αυτήν την πλευρά του έργου του Πεντζίκη. Πρβλ. και Παγανό (1998: 90): «*Πραγματογνωσία* είναι η μία λέξη-κλειδί της τέχνης του [Παπαδημητρακόπουλου]».

[17] Πρβλ. Schor (1984: 707): "Realism, at least at the outset, is intimately bound up with the *sublimation of details*, and this sublimation constitutes the very condition of the passage of the detail into the field of artistic representation. [...] Implicitly, realism in its formative stages had as its mission to demonstrate that the neo-classical opposition of particularity and the sublime is not insuperable; in fiction this demonstration will take the form of a sublimation, indeed a sacralization of the detail." Σε ό,τι αφορά τον ελληνικό ρεαλισμό δεν υπάρχει απ' όσο γνωρίζω συστηματική έρευνα σ' αυτό το πεδίο (της λειτουργίας της λεπτομέρειας στα κείμενα αλλά και της πρόσληψης και της ιδεολογικής χρήσης που της έγινε κατά καιρούς), που φαίνεται πολύ ενδιαφέρον. Σχετικά με την εξυψωτική-μυθοποιητική λειτουργία της λεπτομέρειας πρβλ. εκ του αντιθέτου και Αμπατζοπούλου (1998: 99-100): «Η ιστορική αφήγηση αποφεύγει βασικά στην περιγραφή την ασήμαντη λεπτομέρεια. Η εμμονή στο γεγονός, στην πραγματολογική διάσταση, είναι το κύριο χαρακτηριστικό του αναφορικού γένους. Η αλήθεια 'γυμνή', 'αφτιασίδωτη', χωρίς περιγραφές και παρεκβάσεις, έχει προβληθεί ως ιδεώδες σε μια τέτοια αφήγηση, δηλαδή η περίπτωση στην οποία είναι 'σαν να ακούμε το ίδιο το πράγμα να μιλάει'».

> Κολυμπούσε περίφημα. [...] [Π]αρέκαμπτε το ειδικό σύρμα που χώριζε τα χωρικά ύδατα των γυναικών, και κολυμπούσε στα νερά τους. Τσιρίδες και φωνές, εκείνες. Οι δικοί μας τον κύτταζαν ζηλόφθονα, διαμαρτύρονταν, αλλά πού να τολμήσουν να τον ακολουθήσουν, σε κείνες τις ακτές με τα ρηχά νερά, κανείς δεν κατάφερνε να μάθει κολύμπι της προκοπής (61).

Ο αιφνίδιος θάνατός του θα μπορούσε να θεωρηθεί ως απάντηση στην ύβρη του, ως νέμεση που αποκαθιστά την τάξη της κοινότητας κι επιβεβαιώνει την αρτιότητά της, αν το περιστατικό δεν τοποθετούνταν στη θέση επιστεγάσματος του κειμένου. Η θέση αυτή του προσδίδει ένα χαρακτήρα αποκλιμάκωσης που διασπά την νοσταλγική αναπόληση της περιόδου αντί να την δικαιώνει. Το άγνωστο συμβάν από την έλευση των προσφύγων στην περιοχή αναδεικνύει πάνω στο ξένο σώμα του πρόσφυγα μια ρήξη στη συμπαγή αναπόληση της ενιαίας κοινότητας και των τελετουργιών της. Το ασήμαντο περιστατικό εμποδίζει έτσι αυτήν την περιοχή του παρελθόντος να κλείσει οργανικά σ' ένα ολιστικό σχήμα καθώς η καμπύλη της βουτιάς του τέλους μένει ανολοκλήρωτη ανοίγοντας ένα μοιραίο ρήγμα και τα νεκρά μάτια του πρόσφυγα κλείνουν το κείμενο ανοιχτά απέναντι σε κάτι που δεν μπορούν να συλλάβουν.

Στο «Η αηδών» (σσ. 9-18) η ειδυλλιακή εικόνα μιας ευδαίμονος κι ενωμένης κοινότητας ισοπεδώνεται για άλλη μια φορά, από δυο παράλληλες κρυφές ερωτικές ιστορίες με άδοξη κατάληξη. Το πλαίσιο της νοσταλγικής αναπόλησης τίθεται από την αρχή του κειμένου με μια στερεότυπη διατύπωση: «Μετά την Κατοχή ζήσαμε ωραία χρόνια» (11). Ωστόσο η ειρωνική ανατροπή της προοικονομείται ήδη από τη δεύτερη πρόταση: «Η πόλη είχε γεμίσει πρόσφυγες που κατέβηκαν από τα γύρω χωριά πατείς με πατώ σε» (11).

Η ενιαία κοινότητα της μικρής πόλης, ένας από τους κοινότερους τόπους της νοσταλγίας,[18] παρουσιάζεται μέσα από την πανοραμική άποψη της μετακατοχικής της ανθρωπογεωγραφίας και βρίσκει τον κατάλληλο βηματισμό της στη βόλτα με τους εσωτερικούς κώδικες και τις «στρατηγικές» της. Ωστόσο το ξύλο που τρώει ο ήρωας στα κρυφά σ' ένα στενό εξαιτίας των ερωτικών του προτάσεων σε ένα κορίτσι σταματά άδοξα κι απότομα «το ατέλειωτο σύρε κι έλα» (12), την εσωτερικά εναρμονισμένη κίνηση μιας κοινότητας που μετακινείται μένοντας στην ίδια θέση. Ο «*θίασος Ρουχωτά*» γίνεται το επόμενο εστιακό σημείο γύρω απ' τον οποίο συσπειρώνεται η έξαρση της συλλογικής ζωής της πόλης. Έχοντας έρθει «περαστικός στην αρχή αλλά άραξε σιγά σιγά» (14), εγκολπώνει το συλλογικό παρελθόν της πόλης σε μια οργανική εικόνα ριζώματος και θριαμβευτικής ανάπτυξης:

> Αναπτύχθηκαν φιλίες, έγιναν γάμοι, κουμπαριές με ντόπιους, μέχρι που (το θυμάμαι σαν να ήταν χθες) γράφτηκε από τον πιανίστα και ειδικός ύμνος για την πόλη μας, με τον οποίο ο θίασος άρχιζε καθημερινά τις παραστάσεις του. (15-16).

Σ' αυτήν ο έρωτας του ηλικιωμένου διευθυντή της τοπικής εφημερίδας για την πρωταγωνίστρια του θιάσου παρουσιάζεται ως καθοριστικής συμβολής: «[Η] εφημερίδα φιλοξενούσε μικρά σχόλιά του. [...] *Η αηδών*, έγραφε, *δις Λιάνα Σινόν*. Έτσι άρχιζε η σχετική φράση κι ο θίασος στέριωσε για τα καλά.» (15). Απ' αυτήν την άποψη η άδοξη κατάληξη των ερωτικών του προσδοκιών εξαιτίας μιας φάρσας της παρέας του καταφέρει ένα ισοπεδωτικό ρήγμα στη ρομαντική θεώρηση και τη νοσταλγική οικοδόμηση του παρελθόντος της κοινότητας. Το κρυφό και κωμικό συμβάν της υπεξαίρεσης του δείπνου που προόριζε ο διευθυντής για την πρωταγωνίστρια ακυρώνει το μεγάλο γεγονός που «επίκειτο» (16) και ανοίγει για άλλη μια φορά το δρόμο στο μικρό και το ασήμαντο για να υπονομεύσει ειρωνικά τη

[18] Πρβλ. Smith 2000. Εκεί η ιδέα της νοσταλγίας παρουσιάζεται ως κατεξοχήν εργαλείο της

μεγάλη αφήγηση του ειδυλλιακού παρελθόντος. Η μετατόπιση – παρόμοια με του προηγούμενου κειμένου – της εστίασης από τη συνολική και συλλογική εικόνα της πόλης σ' εκείνη την εντελώς ατομική κι ιδιωτική του καταπτοημένου διευθυντή που ακουμπά χωρίς να γράφει «πάνω στη στοίβα το άσπρο χαρτί» (18) φέρνει την ακατάγραπτη ιστορία του αλλά και τη διακοπή της μνημείωσης της συλλογικής ζωής της πόλης στην τοπική εφημερίδα ως ειρωνική κατακλείδα ενός διηγήματος που είναι νοσταλγικό μόνο φαινομενικά.[19]

Μια πιο παιγνιώδης διάθεση διακρίνεται στο «Ελεωνόρα» (σσ. 45-49), που μεταφέρει τη διερεύνηση της νοσταλγικής διάθεσης από το συλλογικό στο ατομικό επίπεδο. Το σύντομο αυτό κείμενο καταγράφει ένα ευτράπελο περιστατικό που παρακολουθείται από την κλειδαρότρυπα κι ανατρέπει την παιδική αθωότητα των μαρτύρων του. Η γκροτέσκα ερωτική σκηνή ανάμεσα στην «χοντρή, κυριολεκτικά πελωρίων διαστάσεων» (47) δασκάλα των γαλλικών και τον λιανό επαρχιακό γιατρό που προσποιείται ότι ήρθε για να της κάνει ένεση την ώρα που βρίσκονται εκεί οι νεαροί μαθητές της διακόπτει την απλοϊκότητά τους και ταυτόχρονα υπονομεύει την τυπική αναπόληση της παιδικής ηλικίας ως εποχής αθωότητας.

Επιπλέον, στο βαθμό που η νοσταλγία κατευθύνεται και προσδιορίζεται από μια διάθεση ολότητας, το κείμενο ανταποκρίνεται σ' αυτό το αίτημά της ειρωνικά, καθώς όσα καλύπτουν το οπτικό πεδίο των δύο παιδιών και πληρώνουν την αφήγηση δεν είναι παρά αποσπάσματα (και μάλιστα διαφορετικά για τον καθένα από τους μάρτυρες), τα απόκρυφα των δύο εραστών κωμικά μεγεθυμένα: «*Του γιατρού*» (48)

εκβιομηχάνισης για την απαξίωση της αντίστασης των μικρών αγροτικών κοινοτήτων.

[19] Πρβλ. την όχι πολύ διαφορετική άποψη του Αντονά (1996: 51): «Ο Παπαδημητρακόπουλος επαναλαμβάνει δε πάντοτε την ίδια φιγούρα στο τελείωμα των κειμένων του. Πρόκειται για την επιδεικτική ρίψη μιας σταγόνας δηλητηρίου. [...] Διαβάσαμε το διήγημα ως ανώδυνη ανάμνηση; Κακώς: αυτό μας λέει κάθε φορά το τέλος. [...] Η σταγόνα του δηλητηρίου εμφανίζει στο τέλος των διηγημάτων του Παπαδημητρακόπουλου το θάνατο. [...] Η οπτική γωνία από την οποία ο συγγραφέας βλέπει τον κόσμο δεν προσφέρεται από το εσωτερικό του κόσμου. Κοιτάζει όσα έζησε από τον κόσμο των νεκρών. Εκεί να αναζητάει κανείς την προέλευση της ειρωνικής του γλώσσας και της νοσταλγίας του».

βλέπει ο πρώτος που σκύβει στην κλειδαρότρυπα, «τα οπίσθια της Ελεονώρας *αν φας* (που λένε γαλλικά) να προβάλλουν και να γεμίζουν το δωμάτιο» (48-49) ο δεύτερος.

Συγγενούς προβληματισμού είναι και το «–Σας ήρεσε;» (σσ. 91-100) το οποίο, καταγράφοντας ένα διάλογο χωρίς καμία αφηγηματική παρέμβαση, παρουσιάζει μια αυθεντική 'φέτα ζωής' που ο πολύσημος τίτλος τη συλλαμβάνει ειρωνικά ακριβώς τη στιγμή που γίνεται νοσταλγικό παρελθόν.

Δυο άγνωστες κυρίες που συζητούν στο τρένο περί ανέμων και υδάτων θίγουν τα τρέχοντα ζητήματα της επικαιρότητας μέσα από τις προσωπικές τους έγνοιες και καθημερινές μικροϊστορίες, δίνοντας καθαρά, με τα θέματα όσο και με το λόγο τους το στίγμα της εποχής και της τάξης τους.[20] Η πολιτισμική ιστορία εν τω γίγνεσθαι που φέρνει αλλαγές στις κοινωνικές συμπεριφορές και τις ταξικές διακρίσεις αλλά και την ψυχαγωγία και την εκπαίδευση εκτίθεται έτσι σε όλο το εύρος των καθημερινών και βιωμένων λεπτομερειών της. Στην πραγματικότητα το κείμενο βρίθει από σημαδούρες που μπορούν να χρησιμεύσουν για μια νοσταλγική αναπόληση αυτής ακριβώς της εποχής – και οι κυρίες που σταθερά βρίσκουν το ρυπαρό παρόν κατώτερο του παλιού καλού καιρού υπενθυμίζουν διαρκώς αυτή τη στάση ως δυνατότητα – παρουσιασμένες ωστόσο, μέσα από το λόγο των γυναικών, σε όλη τη συντηρητική και μισαλλόδοξη κοινοτοπία του βιωμένου πλαισίου τους.

Η παντελής απουσία αφηγητή, που σημαίνεται εμφατικά τόσο από τον τίτλο που παραθέτει απλώς μια ατάκα του διαλόγου όσο και από τη μοναδικότητα της περίπτωσης στον τόμο, ανοίγει μια ρητή θέση για τους αναγνώστες απευθύνοντάς τους την ερώτηση του τίτλου. Ο αοριστικός χρόνος του ρήματος σημαίνει τη λήξη του χρόνου που εκτυλίσσεται ο διάλογος, εκθέτοντάς τον μ' αυτόν τον τρόπο ανοιχτά

---

[20] Βλ. Μηλιώνης 1996: 32, 35, όπου επισημαίνεται η χρήση λογίων εκφράσεων στον Παπαδημητρακόπουλο για τη δήλωση του κοινωνικού περιβάλλοντος και μάλιστα όταν το θέμα είναι «ειρωνικό, σατιρικό ή ευτράπελο» και δίνονται ως παράδειγμα μεταξύ άλλων τα «Ελεονώρα» και το «–Σας ήρεσε;».

στην κρίση του μετέπειτα. Εισάγοντας αυτόν τον διάλογο που έχει τη μορφή αυθεντικού τεκμηρίου, η φαινομενικά αθώα αυτή ερώτηση φαίνεται να διερευνά τις δυνατότητες αξιοποίησής του στο μέλλον. Αν αυτό το απόσπασμα προέρχεται από ένα χρόνο που μέλλει να γίνει παρελθοντικός και τα αναφερόμενά του αντικείμενο νοσταλγίας είναι πράγματι οι αναγνώστες με νοσταλγικές τάσεις έτοιμοι να τον αντιμετωπίσουν σε όλη του τη λεπτομέρεια και χωρίς να παραβλέψουν το βιωμένο πλαίσιό του;[21] Η ειρωνεία που κρύβει σαν παγίδα γι' αυτούς τους αναγνώστες ο τίτλος γίνεται κάπως εντονότερη καθώς η ερώτηση «–Σας ήρεσε;» που αφορά στο κείμενο έναν προσφερόμενο κουραμπιέ παρομοιάζει το συγκεκριμένο βιωμένο πλαίσιο με το συμπαθές γλύκισμα και τις απαξιωτικές του συνδηλώσεις.

Η αποσπασματικότητα που υπονομεύει την ολοποιητική πρόθεση της νοσταλγικής αναπόλησης επανέρχεται στο «Καλοκαιρινό απομεσήμερο» (σσ. 79-89) που φέρνει ρητά στο προσκήνιο τη διαδικασία προσέγγισης του παρελθόντος από τη θέση του παρόντος. Αναπτύσσοντας την ιδιωτική εκδοχή και χρήση της νοσταλγίας αυτό το διήγημα αναδεικνύει τη στενή της συνάφεια με τη μνημειακή αντίληψη του παρελθόντος ως προς την ακινησία που συνεπάγεται για τον παρόντα χρόνο.

Κολλημένος στην αναγκαστική αργία ενός άγρυπνου καλοκαιρινού μεσημεριού, ο ήρωας αποδύεται στην ανάσυρση διάσπαρτων ιδιωτικών στιγμών του παρελθόντος που αποκαλύπτουν τον νοσταλγικό τους χαρακτήρα καθώς ενσφηνώνονται αντιστικτικά στο απογοητευτικό παρόν: Την εικόνα της πάλαι ποτέ λεωφόρου Κηφισίας ως «σπάνι[ας] απόλαυσ[ης] των περιπατητών, έτσι καθώς η ζήδωρος αύρα από την Πάρνηθα και η πλουσιότατη χλωρίδα της περιοχής συνέθεταν ένα σύνολο τυπικά αττικό» (83) διαδέχεται «ο δρόμος όπου μένει, και τον οποίο βαθύτατα σιχαίνεται, έτσι που τον αντικρίζει κάθε μέρα με χώματα, χαρτιά,

[21] Η Boym (2001: 42) παρατηρεί ότι όσο ισχυρότερη είναι η ρητορική της ιστορικής συνέχειας και της έμφασης στις παραδοσιακές αξίες, τόσο πιο επιλεκτικά παρουσιάζεται το παρελθόν.

σακούλες, φλούδες από φρούτα κλπ.» (84). Ωστόσο οι προυστικής έμπνευσης νοσταλγικές αναπολήσεις του, συνδεόμενες άμεσα ή έμμεσα με τις αναγνώσεις και τις επαναναγνώσεις του και ανιχνεύοντας την πνευματική του πορεία, μετακινούν την λειτουργία της νοσταλγίας από την κατασκευή μιας μεγάλης αφήγησης για τη συνοχή και συνέχεια της κοινότητας στην αναζήτηση μιας ενιαίας ταυτότητας στην ιδιωτική ζωή ενός ευαίσθητου διανοούμενου.[22]

Ωστόσο, στο κείμενο που εξετάζεται, η ιδιωτική εκδοχή του νοσταλγικού λόγου συνδέεται εξίσου όσο και η δημόσια με τη νιτσεϊκή κατηγορία της μνημειακής αντιμετώπισης της ιστορίας που βλέπει το παρελθόν ως συνεχή κορύφωση. Η στενή σχέση των δύο αναδεικνύεται σαφώς στην αναζήτηση μιας συνέχειας με κι ένταξης του πρωταγωνιστή σε μια χορεία δημιουργών που θαυμάζει, την αλυσιδωτή συνάφεια των οποίων μάλιστα φιλοδοξεί ν' αναδείξει:

> [Ο] Ανδρέας Εμπειρίκος (για τον οποίο νιώθει θαυμασμό), θεωρώντας τον, όχι μόνο ως τον Έλληνα, που με τόσο πάθος αναφέρει τις πλέον περικαλείς συνευρέσεις, αλλά και ως, τρόπον τινά, πρόδρομο και πρόγονο του άλλου πεζογράφου που τον ενθουσιάζει (του Νίκου Καχτίτση) – άποψη που τον απασχολεί ν' αποδείξει κάποτε (87).[23]

Εντούτοις η ακινησία και απραξία ενός παρόντος χρόνου, κολλημένου «ανάμεσα τρεισήμισι και πέντε» (81), που απολήγει μάλιστα σ' ένα αίσθημα ενοχής

---

[22] Πρβλ. Smith (2000: 518): "For Proust, retrospection is the privilege of the sensitive, introspective (and largely inactive) intellectual, and nostalgia is promoted from a disease of servants and soldiers (often prompting overt resistance to dislocation) to a distinctly apolitical practice carried on among the elite." Σημειώνεται ότι το ξαναδιάβασμα και η ανάμνηση παλαιότερων αναγνώσεων είναι ακριβώς χαρακτηριστικό μεγαλύτερων ηλικιών και σηματοδοτεί ακριβώς μια αναζήτηση συνέχειας της ατομικής ταυτότητας. Βλ. σχετικά και Calinescu 1993: 94-96 όπου παρατίθεται και η άποψη του Royer-Collard: "One could very well compose an autobiography by comparing reading impressions at various ages, an autobiography that could be entitled *Rereading*" (ό.π. 94-95). Αναφέρεται επίσης – διαμέσου του Proust – και στο ξεφύλλισμα που αποσκοπεί στην ανάμνηση στιγμών συνδεδεμένων (πολλές φορές και απλώς χρονικά) με παλιότερες αναγνώσεις (ό.π. 96). Στο «Καλοκαιρινό απομεσήμερο» συναντούμε και τις δύο περιπτώσεις.

[23] Πρβλ. σχετικά Nietzsche (1993: 28): «Ότι οι μεγάλες στιγμές στον αγώνα των ατόμων σχηματίζουν μιαν αλυσίδα, ότι οι στιγμές αυτές ενώνονται μέσα στις χιλιετίες σαν μια πορεία της ανθρωπότητας προς τα ύψη, ότι το ύψιστο στοιχείο μιας τέτοιας, από καιρό περασμένης στιγμής εξακολουθεί να είναι για μένα ζωντανό, φωτεινό και μεγάλο – αυτό είναι το θεμελειώδες διανόημα της πίστης στην ανθρωπότητα (Humanität), το οποίο εκφράζεται στην απαίτηση για *μνημειακή* ιστορία».

του ήρωα απέναντι στις ανεξόφλητες οφειλές του προς το παρελθόν, στην «εράσμια κυρία» που του προμήθευε τα βιβλία των παιδικών του αναγνώσεων, και στη μητέρα του που ζει σε συνθήκες ένδειας, ισοπεδώνει την αποθέωση του παρελθόντος. Κατ' αυτόν τον τρόπο αποσπά την προυστική του αναπόληση από το ολοποιητικό νόημα που θα είχε στα πλαίσια ενός Künstlerroman όπου και οι πιο αντιφατικές εμπειρίες κατατείνουν στην εκδίπλωση μιας πάγιας ουσιοκρατικής ταυτότητας που βρισκόταν εκεί εξαρχής.[24] Κοινή ανάμεσα στη νοσταλγία και τη μνημειακή ιστορική αντίληψη όταν ξεπέφτει σε στείρα αρχαιολατρεία, η στασιμότητα και η αποφυγή της δράσης αποτυγχάνει να διασώσει τις στιγμές του παρελθόντος από την αποσπασματικότητα για να τις εντάξει σ' ένα βιώσιμο όραμα.[25] Οι υψηλές επιδιώξεις της αναζήτησης στο παρελθόν μιας αξιόλογης και κινητήριας συνέχειας διαψεύδεται από την ασημαντότητα και τη μικρότητα ενός παρόντος που η μοναδική του κινητικότητα περιορίζεται στην παρωδιακή σπασμωδική μετακίνηση πέρα-δώθε ενός γυμνού μωρού σε καροτσάκι.

Το «Όνειρο στο κύμα» (σσ. 63-68), με την εξόφθαλμη αναφορά του στο γνωστό ομότιτλο νοσταλγικό διήγημα του Παπαδιαμάντη, παραμένει στο πλαίσιο του ίδιου προβληματισμού ενώ ταυτόχρονα εκθέτει με τρόπο τελεστικό τους όρους (κατάρρευσης) της λογοτεχνικής συνέχειας που αναζητείται στο προηγούμενο κείμενο. Στην πραγματικότητα θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι πρόκειται για μια καλοπροαίρετη και εύστοχα αυτοσαρκαστική παρωδία του παπαδιαμαντικού του διακείμενου.

Όμοια με το παπαδιαμαντικό του πρότυπο, ο πρωταγωνιστής είναι ένας άνθρωπος της πόλης που ονειρεύεται την απόδρασή του σ' ένα νησί. Αντίθετα όμως

---

[24] Πρβλ. Κονδύλη 1995: 125-127.

[25] Πρβλ. Smith (2000: 509): "To experience a memory nostalgically is [...] to understand the memory and its associated feelings as the product of a psychological propensity to romanticize the past, and to

από εκείνον, δεν τον συνδέει από το παρελθόν του καμία σχέση καταγωγικής και βιωματικής αμεσότητας με τον ειδυλλιακό τόπο των επιθυμιών του. Όλες του οι παραστάσεις είναι δευτερογενείς και προέρχονται από φωτογραφίες και πληροφορίες που συλλέγει «στο ειδικό ντοσιέ» (65).

Η ιδεαλιστική πρόσληψη του παρελθόντος που ανακαλούν οι διακειμενικές συνδέσεις του κειμένου διαψεύδεται περαιτέρω όταν στη θέση της ερωτικής ιστορίας που συγκλόνισε και καθόρισε τον παπαδιαμαντικό ήρωα βρίσκει κανείς την διόλου πρωτότυπη ιστορία του Τζίμη – «τέτοιες εξομολογήσεις στη θάλασσα έχω ακούσει πολλές» (67) βεβαιώνει ο αφηγητής – που το κορίτσι του τον εγκατέλειψε μ' ένα φίλο του μετά τη δεύτερη έκτρωση που έκαναν. Οι μεσημεριανές φαντασιώσεις σημαντικότητας του ήρωα που σαρώνονται με την πρώτη βραδινή δροσιά συνεχίζουν σαφώς προς την ίδια κατεύθυνση. Ωστόσο το τέλος του διηγήματος βρίσκει τον ήρωα σε θέση παράλληλη μ' εκείνη του παπαδιαμαντικού του ομόλογου, εξίσου εξόριστο από το ιδανικό, να επιστρέφει, σαν δεμένος με κοντό σχοινί, στο νοικιασμένο σπιτάκι του με τον μικρό μπαξέ. Στο μεταξύ έχει όμως γίνει σαφής η θεμελιακή διαφορά ανάμεσα στην νοσταλγία του Παπαδιαμάντη, που θέτει την έμφαση στο νόστο ενός απωλεσθέντος παραδείσου, και σ' εκείνη την ειρωνική του παρόντος κειμένου που δίνει περισσότερο βάρος στο – μετριασμένο και στωικά ιδωμένο – άλγος μιας μόνιμης κατάστασης εξορίας στο μικρό και το ασήμαντο.[26]

Αυτή η διαφορά στο είδος της νοσταλγίας στην πραγματικότητα συνοψίζει το στίγμα της συλλογής στην αντιμετώπιση του παρελθόντος όπως αυτό εντυπώνεται στο τελευταίο κείμενο της συλλογής. Στο «Ελληνικό καλοκαίρι» (σσ. 111-117) παρακολουθούμε ένα ζευγάρι να απομακρύνεται μ' ένα βαρκάκι από τη βρώμικη

---

value it as a vehicle for a Proustian sort of heightened sensibility or self-awareness – but *not* as a basis for action, political or otherwise."

παραλία προς τα «διαυγή και γαλάζια» βαθιά νερά όπου η γυναίκα αφηγείται νοσταλγικά προπολεμικές σκηνές της παιδικής της ηλικίας. Έτσι στα «περιττώματα των αλλοδαπών και τους βόθρους των γειτονικών ξενοδοχείων, που κάθε βράδυ ξεχύνονται στη θάλασσα» (113) αντιπαρατίθεται «ένα ολόκληρο βουναλάκι χώμα, που σκέπαζε το βόθρο του σπιτιού [και όπου] στην αρχή κάποιου καλοκαιριού [η γυναίκα] πήγ[ε] και φύτεψ[ε] νυχτολούλουδα [...] που ευωδίαζαν μόλις έπεφτε το σούρουπο» (115). Η γλαφυρή διήγηση που λαμβάνει χώρα στη μέση της θάλασσας εμφανίζει όλους τους κοινούς τόπους της νοσταλγίας: Η αλληλεγγύη της συλλογικής ζωής της κοινότητας, οι ήπιοι ρυθμοί της ανθρώπινης επικοινωνίας, η αβίαστη σχέση με τη φύση, οι μυρωδιές και οι γεύσεις μιας εποχής όπου όλα ήταν καλύτερα.

Ωστόσο το ιδεολογικό πλαίσιο που ανακαλεί η νοσταλγική διάσωση μικρών καθημερινών εικόνων ευφορίας από έναν ελληνικό τρόπο ζωής πριν την εισβολή των ξένων που οικτίρεται στην αρχή του κειμένου («τα περιττώματα των αλλοδαπών» και οι «ξένες» τσούχτρες απαρτίζουν τους βασικούς άξονες στην ζοφερή περιγραφή της παρούσας κατάστασης) γίνεται σ' αυτό το τελευταίο κείμενο απόλυτα ξεκάθαρο, με μια σκηνή που επαναφέρει τελετουργικά το μύθο της εθνικής επιβίωσης. Οι βουτιές της εξιστόρησης της γυναίκας συνεχίζονται με τη βουτιά της στον παρόντα χρόνο ενώ το νόημα της συνέχειάς τους αποκαλύπτεται με την ανάδυσή της:

> Στην πρύμνη φάνηκε σε λίγο, κατάφατσα στον ήλιο, ένα βρεγμένο γυναικείο κεφάλι
> – Ζει ο βασιλιάς Αλέξανδρος; με ρωτά γελώντας.
> – Ζει και βασιλεύει, αποκρίνομαι κάπως αλαφιασμένος. (116)

Η αθανασία του Μεγάλου Αλεξάνδρου την οποία οι ναυτικοί οφείλουν να επιβεβαιώνουν πάντοτε στην γοργόνα αδερφή του για να μην κινδυνεύσουν στο

---

[26] Πρβλ. Boym (1996: 512, 2001: 41-55) η οποία, με βάση την έμφαση στο νόστο ή το άλγος της νοσταλγίας, διακρίνει ανάμεσα σε συλλογική ή ανασυστατική και σε ειρωνική ή αναστοχαστική νοσταλγία

ταξίδι τους είναι, σαν την προσδοκία της ανάστασης του μαρμαρωμένου βασιλιά, από τους μύθους που συμβολίζουν την ιστορική συνέχεια και επιβίωση του ελληνικού έθνους μέσα και από τις πιο αντίξοες συνθήκες.

Εντούτοις την τελετουργικά απαράλλακτη αυτή επανάληψη κι επιβεβαίωση επιβίωσης του μύθου υπονομεύει η μικρή ειρωνική αλλαγή στη συμπεριφορά ενός άλλου μυθικού προσώπου. Η εικόνα του Δαίδαλου, ξυπόλυτου «*παρα θιν' αλός, κλαίγοντας*» (116) μεταβάλλεται χωρίς εξήγηση και με τα ίδια πλαγιογραφημένα στοιχεία σε εκείνη του Δαίδαλου, ξυπόλυτου, «*παρά θιν' αλός, γελώντας*» (117). Το αγόρι από την ιστορία της γυναίκας που κλαίει γιατί του έκλεψαν τα παπούτσια του στην αρχή του καλοκαιριού έχει το όνομα του μυθικού κατασκευαστή του λαβυρίνθου, που έχασε το γιο του Ίκαρο όταν εκείνος θέλησε να πετάξει πολύ κοντά στον ήλιο. Ο θρήνος για την απώλεια είναι κοινός και στους δύο και έχει για αντικείμενο την πτώση, την απογοήτευση, τη διάψευση ενός ιδανικού. Η υπόρρητη εξίσωση ανάμεσα στον άνθρωπο που θέλησε να πετάξει και στα καινούργια λαστιχένια παπούτσια με τις μυθικές διαστάσεις της παιδικής ηλικίας υποκρύπτει μια πολύ λεπτή ειρωνεία με σαφές αντικείμενο. Όταν το ζευγάρι θα έχει παραστήσει τον διάλογο για τον Αλέξανδρο, ο Δαίδαλος, ο αρχιμάστορας της πολυπλοκότητας και των δρόμων χωρίς γυρισμό, δεν θρηνεί πια για την απώλεια αλλά γελάει ένα γεροντικό γέλιο ειρωνείας και κατανόησης, αλλά κι ένα άλλο γέλιο παιδικό, ανάλαφρο και παιχνιδιάρικο.

Σ' αυτό το κείμενο, όπως και σε όλα εκείνα τα προηγούμενα που αναφέρονται σε μια νοσταλγική αντιμετώπιση του παρελθόντος, η ολιστική προσέγγιση που διατρέχεται από την υπόρρητη επιδίωξη της ανασύστασης εκείνου του καθολικού ιδανικού που θεωρείται ότι χάθηκε, γίνεται αντικείμενο ειρωνείας και υπονόμευσης. Αντίθετα προκρίνεται μια στάση με περισσότερο χιούμορ, που αποδέχεται τη

δυσκολία να απεμπλακεί κανείς από αυτούς τους τόσο ισχυρούς κώδικες αναπαράστασης αλλά καταφάσκει ταυτόχρονα στην αποσπασματικότητα, στην αξία του ασήμαντου και του ιδιωτικού, εκείνου που δεν συντίθεται ούτε ανάγεται σε μια μεγαλύτερη εικόνα. Εκείνο που γίνεται σαφές τόσο από αυτά τα κείμενα όσο κι από εκείνα που έχουν ως στόχο τους τις μονιστικές και μισαλλόδοξες ιστορικές αναπαραστάσεις που προέκυψαν από τον εμφύλιο, είναι ότι δεν υπάρχει μια και μοναδική ιστορική πλοκή αλλά πολλές και διαφορετικές μικρές ιστορίες, χωρίς συνέχεια, υποχρεωτικά διαθλασμένες από τον εκάστοτε φακό του παρόντος και κάποτε ακόμη και σπασμένες κατά τη διαδρομή της ανάσυρσής τους.

Ο ύπνος που παίρνει τον πρωταγωνιστή στο κλείσιμο του βιβλίου φαίνεται να λέει πως η ιστορία δεν είναι απαραίτητα, σύμφωνα με τη διάσημη ρήση του Joyce, ένας εφιάλτης απ' τον οποίο δεν μπορούμε να ξυπνήσουμε, αλλά ένα όνειρο όπου καταβυθιζόμαστε, διαφορετικό κάθε φορά.

«Η ιστορία της Όλγας» της Ρέας Γαλανάκη, που συνεξετάζεται σ' αυτό το κεφάλαιο, προσφέρει ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον διακείμενο από ένα πολύ διαφορετικό λογοτεχνικό ιδίωμα. Με κοινό αντικείμενο τη διερεύνηση του ασήμαντου, του ακατάγραπτου και του αποσιωπημένου της ιστορίας, το διήγημα αυτό προωθεί τον σχετικό προβληματισμό μέχρι τη διατύπωση μιας θετικής πρότασης για τη δυνατότητα μιας διαφορετικής ιστορίας. Αποσπασμένο από τα *Ομόκεντρα διηγήματα* το κείμενο αυτό μοιράζεται με τα άλλα δύο διηγήματα της συλλογής («Μαυρόασπρο» και «Γ' αόρατα και τα ορατά») έναν προβληματισμό σχετικά με το αφανές μέσα στο εμφανές, και την αξεδιάλυτη διαπλοκή των δύο, ορατή με την ενεργοποίηση της μεγαλύτερης δυνατής ευαισθησίας και φαντασίας. Ωστόσο εκείνα, μεταφέροντας το αντικείμενο της διερεύνησής τους στο πρόσφατο κι εν πολλοίς ατομικό παρελθόν του

ίδιου του αφηγητή προβάλλουν τη σημασία της μνήμης και της ατομικής πρόσληψης και απομακρύνονται αισθητά από την προοπτική της ιστορίας, που βρίσκεται σε πρώτο πλάνο στο «Η ιστορία της Όλγας».

Σ' αυτό το κείμενο η αποσιωπημένη και περιθωριακή περιοχή της ιστορίας που διερευνάται είναι πολύπτυχη και πολυδιάστατη. Το διήγημα εστιάζεται στην ακατάγραπτη ιστορία μιας γυναίκας στο τέλος του δέκατου ένατου και τις αρχές του εικοστού αιώνα, της οποίας η αφήγηση διασώζει μόνο το μικρό όνομα, και που είναι επιπλέον τουρκοκρητικιά, ορφανή, μοιχαλίδα, φυλακισμένη και άτεκνη. Μια γυναίκα που επιπλέον πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής της έγκλειστη (πριν και μετά τον πρώτο γάμο της στο ίδιο σπίτι, κατόπιν στη φυλακή, και τέλος στο σπίτι του δεύτερου άντρα της) και της οποίας η συμμετοχή στον έξω κόσμο υπήρξε πάντοτε κυρίως νοερή και διανοητική. Σε ό,τι αφορά τα τεκμήρια που διασώζουν την ύπαρξή της, αυτά είναι ελάχιστα και αμφίβολα: Μια στυλιζαρισμένη φωτογραφία εποχής, ένα τετράδιο σχεδόν δίχως καταγραφές, οι διστακτικές προφορικές μαρτυρίες μιας αρνητικά διατεθειμένης γριάς και ενός ετοιμοθάνατου θείου της αφηγήτριας με τον οποίο μοιράστηκε προς το τέλος της ζωής του την ιστορία της ο γιατρός που δέχτηκε κάποτε την εξομολόγησή της. Αυτά τα ελλιπή τεκμήρια στοιχειοθετούν μια μοναχική παρουσία, αποκλεισμένη από τον κύκλο των γυναικών της εποχής και της τάξης της και της οποίας η ιδιοτυπία, παραβατική κι ανεπίγνωστη, αποκλείει και τις μικρότερες πιθανότητες να καταγραφεί σε κάποια ιστορία.[27]

Το πληροφοριακό κενό αντιμετωπίζεται από την αφηγήτρια με την ρητή ενεργοποίηση της φαντασίας της που ασκείται πάνω στην ευφυή ανάγνωση των

---

[27] Οι Gordon κ.ά (1976: 76-80) παρατηρούν ότι το ενδιαφέρον του τυπικού ιστορικού λόγου για τη γυναικεία παρουσία επικεντρώνεται σε περιπτώσεις είτε συλλογικότητας (κινήματα, ιδρύματα κτλ.) είτε εξέχουσων προσωπικοτήτων, περιπτώσεις δηλαδή που αναπαράγουν την κυρίαρχη αντίληψη για το τι συνιστά ιστορικά καταγραπτέα πραγματικότητα. (Άλλοι τρόποι με τους οποίους οι γυναίκες απασχολούν την ιστοριογραφία είναι είτε μέσω της ιστορίας των ιδεών για τις γυναίκες και το ρόλο

ολίγιστων διασωθέντων τεκμηρίων που πιστοποιούν τη ζωή της Όλγας ταυτόχρονα με την αποσιώπησή της. Η τακτική της Γαλανάκη να επισκέπτεται απομακρυσμένες περιοχές του παρελθόντος και ως επί το πλείστον άγνωστες πτυχές του εγκαινιάζεται με την «Ιστορία της Όλγας» και παγιώνεται στα μετέπειτα μυθιστορήματα της. Πρόκειται για μια τακτική που έχει επισημανθεί συχνά από την κριτική και έχει συνδεθεί με τις δυνατότητες που παρέχει για μια ανετότερη διερεύνηση προβληματισμών κατά κανόνα διαχρονικών.[28] Η θεματική αυτή προτίμηση της Γαλανάκη συνεχίζεται με συνέπεια και σε πιο εξειδικευμένες επιλογές βάσει των οποίων η συγγραφέας «μυθοποιεί αναστηλώνοντας εκείνα τα ανερεύνητα στοιχεία της βιογραφίας του [προσώπου] τα οποία, ως ανομολόγητα και ακατονόμαστα, παραμένουν ανέγγιχτα στη διάβρωση του χρόνου – δηλαδή αθάνατα και συνεπώς ευθέως προσεγγίσιμα μέσα από το όποιο παρόν μας».[29] Έτσι το παρελθόν θεωρείται μάλλον ως πεδίο αναστοχασμού, ως τόπος που παρέχει ένα βάθος χρόνου στον χειρισμό οικουμενικών θεμάτων, όπως «ο έρωτας, ο θάνατος, η πατρίδα, το φύλο και η οικογένεια, αυτές οι αρχετυπικές διαδρομές του οικουμενικού βίου (και της κάθε μυθοπλασίας)».[30] Από την άποψη αυτή οι άγνωστες ή ξεχασμένες πτυχές του παρελθόντος οπωσδήποτε αποτελούν ένα πιο πρόσφορο έδαφος για την άσκηση αυτού του προβληματισμού, μ' έναν τρόπου που προσγράφεται πάγια από την κριτική και στα λεγόμενα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη. Αναπόφευκτα οι παρατηρήσεις

τους είτε μέσω της κοινωνικής ιστορίας των γυναικών, που στη συνέχεια αναδείχθηκε και η πιο γόνιμη κατεύθυνση).

[28] Ο Ζήρας (2000: 47) επισημαίνει την προτίμησή της για τον «19ο αιώνα και [για] φιγούρες που κινούνταν μεταξύ θρύλου και περιθωρίου της ιστορίας, ακριβώς επειδή η χρονική απόσταση και η ανασύνθεση της ζωής τους διεύρυναν τα όρια της μυθοπλασίας». Βλ. επίσης Δημητρούλια (1994: 26): «[Η] Γαλανάκη υφαίνει στην ιστορία την ποίηση, για να βγει στο φως ο αγέρας της ανθρώπινης ψυχής, που αφήνει πάντα και παντού το ίδιο χνάρι» και Φραντζή (1994: 264) που κάνει λόγο για μια «'ποιητική' της ιστορίας που είναι, κυρίως, η προσπάθεια αφηγηματικής απεικόνισης παραδειγματικών προσώπων με στόχο να φωτιστεί η δυσανάγνωστη μοίρα του ανθρώπου».

[29] Μαραγκόπουλος 2000: 62.

[30] Μαραγκόπουλος 2000: 62.

αυτές θέτουν (και έχουν ήδη θέσει) υπό αμφισβήτηση τον χαρακτηρισμό των μυθιστορημάτων της ως ιστορικών.[31]

Εντούτοις, παρά τον εύστοχο εντοπισμό μιας δημοφιλούς αρετής του έργου της Γαλανάκη, αυτή η κατεύθυνση της κριτικής τείνει να παραβλέπει εκείνο που, τουλάχιστον όπως αναφαίνεται στη – μεταιχμιακή ανάμεσα στο ποιητικό και το μυθιστορηματικό έργο της Γαλανάκη – «Ιστορία της Όλγας» συνιστά την καινοτόμα και πολιτική κίνηση της συγγραφέως όσον αφορά ακριβώς την ιστορικότητα του προσώπου που ανασύρει από τη λήθη. Στο συγκεκριμένο κείμενο τα διαχρονικά θέματα του «οικουμενικού βίου» συμπλέκονται αξεδιάλυτα με την αποσιώπηση της ιστορικής γυναικείας παρουσίας, τους μηχανισμούς που την στηρίζουν και, κυρίως, την δυνατότητα να ξεπεραστούν μέσα από ένα λόγο που προσέχει ακριβώς στις ιδιαιτερότητες της γυναικείας παρουσίας. Μέσα απ' αυτήν την κίνηση τίθενται σε αμφισβήτηση οι τυπικές κατηγορίες της ιστορικής σκέψης, όπως η γραμμική κι αιτιώδης διαδοχή αλλά και η τεκμηρίωση και η αντικειμενικότητα, που δυσχεραίνουν την ανάκτηση εκείνων των όψεων του παρελθόντος που ξεφεύγουν ή καταπιέζονται από τις αυστηρές τους προδιαγραφές. Η αποτελεσματικότητα αυτής της αμφισβήτησης έχει ως επακόλουθο την ανάδυση ενός υποκειμένου καταδικασμένου στη λήθη.

Στην «Ιστορία της Όλγας» η πρόθεση να τεθούν σε κίνηση οι ακίνητες αναπαραστάσεις της ιστορίας γίνεται σαφής εξαρχής. Από την πρώτη παράγραφο η

---

[31] Βλ. Ζήρας (2000: 46): «Για να είναι περισσότερο αποδεσμευμένη από τα συμφραζόμενα της ιστορίας, δεν επέλεξε πρόσωπα που αποτέλεσαν ευδιάκριτα στίγματα του ιστορικού χάρτη της εποχής τους, και μ' αυτήν την έννοια κανένα από τα τρία μυθιστορήματά της δεν θα μπορούσα να χαρακτηρίσω ιστορικό». Βλ. επίσης και τη συνέντευξη της Γαλανάκη (1998: 37): «Δεν με ενδιαφέρει η πανοραμική ιστορική αντίληψη, η αποσπασμένη από το ανθρώπινο δράμα, ούτε και δέχομαι τον χαρακτηρισμό των μυθιστορημάτων μου ως 'ιστορικών'. Άλλωστε, στο τελευταίο μου μυθιστόρημα [*Ελένη ή ο Κανένας*, 1998], η ηρωίδα δεν έχει καμιά άμεση σχέση με τα ιστορικά γεγονότα της εποχής της». Η Πολίτη (2001: 249-250) από την άλλη θέτει το ζήτημα στην προοπτική της σύγχρονης μετα-ιστορικής διαπίστωσης για την κοινότητα χαρακτηριστικών μεταξύ ιστοριογραφίας και μυθοπλασίας έτσι που «είναι τουλάχιστον περίεργο να προσπαθούμε να κατατάξουμε ένα σύγχρονο μυθιστόρημα στο είδος του 'ιστορικού μυθιστορήματος'» .

στερεοτυπική παρουσία της γυναίκας, το αντικείμενο ενός βλέμματος στην φωτογραφία εποχής, γίνεται το υποκείμενο μιας σιωπής τη στιγμή που σπάει για να εκθέσει τη δική της πραγματικότητα: «Έκανα πολλά και ωραία ταξίδια» (12) φέρεται να λέει η Όλγα στο τέλος της εισαγωγής. Όταν η συνέχεια της αφήγησης διαψεύσει την πραγματολογική βάση του ισχυρισμού της ο αναγνώστης θα διαγνώσει σ' αυτόν αναδρομικά τον πλούτο και την ελευθερία μιας εσωτερικής ζωής που, άγνωστη και ατεκμηρίωτη, ξεφεύγει από τα στενά πλαίσια της επιτρεπόμενης αλλά και της δυνατής καταγραφής. Η φωτογραφία που τίθεται σε κίνηση προοικονομεί και τον τόνο της προσέγγισης. Η λίμνη που στην αριστερή πλευρά της σταματά στον (φαλλόμορφο) κορμό ενός δέντρου[32] βρίσκει μια οπτική φυγή στα δεξιά όπου κατηφόριζαν «δρακόχορτα και φτέρες [....] ακολουθώντας τη γραμμή της γης» (11). Πάνω σε τέτοιες φυγές σχεδιάζεται η ανεπίγνωστη ζωή της Όλγας, που διερευνούν και αναγνωρίζουν τους περιορισμούς της αξιοποιώντας όμως και μια γήινη γυναικεία παράδοση και όπου η ευαισθησία οξύνεται μέχρι την κυριαρχία της φαντασίας.

Ο εγκλεισμός της Όλγας «στη φυλακή της δίσημής της οικογένειας» (25) σημαίνει την έναρξη μιας εξαιρετικά έντονης εσωτερικής ζωής που βρίσκει καταφυγή στους αποδεκτούς αλλά βέβαια εξαιρετικά περιορισμένους γυναικείους τρόπους έκφρασης. «[Τ]α τραγούδια που έλεγαν οι γυναίκες στις κάμαρες, βαθαίνοντας ως την απόγνωση τη φωνή τους καθώς τα τελείωναν, και κλείνοντας τα βλέφαρα σαν να μην ήθελαν να απομακρυνθούν από τα λόγια» (14) γίνονται έκφραση των προσωπικών της αναγκών και αισθημάτων ενώ ταυτόχρονα βοηθούν να δώσει σχήμα στον δικό της διαφορετικό κόσμο και τις αξίες του:

---

[32] Σε άλλο σημείο του κειμένου (σσ. 13-14) αναφέρεται ότι ένας κορμός δέντρου κρατάει φυλακισμένη μια ερωτευμένη νεράιδα και αλλού (σ. 31) ότι «μόνο οι κορμοί των δέντρων μπορούνε να σφραγίσουν ζωντανές τις μοιχαλίδες»

> Απ' τα τροπάρια των χριστιανών κι απ' το τραγούδι του Κόρακα, η απάντρευτη ακόμα Όλγα προτίμησε τα τραγούδια του ερωτικού έπους, γιατί εκεί ανακάλυψε περίφημες εικόνες αισθημάτων. Η Αρετή συγκρότησε με τέτοιο τρόπο τις επιθυμίες της που πια δεν μπορούσε να αποκλείσει το πάθος από την ψυχή της. Το θάρρος της απέκτησε μιαν αναφορά δομημένη και καθαρή, σημείο πως οι παιδικοί της φόβοι δεν θα λέγονταν ποτέ πια παιδικοί. (16)

Η ταυτότητα και η ζωή της φέρονται έτσι να χτίζονται πάνω σε μια ακατάγραπτη προφορική γυναικεία παράδοση πιο μόνιμη από το «ασήμαντο σχόλιο στην χαμένη ποίηση» που είναι οι καθημερινές εφημερίδες σε σύγκριση με την «εφημερίδα της Αρετής» (43). Ωστόσο η «ανθισμένη» φωνή της ισοδυναμεί περίπου με σιωπή αφού «δεν ακούστηκε ποτέ από ξένους» (15). Μολοντούτο τής φέρνει έναν σύζυγο μέσα απ' το σπίτι και μαζί την προσδοκία μιας εξωτερίκευσης.

Η αποτυχία αυτής της σχέσης, που έχει σαν αποτέλεσμα το κλείσιμό της «στο κλουβί του αργαλειού της» (17-18) αλλά και την θετική επιθυμία της να διατηρήσει «κάτι κρυφό στη ζωή της, τώρα που ο γάμος τής στέρησε το ανατρίχιασμα στις σκοτεινές γωνίες του σπιτιού» (18) οδηγεί σε μια σειρά εξελίξεων και σχέσεων με άλλους άντρες που επαναλαμβάνουν και αναπτύσσουν περαιτέρω αυτήν την διαλεκτική δημόσιου και ιδιωτικού, καταγραμμένου και ακατάγραπτου, θέτοντας τον έρωτα στο κέντρο διάσωσης της ύπαρξής της. Πραγματικά ο έρωτας που προκαλεί στους άλλους η μόλις εξωτερικευμένη εσωτερικότητά της, η οποία με τη σειρά της εμπλουτίζεται κι ενδυναμώνεται περαιτέρω απ' αυτόν, σημαδεύει τις σχέσεις της τόσο με τον δάσκαλο στην αρχή όσο και με τον δικηγόρο κατόπιν δρουν ως σύνδεσμοί της με τον δημόσιο χώρο.

Ο δάσκαλος της μιλά με θέρμη για τον Βενιζέλο και για πολιτικά θέματα, και της διδάσκει τα πρώτα γράμματα. Βέβαια η Όλγα δεν σκέφτεται «να εναντιωθεί στα λόγια του, ούτε καν να τα συζητήσει, αφού η πολιτική ήταν καθαρά έργο και λόγος των αντρών» (25) ενώ και τη γραφή τη νιώθει ως αμάρτημα, «βαρύ όσο και το

αμάρτημα της μοιχείας» (26). Ήδη όμως την υποψιάζει για την αντιστάσεις που προσφέρει ενάντια στον αφανισμό, μεταβάλλοντας ταυτόχρονα και τη βαρύτητα της δυστυχίας από τον ανολοκλήρωτο γάμο της:

> Αφότου το δεξί της χέρι είχε γράψει το όνομά της, δεν ήταν πρόθυμο να υπακούσει [...] Φαντάστηκε το δεξί της χέρι να κρατά το μαύρο φαρμάκι, αναποφάσιστο... (27).

Ωστόσο η θητεία της κοντά στον δάσκαλο παραμένει εν πολλοίς στα όρια που τέθηκαν από την αρχή, αυτά της *φαντασίας* ενός άλλου κόσμου που ερχόταν να απαλύνει τη θλίψη του αποτυχημένου γάμου της.

Η μετάβασή της στην πόλη του Ηρακλείου για τη φυλάκισή της με την κατηγορία της μοιχείας αυξάνει τη δύναμη της φαντασίας της καθώς την πλουτίζει με πραγματικές αναφορές, και δίνει ένα προσχηματικό πεδίο για τη θεμελίωση των υποκειμενικών της προσλήψεων και παραστάσεων. Η χωρική αντικειμενικότητα του τόπου δίνει μια πραγματική διάσταση στην «περιπέτεια των αισθημάτων» και της επιτρέπει να φτιάξει την δική της εικόνα της πόλης από σκόρπιες ψηφίδες, να χτίσει μια δική της νοερή πραγματικότητα που την προστατεύει σαν «ένα ψηλό τείχος με δεκάδες πολεμίστρες» (30) και της επιτρέπει από εκεί να ατενίζει άφοβα τον εαυτό της ελεύθερο, αντιστρέφοντας το νόημα της διαπόμπευσής της.[33] Εξάλλου η ίδια παρουσιάζεται ιδιαίτερα δυνατή λόγω του έρωτα που αποπνέει και του πόθου που εμπνέει σε όσους την συναντούν ενώ οι φαντασίες της ήδη περιβάλλονται μια πραγματική διάσταση όταν φέρονται να καθυστερούν την άφιξή της με τους συνοδούς της στην πόλη:

---

[33] Πρβλ. Perrot (1998: 281) που ανιχνεύει στην (ηθική κυρίως) επικινδυνότητα με την οποία συνδεόταν η πόλη τον δέκατο ένατο αιώνα έναν κόμβο για την ιεραρχική διάκριση των φύλων, όπου η «δημόσια

> Βάδιζε αργά δίπλα στις πολεμίστρες κι έβλεπε τον εαυτό της ελεύθερο, να σκαλίζει τις γλάστρες του μυστικού της κήπου. Μόνο που ο κήπος της βρισκόταν σε μια βάρκα και ταξίδευε στο πέλαγος· αναλογίστηκε ότι ποτέ δεν είχε δει ούτε θάλασσα ούτε βάρκα, μπορούσε όμως νοερά να τα χειρίζεται. [...] Ο αρχηγός του αποσπάσματος, κρατώντας το τουφέκι του γυρισμένο στη γη, πλησίασε την πύλη κι άρχισε να διαπραγματεύεται με τους φρουρούς, εξηγώντας τους πως η Όλγα με τις φαντασίες της εκαθυστέρησε την άφιξη. (30, 32)

Η Όλγα περνάει σταδιακά σε ένα επίπεδο όπου δεν πτοείται από τον εγκλεισμό και την αποσιώπηση, «στη φυλακή της [...] θα μπορούσε να αφοσιωθεί στη φαντασία του έρωτα» (29) και, αφοσιωμένη καθώς είναι στην κατασκευή της δικής της, υποκειμενικής εκδοχής της πόλης, μοιάζει να εξαιρείται από τη θλιβερή μοίρα λησμοσύνης των γυναικών καθώς δεν παρατηρεί πως «οι ηγεμόνες στεριώνουν τα ονόματά τους σε κάστρα πολύ πιο στέρεα απ' ό,τι οι κλειδωμένες γυναίκες σε κεντήματα, σε κρυφά τετράδια ή ακόμη και στα χείλη των ποιητών» (33).[34] Ούτε και τα αξιομνημόνευτα που βρίσκονται δίπλα της αφορούν πολύ την δική της ιστορία:

> Και δεν αντιλήφθηκε ότι γειτόνευε με τόσα αξιομνημόνευτα, όπως το ειρηνοδικείο πάνω από τους στάβλους της έφιππης χωροφυλακής, το υποθηκοφυλακείο, τις μικρές αίθουσες του πρωτοδικείου δίπλα στα αποχωρητήρια και τη νομαρχία, γιατί το ηλιοτρόπιο του νου της είχε στραφεί προς το παράθυρο και γιατί στην πόλη της Αρετής δεν αναφέρονταν τέτοια. (35)

Οι παραστάσεις της Όλγας που απαρτίζουν την ιστορία της συνθέτονται αναφορικά όχι με όσα οι τυπικοί λόγοι της ιστορίας κρίνουν αρκετά εξέχοντα ώστε να τα διασώσουν, αλλά την ιστορία της Αρετής, την προφορική παράδοση του

γυναίκα», επονείδιστο κτήμα των πάντων, διαχωρίζεται σαφώς από τον «δημόσιο άντρα», που συνιστά ένδοξη και εμβληματική μορφή δράσης.

[34] Η Perrot (1998: 14-15), μελετώντας τις πρακτικές της γυναικείας μνήμης στη Γαλλία του δέκατου ένατου αιώνα σημειώνει ακριβώς τον φευγαλέο χαρακτήρα των αποτυπωμάτων τους που επισημαίνει και η αφηγήτρια: "L'image des femmes tisonant leurs carnets intimes ou leurs lettres d'amour au soir de leur vie suggère la difficulté féminine d'exister autrement que dans le fugace instant de la parole et, par conséquant, celle de retrouver une mémoire dépurvue de traces. Plus qu' à l'écrit interdit, c'est au monde muet et permis des choses que les femmes confient leur mémoire. Non aux préstigieux objets de collection, affaire d'hommes soucieux de conquérir par l'accumulation de tableaux ou de livres la légitimité du gout. Au XIXème siècle, la collection, plus encore la bibliophilie, sont des activités masculines. Les femmes se rabattent sur plus humble matière: le linge et les objets. Conflichets,

Ερωτόκριτου, στους στίχους του οποίου βρήκαν έκφραση και σχήμα οι ανεπίγνωστες ιστορίες των αισθημάτων γενεών γυναικών. Οι εναλλακτικές αναφορές της Όλγας συμπληρώνονται από τη «ζωή της πόλης, απ' τα γόνατα και κάτω» (35). Όσο οι δίσημοι καρδιόσχημοι πόθοι της αναπτύσσονται στη σκιά φτιάχνοντας ένα δεύτερο ταβάνι με φύλλα, ο κόσμος της οικοδομείται πάνω στο ελάχιστο, το καθημερινό, το ασήμαντο, το κάτω μισό της πόλης που βλέπει απ' το ημιυπόγειο παράθυρό της, μια διαδικασία που θυμίζει κιόλας λίγο την εργασία της αφηγήτριας. Η ελευθερία και η χειραφέτηση που εκφράζεται και προκύπτει μέσα απ' αυτήν της την προσέγγιση κορυφώνεται στις μαγικές ρεαλιστικές εικόνες της νύχτιας δραπέτευσής της που ανάλογές τους είχαν χρησιμοποιηθεί για να περιγράψουν την πρώτη – ατελή και μοναδική – απελευθερωτική επαφή με τον άντρα της. Επιστρέφοντας «ένιωσε την οριστική ελευθερία της απαγορευμένης» (38).[35]

Ωστόσο αυτή η ελευθερία της που είναι εσωτερική όσο είναι και υποκειμενική βρίσκει για άλλη μια φορά πρόσβαση και αντίκρισμα στον έξω κόσμο. Με τρόπο ανάλογο με αυτόν που προσείλκυσε τον πρώτο της άντρα, η αφομοίωση της σιωπής της, που στην πρώτη περίπτωση είναι τα τραγούδια των γυναικών και η ένταξή της στη δική τους ευάλωτη πλην όμως πεισματικά παραμόνιμη παράδοση, και στη δεύτερη η βουβή γλώσσα των υποδίκων που απαρτίζεται μόνο από σκέψεις, προσελκύει τον δικηγόρο που την ερωτεύεται ακριβώς γιατί «ήταν ωραία σαν ανύπαρκτη γυναίκα γαλλικού μυθιστορήματος» (39). Η εγκυμονούσα ανυπαρξία της, το χώνεμα της ίδιας της της απαλοιφής, η όλως ιδιαίτερη και προσωπική επεξεργασία

---

cadeaux reçus lors d' un anniversaire ou d'une fête, bibelots ramenés d'un voyage ou d'une excursion, "mille riens" meublent des vitrines, petits musées du souvenir féminin".

[35] Πρβλ. Prinzinger (1997) που πραγματεύεται το πώς συγχωνεύονται, στο έργο της Γαλανάκη, στοιχεία μιας ιστορικής πραγματικότητας (μνήμης) μέσα στον πλασματικό και φανταστικό χώρο της λογοτεχνίας (επιθυμίας) δημιουργώντας ένα είδος μαγικού ρεαλισμού, ο οποίος στηρίζεται στην έννοια του μύθου ως πολιτισμικής κωδικοποίησης αυτής της ιστορικής πραγματικότητας ή στην έννοια του μύθου ως λογοτεχνικής κωδικοποίησης της ανθρώπινης μνήμης.

της σιωπής της, παρουσιάζεται να φέρνει για άλλη μια φορά τη δυνατότητα μιας εξωτερίκευσης μέσω της σχέσης της με τον δικηγόρο.[36]

Μαζί του επισκέπτεται την πόλη μέσα από τις καθημερινά ολοένα και πιο οικείες λέξεις της εφημερίδας αναγνωρίζοντας την εξάρτησή της από τον άντρα που της την προμηθεύει. Η πρόσβασή της στην ιστορικότητα της καθημερινής ζωής της εποχής της γίνεται έτσι με τη διαμεσολάβηση του γραπτού λόγου που συνδέεται άρρηκτα με αυτήν του άντρα που της τον παρέχει – ένα σχήμα που παρατηρήθηκε ήδη απαράλλαχτο και στη σχέση της με τον δάσκαλο, καίτοι σε πολύ μικρότερο βαθμό. Ηθελημένα παραβλέπει την αναπηρία (και) αυτής της γλώσσας, «της κατεξοχήν γλώσσας των αντρών» και «για καιρό δεν αμφισβήτησε την ακεραιότητα της γνώσης που της έδινε κάθε μέρα η εφημερίδα» (42). Όσο και αν φαντάζει ασήμαντο σχόλιο πάνω σε κάτι πιο μόνιμο και ουσιαστικό, η καταγραμμένη αυτή ιστορία της καθημερινότητας, έχει ωστόσο την ικανότητα να παγιδεύει την Όλγα «στο πυκνό [της] δίχτυ» (43). Ακόμη και αν η ίδια δεν μετέχει ποτέ ενεργά σ' αυτήν, τα κάθε είδους αποσπάσματα της εφημερίδας, όπου τα σύγχρονα κορυφαία γεγονότα – και μελλοντική Ιστορία, όπως είναι η ένωση της Κρήτης με την Ελλάδα – αναφέρονται πλάι-πλάι με την διαφήμιση του ζαχαροπλαστείου ή της ταχυδακτυλουργικής παράστασης, πλέκονται με τα γεγονότα της ζωής της, παρεισάγονται στην σύνταξη της ιστορίας της, χωνεύονται στις σκέψεις και τη φαντασία της, την προσδοκία της ελεύθερης ζωής της. Όσο και αν είναι μια σχέση μονόδρομη και παθητική, έστω και αν «μόνο μαζί [με τον δικηγόρο] μπορούσε να βγει βόλτα στους δρόμους και τα μαγαζιά» (42), και ο «δημόσιος κήπος» της

---

[36] Σ' αυτό το σημείο είναι ίσως ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι αυτή είναι η ιστοριογραφική μετάλλαξη μιας γενικότερης αντίληψης για τη διάσπαση του εγκλεισμού που παρουσιάζεται εμφατικά και στο αμέσως προηγούμενο έργο της Γαλανάκη *Πού ζει ο λύκος;* (1982) Σχετικά η Φραντζή (1994: 261) παρατηρεί «τη συστηματική εισχώρηση του εσωτερικού χώρου στο εξωτερικό τοπίο και την παράλληλη επιβολή στον εξωτερικό χώρο της εσωτερικής εικόνας», που προσδίδει στις παραγόμενες εικόνες τη μορφή της διπλοτυπίας.

εφημερίδας είναι ένας τόπος όπου εκείνη δεν αφήνει τα ίχνη της, η Όλγα παρουσιάζεται ωστόσο να βρίσκεται αναπόδραστα μέσα σ' αυτόν εδραιώνοντας την χρονική και ιστορική παρουσία της. Ήδη όταν «διάβαζε το καλλιγραφικό κι αδέξια γραμμένο όνομά της, όπως οι εγγράμματοι διαβάζανε στο καφενείο τις εφημερίδες» (27) συνέδεε άρρηκτα δια της παρομοίωσης την εν χρόνω ταυτότητά της με τον γραπτό λόγο, και την ιστορικότητά της με τον άντρα που της τον δίδαξε και που αναγνώρισε και προσπάθησε «να εισχωρήσει στη δική της ιστορική σύγκρουση» (25).

Εντούτοις, αυτή η ιδιότυπη αλληλο-εισχώρηση εσωτερικού και εξωτερικού, ιδιωτικού και δημόσιου, ακατάγραπτου και καταγεγραμμένου συστήνει καταφανώς μια ιδιότυπη ιστορικότητα για την Όλγα, που ανατρέπει, μεταξύ άλλων, τη γραμμικότητα της τυπικής ιστορικής αντίληψης. Η σύντομη βιογραφία της ως ιστορικού προσώπου[37] ξετυλίγεται ακολουθώντας πράγματι μια ομαλή χρονολογική διαδοχή και ορίζοντας κανονικά τη ζωή της σε πραγματολογικά διακριτές περιόδους – της ορφάνιας της, της ανύπαντρης ζωής της, του γάμου της, της μοιχείας, της φυλάκισης, της σχέσης με τον δικηγόρο. Ωστόσο παρά την προοδευτική οργάνωση αυτής της πορείας η Όλγα παρουσιάζεται να βιώνει το κάθε επόμενο βήμα ως επιστροφή, διασπώντας την ορθολογική περιοδολόγηση της βιογραφίας της. Ξεκινά τη ζωή της ως χριστιανή σε μια θετή οικογένεια στο δρόμο της επιστροφής για το πατρογονικό της,[38] συνεχίζει στη σχέση με το δάσκαλο «[επιστρέφοντας] στο σώμα του» (23), αντιμετωπίζει το δρόμο προς τη φυλακή με την αισιόδοξη σκέψη πως

---

[37] Ίσως έχει κάποιο ενδιαφέρον να σημειώσουμε εδώ την παρατήρηση της συγγραφέως (Γαλανάκη 2000: 9) ότι η Όλγα, όπως βέβαια και ο επίσης «κρητογενής» κατοπινότερος Ισμαήλ Φερίκ Πασάς, είναι «άνθρωποι υπαρκτοί» .

[38] Πρβλ. «Ο παπάς σταμάτησε στο σύνορο της επιστροφής της, όπου κυμάτιζε η καφέ σημαία των ματιών της σαν να ήταν λευκή και σαν να του παραδινόταν άνευ όρων. Τη σήκωσε. Θα σε βαφτίσω και θα σου δώσω το όνομα της βασίλισσας. Θα σε μεγαλώσω με τα παιδιά μου» (14).

«κάθε ταξίδι είναι γυρισμός σε κάτι που έχ[ει] με το νου [της] αγαπήσει» (32) και την ανατέλλουσα σχέση της με τον δικηγόρο σαν επιστροφή του δασκάλου.

Αυτή η σπειροειδής ανάπτυξη της ιστορίας της, χωρίς σε καμία περίπτωση να καταλήγει σε μια επιστροφή-ανακάλυψη του αληθινού εαυτού της, διακρίνεται ωστόσο από μια κυκλικότητα που συνδέεται με τους φυσικούς σωματικούς ρυθμούς της γυναίκας. Στην περίπτωση της Όλγας, ο κύκλος αντιπροσωπεύει κι έναν βασικό τρόπο επικοινωνίας της με το περιβάλλον που είναι περισσότερο μέσω μιας φαντασίας που στρέφεται γύρω απ' τον έρωτα και λιγότερο μέσω μιας προοδευτικής ανάπτυξης δράσης για την ορθολογιστική επίτευξη στόχων.[39] Επιπλέον η ατεκνία της, στερώντας της την κληρονομική συνέχεια της ύπαρξής της σήμανε στην πραγματικότητα ότι η Όλγα «δεν μετατοπίστηκε από το παιδικό της όραμα» (49), επαναλαμβάνοντας αέναα φανταστικούς κύκλους με μόνη αλλαγή τη διάμετρό τους, διευρυνόμενη από κάθε νέα εισχώρηση και αφομοίωση της δημόσιας καθημερινότητας στον ιδιωτικό εγκλεισμό της.

Οι ομόκεντροι κύκλοι αναδεικνύονται άλλωστε σε οργανωτικά σχήματα ολόκληρης της συλλογής, όπως έχει ήδη παρατηρηθεί από την κριτική και γίνεται σαφές και από τον τίτλο *Ομόκεντρα διηγήματα.* Η συλλογή δομείται στη βάση τριών κύκλων με κοινό κέντρο το παρόν της αφήγησης και σταδιακά μειούμενη ακτίνα (και αφηγηματική έκταση), από τις αρχές του εικοστού αιώνα («Η ιστορία της Όλγας»), στο κοντινότερο παρελθόν της εφηβείας μιας ενήλικης αφηγήτριας («Μαυρόασπρο»), και στο εντελώς πρόσφατο παρελθόν μιας εκδρομής («Τ' αόρατα και τα ορατά»), ενώ κυκλικά δομούνται και τα ίδια τα διηγήματα, καταλήγοντας ή παραπέμποντας με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στην αρχή τους.[40] Σε ό,τι αφορά πιο συγκεκριμένα την «Ιστορία της Όλγας» που μας απασχολεί, αυτός είναι ένας μόνο από τους τρόπους με

---

[39] Για μια εκτενέστερη συζήτηση του κύκλου και της ευθείας στη Γαλανάκη, με έμφαση στο μυθιστόρημα *Ο Βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά* (1989) βλ. Θαλάσση 1991.

τους οποίους η αφήγηση αφομοιώνει και μιμείται τους τρόπους αυτού που επιχειρεί να περιγράψει, δείχνοντας έτσι και το δρόμο για την ανάκτηση χαμένων περιοχών του παρελθόντος.

Η υποκειμενικότητα και η ρητή ενεργοποίηση μιας φαντασίας που βρίσκεται σε σχέση συμπάθειας με την ηρωίδα είναι επίσης τρόποι με τους οποίους η αφήγηση κατορθώνει να διασώσει και να ανασυστήσει τη χαμένη ιστορία της Όλγας σ' εκείνες τις πτυχές της, που είναι καταφανώς και οι περισσότερο προσδιοριστικές της ύπαρξής της, που ο τυπικός ιστορικός λόγος αποτυγχάνει να καταγράψει. Τα ελάχιστα σε ποσότητα όσο και σημασία ορατά τεκμήρια και μαρτυρίες δεν ορίζουν εδώ τα στενά περιθώρια όπου κινείται η αντικειμενικότητα της ιστορίας, αλλά την αφετηρία για την ενεργοποίηση μιας λυρικής φαντασίας που είναι και η μόνη που μπορεί να δικαιώσει την ένταση της εσωτερικής ζωής της έγκλειστης Όλγας. Η υποκειμενικότητα του αφηγητή στη σύνθεση αυτής της βιογραφίας δεν είναι παρά το μόνο διαθέσιμο μέσο για την ανίχνευση της υποκειμενικότητας με την οποία η Όλγα προσλάμβανε τον ιστορικό της χρόνο και το σύγχρονό της περιβάλλον. Στο βαθμό που οι περιορισμοί του φύλου της – και, λιγότερο, της τάξης και της φυλής της – εμποδίζουν μια διαβίωση που να πληροί ικανοποιητικά τον ορισμό του πραγματικού, αφήνοντάς της ωστόσο ένα ευρύ πεδίο για μια μυθοποιητική αντίληψη και αντιμετώπιση της ζωής της, οι μυθοπλαστικοί τρόποι της υποκειμενικότητας και της φαντασίας φαίνεται να είναι οι μόνοι κατάλληλοι για την απόδοσή της.

Ωστόσο κινητήρια και κατευθυντήρια δύναμη σ' αυτήν την ενεργοποίηση είναι η συμ-πάθεια της αφηγήτριας προς το πρόσωπο που επιχειρεί να ανασύρει, μια στάση που καταργεί την αποστασιοποίηση κι εγγυάται την εγγύτητα και την φιλόξενη

---

[40] Βλ. Φραντζή 1994: 262-263.

υποδοχή ενός λόγου για πολύ καταπιεσμένου.[41] Το βλέμμα της αφηγήτριας στην πρώτη σκηνή συναντιέται με αυτό της Όλγας στην τελευταία καθώς στέκεται απέναντι στον καθρέφτη και ατενίζει την ίδια φωτογραφία καρφιτσωμένη πάνω του. Όπως και στις σχέσεις της με τους άντρες, η ένταση της ανυπαρξίας της και η εγκυμοσύνη της σιωπής της, της δίνει για άλλη μια φορά με την παρούσα αφήγηση τη δυνατότητα μιας εξωτερίκευσης.

Στον αντίποδα της μεγάλης αφήγησης της ιστορικής επιστήμης που προσδιορίζει την αποστασιοποίηση και την αντικειμενικότητα ως τις μόνες αποδεκτές στάσεις για την ορθή ανάσυρση του 'πραγματικού' παρελθόντος, το διήγημα αυτό δείχνει τους περιορισμούς και τις εξουσιαστικές συνδηλώσεις της αντικειμενικότητας καθώς και το ότι η ιστορία των γυναικών δεν μπορεί να είναι απλώς ένα παράρτημα που συμπληρώνει την επίσημη ιστορία αλλά μια νέα αντίληψη της ιστορίας. Μέσα απ' αυτήν την διαφοροποιημένη αντίληψη για την προσέγγιση της παρελθούσας πραγματικότητας μπορούν πράγματι ν' αναδυθούν οι καταπιεσμένες όψεις της και το πλήθος των διαφορετικών υποκειμένων της που, μην πληρώντας τους όρους των κυρίαρχων λόγων για την πιστοποίηση της παρουσίας, κινδυνεύουν με αφανισμό. Ωστόσο οι όροι και οι συνέπειες αυτής της ανάδυσης σε σχέση ακριβώς με τις αδυναμίες στον καθορισμό της αντικειμενικότητας εξετάζονται διεξοδικότερα στο επόμενο κεφάλαιο.

---

[41] Πρβλ. και Γαλανάκη (1997: 64-65): «Για τη λογοτεχνία η συγκίνηση πρέπει, νομίζω, να είναι μια από τις βασικές αιτίες επιλογής, αιτία που θα συμπλέξει βαθιά και για καιρό ένα πολύ συγκεκριμένο υποκείμενο με ένα από τα αμέτρητα σημεία του παρελθόντος. Η κινητήρια δύναμή της (και όχι η μόδα), από κοινού με το σεβασμό για ό,τι έχει οριστικά διαβεί και κάποιος κάποτε τολμά να το ανακαλέσει και να το φανταστεί, θα συνδράμουν το συγγραφέα – που μέσα από τα κάτοπτρα του χρόνου δεν μπορεί να γράψει παρά για τη δική του εποχή και την ίδια του τη ζωή».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Η διαλείπουσα παρουσία του παρελθόντος: ιστορική μνήμη και (δια)κειμενικό υποκείμενο στη συλλογή *Καλαμάς κι Αχέροντας* του Χριστόφορου Μηλιώνη.

Αυτό το κεφάλαιο εξετάζει την παρουσίαση της ιστορικής μνήμης στη συλλογή του Χριστόφορου Μηλιώνη *Καλαμάς κι Αχέροντας* (1985, 1990 β΄ έκδοση συμπληρωμένη). Πιο συγκεκριμένα επιχειρώ να δείξω ότι η αναδρομή στο παρελθόν, η οποία αφορμάται από την αναζήτηση μιας σταθερής 'πρώτης αρχής' για τον καθορισμό της παροντικής ταυτότητας του εκάστοτε ήρωα, διαπερνάται από την αναπόφευκτη διαμεσολάβηση μιας έντονης κειμενικότητας που περιορίζει δραστικά τη δυνατότητα ασφαλούς πρόσβασης σ' αυτόν τον ιστορικό χρόνο. Αυτή η θεώρηση του παρελθόντος, σύντονη με την κειμενοκεντρική προσέγγιση της ιστορίας στο χώρο της ιστοριογραφίας που αναπτύσσεται στα ευρύτερα πλαίσια των μεταμοντέρνων αντιλήψεων, έχει ως συνέπεια μια ορισμένη μυθοποίηση τόσο του συγκεκριμένου χωροχρόνου όσο και, κυρίως, του υποκειμένου που μαρτυρεί γι' αυτό.

Ελπίζοντας πως η περαιτέρω ανάπτυξη θα δικαιώσει την παραδοξότητα της επιλογής, ως σημείο εκκίνησης για την διερεύνηση αυτή τίθεται το τελευταίο κείμενο της συλλογής, το «Εν γενεά και γενεά» (σσ. 153-164).[1] Σ' αυτό θίγεται το ζήτημα – και το πρόβλημα – του προσδιορισμού της ταυτότητας του αφηγητή σε σχέση με καίρια ιστορικά γεγονότα καθώς προβάλλεται η γνωστή διάκριση σε πρώτη και δεύτερη μεταπολεμική γενιά – ανάλογα με το μάχιμο ή όχι της ηλικίας κατά την περίοδο της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου – και γενιά του

[1] Είναι αξιοπρόσεκτο ότι και η κριτική του Τσακνιά (1990), που έχει γράψει εκτενώς και με πολλές ευκαιρίες για το έργο του Μηλιώνη, χειρίζεται το ίδιο κείμενο ως αφετηριακό.

Πολυτεχνείου. Στην σπονδυλωτή αυτή αφήγηση δείχνεται σε τρεις διαφορετικές περιπτώσεις, όχι μόνο η απόσταση μεταξύ αυτών των γενεών αλλά κυρίως η στενόχωρη και αμήχανη θέση της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς στην οποία ανήκει ο αφηγητής. Η θέση αυτή είναι στην πραγματικότητα μια μη-θέση, καθώς ο προσδιορισμός της γίνεται με τον αρνητικό όρο της μη ενεργούς συμμετοχής στα κορυφαία ιστορικά δρώμενα που καθόρισαν το σύγχρονο ελληνικό σκηνικό. Παιδιά ή έφηβοι στα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου και αδρανοποιημένοι μεσήλικες στη δικτατορία και τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, «στάθηκα[ν] ανάξιοι να καταχωριστού[ν] σ' αυτό το σύγχρονο Libro d'Oro» (126), στις επίλεκτες τάξεις εκείνων που συνέδεσαν άρρηκτα την παρουσία τους με τα γεγονότα γράφοντας Ιστορία. Αντίθετα με την σχεδόν κτητική βεβαιότητα απέναντι στο παρελθόν που εκδηλώνουν ιστορικοί σαν τον Hobsbawm – ο οποίος δηλώνει: "We are part of this century. It is part of us" – και η οποία προκύπτει όχι απαραίτητα από την ενεργό συμμετοχή αλλά και από την απλή φυσική παρουσία σ' έναν ιστορικά κρίσιμο χωρόχρονο,[2] ο αφηγητής νιώθει περισσότερο την επιβλητική παρουσία των συγκεκριμένων συγκυριών σαν μια εκτεταμένη ματαίωση δυνατοτήτων – ενεργούς συμμετοχής, σύγχρονης αντίληψης και κατανόησης των γεγονότων αλλά και περαιτέρω προσωπικής ανάπτυξης – η οποία θέτει καθοριστικά τις βάσεις μιας ταυτότητας με τους αρνητικούς όρους της απουσίας.[3]

Στο «Εν γενεά και γενεά» οι εκπρόσωποι της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς παρουσιάζονται και κυριολεκτικά να κάθονται στις πιο προβεβλημένες θέσεις της

---

[2] Middleton & Woods 2000: 34-35, όπου και το παράθεμα.

[3] Βλ. σχετικά και το κατατοπιστικότατο δοκιμιακό δίδυμο του διηγήματος, «Η παθολογία μιας γενιάς», Μηλιώνης 1983, κυρίως σσ. 15-16, καθώς και Μηλιώνης 1991: 31-33 και 36-38. Επίσης την επιστολή-παρέμβαση του ίδιου (Μηλιώνης 1992) στην γνωστή συζήτηση των Αργυρίου, Κοτζιά, Πλασκοβίτη, Τσίρκα με θέμα 'Η Νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας' στο περ. *Συνέχεια* το 1973 (Αργυρίου κ.ά. 1992) όπου υπερασπίζεται, αντίθετα απ' αυτούς τους εκπροσώπους της α΄ μεταπολεμικής γενιάς, τις δυνατότητες της περιφερειακής θέσης προς τα μεγάλα γεγονότα για τη συγγραφή σημαντικής λογοτεχνίας. Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι αυτό το αίσθημα έλλειψης και

συντροφιάς ενώ «οι άλλοι βολευτήκαμε όπως-όπως σε καρέκλες και σκαμπώ» (128). Επιπλέον οι μεγάλες διαστάσεις των πρώτων αναπτύσσονται πλήρως στο φως των αγωνιστικών τους κατορθωμάτων:

> Για μας τελοσπάντων ο Κ. είναι ένας άνθρωπος 'του μύθου' κι εκείνες τις ώρες [που αφηγείται τις αγωνιστικές εμπειρίες του] παίρνει τις πραγματικές του διαστάσεις που αλλιώς είναι όχι μονάχα συνηθισμένες, αλλά και κατά τι μικρότερες από του μέσου αναστήματος. (128)

Ταιριαστός δίπλα στον Κ., ο Γιουγκοσλάβος παρτιζάνος είναι επίσης «ένα ντερέκι δυο μέτρα» (128).

Αντίθετα «η τάξη και τα σωστά [...] μέτρα» (133) για τον αφηγητή και τον συνομήλικο φίλο του ετεροκαθορίζονται από τους νεώτερούς τους, της γενιάς του Πολυτεχνείου, που καταφέρνουν αστειευόμενοι να τους τρομοκρατήσουν χάρη στο γεγονός ότι εκείνοι γνωρίζουν την ταυτότητά τους (132-133). Η κατάσταση αυτή περιγράφεται συνολικά ως «περίπου τραυματική, που μπορεί να εκτρέπει τη συμπεριφορά σου μερικές φορές και να την κάνει αφύσικη» (126) ενώ δεν αφήνει προφανώς ανεπηρέαστη και τη συγγραφική ταυτότητα καθώς «τα πράγματα συχνά μπλέκονται και δεν μπορείς να ξεχωρίσεις [τους ιδεολογικούς από τους φιλολογικούς αγώνες]»[4] (125-126). Τοποθετημένο στο τέλος της συλλογής το κείμενο αυτό με το σαφή προβληματισμό πάνω στην ταυτότητα έχει το χαρακτήρα μιας ιδιότυπης υπογραφής που ενώνει τους συνομήλικους πρωταγωνιστές (που συχνότατα συμπίπτουν με τους αφηγητές) των διηγημάτων του βιβλίου στην αναζήτηση μιας 'φυσικής' συμπεριφοράς στην καταγωγική αρχή της ιστορίας, στην αυθεντικότητα του παρελθόντος και στη διερεύνηση και καταξίωση της δικής τους σχέσης τους με αυτό. Μ' αυτόν τον τρόπο η επίσκεψη του παρελθόντος στα υπόλοιπα διηγήματα

μειονεξίας αυτής της γενιάς συναντάται τόσο στους ομήλικούς τους Ευρωπαίους όσο και στους Αμερικανούς. Βλ. Eakin 1992: 138-139.

τίθεται σε μια προοπτική θεραπείας αυτής της «περίπου τραυματικής» (126) κατάστασης τοποθετώντας τη συλλογή σε ένα πλαίσιο που, μολονότι δεν είναι εκείνο της αυτοβιογραφίας, φαίνεται ωστόσο να μοιράζεται ορισμένα από τα χαρακτηριστικά κάποιων τουλάχιστον από αυτές, τόσο στην αφετηρία που είναι η θεραπεία του τραύματος, με γνωστότερη ανάμεσά τους τις *Εξομολογήσεις* του Ιερού Αυγουστίνου, όσο και στην ολοκλήρωση, όπως θα φανεί στη συνέχεια.[5]

Το «Εν γενεά και γενεά» ξεχωρίζει σαν ορόσημο μέσα στη συλλογή όχι μόνο για τη θέση του αλλά και για τον χειρισμό του αφηγηματικού χρόνου. Είναι το μοναδικό στο οποίο το αφηγηματικό παρόν, με το πρόσχημα της θεματικής συνάφειας, απορροφά δίκην παραδειγμάτων τις μικρού εύρους αναλήψεις που εντάσσονται σ' αυτό σαν σε ένα διευρυμένο και εξακολουθητικό παρόν που είναι αυτό της μεταπολεμικής και μεταδικτατορικής εποχής. Σε αντίθεση μ' αυτό τα υπόλοιπα κείμενα της συλλογής διακρίνονται για την στροφή, την σαφή μετακίνηση της αφήγησης από το παρόν της σύγχρονης εποχής προς το παρελθόν που κατά κανόνα είναι αυτό των κατοχικών και εμφυλιοπολεμικών χρόνων.

Σ' αυτά τα διηγήματα το παρόν παρουσιάζεται σε κάθε περίπτωση με μελανές αποχρώσεις όπου συχνά εντοπίζεται ένας ειρωνικός τόνος που δεν παραλείπει να υπογραμμίσει την εμπλοκή του κύριου προσώπου στους αλλοτριωτικούς όρους του. Η απόσταση από το παρελθόν καλύπτεται συχνά με την αφορμή ενός ταξιδιού στο οποίο το κύριο πρόσωπο έχει την ιδιότητα του ξένου, κατά περίπτωση του τουρίστα («Ο Τσαλαπετεινός» (σσ. 39-51), «Κοριαντολίνο» (σσ. 65-79), «Κείνος ο σουραυλής» (σσ. 139-151)) ή του αποξενωμένου ντόπιου που επιστρέφει ως

---

[4] Δες και τη ζηλότυπη μέσα στον ενθουσιασμό της προτροπή: «*Αυτά να τα γράψεις Κ.*, του λέμε άμα τελειώνει [ενν. τις αφηγήσεις των αγωνιστικών εμπειριών του]» (127).

[5] Πρβλ. Jay (1984: 23-24): "[T]he *Confessions* begins with Augustine lamenting that his soul now 'lies in ruins'; in writing his book he hopes that God will help him to "built it up again". He writes of the past in order to "heal" in the present what he calls his "infirmity" [...] "Augustine" the subject of the

επισκέπτης («Ο Φρύνος» (σσ. 7-19), «Η Μαναμεγάλη» (σσ. 53-64) ή και των δύο («Symphonia» (σσ. 95-111). Κατ' αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζεται η απόσταση και η διαφορά του ήρωα από το παρελθόν ενώ το ίδιο το παρελθόν ενεργοποιείται με την εμφανή διαμεσολάβηση μιας διαδρομής που φέρει (και) συμβολικά την μνημονική αναδρομή. Η μεσολάβηση της προοπτικής του παρόντος και η παρουσίαση του ιστορικού παρελθόντος μέσω των μηχανισμών της μνήμης διακρίνει τα διηγήματα αυτά από τα αμιγώς 'ιστορικά'[6] που αναπλάθουν ιστορικά γεγονότα του απώτερου παρελθόντος αλλά και από εκείνα των οποίων το αφηγηματικό παρόν εδράζεται σε πιο πρόσφατα γεγονότα ιστορικής σημασίας.[7]

Στα κείμενα αυτά η αυθεντικότητα της βιωματικής μνήμης φιλοδοξεί να άρει την απόσταση που συνεπάγεται η θέση του ήρωα στο παρόν, προς την κατεύθυνση της ικανοποίησης μιας ταυτόχρονης αναζήτησης των παρελθόντων γεγονότων και της σχέσης του υποκειμένου με αυτά. Η σαφής ενεργοποίηση της μνημονικής λειτουργίας σε ένα πλαίσιο ιστορικών γεγονότων, παρούσα σε όλα τα διηγήματα του τόμου ανεξαιρέτως, τοποθετεί την αφήγηση στην προοπτική της διερεύνησης του ιστορικού παρελθόντος με τη βοήθεια της μνημονικής μαρτυρίας.[8] Η τελευταία αποτελεί όχι μόνο κύρια πηγή και καταστατική συνθήκη της επιστημονικής ιστοριογραφικής

Confessions, is linked to Augustine the author of the Confessions in a labor or representation which seeks, by recalling the former, to transform the latter".

[6] Ανάλογα προς το 'ιστορικό μυθιστόρημα'. Στην μετά το 1974 περίοδο ένα σπάνιο παράδειγμα στη διηγηματογραφία αποτελεί η σπονδυλωτή συλλογή διηγημάτων της Ισμήνης Καπάνταη *Εφτά φορές το δαχτυλίδι* (1989). Ο Μουλλάς (1997: 44) εντοπίζει την υποχώρηση του ιστορικού μυθιστορήματος στην υποχώρηση του οράματος της εθνικής ολοκλήρωσης που συνδέει το παρόν και το παρελθόν σε μια αδιάσπαστη συνέχεια.

[7] Στην περιοχή του διηγήματος πρόκειται για μια κατηγορία που μετά τη μεταπολίτευση φθίνει σταδιακά. Από τα αξιολογότερα δείγματα αυτής της παραγωγής που έχει κατά κανόνα περιορισμένες λογοτεχνικές αξιώσεις είναι μεταξύ άλλων η συλλογή *Ματωμένα χρόνια* του Σωτήρη Πατατζή (1946).

[8] Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Παγανός (1998: 106-107) κατασκευάζει μια πλήρη ιστορική αφήγηση του πολέμου, της Κατοχής, του Εμφυλίου και των μεταπολεμικών χρόνων αναδιατάσσοντας τα περισσότερα από τα διηγήματα του τόμου και συνδέοντάς τα διάφορα στοιχεία τους σε μια ενιαία αφήγηση.

έρευνας[9] αλλά κυρίως το ρητό ή υπόρρητο περιεχόμενο μιας επανερχόμενης λογοτεχνικής σύμβασης που επαγγέλλεται την άμεση πρόσβαση στην αλήθεια του παρελθόντος. Η σωρεία των μεταπολεμικών πρωτοπρόσωπων αφηγήσεων-μαρτυριών για την Αντίσταση και τον Εμφύλιο στοχεύει στην αποκάλυψη της ιστορικής αλήθειας και τη δικαίωση των εκάστοτε πρωταγωνιστών της, χρησιμεύοντας μάλιστα υπ' αυτήν την έννοια στην περίπτωση της Αριστεράς ως σημαντικό όχημα διεκδίκησης εξουσίας.[10]

Ωστόσο αν στη λογοτεχνία το είδος της μαρτυρίας έχει συνδεθεί παραδοσιακά με μια τελεολογική ανάγνωση της ιστορίας όπου η απάλειψη της αποσπασματικότητας φιλοδοξεί σε μια αληθοφανή εκδοχή της ιστορίας 'όπως έγινε',[11] τα διηγήματα που εξετάζονται δείχνουν μια επίγνωση των περιορισμών που η γραμμικότητα θέτει στην αληθοφάνεια. Η άτακτη ή συνειρμική διαδοχή των εικόνων και των λόγων, τα αφηγηματικά κενά και η χαλαρή διάρθρωση και συμπλοκή των χρονικών επιπέδων που υπηρετούνται κυρίως από το πλαίσιο μιας θαμιστικής αφήγησης που δεν είναι αυστηρά εντοπισμένη θεματικά υπονομεύουν τη γραμμική οργάνωση της τυπικής μαρτυρίας. Στα κείμενα που μελετώνται παραμένει σαφές ότι η μνήμη είναι ένα μέσο διαπραγματευτικό μεταξύ του γεγονότος και της ανακατασκευής του, και του οποίου η λειτουργία περιπλέκει την ορθολογιστική διάκριση σε *πριν* και *μετά*.[12]

Εντούτοις αυτό δεν συνεπάγεται την υποχώρηση του αιτήματος της αληθοφάνειας αλλά μάλλον την ενδυνάμωσή του. Η προβολή της μνημονικής λειτουργίας που προϋποθέτει η μαρτυρία λειτουργεί εδώ ως εγγύηση αυθορμησίας

---

[9] Εκτός από αυτονόητα πολύτιμη πηγή για τον ιστορικό, οι μαρτυρίες αποτελούν και τη σαφέστερη ένδειξη ότι η ανθρωπότητα *θυμάται*, που είναι η βασικότερη κατοχύρωση της ιστοριογραφίας απέναντι στους περιορισμούς της κειμενικότητάς της και στις μομφές για κατασκευή.
[10] Nikolopoulou 2002: 25-26, Αποστολίδου 1997: 118.

και αυθεντικότητας[13] ενώ επιπλέον υπογραμμίζει την παρουσία του υποκειμένου που μαρτυρεί: καθώς ο μάρτυρας πρωταγωνιστεί στα γεγονότα η έμφαση στη λειτουργία της ανάμνησης επιτρέπει μια μεγαλύτερη σύνδεση με τα ιστορούμενα. Μ' αυτήν την έννοια τα γεγονότα και η μαρτυρία γι' αυτά καλούνται να αλληλοεπικυρωθούν προκειμένου να εδραιώσουν από κοινού την παρουσία του ενθυμούμενου υποκειμένου. Γιατί η μαρτυρία, εκτός από το ότι βρίσκεται σε σχέση αλληλεξάρτησης με τα γεγονότα για τα οποία μαρτυρεί, προϋποθέτει ταυτόχρονα την αναντικατάστατη μοναδικότητα του υποκειμένου και την παρουσία του τόσο στο χωρόχρονο των γεγονότων που βλέπει με τα ίδια του τα μάτια όσο και στη συνείδησή του, προϋποθέτει την παρουσία εν εαυτώ, την αυτοπαρουσία, την ταυτότητα εκείνου που αναλαμβάνει την ευθύνη να μαρτυρήσει και ορκίζεται.[14]

Από την άποψη της συνειρμικής αυθορμησίας της μνήμης και της επιδιωκόμενης αμεσότητας της μαρτυρίας χαρακτηριστικά είναι τα διηγήματα «Ο τσαλαπετεινός» και «Η Μαναμεγάλη». Το πρώτο αναπτύσσεται σε τρία διαφορετικά χρονικά επίπεδα: του απώτερου παρελθόντος της Κατοχής, του πιο πρόσφατου που κυριαρχείται από τον αργό και θλιβερό θάνατο του αδερφού του ήρωα, και του

---

[11] Αμπατζοπούλου 1998: 99. Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι, όπως δείχνει στη μελέτη της η Nikolopoulou (2002), ο λόγος της μαρτυρίας στην ελληνική λογοτεχνία μεταλλάσσεται και υπηρετεί διαφορετικούς στόχους σε μεταγενέστερα κείμενα, κυρίως από το 1960 και εξής.

[12] King 2000: 6, Terdiman 1993: 8.

[13] Για τη σύνδεση ανάμεσα στο συνειρμό και την αλήθεια υπήρξε πολύ σημαντική η συμβολή της ψυχανάλυσης.

[14] Πρβλ. Derrida (1996α: 31, 36): «Μαρτυρώ δεν θέλει να πει αποδεικνύω, αλλά ορκίζομαι πως είδα, άκουσα, άγγιξα, αισθάνθηκα, με μια λέξη ήμουν παρών, πως αυτό το συμβάν μου ήταν ή μου είναι παρόν, μέσα στο χώρο και το χρόνο – άρα αισθητό·» και «Δεν μπορώ να ισχυριστώ ότι προσκομίζω μιαν αξιόπιστη μαρτυρία παρά μόνο εάν διατείνομαι ότι είμαι σε θέση να μαρτυρήσω ενώπιον του εαυτού μου, να εγγυηθώ γι' αυτήν στον ίδιο τον εαυτό μου, να είμαι υπεύθυνος γι' αυτήν ενώπιον του ίδιου του εαυτού μου, να ξέρω αυτό που είδα, άκουσα ή άγγιξα, να είμαι ο ίδιος όπως χθες ή πριν από μια στιγμή η μερικά χρόνια, να ξέρω τι γνωρίζω και να θέλω να πως αυτό που θέλω να πω. Στη μαρτυρία, η παρουσία εν εαυτώ – άρα η ευθύνη –, το να εγγυάσαι για τον εαυτό σου, πρέπει να έχει την ίδια έκταση με την παρουσία ενώπιον κάποιου άλλου πράγματος, με το περασμένο παρόν ενώπιον κάποιου άλλου πράγματος και με την παρουσία ενώπιον του άλλου, επί παραδείγματι ενώπιον του αποδέκτη της μαρτυρίας». Επίσης Felman (1992: 204, 206): "To testify is always, metaphorically, to take the witness's stand, or to take the position of the witness insofar as the narrative account of the witness is at once engaged in an appeal and bound by an oath" και "The uniqueness of the narrative performance of the testimony in effect proceeds from the witness's irreplaceable performance of the act of seeing – from the uniqueness of the witness's 'seeing with his/her own eyes".

παρόντος των μοναχικών καλοκαιρινών διακοπών. Η άτακτη μετακίνηση, το διαρκές γλίστρημα από το ένα επίπεδο στο άλλο καθώς παρακολουθούμε τη συνείδηση του ήρωα δεν γίνεται με βάση την ανάδειξη των αιτιωδών αλληλουχιών που τα συνδέουν αλλά ακολουθεί την άτακτη συνειρμική πορεία που υποδεικνύουν οι σκηνές, λέξεις, φράσεις και καταστάσεις που ανακύπτουν στο παρόν όντας κοινές στους διαφορετικούς χρόνους: το λάλημα του τσαλαπετεινού που είναι παρόν και στα τρία επίπεδα, ένα μαγιό μπικίνι στον παρόντα χρόνο και το βομβαρδισμένο Μπικίνι του τέλους του πολέμου, η κληματαριά της νησιώτικης ταβέρνας και η κληματαριά του πατρικού σπιτιού που κάηκε από τους γερμανούς, το «κακό σκυλί ψόφο δεν έχει» για τον ιδεολογικό αντίπαλο της Κατοχής και για τους σύγχρονους γερμανούς τουρίστες, η υπέρμετρη ζέστη – καλοκαιρινή ή της φωτιάς – που κυριαρχεί σε όλα τα χρονικά επίπεδα.

Στο «Η Μαναμεγάλη» η ευχερέστερη διάκριση των χρονικών επιπέδων αντισταθμίζεται από την αταξία που εισάγουν οι «ανακατεμένες εικόνες» (53) από την ζωή των κατοχικών και πρώτων μεταπολεμικών χρόνων και από τις αφηγηματικές ασυνέχειες που δημιουργούν οι λειασμένες μεταβάσεις από τον ιστορημένο χρόνο στο χρόνο της αφήγησης. Έτσι ο αφηγητής φαίνεται για μια στιγμή να εκμεταλλεύεται «τη σύγχυση που επικράτησε» (51) από τις κατοχικές πυρκαγιές ενώ στην πραγματικότητα αναφέρεται στο αγγελτήριο τηλεφώνημα για το θάνατο της Μαναμεγάλης και στη συνέχεια ο ύπνος τον παίρνει – παραδόξως μέχρι να συνειδητοποιήσουμε τον χρόνο στον οποίο ανήκει το γεγονός – μέσα στις «φωτιές και [τα] πολυβόλα» (55).

Σε άλλα διηγήματα όπως τα «Ο Φρύνος», «Καλαμάς κι Αχέροντας» (σσ.21-37), «Κοριαντολίνο» (σσ. 65-79), «Symphonia», και «Η Φρύνη» (σσ. 113-124) η πιο μετριασμένη σύμφυρση των χρονικών επιπέδων και μια μεγαλύτερη αφηγηματική

συνέχεια ισοσταθμίζονται από την προβολή της συνειρμικής λειτουργίας που συνοδεύει σταθερά τη θεματική διάχυση. Ο αυθορμητισμός της ανάμνησης (με εξαίρεση τη «Φρύνη», που προστέθηκε εκ των υστέρων, στη δεύτερη έκδοση της συλλογής) προβάλλεται με τη χρήση ποικίλων εξωτερικών ερεθισμάτων που πυροδοτούν τη μνημονική λειτουργία. Ένα ταξίδι επιστροφής στο σκηνικό του παρελθόντος είναι κλασικός 'τόπος' στη συνειρμική ανάμνηση[15] και παίζει σημαντικό ρόλο τόσο στο «Φρύνο» όσο και στη «Symphonia» ενώ στο «Καλαμάς κι Αχέροντας» το ευρύτερο ηπειρωτικό θέατρο των εμφυλιοπολεμικών συρράξεων συνιστά τον άξονα γύρω από τον οποίο αυτή αναπτύσσεται. Μικρότερης κλίμακας οπτικά ερεθίσματα, όπως το λαγήνι στο «Φρύνο» και το μπουκάλι με το λικέρ στο «Κοριαντολίνο» επιτελούν την ίδια λειτουργία καθώς και οσφρητικά ερεθίσματα όπως η «πιπεράτη μυρουδιά του βρεγμένου χόρτου» (99) που ξαναβρίσκεται στον καπνό του ουγγαρέζικου τσιγάρου, στο «Symphonia». Αυτές οι συνειρμικές αναπτύξεις των μαρτυριών των πρωταγωνιστών για τις ιστορικές περιόδους του πολέμου, της κατοχής και του εμφυλίου, λειτουργούν προς την εξασφάλιση μιας άμεσης σχέσης του υποκειμένου με τα γεγονότα για τα οποία μαρτυρεί.

Από την άλλη πλευρά η απουσία ενεργούς συμμετοχής και καταγράψιμης παρουσίας στα ιστορικά γεγονότα που καθόρισαν το μεταπολεμικό τοπίο τείνει να υποκατασταθεί από την εμμονή στις ασήμαντες και ασύνδετες λεπτομέρειες των παιδικών και εφηβικών παραστάσεων και το περιορισμένο του πεδίου παρατήρησης. Η αδυναμία των άνηβων πρωταγωνιστών να συμμετάσχουν στη διαμόρφωση των καίριων ιστορικών γεγονότων αλλά και να τοποθετήσουν όσα βλέπουν σ' ένα ευρύτερο ερμηνευτικό σχήμα υποστηρίζει την αυθεντικότητα μιας μαρτυρίας που βασίζεται περισσότερο στην παθολογία παρά στη δράση και την συνολική εποπτεία.

---

[15] Βλ. Tadié 1999: 169-174.

Κατά τρόπο εν μέρει ανάλογο αλλά τελικά διαφορετικό από τα κείμενα εκπροσώπων της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς που εδραιώνουν την παρουσία τους παρεμβαίνοντας πολιτικά και διορθωτικά με την κατάθεση της δικής τους μερικής αλλά εμπράγματης μαρτυρίας απέναντι στις αφαιρετικές γενικεύσεις του ιστορικού λόγου,[16] τα διηγήματα που εξετάζουμε τείνουν να διασώζουν την εγκυρότητα της μαρτυρίας τους, και ως εκ τούτου την παρουσία του συλλογικού πρωταγωνιστή και αφηγητή του τόμου, μέσα από εκείνα που *δεν* μαρτυρούνται, τα καθοριστικά γεγονότα της εποχής στα οποία ο ίδιος δεν ήταν δυνατόν να είναι παρών. Από αυτήν την άποψη χαρακτηριστικά είναι τόσο το «Κοριαντολίνο» όπου το πεδίο παρατήρησης δεν επεκτείνεται πέρα από όσα συμβαίνουν ή φτάνουν ως νέα από δεύτερο χέρι στο επιταγμένο σπίτι, όσο και, κυρίως, η «Φρύνη» που καταγράφει τη ζωή στο δάσος κατά τις επιδρομές των στρατευμάτων κατοχής στο χωριό και όπου ο πόλεμος φτάνει ως απόηχος.

Εντούτοις αυτή η μερική και αποσπασματική κι επίσης συνειρμική και άτακτη επιφάνεια αυθεντικής μαρτυρίας διατρέχεται, όπως έχει ήδη παρατηρηθεί από την κριτική, από μια 'υπόγεια συμμετρία'[17] που αξιοποιεί την κλασσική παράδοση της διηγηματογραφίας[18] και η οποία σε ορισμένες περιπτώσεις οργανώνει την αφήγηση σε περισσότερο ή λιγότερο ευδιάκριτα ρητορικά σχήματα. Τα τελευταία υπονομεύουν με την έντονη κειμενική τους διάσταση την αναπαράσταση της αυθορμησίας της μνημονικής λειτουργίας, μετακινώντας την έδρα της από την κεντρική συνείδηση του υποκειμένου σε κοινές, συλλογικές πολιτισμικές πρακτικές.

---

[16] Πρβλ Μαρωνίτη (1981: 42-43): «Η μέθοδος ωστόσο της ποίησης δεν είναι να αντιδικεί καλά και σώνει με την ιστορία, αλλά να ελέγχει την αφαιρετική όρεξη του ιστορικού (και προπαντός: του ψευδοϊστορικού), επαναφέροντας στο προσκήνιο τη μοριακή προσωπική εμπειρία και επιμένοντας στις συγκρίσεις που προκύπτουν από την παραβολή της προς την ιστορική ή ψευδοϊστορική της αντιγραφή. [...] Οι «Εποχές», σχεδόν στο σύνολό τους, συνιστούν τον ποιητικά πραγματοποιημένο αντίλογο του Αναγνωστάκη προς αντίπαλες πολιτικές συνθήκες, που τείνουν συστηματικά να ακυρώσουν τις βαριές εμπειρίες της δεκαετίας 1940-1950.

[17] Βλ. Τσακνιά 1990: 108-109.

Πιο συγκεκριμένα, η αφηγηματική ύλη στο «Ο φρύνος» διατάσσεται γύρω από μια κεντρική μεταφορά που παραλληλίζει τα δύσκολα κατοχικά χρόνια αλλά και την ανάμνησή τους με τον επικίνδυνο και γεμάτο δηλητήριο φρύνο που ξεπηδάει μέσα από τις υλικές επιβιώσεις του παρελθόντος, όπως είναι το λαγήνι-αντικείμενο της κατοχικής φιλονικίας και σύγχρονο εύρημα του φίλου του πρωταγωνιστή.

Το σχήμα της μεταφοράς οργανώνει επίσης και τον «Τσαλαπετεινό» όπου το λάλημα του τσαλαπετεινού και η διαφορετική σημασιοδότησή του σε διαφορετικά πλαίσια, ιδεολογικά –«δεν είναι ψυχές/ σκοτωμένοι, είναι τσαλαπετεινός» (41/46)[19]– και κοινωνικά – η ευαισθησία του ήρωα στο κρώξιμό του εκλαμβάνεται από τους νοικάρηδές του ως παραξενιά – λειτουργεί παραδειγματικά για την αλλοιωμένη σημασία όλων των αντίστοιχων καταστάσεων και εκφράσεων που συνιστούν τα κομβικά σημεία της συνειρμικής ανάμνησης του ήρωα. Κατ' αυτόν τον τρόπο το λάλημα του πουλιού σχηματίζει ένα σκέλος προς το οποίο παραλληλίζεται η μνήμη και με το οποίο υπογραμμίζεται το μοναχικό και ανεπιβεβαίωτο του χαρακτήρα της όπως λέγεται σαφώς στο κλείσιμο του κειμένου: «Κι αυτός θυμόταν κι ήταν ολομόναχος, όπως είναι ολομόναχοι όσοι θυμούνται» (47).[20]

Αντίστοιχα στο «Κοριαντολίνο» το φερώνυμο λικέρ είναι το βασικό όργανο μιας συνεκδοχής – που υπηρετείται άριστα από την ιδέα του μπουκαλιού – όπου η 'ποιότητα', η ιδιότητα του «παλιομοδίτικου» (72) ποτού που, παρά την σημασία του προσωπικά για τον ήρωα, «δε λέει τίποτε» (72) για τους άλλους, αντιπροσωπεύει στο παρόντα χρόνο το σύνολο της παρελθούσας πολεμικής συγκυρίας μέσα στην οποία συναντήθηκε για πρώτη φορά.

---

[18] Πρβλ. Καζαντζή (1985): «Κλασσικά τι διηγήματα του Μηλιώνη. Τόσο που διδάσκουν τα πάντα για το μοντέρνο διήγημα».
[19] Βλ. και Αργυρίου 1996.
[20] Η καταστατική μοναξιά του μάρτυρα συνίσταται στο γεγονός ότι 'κανείς δεν μαρτυρεί για τον μάρτυρα' ('Niemand/ zeugt für den/ Zeugen' γράφει ο Celan) με την τριπλή έννοια του 'για' ως

Από την άλλη, στο διήγημα «Symphonia» οργανωτικός άξονας είναι το σχήμα της μετωνυμίας όπου η παρουσία του 'μέρους', της ερειπωμένης σκάλας στο χωριό που στον παρόντα χρόνο «δεν ανεβάζει πουθενά» (99), βρίσκεται στη θέση της απουσίας του 'όλου', της στέγης του αριστερού πρόσφυγα Ντούλια. Αυτό το πολυδύναμο σύμβολο μιας ταραγμένης εποχής στέγαζε επιπλέον μια κανονική περιοδικότητα για το σύνολο της κοινότητας – η ζωή του Ντούλια ακολουθούσε, μέσα στην ιδιοτυπία της, αυστηρά καθορισμένες διακρίσεις ανάμεσα στις εποχές και στις ώρες της ημέρας – και συνάμα μια ιδεολογία που στον παρόντα χρόνο αναδείχνονται 'άστεγες' και εκκρεμείς. Ταυτόχρονα, το τσιγάρο μάρκας Symphonia που αποκόμισε ο ήρωας στην Ουγγαρία όπου συνάντησε πρόσφυγα τον παλιό του συγχωριανό και που το καπνίζει στο κλείσιμο του κειμένου είναι ό,τι απομένει από όλο το ταξίδι, όλη την ιστορική διαδρομή: η συνειρμική σύνδεση που αυτοαναλίσκεται.

Τέλος στη «Φρύνη» η θεματική διάχυση – που προκαλείται καθώς το αναπόφευκτα έντονο πλαίσιο της ζωής στο δάσος κατά την κατοχή και εντέλει καταστροφή του χωριού από τους γερμανούς υπονομεύει την κεντρικότητα του ερωτικού θέματος – οργανώνεται σε μια μεταφορά κατά την οποία όλη αυτή η ταραγμένη περίοδος βρίσκει στο πρόσωπο της «δικής μας Φρύνης» μια μορφή κατάλληλη για την αναπαράσταση της, όπως υπήρξε η συνονόματή της αρχαία εταίρα για την αναπαράσταση της Αφροδίτης. Έτσι η μνήμη ολόκληρης της εποχής, σημαδεμένη από την ερωτική παρουσία του κοριτσιού, κρυσταλλώνεται με τη γραφή σε άψυχο απείκασμα: άγαλμα της Αφροδίτης «σαν εκείνες που τεχνουργούσε ο Πραξιτέλης κι ο Απελλής» (124), διήγημα με τον τίτλο «Φρύνη».

'σχετικά με', 'στη θέση του' και 'ενώπιον του' που καθιστούν τη μαρτυρία πάντοτε «ετερογενή προς την τάξη του ειδέναι» και τον μάρτυρα αναντικατάστατο. Βλ. Derrida 1996α: 47-50.

Στη διαπίστωση αυτών των σχημάτων μέσα στα κείμενα που είδαμε διακρίνει κανείς εύκολα τα ίχνη μιας πολιτισμικής συλλογικότητας που εκφράζει τη μακρόχρονη ιστορική της διαμόρφωση μέσα από περιγράμματα που διευθύνουν εκ των προτέρων την πορεία προς την ιδιωτική ανάμνηση. Μ' αυτόν τον τρόπο υπονομεύεται η αυθεντικότητα με την οποία συνδέεται ο αυθορμητισμός της μνημονικής λειτουργίας. Η παρουσία παραδοσιακών συμμετρικών σχημάτων στο θεωρητικά ανεξέλεγκτο υλικό που απελευθερώνει ο συνειρμός έχει ως αποτέλεσμα μια εικόνα της μνήμης σαν ένα παλίμψηστο πολιτισμικών καταγραφών, όπου το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός διαπλάθεται και αναπλάθεται αναπόφευκτα μέσα από την καλλιεργημένη παράδοση συγκεκριμένων σχημάτων πρόσληψης. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε σ' αυτό το σημείο ότι τα σχήματα αυτά είναι ανάλογα με εκείνα που εντόπισε και μελέτησε ο Hayden White (1973) στην επιστημονική ιστοριογραφία του δέκατου ένατου αιώνα.[21] Στην περίπτωση που μας απασχολεί όμως η αυθεντική αναπαράσταση του ιστορικού γεγονότος που αυτά υπονομεύουν δεν εδράζεται στην επιστημονική αντικειμενικότητα αλλά στον συνειρμικό αυθορμητισμό.

Στους ισχυρισμούς αυτούς θα μπορούσε κανείς δικαίως να παρατηρήσει ότι τα σχήματα της μεταφοράς, της μετωνυμίας και της συνεκδοχής προδίδουν τουλάχιστον, μέσα από τους περιορισμούς που θέτουν, μια πίστη στη δυνατότητα της γλώσσας να φτάσει στην 'εξωτερική' πραγματικότητα που προϋποτίθεται από τη δυνατότητα λειτουργίας μιας αναλογίας.[22] Στην διαπίστωση αυτή συνηγορεί και η

---

[21] Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι ο White είναι ο γνωστότερος, ίσως και επειδή ο συστηματικότερος, εκπρόσωπος της έρευνας της 'αισθητικής του γνωστικού πεδίου'. Άλλοι, στο χώρο της κοινωνιολογίας αντί για της ιστοριογραφίας, είναι οι Robert Nisbet και Richard Brown. Βλ. σχετικά Nemoianu 1989: 61-83. Από μια διαφορετική σκοπιά ο Ricoeur (1990) επισημαίνει την «αφηγηματική λειτουργία» ως καταστατική εξίσου της μυθοπλασίας όσο και της ιστορίας, ένα «γλωσσικό παιχνίδι» (με την έννοια του Wittgenstein, βλ. κι εδώ, κεφ. 9) στο οποίο συμμετέχουν και οι δύο.

[22] Για το λόγο αυτό ο White (1973: 36), χρησιμοποιώντας το λεξιλόγιο του Schiller, χαρακτηρίζει τους τρεις αυτούς τροπισμούς ως 'αφελείς' και τους αντιπαραθέτει σε αυτόν της ειρωνείας, που χαρακτηρίζει ως 'συναισθηματικό' (αυτοαναφορικό).

άποψη που διατυπώνεται στη «Φρύνη» πως η ομοιοκαταληξία: «*στην Αθήνα και ψοφούσαν απ' την πείνα*», όντας η ίδια μια «αναπόφευκτη αναγκαιότητα» (116), δείχνει «πολύ παραστατικά» (116) την αναπόφευκτη αναγκαιότητα του θανάτου στην κατοχική πρωτεύουσα. Εντούτοις μια προσεκτικότερη εξέταση του ρόλου που καλούνται να διαδραματίσουν αυτά τα σχήματα δείχνει ότι τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά.

Οι αναλογίες των σχημάτων επιστρατεύονται για να κάνουν σαφέστερα, μέσω του παραλληλισμού τους με κάτι που είναι ευρύτερα γνωστό, αφενός τα μακρινά και όχι άμεσα ανακλητά γεγονότα του παρελθόντος και αφετέρου την ίδια τη λειτουργία του διαμεσολαβητικού παράγοντα της μνήμης. Θέτοντας ήδη τη μνήμη ως 'άγνωστο' παράγοντα της εξίσωσης αντιλαμβάνεται κανείς την αυξημένη δυσκολία να φτάσει στο παρελθόν καθαυτό. Από την άλλη πλευρά, το δεύτερο σκέλος του παραλληλισμού, ο 'γνωστός' παράγοντας, αναδεικνύεται στην πορεία της αφήγησης αν όχι καθαυτό ασαφής, οπωσδήποτε δυσανεκτικός στην απόδοση ενός μόνου νοήματος, και αμφίβολος στην πολυσημία του, ώστε η διασαφητική λειτουργία του υπονομεύεται σημαντικά. Αυτό φαίνεται να οφείλεται σε μεγάλο βαθμό σε μια αποσύνδεση των λέξεων από τα πράγματα, εξέλιξη που ο αφηγητής κατά κανόνα εντοπίζει στη σύγχρονη εποχή,[23] αλλά και στην εξαιρετικότητα των καταστροφικών περιστάσεων που κάνουν σχεδόν αδύνατη την μετάδοση της εμπειρίας.[24]

Στην περίπτωση του «Φρύνου» η μνήμη φορτίζεται με συνδηλώσεις δυσαρέσκειας κι επικινδυνότητας που εναποτίθενται σε ένα ζώο το οποίο ο αφηγητής κρίνει άγνωστο στους περισσότερους, και του οποίου το όνομα είναι ακόμα μια από

---

[23] Πρβλ. την παρατήρηση του συγγραφέα σε συνέντευξη: «Οι λέξεις εκεί [στο χωριό] ήταν στενά δεμένες με τα πράγματα (είχαν υλική υπόσταση, λέξη και πράγμα ήταν ένα) μάθαινα τις λέξεις αγγίζοντας τα πράγματα». Μηλιώνης 1988 : 67. Πρβλ. επίσης και τον προβληματισμό του για τη «νεκρά γλώσσα» με αφορμή τον Παπαδιαμάντη. Μηλιώνης 1994: 43-46.

τις λέξεις που «θάβονται σωρός στις χωματερές των λεξικών μας» (9). Η προσπάθειά του να το περιγράψει και να το κάνει κατάλληλο φορέα του υπεσχημένου νοήματος γρήγορα εκτρέπεται από την κυριολεξία σε μια εξεζητημένη μεταφορά:

> χοντρός, κοντολαίμης κι άσκημος με φουσκωμένα μάγουλα, με πρησμένα μάτια και δέρμα χλεμπονιάρικο, όλο μπιμπίκια [ενώ η αμυντική του στάση] θυμίζει την εκπαίδευση που μας κάνανε στο Κ.Ε.Ν. Κορίνθου για την 'κάλυψη και απόκρυψη' σε περίπτωση ατομικού και βιοχημικού πολέμου. (10)

Προϊούσης της αφήγησης τα χαρακτηριστικά του φρύνου, κοινώς *ζιάμπας*, αποδίδονται ρητά τόσο στο «πιο κοινό είδος στην Αθήνα: φρύνος ο αθηναίος» (10) όσο και στη γριά της γειτονιάς που ήταν «κοντολαίμα, με πρόσωπο φαρδύ, μπαμπουλωμένο στη βρώμικη μπόλια» (11). Ωστόσο η θρασύδειλη συμπεριφορά προς αυτήν τόσο των παιδιών όσο και της άμια-Μίγιας μετά το κάψιμο του χωριού από τους γερμανούς,[25] υποβάλλει την επέκταση του χαρακτηρισμού και σ' εκείνους, έτσι που το σύμβολο της ζιάμπας – ήδη από την αρχή μια λέξη εν πολλοίς κενή – χάνει την επιδιωκόμενη καθαρότητα και τη δυνατότητα που παρέχει για διακρίσεις.

Της ίδιας τάξης είναι και η αναλογία που προσφέρει το *Κοριαντολίνο* στο ομώνυμο διήγημα. Ο αφηγητής αισθάνεται την ανάγκη να περιγράψει αναλυτικά το άγνωστο ποτό καταφεύγοντας πάλι στους τρόπους της μεταφοράς:

> ένα λικέρ πορτοκαλί, με κλαδάκια μέσα, από κρυσταλλωμένη ζάχαρη, που μου φέρνουν στο νου τα κρύσταλλα που κρεμόντουσαν στα δέντρα και στις αστρέχες των σπιτιών, όταν τη νύχτα πάγωνε το χιόνι. (61)

Επιπλέον το λικέρ είναι το αντικείμενο μιας μακροχρόνιας αναζήτησης που δυσχεραίνεται από τη γενικότερη άγνοια γύρω απ' αυτό:

---

[24] Ο Laub (Felman & Laub 1992: 64, 67-8) καταθέτει την εμπειρία του ψυχαναλυτή που δυσκολεύεται να σημάνει σε θύματα του Ολοκαυτώματος πως τους αναγνωρίζει γι' αυτό που είναι κι επισημαίνει τον κοινό σ' αυτούς εφιάλτη ότι διηγούνται μια ιστορία που δεν ακούει κανείς.

> Σ' αυτό το διάστημα ρώτησα πολλές φορές να μάθω πώς το λένε εκείνο το πιοτό αλλά **δεν καταλάβαιναν τι τους έλεγα**. Μονάχα μια φορά ένας μου είπε: "Α ξέρω ποιο λες. Δεν ξέρω πώς το λένε". (71)[26]

Η λειτουργία του ποτού ως κοινώς προσβάσιμου συμβόλου δείχνεται έτσι και σ' αυτήν την περίπτωση προβληματική.

«Η Φρύνη» από την άλλη υπονομεύει το μεταφορικό σχήμα που εξυπηρετεί την οργάνωσή της, με τρόπο αυτοαναφορικό[27] που τελικά εμποδίζει τη σύγκριση με ένα αντικείμενο εξωτερικό και ως εκ τούτου την διασάφηση του αντικειμενικού της νοήματος. Η Φρύνη και η εποχή που εκπροσωπεί είναι σαν το έργο τέχνης που την αποτυπώνει, σαν το διήγημα που γράφεται με τίτλο το όνομά της.

Με τρόπο διαφορετικό στη σύλληψή του αλλά όχι ανόμοιο στο τελικό αποτέλεσμα, στο «Ο τσαλαπετεινός» θίγεται άμεσα η κοινωνική διάσταση της γλώσσας σε συγχρονικό και διαχρονικό επίπεδο και οι άμεσες συνέπειές της στη δυσκολία καθήλωσης των νοημάτων της. Το λάλημα του τσαλαπετεινού που έχει διαφορετική σημασία για τον ήρωα απ' ό,τι για τους νοικάρηδές του λειτουργεί, όπως προαναφέρθηκε, παραδειγματικά για όλο το πλήθος των λέξεων που σχηματίζουν τον ιστό των συνειρμών του πρώτου και οι οποίες αλλάζουν διαρκώς νόημα ανάλογα με τη χρήση και το περιβάλλον της εκφοράς τους, υπονομεύοντας την ασφαλή και κοινή πρόσβαση σ' ένα 'αντικειμενικό' παρελθόν. Δομημένο πάνω στις μεταλλάξεις των σημασιών των λέξεων που διεκπεραιώνουν την αφήγηση γλιστρώντας στα διαφορετικά χρονικά επίπεδα και τα ιδεολογικο-κοινωνικά συμφραζόμενα, αυτό το

---

[25] Πρβλ. και την απάντηση της γριάς στις κατηγορίες για αχαριστία: «Καλύτερα φαρμάκι [ενν. να μου έδινες]» (15).

[26] Η υπογράμμιση δική μου.

[27] Όπως έχει προαναφερθεί το διήγημα αυτό προστέθηκε μόνο στη δεύτερη έκδοση, που ακολούθησε πέντε χρόνια μετά την πρώτη από μεγαλύτερο εκδοτικό οίκο, και αφού το βιβλίο είχε ήδη κερδίσει το α΄ κρατικό βραβείο διηγήματος το 1986. Πιστεύω ότι οι συνθήκες αυτές εξηγούν μια οξύτερη επίγνωση και εναργέστερη έκθεση, σ' αυτό το διήγημα, των μηχανισμών που λειτουργούν στα υπόλοιπα, χωρίς αυτό να το κάνει απαραίτητα πιο ενδιαφέρον από εκείνα.

κείμενο προβάλλει εμφατικά τη διαλογικότητα που ο Bakhtin διαπίστωσε ως εγγενή στη γλώσσα, εντοπίζοντάς την στην ιστορία των λέξεων, στην ποικιλία περιβαλλόντων των συγχρονικών της χρήσεων και στη δυναμική της εκφοράς που προϋποθέτει δομικά το διάλογο μεταξύ πομπού, δέκτη και πλαισίου εκφοράς.[28]

Τη διαλογική αυτή διάσταση της γλώσσας ξαναβρίσκουμε στο «Καλαμάς κι Αχέροντας» όπου, μολονότι δεν χαρακτηρίζει πλέον σκέλος αναλογίας, εκφράζει τον ίδιο προβληματισμό κάνοντας σαφέστερη την πιο συγκεκριμένα *διακειμενική* διάσταση της διαλογικότητας.[29] Σ' αυτό το κείμενο δείχνεται αριστοτεχνικά πώς η αναφορικότητα μιας φορτισμένης φράσης όπως «οι δικοί μας», που αφενός συμπυκνώνει ολόκληρη την εμφυλιοπολεμική και μετεμφυλιακή εποχή και αφετέρου περιγράφει μια ασφαλή – επειδή μονοσήμαντη – πρόσβαση στο παρελθόν, εξαρτάται κατεξοχήν, όπως όλες οι αντωνυμίες, από το πρόσωπο που την εκφέρει.[30] Καθώς η αφήγηση αποκαλύπτει το διάτρητο αυτού του κατεξοχήν στεγανού θεμελίου της πρόσφατης ιστορίας του εμφυλίου πολέμου, με την ίδια φρικαλεότητα να διαπράττεται και από τις δύο πλευρές και τον πρωταγωνιστή να πληροφορείται εμπιστευτικά τα γεγονότα και από τις δύο πλευρές που τον θεωρούν 'δικό τους', η τελευταία καταλήγει να αναλογεί σε ένα «κάπως μπερδεμένο» (25) βυρωνικό απόσπασμα. Ο στίχος αυτός, «*Να ο Καλαμάς, ο σκοτεινός Αχέροντας εκείνος*», που χρησιμοποιείται και ως προμετωπίδα στο διήγημα, συγχέει τον Καλαμά, απαράβατο σύνορο της αιματηρής εμφυλιοπολεμικής διάκρισης σε ελασίτες και εδεσίτες, με τον

---

[28] Bakhtin 1981. Για την κεντρική έννοια του διαλόγου στον Bakhtin βλ. τη μελέτη του Holquist (1990) ενώ για μια ευσύνοπτη παρουσίαση των διαφορετικών εννοιών του στο έργο του βλ. Morson & Emerson 1990: 130-139, 146-149, 49-62.

[29] Ο όρος διακειμενικότητα που εισηγήθηκε πρώτη η Kristeva (1980) σε αναφορά προς το έργο του Bakhtin προσδιορίζει τις ποικίλες σχέσεις – αναφορά, παράθεση, προσαρμογή, μετάφραση, μίμηση, παρωδία, παστίς κ.ά – ενός κειμένου με άλλα κείμενα, έννοια που βέβαια στα πλαίσια της διευρυμένης έννοιας της κειμενικότητας στο χώρο του μεταδομισμού αποκτά πολύ ευρύτερες διαστάσεις και συναντά τη μπαχτινική έννοια της διαλογικότητας. Για μια συνολική θεώρηση της ιστορίας και των διαστάσεων του όρου της διακειμενικότητας βλ. Allen 2000.

[30] Αν ήθελε κανείς να είναι σχολαστικός με τη γλωσσολογική ορολογία θα έλεγε ότι εξαρτάται από τη *δείξη*, που λαμβάνει υπόψη πολύ περισσότερους παράγοντες πραγματικής εκφοράς.

Αχέροντα, το ποτάμι της λησμοσύνης και του θανάτου όπου αίρονται όλες οι διακρίσεις.

Αυτό το αποσπασματικό κείμενο, προϊόν μιας μεταφραστικής *παρανάγνωσης* του Βύρωνα που επιβίωσε στο αναγνωστικό του Γυμνασίου από το 1939 ώς το 1950,[31] εκφράζει με τον προφανέστερο τρόπο την εγγενή αποτυχία της μετάφρασης να μεταφέρει με ακρίβεια το πρωτότυπο. Στο βαθμό που το 'πρωτότυπο' των άφατων φρικαλεοτήτων του Εμφυλίου ανήκει σε μιαν άλλη τάξη από εκείνη της γλωσσικής επικοινωνίας, η γλώσσα δεν μπορεί παρά να αποτυγχάνει κατά τη 'μετάφρασή' του.[32] Ταυτόχρονα η συγκεκριμένη μεταφραστική παρανάγνωση συμπυκνώνει και ενσαρκώνει τον προβληματικό χαρακτήρα των διακρίσεων που προσφέρουν πρόσβαση στο παρελθόν, ειδικά όταν η περίσσεια της βίας καταλύει τις νοητικές κατηγορίες που χρησιμοποιούνται για τη σύλληψή του.

Ωστόσο το ζήτημα της διακειμενικότητας τίθεται με ακόμη μεγαλύτερη ένταση και σαφήνεια στα διηγήματα «Ο παιδικός μου φίλος Ισμαήλ Κανταρέ» (σσ. 81-93), «Ο τελευταίος ταμπάκος» (σσ. 125-138) και «Κείνος ο σουραυλής». Στα κείμενα αυτά η παράθεση αποσπασμάτων και ανάπλαση του μυθοπλαστικού υλικού από έργα συγγραφέων που πραγματεύονται ζητήματα που υπήρξαν ή έγιναν ιστορικά[33] προβάλλει σαφώς τη διακειμενική διάσταση στον ιστορικό προβληματισμό. Επιπλέον η ρητή ή υπόρρητη εμπλοκή του ιστορικού προσώπου του

---

[31] Το απόσπασμα προέρχεται από το *Child Harold* (B51) και η μετάφραση (Δημ. Σάρρου) έχει παρεμβάλει στο κυρίως κείμενο την υποσημείωση ότι ο Αχέροντας είναι ο μετέπειτα Καλαμάς. Δημοσιεύτηκε με τίτλο «Καλαμάς» στο Νικ. Α. Κοντοπούλου, κ.ά. *Νεοελληνικά Αναγνώσματα διά την Γ΄ τάξιν των γυμνασίων και την Α΄ τάξιν των αστικών σχολείων*, Εν Αθήναις ΟΕΣΒ 1939 (Στην ενότητα: «Από τους ελληνικούς τόπους»).

[32] Για μια οξυδερκή ανάλυση αυτής της σύνδεσης μεταξύ μετάφρασης και μαρτυρίας με αφορμή την περίπτωση του Paul DeMan και του δοκιμίου του "Walter Benjamin's 'The task of the translator'" (1986) βλ. Felman 1992: 156-163.

[33] *Ο στρατηγός της στρατιάς των νεκρών* του Κανταρέ έχει ένα εμφανώς ιστορικό θέμα· επίσης σημαντικότατη είναι η ιστορική διάσταση – και μάλιστα εκφράζοντας συγκεκριμένη οπτική για την ιστορική εξέλιξη – στο *Τέλος της μικρής μας πόλης* του Χατζή με το οποίο κυρίως διαλέγεται ο «Τελευταίος ταμπάκος», ενώ η ηθογραφική διάσταση του Παπαδιαμάντη – ανεξάρτητα αν ο ίδιος ο Μηλιώνης (1994: 47-72) θεωρεί τον όρο ηθογραφία ασαφή – τον αναδεικνύει σε καταγραφέα ενός κόσμου που δεν υπάρχει πια.

συγγραφέα τους στη μυθοπλασία, σε συνδυασμό με τη συνολικότερη μίμηση των τρόπων τους, φέρνει στο προσκήνιο το θέμα της δυνατότητας εγγύησης της αυθεντικότητας του νοήματος και της αναφορικότητας της μυθοπλασίας.

Στο «Ο παιδικός μου φίλος Ισμαήλ Κανταρέ» επανέρχεται το ζήτημα της διάκρισης και της οριοθέτησης που αναπτύσσεται και στο «Καλαμάς κι Αχέροντας» σε διαφορετικό ωστόσο πλαίσιο. Αν στο δεύτερο η διαλογικότητα της γλώσσας και η διακειμενικότητα υπογραμμίζουν μια αδυναμία ακριβούς εντοπισμού του παρελθόντος που είναι ήδη δυσχερής από την άφατη βαναυσότητα των συγκρουόμενων μερών, στο πρώτο εκτελεί την ίδια λειτουργία καθώς επωμίζεται τον παράδοξο ρόλο να μαρτυρήσει για έναν ιστορικό χωρόχρονο κοινό στις διαφορετικές πλευρές των εθνικών συνόρων. Θεματοποιώντας και συνυφαίνοντας στην αφήγησή του αποσπάσματα από το μυθιστόρημα του Ισμαήλ Κανταρέ *Ο στρατηγός της στρατιάς των νεκρών,* ο αφηγητής ανάγει το διάλογό του με το κείμενο σ' ένα παιδικό παιχνίδι, μια σοβαρή υπόθεση που δεν παύει να διατηρεί τα παιγνιώδη χαρακτηριστικά της.

> Βρεθήκαμε παλιοί γνώριμοι [...] μ' εκείνον τον ιδιαίτερο τρόπο των παιδιών, τον πολύ βαθύ, που όταν συναντιούνται για πρώτη φορά, κοιτάζονται στοχαστικά κι ύστερα προτείνουν πολύ σοβαρά: παίζουμε; Παίζουμε Ισμαήλ; (73).

Ο αφηγητής φαίνεται να συναντά τον άγνωστο αλλά συνομήλικό του συγγραφέα σ' ένα χώρο παιδιάς όπου η πρόταση για παιχνίδι είναι αυθόρμητη όσο και αυτονόητη. Ο χώρος αυτός, που είναι εκείνος της λογοτεχνίας, ανάγει το κοινό αναφερόμενο των δύο συγγραφέων σε αντικείμενο διαπραγμάτευσης, διακύβευμα παιχνιδιού, του οποίου οι όροι αποσκοπούν στην ομαλή διεξαγωγή και όχι στην ανεύρεση της

αντικειμενικής αλήθειας.[34] Ανοίγοντας διάλογο τόσο με το κείμενο («*Ναι*, βεβαιώνει ο Κανταρέ, *το ίδιο γίνεται και σ' όλα τ' αλβανικά χωριά*», 76) όσο και με τον συγγραφέα του που τον επικαλείται προσωπικά ως μάρτυρα («έτσι Ισμαήλ;», 75), η αφήγηση τείνει να εγκαθιδρύσει μια βεβαιότητα για τα περιστατικά του μακρινού παρελθόντος συνδυάζοντας εκατέρωθεν μαρτυρίες: «ως το '44 λοιπόν ζούσαμε μαζί με τον Ισμαήλ τα ίδια γεγονότα» (79).

Ωστόσο η παρουσία του ιστορικού προσώπου του Κανταρέ στο κείμενο, μακράν από του να αποτελεί εγγύηση για την αυθεντικότητα του νοήματος και της αναφορικότητας των δάνειων αποσπασμάτων, προκύπτει σαν γενίκευση-προϊόν του λογοτεχνικού του έργου, το οποίο εξάλλου τυχαίνει να έχει αρκετά έντονη τη συνείδηση της κειμενικότητάς του.[35] Την ίδια όμως αυτοσυνειδησία φαίνεται να έχει, μ' έναν πιο καλυμμένο τρόπο, και το διήγημα που μας απασχολεί. Η σκηνή του γλεντιού όπου εισέρχονται απροσδόκητα δύο αλβανοί αξιωματικοί αναπλάθει τη σκηνή του γαμήλιου γλεντιού από το *Στρατηγό της στρατιάς των νεκρών* όπου έρχονται απρόσκλητοι οι δύο ιταλοί αξιωματικοί και που με τη σειρά της είναι μια μικρογραφία σκηνών που παρατίθενται σε άλλο μυθιστόρημα του Κανταρέ (*Ο γάμος*). Επιπλέον, μολονότι τα παρατιθέμενα αποσπάσματα αξιοποιούν τις ελάχιστες περιπτώσεις εστίασης ενός αλβανού αυτόπτη μάρτυρα – όπως τα σχετικά με το πορνείο[36] – το μυθιστόρημα στην πραγματικότητα καταγράφει την εμπειρία – και την οπτική γωνία – ενός εθνικά και ηλικιακά ξένου, ενός ιταλού στρατηγού που είναι πολύ νέος για να έχει πολεμήσει και που είναι επιφορτισμένος με την υπεράνθρωπη αποστολή να μαζέψει τα οστέινα απομεινάρια του παρελθόντος και να τα συνδέσει με

---

[34] Περισσότερα πάνω στο σημαντικό στη μεταμοντέρνα σκέψη ζήτημα που αφορά σχέση ανάμεσα στο παιχνίδι και την αλήθεια βλ. εδώ, κεφ. 9.

[35] Λ.χ. ο στρατηγός συχνά αναρωτιέται αν οι διάλογοι με το σύντροφό του δεν μοιάζουν παρμένοι από θεατρικό έργο του παραλόγου. Επίσης ο ίδιος μαζεύει συνειδητά τις εμπειρίες του ταξιδιού του σε μελλοντικές διηγήσεις για την εγγονή του.

ακρίβεια με τους ανθρώπους που υπήρξαν. Γίνεται έτσι φανερό ότι η απόπειρα στερέωσης των αναμνήσεων από το παρελθόν πάνω σε μια κοινότητα εμπειριών με τον συνομήλικο προσκόπτει στις πολύπλοκες διαμεσολαβήσεις της συνάντησης των λόγων τους.

Η Τρυγόνα, επιβίωση της αρχαίας Φιλομήλας, που συνδέει τις δύο περιοχές διασχίζοντας τα σύνορα και φέρει στο βιασμένο σώμα της τα σημάδια της ιστορίας, πληρώνει το απαράλλαχτο της διαχρονικότητάς της και την εγγύτητά του 'ονόματός' της με το 'πράγμα'- πουλί του μύθου, με τη στέρηση της ομιλίας. Η απουσία της γλώσσας την προφυλάσσει από την έναρξη της αέναης διαφοράς του πράγματος από τον εαυτό του.[37]

Αρκετά διαφορετικός είναι ο διακειμενικός διάλογος με το έργο του Δημήτρη Χατζή στο «Ο τελευταίος ταμπάκος». Αυτό το κείμενο που περιδιαβάζει τους τόπους και τα πρόσωπα των διηγημάτων του Χατζή, χρησιμοποιώντας επιλεκτικά και τους συγγραφικούς του τρόπους – όπως είναι το άνοιγμα της ιστορίας με την κινηματογραφική παρουσίαση του τόπου – αποτελεί ένα μνημόσυνο για το κομμάτι του παρελθόντος που χάνεται μαζί με τον καλό συγγραφέα.[38] Μια παρέα γιαννιωτών αναζητά μάταια το γηραιότερο και ζωηρότερο μέλος της, το Χαρίση, για να περάσουν μαζί το Σαββατόβραδο τρωγοπίνοντας και λέγοντας παλιές ιστορίες. Καθώς αυτός δεν φαίνεται εκείνοι προσπαθούν τελικά μόνοι τους, ανεπιτυχώς, να περάσουν μια απ' τις συνηθισμένες βραδιές της παρέας περιορίζοντας το βάρος της

---

[36] Στο μυθιστόρημα ωστόσο μαθαίνουμε ότι η σχετική αφήγηση έχει λειανθεί από τις άπειρες επαναλήψεις της.

[37] Το πρόσωπο της Τρυγόνας αποτελεί μια σαφή αναφορά στο γνωστό μύθο της Φιλομήλας που ο βιαστής της τής κόβει τη γλώσσα για να μην μαρτυρήσει την πράξη του και που στη συνέχεια μεταμορφώνεται σε πουλί. Σχετικά με το μύθο της Φιλομήλας και τη μαρτυρία ο Engdahl (2002) παρουσιάζει τη Φιλομήλα ως παράδειγμα μάρτυρα που είναι αδύνατο να κοινωνήσει την ακραία εμπειρία της. Διαπιστώνεται για άλλη μια φορά ότι στο βαθμό που ο γλώσσα συνιστά κοινό κώδικα δεν είναι δυνατόν να αποδώσει επαρκώς μια εμπειρία που καθορίζει ακριβώς τη μοναδικότητα του μάρτυρα της.

απουσίας του. Ωστόσο το πέρασμα μιας ιστορικής περιόδου με την αποδημία των προσώπων που τη σημάδεψαν γίνεται πιο οδυνηρό όσο οι ικανότητες των νεώτερων να την ξαναζωντανέψουν στις αφηγήσεις τους είναι ωχρά απεικάσματα των ικανοτήτων της προηγούμενης γενιάς που δεν βασίζονταν αποκλειστικά στη μνήμη:

> "Εγώ τον θυμούμαι τον Καμπιλή", είπε ο Κατσούλης. "Και τη Μαργαρίτα του Μολυβάδα θυμούμαι. [...] Μα ο Χαρίσης τα 'λεγε αλλιώς." (104).

Οι ίδιες αφηγήσεις ξαναειπωμένες από τους νεώτερους χάνουν το νόημά τους, τη σχέση τους με τα πράγματα. Την πικάντικη ιστορία για τις Εβραιοπούλες που έλεγε ο Χαρίσης, «άνθρωπος μερακλής» που «το θηλυκό δεν το 'χε μπουχτίσει» (105) την επαναλαμβάνει στην ομήγυρη ο θηλυπρεπής κουρέας μα «ο λόγος του [...] έμεινε μετέωρος» (105). Η σύγκριση που επανέρχεται σε βάρος των νεώτερων θεμελιώνεται στην πράξη, στην άμεση, ενεργή και δημιουργό συνάφεια με τα πράγματα, που αποτελεί εξάλλου το σταθερό έλλειμμα της δεύτερης έναντι της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς.

> "Τι σαν κι εμάς; Μια φορά κάθε σαββατόβραδο [να τα πίνουμε] το λες σαν κι εμάς εσύ; Εκείνοι ήταν άλλοι άνθρωποι' [...] "Τι σαν κι εμάς; Ποιος από μας βγήκε στο βουνό σαν το Χαρίση; Εμείς – κανά μπερντάχι στο τμήμα μοναχά. Σαν κι εμάς το λες εσύ αυτό;" (103-104).

Ωστόσο γίνεται σαφές ότι, σ' αυτήν την πορεία φθοράς, η ιστορία της οποίας η απώλεια οικτίρεται δεν αφορά στην πραγματικότητα τα πρόσωπα και τα πράγματα καθαυτά αλλά τα διαμεσολαβημένα σχήματά τους στις αφηγήσεις του Χαρίση, άλλως στις μυθοπλασίες του Χατζή. Και πράγματι η μορφή που διασώζει το ιστορικό πρόσωπο του συγγραφέα Χατζή κατάγεται από τα διηγήματά του. Ο συγγραφέας του

---

[38] Αφιερωμένο «Στη μνήμη του Δ. Χατζή» το κείμενο αυτό γράφτηκε, κατά δήλωση του συγγραφέα (προσωπική επικοινωνία), μέσα σε διάστημα μιας εβδομάδας για να γίνει δυνατό να δημοσιευτεί στο

«Ο Σιούλας ο ταμπάκος», γίνεται μ' αυτόν τον τρόπο ο τελευταίος ταμπάκος του κειμένου που βρίσκεται στο σπίτι του νεκρός όταν φτάνουν επιτέλους οι φίλοι του. Το παρελθόν είναι οι ιστορίες γι' αυτό και η λήθη δεν μπορεί έτσι να είναι παρά το σταδιακό σπάσιμο των φράσεων και οι λέξεις που λιγοστεύουν στα τραγούδια που ξενυχτάνε το εκλιπόν:

> Είπαν ύστερα *δε σ' άρεγαν τα Γιάννενα*, *Φέζο ντερβέναγα*, είπαν *Βασιλική προστάζει*, *βεζύρη Αλήπασα*, είπαν το *Σιαμαντάκα*, ώσπου βράχνιασαν οι φωνές και δεν έβγαιναν, κι ένας-ένας σώπαινε, όχι αμέσως, παρά μόνο έλεγε πρώτα το τραγούδι ως τη μέση, ύστερα ένα στίχο εδώ έναν παρακάτω, ύστερα λέξεις, κατόπι συλλαβές ασύνδετες και τέλος έγερνε στο πάτωμα κι αποικοιμιόταν, και μαζί τους έσβηνε ένας άλλος κόσμος. (111).

Το «Κείνος ο σουραυλής» εκφράζει μια ανάλογη αντίληψη για το παρελθόν, σύμφωνα με την οποία ο διάλογος με τη μυθοπλασία έχει ρόλο σημαντικότερο από την επίσκεψη των αντικειμενικών καταλοίπων προκειμένου για τη σύλληψη ενός παρελθόντος που είναι πάντοτε αναπόφευκτα εν μέρει φανταστικό. Το κείμενο επισκέπτεται το παπαδιαμαντικό παρελθόν της Σκιάθου και, στα λιγότερο αλλοτριωμένα και πολύκοσμα μέρη της, με τη βοήθεια και του περιορισμένου φωτός, ο ήρωας ξαναβλέπει τους χαρακτήρες του Παπαδιαμάντη.

Η συνάντηση με ανθρώπους που γνώρισαν το συγγραφέα, μάρτυρες της ύπαρξης όχι μόνο εκείνου αλλά και της εποχής και της αναφορικότητας των κειμένων του, δεν οδηγεί σε πραγματολογικές αναφορές αλλά σε περαιτέρω ιστορίες με τον τρόπο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Ο αφηγητής ξαναδιηγείται την ιστορία του καπτα-Νικόλα που του διηγήθηκε ο μπαρμπα-Οδυσσέας, μια ιστορία για την υποκειμενική αντίληψη του χρόνου και την ισχύ της φαντασίας και της επιθυμίας έναντι του ρεαλιστικού περάσματος του χρόνου,

---

περ. *Αντί* για τον πρόσφατο τότε θάνατο του Δημήτρη Χατζή.

> όχι μονάχα γιατί [του] την είπε ένας άνθρωπος που πρόλαβε να δει με τα μάτια του τον Παπαδιαμάντη – αλλόκοτα απόκοσμο για μας σήμερα –, αλλά και γιατί πιστεύ[ει] πως θα τη διηγόταν κι εκείνος με το δικό του τρόπο. (115).

Αντίστοιχα οι «ασυνάρτητες διηγήσεις» της «τρεκλής πορείας» (122) του μπάρμπα-Μπεφάνη στις πρόσφατες εθνικές ιστορικές περιπέτειες παρουσιάζονται σαν ξαναδιάβασμα των παπαδιαμαντικών κειμένων, όπου αυτός ο αυτόπτης κι αυτήκοος μάρτυρας της ζωής του συγγραφέα παρουσιάζεται σαν χαρακτήρας από το έργο του τελευταίου. Ταυτόχρονα και ο ίδιος ο αφηγητής βρίσκεται να ανασύρει το δικό του προσωπικό παρελθόν των ημερών της κατοχής, ανεξίτηλα διαποτισμένο από τα παιδικά κι εφηβικά του παπαδιαμαντικά αναγνώσματα, με τον απόηχο των ίδιων κειμένων.

Σ' αυτό το διήγημα, όμοια με τον Χατζή στο προηγούμενο, το ιστορικό πρόσωπο του συγγραφέα Παπαδιαμάντη αναδύεται μέσα από την επίσκεψη προσώπων και πραγμάτων αναντίστρεπτα διαθλασμένων από το έργο του και διασώζει την ταυτότητά του μέσα από τις μυθοπλασίες του. Ο Παπαδιαμάντης γίνεται έτσι με τη σειρά του «κείνος ο σουραυλής», ο «σημαδιακός κι αταίριαστος» ήρωάς του από το «Μοιρολόι της φώκιας» που «ξυπνούσε τους νεκρούς» με την τέχνη του.

Τα δύο τελευταία αυτά διηγήματα ολοκληρώνουν και ταυτόχρονα αποκαλύπτουν μια σταδιακή μετατόπιση από τον στόχο τον οποίο φάνηκε να ορίζει ο κεντρικός προβληματισμός της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς που υπογράφει τη συλλογή στο καταληκτικό «Εν γενεά και γενεά». Καθώς η αναζήτηση μιας ταυτότητας στην αναντικατάστατη μοναδικότητα του μάρτυρα αποτυγχάνει λόγω της μεσολάβησης και των διαπλοκών μιας πρωτεϊκής (δια)κειμενικότητας που αφανίζει την αμεσότητα των γεγονότων, η επιδίωξη σιωπηρά αναπροσανατολίζεται προς την κατεύθυνση μιας ταυτότητας *μυθοπλαστικής* όπου ο συγγραφέας υποστασιοποιείται ως κάτοικος ενός λογοτεχνικού σύμπαντος μέσα από και μέσα στη μυθοπλαστική

διερεύνηση της απούσας 'πρώτης αρχής' της ιστορίας.[39] Υπ' αυτήν την έννοια ο συγγραφέας δεν προηγείται ενός έργου που διερευνά και καταγράφει την προϋπάρχουσα ταυτότητά του αλλά αναδεικνύεται σε υποκείμενο ακριβώς μέσα από τη μυθοποίηση αυτής της διερεύνησης.[40] Έτσι η ενεργός συμμετοχή που έδωσε στην πρώτη μεταπολεμική γενιά και στην γενιά του Πολυτεχνείου την προνομιακή θέση και ταυτότητα του δημιουργού των γεγονότων υποκαθίσταται από τη διακειμενική ανακατασκευή τους από τη δεύτερη μεταπολεμική γενιά που στοχεύει υπόρρητα στην ταυτότητα του ταμπάκου Χατζή και του σουραυλή Παπαδιαμάντη.

Συνοψίζοντας κανείς τη μαιανδρική διαδρομή που υποδεικνύει και η διάταξη των κειμένων της συλλογής διαπιστώνει ότι η προσπάθεια προσδιορισμού του ιστορικής σημασίας παρελθόντος με κάποια βεβαιότητα ώστε από την ενέργεια αυτή να προκύψει μια θέση για τον παρατηρητή στον μεταπολεμικό κόσμο δείχνεται καταδικασμένη σε αέναη επανάληψη. Η παρουσία του παρελθόντος είναι σταθερά διαλείπουσα, μια υπόσχεση αρχής που αναιρείται σε κάθε απόπειρα εκπλήρωσης. Η άμεση πρόσβαση σ' αυτό μέσω της ιδιωτικής ανάμνησης διαπερνάται από προκαθορισμένα κειμενικά σχήματα που απηχούν μια καλλιεργημένη παράδοση σύλληψης του κόσμου. Ωστόσο και αυτά ακόμη δείχνονται ανεπαρκή όταν πρόκειται

---

[39] Μια παρόμοια μετατόπιση διαγράφει και ο Eakin (1992: 143) κατά την εξέταση της αναφορικότητας της αυτοβιογραφίας: "[T]he consequences of the shift from a documentary view of autobiography as a record of referential fact to a performative view of autobiography centered on the act of composition: the reality of the past seemed quite simply to vaporize. And when poststructuralism had done its work, deconstructing the illusion of reference in language, what remained of autobiography was neither self nor history but, as Paul Jay would have it, an attenuated afterlife of the subject as a "being in the text"."

[40] Οι θεωρητικές απόψεις του Barthes (1988α [1968]: 140) για το θάνατο του συγγραφέα – εξαιρετικά βαρύνουσες άλλωστε στις σύγχρονες θεωρίες για την αυτοβιογραφία – προσφέρουν ένα παράλληλο που μολονότι δεν θεωρώ ισχύον σε όλη του την ακρότητα, μπορεί να φωτίσει το παρόν σημείο από μια διαφορετική θέση: «Τον συγγραφέα, όταν πιστεύουμε ότι υπάρχει, τον αντιλαμβανόμαστε πάντα ως το παρελθόν του δικού του βιβλίου: το βιβλίο και ο συγγραφέας τοποθετούνται, αφ' εαυτών, πάνω σε μία μόνη γραμμή, κατανεμόμενη ως ένα *πριν* και ένα *μετά* [...] Εντελώς αντίθετα, ο σύγχρονος γραφάς γεννιέται ταυτόχρονα με το κείμενό του. Δεν είναι, κατά κανέναν τρόπο, προικισμένος με ένα ον, το οποίο θα προηγείται δήθεν της γραφής του, ή θα την υπερβαίνει, δεν είναι κατά κανένα τρόπο το υποκείμενο, του οποίου κατηγορούμενο θα είναι το βιβλίο του. Δεν υπάρχει άλλος χρόνος εκτός από το χρόνον της ατομικής διατύπωσης, και το κάθε κείμενο γράφεται πάντοτε *εδώ* και *τώρα*».

να προσδιορίσουν με ακρίβεια ένα αντικείμενο που θα αναδείξει και θα κοινοποιήσει έστω με όρους αναλογικούς το αφανές. Στα κείμενα που εξετάστηκαν ο κοινότερος λόγος αυτής της αποτυχίας είναι η αδυναμία της γλώσσας να 'μεταφράσει' ακριβώς το ιστορικό 'πρωτότυπο' μιας ασύλληπτης παθολογίας που γίνεται μεγαλύτερη από την εγγενή διαλογικότητα του γλωσσικού κώδικα και την αστάθεια των νοημάτων του καθώς οι διαφορετικοί συγχρονικοί και διαχρονικοί φορείς και τα περιβάλλοντά του τον κρατούν σε διαρκή κίνηση και διαπραγμάτευση με τα πράγματα. Το παρελθόν φαίνεται έτσι να αναλογεί σε μια ασαφή ή κυκλικά αυτοαναιρούμενη, αυτοαναφορική παράσταση καθώς τα ίχνη του πάνω στις λέξεις μπερδεύονται με αμέτρητα άλλα και η ατομική μαρτυρία μένει μοναχική και ανεπιβεβαίωτη.

Ο συγκεκριμένος διάλογος με λογοτεχνικά κείμενα περισσότερο ή λιγότερο συγγενούς προβληματισμού δείχνει ακριβώς αυτή τη δυσκολία με την ίδια χειρονομία που κατευθύνει προς τη λύση της. Η διακειμενικότητα του μυθοπλαστικού λόγου δεν είναι παρά η ισχυρότερη και χαριέστερη μορφή της διαβρωτικής διαλογικότητας που εμποδίζει να ακουστεί η αυθεντική φωνή του παρελθόντος. Η αποδοχή της επιτρέπει μια θετική στάση απέναντι σ' αυτήν την διαλείπουσα παρουσία, και είναι ακριβώς σ' αυτό το αναβόσβησμα, στην «πίσω μεριά» της ανυπαρξίας, που δημιουργείται ο χώρος για μια ταυτότητα. Τα κείμενα, δωρεάν από την άποψη της σύλληψης του παρελθόντος, διακοσμητικά σαν το λαγήνι στο «Φρύνο» ή το άγαλμα της «Φρύνης», αυτοαναλισκόμενα σαν την προσφορά ενός τσιγάρου που προσπαθεί να σηκώσει για τελευταία φορά τις φωνές, τη φωνή της Μαναμεγάλης, διεκδικούν ωστόσο μια τελεστική διάσταση για τον παρόντα χρόνο που θα εξασφαλίσει στο συλλογικό υποκείμενο του τόμου μια λογοτεχνική επιβίωση. Αποσπώντας την έννοια του 'γράφω ιστορία' από την πάλαι ποτέ σύνδεσή του με το 'κάνω ιστορία', η συλλογή

διερευνά κι υποστηρίζει τη δύναμη του λόγου: «το μόνο πια που μας απομένει [...] ν' αρχίσουμε κι εμείς να λέμε 'η γενιά μας'» (135).

Συμπέρασμα

Σ' αυτό το δεύτερο μέρος της διατριβής επιχείρησα να δείξω ότι τα διηγήματα του Παπαδημητρακόπουλου, της Γαλανάκη και του Μηλιώνη που εξετάστηκαν, αποκαλύπτουν τις εξουσιαστικές παραμέτρους της κυρίαρχης ιστορικής αντίληψης κι έρχονται σε διάλογο μαζί της, αναγνωρίζοντας και καθιστώντας σαφές ότι το παρελθόν απέχει από το να είναι άμεσα προσβάσιμο όσο και οι τρόποι της προσέγγισής του από το να είναι φυσικοί, αναγκαίοι και αδιαπραγμάτευτοι. Δείχνοντας ότι και τα δύο αποτελούν διακύβευμα εξουσίας και υπόκεινται στους περιορισμούς της μυθοποιητικής λειτουργίας του λόγου, τα κείμενα αυτά διασπούν την πρωτοκαθεδρία της μονοσήμαντης ιστορίας και αναδεικνύουν τις πολλαπλές πτυχές του παρελθόντος και την δυνητικά απεριόριστη πολλαπλότητα των ιστορικών αφηγήσεων, που επιτρέπουν την ουσιαστική ανάδυση των υποκειμένων των ιστορικών πραγματικοτήτων.

Αν ο Ηλίας Χ. Παπαδημητρακόπουλος επιχειρεί στα *Θερμά θαλάσσια λουτρά* ειρωνικές ανατροπές των μονολιθικών παραστάσεων του παρελθόντος που εξυπηρετούν συγκεκριμένες ιδεολογικές και πολιτικές επιδιώξεις, προς όφελος του ασυνεχούς, του περιστασιακού, του ακατάγραπτου, του ασήμαντου, του ιδιωτικού, η Ρέα Γαλανάκη στην «Ιστορία της Όλγας» παρακολουθεί τον ίδιο προβληματισμό προωθώντας τον και στις μεθόδους που χρησιμοποιούνται για την ανάκτηση του παρελθόντος. Δείχνοντας την αδυναμία να ανασύρει την αποσιωπημένη κι εν πολλοίς ατεκμηρίωτη ιστορία μιας περιθωριακής γυναίκας του δέκατου ένατου αιώνα παραμένοντας πιστή στα προστάγματα της αντικειμενικότητας και της γραμμικής αιτιώδους εξήγησης, αναδεικνύει τη μυθοποίηση ως μοναδικό τρόπο αληθινής

δικαίωσης αυτής της αφανισμένης παρουσίας, επιτρέποντάς της έτσι να αναδυθεί ως υποκείμενο της ιστορίας της. Ο Χριστόφορος Μηλιώνης στο *Καλαμάς κι Αχέροντας* προβληματίζεται με τη σειρά του για τη φίμωση και την περιθωριοποίηση της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς που περνάει ακατάγραπτη από τη σύγχρονη ιστορία. Επιχειρώντας να την αποκαταστήσει χρησιμοποιώντας τη σεβαστή μέθοδο της μαρτυρίας καταλήγει στην αποκάλυψη της μυθοποιητικής λειτουργίας του λόγου σ' αυτήν και στην αποδοχή της με την επιδίωξη μιας (δια)κειμενικής μυθοπλαστικής ταυτότητας.

Ωστόσο στην ανάδυση του μυθοποιημένου υποκειμένου που προκύπτει μέσα από τη διακύβευση των ιστορικών πραγματικοτήτων λανθάνει ένας ηθικός προβληματισμός, ο οποίος έρχεται στο προσκήνιο με τα κείμενα του τρίτου μέρους όπου η περιθωριοποίηση του υποκειμένου αναδεικνύεται σε προνομιακό χώρο για τη προώθηση νέων αντιλήψεων για το ηθικό.

.

ΜΕΡΟΣ ΙΙΙ

ΤΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΟ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟ

Εισαγωγή

Στο τρίτο μέρος διερευνάται η μεταμοντέρνα συνθήκη του υποκειμένου όπως αυτή προκύπτει από διηγήματα των Σωτήρη Δημητρίου, Γιώργου Ιωάννου και Μισέλ Φάις. Ο τίτλος «Το υποκείμενο στο περιθώριο» υποδεικνύει την υποχώρηση, σ' αυτούς τους συγγραφείς, της παραδοσιακής εικόνας του Διαφωτισμού για το υποκείμενο ως αυτόνομου δράστη έναντι τόσο του εαυτού του όσο και της πραγματικότητας. Μακράν του να συνιστά μια δεδομένη και κυρίαρχη οντότητα που αυτοπροσδιορίζεται μέσα από τις ατομικές του προσλαμβάνουσες και προσδιορίζει τον κόσμο ως πεδίο κατάκτησης μέσω της δράσης, το υποκείμενο δείχνεται, σ' αυτά τα διηγήματα, αξεδιάλυτα εμπλεγμένο στην ετερότητα του κοινωνικού ιστού, μέσα σε συνθήκες κακοπάθειας κι ετεροπροσδιορισμού.[1]

Ήδη στο δεύτερο μέρος, στα διηγήματα της Γαλανάκη και του Μηλιώνη, αναφάνηκαν οι (κειμενικοί) όροι ανάδυσης ενός υποκειμένου που περιθωριοποιείται από τους κυρίαρχους ιστορικούς λόγους οι οποίοι προσδιορίζουν την πραγματικότητα του παρελθόντος. Στα διηγήματα του Δημητρίου αμφισβητείται η φυσικότητα της κατηγορίας του περιθωριακού υποκειμένου και εκτίθεται η λειτουργία των κάθε είδους εξουσιαστικών λόγων στην κατασκευή του. Στα κείμενα του Ιωάννου, η καταρχήν αποδοχή του περιθωριακού χώρου τον αναδεικνύει σε κατεξοχήν θέση

---

[1] Σ' αυτό το εισαγωγικό σημείο είναι ίσως χρήσιμο να σημειώσουμε τη διαφορά της έννοιας του υποκειμένου από εκείνη του ατόμου, όπως χρησιμοποιείται εδώ και εκτίθεται συνοπτικά από την Butler (1997: 10-11): "The subject, rather than be identified strictly with the individual, ought to be designated as a linguistic category, a place-holder, a structure in formation. Individuals come to occupy the site of the subject (the subject simultaneously emerges as a "site"), and they enjoy intelligibility only to the extent that they are, as it were, first established in language. The subject is the linguistic

μυθοπλαστικής διερεύνησης και διεύρυνσης της ταυτότητας. Μέσα από τις συγκεκριμένες παραμέτρους της αλλά χωρίς να παγιώνεται, η ταυτότητα αυτή διεκδικεί μια αναγνώριση της διαφορετικότητας μέσα από τις διαπροσωπικές σχέσεις που προκύπτει ως συνολική ηθική πρόταση. Τέλος, στα διηγήματα του Φάις η ηθική γίνεται ο βασικός παράγοντας συγκρότησης ενός υποκείμενο που βρίσκεται πάντοτε ήδη εκτεθειμένο στον Άλλο, καθιστώντας μ' αυτόν τον παράδοξο τρόπο την ετερότητα καταστατική συνθήκη της ταυτότητας. Οι χαρακτήρες του περιθωρίου που συνιστούν οι ήρωες των τριών συγγραφέων φαίνεται έτσι να καταδεικνύουν την περιθωριοποίηση του κυρίαρχου υποκειμένου στη μεταμοντέρνα σκέψη και ταυτόχρονα να συγκροτούν μια πρόταση ηθικής βασισμένης στην ετερότητα και όχι στην ταυτότητα των καθολικών χαρακτηριστικών μιας ανθρώπινης φύσης μεροληπτικά προσδιορισμένης.

---

occasion for the individual to achieve and reproduce intelligibility, the linguistic condition of its existence and agency".

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

Η περιθωριακή θέση του υποκειμένου στη συλλογή του Σωτήρη Δημητρίου *Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη.*

Σ' αυτό το κεφάλαιο εξετάζεται η συλλογή του Σωτήρη Δημητρίου *Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη* (1989), που ενοικείται από μια πολυάριθμη ομάδα περιθωριακών ηρώων. Οι πρωταγωνιστές – ψυχασθενείς, γεροντοκόρες, διανοητικά ανάπηροι, σωματικά δύσμορφοι, ναρκομανείς, τσιγγάνοι – εμπίπτουν στο ευρύ εκείνο φάσμα των μειωτικών ταυτοτήτων που ο κυρίαρχος λόγος απορρίπτει συλλήβδην, πάνω στη βάση της ιεραρχικής διάκρισης ανάμεσα σε φυσιολογικό, κανονικό και σε ανώμαλο, αποκλίνον. Ωστόσο η σημαντική τους ποικιλία, το πλήθος και η παρουσίαση των ατομικών τους περιστάσεων αντιβαίνουν στην έννοια της αντιπροσωπευτικότητας που θα υπηρετούσε μια ουσιοκρατική διαγραφή της περιθωριακότητας. Αντίθετα, εστιάζοντας στην εξουσιαστική διακύβευση της περιθωριοποίησης των διαφορετικών υποκειμένων, τα κείμενα διεξάγουν, όπως ελπίζω να δείξω, μια αποδόμηση της ιεραρχικής διάκρισης κανονικό-παρεκκλίνον, που δεν έχει βέβαια ως αποτέλεσμα την πλήρη ανατροπή της αλλά την κατάδειξη της εγγύτητας των όρων της και της διαπερατότητας των ορίων της.[1] Μέσα από την ίδια διαδικασία εκτίθεται ως προβληματική και η έννοια μιας παραμόνιμης περιθωριακής ταυτότητας καθώς η υποτιθέμενη *φύση* του παρεκκλίνοντος ατόμου αναδεικνύεται σε μεταβαλλόμενη *θέση* σ' ένα πλέγμα λόγων που υπονομεύει τον αυτοπροσδιορισμό του υποκειμένου. Ιδωμένοι στην προοπτική του υπόλοιπου έργου του συγγραφέα, μυθιστορηματικού (*Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* (1993), *Τους τα λέει ο Θεός* (2002)) αλλά και κυρίως

[1] Σ' αυτό εντοπίζει ο Dollimore (1991: 229) μια από τις σημαντικότερες προσφορές της «δυναμικής της διαστροφής» ("perverse dynamic") στην πορεία για την αποδόμηση των ιεραρχικών διπόλων.

διηγηματογραφικού (*Ντιάλιθ' ιμ Χριστάκη* (1987), *Η φλέβα του λαιμού* (1998), *Η βραδυπορία του καλού* (2001)), οι ήρωες των διηγημάτων αυτών εμφανίζονται σαν μια τυχαία επιλεγμένη, χωρίς συνοχή και αυτοσυνείδηση εμπροσθοφυλακή μιας σιωπηλής πλειοψηφίας.

Η έμφαση στην εξατομίκευση της περιθωριοποίησης εξυπηρετείται κατά κανόνα σ' αυτά τα κείμενα από ένα κομβικό σημείο που αναδεικνύει τη διελκυστίνδα των εξουσιαστικών σχέσεων, οι οποίες διακυβεύουν σε κάθε περίπτωση την τοποθέτηση του ατόμου στο κοινωνικό περιθώριο. Τον ρόλο αυτού του σημείου όπου συναντώνται εξουσία και αντίσταση αναδεικνύοντας τον διαλογικό κι ασταθή χαρακτήρα της «περιθωριακότητας» έχει σε κάποιες περιπτώσεις ένα *αντικείμενο* με συμπλεκόμενες και συγκρουόμενες σημασιοδοτήσεις και επανασημασιοδοτήσεις ή άλλοτε μια *στιγμή* κλιμάκωσης όπου ο περιθωριακός ήρωας συμπίπτει με τον φορέα της «κανονικότητας» τραβώντας τον στη δική του διεστραμμένη τροχιά. Με αφετηρία αυτά τα κομβικά σημεία, αυτές τις συγκεντρώσεις εξουσίας και αντίστασης, μπορεί κανείς να διαγνώσει τη λειτουργία ενός μηχανισμού εξουσίας που τείνει να ταξινομεί τα άτομα σε κατηγορίες και, προσκολλώντας τα στην ταυτότητά τους, να καθορίζει τη θέση τους ως υποκειμένων στο χώρο της κοινωνικής συνδιαλλαγής.[2] Αυτή η παραγωγική διαδικασία της αναγωγής των ατόμων σε περιθωριακά υποκείμενα αναδεικνύεται σαφέστερα σε μια τρίτη ομάδα κειμένων, που φέρνουν στο προσκήνιο την, ήδη παρούσα και στα προηγούμενα κείμενα, διαχείριση του σώματος. Σ' αυτά διαβλέπει κανείς πώς ορισμένα σώματα, κινήσεις, λόγοι, επιθυμίες παύουν να συνιστούν επιμέρους χαρακτηριστικά και καταλήγουν να συγκροτούνται σε

[2] Πρβλ. Foucault (1991: 81): «Αυτή η μορφή εξουσίας ασκείται στην άμεση καθημερινή ζωή που ταξινομεί τα άτομα σε κατηγορίες, τα κατονομάζει διά της ίδιάς τους ατομικότητας, τα προσκολλά στην ταυτότητά τους, τους επιβάλλει ένα νόμο αλήθειας τον οποίο πρέπει να τους τον αναγνωρίζει και τον οποίο οι άλλοι οφείλουν να αναγνωρίζουν στα άτομα αυτά. Είναι μια μορφή εξουσίας που μετασχηματίζει τα άτομα σε υποκείμενα».

(περιθωριακά) υποκείμενα, μέσα από την συμμετοχή του ατόμου σ' ένα δίκτυο εξουσιαστικών σχέσεων.[3]

Θα ήταν χρήσιμο να σημειωθεί εδώ ότι οι έννοιες της εξουσίας και των εξουσιαστικών σχέσεων, που μεταφέρονται στην παρούσα ανάλυση από το έργο του Michel Foucault και την περαιτέρω διερεύνησή τους από την Judith Butler, δεν αναφέρονται σε εξωτερικές δυνάμεις που δρουν καταπιεστικά σ' ένα ήδη διαμορφωμένο αυτόνομο υποκείμενο αλλά σε λόγους που προωθούνται μέσα από κάθε είδους, μεγαλύτερους ή μικρότερους, κοινωνικούς θεσμούς και συγκροτούν το άτομο σε υποκείμενο.[4]

Η απομάκρυνση από την παραδοσιακή αναζήτηση των αιτίων της περιθωριοποίησης[5] και η προσήλωση στη συγκεκριμένη κι επιμέρους αλληλεπίδραση ευρύτερων *λόγων* για τον καθέναν από τους χαρακτήρες στα κείμενα που εξετάζουμε, είναι ο βασικότερος διαφοροποιητικός τους παράγοντας σε σχέση με προγενέστερα πεζογραφήματα που παρουσιάζουν περιθωριακούς ήρωες ή πραγματεύονται ζητήματα περιθωριακότητας. Προφανέστερος πρόγονος, το κοινωνικό μυθιστόρημα και διήγημα των αρχών του εικοστού αιώνα, όπως διαμορφώνεται κυρίως στο έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, του Δημοσθένη Βουτυρά, του Κώστα Παρορίτη και του Πέτρου Πικρού,[6] διαφοροποιείται από τα κείμενα που μελετάμε ως προς τη

---

[3] Πρβλ. Foucault (1991: 107): «Ένα από τα πρώτιστα αποτελέσματα της εξουσίας είναι ήδη ότι ορισμένα σώματα, ορισμένες χειρονομίες/κινήσεις, ορισμένοι λόγοι, ορισμένες επιθυμίες έρχονται και ταυτίζονται και συγκροτούνται ως άτομα. Το άτομο δηλαδή δεν είναι το vis-à-vis της εξουσίας· είναι, κατά τη γνώμη μου, ένα από τα πρώτιστα αποτελέσματά της».

[4] Βλ. κυρίως Foucault 1978α, 1980, 1987, 1991 και Butler 1992, 1994, 1997. Για συνοπτικές παρουσιάσεις και περαιτέρω συζητήσεις βλ. επίσης ενδεικτικά Barker 1993, 1998: 20-48, 70-90, McHoul-Grace 1993: 57-90, McNay 1994, Stern 2000 και Butler-Connolly 2000.

[5] Πρβλ. και Θεοδοσοπούλου (1999α: 95): «Η παραφροσύνη στοιχειοθετείται ψηφίδα-ψηφίδα, παρακολουθώντας τις μικρότητες της καθημερινής ζωής, αντί για κάποια γεγονότα ορόσημα που θα επέβαλαν βαθυστόχαστες φροϋδικές αναλύσεις».

[6] Πρβλ. Κούρτοβικ 2001: «[Υ]πάρχουν τρεις πλευρές στη διηγηματογραφία του Σωτήρη Δημητρίου. Η μία φέρνει προς τον Παπαδιαμάντη, η άλλη προς τον Βουτυρά (ή ίσως ακόμη περισσότερο προς τον Πέτρο Πικρό) και η τρίτη προς τον Λουντέμη» και Θεοδοσοπούλου 1999β : «Ιδιάζουσα σχετικά με την πρόσφατη νεοελληνική πεζογραφία είναι η θεματική περιοχή στην οποία από μιας αρχής εντρυφά ο Σ. Δημητρίου. Τύποι απόκληροι και λοξοί ζωντάνευαν παλαιότερα στις σελίδες του Δημοσθένη Βουτυρά, του Πέτρου Πικρού και μετέπειτα του Μάριου Χάκκα».

στράτευση του, που ανάγει τους περιθωριακούς χαρακτήρες σε εκπροσώπους μιας τάξης και μιας κοινωνικής παθολογίας εντοπισμένης στην απάνθρωπη δομή του καπιταλιστικού συστήματος ή/και τη διαφθορά των εκπροσώπων των Αρχών που παρεμποδίζουν την ελεύθερη ανάπτυξη και την πρόοδο των ηρώων.

Ωστόσο, πέρα από την κοινή θεματολογία, ο παραλληλισμός του Σωτήρη Δημητρίου με παλαιότερους πεζογράφους, εντοπίζεται επίσης σε μια θεωρούμενη ως κοινή ανάμεσά τους στατικότητα. Ο Κούρτοβικ (2001) παρατηρεί ότι

> ο κόσμος των χαρακτήρων του Δημητρίου είναι στατικός. Ο Δημητρίου αγαπάει τους ήρωές του για ό,τι είναι, όχι για ό,τι κάνουν ή για ό,τι μπορούν να γίνουν. Ίσως γι' αυτό τα διηγήματά του, παρά τη μαεστρία της γραφής, φαίνονται κάπως παλαιικά.

Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα όσο και κοινή αντίληψη που αξίζει περαιτέρω διερεύνηση.[7]

Σύμφωνα με το ερμηνευτικό πλαίσιο της παρούσας ανάλυσης, η αίσθηση στατικότητας που πιστώνεται στα διηγήματα του Δημητρίου δεν απορρέει καθαυτό από την εξέλιξη μιας πλοκής, που βρίσκεται εξάλλου κάποτε στους αντίποδες της στατικότητας, όσο από την αφηγηματική έκθεση του κόσμου των χαρακτήρων του. Η μέγιστη οικονομία και λιτότητα στη μικροδομή της φράσης και τη μακροδομή της αφηγηματικής ανάπτυξης, η περιληπτική παρουσίαση των γεγονότων και των καταστάσεων, η εκτεταμένη χρήση της θαμιστικής αφήγησης και ο περιορισμός της εσωτερικής εστίασης προϋποθέτουν και συνακόλουθα εδραιώνουν την αναγνωστική κατανόηση, αναγνώριση και συναίνεση σε μια παγιωμένη ουσιοκρατική διάκριση μεταξύ 'κανονικών' και 'περιθωριακών' (αυτό που «είναι» οι χαρακτήρες του) που

---

[7] Βλ. και Κοτζιά 2001 όπου κάνει λόγο για τον «ηθογραφικό νατουραλισμό» των πρώτων συλλογών του Δημητρίου.

δεν χρήζει πολλών εξηγήσεων.[8] Εντούτοις αυτή η 'στατικότητα', η φυσικότητα και ακινησία των διαχωρισμών, τίθεται σε αμφιβολία, όπως ελπίζω να δείξω, με τον εντοπισμό των κόμβων εξουσίας-αντίστασης που εκθέτουν δυναμικά τον μηχανισμό αυτής της παγίωσης.[9]

Περνώντας στην καθαυτό εξέταση των διηγημάτων, το «Γράμμα απ' το Φιέρι» (σσ. 55-60) μπορεί να χρησιμεύσει ως δείκτης της καταγωγής των κειμένων που μελετούμε στην παλαιότερη ελληνική πεζογραφία, αλλά και διαφοροποίησής τους από τις προηγούμενες προσεγγίσεις. Πραγματευόμενο την περιθωριοποίηση μιας γυναίκας που μένει ανύπαντρη εξαιτίας μια διαφοράς στην προίκα, το κείμενο θα μπορούσε να βρει έναν επιφανή συγγενή στη νουβέλα *Η τιμή και το χρήμα* ((1989) [1912]) του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. Ωστόσο, μολονότι και στα δύο κείμενα η απειλή της ανυπολη̈ψίας και της περιθωριοποίησης για την ανύπαντρη γυναίκα παίρνει εξίσου σημαντικές διαστάσεις, στη νουβέλα του Θεοτόκη το επίμαχο σημείο της προίκας γίνεται ο μοχλός για την συνειδητοποίηση, εκ μέρους της ηρωίδας, της άδικης καταπίεσης που ασκεί το πανίσχυρο κοινωνικοοικονομικό σύστημα της πατριαρχίας και του αυστηρού χωρισμού των τάξεων. Ενσαρκώνοντας μια επαναστατική συνείδηση, η Ρήνη προτιμά στο τέλος να υποστεί την ανυπολη̈ψία μιας εγκυμοσύνης εκτός γάμου από την διευθέτηση του προβλήματός της με την

---

[8] Με αφορμή μεταγενέστερη συλλογή του Δημητρίου, ο Ταμβακάκης (1999) εντοπίζει καίρια αυτή τη λειτουργία όταν αναγνωρίζει στους ήρωες του πρόσωπα με προβλήματα που τυποποιούνται σε τηλεοπτικές εκπομπές εύπεπτου «κοινωνικού περιεχομένου»: «Εάν το καλοσκεφτεί κανείς, οι ιστορίες και οι χαρακτήρες που συναντάμε στη «Φλέβα του Λαιμού» δεν είναι άλλοι από τους πρωταγωνιστές της τηλεόρασης, των μεσημβρινών εκπομπών και των ρεαλιστικών δελτίων ειδήσεων. Είναι αυτοί οι μονοδιάστατοι μάρτυρες, θύτες και θύματα, που παρελαύνουν καθημερινά από τα δελτία, απαξιωμένοι και εφήμεροι, εκείνοι των οποίων τα επώνυμα είναι ανώνυμα και η ύπαρξή τους δικαιολογείται από μόνο τον επιθετικό προσδιορισμό της λεζάντας».

[9] Ο Ταμβακάκης (ό.π.) φαίνεται να αναγνωρίζει αυτή τη διπλή κίνηση εδραίωσης και υπονόμευσης που διενεργείται στα κείμενα του Δημητρίου, συνεχίζοντας την κριτική του ως εξής: «Δεν είναι μικρό πράγμα μέσα από τα χαϊκού του βιβλίου να επιτυγχάνεται ο εξαγνισμός αυτών των κακότεχνων σκίτσων, η μετουσίωσή τους σε τρισδιάστατες ανθρώπινες υπάρξεις, κάτι που θυμίζει έντονα τη μαγική πένα του Παπαδιαμάντη».

καταβολή της διαφοράς, εκφράζοντας μ' αυτόν τον τρόπο την αγωνιστικότητα του νέου πνεύματος για μια εναλλακτική ρύθμιση των κοινωνικών σχέσεων.

Ωστόσο, αν στην *Τιμή και το χρήμα* παρουσιάζεται η αντίρροπη δυναμική του μηχανισμού περιθωριοποίησης για τη δημιουργία μιας ταυτότητας αντίστασης στο ολοκληρωτικό σύστημα που απειλεί την αυτονομία των ατόμων, στο «Γράμμα απ' το Φιέρι» εκτίθεται η παγίωση της περιθωριακής ταυτότητας στα πλαίσια ενός μηχανισμού εξατομίκευσης, του οποίου η φυσική κυριαρχία αμφισβητείται όχι χάριν ενός συστήματος περισσότερο φιλικού προς την προαγωγή των ατόμων αλλά με την κατάδειξη της αυθαιρεσίας και προσωρινότητας των ίδιων του των κριτηρίων.

Στο «Γράμμα απ' το Φιέρι» η λειτουργία του πατριαρχικού εξουσιαστικού λόγου στη συγκρότηση της ηρωίδας ως περιθωριακού υποκειμένου διαχέεται σε όλο το πλέγμα των σχέσεών της και σε όλες τις φάσεις της ιστορίας της: Ως ανύπαντρη η Φωτεινή αποτελούσε μια «κρυφή, ανομολόγητη πληγή στην οικογένεια» (55) και η ίδια ήταν «σαν τα λεμόνια που τα χτύπησε ο πάγος, απ' τη ντροπή και τη στενοχώρια» (55). Η προοπτική του γάμου φέρνει μια δραστική αλλαγή: «αλαφρώσαν τα μάτια ολωνών στο σπίτι [...] Η θεία μου είχε γίνει άλλος άνθρωπος. Πήγαινε επισκέψεις, στην εκκλησία, την άκουγα να σιγοτραγουδάει» (55-56). Η άρνηση του γαμπρού την τελευταία στιγμή και η ακόλουθη αποδημία της Φωτεινής στην Αλβανία, επαναφέρουν επιδεινωμένη την αρχική κατάσταση. Μετά την επιστροφή της «οι χωριανοί [...] κορόιδευαν μεταξύ τους και την έλεγαν "η ταξιδεμένη μας"» ενώ η Φωτεινή «από το σπίτι δεν έβγαινε ποτέ. Μονάχα, ήλιο με ήλιο, δεν απόσταινε να κάνει δουλειές» (59). Η τριμερής μετάπτωση από την μία κατάσταση στην άλλη που κλείνει με την επιστροφή στην αρχική, ορίζει το περίκλειστο σχήμα όπου διενεργείται η περιθωριοποίηση της γυναίκας, μέσα από τους αλληλοεπικαλυπτόμενους λόγους και χώρους της σεξουαλικότητας, της

οικογένειας, της εκκλησίας και της εργασίας. Ο κοινωνικός προσδιορισμός μιας γεροντοκόρης είναι από τις πιο προβεβλημένες και προφανείς περιπτώσεις κοινωνικού (διαλογικού) προσδιορισμού του ατόμου.[10]

Το ποσό των δέκα χιλιάδων δραχμών που είναι η διαφορά στην προίκα που ζητάει ο γαμπρός και που μπορεί να προσφέρει η οικογένεια αναδεικνύεται σε κομβικό σημείο-μοχλό που ρυθμίζει την κατεύθυνση προς την οποία λειτουργεί η συγκρότηση του υποκειμένου της ηρωίδας. Η έλλειψή τους της στερεί τη δυνατότητα του γάμου και την τοποθετεί κυριολεκτικά έξω από την κοινότητά της: Φεύγοντας αλλόφρων για να αυτοκτονήσει, η Φωτεινή καταλήγει στην κομμουνιστική Αλβανία. Η παραμονή της εκεί της εξασφαλίζει, σε συνθήκες ισότιμης εργασίας, ακριβώς το ποσό που υπολειπόταν για το γάμο της.

Εντούτοις η απόκτηση αυτών των χρημάτων μετά την αποδημία του γαμπρού δεν είναι σε θέση να της εξασφαλίσει τον πολυπόθητο γάμο και την προσκολλά στην ταυτότητα της περιθωριακής καθώς η Φωτεινή εξακολουθεί, παρά την έκθεσή της στους διαφορετικούς εξουσιαστικούς λόγους της κομμουνιστικής Αλβανίας, να συγκροτείται σε υποκείμενο με βάση τη γαμιαία κατάστασή της. Ωστόσο η έμφαση του διηγήματος στα χρήματα και την ειρωνεία της τύχης και του χρόνου αναδεικνύει την περιθωριακότητα της Φωτεινής ως τυχαία θέση που δημιουργείται από την καθοριστική λειτουργία των εξουσιαστικών λόγων της κοινότητάς της και όχι ως ουσιοκρατική ταυτότητα.

Το «Αμέρικα-Αμέρικα» (σσ. 29-34) παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με το προηγούμενο διήγημα. Σ' αυτήν την περίπτωση, ο κόμβος που αναδεικνύει την προσωρινότητα και την διαπερατότητα των ορίων ανάμεσα στον εξευτελισμό και την αίγλη, το περιθώριο και το κέντρο, ορίζεται από τα τεκμήρια για την νεανική

[10] Πρβλ. και Kent (1997: 41), η οποία μελετώντας ορισμένες διάσημες γεροντοκόρες της αμερικανικής λογοτεχνίας τις βρίσκει ως παραδειγματικές περιπτώσεις «στερεοτυπικής ενσάρκωσης».

συμμετοχή ενός οδοκαθαριστή ως ηθοποιού και βοηθού σκηνοθέτη στα γυρίσματα της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα* του Ηλία Καζάν.

Πάνω σ' αυτό το σημείο παρακολουθεί κανείς τη διαλλαγή των λόγων που διακυβεύουν την θέση του ήρωα στην κοινότητα. Η ψυχαναγκαστική επανάληψη της αφήγησης των κατορθωμάτων του Τζώρτζη, ο οποίος διατηρεί την αμερικανοποιημένη εκδοχή του ονόματός του που χρησιμοποιούσε ο σκηνοθέτης, δεν έχει καμία αξία για τους συναδέλφους του που τον διακόπτουν δύσπιστοι, περιγελώντας τον με μειωτικούς προσδιορισμούς και υπενθυμίζοντάς του πόσο υπολείπεται από το κανονικό, πόσο μάλλον να φτάσει στο να ξεχωρίσει:

> Από γύρω οι άλλοι εργάτες, τού 'καναν πλάκα:
> *Είσαι μάγκας, είσαι δάγκας,/ είσαι ντίγκι, ντίγκι, ντάγκας./ Είσαι μάγκας, είσαι τσίφτης,/ είσαι και λεμονοστύφτης*. (31)

> "Γεια σου, Τζώρτζη γαμίκο. Δεν μπορείς να βάλεις την υπογραφή σου, γάμησες κι αμερικάνες". Πράγματι, όταν ήταν να υπογράψει στην κάρτα παρουσιών, έπιανε με φόβο το στυλό, γύριζε με αποστροφή το κεφάλι κι έβαζε μισότυφλα ένα σταυρό. [...] Κόντευε να βγει στη σύνταξη και πιο πολύ γύριζε, παρά σκούπιζε κι όλο διηγιόταν την ιστορία του. Τον τσιγκλούσαν και οι εργάτες, που τα θεωρούσαν φαντασίες. (32)

Η αποτυχία του ήρωα να εκπληρώσει τις απαιτήσεις των κυρίαρχων λόγων που αναγνωρίζουν τον αλφαβητισμό και μια ορισμένη εργασιακή συμπεριφορά ως ενδείξεις και προϋποθέσεις για περαιτέρω ατομικές ικανότητες κι επιτεύξεις, τον εμποδίζει να επιβάλει στον περίγυρό του την ατομική του συγκρότηση γύρω από ριζικά διαφορετικούς λόγους, καθώς οι τελευταίοι δεν είναι διαθέσιμοι στους συναδέλφους του που δεν έχουν ποτέ βρεθεί σε ανάλογους (καλλιτεχνικούς) χώρους.

Ωστόσο οι «φαντασίες» (32) του και η ταυτότητα που διακυβεύεται απ' αυτές επανασημασιοδοτούνται με την προβολή της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα* σε κεντρικό κινηματογράφο και την επαλήθευση των ιστοριών του στα μάτια των συναδέλφων του. Η μεταβολή είναι άμεση και η ανατροπή των θέσεων ανάμεσα στα δύο μέρη

δραστική: Οι συνάδελφοι «θαύμασαν» (33), και στην προβολή «άρχισαν τα χειροκροτήματα», φωνάζοντάς αυτή τη φορά: «"*Γεια σου Τζώρτζη, ομορφόπαιδο, γεια σου, παιδαρά*"» (33). Στην έξοδο, τον έδειχναν στον κόσμο που έβγαινε λέγοντας: «"Αυτός είναι ο πασάς"» (34). Έτσι ο μυθοπλαστικός πασάς της ταινίας και των μεγαλόστομων εξιστορήσεων κερδίζει την εκπεφρασμένη αναγνώριση και όχι μόνο διασώζεται από την περιθωριοποίηση μεταξύ των συναδέλφων του, αλλά καταλαμβάνει τη θέση του κέντρου ως πρόσωπο εξουσίας με την παρουσία του απαθανατισμένη στο φιλμ.

Εκείνο που φέρνει στο προσκήνιο η εστίαση της αφήγησης στο κομβικό σημείο της συμμετοχής του Τζώρτζη στην ταινία, είναι ακριβώς η ευκολία με την οποία ο ήρωας περνάει από την ταυτότητα του γραφικού ημίτρελου φαντασιόπληκτου σ' αυτήν του «πασά». Αυτή η προφανής διαπερατότητα των ορίων υποστηρίζεται και από την κατάληξη του διηγήματος, όταν την επόμενη μέρα τα τεκμήρια της αίγλης του εξαφανίζονται και επιστρέφει με απογοήτευση στην καθημερινότητα της εργασίας του, ενώ ένας αδιάφορος περαστικός που τον κάνει μούσκεμα με το αυτοκίνητό του επιτείνει το συμβολισμό της αόρατης παρουσίας του. Όπως και στο «Γράμμα απ' το Φιέρι», το αντικείμενο που διακυβεύει την 'περιθωριακή' ή 'κεντρική' ταυτότητά του δεν διατηρεί ένα αναλλοίωτα καθοριστικό νόημα, αλλά εξαρτάται αποκλειστικά από την ερμηνεία του – που προσδιορίζεται και στα δύο διηγήματα από αστάθμητους παράγοντες – μέσα στο πλέγμα των κυρίαρχων λόγων.

Με τρόπο ανάλογο με το προηγούμενο διήγημα, στο «Go, go Johnny» (σσ. 75-80) ο κόμβος που διακυβεύει την «περιθωριακή ταυτότητα» του πρωταγωνιστή είναι το ίδιο του το σώμα. Άλλοτε καλλίγραμμος νεαρός που σάρωνε τις πίστες και τις γυναίκες χορεύοντας ροκ εν ρολ και νυν διαβητικός οδοκαθαριστής, ο Τζόνι έχει,

αντίθετα με τον Τζώρτζη, κρατήσει φωτογραφικά τεκμήρια της αίγλης του που τον διασώζουν από το να τον πάρουν οι συνάδελφοί του «τελείως στο μεζέ» (76).

Παρόμοια με τον Τζώρτζη, ο Τζόνι συγκροτείται ως υποκείμενο, και δη γραφικό, παράξενο, μερικώς μόνο αποδεκτό από την κοινότητα των συναδέλφων, βάσει των λόγων που προσδιορίζουν το σώμα του και τη διαχείρισή του από τον ίδιο. Η ταυτότητά του ως «διαβητικού, ξασπρισμένου χοντρούλιακα σκουπιδιάρη στο Δήμο» (75) ενισχύεται από τους λόγους που ρυθμίζουν τη σεξουαλικότητά του με την παγίδευσή του σ' ένα συμβατικό γάμο: «Του φόρτωσαν κιόλας σύζυγο με συνοικέσιο για να τον φροντίζει. Καθαρή σύμβαση. Αυτός για την αποκατάσταση, αυτή για την ινσουλίνη και τη δίαιτα» (75).

Σ' αυτήν την αυτο-εικόνα ο Τζόνι επιχειρεί ν' αντιτάξει «το λιγνό παιδί με το φωτεινό βλέμμα και τα ξανθά μαλλιά» (75) που υπήρξε κάποτε, αφηγούμενος διαρκώς τις παλιές του δόξες και χορεύοντας με το παχύ και πλαδαρό σώμα του «στην άκρη ακριβώς της ισορροπίας προς την πλάκα και το ψώνιο» (76). Η επαπειλούμενη περιθωριοποίησή του παίρνει πιο συγκεκριμένη μορφή όταν έρχεται σε σύγκρουση με τον επιστάτη γιατί παραμελεί τη δουλειά του κι ενοχλεί τους συναδέλφους του. Οι τελευταίοι, που παίρνουν το μέρος του επιστάτη θυμίζοντάς του να σκεφτεί την οικογένειά του, κάνουν σαφές ότι η αποδοχή των κυρίαρχων λόγων για τις οικογενειακές υποχρεώσεις, την υγεία, τη σοβαρότητα, την εργασία και την υπευθυνότητα είναι όχι μόνο η μοναδική επιλογή αλλά η ίδια η δομή της νέας του ταυτότητάς, η σημασία του ίδιου του του σώματος που κατά κάποιο τρόπο προηγείται αυτού του σώματος:[11]

---

[11] Πρβλ. Butler (1994:168) που ισχυρίζεται την τελεστική λειτουργία των λόγων για το σώμα: "The body posited as prior to the sign, is always *posited* or *signified* as prior. This signification works through producing an *effect* of its own procedure, the body that it nevertheless and simultaneously claims to discover as that which *precedes* signification. If the body signified as prior to signification is an effect of signification, then the mimetic or representational status of language, which claims that signs follow bodies as their necessary mirrors, is not mimetic at all; on the contrary, it is productive,

> Και ξαφνικά ο Τζόνι αμφιταλαντεύθηκε. Του πέρασε ο θυμός; φοβήθηκε;[...] Και τότε έγινε. Μού 'φυγε η ψυχή. Χύθηκε στην Αλεξάνδρας χορεύοντας ανάμεσα στ' αυτοκίνητα. Έγινε κομφούζιο [...] και τότε απογειώθηκε. Λεπτός, ωραίος, πανέμορφος. Τρύπησε πέρα πέρα το μπετόν [...] και βρέθηκε στη Σαγιάδα. Εκεί γύριζε όλη μέρα στ' ακρογιάλια [...] τα βράδια γύριζε στις ντίσκο κι αφού τά 'δινε όλα, ζευγάρωνε με ξανθιές φοράδες του Βορρά. Τώρα πώς βρέθηκε την άλλη μέρα, ξυρισμένος προσεχτικά, με καθαρά ρούχα, να πηγαίνει πρωί πρωί σαν δαρμένο σκυλί να βρει τον επιστάτη, αυτό είναι απ' τα μυστήρια. (79-80)

Σ' αυτό το απόσπασμα ο αφηγητής βγαίνει για πρώτη φορά από την αφάνεια του τρίτου προσώπου για να κάνει το μοναδικό προσωπικό σχόλιο του κειμένου («Μού 'φυγε η ψυχή») που στοχεύει να εγκαθιδρύσει τη υπερφυσική φυγή του Τζόνι ως πραγματική. Η συμπερίληψη του μακρού χρόνου μιας ζωής που ταιριάζει στο λιγνό σώμα του ήρωα μέσα στο σύντομο διάστημα της μιας ημέρας που καταλήγει με την πλήρη εκ μέρους του αφομοίωση των κυρίαρχων λόγων υποδεικνύει την διαπεραστική και διαμορφωτική επίδραση αυτών των λόγων που μοιάζουν έτσι να έχουν παρέμβει στο λιγνό του σώμα για να το κάνουν αυτό που είναι στο παρόν. Την ίδια όμως στιγμή αυτή η φυγή μέσα στην καθήλωση υποδηλώνει και την αντίσταση του ήρωα στην περιθωριακή ταυτότητα που τείνουν να τον προσκολλούν, αποκαλύπτοντας την πολυσήμαντη λειτουργία των εξουσιαστικών λόγων.[12]

Η συνύφανση εξουσίας και αντίστασης στη συγκρότηση του υποκειμένου, που υπονομεύει τη σταθερότητα του ιεραρχικού δίπολου κανονικός/παρεκκλίνων επανέρχεται στο «Πού πας, καραβάκι» (σσ. 81-87). Σ' αυτό το κείμενο πρωταγωνιστής είναι και πάλι ένας οδοκαθαριστής ενώ το αντικείμενο που αναδεικνύεται σε κατεξοχήν κόμβο της περιθωριοποίησής του είναι τα εργαλεία της δουλειάς του, η σκούπα και το φαράσι. Το κείμενο εστιάζει στον τρόπο της

---

constitutive, one might even argue *performative*, inasmuch as this signifying act produces the body that it then claims to find prior to any and all signification".

συγκρότησης του πρωταγωνιστή σε περιθωριακό – που φτάνει ένα βήμα πριν τον εγκλεισμό του σε ίδρυμα[13] – και όχι στην αναζήτηση συγκεκριμένων αιτιών της διαταραχής του, που προαπαξιώνεται ήδη από την πρώτη παράγραφο η οποία είναι ένας μακρύς παρωδιακός κατάλογος αιτιάσεων, αρχίζοντας από το κατούρημα και καταλήγοντας στο Θεό.[14]

Έχοντας «παρακαλέσει για μια θέση στο Δήμο» (81) μετά το 1975 που περιορίστηκε η ζήτηση για το επάγγελμά του, του οικοδόμου, η επιβίωση διαμέσου της κοινωνικής του ένταξης εξαρτάται πλέον αποκλειστικά από την παραμονή του σ' αυτήν την δουλειά. Ο περιορισμός των αποδεκτών επιλογών σε μια και μοναδική, αναδεικνύει τον *αποκλειστικό* ορισμό της κανονικότητας, κι εμφανίζεται στο κείμενο με διάφορες μορφές. Στην πρώτη μέρα της δουλειάς του ο ήρωας ξεχνάει πού έχει αφήσει το καρότσι με τη σκούπα και το φαράσι του. Δυσκολεύεται να το βρει γιατί «μοιάζουν όλοι οι δρόμοι» (81) ενώ φυσικά ένας μόνο είναι ο σωστός. Η βοήθεια που ζητάει από τον συνάδελφό του φέρνει στο προσκήνιο τη σκούπα και το φαράσι εγγράφοντας πάνω τους, ενδυναμωμένο, τον ίδιο λόγο της μοναδικότητας. Ο συνάδελφος τον πειράζει λέγοντάς του «σοβαρά σοβαρά» (82) ότι η σκούπα και το φαράσι του είναι αναντικατάστατα επί ποινή απολύσεως. Μολονότι ο πρωταγωνιστής καταλαβαίνει ότι πρόκειται για πείραγμα, εντούτοις ταράζεται από την αλήθεια που αποκαλύπτει η υπερβολή του εργάτη.

Σταδιακά εκλαμβάνει αυτήν την μοναδικότητα με τους πλέον κυριολεκτικούς όρους και προσκολλάται σ' αυτήν με τρόπο αποκλειστικό ώστε όλες οι άλλες σκέψεις

---

[12] Πρβλ Foucault (1991: 79) που περιγράφοντας τον νέο τρόπο έρευνας της εξουσίας, που εγκαινιάζει προτείνει «να χρησιμοποιήσουμε αυτήν την αντίσταση σαν χημικό καταλύτη που μας επιτρέπει να φέρνουμε στο φως τις σχέσεις εξουσίας».

[13] Πρβλ. «Η γυναίκα του τον αγαπούσε και δεν τον έκλεισε σε ίδρυμα» (87).

[14] Παράλληλη είναι η λειτουργία της παρωδίας θεραπείας που δίνεται στον ήρωα: «Πήγε σε ψυχίατρο [...] κι αυτός του 'δωσε χάπια για την όρεξη και τον ύπνο. "Τεχνικός ύπνος", κορόιδευε μόνος του» (86). Πέρα από τη εύλογη διαπίστωση ότι η καταφυγή στον επίσημο επιστημονικό λόγο για την εσωτερική ζωή του ατόμου καταλήγει σε περαιτέρω καθυπόταξη στον κυρίαρχο λόγο μέσω, ακριβώς,

που επιστρατεύει είναι αδύνατον να ξεκολλήσουν το μυαλό του από τη φράση «σκούπα και φαράσι». Η γυναίκα και τα παιδιά του, οι υποχρεώσεις απέναντί τους, οι κυρίαρχες μορφές της παιδικής του ηλικίας και τα βιώματά της είναι αδύνατον να συσταθούν ως πολλαπλοί διαφορετικοί λόγοι της ταυτότητάς του αλλά αντίθετα κατατείνουν πάντοτε στην αποκλειστικότητα της σκούπας και του φαρασιού:

> Προσπάθησε να σκεφτεί τη γυναίκα του, τα παιδιά του, το μέλλον τους, τρόπους που έπρεπε να βρει, ν' αγωνιστεί. Έφτασε για στήριγμα πολύ πίσω, στο χωριό του, στην γιαγιά του, στη μάνα του. Βρέθηκε στις πλαγιές, ως και πλάκες για κοτσύφια ξανάστησε, τραγούδια της νιότης του σιγομουρμούριζε. Τίποτα. Σ' όλες τις στημένες σκέψεις του, εκεί στο βάθος του φόντου, καραδοκούσαν φίδια σωστά σκούπες και φαράσια και μετά το τέλος των σκέψεων, διαγράφονταν κυριαρχικά, δεσπόζοντα, επίμονα. (83)

Η δεσπόζουσα παρουσία της σκούπας και του φαρασιού ενδέχεται να υποδεικνύει είτε ότι όλα όσα θεωρεί πως συνιστούν την ταυτότητά του μέχρι εκείνη τη στιγμή διέπονται στην πραγματικότητα από συναφείς εξουσιαστικούς λόγους είτε ότι ο κυρίαρχος λόγος τα έχει ανεπανόρθωτα επανασημασιοδοτήσει, εκμηδενίζοντας τη δυνατότητα αντίστασής τους.

Ωστόσο ως αντίσταση λειτουργεί εντέλει η ίδια η εμμονή σ' αυτόν τον κυρίαρχο λόγο που αποκαλύπτει την τελεστική λειτουργία του με την ίδια κίνηση που τείνει να τον διαφθείρει.[15] Η εμμονή του ήρωα στη σκούπα και το φαράσι λειτουργεί αναπόφευκτα και σ' ένα συμβολικό επίπεδο. Τα δύο αυτά σύνεργά του είναι

του '*τεχνικού*' ύπνου, γίνεται σαφές ότι η θεραπεία είναι συμπτωματική με τον ίδιο τρόπο που είναι και η έκθεση της παθολογίας του ήρωα

[15] Η ιδέα της διαφθοράς εκ των έσω είναι παλιά και κοινή. Για τη δυνατότητα αντίστασης σ' ένα σύστημα που παρέχει η εμμονή σ' αυτό πρβλ. Butler (1992) σύμφωνα με την οποία η έμμονη επανάληψη των χαρακτηριστικών του κοινωνικού φύλου που φτάνει ώς την παρωδία του drag αποκαλύπτει την τελεστική δομή του κοινωνικού φύλου αποσταθεροποιώντας τη φυσικότητα των θεωρούμενων ως φυσικών διακρίσεων ανάμεσα στα δύο φύλα. Επίσης βλ. Baudrilliard (1983: 46-49) που βλέπει τη μοναδική ίσως σήμερα δυνατότητα ανατροπής στην υπερβολική επανάληψη των κυρίαρχων όρων: "A system is abolished only by pushing it to hyperlogic, by forcing it into an excessive practice which is equivalent to a brutal amortization [...] There lies the genuine stake today, in this underhand, inescapable confrontation between the silent majority and the social imposed on them, in this hypersimulation reduplicating simulation and exterminating it according to *its own logic* –

ταυτόχρονα όργανα καθαριότητας και καθαρότητας. Με αυτά ελέγχεται ο δημόσιος χώρος, απομακρύνεται η βρωμιά, η μιαρότητα, οι εστίες μόλυνσης, διαφυλάσσεται η υγεία του κοινωνικού σώματος και την ίδια στιγμή διακρίνεται ο κοινωνικά ενεργός, εργαζόμενος πολίτης από τον άνεργο παρία. Εντούτοις τόσο η καθαριότητα όσο και η καθαρότητα υπηρετούνται άμεσα από μια επανάληψη, τόσο του καθαρισμού όσο και της καθημερινής εργασίας που πραγματώνει την ένταξη του ατόμου στο κοινωνικό σύνολο ως 'φυσιολογικού'.

Αυτή η οικονομία επανάληψης μέσα στην καρδιά της καθαρότητας και της μοναδικότητας αποκαλύπτεται, αναλαμβάνοντας τον υπονομευτικό της ρόλο, στην διαταραχή του ήρωα. Η εμμονή του στην αποκλειστικότητα εκδηλώνεται μ' έναν άκρατο πολλαπλασιασμό: Η επανάληψη της φράσης «σκούπα και φαράσι» στο μυαλό του και ο πολλαπλασιασμός των σκουπών και των φαρασιών στο χώρο διαφθείρουν την αποκλειστικότητα με τους ίδιους της τους όρους. Γεμίζοντας τον τόπο με φαράσια και σκούπες, ο ήρωας αποκαλύπτει την ακαταστασία και την βρωμιά ως τρόπο της τάξης και της καθαριότητας. Μ' αυτήν την παράδοξη κίνηση ο πυρήνας της μοναδικής κανονικότητας από την οποία αποκλείεται ο πρωταγωνιστής συγκροτούμενος ως διαταραγμένος περιθωριακός δείχνεται να δομείται από την πολλαπλότητα, την ίδια της φύση της διαταραχής του.

Αυτό το σχήμα διαφθοράς της δομής της 'φυσιολογικότητας', με τον κατώτερο, αποκλειόμενο όρο, την τρέλα, να βρίσκεται παραδόξως στο εσωτερικό του ανώτερου, της λογικής, επανέρχεται με μεγαλύτερη ενάργεια στο «Να χτυπήσεις τις καμπάνες» που παρακολουθεί και πάλι έναν χαρακτήρα να περνάει από την λογική στην τρέλα, από την ομαλότητα στην ανωμαλία.[16]

---

not in any class struggle nor in the molecular hodge-podge of desire-breaching minorities" (παρατίθεται στον Dollimore 1991: 323).

[16] Πρβλ. και Stallybrass-White (1986:5): "The 'top' attempts to reject and eliminate the 'bottom' for reasons of prestige and status, only to discover, not only that it is in some way frequently dependent

Ο ήρωας εμφανίζεται από κάθε άποψη ως η επιτομή της κανονικότητας, η ίδια η ενσάρκωση του στερεοτύπου της ομαλής ζωής. Ωστόσο η «καλή διαχείριση της ζωής του» (97) που είναι εμφανής στην προχωρημένη ηλικία του δεν είναι το αποτέλεσμα αυτόβουλης επιλογής αλλά της υποχρεωτικής επαφής του, σε νεαρή ηλικία, με την εκκλησία και τα νοσοκομειακά ιδρύματα.

Το χτύπημα της καμπάνας, που ήταν η αρχική αιτία αυτής της επαφής του, παίρνει κεντρική θέση στην οικοδόμηση μιας 'κανονικής' ταυτότητας υπό την κυρίαρχη επίδραση της ποιμαντικής εξουσίας. Η ενεργοποίηση του ήρωα για την οργάνωση κατηχητικού πριν την αρχική μετανάστευσή του από το χωριό στην πόλη και η θέση του ως εκκλησιαστικού επιτρόπου μετά την επιστροφή του δείχνουν σαφώς προς αυτήν την κατεύθυνση. Επιπλέον η αποχή από το κάπνισμα και το αλκοόλ, η σχολαστική φροντίδα του σώματος και της υγείας του, η εργατικότητα, η οικογενειακή ευρυθμία και γαλήνη αλλά και ένας καταπιεσμένος ενδόμυχος φόβος για το μέλλον που φανερώνει περιορισμένη αυτοπεποίθηση και εξάρτηση από μια ανώτερη εξουσία, όλα προσιδιάζουν στον σωτηριολογικό εξουσιαστικό λόγο της εκκλησίας. Η κυρίαρχη ποιμαντική εξουσία που υπόσχεται τη σωτηρία σε μιαν άλλη ζωή μεριμνά ταυτόχρονα και για την παρούσα, αφενός μέσω του συνειδησιακού ελέγχου που καθιστά το άτομο υπεύθυνο υποκείμενο, και αφετέρου μέσω προσταγμάτων για τη διαχείριση του σώματος, όπως είναι ο σεβασμός του με την αποφυγή των καταχρήσεων και η αναπαραγωγή, παράγοντες που τείνουν να διαμορφώνουν την ταυτότητα του υποκειμένου.[17] Κατ' αυτήν την έννοια το χτύπημα της καμπάνας γίνεται το σύμβολο της υπάκουης συμμετοχής του υποκειμένου σ' αυτήν την εξουσία, και της δέσμευσης να την προωθήσει περαιτέρω, καλώντας κι

---

upon that low-Other [...] but also that the top *includes* that low symbolically, as a primary eroticized constituent of its own fantasy life."

[17] Για την ποιμαντική εξουσία, τις ιστορικές διαφορές της από την πολιτική εξουσία και την μετέπειτα κληροδότηση κάποιων από τα χαρακτηριστικά της στο σύγχρονο κράτος βλ. Foucault 1991: 83-86.

άλλους στους κόλπους της. Μ' αυτόν τον τρόπο η προστακτική του τίτλου συμπυκνώνει τον κυριαρχικό λόγο της εκκλησίας στον καθορισμό του 'φυσιολογικού' υποκειμένου του πρωταγωνιστή.

Εντούτοις, το περιστατικό που σηματοδοτεί την μετάβασή του από την ομαλότητα στην ανωμαλία και την τρέλα συνδέεται, κατά τρόπο πλέον αναμενόμενο, με το ίδιο αυτό χτύπημα της καμπάνας. Όταν ο Αντρέας αρχίζει να χτυπάει την καμπάνα «άτακτα, γρήγορα, με το βλέμμα χαμένο στα ουράνια [...] Χαρούμενα, αναστάσιμα» (101), δηλαδή απολύτως άπρεπα εν μέσω Μεγάλης Παρασκευής, υπακούει σε μια επαναλαμβανόμενη φανταστική προστακτική από το σύνολο του εκκλησιάσματος, η οποία παριστάνει την επαναλαμβανόμενη εσωτερικευμένη προστακτική της ποιμαντικής εξουσίας που καθόρισε την μέχρι τότε ζωή του.

Ο Αντρέας φαντάζεται ότι ένας-ένας οι χριστιανοί τον καλούν να χτυπήσει τις καμπάνες. Ωστόσο εκείνη που αποκαλύπτει την παράδοξη διπλή οικονομία του ποιμαντικού εξουσιαστικού λόγου για την φυσιολογικότητα είναι η προσταγή των παιδιών:

> Άρχισαν να ζυγώνουν τα μικρά παιδιά. Με λαμπυριστά απ' τη λαχτάρα μάτια, με τα χειλάκια και τα ρουθούνια να τρέμουν από αδημονία, πολλά μισολιγόθυμα ένιωθαν να τους φεύγουν πορδίτσες και σκατουλάκια χαράς και γλύκας, τον πλησίαζαν κι έλεγαν: "Έλα, έλα πια, χτύπα τις καμπάνες, χτύπα τις καμπάνες" (101).

Σ' αυτό το πλησίασμα των παιδιών και το κάλεσμά τους διακρίνει κανείς ξεκάθαρα τα σημάδια μιας ηδονής που ξεσπάει όχι άναρχα, αλλά ακριβώς μόλις γλιστρώντας από τον έλεγχο, μιας άπρεπης ηδονής γεννημένης ακριβώς από τον έλεγχο. Στην ανεστραμμένα ευλαβική προστακτική των παιδιών μπορεί κανείς να διακρίνει τις «*ατέρμονες ελικοειδείς καμπύλες* της εξουσίας και της ηδονής»[18] που παρακινούν την

[18] Foucault 1978α: 61. Γενικότερα για την «εμφύτευση των διαστροφών» από την επίσημη εξουσία – ιατρική, εκκλησιαστική, νομική – που τείνει να θεωρείται αντίθετα ότι τις καταπιέζει, σε μια ιστορική προοπτική βλ. ό.π. σσ. 50-66

ανώμαλη συμπεριφορά του ευσεβούς Αντρέα, την επιστροφή του στην τρέλα της εφηβείας που φαινόταν να έχει καθυποτάξει. Καθώς η ποιμαντική εξουσία επαγρυπνεί για την απρέπεια και την ανωμαλία, με μια έννοια επίσης τις καλεί, σε μια κίνηση όπου οι ελιγμοί της έλξης και της άπωσης αναπτύσσονται σπειροειδώς. Η εφηβική ανώμαλη συμπεριφορά του Αντρέα, πάνω στην καταπίεση της οποίας χτίστηκε κατόπιν η ταυτότητά του ως 'φυσιολογικού', εμφανίζεται σ' αυτήν την στιγμή σαν το απαραίτητο 'άλλο' της φυσιολογικότητας που δεν έπαψε ποτέ να υπάρχει και ν' αποτελεί καθοριστικό κομμάτι της.[19]

Στο κείμενο «Η Ασπρούλα» (σσ. 67-74), ανατέμνεται και πάλι η φυσιολογικότητα και υπονομεύεται η φυσικότητά της καθώς παρακολουθούμε ξανά τη μεταβολή μιας φυσιολογικής γυναίκας σε τρελή. Ωστόσο σ' αυτήν την περίπτωση καταλυτικός παράγοντας στέκεται η καθημερινή επαφή της με τους 'ανώμαλους' θαμώνες του ουρητηρίου που επιτηρεί εκπροσωπώντας την κυρίαρχη αντίληψη για την τάξη, και οι οποίοι κλονίζουν την αυτοπεποίθηση της κανονικότητάς της.

Οι τακτικοί και περιστασιακοί χρήστες των ουρητηρίων που επιδίδονται σε κάθε είδους σωματική-σεξουαλική δραστηριότητα, προκαλούν μεγάλη σύγχυση και δυσφορία στην γυναίκα που βρίσκεται απολύτως ανίκανη να αντιμετωπίσει όσα συμβαίνουν μπροστά της καθημερινά. Δεδομένου ότι δεν πρόκειται για μεμονωμένες περιπτώσεις – «Ένας ερχόταν για κατούρημα, τρεις γι' άλλα πράγματα» (68) – το αδιέξοδο της γυναίκας φαίνεται να προέρχεται από την αδυναμία της να εξηγήσει συνολικά τη συμπεριφορά των θαμώνων του ουρητηρίου με βάση μια αντίληψη της συμπεριφοράς ως απορρέουσας από τις αντιδράσεις της κοινής ανθρώπινης φύσης, σε

---

[19] Εκτός από την φουκωική θεωρία για την εμφύτευση των διαστροφών βλ. επίσης τη θεωρία των διαστροφών του Freud (1985) [1930], σύμφωνα με την οποία η οικοδόμηση του υψηλού πολιτισμού γίνεται πάνω στην καταπίεση των 'ανώμαλων' συμπεριφορών που παραμένουν πάντοτε στο υπόστρωμα. Για μια σύντομη συσχετική συζήτηση των δύο αυτών διαφορετικών θεωριών βλ. Dollimore 1991: 105-106

κοινές τύχες: «Ένα διάστημα τους δικαιολογούσε κι έλεγε μέσα της πως παιδιά είναι που παίζουν με τα κορμάκια τους και ποιος ξέρει τι δυστυχίες κουβαλάν κι αυτοί. Δεν της έμοιαζαν όμως δυστυχισμένοι» (72). Η επίκληση της μεγάλης πείρας της γυναίκας σε όσες φαίνεται να θεωρεί ακραίες καταστάσεις του σώματος, όπως είναι το πλύσιμο του νεκρού ή η εντατική φροντίδα των ηλικιωμένων, εντάσσεται στην ίδια αντίληψη και χρησιμοποιείται για να εκφράσει και να δικαιολογήσει την απορία της:

> Όχι πως δεν ήξερε απ' αυτά. Παλιά γυναίκα ήταν, είχε γεννήσει, έπλυνε πεθαμένους, ξενύχτησε σε νοσοκομεία, ξεσκάτιζε τον πεθερό της δυο ολόκληρα χρόνια πριν πεθάνει. Όσο για τις αμαρτίες του σώματος ήξερε κι αυτή πολλά. Μόνο που εδώ ήταν στιγμές που το μυαλό της κόλλαγε, δεν μπορούσε να παρακολουθήσει αυτά που έβλεπε και άκουγε (70).

Εκφράζοντας μια διαδεδομένη στάση, η γυναίκα θεωρεί την περιστασιακή έκθεση του ατόμου σ' αυτές τις καταστάσεις ως ανταπόκριση ενός κατά βάση δεδομένου κι αυτόνομου υποκειμένου σε αναπόφευκτες ανάγκες της ζωής ή μέχρι ενός σημείου κατανοητές επιταγές της ηδονής. Ό,τι προφανώς δεν εμπίπτει σ' αυτές, αδυνατεί να το παρακολουθήσει, συνιστά μια ετερότητα που την ξεπερνά.

Η αδιέξοδη ποικιλία των αποτυχημένων αντιδράσεών της αναπτύσσει αλλά και δείχνει τους περιορισμούς αυτής της θεώρησης του υποκειμένου και των ενεργειών του με τους όρους μιας στεγανής ιεραρχικής διάκρισης ανάμεσα σε κατανοητό και ακατανόητο, νόμιμο και παράνομο, ορθό και λάθος, όμοιο και διαφορετικό κι εντέλει, φυσιολογικό και ανώμαλο. Η αρχική ανοχή της πρωταγωνίστριας και η προσήλωση στην εργασία της με τη θέση σαφών ορίων ανάμεσα σ' αυτήν και σ' εκείνους γίνεται αδύνατη καθώς οι πράξεις των θαμώνων την αφορούν και την περιλαμβάνουν προσωπικά αναγκάζοντάς την να ανταποκριθεί με κάποιο τρόπο, ενώ, με τρόπο χαρακτηριστικό, αφόρητη της είναι και η μυρωδιά

του χώρου που κάνει διάτρητη τη στεγανότητα αυτών των ορίων.[20] Η προσφυγή της στην επίσημη εξουσία με την απειλή της αστυνομίας και τα παράπονα στον επιστάτη μένει άκαρπη λόγω της διαβλητότητας των ορίων μεταξύ νομιμότητας και παρανομίας που συνιστά η διαφθορά του συστήματος (η οποία περιλαμβάνει άλλωστε και την ίδια που δωροδοκείται ακριβώς για να μην παραπονείται). Η σχολαστική καθαριότητα και ο ευπρεπισμός του χώρου προορίζονται να λειτουργήσουν ως υπόμνηση της 'ορθής' χρήσης του χώρου και συναντούν την ειρωνεία. Η προσπάθειά της να εκτιμήσει και να συμμετάσχει στις σεξουαλικές απολαύσεις των θαμώνων αποτυγχάνει γιατί προφανώς αντιβαίνει στην δομή της δικής της σεξουαλικότητας. Το μίσος και η φανατική οργή ενάντια στους «ομόφυλους» (sic) (72) είναι η τελευταία προσπάθειά της να τους αντιμετωπίσει και αποτελεί την κορύφωση της αδυναμίας της να εντάξει την διαφορά αυτών των αντρών στο δικό της κόσμο του φυσιολογικού. Τελευταία η γυναίκα αντιδρά «αντανακλαστικά» (73) πέφτοντας στο χορτάρι του μικρού κήπου πάνω απ' το ουρητήριο, σκάβοντας με τα νύχια της και μυρίζοντας το χώμα, μπουσουλώντας, αναζητώντας το άσπρο κατσικάκι της παιδικής της ηλικίας, ξαπλώνοντας στο γρασίδι. Καθώς αναζητά την αγνότητα και τις πρωταρχικές κι ανόθευτες πηγές της φυσιολογικής της ταυτότητας στη σωματική (επανεκ)τέλεση των βιωμάτων της παιδικής της ηλικίας, η γυναίκα αποκαλύπτει μια δομή της ταυτότητάς της τελεστική και όχι ουσιοκρατική, με την ίδια ακριβώς κίνηση που εγκαταλείπει την κοινότητα των φυσιολογικών κάτω απ' τα μάτια του επιστάτη.[21]

---

[20] Για την επίμονα ανατρεπτική λειτουργία της μυρωδιάς πρβλ. Stallybrass-White (1986: 139) που διερευνούν την κατασκευή της αστικής ταυτότητας μέσα από τα αντικείμενα της αστικής απέχθειας στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα: "The city still continued to invade the privatized body and household of the bourgeoisie as *smell*. It was, primarily, the sense of smell which engaged social reformers, since smell, whilst, like touch, encoding revulsion, had a pervasive and invisible presence difficult to regulate. [...] Smell was organized above all around disgust".

[21] Οι κινήσεις της αυτές θα μπορούσαν ίσως να ιδωθούν και σ' ένα πλαίσιο 'επιστροφής του καταπιεσμένου', με τους όρους ενός αυτοσχέδιού ιδιωτικού καρναβαλιού στην καταπίεση του οποίου

Αυτή η τελευταία αντίδρασή της επιτρέπει να ξαναδιαβάσουμε και την προβαλλόμενη φυσιολογικότητά της όχι με όρους ουσιοκρατικών διακρίσεων – όπως φάνηκε να την υποστηρίζει η ίδια με τις προηγούμενες αντιδράσεις της – αλλά με όρους σωματικής τελεστικότητας. Η πείρα των ακραίων καταστάσεων του σώματος που έχει επικαλεστεί για να εξάρει την ασύλληπτη ανωμαλία των άλλων, είναι στην πραγματικότητα η ίδια η οικοδόμηση της φυσιολογικότητάς της μέσα από την τοποθέτησή της σ' ένα πλέγμα κυρίαρχων λόγων και πρακτικών που αφορούν τη διαχείριση του σώματος. Ο τοκετός, ο ευπρεπισμός της σορού, η φροντίδα του αρρώστου στο νοσοκομείο, η εξυπηρέτηση του ανήμπορου ηλικιωμένου, περιγράφονται από μια δέσμη κυρίαρχων λόγων που προέρχεται από τις ιατρικές επιταγές και τις απαγορεύσεις, τη δομή λειτουργίας των νοσοκομειακών ιδρυμάτων, τις ηθικές υποχρεώσεις της γυναίκας στα πλαίσια της πατριαρχίας, τους κληρονομημένους ανάμεσα στις γυναίκες πρακτικούς τρόπους και ελιγμούς για την κάλυψη των κενών ή/και των αντιφάσεων που προκύπτουν απ' τους επίσημους λόγους. Το σύνολο αυτών των περισσότερο ή λιγότερο επίσημων κυρίαρχων λόγων καθώς και των πρακτικών που υπαγορεύουν, έχουν άμεση επίδραση στην διαμόρφωση της ταυτότητας του υποκειμένου, εξαιτίας και της άμεσης δράσης τους στο σώμα του καθαυτό.[22]

Αυτή η διαχείριση του σώματος συνεπάγεται άμεσα και μια ορισμένη διαχείριση της σεξουαλικότητας. Η γνώση της των αδιευκρίνιστων «αμαρτιών του σώματος» που όμως υπολείπονται σαφώς των όσων συμβαίνουν στο ουρητήριο, επιτρέπουν να διαγνώσει κανείς μια σεξουαλικότητα που ξεφεύγει μόνο πρόσκαιρα και ελεγχόμενα από την νόμιμη αναπαραγωγική της λειτουργία μέσα στο γάμο,

---

βασίστηκε η συγκρότησή της ως σοβαρού, ενήλικου, αυτόνομου υποκειμένου. Πρβλ. και Stallybrass-White 1986: 174-175.

[22] Για την τελεστική συγκρότηση της υποκειμένου μέσα από τη λειτουργία των εξουσιαστικών λόγων βλ. Butler 1991 και 1994.

επιβεβαιώνοντας ουσιαστικά την ενεργή διείσδυση των ίδιων λόγων στον χώρο της 'απελευθερωμένης' σεξουαλικότητας της γυναίκας.[23]

Γίνεται έτσι αντιληπτό ότι η 'φυσιολογικότητα' της γυναίκας δεν είναι ένα ουσιοκρατικό δεδομένο που καθοδηγεί τη συμπεριφορά της και τη χωρίζει με ασφάλεια από τους 'ανώμαλους', αλλά δομείται ακριβώς μέσα από τις εκάστοτε συμπεριφορές της που διαποτίζονται από τους κυρίαρχους λόγους για το σώμα και τη σεξουαλικότητα. Το πέρασμά της στην ομάδα των τρελών μέσα από μια συμπεριφορά όπου, κυριολεκτικά ψηλαφίζοντας τις απαρχές της ταυτότητάς της δείχνει τον τελεστικό τρόπο της δόμησής της, αναδεικνύει την προσωρινότητα των κατηγοριοποιήσεων και τη διαπερατότητα των ορίων ανάμεσα στις διαφορετικές ομάδες.

Η διάτρητη ιεραρχική διάκριση μεταξύ φυσιολογικότητας και ανωμαλίας επανέρχεται στην πιο αδρή, προγενέστερη μορφή της που αποτελεί η αντίθεση ανάμεσα στην αγνεία και την ανωμαλία, στο «Η Μαρίτσα των σκυλιών».

Αγνώστου καταγωγής έκθετη σε βρεφοκομείο και στη συνέχεια καθαρίστρια και μόνιμη κάτοικος στο γκαράζ των απορριμματοφόρων, η Μαρίτσα διεκδικεί μέσα στην ανωνυμία της γέννησής της και στον αδιαφοροποίητο σωρό των σκουπιδιών που περιβάλλει την ενηλικίωσή της, μια διαφοροποιητική ταυτότητα. Το σημείο γύρω από το οποίο συγκροτείται σε υποκείμενο είναι η παρθενία της, η διατηρημένη αυθεντικότητα της αρχής, η ανόθευτη ακεραιότητα του εαυτού της. Αυτή υπογραμμίζεται και από την καθαρότητα της μορφής της με το ξύρισμα του κεφαλιού και του οργάνου της. Πάνω σ' αυτήν την αντίληψη της ταυτότητάς της, στηρίζει την πεποίθηση όχι μόνο της διαφοράς αλλά και της ανωτερότητάς της από το περιβάλλον

---

[23] Για την 'απελευθέρωση' της σεξουαλικότητας ως εργαλείο ελέγχου βλ. Foucault 1987: 75 όπου ο Foucault, συζητώντας με τον Bernard Henri Lévy συμφωνεί πως «η ιδέα ότι για να 'μαστε ευτυχισμένοι πρέπει να απελευθερώσουμε τις σεξουαλικότητές μας είναι κατά βάθος ιδέα των σεξολόγων, των γιατρών, των αστυνομικών του σεξ».

της. Το ιεραρχικό δίπολο που εδραιώνει αυτήν την ανωτερότητα, η οποία φτάνει ως την χονδροειδή αμφισβήτηση της εξουσίας των προϊσταμένων, είναι αυτό της καθαρότητας, της ακεραιότητας, της *αρχής* απέναντι στην μόλυνση, τη νοθεία, την *έκπτωση*.

Από την πλευρά τους, οι εργάτες στο γκαράζ εμμένουν σε μια διαφορετική και ανεστραμμένη ιεραρχία, σύμφωνα με την οποία η Μαρίτσα καταλαμβάνει τη θέση του κατώτερου όρου, ως γραφική, όχι απολύτως φυσιολογική. Η Μαρίτσα ήταν το «παίγνιό» (42) τους και «όταν ήθελαν να κάνουν πλάκα» (42) την πείραζαν σχετικά με το καμάρι της παρθενίας της, μολονότι, με μια διπλή κίνηση που είναι άλλοτε φανερή και άλλοτε κρυφή αλλά πάντως κλασική στο λόγο της απόρριψης, ταυτόχρονα την αγαπούσαν για το θάρρος της προς τους προϊσταμένους.

Εντούτοις η εξέλιξη της πλοκής ανατρέπει και τις δύο ιεραρχίες. Η αυθεντικότητα και η ακεραιότητα της ηρωίδας αναδεικνύεται διπλά και τριπλά διαπερατή. Η Μαρίτσα μένει έγκυος χάνοντας την παρθενία της ενώ στη συνέχεια αυτοκτονεί σπρώχνοντας μια δέσμη από βελόνες πλεξίματος στον κόλπο της. Με μια τρίτη έννοια, που αποκαλύπτεται από τις δύο προηγούμενες, η αυθεντικότητα και η καθαρότητα που η γυναίκα θεωρεί ότι εγγυάται την αδιαμεσολάβητη ταυτότητα και την ανωτερότητά της δείχνεται να διαπερνάται ανεξάλειπτα από τον κυρίαρχο πατριαρχικό λόγο.

Οι βελόνες του πλεξίματος που επιλέγει ως όργανο αυτοκτονίας παραπέμπουν ιστορικά στο πατριαρχική καταπίεση και εκμετάλλευση της γυναίκας στον περιορισμένο χώρο της οικιακής εργασίας, ένα σύστημα λόγων που λειτουργεί κατά κύριο λόγο πάνω στην αυστηρή ιεραρχική αντίθεση μεταξύ αρετής-αγνείας και διαφθοράς Η παρθενία της ως αδιάφθορη αρχή της αδιαμεσολάβητης σύμπτωσης με τον εαυτό της αναδεικνύεται έτσι στην πραγματικότητα προϊόν του πατριαρχικού

λόγου, όχι μόνο με την έννοια της παρθενίας ως σημείου ιδιοκτησίας της γυναίκας από τον άντρα (του πατέρα που διαφυλάσσει την εξουσία του διαφυλάσσοντάς την και του συζύγου που τον διαδέχεται παίρνοντάς την), αλλά και μ' αυτήν της πατριαρχικής διπολικής σύλληψης της πραγματικότητας, όπου η διάκριση από τον αδιαφοροποίητο βρώμικο σωρό των σκουπιδιών και των «καρυδιών κάθε καρυδιάς» που περιβάλλει τη γυναίκα τη στέλνει στο αντίθετο άκρο της καθαρότητας και της αγνότητας.[24] Η αποτρόπαιη αυτοκτονία της εκθέτει τη βίαιη και ανεξέλεγκτη εγγραφή αυτού του λόγου απευθείας στο σώμα της υπονομεύοντας τη φυσικότητα της ανωτερότητάς της.[25]

Ωστόσο η ανατροπή της ιεραρχίας που πρεσβεύει η Μαρίτσα δεν συνεπάγεται αβίαστα την επιβεβαίωση εκείνης των εργατών που τη θεωρούν κατώτερή τους, αντικείμενο γέλιου και κοροϊδίας. Η σκηνή του θανάτου της γυναίκας έχει τα στοιχεία μιας μεταθανάτιας εξύψωσης. Καθώς τα σκυλιά που ένιωσαν ανεξήγητα το θάνατό της μέχρι τις πιο απομακρυσμένες γειτονιές καταφτάνουν για να κοινωνήσουν το αίμα του μαρτυρίου της, η «Μαρίτσα των σκυλιών», σαν άλλη «Παναγία των λουλουδιών», ενδύεται την αχλύ της αγιοποίησης.[26] Εντούτοις δεν πρόκειται για τη

---

[24] Για την ιδέα της «πατριαρχικής διπολικής σκέψης» βλ. Cixous 1975. Η Moi (1985: 104) την συνοψίζει ως εξής: "For Cixous, who at this point is heavily indebted to Jacques Derrida's work, Western philosophy and literary thought are and have always been caught up in this endless series of hierarchical binary oppositions [Activity/Passivity, Sun/Moon, Culture/Nature, Head/Emotions, Intelligible/Sensitive] that always in the end come back to the fundamental 'couple' of male/female".

[25] Πρβλ. Foucault (1991: 122): «Οι σχέσεις εξουσίας μπορούν να εισχωρήσουν βαθιά στο σώμα από υλική άποψη, χωρίς να εξαρτώνται ούτε καν από τη μεσολάβηση των ίδιων των παραστάσεων του υποκειμένου. Αν η εξουσία αποκτά έλεγχο του σώματος, αυτό δεν γίνεται μέσω μιας προγενέστερης εσωτερίκευσής της στη συνείδηση του κόσμου. Υπάρχει ένα δίκτυο ή κύκλωμα βιο-εξουσίας ή σωματο-εξουσίας που ενεργεί ως διαμορφωτική μήτρα της ίδιας της σεξουαλικότητας, ως το ιστορικό και πολιτισμικό φαινόμενο μέσα στο οποίο μοιάζουμε να αναγνωρίζουμε και ταυτοχρόνως να χάνουμε τον εαυτό μας» (122). Ο Barker (1993: 3) διασαφίζει την αντίληψη του Foucault για το σώμα ως εξής: "When Foucault suggests that the body is an important element in historical work he is not viewing the body simply as consciousness enclosing vessel that makes acts possible, but as a diffuse materiality that eats, and engages in physical exercise and sexual practices of one kind or another. These material practices embodied in technologies of self, lead to the constitution of a subject in a process of reflexive subjection".

[26] Εκτός από την παραβολή με τον αγιοποιημένο περιθωριακό ήρωα Παναγία-των-λουλουδιών από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Jean Genet (και την περαιτέρω αγιοποίηση του ίδιου του Genet από τον Sartre (1990) [1952]), μπορεί κανείς επίσης να παραβάλει το διήγημα του Παπαδιαμάντη «Το νησί της Ουρανίτσας», όπου η Ουρανίτσα – ένα ομιλούν όνομα ανάλογο με της Μαρίτσας – οδηγείται άδικα

λαμπρή δόξα των εκκλησιαστικών αγίων, τη δόξα της θεολογικής ιεραρχίας. Η σκηνή του θανάτου της ανατρέπει όπως είδαμε τις αυστηρές ιεραρχίες για να εγκαταστήσει μια τρυφερή και αδύναμη ιεραρχία όπου η περιθωριακή γυναίκα ενδύεται την υπόκωφη και θλιβερή λάμψη μιας περιθωριακής αγιοσύνης ανάμεσα στα σκυλιά.

Η ανατροπή των ιεραρχιών επανέρχεται στο ομότιτλο διήγημα της συλλογής, το «Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη» (σσ. 9-14), όπου παρακολουθεί κανείς την αντίσταση που εκπορεύεται από τον περιθωριακό ήρωα στην προσπάθεια του «φυσιολογικού» εκπρόσωπου της επίσημης εξουσίας να τον υπονομεύσει με μια υποτιμητική κατάταξη στις διακρίσεις φυσιολογικός/ ανώμαλος, νόμιμος/ παράνομος.

Με τρόπο που θα έχει ήδη γίνει διακριτός από τα προηγούμενα κείμενα, η ανάδειξη του δωδεκάχρονου ναρκομανή τσιγγάνου σε περιθωριακό υποκείμενο αναπτύσσεται ταυτόχρονα με την αντίστασή του, μια διττή διαδικασία όπου πρωταγωνιστεί το σώμα του παιδιού. Ένας οδοκαθαριστής ξετρυπώνει το καχεκτικό αγόρι στους θάμνους καθώς το 'σκουπίζει' σχεδόν κυριολεκτικά μαζί με τα φύλλα της πλατείας. Το σώμα του, «ένα φύλλο» (10), έχει όλα τα χαρακτηριστικά της κακουχίας και της αδυναμίας, της τοξικομανίας και της συνήθως ρατσιστικά αντιμετωπιζόμενης φυλής του. Επιπλέον είναι ασταθής, πηγαινοέρχεται «σαν εκκρεμές απ' την αδυναμία» (11), του πέφτει το τσιγάρο απ' τα τρεμάμενα χέρια που είναι εντούτοις «στιβαρά, δυσανάλογα μεγάλα, καταφαγωμένα και πετσιασμένα. Χέρια αντρός» (11) και μαρτυρούν τη σόλοικη ανάπτυξη του παιδιού μέσα από την πρόωρη χειρωνακτική απασχόληση, σχηματίζοντας την εικόνα ενός ατόμου που διαμορφώνεται με βάση τις επιταγές μιας περιθωριακής ύπαρξης.

στην αυτοκτονία ως συνέπεια της ατιμωτικής εκτός γάμου εγκυμοσύνης της και δικαιώνεται μεταθανάτια από τα ευωδιαστά ίτσια που φυτρώνουν στον απομονωμένο τάφο της· ωστόσο στο παπαδιαμαντικό κείμενο δύσκολα θα ανίχνευε κανείς τις βίαιες διασταυρώσεις των αντιτιθέμενων ιεραρχιών που συναντούμε στη «Μάριτσα των σκυλιών».

Το σύνολο αυτής της εμφάνισης και των κινήσεων μαζί με το στοιχειώδη λόγο του, προκαλούν την εύκολη αναγνώριση του οδοκαθαριστή: «κακομοίρικο» (11). Η επακόλουθη πρόβλεψή του: «Θα πεθάνεις, μωρέ, τους βγάζεις δεν τους βγάζεις τρεις μήνες» (11) δεν ενδιαφέρει για την ούτως ή άλλως ελάχιστη πληροφοριακή της αξία αλλά για την απόπειρα που προωθεί να περιθωριοποιήσει το αγόρι μέχρι τον απόλυτο εκτοπισμό της νεκρότητας, διεκδικώντας για τον οδοκαθαριστή τη θεϊκή εξουσία να αποφασίζει το θάνατο ή τη ζωή. Σ' αυτήν την μεθόδευση το αγόρι ανταπαντάει επιστρέφοντας τον χαρακτηρισμό «κακομοίρικο» στον «παλιοσκουπιδιάρη» και, πίνοντας καφέ από το ποτήρι εκείνου, του εκτείνει την απειλή της μόλυνσης και του θανάτου (λέγοντας «Να για να μάθεις!» (11)) σε μια χειρονομία που ο επιστάτης αναγνωρίζει αμέσως με την απάντησή του: «Κράτα τον τώρα μπάσταρδε. Τι μου τον δίνεις. Να πάθω κανά έιτζ;» (11). Στη συνέχεια ο οδοκαθαριστής επανέρχεται μ' έναν εξουσιαστικό προσδιορισμό: «τον πιάνει απ' τους ώμους» αποκαλώντας τον και πάλι «κακόμοιρο». Το αγόρι αντιδρά ακαριαία, πιάνοντας το χέρι του επιστάτη και οδηγώντας το πάνω στο σώμα του προτείνοντας μια τιμή για το καθένα από τα μέρη του. Μ' αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτει το νόημα της εξουσιαστικής-σφετεριστικής κίνησης του άλλου αντιτείνοντας ταυτόχρονα στον οδοκαθαριστή και προαπαξιώνοντας τον προσδιορισμό που θα του δώσει εντέλει εκείνος: «πούστης, πούστης!» (12).

Πέρα από αυτήν την αντίσταση στον αρνητικό προσδιορισμό του, ο Τσιπς, «το μεγαλύτερο πρεζόνι της Θεσ/κης» (13), αναδεικνύεται εντέλει πολύ λιγότερο διαφορετικός από τον οδοκαθαριστή που τον λοιδορεί από τη θέση του δήθεν ανώτερου. Ο «υποεπιστάτης» οδοκαθαριστής, έχοντας ιδιοποιηθεί αυθαίρετα αυτόν τον μηδαμινό και στην πραγματικότητα ανύπαρκτο τίτλο εξουσίας, παρουσιάζεται σαν ένας ανώτερος φορέας εξουσίας, τόσο ανασφαλής στην ανωτερότητά του όσο

προσπαθεί να πείσει το αγόρι για το αντίθετο. Η αυτοσχέδια σφραγίδα που έχει κατασκευάσει με μια σβηστήρα και που τυπώνει στις κάρτες παρουσιών επιχειρώντας γελοιωδώς να επιβάλλει την κυρίαρχη και ελεγκτική παρουσία του, δεν αρκεί για να τον τοποθετήσει οριστικά στην πλευρά των αδιάφθορων. Κλέβοντας το ψευτόχρυσο μπρελόκ του αγοριού την ώρα που εκείνο παραδίδεται εξαντλημένο στον ύπνο, ο ελεγκτής, που θεωρεί πως δεν μετέχει στην ουσία του παραβάτη «πούστη» από τον οποίο «τρώει» το μπρελόκ, εξισώνεται με τον νεαρό ελεγχόμενο, φανερώνοντας μέσα απ' αυτήν την αντιστροφή την διαπερατότητα και προσωρινότητα των ουσιοκρατικών ιεραρχικών διακρίσεων.

Στο διήγημα «Ωκεανός» (σσ. 15-19) διακρίνει κανείς τη λειτουργία των μηχανισμών εξουσίας και αντίστασης όπως εγγράφονται και φανερώνονται στο σώμα του αγοριού που ζει στο περιθώριο της κοινότητας των συνομηλίκων του τρέφοντας αιμομικτικές επιθυμίες για τη μητέρα του.

Στο κείμενο δείχνεται πώς η σταδιακή περιθωριοποίησή του συνιστά στην πραγματικότητα τη συνθήκη της κοινωνικής αποδοχής πρωτίστως του πατέρα και δευτερευόντως της μητέρας στα πλαίσια του λόγου της οικογενειακής υπόληψης. Η ίδια του η γέννηση και κυρίως το φύλο του διασώζει τον ναυτικό πατέρα του από την ανυποληψία μιας πριν πιθανής και τώρα αποσοβημένης πιθανότητας απιστίας της γυναίκας του. Αν προηγουμένως τον προειδοποιούσαν ότι «"γάμος και θάλασσα δεν δένουν"» (15), «όταν του τηλεγράφησαν πως γέννησε αγόρι, είδε τη διαφορά στα μάτια και στις ευχές των συναδέλφων, "Άντε μπαγάσα, πουτσαράς στο σπίτι σου"» (15). Το σώμα του αγοριού που «τριγυρίζει στην αυλή, στα δωμάτια, στα φουστάνια της μάνας του» γίνεται έτσι η «σφραγίδα» (15) του πατέρα, που σφραγίζει πρώτα το ίδιο, και, διαμέσου αυτού, και τη μητέρα, με τον κυρίαρχο λόγο της οικογενειακής συνοχής, όπου ωστόσο η αιμομιξία κατέχει κεντρική θέση ως απόλυτα απαγορευμένη

αλλά και ταυτόχρονα διαρκώς απαιτούμενη προκειμένου το σύστημα συγγένειας να εμπεδώνεται και να διαιωνίζεται λειτουργώντας και ως σύστημα σεξουαλικότητας.[27]

Ταυτόχρονα η ύπαρξη του γιου επιτρέπει στον πατέρα να λείψει για μεγάλα χρονικά διαστήματα ώστε να συμμορφωθεί πλήρως με τις κοινωνικές επιταγές σχετικά με τις οικονομικές υποχρεώσεις του οικογενειάρχη. Η εργασιακή επιτυχία του στηρίζεται έτσι πάνω στο αφύσικο δέσιμο του γιου με τη μητέρα του. Από την πλευρά της η γυναίκα αναδεικνύεται πιστή σύζυγος και στοργική μητέρα μετουσιώνοντας τις ανικανοποίητες ερωτικές ορμές της σε «άπειρη στοργή» (16) που σφραγίζει με τη σειρά της το σώμα του αγοριού με αποκλειστική φροντίδα και τρυφερότητα. Μ' αυτόν τον τρόπο η απομάκρυνση του αγοριού από την κοινότητα των συμμαθητών όπου θα ανήκε φυσιολογικά, και η ανάπτυξη και εκδήλωση αιμομικτικών επιθυμιών για τη μητέρα του παρουσιάζονται ως απευθείας εγγραφή στο σώμα του παιδιού της δυνατότητας κοινωνικής αποδοχής του πατέρα και της μητέρας. Μ' αυτήν την έννοια η περιθωριοποίηση και η ανωμαλία του γιου είναι η προϋπόθεση της κανονικότητας των γονιών του, το εγγενές «κακό» που «καιροφυλαχτούσε στο σπίτι του» ναυτικού (15).

Εντούτοις, η κίνηση και η στιγμή που ολοκληρώνει την τάση περιθωριοποίησης του αγοριού, δηλαδή η ικανοποίηση της ερωτικής αιμομικτικής επιθυμίας του, υπονομεύει άμεσα την ίδια κανονικότητα των γονιών του που είχε θεμελιώσει μέχρι εκείνη τη στιγμή, ανατρέποντας ταυτόχρονα και την εις βάρος του ιεραρχία. Τη στιγμή που ο περιθωριοποιημένος έφηβος απλώνει το χέρι του στο στήθος της μητέρας του, την τραβάει αναπόδραστα στην τροχιά της

---

[27] Πρβλ Foucault (1978α: 135): «Σε μια κοινωνία όπως η δική μας, όπου η οικογένεια αποτελεί την ενεργότερη εστία της σεξουαλικότητας και όπου αναμφίβολα εκείνο που διατηρεί και παρατείνει την ύπαρξή της είναι οι απαιτήσεις αυτής της σεξουαλικότητας, η αιμομιξία κατέχει κεντρική θέση [...] Εμφανίζεται σαν το απόλυτα απαγορευμένο μέσα στην οικογένεια, εφόσον αυτή λειτουργεί ως σύστημα συγγένειας, αλλά συνάμα αποτελεί εκείνο που απαιτείται διαρκώς για να είναι η οικογένεια η εστία μιας μόνιμης υπόθαλψης της σεξουαλικότητας».

περιθωριακότητας που συνιστά αυτόχρημα μια αιμομικτική σχέση ενώ θέτει τις βάσεις για την ανατροπή της πατριαρχικής εξουσίας με την εκδίωξη του πατέρα του από το σπίτι που θα ακολουθήσει.

Η περιγραφή αυτής της ανατρεπτικής επαφής εστιάζεται στα *σώματα* των δύο εραστών:

> Στύλωσε τα μάτια στην κοιλιά του για πολλή ώρα, χωρίς καμιά σκέψη στο μυαλό της. Κατόπι έβαλε την παλάμη της δισταχτικά στο χνούδι, "ω, απαλό, απαλό" κι έσυρε το χέρι της ελαφρά, παρακάτω, παραμέσα. Το πρωί τους βρήκε κολλημένους, με τις γλώσσες, τις αναπνοές και τα σάλια ενωμένα. Όλη τη μέρα δεν αντάλλαξαν λέξη, μα το βράδυ, όταν έσβησε το φως, ρίχτηκαν σαν θηρία ο ένας στον άλλο.[...] κάθε νύχτα δεν ήταν τίποτα περισσότερο από δυο πεινασμένα ζώα. Θηλυκό κι αρσενικό. (18)

Το σώμα του γιου, όπου έχει εγγραφεί η πατριαρχική εξουσία διαμορφώνοντάς σταδιακά το αγόρι σε περιθωριακό υποκείμενο, γίνεται ταυτόχρονα και το πεδίο της αντίστασης σ' αυτήν την εξουσία. Το ίδιο ισχύει και για τη μητέρα, στο βαθμό που η πατριαρχική εξουσία διαμεσολαβείται και στο δικό της σώμα διαμέσου του σώματος του γιου που φρόντισε και αγκάλιασε. Η αντίσταση αυτή γίνεται φανερότερη στην τελευταία σκηνή όπου ο πατέρας διώχνεται από το σπίτι ακριβώς από τα ανεξέλεγκτα σώματα των δύο εραστών:

> [Τ]αυτόχρονα σχεδόν, αυτός κι η μάνα του, χίμηξαν ο ένας στο κορμί του άλλου. [...] Σφιχταγκαλιάστηκαν, φιλιόνταν στα μάγουλα και στο λαιμό και τότε είδε τις γλώσσες τους. Με μόχθο κι αγωνία φυλάγονταν, να μη χιμήξουν η μία στην άλλη. Την ίδια στιγμή φόρεσε το σακάκι του κι έφυγε. Δεν ξανάκουσαν γι' αυτόν στο νησί. (18-19)

Η ανατρεπτική ανωμαλία της αιμομιξίας που παρουσιάστηκε εξαρχής ως υποφώσκουσα ενδημική προϋπόθεση της αρχικής φυσιολογικής κατάστασης, διεκδικεί επιπλέον, όπως φάνηκε από το προηγούμενο παράθεμα, τη φυσικότητα του ενστίκτου σύμφωνα με το οποίο το θηλυκό και αρσενικό έλκονται ανεξάρτητα από

τις κοινωνικές παραμέτρους. Η αντίσταση των σωμάτων που είναι σφραγισμένα, διαμορφωμένα από τους εξουσιαστικούς λόγους της πατριαρχίας, της οικογένειας, της σεξουαλικότητας και της (πατρικής) εργασίας, παρουσιάζεται έτσι να διεκδικεί την ανώτερη θέση στην ιεραρχική διάκριση φυσιολογικό/ανώμαλο. Εκθέτοντας τη συνδυασμένη λειτουργία των διαφόρων εξουσιαστικών λόγων που συναντιούνται στα σώματα των πρωταγωνιστών, το κείμενο αυτό επαναλαμβάνει τη σκανδαλώδη χειρονομία της φροϋδικής θεωρίας που εδραίωσε ως πρότυπο φυσιολογικότητας τον Οιδίποδα, μια από τις τρομερότερες μορφές της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

Η ισχύς αντιστάσεως των αγκαλιασμένων σωμάτων των δύο εραστών του προηγούμενου διηγήματος επαναλαμβάνει το ανατρεπτικό της νόημα και στο διήγημα «Το αγκάλιασμα» (σσ. 35-39).

Σ' αυτό οι δύο πρωταγωνιστές, ο «μεγάλος», ετοιμόλογος αλλά άσχημος, και η «μικρή λουλού», όμορφος αλλά αργόστροφος, σχηματίζουν μια διάφανη αντίθεση καθοδηγούμενοι από την κοινότητα της μικρής πόλης. «Η μαρίδα της πόλης, οι καφενόβιοι, οι γυμνασιόπαιδες, οι μαζαγάτορες» (35) υποδαυλίζουν τον ανταγωνισμό ανάμεσα στους δύο άντρες οδηγώντας τους στο να εξειδικεύσουν «σε ζηλευτό σημείο ο καθένας τα προσόντα του» (35). Οι διαφορετικοί σωματότυποι και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του καθενός παγιώνονται μ' αυτόν τον τρόπο σε δύο αντίθετες ταυτότητες βάσει δύο υποτιθέμενων διαφορετικών ουσιών όπως διαγράφονται υπόρρητα αλλά σαφώς από τις προσδοκίες της κοινότητας. Εντούτοις, παρά την αντίθεσή τους, ή μάλλον ακριβώς εξαιτίας της, εύκολα διαπιστώνει κανείς πως η ταυτότητα του καθενός είναι πολύ λιγότερο αποτέλεσμα μιας εγγενούς ουσίας που φανερώνεται σταδιακά εδραιώνοντας την προϊούσα ιεράρχηση υπέρ του «μεγάλου», και περισσότερο συνέπεια μιας συσχετικής προσπάθειας ανάπτυξης:

> Όταν έμπαινε στο καφενείο ο μεγάλος και τού 'λεγαν πως πέρασε η μικρή λουλού αγρίευε, έφτυνε περιφρονητικά κι επιστράτευε όλη τη φαντασία του. Έτρεμε απ' την προσπάθεια. (36)

Γίνεται έτσι αντιληπτό ότι τα δύο άτομα συγκροτούνται ως απόλυτα αντίθετα μεταξύ τους υποκείμενα με βάση τις επιταγές του περίγυρου. Ωστόσο η εξουσιαστική λειτουργία αυτών των επιταγών γίνεται φανερότερη στην περίπτωση της μικρής λουλούς που έρχεται σταδιακά να καταλάβει την κατώτερη θέση στο ιεραρχικό δίπολο, τιθέμενη στο περιθώριο της κοινότητας. Κρίνοντας με βάση δύο από τα χαρακτηριστικά του, την ομορφιά και την αργοστροφία του, η κοινότητα αναπτύσσει τις προσδοκίες ενός σύντονου συνόλου συμπεριφορών και εντέλει μιας ταυτότητας στις οποίες το παιδί δεν αργεί να ανταποκριθεί:

> Ο άλλος – η μικρή λουλού – ένα ισχνό παιδί με πολύ όμορφο οβάλ λυπημένο πρόσωπο, **ανέπτυξε** την ευγένεια, δειλές όμορφες κινήσεις, αργότερα τη διακονιά και εντέλει την πλήρη υποδούλωση. [...] Η μικρή λουλού έβλεπε συνεχώς να χάνει έδαφος – κυρίως για το μονίμως απλωμένο χέρι – κι άρχισε να τρίβεται πιο πολύ πάνω τους. **Μάλλον έτσι έπρεπε να κάνει**, γιατί μερικοί τον πήγαιναν στο δάσος. [...] Βγήκε εντέλει η βρόμα πως πούστεψε και τον έβαλαν πλέον σε αυστηρή καραντίνα. [...] "Φέγα από δω, ρε. Άι στο διάολο, πουσταρέλι." (35-38)[28]

Εντούτοις δεν είναι τυχαίο που η κοινότητα υποθέτει μια πάγια ταυτότητα κάτω από ορισμένα χαρακτηριστικά και προωθεί τη δημιουργία της με την τελεστική κατονομασία της.[29] Η αντίφαση του όμορφου προσώπου με το αργό μυαλό τούς φαινόταν «αφύσικη» και «τους έδινε τη χαρά της εκδικήσεως» (36). Τα μέλη της κοινότητας βλέπουν έτσι στη μικρή λουλού ένα είδος εξιλαστήριου θύματος, μια δυνατότητα να επιβεβαιώσουν την ανωτερότητά τους και να εμπεδώσουν την ενότητά τους.

---

[28] Η υπογράμμιση δική μου.

[29] Για μια παραδειγματική ανάπτυξη της λειτουργίας του μηχανισμού της τελεστικής κατονομασίας (όπου με τον ονοματισμό «κλέφτης!» ή, εδώ, «πουσταρέλι» τείνει να επιβληθεί μια ουσιοκρατική ταυτότητα) και αποκλεισμού του εξιλαστήριου θύματος, με αφορμή τον συγγραφέα Jean Genet, βλ. Sartre 1990 [1952]: 33-83.

Ωστόσο, η σχέση της κοινότητας με το εξιλαστήριο θύμα οργανώνεται σε μια διαλεκτική έλξης και απώθησης που υπονομεύει όχι μόνο την ήδη προβληματική όπως είδαμε *φυσικότητα* της διάκρισης, αλλά εντέλει και την ίδια τη διάκριση. Καθώς δηλώνεται ότι «κανένας δεν ήθελε, **τουλάχιστον φανερά**, νά 'χει παρτίδες μαζί του» (38),[30] γίνεται σαφές ότι οι άντρες που συναπαρτίζουν την μικρή κοινότητα προβάλλουν πάνω στον Άλλο ως ταυτότητα, μια καταπιεσμένη πλευρά του δικού τους εαυτού που απορρίπτουν ανοιχτά και επιθυμούν κρυφά, σύμφωνα με την πάγια στρατηγική της αποδιοπόμπησης.[31]

Το γεγονός αυτό διακρίνεται εναργέστερα στο «αγκάλιασμα» του τίτλου, σε μια τυχαία συνάντηση ανάμεσα στον «μεγάλο» και τη «μικρή λουλού» που δεν καταλήγει στην αλληλο-περιφρόνηση αλλά φέρνει τον κυρίαρχο φορέα της εύνοιας της κοινότητας να μικρύνει τόσο ώστε να χωρέσει – «άξιο απορίας πώς» (39) – στην αγκαλιά του περιθωριοποιημένου αγοριού. Η επαφή αυτή διενεργεί σαφέστατα μια αντιστροφή του ιεραρχικού δίπολου φέρνοντας τον μικρότερο και κατώτερο όρο να περιέχει τον μεγαλύτερο και ανώτερο. Ταυτόχρονα όμως το «μπερδεμένο και αρμονικό κουβάρι» (39) που σχηματίζουν οι δυο τους μέσα στη φύση υπογραμμίζει όχι μόνο τη διαπερατότητα των ορίων αλλά και τον αναγκαίο και αξεδιάλυτο δεσμό των δύο όρων στη διαδικασία της συγκρότησης των υποκειμένων.

Η ίδια διαπλοκή έλξης και άπωσης που καταδεικνύει τη δυναμική της κατασκευής του περιθωριακού ατόμου, υπονομεύοντας την κοινά προβαλλόμενη φυσικότητα της περιθωριοποίησης, επανέρχεται και πάλι με ένα αγκάλιασμα στο διήγημα «Αγριοκερασιά» (σσ. 89-95).

---

[30] Η υπογράμμιση δική μου.

[31] Για την διαδικασία της αποδιοπόμπησης βλ. ενδεικτικά Girard 1991 [1972]. Πρβλ. επίσης Stallybrass-White (1986: 191): "The bourgeois subject continuously defined and re-defined itself through the exclusion of what it marked out as "low" – as dirty, repulsive, noisy, contaminating. Yet that very act of exclusion was constitutive of its identity. The low was internalized under the sign of

Σ' αυτό το κλάμα ενός μωρού γίνεται η αφορμή ώστε μια όμορφη και άπειρη μικρομάνα να γίνει το αντικείμενο της προσοχής μέσα σ' ένα υπεραστικό λεωφορείο. Οι βουβοί ως τότε επιβάτες, χαμένοι «ο καθένας στην ερημιά του» (89), βγαίνουν από τη μοναξιά τους για να διαμαρτυρηθούν για το κλάμα, να δώσουν συμβουλές, να κοιτάξουν την ασυνήθιστη γυναίκα. Η γυναίκα γίνεται έτσι το σημείο πάνω στο οποίο ενεργοποιούνται και διασταυρώνονται διαφορετικές αντιδράσεις και αντιλήψεις, μετασχηματίζοντας τους μοναχικούς επιβάτες σε κοινωνικό σώμα. Σύντομα τα πειράγματα των νεαρών και οι παρατηρήσεις των άλλων γυναικών για το βρεφοκόμημα, για την πρέπουσα μητρική και γυναικεία συμπεριφορά, για την εμφάνιση και την ηθικότητά της φανερώνουν καταρχήν τη δική τους συγκρότηση βάσει αυτών των εξουσιαστικών λόγων που διαπερνούν τα βασικότερα πεδία των δραστηριοτήτων τους (και που τα εδραιώνουν άλλωστε ταυτόχρονα ως βασικά) και κατά δεύτερον μιαν αντίληψη για το κανονικό και το πρέπον από την οποία η κοπέλα παρεκκλίνει φανερά.

Ο μηχανισμός που μετασχηματίζει ταυτόχρονα τους αδρανείς επιβάτες σε ενιαίο κοινωνικό σώμα – όσο υποτυπώδες και προσωρινό – και τη νεαρή «ασπρογύφτισσα» σε παρία γίνεται σαφέστερος στην αδρή παρουσίαση της κατασκευής της συναίνεσης μεταξύ των επιβατών. Ο αφηγητής, άμεσος αποδέκτης αυτής της προσπάθειας συναίνεσης ενάντια στη διαφορετική γυναίκα, καταγράφει με ακρίβεια την εκβιασμένη φαινομενική του συγκατάθεση και την ουσιαστικά διφορούμενη θέση του:

> Η διπλανή μου άρχισε κουβέντα με μια γριά που καθόταν μπροστά της. "Δεν τη βλέπεις; Ασπρογύφτισσα απ' την Αγιά είναι" "Ου, σίγουρα. Κι ο κανακάρης της θά 'ναι κάνα μπαστή. Έτσι δεν είναι, τι λες;" Με κοίταξε ερωτηματικά, με αναίδεια. Σκύλιασα. Σίγουρα το προβατίσιο βλέμμα μου και το παραδομένο ύφος μου της

---

negation and disgust. Disgust always bears the imprint of desire. These low domains, apparently expelled as "Other", return as the object of nostalgia, longing, and fascination".

> έδωσαν το δικαίωμα. Συγκατάνευσα αμυδρά κι έστρεψα πάλι με λαχτάρα τα μάτια μου στη μικρή μάνα. (91-92)

> "Έχεις ανάγκη εσύ, ποιος ξέρει τι πράμα είσαι", κάνει η διπλανή μου. "Τη βλέπεις", μου λέει βέβαιη για την κοινότητα των αισθημάτων μας. "Ναι", έγνεψα, και απ' την ντροπή ένα κύμα αίματος μου 'κλεισε τα μάτια κι έκανε την καρδιά μου να χτυπήσει γρήγορα. (93)

Φαινομενικά μέλος της κοινότητας που αποκλείει με μειωτικούς όρους τη γυναίκα, ο αφηγητής συγκατατίθεται μόνο βεβιασμένα, καταλαμβάνοντας ασυνείδητα τη θέση που του έχει ετοιμάσει με βεβαιότητα η διπλανή του, την ίδια στιγμή που ντρέπεται για τη ακούσια συναίνεση και θαυμάζει κρυφά τη γυναίκα. Όπως παρατηρεί, δεν είναι άλλωστε ο μόνος που βρίσκεται σ' αυτή τη θέση. Και οι μπροστινοί του, «γύριζαν και την κοιτούσαν και τις στιγμές που δε μιλούσε, με τρόπο» (90).

Στη διασταύρωση της έλξης που νιώθει για τη γυναίκα και της απόρριψής της που του έχουν αποσπάσει, ο αφηγητής επιλέγει να ακολουθήσει τη γυναίκα που κατεβαίνει απ' το λεωφορείο μεσοστρατίς, εγκαταλείποντας μέσα στην υγρή νύχτα το ασφαλές όχημα με την προκαθορισμένη πορεία για να την αναζητήσει σ' ένα άγνωστο τοπίο. Οι συνθήκες λειτουργούν σαν μια διάφανη μεταφορά για τον κίνδυνο της δικής του περιθωριοποίησης – που επισημαίνεται άλλωστε αμέσως από την διπλανή του – που είναι ουσιαστικά ο κίνδυνος του χαμού του, η εγκατάλειψη των βεβαιοτήτων μιας ύπαρξης δομημένης σε παρόμοιους διαχωρισμούς. Κάνοντάς τον να λησμονήσει υποθέσεις και αποσκευές, κατακλύζοντας την ύπαρξή του όλη, η γυναίκα αποκαλύπτει και την ίδια στιγμή ενσαρκώνει τον κίνδυνο μιας ετερότητας που είναι ενδημική στις βεβαιότητές του, έναν κίνδυνο που ήρωας δεν έχει παρά να *αναγνωρίσει* με μια έλλαμψη: «Σήκωσα αυθόρμητα το χέρι μου να τη χαιρετήσω. "Γυναίκα" ψιθύρισα. Ένιωσα να βουλιάζω. Τα μέλη μου βάρυναν γλυκά και μια λύπη, μια λαχτάρα με τραβούσαν στο δρόμο τους» (94).

Το επικίνδυνο γλίστρημά του στην πλαγιά πραγματώνει αυτόν ακριβώς τον κίνδυνο, από τον οποίο ωστόσο τον σώζει μια αδύνατη αγριοκερασιά. Αποσαρκωμένη από την δυνατότητα να αλληλεπιδράσει μαζί του στο επίπεδο της πλοκής ως γυναίκα, η αγριοκερασιά συγκρατεί ως σύμβολο μόνο την βαθύτερη σημασία της Άλλης κοπέλας για τη ζωή του ήρωα. Αγκαλιάζοντάς τον με τα κλαδιά της γίνεται όχι μόνο ο κίνδυνος αλλά και η σωτηρία του, το αξεχώριστο Άλλο μισό του σε μια δύσκολη ισορροπία στο χείλος της πτώσης.

Στο «Με νύχια και με δόντια» (σσ.103-108) αυτό το αγκάλιασμα με το αναγνωρισμένο Άλλο μισό του εαυτού του πρωταγωνιστή συμβαίνει πια ήδη τη στιγμή της πτώσης, δεν είναι πια επικίνδυνο αλλά ουσιαστικά αδύνατο.

Ο ήρωας προσπαθεί «με νύχια και με δόντια» (106) να προσφέρει στον καθυστερημένο γιο του μια όσο το δυνατό 'φυσιολογική' ζωή. Η δυσκολία είναι διττή. Προέρχεται αφενός από την απόρριψη του περιβάλλοντος και αφετέρου από το ίδιο το παιδί. Οι υπεύθυνοι στο ημερήσιο ίδρυμα όπου το στέλνει αλλά και η ίδια η μητέρα του εκφράζουν απερίφραστα την αποστροφή τους. «Να το πεθάνετε» (103), ζητά η μητέρα από τους γιατρούς, «Να το πάρετε» (104) ζητούν οι άνθρωποι του ιδρύματος από τους γονείς. Από την πλευρά του το ίδιο το παιδί, μολονότι περιγράφεται σαν «ένα ζώο, ένα πλάσμα που αδυνατούσε να συμβιώσει, έστω και στοιχειωδώς» (103), εντούτοις «είχε λογική να κάνει αυτά ακριβώς που ήξερε πως θα τους στενοχωρήσουν» (104). Το φάσμα της αλληλεπίδρασής του με το περιβάλλον περιορίζεται σε μια μονολιθική αντίδραση στον λόγο της κανονικότητας που προέρχεται ποικιλοτρόπως από τους γονείς: «Η μόνη ανταπόκρισή του ήταν, πως κάθε φορά που έκανε κάτι άσχημο, χαμογελούσε μόλις διακριτά, πονηρά. [...] Είχε μανία να τον κυνηγάς» (103-104). Ό,τι τον συγκροτεί σε – περιθωριακό και αποβλητέο – υποκείμενο είναι η ακριβής αντιστροφή των προσδοκιών του περιγύρου

του. Μ' αυτόν τον τρόπο ο άρρωστος και νοητικά καθυστερημένος γιος δεν ενσαρκώνει μια ασύλληπτη ετερότητα[32] αλλά μια συσχετική διαφορά, ένα εγγενές, συναγόμενο κομμάτι του εαυτού (των γονιών του) που καταπιέζεται και καταπιέζει με τη σειρά του.

Αποτυγχάνοντας παταγωδώς να εξασφαλίσει μια στοιχειωδώς βιώσιμη καθημερινότητα για το αγόρι και τον ίδιο που έχει βουλιάξει στην προβληματικότητα του παιδιού, ο πατέρας αποφασίζει τον κοινό θάνατο των δυο τους. Αντιστρέφοντας την αρχική του χειρονομία, αλλά ουσιαστικά επαναλαμβάνοντας τη βασική της απελπισία και αδυναμία μπροστά σ' ένα ισχυρό δίκτυο ιεραρχικών διαφορών, ο πατέρας ξεσχίζει «με νύχια και με δόντια» (108) το παιδί που ασφυκτιά από το γκάζι, παλεύει στα τυφλά και φανερώνει την εγγραφή των λόγων του περιγύρου του λέγοντας για «πρώτη του φορά σωστά, ολοκάθαρα» (107) μια λέξη, τη λέξη «βοήθεια». Ο πατέρας, αγκαλιάζοντας το άψυχο πλέον σώμα, ξεψυχώντας κι ο ίδιος, επιθυμεί να «εξαφανίσει [το αγόρι] στο κορμί του, να το κάνει ανύπαρκτο, πριν το γεννήσει ο έρωτας» (108). Στην απίθανη επιθυμία του πατέρα και το αδύνατο αγκάλιασμά του διακρίνει κανείς την προσπάθεια αποκατάστασης του κατώτερου όρου που ενσαρκώνει ο γιος του, την συναρμογή των δυο μερών σε μια αρχική ολότητα που είναι αδύνατη καθώς οι όροι της έχουν μια διαλογική δυναμική που υπερβαίνει τη συμπληρωματικότητα.

Η παρουσία και σημασία του σώματος στη σύνδεση κανονικότητας και ανωμαλίας που έχει ήδη αναφανεί στα προηγούμενα κείμενα, αποκτά πρωτεύουσα θέση στο «Άντρας από τη Βουλγαρία» (σσ. 61-66). Σ' αυτό το κείμενο, η περιθωριακή ταυτότητα της πρωταγωνίστριας, της Ρίτας, εγγράφεται στο υπέρβαρο και άσχημο σώμα της, που αναδεικνύεται καθαυτό σε τόπο εξουσίας και αντίστασης.

---

[32] Σχετικά με την έννοια της ασύλληπτης ετερότητας, του εντελώς Άλλου, γίνεται αναλυτικά λόγος στο όγδοο κεφάλαιο, με εκτενείς αναφορές στο έργο του ο Emmanuel Lévinas όπου αυτές αναπτύσσονται.

Το πρόσωπο που κατεξοχήν ελέγχει και εξουσιάζει το σώμα της Ρίτας είναι η μητέρα της. Αφενός με τον προφανή τρόπο της υλικής καταγωγής που φανερώνεται στις επανερχόμενες αιτιάσεις της Ρίτας[33] και αφετέρου με την κατοχή των όρων της κοινωνικής ένταξης της τελευταίας. Δίνοντάς της την αέναα αναβαλλόμενη υπόσχεση της εξεύρεσης γαμπρού, η μητέρα κρατάει ένα μυστικό που εξουσιάζει την κόρη εξουσιάζοντας ταυτόχρονα, με την ίδια κίνηση, τις αναπαραστάσεις της κοινωνικά αποδεκτής συμπεριφοράς.[34] Αυτή θα μπορούσε να συνοψιστεί σ' ένα σύνολο όρων που τείνουν να διαγράφουν ένα σώμα ευπρεπές, δηλαδή ελεγχόμενο και κλειστό.[35] Η μητέρα δυσανασχετεί με τα πολλά τηλεφωνήματα της κόρης της, ενώ είναι ενδεικτικό ότι όταν άκουσε τις ερωτικές κραυγές της στερημένης Ρίτας δεν χάρηκε αλλά «τρόμαξε [...] γιατί την είχαν πάρει χαμπάρι διάφοροι λιγούρηδες και γυρόφερναν το σπίτι. "Έχει γούστο να 'μπασε κανέναν" σκέφτηκε» (63). Στον καυγά που ακολουθεί το επεισόδιο η μητέρα και πάλι παραγγέλνει τη σιωπή, το κλείσιμο του στόματος: «Άχνα. Βούλωσ' το. Άχνα σου λέω» (63). Αντίθετα όταν κάποτε η Ρίτα έπεσε σε απραξία, και «ούτε μίλαγε, ούτε κουνιόταν απ' το κρεβάτι», η μάνα γέμισε «γλυκές προσδοκίες. "Θέε μου να 'μενε πάντα έτσι"» (65).

---

[33] «Αυτή η πουτάνα φταίει [...] Ας μη με γένναγες» (61), «Ας μη μ' έκανες [...] Αμαρτίαι γονέων παιδεύουσι τέκνα» (62).

[34] Ο μυστικός γαμπρός που υπόσχεται αλλά δεν αποκαλύπτει η μητέρα, είναι το μυστικό της αληθινής ατομικότητας της Ρίτας και συμβάλλει ακριβώς σ' αυτό που ο Foucault (1991: 80) ονομάζει «διακυβέρνηση μέσω της εξατομίκευσης». Σύμφωνα μ' αυτόν οι αγώνες σήμερα γίνονται κυρίως ενάντια σ' αυτήν και ακριβώς «αντιτίθενται **στο μυστήριο**, στην παραμόρφωση και σ' ό,τι φενακιστικό μπορεί να υπάρχει στις παραστάσεις που επιβάλλονται στους ανθρώπους» (η υπογράμμιση δική μου).

[35] Για την αντίθεση μεταξύ του κλειστού 'κλασικού' σώματος και του 'γκροτέσκου' σώματος που εστιάζει στα ανοίγματα και τις προεξοχές του βλ. Bakhtin (1968) ο οποίος παρατήρησε πως το σώμα στις κλασικές αναπαραστάσεις εμφανίζεται ανυψωμένο σε βάθρο, πάνω από τον κόσμο, και χωρίς ανοίγματα, ενώ οι γκροτέσκες αναπαραστάσεις δίνουν έμφαση στα χαίνοντα στόματα, τις προεξέχουσες κοιλιές, τα οπίσθια και τα γεννητικά όργανα. Παράλληλα, το πρώτο συνδέεται με την αδιάφθορη καθαρότητα της απομόνωσης ενώ το δεύτερο με την βρωμιά, την μόλυνση, τη διαφθορά από τη συνεχή επαφή με τον κόσμο και τα άλλα σώματα. Σύμφωνα με τους Stallybrass-White (1986: 21-23 και 100-118) αυτή η αντίθεση καθόρισε ιστορικά σε μεγάλο βαθμό τον προσδιορισμό του αστικού υποκειμένου που ταυτίστηκε με το πρώτο απορρίπτοντας με βδελυγμία – αλλά και συγκαλυμμένη επιθυμία – το δεύτερο.

Στην πραγματικότητα αυτός ο όρος 'κλειστότητας' προέρχεται από τη μητέρα με περισσότερους από έναν τρόπους. Εγκαταλελειμμένη η ίδια από τον πατέρα της Ρίτας που την «έσπειρε κι εξαφανίστηκε» (66) έχει προφανώς επιβάλει στον εαυτό της τον ίδιο όρο προκειμένου να εξασφαλίσει και τη δική της επισφαλή κοινωνική ένταξη, όπως μπορούμε να διαγνώσουμε από την κατηγορία της κόρης της, που στον καυγά χρησιμοποιεί προφανώς ένα ευαίσθητο σημείο: «"Γαμιέσαι σαν σκύλα όταν βγαίνεις. Πού πας μωρή, μόνο για ψώνια;"» (63). Αυτός ο όρος, που επιτείνεται από τις δυσκολίες της ζωής με την Ρίτα, εκτείνεται μέχρι το σημείο της ασφυξίας: «"Ανάσα μωρή. Μια ανάσα κι ας πεθάνω. Πώς είναι η ανάσα, μωρή;"» (66).

Τα σώματα των δύο γυναικών φαίνονται στενά συνδεδεμένα, το ένα συνέχεια του άλλου, καθώς η Ρίτα δεν αποκτά από τη μητέρα της μόνο το ίδιο της το σώμα με τη γέννησή της, αλλά, ως σκανδαλώδης καρπός του ανοίγματος που είναι η άλωση της μητέρας από τον πατέρα της, κληρονομεί ταυτόχρονα και τον όρο της ευπρέπειας και της κλειστότητας. Ωστόσο πρόκειται για μια αντιφατική κληρονομιά που υπονομεύει τον προσδιορισμό της περίκλειστης κανονικότητας που η μητέρα επιχειρεί να προβάλει στην κόρη.

Μακράν του να είναι περιορισμένο και φραγμένο, το σώμα της Ρίτας ξεχειλίζει από κάθε άποψη και κάθε άνοιγμα. Η υπερβολική παχυσαρκία της είναι η πρώτη και φανερότερη εκδήλωση μιας σωματικότητας που υπερχειλίζει ενώ το ότι κατουριέται και αφήνει το αίμα της περιόδου της να κυλάει ανεμπόδιστα αποδίδοντας την ευθύνη στη μητέρα της που σήκωσε «τα μπούτια [της] για την ψωλή εκείνου του αλήτη» (62) ανάγει το σώμα της σε τόπο αντίστασης στην εξουσία που του ασκεί η μητέρα της, στον κανονιστικό περιορισμό που προσπαθεί να του (έχει) εμφυτεύσει. Το ίδιο ακριβώς σχήμα με την ίδια έμφαση στα ανοίγματα του σώματος συναντούμε

και στις ρητορικές της ερωτήσεις: «Να μην τηλεφωνήσω; Αυτί έχω, στόμα έχω. Να μη γαμηθώ; Μουνί έχω. [...] Ας μη με γένναγες» (61).

Στην κορύφωση της, η αντίσταση αυτή μεταφέρεται στο σώμα της μητέρας, αποκαλύπτοντας το διάτρητο της κανονικότητας που εκπορεύεται από την ίδια προς την κόρη της. Όταν, απογοητευμένη από τις αλλεπάλληλες αναβολές της υπόσχεσης για γαμπρό, η Ρίτα τής παρουσιάζεται γυμνή ρωτώντας την τι να κάνει το όργανό της, ο λόγος της μητέρας καταρρέει οριστικά. Την ίδια στιγμή που απειλεί την κόρη της με εγκλεισμό στο τρελοκομείο την κατακλύζουν οι σπασμοί του σώματός της και ο λόγος της αποσαθρώνεται με τα ακατάληπτα «χλίου χλίου» που εισβάλλουν ανάμεσα στις λέξεις της: «"Ανάπηλο, χλίου χλίου. Λελοκομείο, χλίου χλίου"» (66). Το κλεισμένο σώμα της μητέρας ανοίγει οριστικά όταν η κόρη συντρίβει το κρανίο της μ' ένα βαρύ μπουκάλι προκειμένου να βρει εκεί μέσα τον άντρα από τη Βουλγαρία, το αντικείμενο της επιθυμίας και της κανονικής της ολοκλήρωσης.

Η κανονικότητα της Ρίτας φαίνεται έτσι να βρίσκεται στο βάθος ενός ανοίγματος και ο Βούλγαρος που κρατάει η μητέρα της κλεισμένο μέσα στο μυαλό της, με άλλα λόγια ο λόγος της κανονικότητας που συνοψίζει η ψεύτικη υπόσχεσή της, αντιπροσωπεύει – ως σεξουαλικό αντικείμενο που προέρχεται μάλιστα από το εξωτερικό – ένα άνοιγμα παραμόνιμο στο κλείσιμο που προβάλλεται ως όρος της κανονικότητας, το ίδιο που αντιπροσωπεύει η ύπαρξη της (νόθας;)βουλιμικής κόρης για τη μητέρα. Ο κανιβαλισμός της Ρίτας που ψαχουλεύει το μυαλό της μητέρας της, μασώντας, όταν έβρισκε, «κανένα κομμάτι του Βούλγαρου» (66) αποκαλύπτει αυτήν την αντίφαση, γινόμενη η σωματική αφομοίωση ενός εγκληματικού περιορισμού και ταυτόχρονα η γκροτέσκα, βουλιμική αντίσταση σ' αυτόν.

Στο «Αφισοκάθαρση» (σσ. 49-54) η περιθωριακή ταυτότητα του σεξομανούς πρωταγωνιστή, που δηλώνεται από τις πρώτες λέξεις του κειμένου με τους

προσδιορισμούς «[ο] πηδιάρης, το τραγί» (49), συγκροτείται και πάλι γύρω από τη διαχείριση του σώματός του. Ερχόμενος αντιμέτωπος με τρία διαφορετικά ιστορικο-κοινωνικά περιβάλλοντα που διέπονται από διαφορετικούς κυρίαρχους λόγους, ο ήρωας καταλαμβάνει κάθε φορά τη θέση του παρία βάσει ενός πρωτεϊκού χαρακτηριστικού που, μολονότι καθορίζει την ταυτότητά του, ταυτόχρονα προβληματίζει τη στεγνότητα των ιεραρχιών βάσει των οποίων προσκολλάται σ' αυτήν την ταυτότητα και περιθωριοποιείται.

Τον παρακολουθούμε πρώτα στο χωριό, ένα περιβάλλον όπου η φύση έχει πρωτεύουσα παρουσία και καίρια σημασία. Εκεί, εμποδισμένος από τις αναστολές των γυναικών, ο πρωταγωνιστής διοχετεύει σαν αγρίμι τις αχαλίνωτες ερωτικές του διαθέσεις στο άμεσο φυσικό περιβάλλον· σε κότες, γίδες, στη λάσπη του ποταμού. Οι συγχωριανοί του αποδίδουν το χαρακτήρα του στην ομοιότητα με τον 'ανώμαλο' πατέρα του, που «για παρόμοια πήγε μετανάστης» (49), καταδικάζοντας υπόρρητα το γιο σε παρόμοια τύχη σύμφωνα με το φυσικό νόμο της καταγωγής και καταφεύγοντας σε μια μεταφορά κατάλληλα παρμένη από τη φύση: «"Από πού είσαι κλωναράκι; Από κείνο το δενδράκι"» (49). Η νομιμοποίηση της κοινότητας θεμελιώνεται ακριβώς στη λειτουργία της σύμφωνα με την καθολική αλήθεια των φυσικών νόμων, και ο ήρωας απειλείται από την εξουσία της, βάσει των ίδιων νόμων. Εντούτοις αποκρούει αποτελεσματικά την απειλές τους παραγγέλλοντάς τους «"καθίστε φρόνιμα. Του Θεού είναι, δεν είναι δικά σας"» (49). Αναφέροντας τη σεξουαλική επιθυμία στη δικαιοδοσία του Θεού ο ήρωας επικαλείται με τη σειρά του, και προς υπεράσπισή του, την αναμφισβήτητη αυθεντία της θεϊκής δημιουργίας που εγγυάται ακριβώς τη λειτουργία των ίδιων φυσικών νόμων. Μ' αυτόν τον τρόπο το 'φυσικό' δείχνεται να γίνεται αντικείμενο διαπραγμάτευσης, απέχοντας πολύ από του να θεμελιώνει απροβλημάτιστες ιεραρχήσεις, ενώ δείχνεται η αντίφαση που ενυπάρχει σε μια

πολιτισμένη κοινωνία που ισχυρίζεται πως θεμελιώνεται στους φυσικούς νόμους αλλά ορίζει τον εαυτό της σε αντίθεση με την ανήμερη φύση.[36]

Στη συνέχεια η στράτευση του ήρωα στο κομμουνιστικό όραμα τον οδηγεί στο αντάρτικο και αργότερα στη Ρουμανία όπου έρχεται αντιμέτωπος με τους κυρίαρχους λόγους της κατάργησης των ιεραρχιών, της απελευθέρωσης και της ισότητας. Εντούτοις οι περιορισμοί αυτών των λόγων είναι εξίσου αν όχι και περισσότερο διάφανοι. Η υπόσχεση της απελευθέρωσης περνάει μέσα από αυστηρή αστυνόμευση και ο ήρωας διώκεται και συγκροτείται σε αποσυνάγωγο σύμφωνα με την πιο εντατική μορφή της αστικής ηθικής: «επιχείρησε με την καρδιά λαχταρισμένη ν' ακουμπήσει με την αρβύλα του το πόδι μιας αντάρτισσας και παραλίγο να τον στήσουν στον τοίχο» (50). Στη Ρουμανία, η αδυναμία του να συμμορφωθεί με τους επιβεβλημένους όρους εργασίας και η ελευθέρια συμπεριφορά του τον κάνει και πάλι απόβλητο του συστήματος. Ωστόσο, αυτός που περιθωριοποιείται ως άδικος, βρίσκεται να συνεργάζεται στενά με την αστυνομία στηρίζοντας μ' έναν πλάγιο τρόπο το δικαιϊκό σύστημα. Ο πρωταγωνιστής καταλαμβάνει έτσι τη διπλή και παράδοξη θέση του απόβλητου και του στυλοβάτη του συστήματος, καταδεικνύοντας τη διαβλητότητα των ιεραρχιών δίκαιος/άδικος, νόμιμος/παράνομος, βάσει της οποίας περιθωριοποιείται.

Ο επαναπατρισμός φέρνει τον ήρωα αντιμέτωπο με τους κυρίαρχους λόγους του καπιταλισμού, της ελεύθερης αγοράς και της δημοκρατίας που δηλώνονται

---

[36] Σχετικά με τις αντιφάσεις που κατατρύχουν την έννοια της φύσης και τις ιδεολογικές χρήσεις της, καθώς και τη χρησιμότητα της 'διαφθοράς' στην αποκάλυψή τους πρβλ. Dollimore (1991: 115-116): "Nature as a state of pre-social innocence, and nature as a state of destructive bestiality. Nature as essentially productive, abundant, fecund, even anarchic, and nature as that in the name of which repression, control, and discrimination occur. Because of such contradictions, nature can be used to endorse that which it is ideologically required to repress. [...] Culture is constructed both as the (binary) opposite of nature, yet also 'rooted' in nature in the sense that it operates according to, or reflects, natural law; it is at once the antithesis of nature and its natural consequence. [...] Perversion reactivates these contradictions, by revealing the coerciveness of the normal, the arbitrariness of nature, the way both the normal and the natural can maintain regimes of truth only through a demonizing and disavowal, not just of the different but also of the same or the proximate".

συνολικά και εμβληματικά στις παντοειδείς αφίσες που καλείται να καθαρίσει για το μεροκάματο. Αυτή η χαριστική αργομισθία που συνίσταται, φορτωμένη συμβολισμούς, στο καθάρισμα των υποσχέσεων αγαθών που ο ήρωας δεν απολαμβάνει, υπογραμμίζει το γεγονός ότι ο πρωταγωνιστής καταλαμβάνει και πάλι, σε μια κοινωνία φαινομενικής ισότητας ευκαιριών, τη θέση του περιθωριακού. Κάνοντας υβριστικές χειρονομίες όταν οι αφίσες γράφουν για δημοκρατία και καταναλωτικά αγαθά και χαϊδεύοντας και φιλώντας το χαρτί όταν εικονίζει γυναίκες, ο ήρωας φανερώνει, στην ανακόλουθη πράξη του να αγγίξει μια αναπαράσταση σαν να ήταν ζωντανή ύπαρξη, την ανακολουθία ενός κυρίαρχου λόγου που, ενώ εγείρει καθολικά τις επιθυμίες, επιτρέπει μόνο σε ορισμένους να τις εκπληρώσουν.

Από την άλλη πλευρά η εικονική αποκατάσταση του σώματος του πατέρα του που εξαλείφθηκε από την κοινότητα ακριβώς για τον αχαλίνωτο σεξουαλισμό του και που ο γιος τον ξαναστήνει μπροστά του, απόντα, και τον κερνάει τσιγάρο, ολοκληρώνει ένα δίπτυχο παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς του ήρωα που είναι όμως ταυτόχρονα και αποκάλυψη των περιθωριοποιητικών μηχανισμών μιας φαινομενικά φιλελεύθερης κοινωνίας αλλά και αντίσταση σ' αυτούς – μολονότι καταδικασμένη. Αν στην πρώτη περίπτωση ο πρωταγωνιστής καταδεικνύει την ανυπαρξία ενός σώματος που συμβολίζει τον αποκλεισμό, στη δεύτερη υπερασπίζεται την ύπαρξη των αποκλεισμένων σωμάτων – τόσο του δικού του όσο και του πατέρα του.

Στο «Ο Νίκος είναι εντάξει» (σσ. 21-28), για μια ακόμη φορά το σώμα του πρωταγωνιστή γίνεται η αφορμή για μια διερεύνηση των όρων της περιθωριακότητας. Το χαμηλό σωματικό ύψος του πρωταγωνιστή γίνεται το σημείο πάνω στο οποίο διασταυρώνονται οι εξουσιαστικοί λόγοι του σχολείου και της οικογένειας και τον διαμορφώνουν σε μειονεκτούσα φιγούρα, καταδικασμένη να βρίσκεται πάντοτε χαμηλότερα από τον εκάστοτε πήχη, και περιορίζοντας δραστικά τις επιλογές του

προς την κατεύθυνση είτε της (διαρκώς εμποδιζόμενης) προσπάθειας να τους μοιάσει είτε του αφανισμού στο περιθώριο.

Ακολουθώντας, χωρίς να εκπλήσσει, τη δεύτερη δυνατότητα, ο ήρωας βιώνει την εμπειρία των ναρκωτικών και εν συνεχεία της αποτοξίνωσης και της προσπάθειας κοινωνικής επανένταξης μέσα από το θεραπευτήριο της «Ιθάκης». Ωστόσο ο πρωταγωνιστής αντιλαμβάνεται ότι η λειτουργία του θεσμού δεν μπορεί παρά να επαναλαμβάνει τους ίδιους εξουσιαστικούς λόγους που οδήγησαν στην ίδρυσή του, κάνοντας τη «θεραπεία» φενάκη:

> Στην «Ιθάκη» μαύρη θεραπεία έκανε. Τό 'βλεπε. Του τό 'δειχνε καθαρά η αρρώστια. Η αιτία ήταν έξω, στους ανθρώπους, στα αγελαδινά φοβισμένα βλέμματά τους. Ή θα γιατρεύονταν όλοι με τους σκατένιους ανταγωνισμούς, τους κανόνες και τα ξεχωρίσματα, ή θα 'ταν όλοι άρρωστοι και οι πιο αδύναμοι στις Ιθάκες, στις φυλακές, στα τρελάδικα και στους τάφους. (25).

Παρά την αποφασιστικότητά του, η αποτυχία της επιστροφής στον έξω κόσμο προδικάζεται από την πρώτη του δύσκολη βόλτα που τον φέρνει αντιμέτωπο με την αδιαφορία ενός λαχειοπώλη τις προτάσεις ενός γέρου κι ενός φαντάρου, και τον αφήνει εντέλει καθισμένο «ανάμεσα σ' έναν τηλεφωνικό θάλαμο και στην πάντα μιας σκάλας. Ένας χώρος 0,40 πλάτος» (28). Γίνεται έτσι σαφές ότι ο Νίκος που είναι εντάξει στον τίτλο και στο θεραπευτικό κύκλο της ομάδας του δεν είναι καλά, εντάξει, αλλά μόνο εν τάξει, στην τάξη και την κατηγορία του.

Το διήγημα που κλείνει τον τόμο, το «Κάι κάι Θεούλη μου» (σσ. 109-114), μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον για τα μειονεκτικά υποκείμενα των διακρίσεων από τους ανθρώπους στα ζώα, δίνει την ευκαιρία να έρθει στο προσκήνιο, με το λιγότερο δυνατό μελοδραματισμό, ο βαθμός του προσδιορισμού που διενεργούν στα άτομα οι εξουσιαστικές ιεραρχικές διακρίσεις.

Το κείμενο περιγράφει την ωμή και αναίτια σκληρότητα ενός φασίστα αξιωματικού του στρατού απέναντι στα αδέσποτα ζώα που ζουν στην ξεχασμένη μονάδα του. Αυτός δεν αρκείται στην ανήλεη βία αλλά επιδίδεται σε μια περίτεχνη άσκηση εξουσίας στα ζώα κατά τρόπο ώστε να γίνονται τέτοια που να προκαλούν τα ίδια την αλληλοεξόντωσή τους διεξάγοντας μεταξύ τους μια πάλη μέχρι θανάτου, προσφέροντας μια διάφανη μεταφορά για τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς που παρακολουθήσαμε στην υπόλοιπη συλλογή. Ωστόσο μέσα απ' τον ίδιο αυτό καθορισμό τα ζώα αναπτύσσουν και εναλλακτικές συμπεριφορές.[37] Ορκισμένος εχθρός της γάτας, ο σκύλος τής παραστέκεται στη δύσκολη γέννα της και στην εναντίον της τερατωδία του αξιωματικού, μέχρι που και τα δύο σκοτώνονται από τα χτυπήματά του. Η ανθρώπινη φωνή που αποκτούν τα ζώα στο τέλος της συλλογής για να εκτείνουν το παράπονό τους στο θεό, που δίνει και τον τίτλο του διηγήματος, ανοίγει μια προοπτική για μια δημιουργική και αποφασιστική διαχείριση των προσδιορισμών που, αν και συγκροτούν αναπόφευκτα το υποκείμενο, δίνουν ταυτόχρονα τη δυνατότητα μιας αντίδρασης, της οποίας η εμβέλειά θα εκτείνεται πέρα από την έκθεση της λειτουργίας των εξουσιαστικών λόγων, στη δημιουργία μιας διαφορετικής θέσης για το υποκείμενο.

Μολονότι στο σύνολο των διηγημάτων που εξετάστηκαν η δυνατότητα αυτή για μια εναλλακτική θέση του περιθωριακού υποκειμένου δεν φάνηκε να προβάλλεται ως κυρίαρχη, ο τρόπος με τον οποίο υπονομεύεται στα κείμενα ο ουσιοκρατικός ορισμός της περιθωριακότητας δείχνει σαφώς προς αυτήν την

---

[37] Η δυνατότητα των επιλογών και της ανάπτυξης δράσης υπό το πρίσμα της διαλογικής εξουσιαστικής συγκρότησης του υποκειμένου αποτελεί σημείο διαμφισβήτησης και μοχλό υπονόμευσης των μεταμοντέρνων θεωριών για το υποκείμενο. Οι υπερασπιστές της, και από τους πιο προβεβλημένους ανάμεσά τους η Butler (1994, 1997), υποστηρίζουν ότι αυτή η θεώρηση του υποκειμένου, αντί να περιορίζει, στην πραγματικότητα υπογραμμίζει την πολιτική του διάσταση, επιτρέποντας τη δράση μέσα από τα δοσμένα πλαίσια. Είναι ωστόσο ενδιαφέρον ότι ακόμη και μη υποστηρικτές αυτής της θεωρίας, όπως λ.χ. η Benhabib (1992) και η Worthington (1996), αναγνωρίζουν τη δυνατότητα αυτό-αναγνώρισης και δράσης μέσα από τα κάθε είδους πολιτισμικά πλαίσια, και κυρίως την αφήγηση. Σχετικά μ' αυτές τις συζητήσεις βλ. ενδεικτικά Benhabib κ.ά. 1995, Stern 2000, Butler-Connolly 2000.

κατεύθυνση. Τα κομβικά σημεία που, σύμφωνα με την ανάλυση που προηγήθηκε, αποκαλύπτουν τον μηχανισμό λειτουργίας των διαφόρων εξουσιαστικών λόγων είναι σημεία όπου εξουσία και αντίσταση συναντιούνται ως δύο αδιαχώριστοι παράγοντες κατά τη συγκρότηση του υποκειμένου. Σε κάποιες περιπτώσεις το ρόλο των σημείων αυτών είδαμε πως είχαν ορισμένα υπερπροσδιορισμένα αντικείμενα ενώ σε άλλες, με τρόπο πολύ αποκαλυπτικότερο για τις ανατρεπτικές τους δυνατότητες, το ρόλο αυτό είχαν τα ίδια τα σώματα των πρωταγωνιστών. Κατεξοχήν μοχλός εξουσιαστικής διαχείρισης και τόπος σύμπηξης αυτών των περιθωριακών υποκειμένων, τα σώματα έφεραν σε αρκετές περιπτώσεις με την αντίστασή τους τους εκπρόσωπους της κανονικότητας στην αγκαλιά των περιθωριακών δείχνοντας σ' αυτά τα κείμενα όχι μόνο τη διαπερατότητα των ορίων μεταξύ 'κανονικότητας' και 'ανωμαλίας' αλλά και το πεδίο της διαπροσωπικής σχέσης που ανοίγει αυτή.

Η διαχείριση της δυνατότητας μιας διαφορετικής θέσης για το περιθωριακό υποκείμενο και του είδους της σχέσης που προκύπτει από μια τέτοια ανατροπή, κεντρικό ζήτημα στην ύστερη πεζογραφία του Γιώργου Ιωάννου, γίνεται ακριβώς το θέμα του επόμενου κεφαλαίου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Ο έρωτας του περιθωρίου στα πεζογραφήματα του Γιώργου Ιωάννου από τις συλλογές *Επιτάφιος θρήνος* και *Καταπακτή*.

Στην πλούσιο συγγραφικό έργο του Γιώργου Ιωάννου ο έρωτας αποτελεί ένα σταθερά επανερχόμενο θέμα με ποικίλες όψεις και διαφορετικούς βαθμούς υπαινικτικότητας. Αυτό το κεφάλαιο διερευνά το ρόλο του κοινωνικά αποδοκιμασμένου έρωτα στο χειρισμό από τον Ιωάννου ζητημάτων ταυτότητας και ηθικής από τη θέση του περιθωρίου όπου τείνει να οδηγεί η ερωτική 'παρέκκλιση'. Ο χειρισμός αυτός, τρέποντας τον έρωτα στο περιθώριο σε έρωτα *για* το περιθώριο και βρίσκοντας στον αποκλεισμό έναν πρόσφορο χώρο για τη διερεύνηση και αφηγηματοποίηση του εαυτού, προωθεί μια αμφισβήτηση της ισχύουσας ηθικής τάξης, που υπερασπίζεται τη διαφορά από τη θέση του συγκεκριμένου άλλου.

Τα ζητήματα αυτά εξετάζονται σε κείμενα από τις συλλογές *Επιτάφιος θρήνος* (1980) και *Καταπακτή* (1982), ενώ χρησιμοποιείται και η μαρτυρία από άλλα έργα του συγγραφέα, της περιόδου 1978-1985. Η εστίαση του ενδιαφέροντος σε αυτήν την εποχή δεν αντανακλά τόσο μια σχολαστική εμμονή στα κείμενα της περιόδου που αφορούν τα ενδιαφέροντα του συνόλου της διατριβής αλλά μάλλον έναν σημαντικό διαχωρισμό, ευρέως αποδεκτό από τους μελετητές, του συγγραφικού έργου του Ιωάννου σε δύο περιόδους.[1] Σύμφωνα μ' αυτόν, στην πρώτη τοποθετούνται οι συλλογές *Για ένα φιλότιμο* (1964), *Η σαρκοφάγος* (1971) και *Η μόνη κληρονομιά* (1974) ενώ στη δεύτερη οι συλλογές *Το δικό μας αίμα* (1978), *Επιτάφιος θρήνος*

[1] Βλ. Mackridge 2003, Κρούπη-Κολώνα 1992: 27.

(1980), *Καταπακτή* (1982), *Η πρωτεύουσα των προσφύγων* (1984), και το υβριδικό βιβλίο *Ομόνοια 1980* (1980). Εκτός από τις διαφορές τεχνοτροπίας – που εκθέτει αναλυτικά ο Mackridge (2003) με αφορμή τον *Επιτάφιο θρήνο* – εκείνο που διακρίνει εξόφθαλμα τις δύο περιόδους είναι οι καθαρότερες αναφορές στον ομοφυλοφιλικό έρωτα, που συνοδεύονται από ένα πιο ανοιχτό εξομολογητικό ύφος, μια σαφέστερη εργασία ενδοσκόπησης, κι έναν εναργέστερο ηθικό προβληματισμό. Ο ίδιος ο συγγραφέας φαίνεται εξάλλου να βρίσκει πως τα έργα που ακολούθησαν μετά τις τρεις πρώτες συλλογές τον αντιπροσωπεύουν περισσότερο από την άποψη τόσο του ύφους όσο και του φάσματος προβληματισμού που του επιτρέπουν να καλύψει:

> Είχες κλείσει μέσα στο λόγο τους μια νέα ανάσα, ή μάλλον την αναπνοή την πιο δικιά σου, που είναι πιο μακράς διάρκειας αναπνοή από εκείνη που έδειξες στα τρία πρώτα σου [...] Είναι η ίδια ακριβοζυγιασμένη, ποιητικής προέλευσης επιλογή των λέξεων, το ίδιο πυκνό και αφαιρετικό χτίσιμο της φράσης, όπως και στα πρώτα, αλλά υπάρχει απείρως πιο συχνή και περίπλοκη σύνταξη καθ' υπόταξιν, που επιτρέπει την αλληλεξάρτηση των προτάσεων, χωρίς το συχνό κόψιμο από τις τελείες. Διευκολύνεται έτσι η σύζευξη άπειρων πραγμάτων. (Ιωάννου 1984: 169).[2]

Η περίοδος αυτή σημαδεύεται επίσης, όσο και σημασιοδοτείται, από την έκδοση του *Φυλλαδίου*, ενός εντύπου που αριθμεί πέντε τεύχη – τρία από τα οποία διπλά – και του οποίου η περιοδικότητα κυμάνθηκε ανάμεσα στους τρεις μήνες και στα τρία χρόνια, από το 1978 ως το 1985.[3] Το περιοδικό, παρά το αρχικό ενδιαφέρον του συγγραφέα για συνεργασίες που στη συνέχεια αναιρέθηκε,[4] περιλαμβάνει

---

[2] Το απόσπασμα αυτό φαίνεται σαν ανταπάντηση σε μία από τις αιτιάσεις του Μαρωνίτη (1986: 244, 246) για την «παραίτηση [του Ιωάννου στις τρεις πρώτες συλλογές του] από το αναγκαίο ποσοστό κινδύνου, που δικαιώνει και ζωογονεί την καλλιτεχνική έκφραση»: «Η πρόταση και ο περιοδικός λόγος του Ιωάννου είναι υποταγμένα στη λογική και συντακτική αλληλουχία: καμία διαταραχή, περιπλοκή, ανακοπή, ή, πολύ περισσότερο, διάλυση της συνέχειας. Κάτι πιο ενδεικτικό: φράση και συνοπτική περίοδος στον Ιωάννου ανακαλούν, στο άκουσμα ή στο διάβασμα, παραδοσιακό στήσιμο του λόγους, λαϊκής μάλιστα καταγωγής. [...] Αυτή είναι η πρώτη ασφαλιστική επιλογή του πεζογράφου ανάμεσα στον επικίνδυνο και στον ακίνδυνο χαρακτήρα της σύγχρονης αφηγηματικής γλώσσας».

[3] Το τελευταίο διπλό τεύχος αποτελεί μεταθανάτια έκδοση που επιμελήθηκε ο Κώστας Καφαντάρης.

[4] Βλ. σχετικά Ιωάννου 1996α, τχ.1, σ.1 και κατόπιν τχ. 3-4: 46, και Ιωάννου 1996β: 67-70.

αποκλειστικά κείμενα του Γιώργου Ιωάννου και αναδεικνύεται έτσι σε «βιβλίο με περιοδικότητα».[5]

Η εμφάνιση του *Φυλλαδίου* την ίδια χρονιά που παρουσιάζεται και η στροφή που αναφέρθηκε στο έργο του συγγραφέα, τοποθετεί τα νεώτερα κείμενά του σ' ένα αγωνιστικό πλαίσιο. Η έκδοση του περιοδικού γίνεται επιτακτική ανάγκη ύστερα από την επίθεση του Δ. Ν. Μαρωνίτη στην «επαρχιακή λογοτεχνία» του συγγραφέα και την απροκάλυπτη αναφορά του στις ερωτικές του επιλογές.[6] Ο συγγραφέας που παραδέχεται ότι «περιέχει αρκετή δόση αλήθειας» η φήμη «πως το *Φυλλάδιο* δεν αποτελεί τίποτε άλλο παρά ένα καμουφλαρισμένο με διάφορες λογοτεχνικές φιοριτούρες όργανο επίθεσης ή αγώνα εναντίον του καθηγητή Δ. Ν. Μαρωνίτη και της πνευματικής κατάστασης, που αυτός αντιπροσωπεύει», αντιλαμβάνεται το έντυπο αυτό σαν ένα όργανο ενάντια στην «ολοκληρωτική ταξινόμηση της πνευματικής μας ζωής».[7] Εκεί πρωτοδημοσιεύονται πολλά από τα κείμενα που θα βρούμε αργότερα στις μεταγενέστερες συλλογές, μεταφράσεις του Ιωάννου από την *Παλατινή ανθολογία*, καθώς και κείμενα που δεν θα ταίριαζαν σε κανένα άλλο έντυπο.[8] Το περιοδικό περιλαμβάνει επίσης τους κατά κανόνα μαχητικούς «θυσάνους» που γρήγορα γίνονται το χαρακτηριστικότερο κομμάτι του. Επιπλέον φιλοδοξία του συγγραφέα είναι το περιοδικό ν' αποτελέσει παράδειγμα για τους απανταχού

---

[5] (Ιωάννου 1984: 261).Ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες για την έκδοση του περιοδικού, την ευθύνη του οποίου είχε σε όλα τα στάδια ο Γιώργος Ιωάννου, δίνονται στο *Εισαγωγικό φυλλάδιο* που συνέταξε η Αντιγόνη Βλαβιανού (1996) με την ευκαιρία της ανατύπωσης του *Φυλλαδίου* από την «Εστία». Χωρίς να είναι η μοναδική περίπτωση αποκλειστικού συντάκτη ενός περιοδικού στα ελληνικά γράμματα – μπορεί να θυμηθεί κανείς επίσης τον Δημήτριο Αινιάνα στα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα – ο Ιωάννου είναι ο μόνος που περιγράφει το περιοδικό του ως βιβλίο.

[6]Πρόκειται για μια διάλεξη που δόθηκε στην αίθουσα «Τέχνης» στη Θεσσαλονίκη με τίτλο «Η ανθρωπογεωγραφία της Θεσσαλονίκης· ερωτήματα για την επαρχιακή λογοτεχνία» και στη συνέχεια διασκευάστηκε και δημοσιεύτηκε πρώτα σε τέσσερεις επιφυλλίδες στην εφ. *Το Βήμα* (3.6.'77, 2.7.'77, 29.7.'77 και 27.8.'77) κι εν συνεχεία στο Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Πίσω-Μπρος* Αθήνα 1986. Βλ. και Ιωάννου 1996α: τχ. 3-4: 26-27, 46.

[7] Ιωάννου 1996α: τχ. 3-4: 46. Ως απευθείας απάντηση στην κριτική του Μαρωνίτη δημοσιεύεται στο Φυλλάδιο η «Ευάγρια κριτική», τχ. 3-4, σσ. 27-27 και τχ. 7-8, σσ. 24-33.

[8] Ιωάννου 1996α: τχ. 5-6: 32.

χειμαζόμενους.[9] Κατ' αυτόν τον τρόπο τα περισσότερο συγκαλυμμένα διηγήματα του *Επιτάφιου θρήνου* συνυπάρχουν με τα πιο ανοιχτά και εξομολογητικά της *Καταπακτής* μέσα σ' ένα μαχητικό πλαίσιο και σ' έναν χώρο που το ιδιωτικό της συγγραφικής αποκλειστικότητας παίρνει έναν ευθέως δημόσιο χαρακτήρα προσβλέποντας σε μια τελεστική, συγκεκριμένη και χειροπιαστή, επιβεβαίωση της κειμενικής ταυτότητας του συγγραφέα.

Το περιοδικό, ικανοποιώντας την ανάγκη του Ιωάννου να υπερασπισθεί τον εαυτό του και το έργο του έναντι μιας βιογραφικής κριτικής που, συγκεράζοντας τα δύο, τείνει να συγκροτεί μια μειωτική ταυτότητα, ιχνογραφεί με ακρίβεια τη συγγραφικό πρόσωπο της δεύτερης περιόδου του. Λαμβάνοντας μέσω του *Φυλλαδίου* το χαρακτήρα μιας παρέμβασης στη δημόσια ζωή, τα κείμενα αυτής της περιόδου γίνονται επιπλέον το όχημα μιας εναλλακτικής ηθικής στάσης που φιλοδοξεί να βγάλει τον συγγραφέα από το περιθώριο και τον πνευματικό θάνατο που (ο ίδιος θεωρεί ότι) τείνει να του επιβληθεί, και να διαμορφώσει γι' αυτόν έναν κοινωνικό στίβο που θα σέβεται τη συγκεκριμένη του διαφορετικότητα.

Αρχίζοντας αυτό που θα αποδειχθεί μια δεύτερη συγγραφική περίοδος, ο συγγραφέας περιγράφει την κριτική αποτίμηση και ταξινόμηση του έργου του μέχρι εκείνη τη στιγμή ως νεκρολογία:

> Είναι μυστήριο το πόσο βιάζονται διάφοροι μελετητές, κριτικοί και άλλοι επαγγελματίες του είδους, να σε κρίνουν ως λογοτέχνη οριστικά, να σε τοποθετήσουν κάπου μόνιμα, να σε χαρακτηρίσουν ανεπανόρθωτα, να σε νεκρολογήσουν, ει δυνατόν, για να προχωρήσουν απερίσπαστοι στα νεότερα και στα μοδέρνα. (Ιωάννου 1996α τχ. 5-6: 49-50).

Η ανταπάντησή του παίρνει έτσι τη μορφή μιας διεκδίκησης για επιστροφή στη ζωή, και τα θέματά του, κυρίως στον *Επιτάφιο θρήνο* και την *Καταπακτή,* επικεντρώνονται

---

[9] Ιωάννου 1996α, τχ. 5-6: 63.

στις δυνατότητες και τους όρους μιας ανάστασης που θα περάσει μέσα από την ερωτική επανασημασιοδότηση της περιθωριοποίησής του.[10]

Η απόπειρα αυτή αποτυπώνεται εμβληματικά στο πρώτο και ομώνυμο διήγημα του *Επιταφίου θρήνου* (σσ. 11-21) όπου ο ήρωας περνάει τη μεγάλη Παρασκευή στο κέντρο της Αθήνας μοιραζόμενος ένα δωμάτιο ξενοδοχείου με άλλους τρεις αγνώστους. Από το παράθυρο του δωματίου παρακολουθεί μαζί τους την επίσημη τελετή της περιφοράς του επιταφίου ενώ από τη χαραμάδα της μεσοτοιχίας παρακολουθεί το ανεπιτυχές ερωτικό αγκάλιασμα ενός ετεροφυλόφιλου ζευγαριού στο πλαϊνό δωμάτιο. Μετά την προσωρινή ανικανότητα του άντρα και τον συμβολικό θάνατό του με τον ύπνο ακολουθεί νωρίς το άλλο πρωί η σεξουαλική του ανάσταση, που ο ήρωας παρακολουθεί και πάλι από τη μεσοτοιχία.[11] Ο ενδιάμεσος χώρος όπου βρίσκονται ο ίδιος και οι τυχαίοι σύντροφοί του σημαίνει τη μη άμεση συμμετοχή τους στα επίσημα δρώμενα είτε της θρησκευτικής τελετής είτε του καθαγιασμένου ετεροφυλοφιλικού έρωτα. Πρόκειται όμως για το χώρο της κύριας δράσης του διηγήματος, όπου τέσσερις άντρες, αρκετά διαφορετικοί μεταξύ τους, γνωρίζονται, λένε τις ιστορίες τους, μοιράζονται την έξαψη της ηδονοβλεψίας κι αναπτύσσουν μεταξύ τους μια αυθόρμητη κι ιδιαίτερη σχέση, που η αφήγηση δείχνει να περιβάλλει με μεγάλη αξία. Πηγαίνοντας αργότερα να προσκυνήσει τον επιτάφιο με έναν από τους συγκατοίκους του, ο ήρωας, προσκυνώντας «τις χαρακιές της δύναμης» (21) στο σώμα του Χριστού, προσκυνά συνειρμικά τις «χαραματιές για να παραφυλάς τα δρώμενα στο διπλανό δωμάτιο» (21), υπερθέτοντας πάνω στην καθιερωμένη εικόνα του ιδανικού τη δική του προσωπική εικόνα για έναν «ενδιάμεσο

---

[10] Πρβλ. Αμπατζοπούλου (1998: 302) που, κάνοντας μια γενική παρατήρηση απ' αφορμή του διηγήματος «Το κρεβάτι» από τη *Σαρκοφάγο* (1971) του Ιωάννου, σημειώνει ότι «[σ]τα λογοτεχνικά έργα, ο ιδεώδης τρόπος οικείωσης του Άλλου είναι ο έρωτας.[...] Η επιθυμία για τον Άλλο οδηγεί σε άρση της απαγόρευσης, αποκαλύπτει την απαγόρευση. Η σχέση με τον Άλλο κατ' αρχήν εμφανίζεται ως σχέση ερωτική, ως άρση της απαγορευμένης επιθυμίας μέσα στον Εαυτό».

χώρο» που θα αναδεικνύει τη δευτερεύουσα δράση σε κύρια και τους παρατηρητές σε πρωταγωνιστές.

Μ' αυτόν τον τρόπο η απόπειρα της δεύτερης περιόδου του Ιωάννου, που προαναφέρθηκε, ξεκινά από μια στάση που συνοψίζει τα προγενέστερα διηγήματά του ως προϊόντα συστολής και αποσιώπησης, και που σ' αυτή τη φάση παίρνει τη μορφή της καταρχήν αποδοχής του περιθωρίου και εν συνεχεία ανάδειξής του σε προνομιακό χώρο ατομικής διερεύνησης και διεύρυνσης, και εφαλτήριο διεκδίκησης. Φαίνεται μ' αυτόν τον τρόπο να ετοιμάζει μια ανταπάντηση για όλους αυτούς τους «ανθρώπους του καλού», για τους οποίους, όπως γράφει ο Sartre (1990 [1952]: 45), «το να είσαι μόνος και το να έχεις άδικο είναι ένα και το αυτό: το ν' απομονώνεσαι σημαίνει ν' αποσύρεσαι εκούσια μες στην πεπερασμένη σου ύπαρξη· συνεπώς να θέλεις το ίδιο σου το μηδέν».

Η κοινωνική αποδοκιμασία κυρίως του ομοφυλοφιλικού έρωτα και δευτερευόντως κάθε μορφής ερωτικής έκφρασης που δεν εμπίπτει στα κρατούντα σχήματα χρηστότητας καθώς και η στέρηση ερωτικού συντρόφου για οποιοδήποτε λόγο επανεμφανίζονται με ποικίλες μορφές. Κοινή συνισταμένη αυτών των φαινομένων και βασικός άξονας στην αφήγηση είναι η συνεπαγόμενή τους απομόνωση: Εξαιτίας δραστικών ενεργειών κοινωνικού αποκλεισμού ή – το συχνότερο – φόβου γι' αυτές στην πρώτη περίπτωση και ενός τείχους απόρριψης – ή προστασίας από αυτήν – στη δεύτερη περίπτωση, εκείνων των ερωτικά στερημένων ανθρώπων που αποδίδουν στον έρωτα κεντρική σημασία. Η απομόνωση που συνεπάγεται η παρεκκλίνουσα ερωτική συμπεριφορά θεματοποιείται πράγματι απροκάλυπτα σε ένα σημαντικό αριθμό κειμένων ενώ σε πλήθος άλλων μπορεί κανείς εύκολα να διακρίνει τον τόνο της πίσω από τη μεγάλη θεματική τους ποικιλία.

---

[11] Πρβλ. Mackridge 2003.

Στις πιο ακραίες εκφράσεις της παίρνει τη μορφή του εγκλεισμού και ακόμα και του θανάτου (ως εγκλεισμού στον τάφο), περίπτωση που συναντάται κυρίως στα κείμενα της *Καταπακτής*.

Στην «Ολική έκλειψη» (*Επιτάφιος θρήνος*, σσ. 75-80 και *Φυλλάδιο* τχ. 2, σσ. 1-3) το φαινόμενο της έκλειψης χρησιμεύει ως μεταφορά για την κατά κύριο λόγο ομοφυλοφιλική αλλά και γενικότερα ελευθέρια ή 'αντικανονική' συνουσία[12] την ίδια στιγμή που παρέχει το πλαίσιο δράσης που περιλαμβάνει και φέρνει σε επαφή: τους απομονωμένους στο βουνό αφηγητή και τους συντρόφους του, τους εκδρομείς που επισκέπτονται το χώρο για να θαυμάσουν το μοναδικό στα χρονικά φαινόμενο και μια «αλαφροΐσκιωτη γεροντοκόρη». Η εξόρμηση των εκδρομέων στο βουνό τοποθετείται σ' ένα πλαίσιο ενθουσιασμού κι ερωτικής έξαψης που συνδέονται τόσο με τη μοναδικότητα του φαινομένου που πρόκειται να παρακολουθήσουν όσο και με την τελετουργική υποδοχή της άνοιξης.[13] Παρουσιάζεται έτσι με τους όρους μιας ευκαιριακής όσο και νομιμοποιημένης παρέκκλισης προς τους χώρους και τις πρακτικές όπου ο αφηγητής και οι σύντροφοί του φαίνεται να έχουν βρει μόνιμο κατάλυμα καθώς το βουνό είναι γι' αυτούς ο χώρος όπου είχαν «τόσο πολύ απομονωθεί» (76) προκειμένου «να ολοκληρώσου[ν] το σπίτι [τους]» (76).[14]

Αντίθετα με την πατριαρχικής/'αρχανδρικής' καταγωγής προτίμηση παλαιότερων ποιητών-προφητών για μια εικόνα της παντοδυναμίας της φύσης που σε παρόμοιες γιορτές καταργεί τις διακρίσεις κι επιβάλλει μια διονυσιακή συμφιλίωση

---

[12] Πρβλ. «[...] του λεπτού φελιού που μένει πάντα έξω κι απ' την πιο τέλεια έκλειψη, όπως κι απ' την πιο εφαρμοσμένη συνουσία» (76) και για την 'αντικανονικότητα' στο «"Σινδόνι καθαρά..."» (*Καταπακτή*, σσ.203-208): «η παραλλαγή του λεγόμενου πισωκολλητού που μοιάζει από μακριά πιο πολύ προς τις εκτροπές παρά προς την κανονικότητα» (216). Ας σημειωθεί η αναφορά του συγγραφέα ότι το κείμενο αυτό ταίριαζε να μπει στο *Φυλλάδιο* (Ιωάννου 1996α: τχ.5-6, σ.32).

[13] Τη συνολική ατμόσφαιρα συνοψίζει με λιτότητα η αναφορά στο 'μαγιόξυλο', που είναι ένα κοντάρι-φαλλικό σύμβολο στολισμένο με λουλούδια για τον εορτασμό της άνοιξης (και κατ' επέκταση ο φαλλός).

[14] Μπορεί κανείς να σημειώσει εδώ και τις συνδηλώσεις κοινωνικής απομόνωσης που απέκτησε το βουνό με τον Εμφύλιο.

γινόμενη έκφραση της ενότητας του παντός,[15] στην προκειμένη περίπτωση το ξεχωριστό της ημέρας δεν φαίνεται να επηρεάζει καθόλου την ισχύ των πολιτισμικών διαμορφώσεων και των διακρίσεών τους. Αυτές ακριβώς οι διακρίσεις τοποθετούν τις δύο πρώτες ομάδες προσώπων σε μια σχέση αντίθεσης που υπογραμμίζεται και με τη βοήθεια του χώρου. Σε μια χαρακτηριστική για τον Ιωάννου κίνηση οι 'αντικανονικοί', οι περιθωριακοί και απομονωμένοι στην ύπαιθρο, αυτοί που «εκατοντάδες [εκλείψεις] πρόκειται να δού[νε] στη ζωή [τους]» (77), βρίσκονται *μέσα* στα σπίτια τους, την ώρα που οι 'κανονικοί', και εν προκειμένω 'ξένοι' βρίσκονται *έξω*. Αυτή η συνθήκη εγκλεισμού για τους περιθωριακούς και μάλιστα στον υπαίθριο χώρο κατοικίας τους, τονίζει ακριβώς το κεντρικό στοιχείο της απομόνωσής στην κατάστασή τους.

Αντίστοιχα η κοινωνική αποξένωση είναι ο ιστός πάνω στον οποίο εξυφαίνεται η σχέση των δύο νέων στο διήγημα «Ο ανάπηρος» (*Επιτάφιος θρήνος* σσ. 25-33). Η σωματική αναπηρία του ενός, που σηματοδοτεί τόσο την ερωτική του στέρηση όσο και την κοινωνική του απομόνωση, αντανακλά σαν σε καθρέφτη την κοινωνική αναπηρία του ερωτικά στερημένου και καταπιεσμένου δημόσιου υπάλληλου που κρατά το ρόλο του αφηγητή. Οι διαδοχικές αφηγήσεις ιστοριών ερωτικής παρέκκλισης που φέρνουν κοντά τους δύο 'έγκλειστους' νέους επιτρέποντάς την αμοιβαία αναγνώριση του ενός στο πρόσωπο του άλλου, είναι σαφώς αυτό που κάνει αυτόν τον απομονωμένο ανάπηρο πολέμου να διαφέρει από εκείνους που «έρχονταν στα καφενεία με τις πατερίτσες [και] ήταν ακόμα ωραίοι και

---

[15] Βλ. ενδεικτικά Παλαμά 1960[1907]: 368-376 «Το πανηγύρι της Κακάβας» (Λόγος Ζ') στο «Δωδεκάλογο του γύφτου» και Σικελιανό 1965: 11-81, «Πρόλογος» στο *Λυρικό βίο* και 110-111, στ. 689-715 από τον «Αλαφροΐσκιωτο». Για τον 'αρχανδρικό λόγο' του Σικελιανού βλ. Κολακλίδη 1986.

αρρενωποί, και η αναπηρία τους δεν αποτελούσε εμπόδιο, τη θεωρούσα[ν] μάλιστα προσωρινή όλοι».[16]

Στο διήγημα «"Κυτίον θα πει κουτί"» (*Επιτάφιος θρήνος* σσ. 101-107 και *Φυλλάδιο* τχ. 3-4, σσ. 19-21) ο σεξουαλικά άπειρος αφηγητής χειμάζεται από τα οράματα ενός παρεκκλίνοντος ερωτισμού που τον εμποδίζουν να μοιραστεί με ίσους όρους τη στρατιωτική ζωή. Τοποθετημένος στη (σε) δεύτερη μοίρα, των 'εγγραμμάτων', επισύρει κάθε είδους υποτιμητικά σχόλια για την προτίμησή του στην πρώτη, αυτή των γεροδεμένων νεαρών που βρίσκεται στη μεριά της θάλασσας, αντίθετα με τη δική του που είναι – για άλλη μια φορά – στο εσωτερικό.

Παρόμοια δείχνεται και η απομόνωση της δασκάλας στο ομώνυμο διήγημα (*Επιτάφιος θρήνος*, σσ. 125-145). «Φευγάτη απ' τους δικούς της, αυτοεξόριστη» για την ερωτική ελευθερία που απολαμβάνει στα διαλείμματα της στέρησής της από το – ούτως ή άλλως σκανδαλώδες – γεγονός ότι είναι ανύπαντρη, δείχνεται στις κύριες σκηνές της δράσης της αποκλειστικά σε σχέση με το σπίτι της. Ενδιαφέρον είναι πως δεν λείπουν τα στοιχεία που θα στήριζαν την υπόθεση πως η 'δασκάλα' δεν είναι παρά η μάσκα ενός ομοφυλόφιλου άντρα.[17] Αν συνδυάσουμε την παρατήρηση αυτή με την αρκετή πειστικότητα της παραδοσιακά θηλυκής απεικόνισης της δασκάλας σε σκηνές μητρικής τρυφερότητας, το ζήτημα της ομοφυλοφιλίας τίθεται σαφώς μέσα στα πλαίσια του ευρύτερου θέματος της ερωτικής ελευθεριότητας και της περιθωριακής θέσης μέσα στην οποία τελείται αυτή.

Στα «Ποδήλατα της νύχτας» (*Επιτάφιος θρήνος* σσ. 93-97 και *Φυλλάδιο* τχ. 3-4, σσ. 24-25) ο ήρωας υφίσταται και πάλι την καταπίεση εκείνων που «από αγάπη

---

[16] «Τα ίχνη της πυρκαγιάς», Ιωάννου 1978: 179.

[17] Κατά τις διάφορες περιγραφές του αντικείμενου του έρωτά της παρελαύνουν όλα τα ομοφυλοφιλικά φετίχ – η στολή, το τριχωτό στήθος, τα άρβυλα – ενώ ο νεαρός παρουσιάζεται επιρρεπής στο να ψωνίζεται σε μπαρ και πεζοδρόμια. Πρβλ. επιπλέον στο «Το σκυλί δεν ξεχνάει», (*Καταπακτή* σσ. 209-218) τον ομοφυλόφιλο ήρωα που, «"Η δασκάλα με τα κακά μάτια", συλλογίζεται ένα τελευταίο

τόση τον τυράννησαν» (94). Οι συναναστροφές και οι γνωριμίες του ελέγχονται αυστηρά από τον φίλο του, εκείνον στον οποίο πληρώνει «βαρύ ενοίκιο για τα μυστικά του» (93). Η στέρηση της ελευθερίας του αφορά τον περιορισμό του βλέμματός του, τη δυνατότητά του να τοποθετείται ο ίδιος ελεύθερα στο χώρο: «δεν μπορεί τίποτε αυτός να βλέπει, δεν επιτρέπουνε η κόρη της νοικοκυράς και ο φίλος να τα βλέπει» (96). Πρόκειται για έναν άνθρωπο που, σαν τη δασκάλα του προηγούμενου κειμένου, «ασκητεύει μες στην κοινωνία, κανείς δεν το προσέχει πια κανείς, είναι τελείως φυσικό, έτσι του πρέπει [...] έτσι απλώς για να εξιλεωθεί, να τους φτάσει κάπως σε ηθική αρμονία» (96).

Τα σύντομα και πολυάριθμα κείμενα της *Καταπακτής*, με πιο περιορισμένες αξιώσεις συμβατικής πλοκής στο σύνολό τους και σαφώς πιο ρητή έκφραση απόψεων κι αισθημάτων, βρίθουν από περιγραφές περιθωρίου, απομόνωσης και αποκλεισμού, όπως εύκολα εικάζει κανείς και από τον τίτλο. Το «Της μοναξιάς και της εγκατάλειψης» (*Καταπακτή* σσ. 63-65 και *Φυλλάδιο* τχ. 5-6, σσ. 8-9), που πραγματεύεται το ίδιο αίσθημα παραμερισμού και καταπίεσης που κυριαρχεί στα «Ποδήλατα της νύχτας», εστιάζει στο τυφλό κι αδιαφοροποίητο βλέμμα της πλειοψηφίας για τη μειοψηφία, στην αδιαφορία της πρώτης για τις ανάγκες της δεύτερης και στις ανισότιμες σχέσεις που συνάπτονται πάντοτε με τους όρους αυτής της πλειοψηφίας:

> Εμείς είμαστε μόνο για τους κλειστούς χώρους [...] Εμείς είμαστε ημερομίσθιοι εργάτες. Απολυόμαστε τις γιορτές και προσλαμβανόμαστε τις καθημερινές αενάως. [...] Εμείς είμαστε για τις μέρες τις βαρετές – για τα γλέντια, τους γάμους, ακόμα και για τις κηδείες είναι άλλοι. [...] Εμείς είμαστε για τις συννεφιές, για τις λιακάδες οι άλλοι. Εμείς είμαστε τα έπιπλα, που όταν τα χρειαστείς, πας και τα βρίσκεις στη θέση που τα άφησες. Είμαστε οι δρόμοι που όποτε θελήσεις τους περπατάς. (63-64).

παρατσούκλι για τον εαυτό του και πικρογελάει» (216). Πρβλ. επίσης Zimbone 1994: 112 που επισημαίνει τον 'αυτοπροσωπογραφικό' χαρακτήρα του κειμένου (παρατίθεται στο Mackridge 2003).

Στο «Εις λάκκον...» (*Καταπακτή* σσ. 9-15) η περιθωριοποίηση φτάνει μέχρι την καταδίωξη και τη φυλάκιση, καθώς οι παραβάσεις των νόμων της πλειοψηφίας είναι ο μόνος τρόπος που βρίσκει ο αφηγητής για να πέσει στα χέρια αυτών των ανθρώπων που παρά τη σκληρότητά τους γίνονται αντικείμενα της επιθυμίας του.

Στο «Εν τοις σπηλαίοις και ταις οπαίς της γης» (*Καταπακτή*, σσ. 97-100) ο αφηγητής περιγράφει το σπίτι του ως απομονωτήριο, μια αόρατη παρουσία στη γειτονία κι ακόμα και σ' αυτούς τους ίδιους τους επισκέπτες του, όπου τελούνται οι έρωτες κι οι εξομολογήσεις με τους πιθανούς εκτελεστές του.

Οι «Σκοτεινές αποθήκες» (*Καταπακτή*, σσ.187-189) αφορούν και πάλι χώρους κλειστούς, σκοτεινούς και ταυτόχρονα αναπόφευκτους, γινόμενες το ίδιο το σώμα του αφηγητή που προσδιορίζεται από τις αναμνήσεις και τα βιώματά του εκεί μέσα.

Τα «Βαθιά πηγάδια» (*Καταπακτή*, σσ.53-56) απεικονίζουν καταστάσεις αιφνίδιας όσο και τακτής μόνωσης και φίμωσης, απ' όπου κανείς δεν μπορεί να βοηθήσει τον αφηγητή να βγει· και παρά τις αισιόδοξες αναστάσιμες συνδηλώσεις ανάλογων θρησκευτικών εικόνων όπως του σαβανωμένου Λαζάρου και της κοίμησης της Θεοτόκου που αναφέρει, ο αφηγητής προβλέπει για τον εαυτό του πως «θα μένει φασκιωμένος και θα ξεραθεί μέσα στις φασκιές [τ]ου» (55).

«Οι μαύρες τρύπες» (*Καταπακτή* σσ. 83-84, *Φυλλάδιο* τχ. 3-4, σσ. 8-9) αναφέρονται στα αρχαία λαξευτά μνημεία στους λόφους γύρω απ' την Κυρήνη που λειτουργούν ως διαρκής υπόμνηση μιας πιθανής απόσυρσης, όπου είναι εξίσου πιθανό να συναντήσει κανείς το λατόμο ή τον άγγελο.

«Το βαρύ καπάκι» (*Καταπακτή*, σσ. 127-130), όντας ένας στοχασμός για το θάνατο, περιγράφει μια κατάσταση νεκρότητας πριν απ' τον ίδιο το θάνατο, μια βιωμένη πρόγευση θανάτου, την αιφνίδια κάλυψη από ένα αόρατο καπάκι που αποκόβει τον αφηγητή από τους άλλους ανθρώπους, τοποθετώντας τον στο αόρατο

φέρετρο μιας παράλληλης καθημερινής ζωής: «Μέσα εκεί αποκλεισμένος [...] παλεύεις κάτω από νόμους ενός άλλου κόσμου» (127). Πρόκειται σε κάθε περίπτωση για μια εμπειρία όχι κοινή: «Οι άνθρωποι, βλέπεις, μια φορά και μόνο μπαίνουν κάτω από αυτό το καπάκι κι έτσι δεν μπορούν να ξέρουν πώς αισθάνονται οι προπορευόμενοι κάτω από αυτό» (128).

Από το βουνό μέχρι τον ίδιο τον τάφο η απομόνωση φαίνεται έτσι να είναι καταστατική συνθήκη της ύπαρξης που καταγράφουν αυτά τα κείμενα του Ιωάννου. Ωστόσο, μαζί με την καταδίωξη και τη σταδιακή μείωση του χώρου που παραχωρείται στον αποσυνάγωγο, παρατηρεί κανείς πως η εξέταση της περιθωριοποίησης εστιάζεται κυρίως στο άτομο και λιγότερο στο σύνολο της περιθωριακής ομάδας ή κατηγορίας στην οποία αυτό τυχόν εντάσσεται. Αντίθετα με το έργο άλλων σύγχρονών του ξένων κυρίως συγγραφέων (όπως λ.χ. η Toni Morrison, ή η Christa Wolf), το περιθώριο στα πεζογραφήματα του Ιωάννου δεν είναι ένας χώρος συσπείρωσης των καταπιεσμένων κοινωνικών ομάδων που παρεκκλίνουν από τις επιταγές της 'κανονικότητας' και μια εστία αντίστασης στα κυρίαρχα σχήματα ταυτότητας,[18] αλλά συχνά ένας εν δυνάμει προνομιακός χώρος ενδοσκόπησης, όπου η απομόνωση είναι δυνατό να συνδεθεί μ' έναν ουσιαστικό στοχασμό γύρω απ' τη διαμόρφωση της ατομικής ταυτότητας και τη θέση της στο πεδίο της ηθικής.

Ασφαλώς η ενδοσκόπηση είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις αιτίες που προκάλεσαν την απομόνωση σε μια συλλογιστική που διερευνά την περιθωριακή ταυτότητα. Το γεγονός ότι η κοινωνική αποδοκιμασία ορισμένων ομάδων δεν

---

[18] Πρβλ. τη συνειδητοποίηση της χρησιμότητας μιας τέτοιας πρακτικής αλλά και την αδυναμία του να δοθεί σ' ένα τέτοιο σχέδιο στο «Για τους μαχαιρωμένους» (*Καταπακτή*, σ. 81 και *Φυλλάδιο*, τχ. 5-6, σ. 17): «Οι ληστεμένοι, σφαγμένοι, διασυρμένοι και προδομένοι περιμένουν τουλάχιστο από μας να μην τους ξεχνάμε και να μη γελάμε μαζί με τον κοινό εχθρό, μα εμείς κυλιόμαστε στις ίδιες κοίτες με τους διώκτες μας συμφωνώντας εμπράκτως μαζί τους. Οι μαχαιρωμένοι ανήμποροι περιμένουν δικαιοσύνη

οφείλεται τόσο σε εγγενείς ιδιότητές τους όσο σε μια ανάγκη του συνόλου να δώσει συνοχή στην κανονικότητα του αποκλείοντας το έτερο, το αλλότριο, την ίδια στιγμή που δεν διστάζει να εφαρμόζει τις πρακτικές του, κατέχει σημαντική θέση σε αυτή τη συλλογιστική.[19] Στο «Στη δύσκολη ώρα» (*Καταπακτή*, σσ. 67-77 και *Φυλλάδιο* τχ. 5-6, σσ. 10-14) διαβάζουμε χαρακτηριστικά:

> Αλλά ποια η ζωή σου; Απλούστατα αυτήν που δεν κάνουν ή δεν μπορούν να κάνουν εκείνοι. Βέβαια, στον τομέα τους διαπράττουν συχνά τα τρισχειρότερα. Ναι, αλλά ο αφελής και ο αδύναμος είσαι εσύ. Αυτοί δεν τα γράφουν ούτε τα λένε και προπαντός ανήκουν στη συντριπτική – ναι, συντριπτική – πλειοψηφία (73).

Στο «Εις λάκκον...» επίσης η χρησιμότητα του φυλακισμένου για το σύνολο των νομιμοφρόνων προσδιορίζεται ως εξής:

> Έχεις κι εσύ κάποια αξία για μας, είσαι κατάλληλος να μας ακούς, να μας εκφορτίζεις. Κι ακόμα: Μην ελπίζεις σε τίποτα, δεν υπάρχει έλεος. Οι ρόλοι ποτέ δεν πρόκειται ν' αλλάξουν (11).

Η διαπίστωση των ρευστών ορίων ανάμεσα στο περιθώριο και στην 'κανονικότητα' συνδέεται με μια αναζήτηση ταυτότητας με μοναδικό μέσο τη χρήση του λόγου εκεί όπου το μόνο που δίνεται είναι ένας αδιευκρίνιστος τόπος, καθώς και μ' έναν προβληματισμό ηθικής τάξης. Μέσα στον χώρο όπου ο κυρίαρχος λόγος λειτουργεί κατατάσσοντας συλλήβδην και φορτίζοντας αρνητικά προσπαθώντας να διασφαλίσει τη συνοχή του, αναπτύσσεται ένας λόγος διαφορετικός, ιδιάζων, που επιχειρεί να ανατρέψει τη μειωτική και περιοριστική λειτουργία του πρώτου την ίδια στιγμή που αναγκαστικά κινείται στα όριά του. Όπως θα φανεί, μέσα από τον λόγο

κι εμείς πιστεύουμε πως αυτή κάποτε θα έρθει από μόνη της. Οι μαχαιρωμένοι υπήρξαν αφελείς και την έπαθαν, εμείς είμαστε πιο αφελείς και θα την πάθουμε τρισχειρότερα».

[19] Πρόκειται και πάλι για τη γνωστή διαδικασία της αποδιοπόμπησης που συναντήσαμε στη διηγήματα του Δημητρίου. Η Αμπατζοπούλου (1998: 33) συνοψίζει τα χαρακτηριστικά του θύματος ως εξής: «Το θύμα είναι κάποιος άνθρωπος που θεωρούμε διαφορετικό, και γι' αυτό απρόσιτο και επίφοβο, δηλαδή επιθυμητό και, ταυτόχρονα, μισητό. Πρόκειται για άνθρωπο – ή ανθρώπινη ομάδα – που μας εμπνέει

αυτόν και τους περιοριστικούς του όρους προκύπτει μια ταυτότητα πολύμορφη και πολυπρισματική όσο και ρευστή που θέτει υπό επαναδιαπραγμάτευση τους ηθικούς όρους της αρχικής περιθωριοποίησης

Μ' αυτήν την έννοια η απομόνωση δεν θεωρείται ως ο προνομιακός χώρος προσέγγισης της μοναδικής αλήθειας ως αμοιβής ενός πνεύματος που κατάφερε ν' απελευθερωθεί.[20] Στο πλαίσιο του προβληματισμού που αναπτύσσουν τα κείμενα του Ιωάννου η αλήθεια προκύπτει ως προϊόν ενός ευρέος πλέγματος κοινωνικών σχέσεων και ως εκ τούτου παράγωγο του κόσμου. Έτσι η απομόνωση γίνεται ένας χώρος αναστοχασμού της ηθικής «αλήθειας» της πλειοψηφίας – ή ακριβέστερα «του συνόλου των κανόνων σύμφωνα με τους οποίους χωρίζεται το αληθές από το ψευδές και αποδίδονται ειδικά αποτελέσματα εξουσίας στο αληθές»[21] – από τη θέση του περιθωρίου.

Στην «Ολική έκλειψη» η απομόνωση του αφηγητή και των συντρόφων του στο βουνό παρουσιάζεται σαν το μέσο για την στενότερη και πληρέστερη επαφή με τον εαυτό και τις ανάγκες τους καθώς και με την οικειοποίηση του εξαιρετικού φαινομένου. Πράγματι, παρά την επιβολή απαγόρευσης εξόδου, αυτοί δεν δυσανασχετούν αλλά με τη γενναιοδωρία οικοδεσπότη αποσύρονται από το προσκήνιο της έκλειψης, «τόσο [είναι] δικό [τους] το φαινόμενο» (77). Κυρίως όμως η απομόνωσή τους τούς προικίζει με ορισμένες ικανότητες να χειρίζονται το ανοίκειο και το εξαιρετικό που οι 'κανονικοί' έχουν στερηθεί. Στην ψύχρα που επικράτησε με την εξαφάνιση του ήλιου πίσω από τη σελήνη ο αφηγητής και οι σύντροφοί του «σκεπάστηκ[αν] κάπως πιο βαριά, πράγμα που ακόμα περισσότερο [τους] γλύκανε»

φθόνο αλλά και αποστροφή, που αγαπούμε και μισούμε, και στον οποίο προβάλλουμε το απαγορευμένο κομμάτι του εαυτού, ως «άλλου», στις ποικίλες μεταμορφώσεις του».

[20] Πρβλ. Foucault 1987: 34.

[21] Ό.π.. σσ. 35-36.

(77) με κουβέρτες ή, το πιθανότερο, μ' έναν εραστή.[22] Η ολοκλήρωση της έκλειψης και η καθαυτό πράξη της συνουσίας που αυτή υπαινίσσεται έχει ένα στοιχείο αλλόκοτο,[23] κληροδοτημένο από όλες τις αρνητικές συνδηλώσεις αντικανονικότητας που έχουν εναποτεθεί επάνω της από κάθε είδους θεσμούς και μηχανισμούς κοινωνικοποίησης. Για να το αντιπαλέψει κανείς δεν είναι αρκετός ο ευκαιριακός και κοινωνικά εντεταλμένος ως προγραμματισμένη εκτόνωση ενθουσιασμός, αλλά χρειάζεται να ξέρει κανείς να 'σκεπαστεί βαριά', να 'κουκουλωθεί', να μπει βαθύτερα σ' αυτό. Ο ομοφυλοφιλικός και γενικότερα ο αντισυμβατικός έρωτας παρουσιάζεται εδώ σαν μια ιστορία μυημένων που στον ίδιο βαθμό που αποξενώνει τους θιασώτες του από την 'κανονικότητα', τους ανταμείβει με μια βαθύτερη γνώση του χειρισμού του εξαιρετικού.

Ωστόσο, στο βαθμό που δέχεται κανείς ότι η 'ψύχρα' συνδέεται με τις ιστορικές εναποθέσεις της κοινωνικής αποδοκιμασίας του φαινομένου[24] δεν μπορεί παρά να διακρίνει την ισχυρή παρουσία ενός παράγοντα κατά τεκμήριο εξωτερικού που είναι όμως απαραίτητος για να προσδώσει αυτό το στοιχείο του εξαιρετικού όπως περιγράφηκε παραπάνω. Το εξαιρετικό δεν εμφανίζεται λοιπόν ως μια εγγενής ιδιότητα μιας συγκεκριμένης πρακτικής ή ενός συγκεκριμένου ήθους αλλά ως στοιχείο που προκύπτει από μια αντιπαράθεση. Ακριβώς όμως τα αυστηρά όρια αυτής της αντιπαράθεσης υπονομεύονται τη στιγμή που διακρίνεται η αλληλοδιείσδυση των μερών της.

---

[22] Όπως εύλογα οδηγεί κάποιον να σκεφτεί η προηγούμενη αναφορά στις «τριχωτές τις αγκαλιές με τα υψωμένα πρωινά τους μόρια» (77). Πρβλ. και «δεν είναι το κοινόχρηστο καλοριφέρ ή η ηλεκτρική θερμάστρα τα μόνα ή τα καλύτερα μέσα για θέρμανση», στο «Για τις περιβόητες πολυκατοικίες» Ιωάννου 1978: 211, που βρίσκεται επίσης στο ίδιο τεύχος του *Φυλλαδίου* με την «Ολική έκλειψη», τ.2, σσ. 15-18.

[23] Πρβλ και την περιγραφή του συνοικισμού την ίδια ώρα: «Σπίτια ωχρά, ημίφως κίτρινο, μια κάπνα που νόμιζες ότι θα τη μυρίσεις, μα όσο κι αν ρουφούσες, τίποτε δε μύριζε, και όλος αυτός ο χώρος [...] έδειχνε τώρα άδειος, έτοιμος για εξαφάνιση».

[24] Και η επικράτηση των πολιτισμικών δομών έναντι της φύσης όπως τη διακρίναμε προηγουμένως στηρίζει την κατεύθυνση αυτής της υπόθεσης.

Στο ίδιο διήγημα η εμφάνιση της 'αλαφροΐσκιωτης γεροντοκόρης' στη μέση περίπου του κειμένου, κι ενώ το μεγάλο πλήθος των εκδρομέων – εκτός από τους παραστρατημένους που ξέμειναν «στις ρεματιές κυρίως, στα βαθουλώματα» (78) – αρχίζει να απομακρύνεται, μικραίνει την κλίμακα των αντιπαραθέσεων κατά ένα βαθμό. Αν ο αφηγητής και οι σύντροφοί του αποτελούσαν μια περιθωριακή μειοψηφία απέναντι στην εξόρμηση των 'κανονικών', τώρα είναι η σειρά τους να πάρουν τη θέση μιας κάποιας κανονικότητας που τους προσδίδει το μέγεθος του αριθμού τους απέναντι στη μοναχική γεροντοκόρη. Στον παράδοξο ισχυρισμό της για την αρσενική φύση της σκιάς που καλύπτει τον ήλιο, ο αφηγητής με τους συντρόφους του παίρνουν τη θέση των κομφορμιστών που κρίνουν με βάση το κοινά παραδεκτό και το γραμματικό γένος. Η διαφωνία τους λύνεται τελικά σε χρόνο που κείται εκτός της κύριας αφήγησης και όταν ο αφηγητής είναι πλέον μόνος του, με δικαίωση της γεροντοκόρης, δηλαδή του ατόμου έναντι της ομάδας.[25]

Κατά τη διαφωνία της με τον αφηγητή και τους συντρόφους του για την αρσενική φύση του ήλιου, αντίθετα απ' ό,τι θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί αρχικά, η γυναίκα δεν μιλάει ακριβώς για το φεγγάρι αλλά για το «μαύρο», τον «ίσκιο» αποφεύγοντας στην πραγματικότητα πλήρως, στη θετική ή την αρνητική τους διατύπωση, την πόλωση των προφανών κατηγοριοποιήσεων. Προσπαθεί έτσι να αρθρώσει ένα λόγο που δεν θα στρέφεται γύρω από αυτόν της πατριαρχικής παράδοσης – είτε επιβεβαιώνοντας είτε ανατρέποντάς τον.[26] Στο δικό της όνειρο ο άντρας είναι μια ερωτική λειτουργία έξω από τις τρέχουσες κοινωνικές συμβάσεις – ακριβώς επειδή σύμφωνα με αυτές τις συμβάσεις αυτή η γυναίκα δεν είναι δυνατόν να έχει καμιά συμμετοχή στο ερωτικό παιχνίδι. Σ' αυτό το σημείο η περιθωριακή ως

---

[25] «Τώρα είναι αργά, μα βρίσκω να 'χε δίκαιο». (79) Πρβλ. επίσης και τη γεροντοκόρη Λεωνόρα στο «Βουκουρέστι, αχ, Βουκουρέστι!...» που, μένοντας στο σπίτι κομμουνιστών συγγενών της είναι η μόνη στον κύκλο της που περιγράφει την κομμουνιστική κατάσταση «κάπως πιο ανθρωπινά» Και αυτήν κατόπιν δικαιώνεται στην αφήγηση. Ιωάννου 1978: 160.

τώρα ομάδα των αντρών φαίνεται να ασπάζεται τον κυρίαρχο λόγο για τα φύλα, ενώ αυτή η τριπλά μειονεκτούσα φιγούρα – ως γυναίκα, 'αλαφροΐσκιωτη' και γεροντοκόρη – έχει μια σαφώς περισσότερο προσωπική άποψη, που εξάλλου, όπως προαναφέρθηκε, κυρώνεται τελικά με μια ανάληψη και από τον αφηγητή. Το φως είναι η επιβολή των κοινωνικών συμβάσεων που εμποδίζει την εκπλήρωση των προσωπικών επιθυμιών. Η σκιά από την άλλη, επιτρέπει τη δημιουργία προσωπικού χώρου και ταυτόχρονα την ανάδειξη μιας κρυμμένης δυναμικής : «"Ο ίσκιος είναι ο άντρας, που όταν μας σκεπάζει ζωντανεύουμε"» (79) λέει εκείνη, ο ίσκιος είναι εκείνος που αναδεικνύει το πιο ισχυρό κι ερεθιστικό κομμάτι φωτός στην έκλειψη, όπως το είχε περιγράψει πρωτύτερα ο αφηγητής. Στις παρατηρήσεις αυτές δεν διακρίνει κανείς μια αντιθετική ή διαλεκτική σχέση φωτός και σκιάς, κοινωνικών συμβάσεων και προσωπικού χώρου, αλλά την αλληλοδιείσδυση του ενός στο άλλο, τη θόλωση των ορίων τους από την οποία προκύπτει και η δυναμική τους, την αποκάλυψη της βαθύτερης σχέσης εξάρτησης που συνδέει τα δύο.

Στην εντύπωση αυτή συνηγορούν και άλλες αναφορές στο φως και τη σκιά σ' αυτά τα διηγήματα του Ιωάννου. Η δασκάλα που γυρίζει νύχτα απ' το εσπερινό σχολείο ανάβει η ίδια το φως μέσα στο σπίτι της «να φέξει γύρω της και μέσα της». (125) Ο αφηγητής που τρέχει πίσω απ' το αντικείμενο του θαυμασμού του στο «Ένας Μαχάων στην Ομόνοια» (*Επιτάφιος θρήνος* σσ. 57-61) βρίσκει τα φώτα της κυκλοφορίας «περιοριστικά παρά σωτήρια» για να το τροποποιήσει στην επόμενη παράγραφο με το «περιοριστικά τα φώτα μα και σωτήρια» (58). Στο «"Κυτίον θα πει κουτί"» την ώρα που ο συνάδελφός του ζητά από τον ήρωα να μοιραστεί τις ερωτικές φαντασιώσεις του μαζί του εκείνος απαντά πως «βλέπ[ει] φως» (106). Το φως της εφόδου που κάνει τον ανθυπασπιστή που τους διακόπτει να μοιάζει «σαν τέρας»

---

[26] Πρβλ. κεφ. 6, σημ. 24.

(106). Και με μέγιστη σαφήνεια τέλος γράφει για τους θηλυπρεπείς στο «Οι δικοί μου άγιοι» (*Καταπακτή*, σσ. 49-52 και *Φυλλάδιο*, τχ. 3-4, σσ. 2-3.): «Από κάθισμα σε κάθισμα κι από γωνία σε γωνία θα περιφέρεστε μέσα στα φώτα και στις σκιές τους» (50). Τα φώτα και οι σκιές των άλλων δίνουν το ρυθμό της περιφοράς ακόμη και σ' έναν απ' τους κατεξοχήν ερωτικούς χώρους των ομοφυλοφίλων, τους σκοτεινούς κινηματογράφους.

Ωστόσο όταν η σχέση μεταξύ του φωτός των κοινωνικών συμβάσεων και της σκιάς του ιδιωτικού χώρου λείψει, όταν ο ίσκιος γίνει ιδιοκατασκευή, όπως είναι το καπνισμένο κοφτερό γυαλί με το οποίο αργότερα η γεροντοκόρη προσθέτει επιπλέον ίσκιο στον ίσκιο των αντρών που σκεπάζουν το εκδιδόμενο πια σώμα της, τότε το περιθώριο παίρνει μια μορφή για την οποία ο αφηγητής δεν μπορεί πλέον να μιλήσει. Στη ληκτική παράγραφο[27] συναντούμε μια χειρονομία με την οποία ο αφηγητής δηλώνει την άγνοιά του όσον αφορά την πλήρη ετερότητα της ψυχοπνευματικής διαταραχής από τη στιγμή που αυτή περνάει στα χέρια της επίσημης πολιτείας, την αδυναμία του να χρησιμοποιήσει τους όρους της αφήγησης για να προσεγγίσει τη διαφορετικότητα πάνω στην οποία αυτοί βασίζουν την αναγνωρισιμότητά τους.[28]

Εντούτοις το θέμα της δυνατότητας να μιλήσει κανείς για την κοινωνικά αποδοκιμασμένη εμπειρία επανέρχεται σ' αυτά τα κείμενα του Ιωάννου, συνυφασμένο με τη δυνατότητα και τους όρους διάσωσης του υποκειμένου ως διωκόμενου άλλου. Στο «Στη δύσκολη ώρα», αναζητώντας ένα σταθερό σημείο που να στηρίζει και να διασώζει την ατομικότητά του μπροστά στην απειλή του αφανισμού του καταφεύγει στο λογοτεχνικό του έργο παρατηρώντας ωστόσο:

---

[27] «Αργότερα σουλάτσερναν μόνο οι δύο μικρότερες [αδερφές], κάπου θα είχαν κλείσει τη μεγάλη. Ώσπου χαθήκανε κι αυτές. Μπορεί και να πεθάναν...» (80)

> Ποτέ δεν ήταν το έργο σου ολότελα ανεπηρέαστο, ποτέ δεν ήσουν μόνος σου, αυτό κι εσύ, βυθισμένος μέσα στις γραμμές και τα σχήματα, που πρόσφεραν στο νου σου αυτά που ήθελες να συνταιριάξεις. Πάντοτε λογάριαζες και κάποιον άλλο. Ντρέπεσαι τώρα να πεις, ποιους και ποιους κατά καιρούς λογάριαζες, γράφοντας. Άλλωστε ούτε και τους θυμάσαι όλους ή τους θυμάσαι χωρίς τα ονόματά τους. Κι όμως γι' αυτούς που ούτε θυμάσαι τα ονόματά τους έπνιξες τη φωνή σου και έκανες πως δεν βλέπεις ή δεν ξέρεις πολλά από τη ζωή. Και προπαντός κουκούλωσες ένα σωρό πράγματα από αυτά που τυραννικά σε απασχολούσαν. [...] Συμπαθητικό βέβαια είναι αυτό το υποτρέμον δισταχτικό ύφος που τελικά απόχτησες και η δισταχτική έκφραση που ανάπτυξες, ώστε και την αλήθεια σου να λες και από τους δράκους να ξεφεύγεις. [...] [Ο] δυστυχισμένος συχνά δεν μπορεί και να μιλήσει. Και αν έχει τιμιότητα μέσα του, για να μην παρασιωπήσει την αλήθεια του ολότελα ή αραδιάσει άγνωστά του πράγματα, μεταβάλλεται σε βιρτουόζο των υπαινιγμών, ώστε κάτι να διασώσει, κάποιο σήμα, κάποιο νεύμα να κάνει. (74-76).

Σ' αυτό το κείμενο, όπου προτείνεται η συνολική θεώρηση του έργου του συγγραφέα ως δυνάμενου να διασώσει την παρουσία του, αναδεικνύεται καθαρά η δύσκολη διαπλοκή γραφής και εαυτού σε μια περίπτωση συστηματικής υπονόμευσης του αυτόνομου υποκειμένου του συγγραφέα.

Η ανανέωση του διηγηματικού είδους που εγκαινιάζουν τα «πεζογραφήματα» του Ιωάννου ήδη από την πρώτη συγγραφική του περίοδο φαίνεται να ικανοποιούν την ανάγκη ακριβώς αυτού του υποκειμένου για ένα ευέλικτο όχημα της ιδιάζουσας κι απαγορευμένης εμπειρίας του, η οποία, έχοντας τη σχέση αλληλεξάρτησης και αλληλοδιείσδυσης που αναφέρθηκε με τα κρατούντα σχήματα, δεν μπορεί ούτε να συμβιβαστεί με τις παραδεδομένες φόρμες, αλλά ούτε και να τις καταργήσει πλήρως φτάνοντας στην μη κατανοησιμότητα και τη μη αναγνωσιμότητα.[29] Παρασιτώντας στις παραδοσιακές συμβάσεις του είδους με τρόπο πολύ πιο ριζοσπαστικό απ' ό,τι στις τρεις πρώτες συλλογές του Ιωάννου, ο *Επιτάφιος θρήνος* και περισσότερο η *Καταπακτή*, προσφέρουν τη μορφική αποτύπωση της πολλαπλής συγκρότησης του

---

[28] Για την αδυναμία του Λόγου να εκφράσει την τρέλα χωρίς να την παραφθείρει και να συνεχίσει το ανέκαθεν έργο της αποσιώπησής της (με αφορμή το *Folie et deraison* του Foucault (1966)) βλ. Derrida 1967α.

[29] Για τη σημασία ενός καινούργιου ιδιώματος προκειμένου για την ανακάλυψη του εαυτού πρβλ. Rorty (1989: 27): "The process of coming to know oneself, confronting one's contingency [...], is identical with the process of inventing a new language – that is of thinking up some new metaphors. For any *literal* description of one's individuality, which is to say any use of an inherited language-game

υποκειμένου μέσα από τα πεδία του πραγματικού, του φανταστικού, της μνήμης και της κρίσης καθώς προσπαθεί να ορίσει τις όψεις του. Ταυτόχρονα προωθούν μια διαδικασία μυθοποίησης του εαυτού, η οποία θεματοποιείται άλλωστε συχνά στα διηγήματα του *Επιτάφιου θρήνου*, ενώ αυτή αποκτά μια σαφέστερη τελεστική διάσταση τόσο με τα κείμενα της *Καταπακτής* όσο και με την από κοινού συμπερίληψή κειμένων των δύο συλλογών στο μαχητικό *Φυλλάδιο*.

Χρησιμοποιώντας το λεξιλόγιο του Barthes (1988β [1971]) για το «Κείμενο» και το «Έργο»,[30] ο Robinson (2001: 89) εντοπίζει καίρια το γεγονός ότι η αφηγηματοποίηση του εαυτού στο «Έργο» του Ιωάννου δεν παραπέμπει στην μεταδομιστική αέναη «διαφωρά» του ατόμου ως κείμενο αλλά στην κατασκευή μιας ταυτότητας που αποφεύγει κατά το δυνατόν – κάπως παράδοξα αν υποθέσουμε ότι είναι προϊόν «Έργου» και όχι «Κειμένου» με την έννοια του Barthes – να προσδιορίζεται από τις συμβάσεις του κοινωνικού περίγυρου, τη «δόξα».[31] Ωστόσο αυτό το υβρίδιο ενός «Έργου» με σημασιολογικό περιεχόμενο και αναφορά σταθερά προσδιορίσιμα που εντούτοις υπονομεύει τη «δόξα» έχει σημαντικές συνέπειες ως προς τις ηθικές αντιλήψεις και πρακτικές που προωθεί και αξίζει ως εκ τούτου να διερευνηθεί σε μεγαλύτερη λεπτομέρεια.

Η αφηγηματοποίηση του εαυτού έχει συχνά κατά την τελευταία δεκαετία εκτιμηθεί ως δυνατότητα αντίστασης και διεξόδου στην ακραία υπονόμευση του αυτόνομου υποκειμένου που διαπιστώνουν οι θεωρητικοί του μεταδομισμού και της

---

for this purpose, will necessarily fail". Πρβλ. επίσης Mackridge (2003) χαρακτηρίζει τον Ιωάννου ως «αυτοφυή πεζογράφο».

[30] Ενώ το «Έργο» εμφανίζει ιδιότητες στατικότητας, κλειστότητας των νοημάτων, υλικής παρουσίας και κατανάλωσης ως βιβλίου, το «Κείμενο» χαρακτηρίζεται από μια ριζοσπαστική πολλαπλότητα και αμφισημία, διαρκείς παιγνιώδεις αναδιπλώσεις των νοημάτων, έμφαση στη διαρκή διαδικασία της παραγωγικής δραστηριότητας.

[31] Πρβλ Robinson (2001: 84, 89): "Rather than denying the significance of selfhood, Ioannou seems to be looking for ways of establishing a workable sense of identity which is not simply imposed from outside, although it involves his relationship to the world around him", "The key point is that it is *Ioannou* who is constructing [a work which embodies his sense of self]. It is imperative that the literary identity of his *Work* be determined by him and not by the *doxa*".

αποδόμησης αλλά και κάποιοι «κοινωνιστές».[32] Πράγματι, όπως φάνηκε και από την εξέταση της συλλογής του Δημητρίου *Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη* στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο προσδιορισμός του ατόμου από κοινωνικές δομές και δίκτυα εξουσιαστικών λόγων στα οποία εμπλέκεται φαίνεται να αφήνει πρακτικά μικρό περιθώριο τόσο για αυτόνομη ανάπτυξη δράσης και αυτοπροσδιορισμό όσο και για μια σταθερή και παραμόνιμη ταυτότητα του υποκειμένου σε κάθε περίπτωση, πόσο δε περισσότερο όταν αυτό βρίσκεται να ανήκει σε κοινωνικά μειονεκτούσα ομάδα.

Ωστόσο η συνειδητοποίηση αυτών των περιορισμών είναι δυνατόν να οδηγήσει σε μια διαφορετική αντίληψη της ταυτότητας, που εννοεί τον αυτοπροσδιορισμό πολύ λιγότερο ως δυνατότητα επιλογής ή καθαυτό αντίστασης στα προσδιοριστικά αλλά μη καθηλώσιμα δίκτυα λόγων, και περισσότερο ως δυνατότητα αφηγηματοποίησης των προσδιορισμών τους και της τυχαιότητας των ατομικών συνθηκών, σε μια διαδικασία που θα διασώζει το υποκείμενο ως πρωταγωνιστή της προσωπικής του ιστορίας μέσα από το σημασιοδοτικό πλαίσιο της αφήγησης[33] ενώ

---

[32] Ανάμεσα στους γνωστότερους μπορεί κανείς ν' αναφέρει τον Derrida (1997 [1967]) που ισχυρίστηκε τη «διαφωρά» του ατόμου μέσα στη κίνηση της σημασίας, τον Foucault (1987) που υποστήριξε τη συγκρότηση του υποκειμένου ως τέτοιο μέσα από ποικίλους εξουσιαστικούς λόγους και σχέσεις, τον Lyotard (1993 [1979]) που θεώρησε το άτομο ως κόμβο στα άπειρα γλωσσικά παιχνίδια της κοινωνικής σχέσης. Από τους «κοινωνιστές» μπορεί να αναφέρει κανείς τον Sullivan (1982) που ισχυρίζεται ακραία ότι έξω από μια γλωσσική κοινότητα με κοινές πρακτικές δεν θα μπορούσαν να υπάρξουν ανθρώπινα όντα. Για παραλληλίες μεταξύ των δύο αυτών κατευθύνσεων βλ. Worthington 1996: 74-75.

[33] Πρβλ. Benhabib (1992: 161-162): "Identity does not refer to my potential for choice alone, but to the actuality of my choices, namely to how I, as a finite, concrete, embodied individual, shape and fashion the circumstances of my birth and family, linguistic, cultural and gender identity into a coherent narrative that strands as my life's story. [...] The self is not a thing, a substrate, but the protagonist of a life's tale." Πρβλ. επίσης Worthington (1996: 191): "The model of contextually determined self-narration that is elaborated by theorists such as Glover, MacIntyre, Giddens, and Taylor offers narrativization as the fundamental, necessary – and potentially redemptive, because revisionary or transformative – condition of human existence. [...] [T]he narrative subject is not only made up in, but makes up, communal (con)texts of value and meaning. We are not only constructed, but also construct, in language. This is not to suggest that there is an 'I', an essential, and pre-existing ego, which resides behind and co-ordinates the numerous subject positions adopted by individuals, an 'I' that retrospectively falsifies the narrative of her life; but rather to suggest that personal identity *is* the process of continuing narrative modulation and assimilation. The activity of self-narrativization may be endless, an activity of perpetual revision which always admits the possibility of change and reinterpretation, and never stabilizes into the unmoving stasis of certainty".

παράλληλα θα αντικατοπτρίζει, μέσα από την αφηγηματική διαδικασία και την κειμενικότητα, και τη ρευστότητα και την ανοιχτή ερμηνευσιμότητα της ταυτότητας. Αν το κειμενικό υποκείμενο εμφανίστηκε ως συνέπεια του θανάτου του συγγραφέα (άλλως: του υποκειμένου που δρα αυτόνομα και είναι ως εκ τούτου σε θέση να εγγυηθεί το νόημα των γραφομένων του)[34] που εξήγγειλε ο Barthes (1988) [1968], ο Ricoeur (1986) και ο MacIntyre (1981) μεταξύ άλλων υποστήριξαν ότι το υποκείμενο δεν μπορεί να γνωσθεί παρά αφηγηματοποιημένο, ότι ένα πρόσωπο δεν παρουσιάζεται ποτέ καθαυτό αλλά εγκαθιδρύεται διαμέσου των αμέτρητων ιστοριών που διασχίζει.[35]

Οι κατά κανόνα πρωτοπρόσωποι ήρωες του Ιωάννου αμφισβητούν τον ετεροπροσδιορισμό της απομόνωσης και της περιθωριοποίησής τους αποδυόμενοι σε μια διαρκή και επαναληπτική αφηγηματοποίηση των συγκεκριμένων συνθηκών της ζωής τους.

Το «Έτσι θα 'ναι και τότε» (*Καταπακτή* σσ. 17-25 και *Φυλλάδιο* τχ. 5-6, σσ. 1-4) καταγράφει την σταδιακή εφεύρεση του εαυτού και των βασικών δομών της ατομικότητας μέσα στην απομόνωση που, στερώντας στον ήρωα τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει έτοιμα σχήματα ταυτότητας, τον προέτρεψε στην αυτοανακάλυψη και την ιδιοκατασκευή:

> Κι έτσι ανακάλυψες τους τρόπους της ζωής σχεδόν ολομόναχος, περπατώντας και βλέποντας. Κι αυτά που οι άλλοι τα βρίσκανε έτοιμα στα πόδια τους, καθοδηγημένοι από τους μεγαλύτερους ή τους πιο προχωρημένους, εσύ έπρεπε να πας να τα κουβαλήσεις από το νταμάρι τους. Να κάνεις μόνος σου, κι αν είναι δυνατό κρυφά απ' όλους, που πια σε κυνηγούσαν και σε χλευάζανε, να κάνεις μόνος σου αυτόν το δρόμο, που για όλους τους άλλους ήταν κάτι το φυσικό, σαν εκδρομή την άνοιξη. Γι' αυτό το λόγο πολλά πράγματα τα κάνεις κατά τρόπο ιδιόρρυθμο, δικής σου ευρεσιτεχνίας, και πολύ γελάνε, όταν μπορέσουν να σε δουν. (19)

---

[34] Γι' αυτήν την αντίληψη του συγγραφέα βλ. Foucault 1979.

[35] Πρβλ. Varga 1990:17. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και η αντι-ουσιοκρατική «πραγματιστική» άποψη του Robinson (2002) για την «ομοφυλόφιλη ταυτότητα» που συνυπολογίζει ωστόσο και τη σημασία της αναγνωστικής πράξης ως διαδικασίας αναγνώρισης της ταυτότητας που προωθεί το εκάστοτε κείμενο.

Ωστόσο αυτός ο εαυτός που πλάθεται ολοένα μέσα από μια λεπτομερειακά αποδιδόμενη καθημερινότητα, που εναλλάσσει την μόνωση – στοιχειοθετούμενη από την πνευματική εργασία με την αγαπημένη στάση στο γραφείο ή από την καθεμία από τις δουλειές του σπιτιού – με την απόλαυση της συναναστροφής – κάτω απ' τη βροχή στους χώρους των ραντεβού – είναι εκείνος που βεβαιώνει μια διάρκεια ύπαρξης και μετά το θάνατο: «Αυτό που αγαπάς να πλάθεις [...] επαναλαμβάνει ψιθυριστά: "Έτσι θά 'ναι και τότε [...] όταν εσύ θά 'σαι κουκουλωμένος για πάντα."» (25).

Η καθημερινή ζωή στις πιο συγκεκριμένες λεπτομέρειες κι επιλογές της επανέρχεται σε πολλά πεζογραφήματα της *Καταπακτής*, συνθέτοντας μια «τέχνη του βίου»,[36] μια αντίληψη της καλής ζωής που εφαρμόζεται υποθετικά στους ήρωες των αφηγήσεων. «Η παραίτηση» (*Καταπακτή* σσ. 31-41, *Φυλλάδιο* τχ. 5-6, σσ. 4-8) σχεδιάζει με μεγάλη λεπτομέρεια μια μελλοντική ζωή στην απομόνωση ενός χωριού. Προβλέποντας με σχολαστικότητα όλες τις πτυχές της καθημερινότητας, από τη λιτή επίπλωση του σπιτιού μέχρι τις δραστηριότητες της ημέρας κι εντέλει τις περιστάσεις του θανάτου, το κείμενο καταγράφει με ακρίβεια μια πρόταση *επιμέλειας εαυτού*,[37] διάπλασης και διαχείρισης της ατομικότητας μέσα στην απομόνωση που επιβάλλει η ανάγκη να «θεωρείται από όλους υπηρεσιακός, στεγνός, και άφιλος. Καλύτερα αυτό παρά το άλλο, που είναι ακόμα και στην ορθογραφία του δύσκολο με τα αλλεπάλληλα όμοια φύλα» (40).

Το «Αυτό είσαι...» (*Καταπακτή* σσ. 101-104, *Φυλλάδιο* τχ. 5-6, σσ. 15-17), μολονότι, ως προτροπή για την παραδοχή των ομοφυλοφιλικών ερωτικών

---

[36] Ο Nehamas (2001) προσφέρει στο ομότιτλο έργο του μια γενεαλογία της αντιμετώπισης της ζωής ως έργου τέχνης που ανάγεται στην αινιγματική μορφή του Σωκράτη και φτάνει μέσα από τον Nietzsche και τον Montaigne μέχρι τον ύστερο Foucault.

προτιμήσεων, θα φαινόταν ακριβώς στον αντίποδα του προηγούμενου κειμένου, στην πραγματικότητα κινείται προς την ίδια κατεύθυνση αυτο-διαμόρφωσης και συμβουλής προς εαυτόν: «Μην παλεύεις άδικα και μην κρύβεσαι άδικα. Αυτά που τώρα σε τυραννούν από τα θαλάμια τους, οπωσδήποτε κάποια μέρα θα βγουν στο φως και θα κυριαρχήσουν απάνω σε σένα. Προσπάθησε μονάχα να είσαι άνθρωπος ωραίος, καλαίσθητος, τίμιος, πονετικός άνθρωπος για τους άλλους» (102). Σ' αυτό το κείμενο ο εαυτός πλάθεται μέσα απ' αυτές τις συμβουλές και η αφηγηματοποίησή του προεικονίζεται στις αντιδράσεις, τα σχόλια και τις αναδιηγήσεις του περιγύρου που προβλέπονται με λεπτομέρεια.

Το θέμα της τελεστικής ισχύος του λόγου για τον εαυτό, και μάλιστα τον ερωτικό εαυτό, επανέρχεται στο «"Ιερά ανακραυγάσματα"» (*Καταπακτή* σσ. 43-47 και *Φυλλάδιο* τχ. 3-4, σσ. 1-2) και το «Βρεφών κοίτες» (*Καταπακτή* σσ. 43-47), όπου οι ερωτικές κραυγές υμνούνται για τον τελεστικό τους χαρακτήρα. Στο πρώτο κείμενο «οι παράλογες, ακατάληπτες και **ωσάν μαγικές** κραυγές, που βγάζουν οι άνθρωποι κατά τη στιγμή του έρωτά τους»[38] (27), είναι αυτές που κάνουν τον έρωτα πραγματικότητα οδηγώντας την επιθυμία προς το αντικείμενο και την εκτόνωσή της, κάνοντας τον αφηγητή να βεβαιώσει: «Αυτό θα πει δύναμη του λόγου» (29).[39] Στο δεύτερο κείμενο τα ίδια αυτά «ανακραυγάσματα», εκμαιευμένα μέσα από κρυφές και ηδονικές τελετουργίες όπου οι ερώμενοι παίρνουν εναλλάξ το ρόλο των «εύπλαστων βρεφών», συνδέονται με την ίδια τη γέννηση, όπου ο ρόλος του γονέα συμφύρεται μ'

---

[37] Ο όρος χρησιμοποιείται από τον Foucault (1978β) για τις τεχνικές διάπλασης του εαυτού που διερευνά στην αρχαιότητα.

[38] Η υπογράμμιση δική μου.

[39] Για τον έρωτα ως λυδία λίθο της δύναμης του λόγου πρβλ. και Ιωάννου (1996β: 289): «Εγώ από άλλους δρόμους έχω πειστεί ότι ο λόγος είναι αναντικατάστατος. Και θα σας φέρω ένα παράδειγμα όχι και τόσο καθωσπρέπει: Άλλο είναι να βλέπεις στο βίντεο ή στο σινεμά ταινίες τολμηρές ερωτικά – για να μην πω άλλη λέξη – σε γλώσσα ξένη κι άλλο είναι να βλέπεις τέτοιες ταινίες όπου οι ήρωες και οι κατορθωματίες εκεί μέσα μιλάνε ελληνικά. Η επίδραση είναι πολύ μεγάλη. Κι αυτό οφείλεται στο λόγο. Είναι, λοιπόν, κάτι το χωριστό. Ο λόγος είναι μεγάλη ανάγκη της ψυχής. Πιστεύω ότι ο λόγος εξακολουθεί να ενδιαφέρει τους ανθρώπους περισσότερο από κάθε τι άλλο».

αυτόν του νεογέννητου: «Φωνάζεις, βγάζεις άναρθρες κραυγές, σαν να γεννάς ή να γεννιέσαι.» (47).

Η ταύτιση λόγου και πράξης στον έρωτα και η αιτιακή τους συνάφεια με την ανάδυση του ατόμου σ' ένα πλαίσιο κοινωνικού αποκλεισμού και απομόνωσης επανέρχεται στα «Ποδήλατα της νύχτας», όπου ο ήρωας, περιορισμένος αυστηρά όπως είδαμε από το φίλο του κι από την κόρη της σπιτονοικοκυράς του, επιβεβαιώνει τη σκιώδη του ύπαρξη στη μοναξιά του δωματίου του μέσα από την έξαψη που του δημιουργούν οι ερωτικές ιστορίες που δημιουργεί καθώς «πλάθεται και [...] πλάθει» (94), και που «αν κάνει υπομονή, και στις κινήσεις οικονομία, μπορεί η ιστορία από διήγημα να γίνει νουβέλα, ή και μυθιστόρημα» (94-95).

Αυτή η μυθοποιητική διαδικασία εμφανίζεται με μεγαλύτερη καθαρότητα στους όρους και τις συνέπειές της στο διήγημα «Ο ανάπηρος». Σ' αυτό η επιβίωση των δύο περιθωριοποιημένων πρωταγωνιστικών χαρακτήρων διασφαλίζεται από την αφήγηση ιστοριών ερωτικής παρέκκλισης. Αυτές υπηρετούν το διττό στόχο της αμοιβαίας αναγνώρισης του εαυτού στο πρόσωπο του ομοίου καθώς και της ικανοποίησης των καταπιεσμένων ερωτικών τους αναγκών, και θα έλεγε κανείς ότι η πρόοδος της πρώτης συντελείται μέσα από την πορεία της δεύτερης.

Η κοινωνική αποδοκιμασία των ερωτικών τους προτιμήσεων αναγκάζει τους δύο νέους σε μια έντονα δημιουργική χρήση του λόγου ώστε να μπορέσουν να μεταδώσουν όσα καταπιέζονται,[40] 'δεν προβλέπονται' ή έχουν σε κάθε περίπτωση έναν έντονο αρνητικό χρωματισμό.[41] Αλληλένδετος με την ερωτική εκτόνωση, πληρούται και ο λόγος γύρω από τον εαυτό. Οι ιστορίες των δύο αντρών τους επιτρέπουν αρχικά να διαπιστώσουν τις κοινές τους διαφορές από τις κατεστημένες

[40] Πρβλ. και στο κείμενο «Διαφημίσεις» την αναφορά στην «υποκριτική κοινωνία» που «λαβαίνει και όλα τα μέτρα, για να μην μπορούνε να βγάλουνε μιλιά» αυτοί από τους οποίους δεν έχει κανένα κέρδος. Ιωάννου 1981: 217.

πρακτικές και ενδιαφέροντα[42] και κατόπιν να δείξουν και να αναπτύξουν τις διαφορετικές τους προσωπικότητες:

> [Δ]οθήκαμε [...] στις καθαρά φανταστικές [ιστορίες], είδος στο οποίο [...] διέπρεψα. [...] Βρήκα τότε την ευκαιρία να ψάξω μέσα μου πολύ, να ανασύρω όλες τις μαυρισμένες ιστορίες, αιμομιξίες, συμπλέγματα, σκληρότητες, δαρμούς και βιασμούς, αυτές που πλάθω χρόνια και χρόνια στο κρεβάτι, ιδίως όταν είμαι βαριά στεναχωρεμένος, για να ξεδώσω. (29),

και

> Λιγόλογες μα βίαιες οι δικές του, μελανιασμένες, μαστιγωτικές, έχοντας μια υπερβολή ανησυχητική για τα όριά της, αλλά και κάτι σπάνιες λεπτομέρειες, κάτι εξειδικευμένες γνώσεις, που ανέβαζαν κατακόρυφα την έξαψη. (30).

Γίνεται επίσης σαφές ότι οι δύο νέοι έχουν σε κάθε περίπτωση τον κεντρικό ρόλο σε όλες αυτές τις ιστορίες, που συνδυάζουν «σε δόσεις διάφορες» (29), ανάλογα με τη φάση, στοιχεία πραγματικά και φανταστικά. Ωστόσο οι αφηγήσεις τους είναι τόσο δραστικές που, μολονότι ο εκάστοτε αφηγητής δεν ταυτίζεται με τον ήρωα της ιστορίας, η λειτουργία τους δεν εξαντλείται στην πρόσκαιρη ευχαρίστηση αλλά προκαλούν μια αλλαγή στη σχέση των δύο αντρών. Ο ανάπηρος, λόγω ακριβώς της αναπηρίας του, βλέπει στο φίλο του όχι μόνο ένα πιθανό ερωτικό σύντροφο, αλλά και μια δίοδο για μια χειροπιαστή σχέση με τον ίδιο του τον εαυτό. Από την άλλη μεριά ο φίλος του αναγνωρίζει εκ των υστέρων σε μια τέτοια σχέση με τον ανάπηρο τη δυνατότητα μιας ουσιαστικότερης απομάκρυνσης από τα συμβατικά σχήματα ταυτότητας και μιας βαθύτερης καταβύθισης στην ατομικότητα του. Η αφηγηματική μυθοποίηση του εαυτού, που συνεπάγεται ταυτόχρονα τη ρευστότητα και τον πολλαπλασιασμό του, αναδεικνύεται σ' αυτό το διήγημα σε βασικό κρίκο που

---

[41] Πρβλ. και από το «Ένας Μαχάων στην Ομόνοια»: «από πάντα μου ευαίσθητος, όπως μου το λένε πια όλοι, μα τότε μου το λέγανε αλλιώς, χοντρά χοντρά» (59).

συνδέει τη σχέση με τον εαυτό και την σχέση με τον άλλο. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα ολόκληρο το διήγημα θα μπορούσε να ιδωθεί και σαν μια από εκείνες τις ιστορίες που λέει στον εαυτό του ο αφηγητής, και ο ανάπηρος σαν ένας από τους εαυτούς του, ένας συγκεκριμένος άλλος, στημένος απέναντι του.

Η άρνηση παγίωσης της ταυτότητας και ο πολλαπλασιασμός του εαυτού επανέρχονται ως ενίσχυση κι επιβεβαίωση της παρεκκλίνουσας ατομικότητας έναντι των καθιερωμένων σχημάτων στο «Σαν υπνοβάτης» (*Καταπακτή* σσ. 79-80 και *Φυλλάδιο* τχ. 3-4, σσ. 10-11). Εκεί ο ήρωας ισχυρίζεται πως συναντά ένα φίλο χωρίς μάρτυρες, μέσα στη νύχτα, σε μια ώρα που όλοι υποθέτουν πως κοιμάται, πως βρίσκεται σε μια προσωρινή έστω διάλειψη. Στη διαδρομή που προηγείται κι έπεται της συνάντησης, ο αφηγητής μοιάζει με υπνοβάτη που είναι αδύνατον να απειληθεί από το περιβάλλον. Επιστρέφοντας στο σπίτι χτυπάει το ίδιο του το κουδούνι σαν επισκέπτης, γινόμενος μέσα στις αντηχήσεις του ένας σωσίας του εαυτού του, που δεν αφήνει την εικόνα του «να πιάσ[ει] σκόνη και σκουριά μες στο μυαλό όλων αυτών, που βουρλίζονται γύρω [του] και [...] νομίζουν πως διορθώθηκ[ε]» (80).

Αντίστοιχα στο «Αν είχα γάτα» (*Καταπακτή* σσ. 85-86 και *Φυλλάδιο* τχ. 3-4, σ. 10) η επίφαση της επαγωγικής λογικής με τους όρους των συλλογισμών να παρέχονται από τις κυρίαρχες απόψεις για τη βιολογική φύση των ζωικών ειδών και την κοινωνική φύση των ανθρώπινων τύπων βρίσκεται να στηρίζει μια ανατρεπτική σειρά μεταμορφώσεων των οποίων η σπειροειδής κίνηση καταλήγει σε μια (ερωτική) τρύπα που περιλαμβάνει τον αφηγητή κι όσους τον έχουν συντροφέψει, και που θα συγχωνεύσει επιτέλους τα πάντα.

Ωστόσο το τελευταίο αυτό κείμενο είναι μια από τις σπάνιες σχετικά περιπτώσεις που η διάθεση ανατροπής των πάγιων θέσεων που διαμορφώνουν οι

---

[42] Πρβλ. «Τις άλλες [κουβέντες] για παντρειές, παιδιά, και τα παρόμοια, επίμονα τις αποφεύγαμε» (27).

κυρίαρχοι εξουσιαστικοί λόγοι παίρνει αυτήν την έντονη μορφή. Μολοντούτο η ρευστότητα και η πολλαπλότητα των όψεων της ατομικής ταυτότητας, που προκύπτουν κατά κύριο λόγο μέσα από τη διαδικασία της διαρκούς (επαν-) αφηγηματοποίησης του εαυτού, παραμένουν σταθερές παράμετροι στην προώθηση μιας δημιουργικής αντιμετώπισης της υπονόμευσης του αυτόνομου υποκειμένου και μιας εναλλακτικής ηθικής στάσης σχετικά με την περιθωριοποίηση, που προκρίνει τη συγκεκριμένη διαπροσωπική σχέση έναντι της συλλήβδην «ολοκληρωτικής ταξινόμησης».

Μολονότι το ηθικό ερώτημα που θέτει ο διωγμός και ο αποκλεισμός επανέρχεται μονίμως στο υπόστρωμα των περισσότερων από τα κείμενα τόσο του *Επιτάφιου θρήνου* όσο και, κυρίως, της *Καταπακτής*, το «Εις λάκκον...» από την τελευταία το θέτει ευθέως, πραγματευόμενο την παραβίαση των νόμων της άρχουσας ηθικής τάξης και τη συνακόλουθη φυλάκιση του ήρωα. Σ' αυτό το διήγημα η μόνη δυνατότητα του ήρωα να έρθει σε επαφή με τους τιμητές της τολμηρής ζωής του, που θα μπορούσαν να είναι και όμοιοι με τα αντικείμενα της επιθυμίας του, είναι να παραβιάσει τους νόμους τους και να βρεθεί έτσι υπόλογος στα χέρια τους. Μέσα απ' αυτόν τον συλλογισμό γεννιέται μια ιστορία σύλληψης και κράτησης που διατηρεί έναν υποβλητικό και απόκοσμο τόνο, προερχόμενο εν πολλοίς από τον εκπεφρασμένα υποθετικό της χαρακτήρα, και ταυτόχρονα μια λεπτομερειακή ακρίβεια στις περιγραφές των πιο ανεπαίσθητων διακυμάνσεων στις σχέσεις των προσώπων.

Ο ήρωας βρίσκει στο πλαίσιο της ανάκρισης και της ομολογίας, που εκπροσωπεί το μηχανισμό υπεράσπισης των χρηστών ηθών, ένα μέσο για να εκθέσει μια ατέλειωτη αφήγηση της αντισυμβατικής ζωής του, που είναι εν μέρει πραγματική κι εν μέρει «πλάσματα της φαντασίας [...] μεγαλοποιήσεις με τη μέθοδο της

σχολαστικής ανάλυσης των πράξεών [τ]ου, [...] όνειρα και ονειροπολήσεις» (12). Λειτουργώντας έτσι ακριβώς μέσα από τα δίκτυα των εξουσιαστικών λόγων που τον ενοχοποιούν και τον περιθωριοποιούν ο πρωταγωνιστής εμφανίζεται μπροστά στους κριτές του συγκεκριμένος και πειστικός:

> Μιλάς πολύ συγκεκριμένα, θυμάσαι, είσαι πειστικός. Ανακατεύεις δικούς τους, θα κάψεις παιδιά δικά τους, σαν αυτούς και καλύτερους. «Για τον εαυτό σου μόνο!» θα σου πούνε ξερά, μα θα δεις τα μάτια τους ζεστά, γελαστά και παμπόνηρα. Σε φοβούνται. Αυτή τη στιγμή τουλάχιστο σε φοβούνται. Κατάφερες να τους καταπλήξεις και να τους φοβίσεις με τις διηγήσεις σου. (12)

Επιχειρώντας να τους κάνει κοινωνούς της συγκεκριμένης του ύπαρξης κι εμπειρίας ο ήρωας θα προσφέρει όχι τόσο το θυσιασμένο σώμα του όσο «τα ψίχουλα της ζωής [του]» (12) βουτηγμένα στο νάμα της αφήγησης. Η διάθεση προσεταιρισμού που εκφράζει μ' αυτόν τον τρόπο εκτείνεται όμως και πέρα από τους κριτές του, στους συγκρατούμενούς του, τους «λέοντες» στο λάκκο των οποίων θα τον ρίξουν.

Προς το σκοπό αυτό, και αντίθετα και με τους μεν και με τους δε, ο πρωταγωνιστής παρουσιάζει μια ευκολία να κατανοεί τη θέση τους,[43] να δείχνει την ανοιχτή του διάθεση περνώντας τη φωνή του «μέσα από στρώματα τρυφερότητας, από όλες εκείνες τις σκέψεις που [έχει] κάνει γι' αυτούς» (14). Εκφράζει μ' αυτόν τον τρόπο το παράδειγμα μιας ηθικής στάσης που υποτίθεται ότι διέπει την οργάνωση της δημοκρατικής κοινωνίας που τον φυλακίζει, και που είναι η δυνατότητα «αντιστροφής θέσεων» από την οποία προκύπτει η πολιτική ισότητα και η εκκαθολίκευση του σεβασμού των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.[44]

---

[43] Πρβλ. «Οι κλωτσιές θά 'ναι κατά βάθος στοργικές και την τρυφερότητά τους θα τη βρίσκεις, όταν συλλογάσαι πόσο δυνατότερες μπορούσαν να 'ναι» (11), «θα βάζεις εσύ μια τζίφρα, έτσι για να τους κάνεις το χατίρι, να μην κουράζονται άλλο μ' αυτά, που δεν τους ταιριάζουν, όπως είπαμε, καθώς αυτοί είναι για βαρύτερα, πιο σκληρά πράγματα – κακώς τους βάζουν και γράφουν.» (13-14)

[44] Η κυρίαρχη ηθική τάξη προϋποθέτει ένα κοινωνικό συμβόλαιο βασισμένο στην υποθετική δυνατότητα της αντιστροφής των θέσεων των πολιτών, προκειμένου για μια νομοθεσία που διαφυλάσσει την ισότητα. Παρόμοια είναι και η έννοια του "πέπλου αγνοίας" της θεωρίας της

Βρισκόμενος στα έγκατα του δικαιϊκού συστήματος ο ήρωας εκθέτει με τις αφηγήσεις και την όλο κατανόηση συμπεριφορά του τις σαθρές ηθικές προϋποθέσεις της άδικης λειτουργίας του. Χωρίς να επιχειρεί την ανατροπή του, διενεργεί μια εκ των έσω διάβρωσή του υποδεικνύοντας μια εναλλακτική λειτουργία γι' αυτό με το να συνάπτει διαπροσωπικές σχέσεις με τους κριτές και τους συγκρατούμενούς του βασισμένες στις αφηγήσεις της ζωής του – όπως ακριβώς συμβαίνει και στον «Ανάπηρο» – προσφέροντας μ' αυτόν τον τρόπο όχι μόνο ένα υπόδειγμα για τη λειτουργία ενός συστήματος που έχει ως κέντρο την ηθική αλλά και μια «εκπαίδευση» σ' αυτό, η οποία δεν συνίσταται στη μετάδοση μιας γνώσης για το καθεστώς των πραγμάτων αλλά στη μυητική διαμόρφωση υποκειμένων. Εντούτοις η διαρκής ανανέωση των κρατουμένων κάνει την προσπάθειά του σισύφεια και οι προβλέψεις του είναι κάθε άλλο παρά αισιόδοξες: ενεργώντας ακριβώς στα υποστυλώματα της ηθικής υποκρισίας των κριτών του είναι ο πρώτος που θάβεται από κάτω τους όταν αυτά αρχίσουν να καταρρέουν.

Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή, ο συγγραφέας φιλοδόξησε μέσα από το *Φυλλάδιο*, που σημάδεψε και πρόβαλε την παραγωγή της δεύτερης συγγραφικής του περιόδου, να προωθήσει μεταξύ άλλων μια ηθική στάση, στηλιτεύοντας την αδικία και την ατιμία όπου τις διέκρινε.[45] Το ενδιαφέρον του για παρέμβαση στα κοινά, και μάλιστα για πνευματική καθοδήγηση με την έννοια της ηθικής υπόδειξης, γίνεται

δικαιοσύνης του Rawls σύμφωνα με την οποία η νομοθέτηση πρέπει να διενεργείται ωσάν οι νομοθέτες να μη γνώριζαν τη θέση που θα καταλαμβάνουν στην κοινωνία για την οποία νομοθετούν.

[45] Πρβλ. Βλαβιανού (1996: 19) που παρατηρεί βασισμένη σε ανέκδοτο υλικό από το αρχείο του Ιωάννου για το *Φυλλάδιο* (στην κατοχή της): «Για τον πολυπαθή και πολυμαθή Γ. Ιωάννου, αλλά και ανεξάρτητο, ανεξάντλητο, ακάματο και οξυδερκή παρατηρητή, η ώρα της γραφής δεν είναι μόνο ώρα μνήμης αλλά και ώρα αλήθειας και διδαχής. Είτε υπογραμμίζει τις ανορθογραφίες του κόσμου και εφιστά την προσοχή, είτε ξεκαθαρίζει «τα του οίκου [τ]ου» και επιβάλλει αυστηρή αυτοκριτική. Η ώρα της γραφής δεν είναι ώρα καλλιέπειας αλλά συνέπειας σε ό,τι θεωρεί αμετακίνητες «θέσεις ζωής». «Όπως οι παλιοί αγιογράφοι, προσευχήθηκα και νήστεψα και πιάνω το μολύβι για να γράψω τους "θυσάνους"» σημειώνει πρόχειρα σ' ένα ανέκδοτο χειρόγραφο. Και διευκρινίζει: «Θέλω να είμαι τίμιος, όχι καλός, τίμιος»».

προφανές και από τις πολυάριθμες συνεργασίες του σε ποικίλα έντυπα αλλά και από τις ευάριθμες συνεντεύξεις του, όπως προκύπτει και από το ακόλουθο απόσπασμα:

> Θέλγομαι από το να θεωρούμαι ένας πνευματικός καθοδηγητής. [...] Έχω σαφή τάση να γράφω στις εφημερίδες. Δεν είναι τυχαίο αυτό και δεν το κάνω μόνο για ν' ακούγομαι και για να πληρώνομαι. Είναι πολύ μικρά πράγματα αυτά. Το κάνω, γιατί θέλω να δίνω γραμμές. (Ιωάννου 1996β: 187).

Ωστόσο οι τάσεις που φαίνεται να φανερώνουν αυτές οι διατυπώσεις προς μια ολοκληρωτική ηθική αφηρημένων αρχών δεν επιβεβαιώνονται από το έργο του, που διατρίβει, όπως είδαμε, σε μια αφηγηματοποίηση των συγκεκριμένων παραμέτρων του εαυτού του,[46] μέσα όμως από τη διερεύνηση και διεύρυνση της ταυτότητάς του που εμποδίζεται έτσι από το να παγιωθεί. Θα μπορούσε έτσι να υποθέσει κανείς ότι οι τάση του προς μια ηθική καθολικότητα, μολονότι προϋποθέτει την ύπαρξη ενός συστήματος όπου ο καθολικός σεβασμός των πολιτικών δικαιωμάτων είναι νομοθετικά κατοχυρωμένος, δεν κατευθύνεται προς την ενίσχυση των γενικευτικών και ουσιοκρατικών ιδρυτικών του προϋποθέσεων. Η επιβεβαίωση της παρουσίας και το αίτημα σεβασμού της προσωπικότητας των πολυάριθμων προσωπείων του συγγραφέα δεν εδραιώνεται στην αποδοχή της απαίτησης για μια πάγια συνεκτική ταυτότητα με τα καθολικά χαρακτηριστικά της έλλογης ανθρώπινης φύσης που θα εδραίωνε την εμπιστοσύνη στη δυνατότητα της αμοιβαιότητας, αλλά στην προβολή

---

[46] Ο Βακαλόπουλος (1995: 192-195), επισημαίνει την προσοχή του Ιωάννου για το συγκεκριμένο: «Ιδιαίτερη η λογοτεχνική παραγωγή της δεκαετίας του '70 απέφυγε τη λεπτομέρεια, το συγκεκριμένο, σαν το διάβολο: να γιατί δεν έχουμε αυτή τη στιγμή ούτε ένα κείμενο για τη ζωή μέσα στα κόμματα, ανάλογο μ αυτό που έγραψε ο Γιώργος Ιωάννου για τις χριστιανικές οργανώσεις και τα κατηχητικά στην περίοδο της κατοχής και του εμφυλίου και που περιέχεται στην *Πρωτεύουσα των προσφύγων*. [...] Το «πεζογράφημα» οικοδομείται σαν μια παγίδα που στήνει ο συγγραφέας στον ίδιο του τον εαυτό, ώστε να αποτυπωθούν εκεί τα ίχνη *ενός σώματος που θυμάται και αισθάνεται*. [...] Ο συγγραφέας είναι [...] κάποιος που πρέπει να εγκαταλειφθεί σ' ένα γραπτό ταξίδι με πυξίδα το σώμα του. Τότε το αποτύπωμα εμφανίζεται και είναι πάντα το δικό του, τίποτα το «αντικειμενικό» δεν υπάρχει σ' αυτή την πορεία που, ωστόσο, άλλο σκοπό δεν έχει από το προσωπικό και το συλλογικό βίωμα». Πρβλ. και Ιωάννου (1996β: 27): Και στο θέμα του χώρου, όπως και σε πολλά άλλα είμαι, πράγματι, πολύ συγκεκριμένος.

ακριβώς των συγκεκριμένων όσο και ρευστών παραμέτρων του υποκειμένου.[47] Εφόσον η σύσταση μιας θέσης από την οποία αποκτά κανείς την εξουσία να κρίνει την ηθικότητα των διαφόρων ατόμων και βάσει αυτής να αποδοκιμάζει ή να επιδοκιμάζει ορισμένες συμπεριφορές προϋποθέτει μια εκκαθολίκευση των ηθικών κανόνων που θεμελιώνεται στη δυνατότητα να μπαίνει κανείς στη θέση του άλλου, οφείλει κανείς να μπορεί να μπει στη θέση του πραγματικά έτερου, του διαφορετικού, και όχι ενός γενικευμένου 'άλλου', ενός εαυτού που είναι δήθεν δυνατόν να προηγείται επιστημολογικά και μεταφυσικά των διακριτικών χαρακτηριστικών της προσωπικότητάς του. Σύμφωνα με αυτή τη συλλογιστική, «προκειμένου να μιλήσει κανείς για την καθολικότητα ως αντιστροφή θέσεων και προσπάθεια να καταλάβει την οπτική γωνία των άλλων αυτοί πρέπει να μπορούν να ειδωθούν όχι ως 'γενικευμένοι άλλοι' αλλά ως 'συγκεκριμένοι άλλοι'».[48]

Στο «Νέες εξηγήσεις για το κολύμπημα» (*Καταπακτή* σσ. 165-167, *Φυλλάδιο* τχ. 3-4, σ. 78), ο συγγραφέας εντοπίζει την παράδοξη οικονομία του συγκεκριμένου, του οποίου η εξιστόρηση, αντί να περιορίζει την οπτική γωνία, την επεκτείνει προς διαφορετικές κατευθύνσεις που επιτρέπουν ακριβώς την αντίληψη διαφορών που είναι ταυτόχρονα βασικές και εύκολο να διαφύγουν την προσοχή.

> Μόλις διηγηθείς μια συγκεκριμένη ιστορία βρίσκεις πως θα μπορούσες να διηγηθείς άπειρες άλλες, με αποκλίσεις βασικές μα αδιόρατες – ζήτημα παρακαταθήκης είναι (165)

Κάτω απ' αυτό το πρίσμα οι απεικονίσεις της αναζήτησης της ταυτότητας στο περιθώριο στα κείμενα του Ιωάννου αμφισβητούν την εγκυρότητα και την εντιμότητα

---

[47] Για τη θεωρητική υποστήριξη μιας τέτοιας στάσης πρβλ. τη σύντομη διατύπωση της Benhabib (1992: 152): "In [the universalistic and contractarian] tradition the moral self is viewed as a disembedded and disembodied being. [...] This vision of the self is incompatible with the very criteria of reversibility and universalizability advocated by defenders of universalism".

[48] Benhabib 1992: 9-10.

της ηθικής θέσης του κοινωνικού συνόλου όσον αφορά την αποδοκιμασία εκείνων που 'παρεκκλίνουν' ερωτικά. Δείχνουν τη μερικότητά της όπως απορρέει από την απροθυμία του κοινωνικού συνόλου να εφαρμόσει με συνέπεια τους ηθικούς όρους που υποτίθεται ότι διασφαλίζουν την υπεροχή της ηθικής θέσης του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η προνομιακή απεικόνιση της απομόνωσης και του περιθωρίου συνδέεται με την πεποίθηση για τη δυνατότητα που προσφέρουν για ηθική υπεροχή με μια πιο συνειδητοποιημένη και 'δύσκολη' αναζήτηση ταυτότητας, από την οποία προκύπτει ένας εαυτός με λιγότερες αυταπάτες σταθερότητας και αυτοπαρουσίας, πιο πλούσιος και πιο ανοιχτός, και μια προνομιακή πρόσβαση στο ηθικό κριτήριο της «αντιστροφής θέσεων».

Στην αφηγηματικότητά τους όσο και στην πολλαπλότητα και την ποικιλία τους τα διηγήματα του *Επιτάφιου θρήνου* και της *Καταπακτής* – και μάλιστα όσα δημοσιεύονται στο *Φυλλάδιο* – ανιχνεύουν έτσι μια εικόνα του εαυτού σαν κατοπτρικά διαθλασμένη, σαν οι συγκεκριμένες αντανακλάσεις να έχουν υποκαταστήσει το αυθεντικό κομμάτι. Η ταυτότητα του περιθωριακού, κατέχοντας στον κυρίαρχο λόγο τη θέση μιας θολής και αδιαφοροποίητης ετερότητας με βασική αποστολή να εξασφαλίζει συνοχή στην 'κανονικότητα', είναι πολύ περισσότερο ευεπίφορη σε ανιχνεύσεις που δεν επιδιώκουν να ορίσουν τη 'φύση' και την 'ουσία' της. Έτσι η συνεπαγόμενη πολλαπλότητα και ποικιλία των όψεών της αφενός προκύπτει από το δεσμευτικό κυρίαρχο λόγο που περιθωριοποιεί συλλήβδην, αφετέρου όμως, κάνοντας χρήση αυτού του χώρου, επιτρέπει έναν πολύ πιο δημιουργικό λόγο γύρω από τον εαυτό, απαλλαγμένο από την αυταπάτη της δυνατότητας ελέγχου του αριθμού των όψεων και των ρόλων που είναι δυνατό αυτός να πάρει. Επιπλέον η ίδια η αφηγηματικότητα καθαυτή αναγνωρίζει τη ρευστότητα ενός εν χρόνω εαυτού. Η περιθωριοποίηση λοιπόν και η εξερεύνηση της

ατομικότητας στα πλαίσιά της γίνεται αφορμή για μια θεώρηση της ταυτότητας ως ρευστού φαινομένου, αντιφατικού και κάποτε ανεξέλεγκτου στην ποικιλία των μορφών του, που προωθεί μια εναλλακτική αντίληψη για την ηθική.[49]

Η μυθοποίηση του εαυτού στα κείμενα της δεύτερης περιόδου του Ιωάννου συνθέτει έτσι μια ηθική πρόταση σύμφωνα με την οποία η διερεύνηση ενός συγκεκριμένου υποκειμένου οδηγεί στον πολλαπλασιασμό των όψεών του που αφενός του επιτρέπει τη συγκεκριμένη εμπειρία πολλαπλών πρισμάτων και κριτηρίων κι αφετέρου τοποθετεί το ηθικό υπόστρωμα των σχέσεων όχι στο επίπεδο μιας ομοιότητας γενικών χαρακτηριστικών ή ενός τυπικού σεβασμού στη διαφορά που κατατείνει και πάλι σε μια ισοπεδωτική ομοιότητα, αλλά στο επίπεδο των διαπροσωπικών σχέσεων όπου η αδιαμφισβήτητη διαφορά γίνεται ο προσεκτικότερος και πειστικότερος συνήγορος μιας βαθύτερης ομοιότητας.

Στο *Φυλλάδιο* συναντά κανείς το ακόλουθο χωρίο:

> Εγώ μόνο τον εαυτό μου ξέρω και σ' αυτόν επάνω πατώντας σκέφτομαι, καταλαβαίνω και μπορώ να μιλώ για τους άλλους. [...] Πάντοτε όταν ξεκινάω από τα δικά μου, προσπαθώ να φτάσω μακριά και στα θέματα των άλλων και να τους δώσω μια σκέψη, μια μικρή βοήθεια, κάτι, τέλος, που τους ενδιαφέρει και όταν πάλι ξεκινάω από τα δικά τους, το φέρνω το φέρνω το θέμα, ώσπου το προσαρμόζω τον εαυτό μου, για να δείξω – και το κάνω ειλικρινά – ότι δεν διαφέρουμε και τόσο πολύ μεταξύ μας, ίσως μάλιστα και καθόλου. (Ιωάννου 1996α, τχ.5-6: 32-33)

Σε μια συνέντευξη που ακολούθησε την δημοσίευση της *Καταπακτής*, ο Ιωάννου εξηγεί τους πρόσφατους στόχους του με παρόμοιο τρόπο:

---

[49] Η αντίληψη αυτή φαίνεται να είναι σύντονη με τον προβληματισμό που εκφράζει η Butler (2000: 5): "Suspending the demand for self-identity or, more particularly, for complete coherence, seems to me to counter a certain ethical violence which demands that we manifest self-identity and require that others do the same. For subjects who live in time this will be a hard norm to satisfy. And for subjects who are multiply constituted, and sometimes constituted in ways that are not quite known, or knowable, this will be an ethical norm before which one can only fail. But then the question – we might say post-Kafka – is whether a new sense of ethics emerges from that inevitable failure". Πρβλ. επίσης και Butler (1997: 149): "Perhaps only by risking the incoherence of identity is connection possible".

> [Ε]ίχα πάντα [την εξομολογητική διάθεση]. Γιατί πάντα ήθελα να φτάνω στις ψυχές των άλλων, να εκφράζω και να εκφράζομαι. Άλλωστε μόνο οι ακραίες εκφράσεις μπορεί να μιλήσουν και στους άλλους. (Ιωάννου 1996β: 189)

Το διήγημα «"Κυτίον θα πει κουτί"», συνοψίζοντας με αριστοτεχνικό τρόπο τα θέματα που θίχτηκαν, μπορεί να πάρει τη θέση της κατακλείδας σ' αυτό το κεφάλαιο. Αν η σχέση με τον εαυτό παρουσιάστηκε ως σχέση αφηγηματικότητας μέσα στην οποία το κοινό νόμισμα του λόγου χρησιμεύει για να μιλήσει για μια διαφορετική εμπειρία, στο διήγημα αυτό η γραφή είναι ακριβώς ο ιδιωτικός χώρος που κατάγεται από το δημόσιο και επιθυμεί να επιστρέψει σ' αυτό τροποποιώντας το προς όφελος της διαπροσωπικής επαφής και χωρίς ν' αγνοεί τις εξαρτήσεις του απ' αυτό.

Ο στρατιώτης αφηγητής ανήκει στη δεύτερη μοίρα ενώ οι προτιμήσεις του στρέφονται σαφώς προς την πρώτη και υπηρετεί στη σκοπιά που βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ των δύο, μια θέση που οι πάντες προσπαθούν να αποφύγουν. Όταν καλείται από τον συνάδελφό του να μοιραστεί μια ερωτική στιγμή διστάζει μπροστά στην ενδεχόμενη αποδοκιμασία της ερωτικής του ταυτότητας και χρησιμοποιεί τη φόρμουλα της επικοινωνίας τους: «Βλέπω...» για να εισάγει στη σκηνή την αποδοκιμασία και την καταπίεση σε σαφέστερη μορφή με το πρόσωπο του ανθυπασπιστή. Το μέσο με το οποίο καταφέρνει να κρατήσει αυτήν την καταπίεση ανενεργή και να αναγνωρίσει τη σεξουαλικότητά του ως κοινωνικό χαρακτηριστικό ανταμείβοντας τον συνάδελφό του για την εμπιστοσύνη του και για το «αντρίκειο [...] βαριανάσεμά [του, που] ήταν γι' αυτόν τα πρώτα καταδεχτικά κουβεντιάσματα των ανθρώπων της καρδιάς του πάνω στο θέμα» (106), είναι η επισήμανση στον ανθυπασπιστή ενός λάθους του που οφείλεται σε μια διαφορά που μόνο γράφεται και που δεν ακούγεται παρά μόνο από εκείνον που μπορεί να διαβάσει σωστά.

Ο τρόπος του λοιπόν να συμμετάσχει κοινωνικά στο ερωτικό παιχνίδι είναι η γραφή που δίνει στο άτομο περισσότερο χώρο, που του παρέχει μια λιγότερο βεβιασμένη σχέση με το λόγο, είναι η διαφορά που δεν ακούγεται. Είναι η διαφορά ανάμεσα στο άφιλος και άφυλος,[50] ο ιδιωτικός τόπος αναζήτησης της ταυτότητας. Είναι μια θέση στη ρωγμή των ακυρολεξιών όσων κατέχουν την εξουσία και ορίζουν ποια θα είναι η Μοίρα, το μερίδιο του καθενός. Ο Κιτίου που «δεν άκουσε ποτέ [τ]ου» (106) ο ανθυπασπιστής μπορεί εξίσου καλά να είναι και «κυτίου», σ' αυτήν την γενική της καταγωγής που δείχνει την λαμπρότητα του καινούριου ('του κουτιού'!) και συνάμα την προέλευση από το κλειστό και ιδιωτικό. Πρόκειται όμως για μια καταγωγή φτιαγμένη από το δημόσιο γλωσσικό υλικό και που γίνεται το εισιτήριο της ισότιμης συμμετοχής όχι μέσα από αφηρημένες θεσμικές σχέσεις αλλά μέσα από την διαπροσωπική σχέση και αναγνώριση της παρουσίας του άλλου.

Η αναγνώριση του άλλου ως απαραμείωτη έκθεση στην ετερότητα γίνεται η βάση για την συγκρότηση του ηθικού υποκειμένου στα διηγήματα του Φάις και αποτελεί το θέμα του επόμενου κεφαλαίου.

---

[50] Πρβλ. Ιωάννου 1982: 40.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

Το ηθικό υποκείμενο στη συλλογή *Απ' το ίδιο ποτήρι και άλλες ιστορίες* του Μισέλ Φάις

Τα κείμενα που εξετάζονται σ' αυτό το κεφάλαιο θέτουν το ζήτημα της ηθικής σε μια διαφορετική βάση. Η συλλογή είναι σε μεγάλο βαθμό μια συλλογή πορτρέτων όπου το υποκείμενο και η συνθήκη του απέναντι στο θάνατο και την καταδίωξη έχει πρωτεύουσα θέση. Οι ήρωες των διηγημάτων δείχνονται επανειλημμένα μέσα στην παθητικότητα και την αδυναμία τους, όπου απέχουν πολύ από τη στέρεη συγκρότησή τους σε κυρίαρχα υποκείμενα με βάση την αποτελεσματική επίδραση της βούλησής τους στον κόσμο και το περιβάλλον τους. Σε πολλές περιπτώσεις αυτή τους η παρουσίαση συνοδεύεται από μια έντονη σωματικότητα που απομακρύνει τον προσδιορισμό τους από την περιοχή της γνώσης και της (αυτο)συνείδησης. Μέσα από τους 'τρελούς', αλλοδαπούς, μοναχικούς, ηλικιωμένους, βαρυπενθούντες, νεκρούς (!), ορφανούς του Ολοκαυτώματος, βασανισμένους γιους και συζύγους που κατοικούν τις σελίδες του βιβλίου αναδύεται μια αντίληψη για την ατομικότητα βασισμένη όχι στην αυτεπιβεβαιωτική δράση του υποκειμένου αλλά στην παθητικότητα και την καταδίωξή του, που επιτρέπει να αναδυθεί και να προβληθεί η ετερότητα, το Άλλο στο οποίο εκτίθενται. Στο βαθμό και με τις ποικίλες διαστάσεις που εμφανίζεται ο προσδιορισμός των προσώπων τους από την ετερότητα, τα δεκατρία διηγήματα του τόμου αναπτύσσουν την ιδέα ενός υποκειμένου που συγκροτείται ακριβώς μέσα από τη σχέση του με το Άλλο.

Αυτή η αντίληψη του υποκειμένου που αναδύεται από το σύνολο της συλλογής απηχεί κατά ενδιαφέροντα τρόπο[1] πολλές από τις όψεις της ηθικής φιλοσοφίας του Emmanuel Lévinas, όπως αναπτύσσεται κυρίως στα δύο βασικά έργα του *Totalité et Infini* (1961) και *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974). Ενάντια στη στερέωση του υποκειμένου στον κόσμο με βάση την (αυτο)συνείδηση και τη βούληση, η ηθική φιλοσοφία του Lévinas προβάλλει την προτεραιότητα της ετερότητας στη συγκρότηση ενός ηθικού υποκειμένου που δεν βεβαιώνει την κυριαρχία του πάνω στον άλλον άνθρωπο αλλά, αντικρίζοντας στο πρόσωπό του το ίχνος ενός ασύλληπτου απείρου, κατατρύχεται απ' αυτόν και συγκροτείται ως υπεύθυνο για την φιλοξενία του πριν καν το επιλέξει συνειδητά. Σ' αυτήν την θεώρηση ο ρόλος της συνείδησης, κεντρικός στην αντίληψη του αυτοπροσδιορισμού του υποκειμένου, αναγκαστικά υποβιβάζεται ενώ αναδύεται ενδυναμωμένη η σωματική, αισθητηριακή πλευρά ενός υποκειμένου που καλείται να αναγνωρίσει την πείνα του άλλου ανθρώπου. Η αντι-ανθρωπιστική αποδόμηση του κυρίαρχου λογικού υποκειμένου του Διαφωτισμού τόσο από τη μαρξιστική θεωρία που το υπέταξε στις μεγάλες νομοτελειακές κινήσεις της ιστορίας όσο και από το μεταδομισμό που το ανήγαγε σε κόμβο και παίγνιο εξουσιαστικών λόγων που ξεφεύγουν από τον έλεγχό του, στην πραγματικότητα δεν απειλεί αλλά συνδέεται με την θεώρηση του Lévinas που, εγκαταλείποντας το αυτόνομο και αύταρκες υποκείμενο, αναπτύσσει έναν «ανθρωπισμό του άλλου ανθρώπου».[2] Σύμφωνα μ' αυτόν ο κοινωνικός δεσμός δεν θεμελιώνεται στις λογικές υποχρεώσεις που προκύπτουν από τα καθολικά

---

[1] Θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει ότι η κοινή εβραϊκή καταγωγή του Lévinas και του Φάις – μολονότι ούτε απέχουν σημαντικά απ' το να προσδιορίζονται απ' αυτήν στον ίδιο βαθμό, ο Lévinas που έζησε τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο υπήρξε μεταξύ άλλων και δεινός εξηγητής του Ταλμούδ – τους έκαναν ιδιαίτερα ευαίσθητους στην ιδέα της ετερότητας και της αναίτιας καταδίωξης.

[2] Πρβλ. Critchley (1996: 67): "Rather than seeing anti-humanism as a threat to ethical subjectivity, Levinas claims that the former entails the latter by abandoning the philosophical primacy of the free, autonomous subject.[...]. Levinas's point is that the humanity of the human signifies precisely through this inability to be autarchic, where the subject is overwhelmed by an alterity that it is unable to master.

χαρακτηριστικά του ανθρώπινου γένους αλλά στην δεξίωση της ετερότητας ενός εκάστου.

Ελπίζω ότι μια αναλυτική θεώρηση των υπό εξέταση διηγημάτων μέσα από το πρίσμα του έργου του Lévinas θα αναδείξει την ηθική συγκρότηση του υποκειμένου που προτείνεται από τη συλλογή.

Το διήγημα που φέρει τον τίτλο της συλλογής, το «Απ' το ίδιο ποτήρι» (σσ. 27-34), είναι από πολλές απόψεις αντιπροσωπευτικό για πολλά από τα επανερχόμενα θέματα και τους χειρισμούς της συλλογής. Διαδραματιζόμενο στο χώρο ενός νεκροταφείου εισάγει όχι μόνο ένα διαρκώς επανερχόμενο σκηνικό αλλά πρωτίστως την παρουσία-απουσία του θανάτου που δεν θα εγκαταλείψει ολόκληρη τη συλλογή.[3] Η ευεξήγητη κυριαρχία του θανάτου ενός μοναχογιού στη ζωή των γονιών του ανάγεται σε καταστατική συνθήκη της ύπαρξής τους: «Ο θάνατος τής επιτρέπει να ζει» (30), δηλώνεται για την μητέρα.

Καθώς οι λόγοι της αδόκητης πτώσης του νεαρού από το μπαλκόνι – ατύχημα ή αυτοκτονία; και αν αυτοκτονία γιατί; – παραμένουν έξω απ' τα ενδιαφέροντα του κειμένου, η παράμετρος της εξιχνίασης και της γνώσης απομακρύνεται από την πραγμάτευση του θανάτου, μετατοπίζοντας το βάρος στη σχέση των πενθούντων με την ανεξιχνίαστη διάσταση ενός φαινομένου που αγγίζει με την ίδια νομοτέλεια τη δεκαοχτάχρονη νεκρή από μοτοσικλέτα όσο και τη σαραντάρα που έπεσε από τις σκάλες ή την ηλικιωμένη συνταξιούχο του ΟΓΑ που κείτονται στους γειτονικούς τάφους. Η απόλυτη ετερότητα του θανάτου, η πλήρης αδυναμία της ανθρώπινης συνείδησης να συλλάβει αυτό το γεγονός και αυτήν την προοπτική που είναι

The subject is no longer the self-positing origin of the world; it is a hostage to the other. Levinasian ethics is a humanism, but it is a humanism of the other human being".

[3] Η κυριαρχία του θανάτου στην συλλογή υπήρξε η βασικότερη παράμετρος στην υποδοχή της σύγχρονης κριτικής. Βλ. Χατζηβασιλείου 1999, Μαγκλίνης 2000, Καγιαλής 2000. Πρβλ. εμφατικά Καγιαλής 2000: «Οι ζωντανοί που φιλοξενούνται στο βιβλίο [είναι] όλοι ανεξαιρέτως υποψήφιοι νεκροί από στιγμή σε στιγμή και φορτωμένοι άλλους νεκρούς και νεκροζώντανους στην πλάτη».

προσωπική όσο είναι και καθολική, τον ανάγει σε μείζονα παράγοντα εξωτερικότητας που υπονομεύει την αυτο-κυριαρχία του υποκειμένου. Με αυτήν την έννοια ο θάνατος παρουσιάζεται στο υποκείμενο ως δυνατότητα συνάντησης με κάτι οριστικά εξωτερικό προς το ίδιο, θραύοντας έτσι την κυριαρχία του όσο και την εγωιστική του απομόνωση.[4]

Στο κείμενο που μας απασχολεί ο θάνατος ως ά-πειρο, ορίζει την ασύμμετρη σχέση της μητέρας με τον νεκρό σαν μια αέναα ανανεούμενη και μηδέποτε ικανοποιούμενη επιθυμία[5]:

> Εξάλλου κάθε απόγευμα τον [εν. τον θάνατο] συναντάει στο νεκροταφείο. Παντού. [...] Όποια πέτρα κι αν σηκώσει ακούει την ήρεμη αδιατάρακτη φωνή του: "Όσο βαστάνε τα πόδια σου νά 'ρχεσαι, όσο βαστάνε τα πόδια σου θα αργώ". Γι' αυτό διασχίζει τη μαιανδρική αρχιτεκτονική των τάφων σαν κοπελίτσα – λες και πάει για χορό. (30)

Αυτή η συνάντηση με το θάνατο που συμβαίνει παντού και ταυτόχρονα αναβάλλεται διαρκώς συγκροτεί τη μητέρα ως υποκείμενο αυτής της αδύνατης επιθυμίας, το υποκείμενο μιας ασύμμετρης σχέσης που θέτει την ίδια ως προϋπόθεση και των δύο μερών της παράδοξης συμφωνίας για τη συνάντηση: «Όσο βαστάνε τα πόδια σου νά 'ρχεσαι. Όσο βαστάνε τα πόδια σου θα αργώ».

Το υποκείμενο που προβάλλει μέσα απ' αυτήν την ασύμμετρη σχέση αρθρώνεται σ' έναν χρόνο που διαφέρει από την παραδοσιακή, χωρική αντίληψη της γραμμικότητας. Η *διαχρονία (diachronie)*, που είναι ο όρος του Lévinas για τον χρόνο

---

[4] Βλ. σχετικά Lévinas (1979: 62-63): "Ce qui est important à l'approche de la mort, c'est qu'à en certain moment nous ne pouvons plus pouvoir; c'est cela justement que le sujet perd sa maitrise même de sujet. [...] Cette approche de la mort indique que nous sommes en relation avec quelque chose qui est absolument autre [...] quelque chose dont l'existence même est faite d'alterité. Ma solitude ainsi n'est pas confirmée par la mort, mais brisée par la mort". Για αυτήν την αντίληψη του θανάτου ως αφετηριακό σημείο διαχωρισμού του Lévinas από την φαινομενολογία κυρίως του Heidegger βλ. Davis 1996: 31-32.

[5] Πρβλ. Lévinas (1989: 50): «Το άπειρο μέσα στο περατό, το πλέον μέσα στο έλαττον, που επιτελείται με την Ιδέα του Απείρου, παράγεται ως επιθυμία. Όχι ως μια επιθυμία που κατευνάζεται με την κατοχή του Επιθυμητού, αλλά ως μια επιθυμία του Απείρου που το επιθυμητό την υποδαυλίζει αντί να την ικανοποιεί».

της ηθικής σχέσης και του ηθικού υποκειμένου που προσδιορίζεται με βάση την ετερότητα του Άλλου, αναφέρεται σε μια άναρχη και αμνημόνευτη χρονικότητα που είναι αδύνατο να καθηλωθεί σε μια γραμμική αναπαράσταση, στο βιωμένο χρόνο που μεσολαβεί ανάμεσα στους καρδιακούς παλμούς, στον ανεπανάληπτο χρόνο της γήρανσης.[6] Σ' έναν τέτοιο αδιάγνωστο χρόνο φαίνεται να λαμβάνει χώρα η συνάντηση των συγγενών με τους νεκρούς τους:

> Μετρημένοι, πριν αποφασίσουν ν' αφήσουν πίσω τον άνθρωπό τους μέχρι την επόμενη συνάντηση, βυθίζονται στην πιο ακραία σιωπή για δευτερόλεπτα, όσο διαρκεί το άνοιγμα και το κλείσιμο των βλεφάρων· μόνο που αυτό το βλεφάρισμα – στο ζύγι του αφανέρωτου χρόνου – βαστάει πολύ περισσότερο. (32)

Αυτός ο χρόνος είναι παράλληλα ο χρόνος του *λέγειν* (*le Dire*) έναντι του *λεχθέντος* (*le Dit*):[7] Η διάσταση της γλώσσας που, πέρα και πριν από κάθε δήλωση που βεβαιώνει και προϋποθέτει μια δυνατή να γνωσθεί πραγματικότητα (το *λεχθέν*), εκφράζει, ως ομιλία, την έκθεση στον Άλλον, στην ετερότητα, στην ηθική σχέση που διαφεύγει από τη θεματοποίηση και τη συνειδητή γνώση:

> Τότε ακούγεται το μανταλωμένο μουρμουρητό ενός αδιανόητου συγχρωτισμού· το αδύνατο τραγούδι μιας συνήθειας, που σμίγει αυτούς που δεν μπορούν να μεταδώσουν την εμπειρία τους (ή τη μη εμπειρία τους) κι εκείνους που, όλο και πιο αποφασιστικά, κατανοούν ότι εμπειρία είναι αυτό ακριβώς που δε μεταδίδεται στον άλλο. (32)

---

[6] Πρβλ. και τον συστηματικότερο Critchley 1996: 165-166: "Synchrony is the bringing together, or understanding of phenomena within a unified temporal order; for example within the conception of time as a linear, infinite series of punctual moments spread along the axes of past, present, and future – what one might call the spatial representation of time as a line, the abstract time of physics, the time rendered immobile by Zeno's paradoxes.[...]."Diachrony" on the other hand, refers etymologically to the coming apart of time, the inability to recall the succession of instants within memory or to predict the instants to come. Diachrony is an immemorial, dispersed temporality, which escapes and passes by [...] It is time as the punctual present falling out of phase with itself, the time of lapse that will not let itself be synchronized. In a Bergsonian sense, diachrony is the *real* time of subjectivity: unique, unrepeatable, and mobile. It is the time of *la durée* as opposed to the simultaneous time of *res extensa*. Levinas's Bergsonian claim is that diachrony is the real time of Saying, whereas synchrony is the abstract time of the Said". Για τις διαφορές ανάμεσα στον Bergson και στον Lévinas βλ. Delhomme 1980.

Το πένθος, η ασύμμετρη σχέση με την απόλυτη ετερότητα των νεκρών, συμπλησιάζει τους «θαμώνες της νεκρουπόλεως» (31) μεταξύ τους σε μια εξίσου ασύμμετρη σχέση. Ο «αδιανόητος συγχρωτισμός» τους μέσα από το «αδύνατο τραγούδι» τους είναι σαφές ότι δεν βασίζεται στην 'κοινή εμπειρία' τους αφού αυτό που χαρακτηρίζει τη σχέση τους με τους νεκρούς είναι ακριβώς η αδυναμία της να μεταδοθεί, το γεγονός ότι πρόκειται για μια μη εμπειρία.[8] Το διαφορετικό αυτό σμίξιμο επιτρέπει σε κάποιους να κατανοήσουν περαιτέρω ότι «εμπειρία είναι αυτό ακριβώς που δεν μεταδίδεται στον άλλο», επιβεβαιώνοντας έτσι την ασυμμετρία μιας διαπροσωπικής σχέσης που δεν θεμελιώνεται στην κοινή γνώση.

Στα πλαίσια μιας τέτοιας σχέσης το «ίδιο» ποτήρι με «το στερνό αποτύπωμα των χειλιών του – ανώφελο πειστήριο ενός ανεξιχνίαστου χωρισμού» (34), που σαν κύμα δίνουν και παίρνουν οι πέντε τελευταίες παράγραφοι του κειμένου, φέρει το ίχνος της στιγμιαίας παρουσίας του Άλλου που παραλλάσσει αμέσως σε απουσία, και, αναγόμενο σε σκεύος λατρείας, γίνεται το υλικό ίχνος της ασύμμετρης σχέσης των γονιών – κυρίως της μητέρας – με τον νεκρό γιο. Παράλληλα, στο βαθμό που στεγάζει το σύνολο της συλλογής από τη θέση του τίτλου, το ίδιο ποτήρι του θανάτου και της ηθικής σχέσης γίνεται σκεύος μετάληψης για τα υπόλοιπα διηγήματα του τόμου υποδηλώνοντας ταυτόχρονα την αισθητηριακή διάσταση του ηθικού υποκειμένου που θα γίνει εναργέστερη στη συνέχεια.

Στο πλαίσιο αυτής της θεώρησης της ετερότητας είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον ότι η συλλογή ανοίγει ακριβώς με τον μονόλογο του κατεξοχήν Άλλου, ενός νεκρού. Αν και όχι συχνά, νεκρικοί μονόλογοι συναντώνται στην σύγχρονη ελληνική πεζογραφία και εξυπηρετούν κατά περίπτωση διάφορες λειτουργίες, με κεντρική

---

[7] Οι όροι και η διάκριση εισάγονται στο δεύτερο μείζον έργο του Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974) στην προσπάθειά του να προσδιορίσει τον τρόπο που σημαίνει η μη οντολογική ηθική σχέση μέσα στην αναπόφευκτη φιλοσοφική γλώσσα της οντολογίας.

αυτήν της παρουσίασης άλλως αμάρτυρων γεγονότων.[9] Ο μονόλογος με τον τίτλο «Βζζζτ, βζζζτ, βζζζτ» (σσ. 9-18) που μας απασχολεί διαφέρει ωστόσο σημαντικά ως προς αυτή τη διάσταση καθώς μέσα από μια εν πολλοίς συνειρμική δομή καταγράφει αφενός στοιχεία από την καθημερινότητα του νεκροθάφτη που υπήρξε εν ζωή ο αφηγητής καθώς και την όχι αμάρτυρη ιστορία του Μίλτσο Ποπόφσκι, και αφετέρου τη συνθήκη της νεκρότητας για την οποία όμως λέγεται πως «κανενός το μυαλουδάκι [...] δεν μπορεί να συλλάβει τι συμβαίνει» (15). Η πληροφοριακή διάσταση αυτού του νεκρικού μονολόγου παρουσιάζεται έτσι το λιγότερο προβληματική, που σε συνδυασμό με τις τακτικές αποστροφές προς κάποιους αποδέκτες[10] ανοίγουν το κείμενο σε μια διαφορετική ερμηνεία.

Ο Άλλος που αυτο-παρουσιάζεται σ' αυτό το εισαγωγικό σημείο της συλλογής μέσα από έναν απευθυνόμενο μονόλογο δεν μαρτυρεί για μια αθέατη πλευρά της Ιστορίας αλλά για την ετερότητα καθαυτή, για εκείνο ακριβώς που δεν μπορεί να γνωσθεί. Πρώην ταριχευτής νεκρών, κοσμικός διάμεσος μεταξύ ζώντων και νεκρών εξ επαγγέλματος, ο νεκρός αφηγητής μιλάει αρμοδίως για το Ίδιο που γίνεται Άλλο, για τον ζωντανό που γίνεται νεκρός, για το υποκείμενο που εκτίθεται στην ετερότητα του ίδιου του του θανάτου και διαπιστώνει ότι «[ά]παξ και καεί το καντήλι σου, γίνεσαι αυτό που είσαι» (16). Το Άλλο δεν ορίζεται έτσι μέσα από μια σχέση αντίθεσης προς το Ίδιο, που θα κατέληγε να περικλείσει αμφότερα σε μια ολότητα που θα καταργούσε την δυνατότητα της ουσιαστικής *ετερότητας*·[11] αυτό το

---

[8] Πρβλ. και Davis (1996: 35): "The encounter with the Other is an experience which is not an experience".

[9] Έχω εδώ υπόψη το μυθιστόρημα της Ρέας Γαλανάκη *Ελένη ή ο Κανένας* (1998), όπου η νεκρή Ελένη μαρτυρεί τις τελευταίες και άγνωστες ημέρες του βίου της, το διήγημα του Γιάννη Καισαρίδη «Αδειανό σακάκι» από τη συλλογή *Συναντήσεις και ενοχές* (2000, σσ. 15-25), όπου ο πρωταγωνιστής διηγείται την εκτέλεσή του από τους ναζί, ενώ στους παλιότερους *Επισκέπτες* (1979) της Διδώς Σωτηρίου η νεκρή Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου μαρτυρεί για την αποσιωπημένη ζωή της.

[10] Πρβλ. «Μην ακούτε [...] Μη σας πιάνουν κορόιδα [...] Βλέπετε» (11), «Ξέρετε;» (12), «Και μετά μου λέτε εσείς» (13), «Εσείς είστε το παν για μας [...] Εσείς κλείνετε τα μάτια τα δικά μας» (14).

[11] Πρβλ. Lévinas (1989: 32): «Αν το Ίδιο εύρισκε την ταυτότητά του με απλή *αντίθεση προς το Άλλο*, θα αποτελούσε ήδη μέρος μιας ολότητας που θα περιελάμβανε το Ίδιο και το Άλλο».

κατεξοχήν ά-γνωστο, που «[κανείς] δεν μπορεί να συλλάβει» (15) περιγράφεται ίσως καλύτερα με τους χρονικούς όρους της *διαχρονίας*: «Πώς είναι όταν λιποθυμάς και ξαναβρίσκεις τις αισθήσεις σου; Μόνο που αυτό βαστάει. Πόσο; Κανείς δεν μπορεί να πει. Μπορεί μια στιγμή, μπορεί για πάντα» (11). Ο θάνατος περιγράφεται με τους όρους μιας κατάστασης αργίας, μιας παύσης, ενός ρεπό όπου η οπτική σχέση υποκειμένου-αντικειμένου αναστέλλεται για να ακουστεί ο υποκειμενικός χρόνος της αναπνοής: «Είναι όπως τα ρεπά μου [...] Κοιτούσα. Δεν κοιτούσα [...] Έβλεπα [...] κι ούτε [...] έβλεπα. Κοιτούσα [...] κι ούτε κοιτούσα. Είχα τα μάτια μου ανοιχτά κι άκουγα την ανάσα μου» (15-16).

Στην κατάσταση του θανάτου η ομιλία γίνεται περιττή:

> Τι, να πούμε με λόγια τι σκεφτόμαστε τι δε σκεφτόμαστε; Μα δεν ενδιαφέρει κανέναν. Εμείς αναπνέουμε την καθαρή αλήθεια. Τη δικιά μας. Κι όταν μιλάς αυτήν την αλήθεια, ανοιγοκλείνεις τα χείλη. Μιλάς με σβηστή φωνή. (15)

Αν «η γενικότητα της λέξης εγκαθιδρύει έναν κοινό κόσμο»,[12] και αποκαλύπτει ότι δεν είμαι ο μοναδικός του κάτοχος, ωστόσο «η γλώσσα μιλιέται εκεί όπου λείπει η κοινότητα ανάμεσα στους όρους της σχέσης» καθώς «μια καθολική σκέψη δεν έχει ανάγκη την επικοινωνία», καθιστώντας έτσι την ομιλία «εμπειρία κάποιου απολύτως ξένου πράγματος, καθαρή «γνώση» ή «εμπειρία», *τραύμα της έκπληξης*».[13] Στο χρόνο της απόλυτης εξωτερικότητας που είναι ο θάνατος, δεν είναι η επικράτηση μιας καθολικής σκέψης που εμποδίζει την ομιλία – άλλωστε όλοι οι νεκροί δεν είναι ένα, «φανταστείτε μια γειτονιά μεγαλούπολη [...] Τα χούγια, τα φαρμάκια του άλλου [...] τα μαθαίνουμε» (15) – αλλά η ολοκλήρωση της

---

[12] Lévinas ό.π.: 219. Στις απόψεις του για την γλώσσα ο Lévinas πλησιάζει ιδιαίτερα τον ύστερο Wittgenstein, στις απόψεις του σχετικά με την α-δυνατότητα μιας ιδιωτικής γλώσσας.
[13] Lévinas ό.π. 81-83.

αποκαλυπτικής λειτουργίας της ομιλίας όσον αφορά την ετερότητα, που είναι η «καθαρή αλήθεια» η δικιά τους, των νεκρών.

Ωστόσο, μέσα απ' αυτήν την συνθήκη της μη ομιλίας ο αφηγητής, με την έντονη προφορικότητα και τις συνεχείς αποστροφές του, προβάλλει κατεξοχήν ως *ομιλητής*. Ο άλλος στον οποίο απευθύνεται δεν είναι εντούτοις ένας άλλος νεκρός αλλά οι ζωντανοί, που προκύπτουν έτσι με μια κομψή όσο και έγκυρη αντιστροφή ως Άλλοι:

> Γιατί εμείς εδώ ένα τίποτα είμαστε. Εσείς είστε το παν για μας. Χωρίς εσάς... Αυτό που λέω ακούστε το. Εσείς κλείνετε τα μάτια τα δικά μας, εμείς ανοίγουμε τα δικά σας όμως. (14)

Μέσα από το παράδοξο *γεγονός* όσο και το *περιεχόμενο* αυτής της απότανσης προκύπτει η ουσιαστική ηθική σχέση που συνοδεύει την παρουσία-απουσία της ετερότητας. Η αποστροφή στους ζωντανούς Άλλους, η κλήτευση που συνιστά το ουσιώδες γνώρισμα της γλωσσικής σχέσης, πραγματώνει τη φιλοδοξία να μάθουμε και να αγγίξουμε το Άλλο, καθώς «ο κεκλημένος δεν είναι αυτός που καταλαβαίνω: *δεν υπάγεται σε κατηγορία*. Είναι εκείνος στον οποίο μιλάω».[14] Ο νεκρός που παρά πάσα προσδοκία (πραγματολογική αλλά και κειμενική, όπως προκύπτει από το δηλούμενο καθεστώς της αλαλίας του) απευθύνεται στους ζωντανούς υπογραμμίζει ακριβώς το *γεγονός* αυτής της απότανσης, που ολοκληρώνεται καταλλήλως από το περιεχόμενό της: Η φροντίδα των ζωντανών προς τους νεκρούς με το κλείσιμο των ματιών τους παίρνει το νόημα της εγκαθίδρυσης της κατεξοχήν *ηθικής* σχέσης, που δεν έχει ανάγκη από θεματοποιητική και εξαντικειμενικευτική λειτουργία της όρασης καθώς δεν βασίζεται σ' αυτήν. Ασύμμετρη καθώς περιγράφεται η ηθική σχέση,

---

[14] Lévinas ό.π.: 76. Πρβλ. επίσης Lévinas (ό.π. 76): «Η φιλοδοξία να μάθουμε και να αγγίξουμε το Άλλο, πραγματώνεται στη σχέση με τον άλλο άνθρωπο η οποία τελείται μέσα στη σχέση της γλώσσας

προκαλεί μια μη συμμετρική αντίδραση από την άλλη πλευρά: «Εσείς κλείνετε τα μάτια τα δικά μας, εμείς ανοίγουμε τα δικά σας όμως». Η διδαχή που υποδηλώνεται στην αντίδραση των νεκρών προικίζει την ηθική σχέση επιπλέον με μια διδακτική διάσταση που παραπέμπει στην ασυμμετρία της σχέσης δασκάλου-μαθητή.[15]

Μέσα από μια τέτοια σχέση αναδύεται η προτεραιότητα του Άλλου, η υποχρέωση και η ευθύνη απέναντί του. «Εσείς είστε το παν για μας» λέει ο νεκρός στους ζωντανούς γενικεύοντας έτσι την προηγούμενη πληροφορία του ότι «Ο καθένας μπορεί να μας καλέσει. Κι εμείς είμαστε υποχρεωμένοι να τον επισκεφτούμε και να τον ακούσουμε.» (14). Αυτή η ευθύνη, ως κατεξοχήν *τρόπος* της ηθικής σχέσης, αναπτύσσεται περαιτέρω και εκβάλλει στην ιστορία του Μίλτσο Ποπόφσκι.

Σ' αυτήν την ιστορία η συνάντηση μιας ομάδας Ελλήνων με τον Άλλο που είναι ο γιος του Σκοπιανού Μίλτσο Ποπόφσκι σε μια εποχή τεταμένων διακρατικών σχέσεων, προκαλεί την επιθετικότητα των πρώτων που, χωρίς τη μεσολάβηση του θείου του αφηγητή, θα είχε καταλήξει σε φόνο. Η συνάντηση με τον Άλλον, με την ετερότητα του αγνώστου συνιστά μια απειλή που είναι της ίδιας τάξης με την απειλή του θανάτου ως θεώρηση του οριστικά άγνωστου. Μ' αυτήν την έννοια, «σκοτώνω δε σημαίνει ότι υποτάσσω αλλά ότι εκμηδενίζω, ότι παραιτούμαι απολύτως από την κατανόηση. Ο φόνος ασκεί μιαν εξουσία σε κείνο που ξεφεύγει από τη δύναμη [...] Μπορώ να σκοτώσω μόνο ένα ον απολύτως ανεξάρτητο, εκείνο που υπερβαίνει απείρως τις δυνάμεις μου και ως εκ τούτου δεν αντιτάσσεται, αλλά παραλύει την δύναμη της ίδιας της δύναμης. Ο Άλλος άνθρωπος είναι το μόνο ον που μπορεί να θελήσω να σκοτώσω».[16] Η παρέμβαση του θείου για την αποτροπή του φόνου υποδεικνύει έτσι μια διαφορετική επιλογή και μια ειρηνική συνάντηση με την

που ουσιώδες γνώρισμά της είναι η κλήτευση, η κλητική. Ο άλλος ίσταται και επιβεβαιώνεται μέσα στην ετερογένειά του αμέσως μόλις απευθυνθούμε σ' αυτόν».

[15] Η διδαχή είναι μια από τις βασικές παραμέτρους στην περιγραφή της ηθικής σχέσης στον Lévinas.

[16] Lévinas ό.π.: 250-251.

ετερότητα που αναγνωρίζει την προτεραιότητα της ευθύνης απέναντι στον άλλον σε σχέση με την εδραίωση και επιβεβαίωση του εγώ που είναι σ' αυτήν την περίπτωση η εθνική ταυτότητα.

Την ευθύνη και την υποχρέωση που προκύπτει για το αγόρι από αυτήν την επιλογή την αναλαμβάνει ο ηλικιωμένος πατέρας του που ξεκινάει από το Μοναστήρι και με πολλούς κινδύνους και δυσκολίες πηγαίνει να συναντήσει τον άλλο άνθρωπο που ευεργέτησε το παιδί του. Το δώρο που φέρνει είναι ένα ταριχευμένο γεράκι που «σε κοιτούσε σα ζωντανό» (18), με το ίδιο το βλέμμα της ετερότητας. Το άπειρο της απόστασης που διανύει αυτός ο ηλικιωμένος άνθρωπος για να προσεγγίσει τον άλλον άνθρωπο δηλώνεται όχι τόσο από τις δυσκολίες του όσο από το θάνατό του τη ίδια στιγμή που παραδίδει το δώρο. Αυτή η οριστική αδυναμία να συμπέσει με τον άλλον άνθρωπο είναι ταυτόχρονα και το έσχατο σημείο ανάληψης της ευθύνης του απέναντι σ' εκείνον. Ταυτόχρονα οι μέλισσες που βγαίνουν εκείνη ακριβώς τη στιγμή από τη φωλιά τους στην κοιλιά του βαλσαμωμένου ζώου σαν από άλλο δούρειο ίππο εμποδίζουν την ίση ανταπόδοση της χάρης που θα επιστρεφόταν έτσι στον αρχικό της γεννήτορα.[17]

Ωστόσο πέρα από την αρχική έκπληξη μιας απειλητικής κίνησης που χρησιμεύει για να διατηρήσει την ετερότητα του Άλλου εμποδίζοντας τη συναίρεσή του με το Ίδιο, οι μέλισσες στην πραγματικότητα εκφράζουν την πρότυπη ηθική σχέση του Μίλτσο με τον σωτήρα του γιου του. Το ακατάληπτο βουητό τους – το 'βζζζτ, βζζζτ, βζζζτ' που χαρακτηρίζει από τη θέση του τίτλου την ομιλία του νεκρού προς τους ζωντανούς – είναι το *λέγειν* της ηθικής σχέσης που αποσπά τον άνθρωπο

---

[17] Πρβλ. Lévinas (1974β: 191): «Το Έργο, αν το σκεφθεί κανείς ώς το τέλος, απαιτεί μια ριζική γενναιοδωρία του Ιδίου, το οποίο μέσα στο Έργο οδεύει προς το Άλλο. Συνεπώς το Έργο απαιτεί την *αγνωμοσύνη* του Άλλου. Η ευγνωμοσύνη θα ήταν ακριβώς η *επιστροφή* της κίνησης στην απαρχή της» (μτφρ. Βαγγέλη Μπιτσώρη από το Derrida 1996β: 16, σημ.). Για μια ενδιαφέρουσα και διαυγή ανάλυση της αγνωμοσύνης ως παράγοντα διατήρησης της ετερότητας του Άλλου όπως θίγεται

από την Ιστορία μέσα από το αληθινό πλησίασμα του άλλου ανθρώπου,[18] κάνοντας έτσι ευεξήγητη την εξαίρεση του Μίλτσο Ποπόφσκι από τη γενική αντιπάθεια του αφηγητή για τους Σκοπιανούς.

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι το ακατάληπτο βουητό των μελισσών συνεχίζεται και αντηχεί μέχρι το επόμενο κείμενο, το επίσης μονολογικό «Κτλ.» (σσ. 19-25), όπου ο Άλλος παρουσιάζεται αυτή τη φορά μέσα από τον ανακόλουθο λόγο ενός 'τρελού' περιθωριακού. Αν και λιγότερο ασυνήθιστος από τον προηγούμενο, και αυτός ο προφορικός μονόλογος υπονομεύει με την ανορθολογική του ανάπτυξη την προτεραιότητα της αναφορικής του λειτουργίας.

Στο βαθμό που διατηρείται, η λειτουργία αυτή τοποθετεί τον ομιλητή στη ευάλωτη θέση του περιθωρίου και της έκθεσης στην αδιαφορία αλλά και την έμπρακτη σκληρότητα του περιγύρου. Η γενική αναισθησία,[19] η φρικιαστική θανάτωση της σκύλας του,[20] η αδιαφορία και η εκπόρνευση της γυναίκας του,[21] η καταστροφή του φαγητού του[22] δεν είναι παρά οι διασωζόμενες λεπτομέρειες μιας ευρύτερης κακοπάθειας που πλήττει με πολύ συγκεκριμένο τρόπο τόσο τον ίδιο όσο και τον παρ' ολίγον αυτοπυρπολούμενο άγνωστο ή τον φίλο του Παναγιώτη το ζωγράφο.

Σ' αυτήν την περιγραφή μιας απτής κακοπάθειας το βλέμμα φαίνεται να παίζει έναν παράδοξα σημαντικό, διττό, ρόλο, όπου αφενός οι πολλοί «σε κοιτάνε και δε σε κοιτάνε» (24) και αφετέρου τα μάτια του αφηγητή «πονάνε [...] απ' αυτά που δε βλέπ[ει]» (24). Στο ξετύλιγμα του μονολόγου διακρίνει κανείς σαφέστερα μια

κατεξοχήν στο σημαντικό "En ce moment même me voici dans cet ouvrage" του Derrida (1980) βλ. Critchley 1999: 107-120.

[18] Πρβλ. Lévinas (1989: 53): «Όταν ο άνθρωπος πλησιάζει αληθινά τον Άλλο άνθρωπο, τότε αποσπάται απ' την ιστορία».

[19] «Ρωτάει κανείς αν έπαθες ατύχημα; Αν φτώχυνε ο άλλος;» (21)

[20] «Ζωντανή την έγδαρε την Πίτσα μου και την έψησε στα κάρβουνα» (21)

[21] «Τα παιδιά γυρνούσαν ξυπόλυτα. Ένα πιάτο φαΐ δεν έβρισκα. [....] Έβγαζε τα ρούχα της κι έκανε έρωτα. [...] Η δουλειά μου είναι να κάνω αυτή τη δουλειά, μου είπε» (22)

διάκριση ανάμεσα στο βλέμμα που εξαντικειμενικεύει, που πιάνει, που αλώνει, και στο βλέμμα που αναγνωρίζει και σέβεται την παρουσία του άλλου ανθρώπου. Το πρώτο καταγράφει τη δυσπραγία του αφηγητή: «Τους βλέπω όλους εγώ» (21) λέει για το αδιάφορο και υπνωτισμένο πλήθος των σούπερ μάρκετ και «Με τα ίδια μου τα μάτια την έπιασα» (22) για την εκπορνευόμενη γυναίκα του. Είναι επίσης, πιο εύγλωττα, το απορριπτικό βλέμμα των γυναικών: «Οι γυναίκες όμως τον βλέπουν τον καυλωμένο. Από χιλιόμετρα. Μη σε δούνε. Σε κοιτάζουνε καλά καλά και μετά σε βαριούνται» (22). Ωστόσο την ουσιαστική τυφλότητα αυτού του βλέμματος την υποδεικνύει ο παρ' ολίγον αυτοπυρπολούμενος που μίλησε στον αφηγητή «σαν αδερφός» (22):

> [Α]ν κάποιος τον κοιτούσε, εσύ τον κοιτούσες, κοίτα με μέχρι να τυφλωθείς σού 'λεγε. Μη με διακόπτετε. Τίποτα δε θα δεις. (22)

Σ' αυτό το σύντομο απόσπασμα η συμπλοκή και σύγχυση του ελεύθερου πλάγιου λόγου με τον ευθύ αναδεικνύει το ποιόν αυτού του βλέμματος. Ο παρ' ολίγον αυτοπυρπολούμενος που «γυρνούσε στους δρόμους μ' ένα κόκκινο ραδιοφωνάκι χαλασμένο» (22) διαμαρτύρεται για το σύνηθες εξαντικειμενικευτικό βλέμμα του περιγύρου του που αδυνατεί να δει στην διαφορετικότητα της 'διαταραγμένης' συμπεριφοράς του την ουσιαστική ετερότητα του προσώπου του: «Τίποτα δε θα δεις». Ωστόσο από τη δομή του αποσπάσματος το ίδιο συμπέρασμα μπορεί εξίσου να ανήκει και στον ομιλητή, που παρεισάγει τη διακοπή, την αφιλόξενη υποδοχή του λόγου του, ως συνθήκη της ίδιας τυφλότητας: «Μη με διακόπτετε. Τίποτα δε θα δεις». Μ' αυτόν τον τρόπο το εξαντικειμενικευτικό βλέμμα παρουσιάζεται ως κατεξοχήν άξενο και απειλητικό.

---

[22] «Την ώρα που κοιμόμουν ήρθε και κατούρησε στα ραδίκια μου, στα μηλαράκια μου.[…] Μόλυναν το φαγάκι μου.» (23)

Απέναντι σ' αυτό το αρπακτικό όσο και τυφλό βλέμμα, βρίσκεται το βλέμμα του φίλου, που διατηρεί την ετερότητα του Άλλου χωρίς να προσπαθεί να την αφομοιώσει σαν να την *προσέθετε* στην ταυτότητα εκείνου που βλέπει. Αυτή η όραση συντελείται στο όνειρο του αφηγητή: «Στον ύπνο μου είδα πως με είδε στον ύπνο του ο Παναγιώτης. Ο φίλος μου» (23). Τα βλέμματα των δύο αντρών δεν συναντιούνται· μέσα στον αμοιβαίο όσο και παράδοξο εγκιβωτισμό των ονείρων παραμένουν ασύμμετρα χάρη στην απειροελάχιστη χρονική διαφορά που μεσολαβεί από όνειρο σε όνειρο.

Ο Παναγιώτης ο ζωγράφος[23] είναι μια επίσης περιθωριακή φιγούρα, που το πέσιμό του από τη σκάλα παραπέμπει στο συχνό βασανιστήριο που υποβαλλόταν από το 'χιούμορ' του περιγύρου του ο 'τρελός' ομότεχνός του Θεόφιλος. Όπως και ο παρολίγον αυτοπυρπολούμενος, ο Παναγιώτης δείχνει μια ουσιαστική επίγνωση της σημασίας της ετερότητας όταν επαναλαμβάνει: «Ποτέ μην πεις στον τρελό όλοι τρελοί είμαστε. Αυτό τον τρελαίνει» (23). Όταν τον ονειρεύεται ο αφηγητής, ο Παναγιώτης βρίσκεται έγκλειστος σε κάποιο αδιευκρίνιστο ίδρυμα και έχει σταματήσει να ζωγραφίζει: «Τώρα που τον έχουν εκεί δε ζωγραφίζει. Πού κέφι. Καπνίζει. Μόνο αυτό κάνει. Τα δάχτυλά του κατράμι, τα μούτρα του ντουμάνι» (23). Η αμαύρωση του *προσώπου* του Παναγιώτη, που είναι το μέσον την παρουσίας του Άλλου σε Εμένα στην ηθική σχέση,[24] είναι ακριβώς η συνέπεια του εγκλεισμού του και η κατάλυση του απείρου όπου κατευθύνονταν οι σκάλες που ζωγράφιζε στους τοίχους για να ξεφύγει. Ωστόσο παρά τη φυσική εκμηδένιση του προσώπου του, η ετερότητά του διατηρείται στο ύπνιο, το *ασυνείδητο* βλέμμα του φίλου του.

---

[23] Το όνομά του παραπέμπει στον γνωστό λαϊκό ζωγράφο της Επανάστασης Παναγή Ζωγράφο.

[24] Η πιο γνωστή ίσως έννοια από τη θεωρία του Lévinas (αναπτύσσεται στο *Ολότητα και άπειρο*), το *πρόσωπο* (*le visage*), ως «ίχνος του απείρου», προσδιορίζει την ηθική σχέση ως *πρόσωπο-με-πρόσωπο* (*face-à-face*), όπου ο Άλλος δεν είναι ούτε *μαζί* ούτε *εναντίον* μου.

Αυτό το α-συνείδητο βλέμμα που διατηρεί την ετερότητα βρίσκει την κειμενική του έκφραση και πραγμάτωση στις κατά τόπους καταρρεύσεις της αναφορικής λειτουργίας στο λόγο του αφηγητή. Το εμφανώς αντιφατικό περιεχόμενο ορισμένων αποφάνσεων[25] και η προτασιακή ανακολουθία αποσπασμάτων[26] που τείνει να επεκταθεί σε όλο το κείμενο από τις συνεχείς διακοπές της ροής του λόγου με την αποστροφή «μη με διακόπτετε» – συνολικά δεκατέσσερις φορές – συνιστούν χάσματα στη δηλωτική δραστικότητα του μονολόγου μέσα από τα οποία δεν αναπαρίσταται αλλά τελείται ως *λέγειν* η πρωταρχική έκθεση στην ετερότητα του Άλλου. Τα σημεία της εκφώνησης όπου ο μονολογικός έλεγχος των αναφορών του λόγου υποχωρεί και το υποκείμενο της αναδεικνύεται ως κατεξοχήν ευπαθές και ευάλωτο απέναντι σε μια πιθανή *διακοπή* – όπως σαφέστατα δείχνει η παράκληση 'μη με διακόπτετε' μολονότι αντικειμενικά δεν φαίνεται ότι επιχειρεί κάποιος να τον διακόψει – διαγράφει μια υποκειμενικότητα που συγκροτείται ως πρωταρχική έκθεση στον Άλλον, προς τον οποίο στρέφεται διαρκώς για να απαντήσει: «Μην με διακόπτετε».

Αυτό το υποκείμενο που συγκροτείται γύρω ακριβώς από μια άκρα παθητικότητα βρίσκεται στην περίεργη ανάγκη να δηλώσει: «Δεν ευθύνομαι για τίποτα», διευκρινίζοντας: «Εγώ κατέβασα το βρακί της μάνας μου;» (24). Αυτός ο αυτόκλητος αγορητής, μ' ένα αίσθημα υπευθυνότητας απέναντι στην γενικότερη κοινωνική δυσπραγία που δείχνει να τον αφορά προσωπικά, αποποιείται την ευθύνη της σύλληψης και της γέννησής του. Η ύπαρξή του δεν είναι επιλογή του, όπως δεν είναι επιλογή του και η έκθεσή του στην ετερότητα του κοινωνικού σώματος που

---

[25] Π.χ. «Πονάνε τ' αυτιά μου απ' αυτά που δεν ακούω. Πονάνε τα μάτια μου απ' αυτά που δεν βλέπω» (24) ή «σε κοιτάνε και δε σε κοιτάνε» (24).

[26] Π.χ. «Χτες έπινα; Θυμάσαι πώς ήμασταν; Βρε θυμάσαι; Ε αφού θυμάσαι... Ντροπής. Βγήκες και στις τηλεοράσεις. Και τι είπες; Το αστέρι της γειτονιάς ρεντίκολο της λαμαρίνας το κατάντησες. Εσύ. Μην με διακόπτετε.» (21-22)

ωστόσο τον αφορά και τον καθορίζει μ' έναν τρόπο που προηγείται οποιασδήποτε συνειδητής επιλογής. Όταν αναγγέλλει:

> Τέλος, τέλος, τέλος. Όλο αυτό φωνάζουν αυτοί που πουλάνε τα λαχεία. Κι όλοι περιμένουν. Τι περιμένετε; Τα καφενεία γεμάτα, οι πλατείες γεμάτες, οι δρόμοι γεμάτοι.[...] Αυτό που περιμένετε έχει έρθει. [...] Το αύριο δεν αργεί και πολύ. Η αλήθεια είναι κουτσή, κούτσα κούτσα όμως έρχεται. (24-25),

ο πλανόδιος εσχατολόγος βλέπει στην κοινωνική ζωή την απτή δυνατότητα μιας ηθικής σχέσης που θα οδηγήσει σε μια λύτρωση μεσσιανικής υφής, η οποία ωστόσο ακυρώνεται στην καθημερινή πράξη,[27] επισύροντας μια νομοτελειακή καταστροφή.

Το διήγημα «Τέσσερις ώμοι για το Σάκη» (σσ. 35-63), ακολουθώντας στη συλλογή το «Απ' το ίδιο ποτήρι», επαναφέρει το θάνατο ως το παρόν-απόν κέντρο της αφήγησης. Ο φόνος του Σάκη από τη γυναίκα του είναι ο λόγος για τον οποίο οι τέσσερις φίλοι του, ο Άκης, ο Βακης, ο Λάκης και ο Μάκης, εμφανίζονται διαδοχικά στο προσκήνιο μέσα από τις χωριστές υποενότητες που φέρουν το όνομα του καθενός και απαρτίζουν το σώμα της αφήγησης. Στις τρεις αλληλοδιάδοχες εμφανίσεις τους η προσωπικότητα και οι συνθήκες της ζωής τους αναπτύσσονται παράλληλα με τις λεπτομέρειες του φόνου, ιδωμένου από την ιδιαίτερη οπτική γωνία του καθενός. Ωστόσο, φερμένες στην αντιπαράσταση της συνολικής εξιστόρησης που είναι το διήγημα, οι μαρτυρίες των φίλων ελάχιστα διαφωτίζουν σχετικά με το φόνο του Σάκη. Όσο η ίδια η σκηνή επανέρχεται από διαφορετικά πλάνα, τόσο οι αιτίες παραμένουν σκοτεινές. Κάποια νύξη για τυχόν σχέση του Σάκη με τη Σοφούλα, την

---

[27] Πρβλ. Ροζάνης (1997: 30): «Τελικώς, το ηθικό μυστικό που αποκρύπτει και συγχρόνως φανερώνει ο λόγος του Levinas είναι η ενόραση της λύτρωσης ως έλευσης του μεσσιανικού χρόνου και «Αποκατάστασης» της μεσσιανικής τάξης (Tikkun), δηλαδή ρήξη και τέλος της εν χώρω και χρόνω εγκοσμιότητας [...] Ο χρόνος του Μεσσία δεν είναι μια μοιραία κατάληξη, αλλά προϊόν της ανθρώπινης βούλησης και δραστηριότητας μέσα στον κόσμο. Από αυτή την άποψη, η οικειότητα της λύτρωσης είναι αναγκασμένη να αναζητά συνεχώς το δημόσιο γεγονός της κοινωνικής πραγμάτωσης του εαυτού της».

κόρη της γυναίκας του[28] δεν επιβεβαιώνεται, ενώ η συνεισφορά της από τον Λάκη παρουσιάζεται μάλλον σαν προσωπικό του ζήτημα.[29] Αυτή η αδιευκρίνιστη διάσταση φέρνει τους τέσσερις φίλους εμφατικά αντιμέτωπους με το 'χωρίς-απάντηση'[30] του θανάτου την ίδια στιγμή που απομακρύνει το πραγματολογικό κίνητρο του φόνου από τα άμεσα ενδιαφέροντα του κειμένου.

Προχωρώντας ο καθένας με τη σειρά του κάτω από το φως της αφήγησης οι τέσσερις φίλοι μοιάζουν να κάνουν αυτό το 'εν βήμα μπρος' που είναι απαραίτητο για την εκφώνηση του επικήδειου. Χωρίς να του απευθύνονται ευθέως, οι φίλοι απευθύνουν το αντίο (adieu, *à-Dieu*)[31] στον νεκρό καθώς είναι ακριβώς *για* εκείνον, *για χάρη* εκείνου που παρουσιάζονται στην αφήγηση χωρίς ωστόσο να μπορούν και να τον φτάσουν. Ο αδιάγνωστα νεκρός φίλος παραμένει σε κάθε περίπτωση μακριά απ' το άδραγμά τους κι ωστόσο είναι αυτός που τους καλεί μπροστά με το όνομά και τις προσωπικές τους ιστορίες, είναι η δική του αναντίστρεπτη ετερότητα που τους συγκροτεί σε υπεύθυνα υποκείμενα που θα σηκώσουν στους ώμους τους το φέρετρό του.

Ωστόσο αν η ανταπόκριση στον νεκρό είναι η αφηγηματική συνθήκη της συγκρότησης των τεσσάρων σε υποκείμενα, οι προσωπικές τους ιστορίες

---

[28] Πρβλ. «Ο Λάκης ένιωσε υπεύθυνος όταν είδε τη Βούλα να μπαίνει στο καφενείο υπνωτισμένη απ' το κακό. Καθώς αστραπιαία ανακάλεσε τη σκηνή του χορού πριν ένα χρόνο [...] όπου [...] έσκυψε και είπε στον καφετζή [δηλ. τον Σάκη] *να το ξέρεις, η Σοφούλα καυλώνει και νεκρό*» (43).

[29] Αυτό επιβεβαιώνεται και από την οραματική παραίσθηση του Λάκη στο νεκροταφείο, όπου «την ώρα που κατέβαζαν το Σάκη πρόσεξε την πέτρα του σκανδάλου. [...] Πάντως, κανείς δεν είδε την κόρη της Βούλας στο χώρο του νεκροταφείου» (60-61).

[30] Lévinas (1993: 20): «[ο θάνατος] είναι το χωρίς-απάντηση» (παρατίθεται στο Derrida 1996β: 21). Πρβλ. και Derrida 1996β: 31-32: «Αν η σχέση με τον άλλο προϋποθέτει έναν άπειρο χωρισμό, μιαν άπειρη διακοπή όπου εμφανίζεται το πρόσωπο [visage], τότε τι συμβαίνει, πού και σε ποιον συμβαίνει αυτό το πράγμα όταν μια άλλη διακοπή έρχεται μες στο θάνατο εμβαθύνοντας με περισσότερο άπειρο τον πρώτο χωρισμό, σπαρακτική διακοπή μέσα στην καρδιά της ίδιας της διακοπής;»

[31] Η γραφή *à-Dieu* που προτείνει ο Lévinas στη θέση του *Dieu* (Θεός) έχει το νόημα μιας κίνησης προς- το άπειρο και την απόλυτη, εξ ορισμού άφταστη εξωτερικότητα που εκπροσωπεί η έννοια του Θεού. Ταυτόχρονα σημειώνει έναν αποχαιρετισμό προς τον Θεό ως συλλήψιμη οντολογική κατηγορία. Βλ. σχετικά Lévinas 1992: 250-253. Βλ. επίσης Derrida 1996β και ειδικότερα σσ. 10-11 και 44-45. Αυτή η (μη-)σχέση με το άπειρο της θεότητας αντιπροσωπεύει μια ρωγμή εξωτερικότητας στο υποκείμενο που κλονίζει την κυριαρχία του Εγώ (είτε ως νοησιαρχικού cogito είτε ως υπερβατικού Εγώ). Πρβλ. Davis 1996: 98-99.

επισφραγίζουν την ασύλληπτη και ακατάλυτη ετερότητα ως καταστατική της ταυτότητάς τους. Η αριστερή καταγωγή του Άκη τού εξασφάλισε μια προνομιακή έκθεση στη βία της ετερότητας και στη φιλοξενία της. Κόβοντας ο ίδιος τη γλώσσα του για να μη μαρτυρήσει τους συντρόφους του, ο πατέρας του κατέστησε την επιβολή του Άλλου στο Ίδιο αποκλειστικό τρόπο (μη γλωσσικής) έκφρασης του Ίδιου, ενώ η μητέρα του με την εξίσου μη γλωσσική «γλώσσα των δακρύων, έφερνε ολοζώντανο μπροστά σου» τον ξένο, τον φιλοξενούμενο του πολέμου Πώλ Ελυάρ. Δεν φαίνεται έτσι ιδιαίτερα παράδοξο που ο ίδιος ο Άκης γίνεται «ένας επιβάτης χωρίς προορισμό», ένας καθημερινός ταξιδιώτης προς το άγνωστο,[32] με μοναδικό σκοπό να παρατηρεί τις γυναίκες. Ο κατάλογος με τις πενήντα κατηγορίες γυναικών που έχει συμπήξει είναι στην πραγματικότητα μια ειρωνεία της προσπάθειας για ένα σταθερό οντολογικό προσδιορισμό της ταυτότητας του τύπου 'υ είναι κ', λ.χ. «γυναίκες που όλο γελάνε είναι μελαγχολικές» (37)[33] στο βαθμό που ο κατάλογος, «που ολοένα μακραίνει», είναι «ανοιχτός σε προσθήκες και τροποποιήσεις. Στο μέτρο που ο Άκης, απ' το πρωί ώς αργά το σούρουπο, δεν κάνει τίποτ' άλλο από το να συναντάει γυναίκες» (46). Μακριά από το να οδηγείται σε μια ασφαλέστερη σύλληψη του ζωντανού 'αντικειμένου' του, αυτός ο ιδιότυπος ταξιδιώτης την αναβάλει καθημερινά μέσα από τις πάντοτε εξ ορισμού ανολοκλήρωτες και διαρκώς ανανεούμενες συναντήσεις του με το Άλλο που είναι οι γυναίκες.

Ο Βάκης, προερχόμενος από εντελώς διαφορετικό χώρο, εξοικονομεί τα προς το ζην από τις δοσοληψίες του με την Ασφάλεια, ενώ αναπολεί τους περασμένους

---

[32] Τηρουμένων των αναλογιών μπορούμε εδώ να ανακαλέσουμε την επανερχόμενη στον Lévinas και σχετική εδώ διάκριση ανάμεσα στον Αβραάμ που εγκαταλείπει τη χώρα του για μια άλλη που του είναι ακόμη άγνωστη, και στον Οδυσσέα που ταξιδεύει για να επιστρέψει στο σπίτι του. Πρβλ. εδώ και την παρατήρηση του Αθανασόπουλου (1999) για τους ήρωες του βιβλίου γενικά, οι οποίοι διατρέχονται από «ένα συναίσθημα ανεστιότητας στο οποίο αντιδρούν με την ανάπτυξη μιας ανάγκης όχι για εγκατάσταση, αλλά για περιπλάνηση».

[33] Αξίζει εδώ να αναφέρουμε ότι στον κατάλογο που παρατίθεται αυτή είναι η μοναδική περίπτωση που η περιγραφή του έχει αυτή τη μορφή. Στις υπόλοιπες η περιγραφή έχει τη μορφή μιας συμβουλής σχετικά με τον τρόπο προσέγγισης.

πορνογραφικούς του θριάμβους σε περιθωριακές τηλεοπτικές εκπομπές. Παρά τη φύση του προηγούμενου επαγγέλματός του – ή ακριβώς εξαιτίας του – οι γυναίκες είναι και για εκείνον ο εμφατικά μακρινός Άλλος που προσδιορίζει την ταυτότητά του από ένα εξωτερικό όσο και άπιαστο σημείο. Αυτός ο «δεινός παραμυθάς των αφροδισιακών του επιδόσεων» (39) που οι σχέσεις του ανήκουν περισσότερο από οπουδήποτε αλλού στο χώρο του θρύλου, ρίχνει το «μοναδικό τεκμήριο της παλιάς αίγλης» (60), την κορνιζαρισμένη φωτογραφία της *Απογευματινής* που θρυμματίστηκε απ' το δίκαννο της Βούλας, στον τάφο του Σάκη, στο χώρο της απόλυτης ετερότητας.

Ο Λάκης είναι ίσως εκείνος ο χαρακτήρας που είναι βαθύτερα και εμφανέστερα σημαδεμένος από την εξωτερικότητα. Έχοντας ξεκινήσει τη ζωή του ως *έκθετο* βρεφοκομείου υιοθετήθηκε στη συνέχεια από μια χήρα με την προοπτική να υποκαταστήσει το νεκρό γιο της Στάθη. Ο Λάκης-Στάθης τιμωρείται καθημερινά για την ανεπανόρθωτη απροσεξία του θανάτου του, ανδρώνεται ζώντας από το θάνατο ενός άλλου και πεθαίνοντας στη θέση του. Η δυνατότητα της *υποκατάστασης* του άλλου ανθρώπου, και μάλιστα στο θάνατό του, αποτελεί στη θεώρηση του Lévinas σημαντικό προσδιορισμό του ηθικού υποκειμένου, όχι με την έννοια της ενσυνείδητης θυσίας, αλλά του υπέρτατου, προ-συνειδησιακού προσδιορισμού από την εξωτερικότητα του άλλου ανθρώπου, που φθάνει μέχρι την ανάληψη της ευθύνης του θανάτου του.[34] Η ιδέα της υποκατάστασης εξηγεί ενδεχομένως και την υπευθυνότητα που αισθάνεται ο Λάκης για το φόνο καθώς ο Σάκης θα μπορούσε να πεθαίνει στη θέση του ίδιου, που είχε διαπιστωμένες σχέσεις με τη Σοφούλα.

---

[34] Η ιδέα της υποκατάστασης αποτελεί τον πυρήνα του δεύτερου μεγάλου έργου του Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Για μια αναλυτική έκθεση βλ. κυρίως τις σσ. 156-194.

Η ευαισθησία του Λάκη απέναντι στο Άλλο φανερώνεται και στο κατοπινό του επάγγελμα του νεκροθάφτη, απ' όπου αντικρίζει το θάνατο ως την απόλυτη ετερότητα, όπως φαίνεται στον παρακάτω διάλογο:

> "Για τον ίδιο το θάνατο δεν έχω να πω τίποτα. Για τους πεθαμένους ρωτήστε με ό,τι θέλετε".[...] "Ο θάνατος δεν είναι για σας ένα βήμα για την άλλη πραγματικότητα;" [...] "Άπαξ και κλείσεις τα μάτια σου δεν υπάρχουν ούτε βήματα ούτε πραγματικότητες." (52-53)

Η αρχική αδυναμία του νεκροθάφτη να πει οτιδήποτε για τον ίδιο το θάνατο και η υπογράμμιση της ακαταλληλότητας του οντολογικού λεξιλογίου της *ύπαρξης* για την περιγραφή του θανάτου και του μετά θάνατον δείχνει την αδυναμία να συλλάβει κανείς την διαφορετικότητά του από τη θέση του στοχαζόμενου υποκειμένου.

Οι ανεκδοτολογικές ιστορίες που ο Λάκης από σεβασμό αρνήθηκε να δημοσιοποιήσει στη γερμανική τηλεόραση συνηγορούν στην ίδια αντίληψη της απόλυτης ετερότητας του θανάτου παρουσιάζοντας την βαθιά ρωγμή που αυτός προκαλεί σε τέσσερις διαφορετικούς ανθρώπους, δύο πενθούντες και δύο μελλοθάνατους: Τόσο ο πατέρας του νεκρού παιδιού που βάζει και στήνουν ένα τσιμεντένιο εικονοστάσι «μεγάλο σαν εργοστάσιο» στη μέση του δρόμου που ξεψύχησε ο γιος του, όσο και η γεροντοκόρη που διαβάζει στη νεκρή μητέρα της το ωροσκόπιό της, μαρτυρούν στον παραλογισμό τους τον κλονισμό από την αντιμετώπιση αυτού του εντελώς ξένου γεγονότος, στην μάταιη προσπάθεια του πρώτου να το εξορκίσει και της δεύτερης να το αναγάγει σε προβλέψιμη καθημερινότητα. Από την πλευρά των μελλοθάνατων, τόσο η υποδειγματική σύζυγος που εξομολογείται την απέχθειά της προς τον σύζυγό της κοιτάζοντας στον καθρέφτη όσο και το οκτάχρονο κορίτσι που αφήνει μια σόλοικη διαθήκη φανερώνουν τη βαθιά

τομή που αντιπροσωπεύει για τη ζωή και το χαρακτήρα τους η προσέγγιση της απόλυτης ξενότητας του θανάτου.

Τελευταίος στη σειρά εμφανίζεται ο καταπιεσμένος μονήρης Μάκης που, πολύ περισσότερο από τον ανεκπλήρωτο και καταδικασμένο έρωτά του για την ανάπηρη ταχυδρομική υπάλληλο, προσδιορίζεται έξωθεν κυρίως λόγω της ευθύνης και της υποχρέωσης που εκφράζει απέναντι στον νεκρό. Βλέποντάς στον Μάκη τον νεκρό ναρκομανή αδερφό του, ο Σάκης έσωσε τον μετέπειτα φίλο του βγάζοντάς τον από την αυτοκτονική του απομόνωση και, ξεχωρίζοντάς του «τα ανθρώπινα που τα παλεύουμε» από «τα ανθρώπινα που τα προσπερνάμε» (58) τον συμφιλίωσε με την ιδέα των πραγμάτων που, παραμένοντας *ανθρώπινα*, κείτονται *έξω* από τον ατομικό έλεγχο. Η υποχρέωση του Μάκη στον Σάκη για την κοινωνικοποίησή του αντηχεί πίσω από τον εκτεταμένο συλλογισμό του για την αγνωμοσύνη των αρρώστων απέναντι στις προσφορές των επισκεπτών τους, «τη στιγμή που τα κοράκια έβγαζαν την κάσα από τη νεκροφόρα και την προσάρμοζαν στους ώμους των τεσσάρων φίλων» (62). Καλούμενος να σηκώσει την ευθύνη που προκύπτει από το θάνατο του φίλου, ο Μάκης, που συναισθάνεται ίσως βαρύτερα από τους άλλους τη «γλυκιά ενοχή για το αυτονόητο του πράγματος» (61), την ενοχή του επιζώντος,[35] έρχεται να κάνει τον επίλογο και να αναδείξει την κοινότητα των φίλων που συγκαλεί ο θάνατος του Σάκη ως Άλλου, νεκρού.

Γύρω απ' αυτόν δημιουργείται η κοινότητα των τεσσάρων όπου ο καθένας είναι Άλλος για τον άλλον σε μια φιλόξενη σχέση προσέγγισης που αναγνωρίζει ταυτόχρονα την ετερότητα. Τα ονόματα της παρέας, πολύ περισσότερο από την

---

[35] Πρβλ. Lévinas (1993: 21): «Ο άλλος άνθρωπος με εξατομικεύει μέσα στην ευθύνη που έχω γι' αυτόν. Ο θάνατος του άλλου ανθρώπου που πεθαίνει με πλήττει μέσα στην ίδια την ταυτότητά μου ως υπεύθυνου εγώ [...] Μέσα στη σχέση μου, στο σεβασμό μου απέναντι σε κάποιον που εφεξής δεν απαντά, αυτό που αισθάνομαι είναι ήδη μια ενοχή – ενοχή του επιζώντος» (παρατίθεται στο Derrida 1996β:27-28). Πρβλ. και Derrida (1996β: 24): «Πρόκειται για μια ενοχή χωρίς παράπτωμα και χωρίς οφειλή, στην πραγματικότητα για μια ανατεθειμένη ευθύνη».

τυχαιότητα ή την ουσιαστική ανωνυμία[36] – ή ακριβώς μέσα σ' αυτήν – δηλώνουν ακριβώς την εγγύτητα, ας είναι και αλφαβητική: **Ά**κης, **Β**άκης,[37] **Λ**άκης, **Μ**άκης, και, μακρύτερα κάπως, ο **Σ**άκης. Αυτή η φιλόξενη, 'μη αλλεργική'[38] σχέση συνοψίζεται στην ονομασία του καφενείου του Σάκη, το «Έλα μέσα», που κυριαρχεί στην τελευταία παράγραφο σαν μια χειρονομία που παραμένει ακόμη και όταν το χέρι έχει χαθεί: «Έναν άνθρωπο μπορείς να τον θάψεις, ένα καφενείο μπορείς;» (63).

«Αυτό το εξαντλητικό 'έλα μέσα' του καφετζή που [...] σημαίνει όλοι από κάποια τραγωδία βγαίνουμε» (63) δεν θέτει την κακοπάθεια ως κοινό χαρακτηριστικό μιας ομάδας αλληλέγγυων ομοίων αλλά ως συνθήκη αναγνώρισης και παραδοχής της ετερότητας, όπως την είδαμε στους τέσσερις ήρωες. Επιπλέον, η φιλόξενη διάθεση αυτού του ακούραστου καλέσματος συνίσταται τόσο στην αναφορική του αξία όσο και στην χειρονομία που το καθιστά εξαντλητικό, ακούραστο, συνεχές, και που υπερβαίνει την ακριβή αναφορά γινόμενη δήλωση η ίδια. Η δήλωση της φιλοξενίας βρίσκεται δηλαδή εξίσου, αν όχι και περισσότερο, στο ακούραστο της *κίνησης* προς τον άλλον. Πρόκειται για την ίδια κίνηση που φιλοδοξεί να κάνει ο καφετζής όταν επιζητεί να πει το μυστικό του σε μια ακατάληπτη γλώσσα: «Α, ρε Μάκη, και νά 'ξερα γερμανικά ρώσικα, αραβικά, να σου πω και το δικό μου μυστικό. Να τ' ακούσεις και να μην καταλάβεις τίποτα» (45). Η επιθυμία του ν' απευθυνθεί στους φίλους του χωρίς να τον καταλάβουν για να τους πει εκείνο που πιθανότατα γίνεται η αιτία του θανάτου του και της συγκέντρωσής των φίλων στην παρούσα αφήγηση, καθιστά αυτήν την κίνηση ιδρυτική της 'μη αλλεργικής' σχέσης προσέγγισης που θέτει η ετερότητα. Σ' αυτό το πλαίσιο οι οικείοι ήχοι του καφενείου «που επιδαψιλεύει σκωληκόβρωτη μοίρα [...] για όλα τα πράγματα που γίνονται λέξεις και

---

[36] Πρβλ. Ραυτόπουλος (2000: 120): «Πρόσωπα απρόσωπα, υποκοριστικά (-άκηδες όλοι)».
[37] Ανύπαρκτο όνομα απ' όσο γνωρίζω, που υποδεικνύει κάποια πρόθεση στην επιλογή.
[38] Ο Lévinas χρησιμοποιεί συχνά αυτήν την έκφραση για να δηλώσει τη φιλόξενη δεξίωση του Άλλου ανθρώπου.

μας χωρίζουν από τους άλλους» (63), οι μη γλωσσικοί θόρυβοι της «ευλογημένης συνάθροισης», το *λέγειν* και όχι το *λεχθέν*, σχηματίζουν μια κοινότητα διαπροσωπικής φιλοξενίας που είναι υπερβατική όσο είναι και γήινη: «Ο φουρφουριστός ήχος της τράπουλας, ο πλαταγιαστός από τα πούλια, ο φρυγώδης από το ξεφύλλισμα των εφημερίδων, ο κοντόστριγγος από τα τσουγκρίσματα των ποτηριών, ο απροσδιόριστος της τύρβης – θα σκεπάσουν τα πάντα». (63)

Το διήγημα που ακολουθεί, «Χαλιμά, Δυσδαιμόνα, Μπουμπού» (σσ. 65-86), συνιστά μια περαιτέρω επεξεργασία των ίδιων θεμάτων, όπου εισάγεται και η επιπλέον παράμετρος της Ιστορίας. Οι τρεις φερώνυμες γάτες του διηγήματος, μόνιμες κάτοικοι του Α΄ νεκροταφείου Αθηνών, παρουσιάζουν σε ισάριθμες αριθμημένες ενότητες τις προσωπικές τους ιστορίες απευθύνοντας το δικό τους ιδιότυπο αντίο στους πολυάριθμους νεκρούς τους.

Εισχωρώντας στα άδυτα του ζωικού βασιλείου που κατοικεί στο νεκροταφείο μέσω της αφήγησης της Μπουμπούς, της τρίτης γάτας που είναι μετεμψύχωση της πρώην νοσοκόμας Ελένης Γκότση, παρακολουθούμε την ανεπίγνωστη ζωή όχι μόνο των γατιών αλλά και των μυρμηγκιών, του σκουληκιού, του φιδιού, της αράχνης. Κερδίζοντας πρόσβαση σ' αυτήν την ανεπίγνωστη εσωτερικότητα των Άλλων που είναι αυτά τα ζώα με τα απόλυτα ανθρώπινα χαρακτηριστικά μιας περιθωριακής ομάδας, διαπιστώνουμε την τραυματική αλλά και υπερβατική σχέση τους με την Ιστορία

Περισσότερο ή λιγότερο τραγικά θύματα μιας προηγούμενης ζωής, οι τρεις πρωταγωνίστριες κατάγονται από μια συλλογική συμφορά που εκφράζεται στους μακριούς καταλόγους ονομάτων που απαγγέλλει η μουσουλμάνα κυρία της Χαλιμάς, η Αϊσέ, «ονόματα δικών της που τους είχαν σκοτώσει οι Σερβοβόσνιοι» (69), αλλά και στο κατεβατό με τις δώδεκα γάτες που τυραννούσε με τις υπερβολικές της

φροντίδες η κολωνακιώτισσα κυρία της Δυσδαιμόνας· ενώ η Μπουμπού (τ. Ελένη Γκότση), αφού αρχικά καταδιώχθηκε με τους δικούς της ως σλαβομακεδόνισσα συνδέθηκε στη συνέχεια με στενή φιλία μ' έναν εξίσου καταδιωγμένο Αρμένιο.

Μέσα απ' αυτήν την συνείδηση μιας τραυματικής συλλογικής ιστορίας προβάλλει ωστόσο η υποστήριξη της μοναδικότητας της κάθε μιας από τις τρεις πρωταγωνίστριες. Η ιστορία της Χαλιμάς, με όλη την ανείπωτη συλλογική βία που περιλαμβάνει, επικεντρώνεται στην ιστορία της κυρίας της, της Αϊσέ, η οποία, έχοντας περάσει τα σύνορα ως χριστιανή, επιζεί από τις ελεημοσύνες των 'θυμάτων' του Κολωνακίου και τρις εβδομαδιαίως αμαυρώνει τους Χριστιανικούς τάφους του πρώτου νεκροταφείου μαζί με το πρόσωπό της σε μια ιδιότυπη προσωπική τελετή που τηρεί απαρέγκλιτα. Σ' αυτήν της την ενέργεια, η Αϊσέ, μια Άλλη που υποδύεται την Ίδια, αναζητά και διεκδικεί την συμβιβασμένη ετερότητά της και ταυτόχρονα μια σχέση πρόσωπο-με-πρόσωπο με τον Άλλο που είναι εκείνος που την ταπεινώνει. Περισσότερο από βεβήλωση των ιερών του θρησκευτικού αντιπάλου, το άλειμμα με τα περιττώματα επιδιώκει την ίση απογύμνωση του άλλου και της ίδιας στην αναζήτηση μιας σχέσης όπου η επιτακτική εξαθλίωση και γύμνια του προσώπου της, μια «γύμνια πέρα από το δέρμα»[39] θα μπορεί να αρθρώσει την απαγόρευση της βίας.

Η κωμικοτραγική ιστορία της Δυσδαιμόνας που ακολουθεί, ελαφραίνει το κλίμα με την περιγραφή των 'βασανιστηρίων της υπερβολικής φροντίδας'. Η ενότητά της ανοίγει με ένα ανακριβές παράθεμα από το Σεξπηρικό *Macbeth*: «Istori, good by. Memory, good by" (75). Αυτός ο σόλοικος αποχαιρετισμός στην ιστορία και στη μνήμη ανακαλεί τον περίφημο μονόλογο του Macbeth[40] για την κουφότητα της

---

[39] Lévinas 1974α: 84.

[40] *Macbeth* V,v, στ. 18-27: "To-morrow and to-morrow and to-morrow/ Creeps in this petty pace from day to day,/ To the last syllable of recorded time;/And all our yesterdays have lighted fools/The way to dusty death. Out, out brief candle!/Life's but a walking shadow; a poor player/That struts and frets his hour upon the stage, /And then is heard no more: it is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying nothing".

ανθρώπινης ζωής μέσα στο βηματισμό του άπειρου χρόνου και, ενώ χρησιμεύει ως κατακλείδα για την απελπιστική ιστορία της Χαλιμάς, ανοίγει το δρόμο για μια εναλλακτική δυνατότητα θεώρησης που υφέρπει στην συνολική σύλληψη του διηγήματος και αποκτά τις πλήρεις διαστάσεις της στην ιστορία της Μπουμπούς.

Η Μπουμπού συνιστά μια περίπτωση εξίσου ισχυρή με της κυρίας της Χαλιμάς. Η δίωξη από τις ελληνικές αρχές της σλαβομακεδονίτικης κοινότητας με σκοπό τη διαγραφή τους από την εθνική ιστορία έχει στην πραγματικότητα σαν αποτέλεσμα το ανεξάλειπτο σημάδεμά τους απ' αυτήν. Ο εθνικο-ιστορικός προσδιορισμός της σλαβομακεδόνισσας Ελένης Γκότση αποτυπώνεται ανεξίτηλα στην παραμόρφωση του προσώπου του πατέρα της από τους χωροφύλακες, που επιτίθενται μ' αυτόν τον βίαιο τρόπο στην μοναδικότητα του ατόμου του.

Οι μετέπειτα δυστυχίες της προσωπικής της ζωής την φέρνουν κοντά σ' έναν Αρμένιο που έχει υποστεί παρόμοια ιστορική μεταχείριση. Εκείνος της αποκαλύπτει την οδό διαφυγής από το συλλογικό χρόνο της ιστορίας που είναι η αθανασία της ψυχής και η μετεμψύχωση, η πίστη στην ατομική εσωτερικότητα που καθιδρύει μια τάξη διαφορετική από αυτήν του ιστορικού χρόνου, «μια τάξη όπου τα πάντα *εκκρεμούν,* όπου παραμένει δυνατό ό,τι ιστορικά είναι πλέον αδύνατο»:[41] Ο Αρμένιος Ασαντούρ, αθεράπευτα ερωτευμένος με τη αφανισμένη εξαδέρφη του Βεανούς, επικοινωνεί μαζί της με το ποτηράκι.

> Λέγανε πως μέχρι κι έρωτα κάνανε. Που έρωτα στη ζωή δεν κάνανε. Δεν προλάβανε. Πώς συνέβαινε τώρα αυτό...Με το ποτηράκι; Με τις αναμνήσεις; Μυστήριο. (83).

---

[41] Lévinas 1989: 57. Πρβλ. επίσης Lévinas (1989:59): «Δεν θα υπήρχε χωρισμένο ον αν ο χρόνος του ενός μπορούσε να εκπέσει μέσα στο χρόνο του Άλλου. Αυτό εξέφραζε, αρνητικά πάντα, η ιδέα της αθανασίας της ψυχής: την άρνηση του νεκρού να βρεθεί μέσα στο χρόνο του άλλου, τον προσωπικό χρόνο απελευθερωμένο από τον κοινό χρόνο. Αν ο κοινός χρόνος επρόκειτο να απορροφήσει το χρόνο του «εγώ» – τότε ο θάνατος θα ήταν τέρμα.»

Αυτό το μυστήριο της παράκαμψης του τετελεσμένου ιστορικού χρόνου είναι το μυστικό της εσωτερικότητας που καταπιέζει η πρωτοκαθεδρία της Ιστορίας. Ωστόσο «η πολυφωνία της κοινωνίας καθίσταται δυνατή μόνο με βάση αυτό το μυστικό. Πιστοποιεί αυτό το μυστικό [...] Η εσωτερική ζωή είναι ο *μοναδικός* τρόπος να υπάρχει το πραγματικό ως πολλότητα».[42]

Αφενός το γεγονός της παρουσίασης του εσωτερικού ενός κόσμου από τον οποίο ο ανθρώπινος θεατής είναι κανονικά αποκλεισμένος και αφετέρου οι καθαυτό περιπτώσεις τόσο της μετενσαρκωμένης Ελένης Γκότση (σε Μπουμπού) όσο και της Αϊσέ που επιζητεί την αναγνώριση του προσώπου της, υποστηρίζουν εμφατικά μια πολυφωνία ηθικών υποκειμένων.

Η μετεμψύχωση της Ελένης Γκότση, την ίδια στιγμή που πιστοποιεί μια εσωτερικότητα πέρα από τον ιστορικό χρόνο, κάνει σαφές ότι η εσωτερικότητα αυτή δεν μπορεί παρά να είναι εκείνη ενός ηθικού υποκειμένου. Όταν ο γιατρός υποστηρίζει μ' ένα προσωπικό παράδειγμα ότι «μέσα μας δεν επαναλαμβάνεται μόνο η ζωή άλλων ανθρώπων αλλά κι ο θάνατος» (84) αλλά και όταν η Ελένη Γκότση συνέρχεται από τη λιποθυμία της ως Μπουμπού και το περιγράφει ως «το σοκ της ζωής μου. Το σοκ. Βρέθηκα στα μνήματα. Εγώ, που σε κηδεία δεν πατούσα» (85) η μετεμψύχωση παρουσιάζεται με όρους *υποκατάστασης* και *ομηρίας* στον άλλον.[43] Ο γιατρός που πεθαίνει το θάνατο του πατέρα του στον ύπνο του επιδεικνύει μια εσωτερικότητα δομημένη ως ανταπόκριση στον άλλον που είναι ο νεκρός πατέρας του ενώ η Ελένη που παίρνει ξαφνικά τη θέση της Μπουμπούς που είχε προηγουμένως καταληφθεί από τη Βεανούς παρουσιάζει μια α-συνείδητη, προ-συνειδησιακή ανταπόκριση στον άλλον. Ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται

---

[42] Lévinas 1989: 60-61.

[43] Πρβλ. Beavers (1990): "Substitution then is recognizing myself in the place of the other, not with the force of a conceptual recognition, but in the sense of finding myself in the place of the other as hostage

για μια υποκατάσταση-ομηρία-ανταπόκριση που γίνεται αποδεκτή θετικά, *για* τον άλλον, και διαφέρει ριζικά από την βίαιη ομηρία στα εκκαθολικευτικά και εκκαθαριστικά σχήματα της επίσημης ιστορίας.

Στο «Άνω και κάτω άκρα» (σσ. 87-96) που ακολουθεί, η ιστορικά προσδιορισμένη ευπάθεια της ρωσοπόντιας φυσιοθεραπεύτριας Άννας επανασημασιοδοτείται και πάλι χάρη σε μια εσωτερικότητα που αναδεικνύεται αυτή τη φορά μέσα από τον έρωτα και διερευνά το χρόνο του μέλλοντος. Ξεκινώντας από μια ιδιαίτερη σχέση με το σώμα μέσω της αφής, που παρουσιάζεται ως υλική όσο και υπερβατική, το ηθικό υποκείμενο της πρωταγωνίστριας αναδεικνύεται πλήρως μέσα στη συνθήκη εμμένειας-υπέρβασης που συνιστά η ερωτική σχέση με τον άλλον άνθρωπο, τον ανάπηρο Πέτρο.

Το σώμα και η αφή, κυρίως με τη μορφή της θωπείας που είναι το μασάζ, αποκτούν προεξάρχουσα θέση σ' αυτό το διήγημα όπου η πρακτική φυσιοθεραπεύτρια Άννα μαθαίνει απ' τον πατέρα της την τέχνη της «ευλαβικής ακρόασης» του «φθαρτού κομματιού της ζωής» που είναι «η ψυχή των ζωντανών» (91). Ο δεκάλογος που προσδιορίζει το σώμα με δέκα υλικές, «καταφατικές μεταφορές» (89) και ανοίγει το διήγημα επιτρέπει στην Άννα να συνεχίζει τη θαυματουργική δράση του πατέρα της που σαν «επιτόπιος άγιος» σήκωνε «με τη γαλήνια πειθώ των άνω άκρων, πολλά σαραβαλιασμένα κορμιά από το γήρας ή τις αρρώστιες» (91). Εκκινώντας απ' αυτόν τον γήινο δεκάλογο η Άννα μεταμορφώνεται παραδόξως «σε κάτι απροσδιόριστο»: «καρκινικές πατημασιές», «λιγοθυμική μοσκοβολιά», «αιφνίδια λάμψη αίματος» (90). Στην πορεία αυτής της μεταμόρφωσης απαρέγκλιτος κανόνας είναι η στάση ευλάβειας και εξατομίκευσης απέναντι στο σώμα:

---

for the other. Substitution is the conversion of my being as a subjection *by* the other into a subjection *for* the other."

> Πρέπει να σκάψεις κάτω από την τεχνική, να ξεχάσεις την κλίση σου, ν' ακούσεις προσεκτικά, σχεδόν ευλαβικά, το φθαρτό κομμάτι της ζωής. Χωρίς έτοιμες απαντήσεις. Αφού κάποτε η σάρκα, οι τένοντες και τα οστά βγάζουν χείλη και τα ακροδάχτυλα αυτιά, και τότε η σάρκα, οι τένοντες και τα οστά διηγούνται τη γενεαλογία τους, ψιθυρίζουν τα βάσανά τους, θέτουν ερωτήματα. Με δυο λόγια, πρέπει να γίνεις ένας εξομολογητής. Κι ένας εξομολογητής που σέβεται το όνομά του πιστεύει ότι υπάρχουν αμαρτωλοί κι όχι αμαρτίες. Το ίδιο συμβαίνει και με την Άννα. Τα αρθριτικά, η οσφυαλγία ή το αυχενικό σύνδρομο που καλείται να ανακουφίσει δεν είναι απρόσωπα. (92)

Η όλη διαδικασία ξεκινάει με την εγκατάλειψη της βεβαιότητας του εγώ, το ξεπέρασμα της κατακτημένης τεχνικής και της προσωπικής κλίσης για χάρη της αναζήτησης του Άλλου μέσα από την περιορισμένη και δύσκολη επαφή με το υλικό φθαρτό του σώμα και όχι μέσω της διανοητικής σύλληψής του σε μια μειωτική δήθεν ολότητα. Η απτική προσέγγιση «χωρίς έτοιμες απαντήσεις» ενός σώματος που «θέτει ερωτήματα» αναδεικνύει την αφή σε κατεξοχήν αίσθηση του ηθικού υποκειμένου, στο βαθμό που οι πληροφορίες που δίνει συνοδεύονται αναπόφευκτα από την έκθεση του υποκειμένου σ' εκείνο για το οποίο πληροφορείται.[44] Η άμεση προσέγγιση που είναι αναπόσπαστη από την αφή κάνει ευεξήγητα την αίσθηση αυτή ιδιαίτερα πρόσφορη στην εξατομίκευση (κατ' αντίθεση προς τη γενίκευση που προωθεί κυρίως η όραση).

Το θαύμα του «*άρον τον κράββατόν σου και περιπάτει*» φαίνεται να συμβαίνει ακριβώς στις δυνατότητες που ανοίγει αυτή η εξατομίκευση, στην εξερεύνηση που είναι δυνατή μόνο σε μια διαπροσωπική σχέση. Μ' αυτήν την έννοια το θαυματουργό μασάζ της Άννας περιγράφεται ιδιαίτερα εύστοχα με τους όρους της θωπείας του Lévinas: «Η θωπεία συνίσταται στο να μην πιάνεται πουθενά [...] Αναζητεί,

---

[44] Πρβλ. Wyschogrod 1980: 198-199. Στο άρθρο, μεταξύ άλλων, αναλύεται η αίσθηση της αφής στο πλαίσιο της θεωρίας του Lévinas και, με αναφορές στα αδιέξοδα που αντιμετωπίζουν οι σχετικές θεωρίες των Αριστοτέλη και Berkley, αλλά και η σύγχρονη φαινομενολογική ψυχολογία, υποστηρίζεται η διαφορά της από όλες τις άλλες αισθήσεις (και κυρίως από την όραση που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την κυριαρχούσα αντίληψη για τη δομή της πρόσληψης γενικότερα) κατά το ότι, χωρίς να εντοπίζεται σ' ένα συγκεκριμένο όργανο, αφορά ολόκληρο το σώμα, εκθέτοντας αμοιβαία το

ανασκάπτει. Δεν είναι αναφορικότητα εκκάλυψης αλλά έρευνας: πορεία στα τυφλά.[...] Πέρα από τη συγκατάθεση ή την αντίσταση μιας ελευθερίας, η θωπεία γυρεύει – εκείνο που δεν είναι ακόμα, ένα 'λιγότερο από το τίποτα', φυλακισμένο και υπνώττον πέραν του μέλλοντος και συνεπώς υπνώττον ολωσδιόλου διαφορετικά από το πιθανό, το οποίο θα προσφερόταν στην πρό-ληψη».[45] Το α-πίθανο της θαυματουργικής αποκατάστασης των αναπήρων θεμελιώνεται έτσι σε μια διαλεκτική εμμένειας-υπέρβασης, όπου η εγγύτητα του άλλου σώματος παρέχει την απτή αφετηρία για την αναζήτηση του Άλλου που είναι ο άλλος άνθρωπος ως απροσδόκητα αποκατεστημένος ανάπηρος, στρέφοντας το εγώ προς το μέλλον.[46]

Από μια ανάλογη δομή φαίνεται να διέπεται και η περίπτωση της ακαΐας του αναστενάρη Πέτρου. Η μακρά πατρογονική του σχέση με το ξύλο και το κάρβουνο συνεισφέρει το υλικό θεμέλιο της ανεξήγητης υπέρβασης ενώ ο πατέρας του εξηγεί παραβολικά «την ψυχική οικονομία της ακαΐας του» (95) ως εξής:

> "Αν το μονοπάτι που σε πάει απέναντι στο βουνό σηκωθεί και περπατήσει, και η αχλαδιά της αυλής μας πεινάσει και φάει τ' αχλάδια της, τότε μπορεί και τα δικά μου ποδάρια να ψηθούν". (95)

Σ' αυτήν την διατύπωση ο πατέρας του Πέτρου δεν κατασκευάζει απλώς ένα περίτεχνο σχήμα αδυνάτου αλλά περιγράφει την περίπτωσή του με τους όρους μιας μετάβασης που είναι αδύνατο να αναστραφεί σε αυτοπάθεια. Τόσο το μονοπάτι «που σε πάει απέναντι» όσο και οι καρποί που προσφέρει η αχλαδιά εκφράζουν μια κίνηση προς-, μια μεταβατικότητα προς την οποία παραλληλίζεται το θαύμα της ακαΐας του.

Η ίδια αμφιταλάντευση μεταξύ εμμένειας και υπερβατικότητας, που την ξαναβρίσκουμε στην ακούραστη προσπάθεια της Άννας να αναστήσει τα νεκρά πόδια

υποκείμενο και το αντικείμενο της πρόσληψης. Γι' αυτόν και για ορισμένους άλλους λόγους προβάλλεται ως κατεξοχήν αίσθηση του ηθικού υποκειμένου.

[45] Lévinas 1989: 333-334.

του αγαπημένου της Πέτρου με πολύωρο καθημερινό μασάζ, είναι από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της ερωτικής σχέσης που καλείται να σώσει τους πρωταγωνιστές από τις θλιβερές συγκυρίες της ζωής τους. Ο έρωτας, αμφιταλάντευση ανάμεσα σε μια ανάγκη που μπορεί να ικανοποιηθεί με την απόλαυση του ερώμενου και σε μια εξ ορισμού ανικανοποίητη επιθυμία που διατηρεί την ετερότητά του,[47] είναι ο τρόπος με τον οποίο οι δυο πρωταγωνιστές σχετίζονται μεταξύ τους ως ηθικά υποκείμενα και απογειώνονται με το κρεβάτι τους προς το υπνώττον απίθανο μέλλον της παρενθετικής ερώτησης «(για πού;)» που κλείνει το κείμενο.

Το διήγημα «Από Τυρινή Δεκαπενταύγουστος;» (σσ. 97-113), όπως και το συγγενές επόμενό του «Στέλιο είσαι λάθος» (σσ. 116-123), διευρύνει περαιτέρω το ζήτημα της χρονικής διάστασης του ηθικού υποκειμένου. Στο πρώτο διήγημα ο μοναχικός ηλικιωμένος πρωταγωνιστής ψηλαφεί έναν αδιάγνωστο εαυτό μέσα στον άπιαστο χρόνο της γήρανσης και του επερχόμενου θανάτου του. Χωρίς να εκπλήσσει, ο Χαρίλαος παρουσιάζεται σε μια παθητικότητα ήδη οικεία από τα προηγούμενα κείμενα: Ηλικιωμένος, φτωχός, μακριά από την ούτως ή άλλως απόμακρη κόρη του και την εγγονή του, χήρος μιας γυναίκας με την οποία δεν ένιωσε ποτέ κοντά, *ασθενής* – όπως υπογράμμισε στην γιατρό του ΙΚΑ δίνοντας στη λέξη «υπερφυσικό βάρος» (103) – ο αξιοπρεπής πρωταγωνιστής αναδεικνύει εστιάζοντας και αναδεικνύεται μέσα σε μια κοινότητα παρόμοιων ανθρώπων που αποτελείται από τον

---

[46] Πρβλ. και Bailhache (1994:70): "Au lieu de tourner le moi vers le passé, autrui le tourne vers l'avenir, en se présentant, en s'offrant dans son expression même".

[47] Για τη διαφορά μεταξύ ανάγκης και επιθυμίας πρβλ. Lévinas (1989: 140): «Στην ανάγκη μπορώ να γραπωθώ από το πραγματικό και να ικανοποιηθώ αφομοιώνοντας το άλλο. Στην επιθυμία [...] έχω μπροστά μου ένα αστήριχτο μέλλον». Για τον έρωτα ως κατεξοχήν αμφίσημο πρβλ. Lévinas (1989: 330-331): «Η δυνατότητα του Άλλου ανθρώπου να εμφανιστεί ως αντικείμενο μιας ανάγκης παρότι διατηρεί την ετερότητά του, ή ακόμα, η δυνατότητα να χαρεί με τον Άλλον άνθρωπο, [...] αυτή η θέση απέναντι στον συνομιλητή που τον φτάνει και συνάμα τον υπερβαίνει, αυτή η ταυτοχρονία της ανάγκης και της επιθυμίας, της φιληδονίας και της υπέρβασης, επίψαυση του ομολογήσιμου και του ανομολόγητου, συνιστά την πρωταρχικότητα του ερωτικού που, υπ' αυτή την έννοια, είναι το κατεξοχήν *αμφίσημο*.»

φίλο του στο γηροκομείο, έναν μαγκούφη στο Ζάππειο, μια μοναχική γυναίκα στο λεωφορείο.

Σ' αυτό το «μινιμαλιστικό μυθιστόρημα»[48] ο χωρισμός των μόλις δεκατεσσάρων σελίδων του σε πέντε κεφάλαια εκτείνει παράδοξα το χρόνο της μοναδικής μέρας της τελευταίας Κυριακής της Αποκριάς που συγκεντρώνει τη δράση. Απογοητεύοντας την προσδοκία της έκτασης που υπόσχεται ο χωρισμός σε κεφάλαια, το κείμενο ενσαρκώνει την αφύσικη διάταση του χρόνου που συνιστά για τον πρωταγωνιστή η βίωση της μέρας που παρουσιάζεται ως πιθανώς η τελευταία της ζωής του.

Αυτό το αφύσικο τέντωμα του χρόνου στην άρνηση της καθήλωσής του σε μια τακτική αναπαραστατική αποδελτίωση θεματοποιείται στην απλούστερή του μορφή στην περίπτωση του Σάββα, που περνάει τις «ισόβιες μέρες του οίκου ευγηρίας» (105), την παρατεταμένη αναμονή του θανάτου που είναι η ζωή του στο γηροκομείο, κρατώντας ένα ιδιότυπο εξωραϊστικό ημερολόγιο: Ο παλιός φίλος του Χαρίλαου «δεν αθροίζει αυτά που του συμβαίνουν ούτε αυτά που του έχουν συμβεί. Δεν αποδελτιώνει γεγονότα, σκέψεις ή αναμνήσεις, αλλά με μεγάλα στρογγυλά γράμματα ανασκευάζει επί τα βελτίω την περασμένη του ζωή» (104-105).

Η ίδια συνθήκη «κραυγαλέας ανατροπής του χρόνου» (102) έχει ήδη ανοίξει την ημέρα του Χαρίλαου με τη ύπνια χειραψία του νεκρού πατέρα του. Αυτή η «πεπατημένη συνθήκη του καθ' ύπνον βίου» (102), παραμένει και σ' αυτήν την περίπτωση αναπόσπαστα συνδεδεμένη με τον αποχαιρετισμό του θανάτου. Αργότερα, ο «γλυκός τρόμος» που προκαλεί στο Χαρίλαο η μακρά «εσωτερική διάρκεια» (106) των δευτερολέπτων του αυτοεναγκαλισμού του φέρνει πάλι στο νου του τον τελευταίο απελπισμένο εναγκαλισμό της γυναίκας του την ώρα του θανάτου της «σε

μια απονενοημένη προσπάθεια παράκαμψης του μοιραίου» (106). Διαπιστώνουμε έτσι πως η προσέγγιση του Άλλου που είναι ο θάνατος στον ύστατο αποχαιρετισμό αποκαλύπτει μια διαφορετική χρονικότητα κατά την οποία το αδύνατο παραμένει δυνατό,[49] ενώ η αδυσώπητη στιγμή του δευτερολέπτου παραχωρεί τη θέση της σε μια υποκειμενική *διάρκεια*.

Στον εκτεταμένο χρόνο του αποχαιρετισμού που είναι η τελευταία μέρα του γλεντιού και του μασκαρέματος ο μοναχικός πρωταγωνιστής μοιάζει να σηκώνει αέναα, σε μια ατέλειωτη κίνηση με άπειρη διάρκεια, τη μάσκα του εαυτού του. Οι περισσότερο ή λιγότερο πιστοί αντικατοπτρισμοί της μοναξιάς του που συναντάει στο πρόσωπο του μαγκούφη του Ζαππείου ή της γυναίκας του λεωφορείου καταλήγουν ομαλά στην κορύφωσή τους, που είναι ο μασκαρεμένος παπάς που κάθεται έξω από το καφενείο «Χαμένες πατρίδες».

Αυτός ο «εσχατολόγος του ενεστώτα» (111) που, καθισμένος έξω απ' το καφενείο, κλείνει την πόρτα που αφήνει μισάνοιχτη μπαίνοντας ο Χαρίλαος, επιδεικνύει μια διασαλευμένη αίσθηση του μέσα και του έξω που αποκαλύπτει το πλήρες νόημά της μόλις βγάζει τη μάσκα του: «Το πρόσωπό του δεν είχε και μεγάλη διαφορά από το προσωπείο του» (111). Αυτός ο άνθρωπος, που μια αιφνίδια όσο και ύποπτη (μοναδική στο κείμενο) μετακίνηση της εστίασης μας πληροφορεί για τις σκέψεις του, είναι αποφασισμένος «να μην ξημερώσει – ούτε εκείνος ούτε [η νύχτα] – αν δεν απαντήσει στο παλιό ερώτημα: Με ποιον μιλάμε όταν μιλάμε στον εαυτό μας για τον εαυτό μας;» (112). Ο Χαρίλαος ακολουθεί τον «άμισθο θυρωρό» (ψυχοπομπό;) στη νύχτια περιπλάνησή του παρακολουθώντας με το δάχτυλό του το

---

[48] Ο χαρακτηρισμός χρησιμοποιείται από τον Καγιαλή (1999: 30) για το διήγημα «Άνω και κάτω άκρα» αλλά ο χωρισμός του παρόντος διηγήματος σε κεφάλαια κάνει ίσως πιο κατάλληλη τη χρήση του γι' αυτό.

[49] Ο εναγκαλισμός του μοναχικού ήρωα από τα χέρια της νεκρής μητέρας του ή της μακρινής εγγονής του – όπως φαντάζεται – είναι εξίσου πρακτικά αδύνατη με την εκ των υστέρων βελτίωση της περασμένης ζωής του Σάββα την χειραψία με το νεκρό πατέρα και την παράκαμψη του θανάτου της

ίχνος που αφήνει η χαραγματιά που κάνει ο προπορευόμενος στις πόρτες των παρκαρισμένων αυτοκινήτων. Η ψηλάφηση του μεταλλικού ίχνους τον γυρίζει στο χρόνο της παιδικής του ηλικίας όταν ο ίδιος ψηλαφούσε τα μεσημέρια τη χαρακιά που άφηνε στα δέντρα με το σουγιά του τα πρωινά, έτσι ώστε σ' αυτήν την κίνηση ψηλαφεί διπλά την ίδια τη διαφυγή του χρόνου. Ακολουθώντας το ίχνος της, δεν οδηγείται βέβαια στην ανάκτησή του, αλλά στη διαπίστωση της διάχυσης του ίδιου του εαυτού του μέσα σ' αυτόν, στο αδύνατο ερώτημα για τον εαυτό που πρέπει να απαντήσει ο σωσίας του μέσα σε μια νύχτα διογκωμένη στο διηνεκές και αξημέρωτη.

Το ίδιο αυτό ίχνος του άπιαστου χρόνου του υποκειμένου, της *διαχρονίας*, οδηγεί τον ήρωα κάτω απ' το αυτοκίνητο για να βρει το όργανο της χαρακιάς που πέταξε εκεί ο προπορευόμενος άντρας πριν πάρει τη στροφή της Λήθης. Με τον απόηχο των καβαφικών «Τειχών» και του «Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον» ο ήρωας πλησιάζει το αυτοκίνητο με γενναιότητα, «χωρίς αιδώ» (112), για τον τελευταίο αποχαιρετισμό. Σ' αυτήν την κίνηση καθοδηγείται από μια εγγαστρίμυθη φωνή που είναι και δεν είναι δική του, και που σβήνει «τη ρημάδα τη συνείδησή» του. Γονατίζοντας συναντά τον ίδιο του τον εαυτό και καθώς «σβήνονται τα χαρακτηριστικά του» από τα δάκρυά του, το ανοιχτό ερώτημα του τίτλου για τη σύμπτωση του τέλους των Αποκριών με την Κοίμηση απαντάται από τη συρτή κίνηση που αναμένεται να οδηγήσει τον ήρωα γονατιστό από τη μία στιγμή στη άλλη, από το τέλος της γιορτής στο θάνατό του καθώς ακολουθεί τον ίδιο του τον εαυτό, που η προσέγγιση της ετερότητας του τέλους καθιστά οριστικά άπιαστο.

Στο «Στέλιο είσαι λάθος» ο υπέρ-ενεργητικός «βιρτουόζος της μοντέρνας κούρασης» (117) που έχει τη θέση του πρωταγωνιστή βρίσκεται στον αντίποδα του μοναχικού συνταξιούχου Χαρίλαου, αλλά στοιχειώνεται από την ίδια διαφυγή του

γυναίκας του. Μπορεί κανείς φυσικά να ανακαλέσει εδώ την ανάλογη χρονικότητα που σημαίνει η δυνατότητα της μετεμψύχωσης στο «Χαλιμά, Δυσδαιμόνα, Μπουμπού».

χρόνου, που στην δική του περίπτωση εκφράζεται με την απεγνωσμένη βίωση μιας αδύνατης συγχρονίας:

> Πηδάει τη γραμματέα του και την ίδια στιγμή σκέφτεται τη γυναίκα του. Ρίχνει το συνεταίρο του και ανωνύμως βοηθάει άπορες οικογένειες. Τρώει, με την εικόνα του εαυτού του να αφοδεύει. Κοιμάται και ονειρεύεται ότι υποφέρει από αϋπνία. (117).

Αυτός ο «χρονοφοβικός» ήρωας που διαπερνάται από την α-δυνατότητα καθήλωσης του χρόνου ανατρέχει συχνά στην ανάμνηση του παππού του, ενός ανθρώπου με μια εξαιρετική αίσθηση του χρόνου, για τον οποίο το «τώρα» ανήκε ούτως ή άλλως σε νεκρή γλώσσα καθώς «μόνο η μέρα του ρολογιού έχει τις σωστές ώρες» (118). Αυτός ο άνθρωπος που κατοικούσε στον παράδεισο ενός εξοχικού κτήματος και «μιλούσε χωρίς βιασύνη, χωρίς βραδύτητα» (119) είχε αντιληφθεί πως ο ανθρώπινος χρόνος δεν είναι ο στιγμιαίος χρόνος της ωρολογιακής ακρίβειας ούτε και της συναίρεσης των στιγμών σε μια αδύνατη *συγχρονία*: ο παππούς «αρνιόταν να τυλίξει στο γνωστό κουβάρι προσδοκιών και αναμνήσεων το μονάκριβο λεπτό της ζωής του» (121).

Επιζωγραφιστής ταφικών φωτογραφιών, αυτός ο «τελευταίος πορτρετίστας των ζωντανών» (119) αναδεικνύει στην επαγγελματική του ζωή την ελαστικότητα της βιωμένης χρονικότητας μεταμορφώνοντας «τον παρία σε ευυπόληπτο, τη γεροντοκόρη σε νύφη, το στρατιώτη σε στρατηγό» (118). Οι θησαυρισμένες προμήθειες της αποθήκης του για ώρα ανάγκης μαρτυρούν για την ίδια χρονικότητα, καθώς τα ετερόκλητα αντικείμενα διαγράφουν μια «επιτομή της νεότερης ιστορίας του τόπου» (120) μέσα από έναν παράλληλο, υποθετικό χρόνο, την «ώρα ανάγκης» που τα συγκέντρωσε εκεί αλλά δεν ήρθε ποτέ. Έτσι ο παππούς, «ο ανέστιος των εποχών, ο υπεράριθμος του χρόνου» (120), μοιάζει να ζει σε χρονικές ρωγμές που άλλοτε διακρίνονται πάνω στο σώμα του ιστορικού, του χωρικού γραμμικού χρόνου,

κι άλλοτε πάλι ξαναχάνονται. Αυτή η χαλαρή του σχέση με το χρόνο, που μεταφράζεται παραδόξως σε μια απόλυτη προσήλωση στις γήινες εκδηλώσεις του (ο παππούς «μασούσε ακόμα και το νερό»), φαίνεται να είναι και η άμεση αιτία της μακροημέρευσής του.

Ο εγγονός θα ήθελε να ζει σαν τον παππού του, και τη μεταφορική παραίνεσή του να μασάει ακόμα και το νερό,

> ο εγγονός την είχε αναγάγει σε κανόνα ζωής. Θεωρητικώς όμως, αφού, επί του πρακτέου, αδυνατούσε να είναι προσηλωμένος σ' αυτό που κάνει – στα μικρά και στα μεγάλα. Και, φυσικά, είναι ευνόητο ότι κάποιος που μασάει ακόμα και το νερό θα κοιμάται σαν πουλάκι, θ' ακούει τον άλλο με ανοιχτή καρδιά και πάει λέγοντας. Κι αυτό που πάει λέγοντας, αν το μιλήσεις ως το τέλος, θα σου πει ότι παραμένουμε αυτό που είμαστε, χωρίς να το δείχνουμε, γιατί όσο λιγότερο δείχνεις αυτό που είσαι, τόσο περισσότερο παραμένεις ο εαυτός σου. (121-122)

Η ιδιαίτερη σχέση του παππού με τον χρόνο, η αντίληψη της χρονικότητας του υποκειμένου ως *διαχρονία* και όχι ως *συγχρονία*, συνοδεύεται από μια προσήλωση στην αισθητηριακή πλευρά της ζωής που σημαίνει με τη σειρά της μια ανοιχτή και φιλόξενη στάση απέναντι στον άλλον, που εγγυάται εντέλει την ίδια την ταυτότητα του υποκειμένου. Το υποκείμενο παραμένει το ίδιο όχι μέσα από την προβολή του εαυτού του αλλά από τη δεξίωση του άλλου που συμβαίνει στον κρυφό και ακατάγραπτο χρόνο της υποκειμενικότητας.

Άρρηκτα συνδεδεμένο με τη *διαχρονία,* το άνοιγμα στον άλλον παίρνει την πιο εμφατική μορφή ως υποκατάσταση και ανάληψη της ευθύνης για εκείνον, στο αποκαλυπτικό σκηνικό που στήνει ο θάνατος του παππού. Ο εγγονός παρίσταται στην κηδεία όταν μια άγνωστη φωνή στο κινητό του τηλέφωνο απευθύνει στον ίδιο μια κατηγορία που είχε ως στόχο τον – εμφανισιακά πανομοιότυπο αλλά νεκρό από καιρό – πατέρα του, Στέλιο. Η παράδοξη αυτή συγκυρία εκβάλλει, μέσω της μνήμης του ήρωα, σε μια αφηγηματική συναίρεση της κηδείας του παππού με την κηδεία του

πατέρα. Ας σημειωθεί σ' αυτό το σημείο ότι η ομοιότητα μεταξύ πατέρα και γιου δηλώνεται ακριβώς με την ευκαιρία της παλαιότερης κηδείας του πατέρα: «η σκανδαλιστική ομοιότητά τους έκανε το κοράκι να χάσει το χρώμα του, με το που είδε το γιο να μπαίνει στο σπίτι και [...] να τον φιλοδωρεί αυτός που λίγο πριν τον έπλυνε, του έκοψε του νύχια, [...] του σταύρωσε τα χέρια στο στήθος και του έσιαξε τα λουλούδια στο μαξιλάρι» (122). Κατ' αυτόν τον τρόπο η κηδεία του παππού είναι με μια έννοια ταυτόχρονα η κηδεία του πατέρα και του πανομοιότυπου γιου του. Οι εκπρόσωποι τριών γενεών, τριών σημείων της ιστορικής γραμμής, καλούνται έτσι σ' αυτήν την αδύνατη συγχρονία καθώς ο γιος δέχεται την κατηγορία για ένα σφάλμα του πατέρα, το ίδιο σφάλμα ίσως που χώρισε πατέρα και γιο για μια δεκαπενταετία. Έχοντας έρθει για να αποχαιρετήσει τον παππού του, ο εγγονός αφήνει το διήγημα έχοντας απευθύνει το τελευταίο αντίο στον πατέρα του, στον οποίο δεν είχε μιλήσει για τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια. Η ανάληψη της ευθύνης και η επιβάρυνση με το σφάλμα που ανήκει σ' εκείνον, αυτή η ακραία δεξίωση του άλλου, είναι ο μοχλός που βάζει την αδύνατη συγχρονία των τριών σε κίνηση διαφυγής προς την ολισθηρή *διαχρονία* του ηθικού υποκειμένου.

Στο διήγημα που ακολουθεί, «"Χειλάκι πετροκέρασο και μάγουλο βερίκοκο"» (σσ. 125-144), πρωταγωνιστής είναι και πάλι ένας «χρονοφοβικός» ήρωας που ρίχνει περισσότερο φως στην αισθητηριακή διάσταση του υποκειμένου, που διαφάνηκε προηγουμένως στην – άκρως αντίθετη – περίπτωση του παππού. Πρώην ανορεξικός και νυν μανιώδης της απολύμανσης, ο Μάνος προσπαθεί «να αποσβολώσει το χρόνο» (128) με την απαρέγκλιτη επανάληψη καθημερινών τελετουργιών που βάζουν το χρόνο σε τάξη και διατηρούν το σώμα του σε απόσταση από τη φθορά της επαφής με οτιδήποτε του είναι εξωτερικό. Το μίσος προς το σώμα του[50] που εξέφραζε η

[50] Πρβλ. «Ο Μάνος μισούσε το σώμα του με τον τρόπο που το θαυμάζει εκείνος που ξημεροβραδιάζεται στα γυμναστήρια» (133).

ανορεξία του ήρωα είναι η άμεση εκδήλωση της «χρονοφοβίας» του, στο βαθμό που το σώμα είναι η πλέον άμεση εν χρόνω παρουσία του υποκειμένου.[51]

Προσπαθώντας να αρνηθεί το χρόνο μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται η απόλαυση του κόσμου μέσω της τροφής και μέσω της εργασίας που οδηγεί σ' αυτήν, ο άεργος ανορεξικός ουσιαστικά αρνείται την υποκειμενικότητά του και, παρά τις δεκαπέντε πολυκατοικίες του, αποτυγχάνει να συγκροτήσει τον προσωπικό του χώρο και να οικο-νομήσει την ευτυχία του. Δεν είναι καθόλου παράξενο που, αποτυγχάνοντας να συγκροτηθεί σε Ίδιο μέσω της απόλαυσης της αφομοιώσιμης εξωτερικότητας που είναι (και) η τροφή, ο Μάνος αδυνατεί να σεβαστεί την ετερότητα του Άλλου ανθρώπου. Οι απαιτήσεις του από τις εκδιδόμενες γυναίκες που τον συντροφεύουν είναι ακριβώς προβολές αυτής της διπλής του αδυναμίας: Ζητώντας από την ουκρανή να φάει σαν ισπανίδα, τη βραζιλιάνα σαν γιαπωνέζα και την καλαματιανή σαν σκωτσέζα ο Μάνος ασεβεί προς την ετερότητά τους ενώ τις εμποδίζει από το να είναι 'σαν στο σπίτι τους'. Η φυσική αυτουργία του αυτοκινητιστικού 'ατυχήματος' της αγαπημένης του Γεωργίας είναι έτσι το αναμενόμενο επακόλουθο της αδυναμίας του να αναγνωρίσει την ετερότητα, που εκφράζει η ζηλότυπη επιθυμία του να έχει τη γυναίκα δική του.

Η γευσιγνώστρια Γεωργία βρίσκεται ακριβώς στον αντίποδα του Μάνου, καθώς η υψηλή εκτίμησή της για την απόλαυση της τροφής είναι εξίσου θεωρητική όσο και πρακτική. Τα δύο βιβλία της, *Τα χάδια της κοιλιάς του Αλέξανδρου Αδαμαντίου Εμμανουήλ* και το ανέκδοτο πόνημά της για την πολυσυλλεκτική κουζίνα των «διπλά γκετοποιημένων» κρυπτοεβραίων Μαμινίν, είναι προϊόντα μιας προσοχής στραμμένης στην αναγνώριση της απόλαυσης ως καίριας διάστασης στη διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης ταυτότητας. Χωρίς να εκπλήσσει, η Γεωργία, χάρη στην

---

[51] Πρβλ. Lévinas (1989:141): «Είμαι σώμα σημαίνει να έχω χρόνο μέσα στα γεγονότα, να είμαι *εγώ* ζώντας μέσα στο *άλλο*» [εν. το αφομοιώσιμο *άλλο* που συνιστά λ.χ. η τροφή. Να μην γίνει σύγχυση με

αισθητηριακή της ευαισθησία, είναι σε θέση να αναγνωρίσει και να φέρει στο φως την πείνα του άλλου ανθρώπου καθώς κοντά της, «ο χαϊδεμένος ανορεξικός [...] μεταμορφώθηκε [...] σε παραμελημένο νηστικό» (135) τον οποίο έκλεισε φιλόξενα «στο χορταστικό στήθος της» (134). Απέναντι στον Μάνο η Γεωργία παρουσιάζει το αισθητηριακά θεμελιωμένο *εγώ* ενός ηθικού υποκειμένου που αναγνωρίζει τον Άλλον και εκπλήσσεται πάντοτε με την ετερότητά του: Τα μάτια της «συνένωναν την έκπληξη, τη μελαγχολία και την τρυφερότητα» (139).

Ωστόσο αυτή είναι διαπίστωση όχι του Μάνου αλλά του αντιζήλου του Νηλ, ενός γευσιγνώστη με παρόμοιο διαταραγμένο διατροφικό παρελθόν που εντούτοις, αντίθετα από τον Μάνο, αντικρίζει το άπειρο στο πρόσωπο του άλλου ανθρώπου όταν καλεί τη Γεωργία για να της δείξει τον τάφο της στη δυτική όχθη του Νείλου. Η ερωτική έξαψη οδηγεί τον Νηλ μέχρι την «απάρνηση του εαυτού του» και την ανασυγκρότησή του με τους ηθικούς όρους της παθητικότητας: «Βλέπουμε αυτό που παθαίνουμε και όχι αυτό που βλέπουμε» (140). Ωστόσο μια τέτοιου είδους ηθική σχέση είναι εξαιρετικά δύσκολο να θεματοποιηθεί και δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι καταγράφεται μόνο ως ίχνος, σαν διαβάθμιση του γκρι στις ασπρόμαυρες φωτογραφίες από το κοινό ταξίδι της Γεωργίας και του Νηλ.

Κατ' αυτόν τον τρόπο το ηθικό υποκείμενο παρουσιάζεται όχι ως το ενσυνείδητο υποκείμενο της γνώσης αλλά ως ένα υποκείμενο κατεξοχήν αισθητηριακό, ένα ον που απολαμβάνει τον κόσμο, την τροφή, τα πράγματα από τα οποία ζει, και που είναι σε θέση, ακριβώς γι' αυτόν το λόγο, να αναγνωρίσει και να αντιληφθεί την πείνα του άλλου, να προσφέρει τροφή και φιλοξενία στον άλλον άνθρωπο μέσα στην ηθική σχέση. Παραιτούμενος από την προσπάθεια να *καταγράψει* περαιτέρω τις σχέσεις των ηρώων του, ο αφηγητής στρέφεται εντέλει προς τους

την απόλυτη ετερότητα του *Άλλου*].

αναγνώστες για να τους προτρέψει ακριβώς να φάνε και να μοιραστούν την τροφή τους, «να δοκιμάσουν στο σπίτι τους, συντροφιά με παλιούς φίλους και αγαπημένους συγγενείς, τα ποτά και τα γλυκά που σχολιάζονται σ' αυτό το διήγημα»[52] (144).

Η αισθητηριακή διάσταση του υποκειμένου έχει μια σημαντική θέση και στο πορτρέτο της θείας Κλάρας που ακολουθεί στο «Θεία Κλάρα, η ξεκαρδισμένη» (σσ. 145-165). Αυτός ο κεντρικός χαρακτήρας που εισάγεται ως το κατεξοχήν Άλλο-αντικείμενο της ανεκπλήρωτης επιθυμίας του αφηγητή, αρθρώνεται στο διπλό άξονα της απόλαυσης και της ευπάθειας με τα διττά χαρακτηριστικά του προσώπου που απολαμβάνει τη ζωή (το φαγητό, τον έρωτα, τα ταξίδια) και του θύματος. Η κοσμοπολίτισσα θεία που περιγράφει «με πάσα λεπτομέρεια στιγμιότυπα της αστείρευτης οχείας ζωής της με την ίδια άνεση που ζητάμε ένα ποτήρι νερό» (153) χρωστάει κυριολεκτικά την ύπαρξή της στη λατρεία της για τον τζιγεροσαρμά. Η εξιστόρηση της αποφυγής της αιχμαλωσίας της από τους ναζί, παραμένοντας ανολοκλήρωτη, κατορθώνει να υπογραμμίσει το γεγονός ότι η θεία Κλάρα επέζησε, μόνη από την οικογένειά της, αποκλειστικά χάρη στην αδυναμία της στο εν λόγω έδεσμα.

Η θυματική της διάσταση απ' την άλλη πλευρά συνίσταται ακριβώς στην επιβίωσή της που συνδέθηκε με τη βίαιη απορφάνισή της. Η οικογένειά της χάθηκε όταν ο πατέρας της, «ο πιο χουβαρντάς απ' όλους, ο πιο γλεντζές, ο πιο φουστανάκιας, το μεγαλύτερο χαρτόμουτρο της πόλης» (155) φέρθηκε στην πιο ακατάλληλη στιγμή σαν στερεοτυπικός Εβραίος, συνδέοντας έτσι με τον πιο εμφατικό τρόπο τη μοίρα της οικογένειάς του με αυτήν ενός ολόκληρου έθνους. Ωστόσο στην θυματοποίησή της η Κλάρα

---

[52] Μπορούμε εδώ να σημειώσουμε πως το διήγημα ακολουθεί την ίδια προτροπή στο βαθμό που απαριθμεί γνωστά στέκια καθώς και καλυμμένες παραπομπές σε φίλους του συγγραφέα.

> δεν είχε συμπεριφορά ολοκαυτωματική. Βίωνε σαν ατομική κακοδαιμονία αυτό που της έτυχε και δεν αποζητούσε ένα συλλογικό πένθος για να παρηγορηθεί ή μια εμπεριστατωμένη ερμηνεία για να εναντιωθεί σε κάτι που η πλειοψηφία το δεχόταν είτε μέσα από οργίλα ψηφίσματα είτε μέσα από βουρκωμένες συνεστιάσεις. (161)

Κατ' αυτόν τον τρόπο η πολιτική διάσταση της απορφάνισής της περνάει μέσα από την ηθική, πρόσωπο-με-πρόσωπο σχέση με τους χαμένους δικούς της.[53] Οι σχετικές αντιλήψεις της, μολονότι ξενίζουν το περιβάλλον της, παραμένουν συνεπείς με αυτό το είδος σχέσης:

> "Ξέρεις, είναι μια μορφή ελευθερίας. Ποιος αντέχει έναν επιζώντα; Ποιος μπορεί να αμφισβητήσει έναν επιζώντα; Όχι, καλύτερα που χάθηκαν". (161)

Οι νεκροί του Ολοκαυτώματος υποχρεώνουν με τον πιο εμφατικό τρόπο σε μια ασύμμετρη σχέση όπου γίνεται δυνατόν να αρθρωθεί η ασύλληπτη τραγωδία τους. Αντίθετα, οι επιζώντες, μαρτυρώντας παράδοξα γι' αυτό που είναι αδύνατο να παρασταθεί, υποχρεώνουν σε μια ολοκληρωτική ερμηνεία της απόλυτης ξενότητας που είναι αυτή η ασύλληπτη γενοκτονία, με τους όρους της ιστορικής αλήθειας.[54] Προκρίνοντας την «μορφή ελευθερίας» που επιτρέπει η ασύμμετρη σχέση με τους νεκρούς, η Κλάρα δεν αποποιείται την ευθύνη απέναντί τους αλλά καταφάσκει στην ετερότητά τους. Με τον τρόπο της και η ίδια θύμα της ίδιας φρικαλεότητας, διατηρεί έτσι μέσω της ηθικής, πρόσωπο-με-πρόσωπο σχέσης την ετερότητα των υπολοίπων θυμάτων χωρίς να συμφύρεται μαζί τους πάνω στη βάση μιας κοινότητας παθών.

Αυτή η συγκεκριμένη διαπροσωπική προσέγγιση εδράζεται καταλλήλως σε μια *σωματική* έκφραση της θυματικής διάστασης της θείας Κλάρας. Προβεβλημένη ως το κατεξοχήν αντιπροσωπευτικό αντικείμενο των ερωτικών επιθυμιών του

---

[53] Για το πολιτικό ως καθοριστικά εδραζόμενο στο προσωπικό με αφορμή τις θεωρίες τόσο του Lévinas όσο και του Foucault βλ. αναλυτικά O'Connor 1988. Για την πολιτική διάσταση της ηθικής φιλοσοφίας του Lévinas βλ. ενδεικτικά Critchley 1996: 219-236.

αφηγητή που διεγείρονται από την ατέλεια και την ασυμμετρία, η Κλάρα ξεχωρίζει για μια ατέλεια απτή και συγκεκριμένη που προκύπτει από την ίδια την τελειότητά της:

> Η ισόβια ανατριχίλα που μου προκαλούσε αυτή η γυναίκα συνδεόταν με κάτι απτό και ευδιάκριτο. Κι αυτή ακριβώς η προφάνειά του ήταν που το έλουζε μ' ένα φως σχεδόν απόκρυφο. Το γεγονός λοιπόν ότι μια γυναίκα, που είχε τα διπλά και πλέον χρόνια μου, δεν είχε σε καμία εκτίμηση τα φυσικά της χαρίσματα ήταν η πελώρια ατελής λεπτομέρεια που όχι μόνο με μαγνήτιζε αλλά και με κρατούσε δέσμιό της ώς το θάνατό της. (152).

Αυτή η διάχυτη και πολλαπλώς εκφραζόμενη[55] ευπάθεια που συγκροτεί το σώμα της σε Άλλο-απόλυτο αντικείμενο επιθυμίας, αναδεικνύει το πλήρες νόημά της στο εύγλωττο όνειρο του αφηγητή, όπου το σώμα της φέρει «χαραγμένους τους χιλιάδες ανεξίτηλους αριθμούς που είχαν στον καρπό τους οι εβραίοι επιζώντες της τελικής λύσεως» (163).

Κατ' αυτόν τον τρόπο η θεία Κλάρα αναδεικνύεται σε ένα κατεξοχήν αισθητηριακό υποκείμενο, ιδιότητα που θεμελιώνει τόσο την ευπάθεια όσο και την απόλαυσή της. Η γαστριμαργική εξήγηση της διάσωσής της διακόπτεται από τη συνειρμική παράθεση μιας εφηβικής ερωτικής φαντασίωσης του αφηγητή όπου πρωταγωνιστεί και πάλι το επίμαχο έδεσμα. Σ' αυτήν την φαντασίωση, η τροφή της θείας Κλάρας μεταμορφώνεται με τον πιο παράδοξο τρόπο σε προϊόν της γονιμότητάς της που το προσφέρει στον αφηγητή για να το φάει:

> Μια αιμάτινη μπαλίτσα φαγητού πετάχτηκε έξω από τη λιγδοματωμένη είσοδο της Καύλας. "Αυτό είναι το μωράκι μου και θα το φας όλο", μου είπε. (157).

---

[54] Πρβλ. και Bailhache (1994: 72) "La totalisation est toujours une affaire de survivants, d'hisoriens qui établissent une équivalence entre le déroulement chronologique de l'histoire et l'être en soi."

[55] Πρβλ. «Καπνίζοντας σαν φυλακισμένη και πίνοντας σαν νεροφίδα, εγκατέλειπε ένα κορμί συγκινητικού κάλλους στη φθορά. [...] το μόνο που δεν έκανε ήταν να σβήνει τσιγάρα στο πρόσωπό της» (153)

Στο βαθμό που η γονιμότητα αποτελεί μια έκφανση της σχέσης του ατόμου με το Άλλο το οποίο προκύπτει μάλιστα από το ίδιο του το εγώ, μια σχέση με έναν άλλον άνθρωπο που είναι εγώ και ταυτόχρονα Άλλος,[56] η σχέση της Κλάρας με την ετερότητα εμφανίζεται και πάλι ως αποτέλεσμα της αισθητηριακής της διάστασης. Ταυτόχρονα η ίδια σχέση απευθύνεται και προς τον νεαρό πάνω στην ίδια βάση, καθώς του προσφέρει την τροφή της. Μ' αυτόν τον τρόπο η ορφανή Κλάρα μιλάει από μια διάσταση ύψους, και γίνεται η «χαρούμενη οικόσιτη αγία» που διδάσκει πραγματώνοντας την ηθική σχέση. Δεν φαίνεται έτσι παράδοξο που η ετερότητα του θανάτου της – τόσο του παρ' ολίγον όσο και του πραγματικού – συνδέεται με τη γονιμότητα – την παράδοξη της εφηβικής φαντασίωσης και αυτήν της Ρουθ που γεννάει το πρωτότοκο παιδί της την ίδια μέρα.

Στο «Θαμμένη (ζωντανή) ιστορία» (σσ. 167-190) η θυματοποίηση και η καταδίωξη, η άκρα έκθεση στην εξωτερικότητα του Άλλου, επανέρχεται εμφατικά ως καταστατική της ταυτότητας και θεμελιακή παράμετρος για την διατήρηση της ετερότητας στην ηθική, ασύμμετρη σχέση με τον Άλλον. Σ' αυτό το διήγημα, η έμμονη μορφή του πατέρα ανοίγει επίμονα κάθε μία από τις πέντε παραγράφους της παλιρροιακής εξιστόρησης των εκλεπτυσμένων βασανιστηρίων στα οποία υπέβαλλε την γυναίκα και τα δύο παιδιά του.

Ωστόσο, παρά την εμφατική παρουσία του, η εξωτερικότητα του πατέρα – που παρομοιάζεται με την εξωτερικότητα του θανάτου στο βαθμό που ο ίδιος υπήρξε «ο πεθαμενατζής τριών ατόμων», που «θανάτωνε τη ζωή όλης της οικογένειας» (183) – εμποδίζει τον ακριβή εντοπισμό και τη θεματοποίησή του ως πηγή της παθητικότητας των μελών της οικογενείας του.[57] Η μορφή του διαγράφεται κυρίως

---

[56] Πρβλ. Lévinas 1989: 355-360.

[57] Πρβλ. Lévinas (1974α: 175): "Passivité dont la source active n'est pas thématisable. Passivité du traumatisme, mais du traumatisme qui empêche sa propre représentation, du traumatisme assourdissant, coupant le fil de la conscience qui aurait dû l'accueillir dans son présent; passivité de la persécution".

μέσα από τις πολυπρισματικές εκφάνσεις της καταπίεσης που ασκούσε καθώς για τον ίδιο δεν μαθαίνουμε παρά τις παρελθούσες ιδιότητές του ως «φανατικού χριστιανόπαιδου» και «ανυποχώρητου κομμουνιστή» που συνοψίζουν την ουσιαστικά άγνωστη «ζωή ενός μάρτυρα που κανείς δεν μπορεί να μαρτυρήσει τα μαρτύριά του» (175). Αυτή η διαφυγή της ταυτότητάς του που παρεισάγει ταυτόχρονα την υπόνοια μιας παθητικότητας της οποίας είναι και ο ίδιος με τη σειρά του θύμα, επιτείνεται από την περιγραφή του ιδανικού του ως «ο κατακρεουργημένος άλλος να [του] αντιστέκεται με έναν τρόπο αινιγματικό κι ανυποχώρητο [...] ένα κομμάτι του άλλου να μην [του] δίνεται ποτέ, να [του] ξεφεύγει σαν αντικατοπτρισμός» (177), την ίδια στιγμή που αυτός και οι όμοιοί του «νιώθουν προδομένοι, εκτεθειμένοι και απροστάτευτοι» (177).

Η ασυμμετρία που δομεί την επιθυμία του βασανιστή πατέρα βρίσκει τον καταλληλότερο στόχο της στο αντικείμενο της ερωτικής του επιθυμίας που είναι η γυναίκα του. Στις αριστοτεχνικές επαναλήψεις των σκηνών της ταπείνωσής της οι ρόλοι είναι προκαθορισμένοι και η προοπτική της σύμπτωσης του ζευγαριού προαποκλεισμένη: «Δεν τη θυμάται ούτε μια φορά να πάρει τον πατέρα του παράμερα, με το καλό, για να τα βρούνε – δουλειά του αυτός, δουλειά της αυτή, που λένε» (178). Η συμμετρία της σχέσης βασανιστή και ταπεινωμένου εμφανίζεται μόνο σαν μια παροδική διολίσθηση[58] καθώς η μητέρα, συναισθανόμενη την ευθύνη της «έναντι της ασίγαστης δυστυχίας», σύντομα οργάνωνε τη σιωπηλή στάση της γύρω από ένα άτοπο χαμόγελο «που έμοιαζε με την ηχώ μιας ξεχασμένης χαράς» (178). Συνακόλουθα ο λόγος που αρθρώνει αυτήν την σχέση είναι το προϊόν μιας ψευδαίσθησης, ένα ανήκουστο *λέγειν*, καθώς οι λέξεις των σφραγισμένων χειλιών της μητέρας «ερχόντουσαν από μακριά και πήγαιναν ακόμα μακρύτερα, σαν τις ιστορίες

που τα παιδιά ακούνε μισοκοιμισμένα μισοξύπνια στην ασφαλή αγκαλιά των γονιών τους» (179).

Αν η ασύμμετρη σχέση των γονιών κορυφώνεται στην αυτοκτονία της μητέρας, η σχέση του ίδιου άντρα με τα παιδιά του είναι μόλις λιγότερο δραματική. Η μεγαλύτερη αδερφή, μ' έναν τρόπο που πρέπει να είναι πια οικείος, φέρει τη θυματοποίησή της στο σώμα της. «*Αριστερόχειρη και από τα δύο χέρια*» (183) μετά τις επανειλημμένες βίαιες προσπάθειες του πατέρα της να την κάνει δεξιόχειρη, η αδερφή, μετά την αυτοκτονία της μητέρας της, βίωνε μια διαρκή σωματική ένταση που την εμπόδιζε να ξαπλώνει μπρούμυτα, την έκανε να ανατριχιάζει με το παραμικρό και, στις πιο έντονες μορφές της, την εμπόδιζε εντελώς να ξαπλώνει – το σώμα της σαν «τρελή πυξίδα» τις ελάχιστες φορές που τα κατάφερνε – και την υποχρέωνε να περπατάει αδιάκοπα. Κι ωστόσο με το ίδιο αυτό σώμα εκφράζει τη φιλόξενη διάθεσή της καθώς, συναντώντας έναν άγνωστο, συχνά ήθελε «να ξεριζώσει την καρδιά της και να του την προσφέρει – να του την προσφέρει σαν να του έδινε ένα τσιγάρο» (181).

Σωματική έκφραση μιας βαθύτερης αναπηρίας, ο τραυλισμός της, συνέπεια κι αυτή της πατρικής βαναυσότητας, αποκαλύπτει τη *χρονικότητα* της θυματοποίησής της. Σύμφωνα με την ανάλυση που προτείνει ο φίλος της, η αδερφή βιώνει καθημερινά το χρόνο ενός αντιφατικού συνδυασμού: η 'αντιπαραδοσιακή' συμπεριφορά της αποφυγής της ομιλίας και ταυτόχρονα ο ενστερνισμός της 'αντι-τεχνολογικής', 'παραδοσιακής' βραδύτητας που σημαίνει η καθυστέρηση της επικοινωνιακής λειτουργίας της γλώσσας, την εμποδίζουν από το να βιώνει το χρόνο σαν την αρμονική γραμμική εκτύλιξη που προβάλλει το κυρίαρχο μοντέλο,

---

[58]Πρβλ. «Κι εκείνες τις στιγμές του οικογενειακού θεάτρου υπήρχε μια συμμετρία, καθώς όταν τον πατέρα τον έπιανε η λύσσα της ταπείνωσης, για δευτερόλεπτα, μέχρι η μητέρα να «ζεσταθεί», που λένε και στο σινάφι των ηθοποιών, φερόταν πράγματι σαν ταπεινωμένη» (178-179).

καθιστώντας την *διαχρονία* χρόνο των καθημερινών της συνδιαλλαγών και την ίδια ηθικό υποκείμενο μέσα σ' ένα αντίξοο περιβάλλον.

Σε ό,τι αφορά τον ίδιο αυτόν φίλο, φαίνεται να βρίσκεται εκεί για να υποδείξει μια πιο θετική διάσταση της ηθικής σχέσης. Ο μελαψός άντρας με την εβραϊκή μύτη εγκατέλειψε τις φιλοσοφικές σπουδές του γιατί πείσθηκε, μετά το θάνατο της μητέρας του, πως «η φροντίδα του τυφλού πατέρα του ήταν το μοναδικό φιλοσοφικό κείμενο που ανοιγόταν μπροστά του ως πεδίο έρευνας, διαύγασης και ερμηνείας» (184). Η προσέγγιση της ετερότητας του θανάτου τού επέτρεψε να ανακαλύψει «ένα νέο περιεχόμενο στην τέχνη της σκέψης» (184) και να αλλάξει τον *τρόπο* της φιλοσοφικής του έρευνας από δηλωτικό σε τελεστικό, μέσα στην προσφορά της ηθικής σχέσης με τον δικό του πατέρα.

Ωστόσο η πιο έντονη μορφή είναι εκείνη του αδερφού που διαγράφεται κάτω απ' το διάφανο τρίτο πρόσωπο του αφηγητή και προσφέρει την πιο καθαρή περιγραφή της ασύμμετρης ηθικής σχέσης με τον πατέρα. Εκτεθειμένος από μικρός στην πατρική βαναυσότητα, ο ήρωας διαμορφώνεται ως ευάλωτος απέναντι στον Άλλο σε ένα στάδιο ακόμα προ-συνειδησιακό, κατηγορούμενος χωρίς αυτοβουλία αλλά και χωρίς συγκεκριμένη κατηγορία. Οι στιγμές που ο ήρωας «συσπειρωνόταν στον εαυτό του σαν να περίμενε ένα χτύπημα [...] που [...] δεν άφηνε μελανιά [...] αλλά επικρεμόταν πάνω από το κεφάλι του σαν καταπατημένη δυνατότητα της πατρικής ευγένειας» (173) είναι εκείνες που τον διαμορφώνουν σε υποκείμενο.

Αργότερα ακόμη «αυτό το δυνάμει χτύπημα [...] μεταμορφώθηκε σ' ένα βλέμμα κι ένα μη βλέμμα» (173): Το βλέμμα του πατέρα που βγάζει τα γυαλιά του υπονοώντας πως γνωρίζει και την πιο μύχια σκέψη του γιου του και ψιθυρίζοντας «*η αλήθεια είναι η μόνη κρυψώνα σου*» (174) και το μη βλέμμα προς το ρολόι που σήμαινε πως ο γιος ήταν «εξακολουθητικά εκπρόθεσμος σε σχέση με τον πατρικό

χρόνο» (174) και συνοψιζόταν στη φράση «*η ζωή σου είναι τόσο μεγάλη όση το χαμένο λεπτό*» (174). Σ' αυτήν την αντιφατική πατρική προσέγγιση που τείνει να καταπιέζει την ετερότητα της εσωτερικότητας του γιου[59] ενώ ταυτόχρονα θέτει τη σχέση ανάμεσά τους με όρους χρονικής διαφο(ω)ράς, εκείνο που ο πατέρας βλέπει και ταυτόχρονα δεν βλέπει[60] είναι η ετερότητα του γιου του μέσα σε μια ασύμμετρη σχέση όπου το εκτυφλωτικό φως της καταπίεσης καμπυλώνεται γύρω από την πυκνή και σκοτεινή περιοχή της υποκειμενικής χρονικότητας, της *διαχρονίας* του παιδιού. Το υποβλητικό όσο και ακατάληπτο πατρικό μουρμουρητό από «λέξεις κολλημένες η μία πλάι στην άλλη, λες και αρνιόντουσαν να βγουν απ' το στόμα, λέξεις που τις μάντευες παρά τις άκουγες» (174), είναι το μη δηλωτικό *λέγειν* της ηθικής σχέσης ανάμεσα στους δύο και ταυτόχρονα – στο βαθμό που «οι λέξεις αυτές ήταν η ίδια η ζωή ενός μάρτυρα» (175) – της παθητικότητας του ίδιου του «μάρτυρα» πατέρα.

Αντίθετα από εκείνους που «τα έχουν τακτοποιημένα όλα μέσα στο κεφάλι τους» και εκπλήσσουν με τη «νεκρική απάθεια της μνήμης τους» (170), ο ήρωας αδυνατεί να σταθεροποιήσει σε μια χωρική αναπαράσταση τη *διαχρονία* της σχέσης με τον πατέρα του. Παράλληλα η ίδια χρονικά ακαθόριστη ανάμνηση προσδιορίζει με ακρίβεια μια θέση ευθύνης που είναι η θέση του υποκειμένου του γιου, ο οποίος όλα όσα σχετίζονται με τον πατέρα του,

> τα θυμάται όπως το όνομά του, επειδή μόνο εξ ονόματος του εαυτού μας μπορούμε να μιλήσουμε γι' αυτά τα ζητήματα (170).

---

[59] Η αναζήτηση της αλήθειας ως πλήρους αντιστοιχίας των παραστάσεων του εγώ με την εξωτερική πραγματικότητα υπονοεί την άνευ όρων παράδοση και την απορρόφηση της ετερότητας, που διέπει την παραδοσιακή φιλοσοφική θεώρηση του γιγνώσκοντος υποκειμένου (cogito). Πρβλ. Critchley 1996: 6.

[60] Η σύμφυρση βλέμματος και μη βλέμματος γίνεται εντονότερη χάρη στην επισήμανση του αφηγητή ότι το βλέμμα χωρίς τα γυαλιά είναι επίσης ένα μη βλέμμα ενώ τίποτα δεν εμποδίζει το μη βλέμμα προς το ρολόι να είναι επίσης ένα λοξό βλέμμα προς το γιο (σ.175).

Η καταδίωξή του από τον πατέρα του, παρά την εξόφθαλμη ευθύνη του μεγαλύτερου, φαίνεται να διαμορφώνει κατά παράδοξο τρόπο τον *γιο* σε υπεύθυνο υποκείμενο που μιλάει «εξ ονόματος του εαυτού του». Η ίδια παράδοξη υπεύθυνη συγκρότηση διακρίνεται και στην άρνησή του να περιφρονήσει τον πατέρα του με την προσφορά της συγχώρησής του.[61] Παραμένοντας μ' αυτόν τον τρόπο όμηρος στη σχέση τους αναλαμβάνει υπεύθυνα με τη σειρά του τη θέση του κατήγορου που τοποθετεί τον πατέρα στην «αιτιατική» της κατηγορίας και της καταδίωξης[62] η οποία ανοίγει όλες τις παραγράφους του κειμένου. Με βάση αυτό το χαρακτηριστικό, ο γιος αυτός μοιάζει να είναι ο ίδιος εκείνος ήρωας του «Στέλιο είσαι λάθος» όπου η μορφή του πατέρα με τον οποίο δεν μίλησαν για δεκαπέντε χρόνια – ακριβώς όσα και ο ήρωας της παρούσας ιστορίας – ανοίγει τις δύο τελευταίες παραγράφους και πάλι στην αιτιατική: «Τον πατέρα του,...». Εντούτοις, όσο η κατηγορία του γιου που αρνείται να περιφρονήσει τον πατέρα θα παραμένει αναπάντητη ο γιος θα τελεί στο διηνεκές «τα δικά του, τα κατάδικά του ανελλιπή μνημόσυνα» (190) που θα σημαίνουν μια αναντίστρεπτα ασύμμετρη σχέση με τον πατέρα. Σ' αυτό το «κυνηγητό, όπου θύτης και θύμα, καλό και κακό ταυτίζονται»,[63] ο γιος ως ηθικό υποκείμενο αναγνωρίζει την ανικανότητά του να θάψει την σχέση του με τον πατέρα του σε μια ξεχασμένη αναπαράσταση, την θαμμένη ιστορία που παίρνει σάρκα και οστά και ζωντανεύει επανερχόμενη διαρκώς στο ανήκουστο *λέγειν* των παρενθέσεων του τίτλου.

---

[61] Πρβλ. «Κανένας τους δεν παραδέχεται πως συγχωρώντας εκείνον που σ' έχει πληγώσει, είτε προσωπικά είτε κοινωνικά, ουσιαστικά τον περιφρονείς. Δεν τον απαλλάσσεις, δεν τον αθωώνεις, τον περιφρονείς, με τη χειρότερη μορφή περιφρόνησης που σκέφτηκε ποτέ ανθρώπινος νους». (188-189)

[62] Πρβλ. Lévinas (1974α: 177): "Dans la responsabilité pour Autrui, la subjectivité n'est que cette passivité d'un accusatif qui n'est pas la suite d'une déclinaison qu'il aurait subie à partir du nominatif. Accusation qui ne peut se réduire à la passivité du Soi que comme persecution [...] Tout est au préalable à l'accusatif – condition exceptionelle ou in-condition du soi, signification du pronom *Se* que nos grammaires latines elles-mêmes "ignorent" le nominatif".

[63] Φάις 2000γ.

Το διαλογικό διήγημα-μονόπρακτο «Μετά τις τελευταίες μας λέξεις» (σσ. 191-234) προσφέρει μια καθαρότερη διαγραφή του τελεστικού *λέγειν* που συνιστά την εκτύλιξη της ασύμμετρης ηθικής σχέσης μεταξύ δύο προσώπων που είναι σ' αυτήν την περίπτωση ένα ζευγάρι. Στο βαθμό που οι πραγματολογικές συντεταγμένες είναι παρόμοιες, θα μπορούσαμε ίσως να προχωρήσουμε στην υπόθεση ότι η γυναίκα του ζευγαριού – που δεν μιλάει με τον πατέρα της ενώ η μητέρα της έχει αυτοκτονήσει από χρόνια – είναι μια εκδοχή της μεγαλύτερης αδερφής από την προηγούμενη ιστορία.

Η αγριότητα του καυγά που παρακολουθούμε διαταράσσει σημαντικά την αναφορικότητα του κειμένου με συνεχείς διακοπές της ροής της πληροφοριακότητας των λεκτικών ανταλλαγών, ενώ η αναγνωστική προσδοκία για μια εξήγηση της καθαυτό αιτίας της διαφωνίας και της αναφορικής βάσης του διαλόγου απογοητεύεται από την ασυνέπεια των ανανταπόδοτων ερωταποκρίσεων. Η απουσία οποιασδήποτε αφηγηματικής παρέμβασης που θα παράλλασσε το ρυθμό αυτού του σχοινοτενούς διαλόγου, τον κάνει να μοιάζει πραγματικά με ένα σκοινί γεμάτο από κόμπους που διακόπτουν την αναφορικότητα και επιτρέπουν στο *λέγειν* να αναδυθεί μέσα από τις παροδικές καταρρεύσεις του δηλωτικού *λεχθέντος*. Τέτοια χαρακτηριστικά σημεία είναι τα παρακάτω:

- Η ερώτησή σου ποια είναι μωρέ;
- Γυρεύω μια απάντηση, όπως κι εσύ. Μόνο που η ερώτησή μου προηγήθηκε. Τι να κάνουμε, αυτοί είναι οι κανόνες. Μας ρωτάνε, απαντάμε. Ρωτάμε, μας απαντάνε. Τι λες, θα τα καταφέρουμε;
- Δηλαδή για να καταλάβω: η ερώτησή σου είναι μια απάντηση δική μου; (199)

- Δεν καταλαβαίνω.
- Καταλαβαίνεις…
- Ωραία, καταλαβαίνω.
- Μην κάνεις ότι δεν καταλαβαίνεις.
- Είπα, καταλαβαίνω.
- Ώστε δεν καταλαβαίνεις… (202-203)

- Θεόμουρλη, τελειώσαμε;
- Τελείωσες;
- Εγώ; Που να σε πάρει και να σε σηκώσει.
- Τελείωσες;
- Όχι δεν τελείωσα. Όπως και με τον πατέρα σου δεν τελειώσαμε. (212)

Και στις τρεις αυτές περιπτώσεις οι ανακόλουθες λεκτικές ανταλλαγές του ζευγαριού διακυβεύουν την αμεσότητα του περιεχομένου των πλέον διάφανων εκφορών τους και προβάλλουν την *πράξη* της ομιλίας. Μ' όλη τη δηλωμένη αναζήτηση της «πραγματικότητας»,[64] αυτές οι επανερχόμενες διακοπές του δηλωτικού *λεχθέντος* επιτρέπουν να αναδυθεί η *τελεστική* διάσταση του διαλόγου τους που φέρνει στο προσκήνιο το, διαφεύγον από την καθήλωση της αναφοράς, ηθικό *λέγειν* της σχέσης τους.

Άλλες ανακολουθίες, όπως η παρακάτω:

- Η λέξη είναι *ευχαριστημένη*.
- Ευχαριστημένη;
- Όπως την ακούς.
- Ευχαριστημένη από τι;
- Η λέξη; (214)

αποκαλύπτουν μια διαφορά φάσης που εμποδίζει το συγχρονισμό, τη συγχρονία των συνομιλητών και, σε συνδυασμό και με την προηγούμενη παρατήρηση, φανερώνει την αδυναμία τους να είναι παρόντες ο ένας στον άλλον και ταυτόχρονα την σήμανση της σχέσης τους στο χρόνο της *διαχρονίας*. Η δυνατότητα του άντρα να χτυπάει επανειλημμένα και να πονάει τη γυναίκα αλλά όχι να την ακουμπάει[65] δείχνει ακριβώς πως και μέσα στην καταδίωξη ο η ετερότητα διατηρείται στην ανικανότητα του ενός να αδράξει τον άλλον. Επιπλέον στην αέναη και ακούραστη επανάληψη των αδιέξοδων επιχειρημάτων τους, τα μέλη του ζευγαριού παρουσιάζονται ως όμηροι ο

---

[64] Πρβλ. λ.χ. «Τόση ώρα δε φαγώθηκες με την πραγματικότητα;» (215) και «Εσύ έχεις μανία με την πραγματικότητα» (225).

ένας του άλλου, ανίκανοι να εγκαταλείψουν ο ένας τον άλλον και συμφωνώντας μόνο στο να περιμένουν,[66] μια συνθήκη που εκφράζεται άμεσα για τον αναγνώστη στον αδιαμεσολάβητο χρόνο που καλύπτει αυτός ο ευθέως αποδιδόμενος αδιέξοδος διάλογος.

Καθώς ο καυγάς αρχίζει με το χαρακτηριστικό ρήμα «συνεχίζεις» και λαμβάνει χώρα 'μετά τις τελευταίες τους λέξεις', τις λέξεις που καθηλώνουν και οριστικοποιούν, το πλαγιογραφημένο *αυτό* που ακούγεται στις τελευταίες ανταλλαγές τους μαζί με τα ονόματά τους – για πρώτη φορά – μπορεί να είναι μόνο η ειρωνεία μιας δυνάμει αποκαλυπτικής κατάληξης. *Αυτό* που τους χωρίζει και τους συνδέει στους επαναλαμβανόμενους τσακωμούς τους δεν είναι καμία συγκεκριμένη αιτία αλλά είναι η ίδια η ασύμμετρη ηθική σχέση τους, η σχέση του ενός με τον Άλλο.

Ο τόμος κλείνει με πενήντα αριθμημένες σύντομες και ανεξάρτητες καταγραφές που επιστέφονται από τον γενικό τίτλο «Εμποδισμένη ζωή» (σσ. 235-263) και παρουσιάζουν πρόσωπα και σκηνές οικεία στην παθητικότητά τους από τα προηγούμενα κείμενα.[67] Αυτοί οι γυμνοί πυρήνες διηγημάτων που μοιάζουν να βγαίνουν ακατέργαστοι από το σημειωματάριο του συγγραφέα επιτελούν μια πολλαπλή λειτουργία στο κλείσιμο της συλλογής.

Σ' αυτά τα σύντομα στιγμιότυπα αναγκαστικά υποχωρεί σημαντικά η πανθομολογούμενη δυσκολία πρόσβασης των προηγούμενων κειμένων[68] που

---

[65] Πρβλ. «Και να με ξαναχτυπάς μπορείς. Και να με πονάς μπορείς. Μόνο να μ' ακουμπάς δεν μπορείς» (231).

[66] Πρβλ. Blanchot (1980: 83-84): "Par le dit, nous appartenons à l'ordre, au monde (le cosmos), nous sommes présents à l'autre avec qui nous pouvons traiter d'égal à égal, nous sommes contemporains. De par le Dire, nous sommes arrachés à l'ordre sans que l'ordre disparaisse tranquillement en désordre: la non-coincidence avec autrui, l'impossiblité d'être ensemble dans une simultanéité simple, la necessite (l'obligation) d'assumer un temps sans présent, ce que Lévinas nommera la "diachronie irreductible" [...] voilà ce à quoi le Dire nous engage dans notre responsabilité de l'Autre, responsabilité si démesurée que nous y sommes livrés passivement à l'extremité de toute patience, [...] obsédés ou assiégés de part en part jusqu'à "la substitution", l'un qui n'existe presque pas n'existant que pour l'autre".

[67] Για τη σύνδεση του προβληματισμού του Φάις με αυτόν τον Δημητρίου είναι χαρακτηριστική η αφιέρωση της τελευταίας αυτής ενότητας στον δεύτερο.

[68] Πρβλ. Καγιαλής 2000.

δημιουργείται από παρομοιώσεις απροσδόκητες στο σχηματισμό και τη θέση τους, παραδοξότητες που παρουσιάζονται σαν τετριμμένες αλήθειες, φορτωμένα σχήματα λιτότητας και καθυστερημένες επεξηγήσεις, εμποδίζοντας τη διαφάνεια των ιστοριών και πλουτίζοντας τις ερμηνευτικές προοπτικές, απομακρύνοντας ανεπιστρεπτί οποιαδήποτε δυνατότητα τα πρόσωπα των κειμένων και οι σχέσεις τους να περιοριστούν στη μειωτική δήλωση μιας σχηματικής μηχανιστικής εξήγησης. Ωστόσο, απαλλαγμένοι από αυτόν τον φόρτο, οι παρόντες γυμνοί πυρήνες παρά πάσα προσδοκία δεν αποκαλύπτουν τίποτα περισσότερο ή τίποτα διαφορετικό, εκφράζοντας στην πραγματικότητα τον ίδιο *τρόπο* και βεβαιώνοντας ότι η παρουσίαση των προσώπων ως ηθικών υποκειμένων και των μεταξύ τους σχέσεων ως ηθικών σχέσεων είναι δευτερευόντως μόνο αποτέλεσμα των εκφραστικών και αφηγηματικών χειρισμών. Ταυτόχρονα, η ίδια αδιάπτωτη συνέχεια της συγκεκριμένης προσέγγισης κατορθώνει, με αυτόν τον εντυπωσιακό πολλαπλασιασμό των περιπτώσεων, να εκφράσει τον πλούτο και την εξατομικευμένη ποικιλία της ετερότητας.

Από μια άλλη πλευρά, στο βαθμό που παραδίδει φαινομενικά ανεπεξέργαστα τα ερεθίσματά του, ο συγγραφέας μοιάζει σ' αυτό το σημείο εξόδου από το έργο να 'καίει' το σημειωματάριό του προκειμένου να μην επανέλθει στα ίδια θέματα.[69] Σ' αυτήν την έκθεση στον αναγνώστη, η αυτοαναφορικότητα τόσο του βιβλίου όσο και του ίδιου του συγγραφέα παρουσιάζεται να διαπερνάται από την ετερότητα.

Ταυτόχρονα, στο βαθμό που τα κείμενα αυτά ξεγυμνώνουν μια πρόθεση που αφορά το άτομο του συγγραφέα, συνιστούν μια αυτοβιογραφική αναφορά που γίνεται σαφέστερη με την τοποθέτηση της συλλογής στην προοπτική μιας «άτυπης

---

[69] Πρόκειται για μια ερμηνεία που υποστηρίζεται τόσο από τον ίδιο τον συγγραφέα (προσωπική επικοινωνία) όσο και από την κριτική, που σημειώνει, διά στόματος Ραυτόπουλου (2000: 122): «Έχει κανείς την εντύπωση ότι πρόκειται για σημειώσεις, «υλικό» που δεν πρόλαβε να γίνει διήγημα, ότι ο συγγραφέας αδειάζει το συρτάρι του για να μην επανέλθει στα ίδια πρόσωπα, στα ίδια θέματα».

τριλογίας» που περιλαμβάνει το μυθιστόρημα *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου* (1994) που προηγήθηκε, και τη νουβέλα *Aegypius monachus* (2001) που ακολούθησε την έκδοση της παρούσας συλλογής.[70] Στο φως του πρώτου, όπου, μέσα από την πολυφωνία του πιο ετερόκλητου πρωτογενούς και δευτερογενούς υλικού,[71] «το δεσπόζον πρόβλημα [παραμένει] το ζήτημα του αυτοπροσδιορισμού ή του ετεροπροσδιορισμού μας στον κόσμο»[72] και του τρίτου, όπου ο συγγραφέας «παρωδεί θεματικές εμμονές και ξεθεμελιώνει αφηγηματικές τεχνικές προηγούμενων βιβλίων του [καθώς] μηχανεύεται τρόπους να απομαγέψει το ριζικό του δαίμονα: την αυτοβιογραφία»,[73] ο δεύτερος τόμος που μας απασχολεί αποκαλύπτει μια διάσταση αυτοβιογραφίας που τελείται ακριβώς μέσω της στροφής προς τους πολυάριθμους Άλλους πρωταγωνιστές του βιβλίου.

Το πεντηκοστό στιγμιότυπο της «Εμποδισμένης ζωής» κλείνει τη συλλογή με έναν πένητα που ιστορεί τη ζωή του στην κάμερα μπροστά σ' ένα μεγαλοκατάστημα παραμονές Χριστουγέννων, για τον οποίον λέγεται: «Γι' αυτόν τον αρχάριο της τρυφερής ζωής, τον ξεσκολισμένο των βασάνων, το μόνο νόημα που υπάρχει για τις ξεχωριστές και τις τρέχουσες μέρες βρίσκεται στην αυτοβιογραφία του, είναι η αυτοβιογραφία του – η μόνη ιστορία που θα μπορούσε να πει, που ανέχεται ν' ακούσει, που έχει το κουράγιο να συνεχίσει, τη δύναμη να διακόψει.» (262-263). Μ' αυτήν την έξοδο από το βιβλίο, διακόπτοντας το συγγραφικό λόγο ταυτόχρονα με τη διακοπή του λόγου του Άλλου, το συγγραφικό υποκείμενο ανταποκρίνεται για μια

---

[70] Πρβλ. το οπισθόφυλλο του *Aegypius monachus*: «Με το *Aegypius monachus* κλείνει μια άτυπη τριλογία που άρχισε με το μυθιστόρημα *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου* και συνεχίστηκε με τη συλλογή διηγημάτων *Απ' το ίδιο ποτήρι και άλλες ιστορίες*».

[71] Το σώμα του κειμένου απαρτίζεται σε μεγάλο βαθμό από αποκόμματα εφημερίδων και περιοδικών, απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις, γράμματα, ανακοινώσεις, διαφημίσεις, ταφικές επιγραφές αλλά και αλλεπάλληλες εναλλαγές αφηγητών.

[72] Φάις 1995: 81.

[73] Βλ. οπισθόφυλλο *Aegypius monachus*, γραμμένο από τον συγγραφέα.

τελευταία φορά στο κάλεσμα του Άλλου προβάλλοντας τη διάσταση εκείνη που ο Lévinas ονομάζει θρησκευτικότητα του εαυτού και ο Φάις αναζήτηση του ιερού.[74]

Στην πορεία αυτής της αναζήτησης αναδύεται, όπως είδαμε, ένα υποκείμενο που προσδιορίζεται με βάση την αδυναμία και την παθητικότητά του, την έμμονη, καταδιωκτική παρουσία του ασύλληπτου Άλλου σε μια σχέση απαραμείωτης ασυμμετρίας που τοποθετεί τον άξονα της ταυτότητας του ιδίου στον Άλλον. Αυτή η αναίτια καταδίωξη από τον Άλλον, η έκθεση στην ετερότητά του και η δεξίωσή της, είδαμε πως ακολουθείται σε αρκετές περιπτώσεις από την ενεργή υπευθυνότητα του υποκειμένου, ενώ το συχνότερο αυτή η ευθύνη εκφράζεται σαν μια ομηρία στον Άλλον, σαν ακυρωμένη δυνατότητα αδιαφορίας. Η αισθητηριακή διάσταση αυτού του υποκειμένου είναι οπωσδήποτε από τις βασικότερες παραμέτρους του, που συγκεκριμενοποιεί τη σχέση του με τον άλλον άνθρωπο και εγγυάται τη γήινη στερεότητά της. Ο τίτλος της συλλογής *Απ' το ίδιο ποτήρι*, περισσότερο από μια θεματική συγγένεια των κειμένων που στεγάζει, εκφράζει έτσι τη συντελεσμένη δοτικότητά τους και συνιστά μια χειρονομία προς τον αναγνώστη που καλείται να τα απολαύσει και να μεταλάβει από τον προβληματισμό τους.

Για το κλείσιμο θα ήταν ίσως αρμόζον να δώσουμε το λόγο σ' έναν από τους Άλλους του παρόντος κειμένου, τον ίδιο το συγγραφέα, που σημειώνει με αφορμή το έργο του: «"Ο άνθρωπος σκέφτεται, ο Θεός γελά". Και στη θέση του Θεού δεν

---

[74] Πρβλ. Φάις 2000α: «[Το βιβλίο] προσπαθεί να υπερασπιστεί το δικαίωμα του αφηγητή, των ηρώων, του αναγνώστη εν τέλει, στη βραδύτητα και στην αυτοσυγκέντρωση – μήπως να το πούμε δικαίωμα στο ιερό;» και Φάις 2000β: «το θέμα του βιβλίου δεν είναι ο θάνατος, το πένθος ή η απουσία. Είναι η αναζήτηση του ιερού, του βαθύτερου εαυτού μας». Πρβλ. επίσης και Αθανασόπουλο 2000: «ο συγγραφέας κατορθώνει [...] να κάνει καίριες επισημάνσεις σχετικά με τους πυρήνες ιερότητας της ανθρώπινης εμπειρίας [...] Η καλυμμένη, ντροπαλή ιερότητα κυκλοφορεί μεταμφιεσμένη μέσα στα διηγήματα, συντροφευμένη από την κρυμμένη εβραϊκότητα, η οποία εκφράζεται με την μορφή των περιστασιακών φανερωμάτων μιας εβραϊκής μνήμης. Από τη στιγμή που το ιερό απορρέει από μια τέτοια συνθήκη, δεν κινδυνεύει να τοποθετηθεί στη σφαίρα του μεταφυσικού, αλλά παίρνει μια ρεαλιστική ιστορική διάσταση».

μπαίνει σίγουρα ούτε ο παντογνώστης συγγραφέας ούτε το εφησυχασμένο έργο αλλά η γραφή και ο αναγνώστης· με άλλα λόγια: η ετερότητα»[75].

---

[75] Φάις 1995: 80.

Συμπέρασμα

Το τρίτο αυτό μέρος πραγματεύτηκε την υπονόμευση που διενεργούν τα διηγήματα των Δημητρίου, Ιωάννου και Φάις στην ιδέα του αυτόνομου κυρίαρχου υποκειμένου. Και στους τρεις συγγραφείς η αμφισβήτηση της ουσιοκρατικής ταυτότητας, ο ετεροπροσδιορισμός, η παθητικότητα και η καταδίωξη γίνονται φορείς ενός ηθικού προβληματισμού που γίνεται περισσότερο ορατός από τον ένα συγγραφέα στον επόμενο.

Αν στον Δημητρίου η κατάδειξη του περιθωριοποιητικού μηχανισμού με τη συγκρότηση ορισμένων ατόμων σε περιθωριακά υποκείμενα εγείρει ήδη μια συγκαλυμμένη διαμαρτυρία, στον Ιωάννου η διαμαρτυρία αυτή γίνεται εντονότερη, εκπεφρασμένη και ταυτόχρονα εφαλτήριο αμφισβήτησης της κυρίαρχης καθολικής ηθικής τάξης προς όφελος μιας ηθικής στάσης προσανατολισμένης στην αναγνώριση της διαφοράς μέσα από την προβολή του συγκεκριμένου Άλλου. Στον Φάις ο Άλλος γίνεται μια απόλυτη προτεραιότητα που συγκροτεί τα υποκείμενα ως ηθικά μέσα από μια διαρκή και απαραμείωτη έκθεση η οποία διαμορφώνει την ταυτότητά τους ως κατεξοχήν ανοιχτή και διαπροσωπική.

Τα ηθικά ζητήματα που θέτουν τα κείμενα που μελετήθηκαν παραπέμπουν σε μια πραγματικότητα ασύμβατων ετεροτήτων, μια πραγματικότητα που δεν είναι ένα μονολιθικό πεδίο ακώλυτης δράσης και κατάκτησης αλλά ένας ιστός κοινωνικών σχέσεων. Αυτή η εικόνα της πραγματικότητας και οι συναντήσεις του υποκειμένου μ' αυτήν γίνεται το θέμα του επόμενου κεφαλαίου που σημαδεύει την έξοδο της διατριβής.

ΕΞΟΔΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9

Το υποκείμενο και η πραγματικότητα μέσα στα (γλωσσικά) παιχνίδια της συλλογής διηγημάτων *Ο βασιλιάς του φλίπερ* της Έρσης Σωτηροπούλου.

Σ' αυτό το τελευταίο κεφάλαιο εξετάζεται η συλλογή της Έρσης Σωτηροπούλου *Ο βασιλιάς του φλίπερ* (1997) από τη σκοπιά του ρόλου που παίζει η προβολή του παιχνιδιού στον προβληματισμό της έννοιας του αυτόνομου κυρίαρχου υποκειμένου αλλά και της δυνατότητας που παρέχει το πρώτο για τον επαναπροσδιορισμό του δεύτερου σε σχέση με την πραγματικότητα. Στα δεκαπέντε διηγήματα του τόμου το παιχνίδι επανέρχεται σχεδόν με κάθε δυνατή έννοια και μορφή και επανειλημμένα συνδέεται με την αποσταθεροποίηση του υποκειμένου.[1] Καθώς η αναζήτηση μιας παραμόνιμης ταυτότητας ικανής να αντισταθεί σ' αυτές τις κρίσεις αποβαίνει άκαρπη και αποδεικνύεται ότι διεξάγεται με τους ίδιους όρους παιχνιδιού, προβάλλει, στα κείμενα που εξετάζουμε, η δυνατότητα μιας συμφιλίωσης με αυτόν τον αναπόφευκτο αποσταθεροποιητικό όρο συσχετισμού του ατόμου με την πραγματικότητα, που είναι το παιχνίδι. Καθώς καταφάσκει σ' αυτό, το άτομο απορροφάται και αφομοιώνεται στους όρους του πραγματώνοντάς το και βρίσκοντας σ' αυτόν τον κατεξοχήν συσχετιστικό *τρόπο* μια ύπαρξη που υπερβαίνει τη μηχανιστική διάκριση υποκειμένου-αντικειμένου.[2] Η ελευθερία που διέπει την ανεπανάληπτη φύση της

---

[1] Ίσως έχει κάποιο ενδιαφέρον σ' αυτό το εισαγωγικό σημείο να παρατηρήσουμε πως η παρουσία του παιχνιδιού και της φάρσας είναι επανερχόμενη στο σύνολο του έργου της Σωτηροπούλου με προεξάρχουσα περίπτωση το μυθιστόρημά της *Η Φάρσα* (1982).

[2] Για αυτού του είδους την αλληλεπίδραση του υποκειμένου με το παιχνίδι και την απορρόφηση του πρώτου στο δεύτερο βλ. Gadamer 1975: 102-109. Προς την αντίληψη αυτή για το παιχνίδι παραλληλίζεται στη συνέχεια από τον Gadamer το έργο τέχνης και η πρόσληψή του. Βλ. επίσης

εκάστοτε εκτέλεσης του παιχνιδιού και η επικοινωνιακή αξία που εγγυάται γι' αυτήν η κοινή αποδοχή των κανόνων του παιχνιδιού[3] προφυλάσσουν αυτόν τον τρόπο από την α-νοησία, απελευθερώνοντας παράλληλα τη διαπραγμάτευση των νοημάτων που διακυβεύει.

Σ' αυτό το σημείο θα ήταν ίσως χρήσιμη μια σύντομη επισκόπηση της έννοιας του παιχνιδιού, όπως θα χρησιμοποιηθεί στην ανάλυση που ακολουθεί, και η επεξήγηση του επιθέτου 'γλωσσικός' που προηγείται σε παρένθεση στον τίτλο.

Το παιχνίδι έχει αποτελέσει σημαντικό αντικείμενο ανάλυσης σε κοινωνικές επιστήμες όπως η ανθρωπολογία, η ψυχολογία και η κοινωνιολογία ενώ τόσο οι ίδιες επιστήμες όσο και οικονομικές δεν έχουν παραβλέψει τη χρησιμότητά του ως *μοντέλου* προκειμένου για την περιγραφή άλλων καταστάσεων όπως συμβαίνει λ.χ. με την οικονομική θεωρία των παιγνίων (game theory).[4] Μια εισαγωγική αναφορά στα τυπικά γνωρίσματα του παιχνιδιού μπορούμε να δανειστούμε από το βασικό έργο του Johan Huizinga, *Homo Ludens* (1989[1938]: 28): «Μια ελεύθερη δραστηριότητα, η οποία παραμένει απολύτως συνειδητά έξω από τον «συνήθη» βίο ως «μη σοβαρή», αλλά συγχρόνως απορροφά έντονα και απόλυτα τον παίκτη. Είναι μια δραστηριότητα η οποία δεν συνδέεται με κανένα υλικό συμφέρον και από την οποία κανένα κέρδος δεν είναι δυνατόν να αποκτηθεί. Κινείται μέσα στα δικά της όρια χρόνου και χώρου σύμφωνα με καθορισμένους κανόνες και κατά εύτακτο τρόπο. Προωθεί τον σχηματισμό κοινωνικών ομάδων οι οποίες τείνουν να περιβάλλονται με μυστικότητα

Warnke (1987: 48): "In playing a game, players enter a new and total environment. [...] In entering this space the players put aside their own concerns and desires and submit to the purposes of the game itself. Its goals and requirements take over and dictate actions and strategies to the players. The subject of action in a game is therefore not really the person playing it; the person's actions and aspirations are other reactions to tasks the game itself imposes and hence it is the action of the games, or what Gadamer refers to as the to-and-fro movement internal to it, that is the decisive factor in any game-playing". Για την απορρόφηση του παίκτη (συνδέοντας το παιχνίδι με την τελετουργία) κάνει επανειλημμένα λόγο και ο Huizinga (1989 [1938]: 28, 30-31, 34 κ.α.).

[3] Σχετικά με τους κανόνες του παιχνιδιού ως εγγυητών νοήματος και παραγόντων ελέγχου της άκρατης ασυδοσίας που εισάγει η έννοια του ελεύθερου παιχνιδιού βλ. και Worthington 1997: 95-99.

και να τονίζουν τη διαφορά τους από τον κοινό κόσμο με την μεταμφίεση ή άλλα μέσα».

Ο διαχωρισμός του παιχνιδιού από την καθημερινή ζωή στον οποίο επανέρχονται και άλλοι μελετητές,[5] υπό αίρεση στη θεώρηση του παιχνιδιού ως μοντέλου στις κοινωνικές και οικονομικές επιστήμες που είδαμε ήδη, αίρεται πλήρως στην έννοια του *γλωσσικού* παιχνιδιού που εισηγείται ο Ludwig Wittgenstein στις *Φιλοσοφικές έρευνές* ((1977)[1958]) του. Ο ίδιος αποφεύγει να δώσει έναν αυστηρό ορισμό της έννοιας ισχυριζόμενος ότι ο ορισμός είναι επίσης ένα γλωσσικό παιχνίδι. Ωστόσο, αναφερόμενος ταυτόχρονα τόσο την συστηματικότητα όσο και την ανεξαρτησία των διαφόρων κατηγοριών αποφάνσεων από οποιαδήποτε ιεραρχικά ανώτερη ή εξωτερική προς αυτές ρυθμιστική αρχή, ο όρος γλωσσικό παιχνίδι περιγράφει έναν τρόπο αντίληψης της πραγματικότητας και αλληλεπίδρασης μ' αυτήν κατεξοχήν πολιτισμικό.[6] Η αντίληψη του κόσμου μέσα από την κοινωνική σχέση (και την στοιχειωδέστερη, που υπονοεί η χρήση της γλώσσας)[7] δομείται έτσι με τη βοήθεια αυτών των πολλαπλών, ετερογενών και ανανεώσιμων γλωσσικών παιχνιδιών που προσδιορίζουν την αλληλεπίδραση του ατόμου με τον κόσμο.[8]

---

[4] Για μια ευρύτερη επισκόπηση της εκτεταμένης χρήσης της έννοιας παιχνιδιού στις διάφορες επιστήμες βλ. Avedon & Sutton-Smith 1971, κυρίως τις σσ. 4-7, 385-389.

[5] Βλ. και Caillois που στο βασικό έργο του *Les Jeux et les hommes* (1958: 101) δεν διαφοροποιείται σημαντικά από τον ορισμό του Huizinga: "Quand il s'agit de dénombrer les caractères qui définissent le jeu, celui-ci est apparu comme une activité: 1 libre; 2 séparée; 3 incertaine; 4 improductive; 5 reglée; 6 fictive; étant entendu que les deux derniers caractères tendent à s'exclure l'un l'autre".

[6] Πρβλ. Χριστοδουλίδη (1977: 9-10): «Τα παιχνίδια είναι πολλών και διαφόρων ειδών και δεν έχουν όλα τους *ένα* γνώρισμα που να τα κάνει παιχνίδια. Το ίδιο και οι χρήσεις της γλώσσας παρουσιάζουν ακόμα μεγαλύτερη πολυμορφία. Γα να υπογραμμίσει αυτή την αναλογία, ο Wittgenstein πλάθει τον όρο «γλωσσικό παιχνίδι» [...]. Αυτός ο όρος θα μας υπενθυμίζει ότι η σημασία μιας λέξης ή το νόημα μιας έκφρασης σχετίζονται πάντα με ένα πλαίσιο, με κανόνες εφαρμογής, με εκμάθηση και προπάντων με υποδείγματα Τα γλωσσικά παιχνίδια είναι *μορφές ζωής* που ασφαλώς ξεπερνούν τον απλό τυπικό λογισμό – γιατί σ' αυτές ενυπάρχουν ενδιαφέροντα, στάσεις, συνήθειες, συμπεριφορές, κτλ.».

[7] Είναι ίσως σ' αυτό το σημείο χρήσιμο να αναφέρουμε την α-δυνατότητα *ιδιωτικής* γλώσσας όπως αναπτύσσεται από τον Wittgenstein στο ίδιο βιβλίο (βλ. κυρίως §§ 268-281).

[8] Βλ. ενδεικτικά Wittgenstein (1977: §23): «Υπάρχουν [...] αμέτρητα διαφορετικά είδη χρήσης όλων αυτών που ονομάζουμε «σημεία», «λέξεις», «προτάσεις». Και αυτή η πολλαπλότητα δεν είναι κάτι το σταθερό, το δοσμένο μια για πάντα, αντίθετα γεννιούνται καινούριοι τύποι γλώσσας, καινούρια γλωσσικά παιχνίδια, όπως θα μπορούσαμε να πούμε, και άλλοι παλιώνουν και ξεχνιούνται. [...] Εξέτασε την πολλαπλότητα των γλωσσικών παιχνιδιών στα παρακάτω παραδείγματα (και σ' άλλα ακόμη): Προστάζω, και ενεργώ σύμφωνα με την προσταγή-

Ιδωμένα στο πλαίσιο της κοινωνικής σχέσης, τα πολλαπλά και ασύμμετρα αυτά γλωσσικά παιχνίδια προκαλούν διαρκείς μετατοπίσεις στα υποκείμενα-συνομιλητές που συμμετέχουν σ' αυτά ως πομποί, δέκτες ή αντικείμενα αναφοράς,[9] ή, για να το θέσουμε με πιο διακριτούς όρους παιχνιδιού, ως παίκτες ή – καταλήγοντας ταυτόσημο με το προηγούμενο – διακυβεύματα του παιχνιδιού, παίγνια.

Στη συλλογή που εξετάζουμε η πληθώρα των κυριολεκτικών παιχνιδιών εγκαθιστά έναν χειρισμό και μια παρουσίαση των χαρακτήρων σε σχέση με το περιβάλλον που είναι εξίσου ευδιάκριτα και αναγνωρίσιμα και σ' εκείνα τα κείμενα όπου τα παιχνίδια δεν υπεισέρχονται φανερά. Η έννοια των γλωσσικών παιχνιδιών, μολονότι δεν χρησιμοποιείται σχολαστικά, παρέχει ωστόσο ένα υπόρρητο ευρύτερο πλαίσιο για τη θεώρηση του συνόλου των κειμένων υπό το πρίσμα των όρων του παιχνιδιού.

Το ομώνυμο διήγημα («Ο βασιλιάς του φλίπερ», σσ. 11-35) που ανοίγει τη συλλογή παραπέμπει απευθείας, και ήδη από τον τίτλο, στην έννοια του παιχνιδιού και μάλιστα στην αγωνιστική μορφή του. Σ' αυτό το κείμενο, που, όντας επιπλέον το πιο εκτεταμένο του τόμου, μπορεί να θεωρηθεί από μερικές απόψεις υποδειγματικό για τα υπόλοιπα, οι σχέσεις των δύο πρωταγωνιστικών ζευγαριών (δυο εραστές και δυο αδέρφια) διαρθρώνονται στον αλλοπρόσαλλο άξονα μιας ποικιλίας ασύμμετρων παιχνιδιών που εγκαταλείπονται πριν τελειώσουν. Η αφήγηση ενός περιπετειώδους

Περιγράφω ένα αντικείμενο με βάση την όψη του ή τις διαστάσεις του
Κατασκευάζω ένα αντικείμενο με βάση μια περιγραφή (σχέδιο)
Αφηγούμαι ένα περιστατικό
Κάνω εικασίες σχετικά με το περιστατικό
[...] Κάνω ένα αστείο. Και το διηγούμαι.
Λύνω ένα πρόβλημα πρακτικής αριθμητικής
Μεταφράζω από μια γλώσσα σε άλλη
Ζητώ, ευχαριστώ, βρίζω, προσεύχομαι.» .

Βλ. επίσης Lyotard 1993: 57, 75 όπου λέγεται ότι τα γλωσσικά παιχνίδια αντιπροσωπεύουν τον ελάχιστο βαθμό σχέσης που απαιτείται για να υπάρχει κοινωνία.

[9] Lyotard ό.π. 59.

ταξιδιού των τεσσάρων στους Δελφούς διασπείρεται από ιστορίες για τη σχέση των δυο αδερφών και την κοινή τους ζωή στην Ιταλία. Χαρακτηριστική σ' αυτούς τους δύο κύριους αφηγηματικούς ιστούς είναι η διαρκής αυξομείωση των διαπροσωπικών εντάσεων στα ποικίλα παιχνίδια κυριαρχίας, όπου οι ανταγωνισμοί εναλλάσσονται με πρόσκαιρες συμμαχίες μετατοπίζοντας τα πρόσωπα του κειμένου που βιώνουν μια εκτεταμένη αστάθεια.

Η σχέση αδερφής-αδερφού, που επανέρχεται στο έργο της Σωτηροπούλου,[10] υπολαμβάνει στον τρόπο διάρθρωσής της έναν χαρακτήρα ευρετηρίου για όλες τις άλλες σχέσεις καθώς τα όρια εαυτού και άλλου με τις ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στους δύο, η παλινδρόμηση ανάμεσα στην αγάπη και το μίσος, ο κεντρικός ρόλος του παιχνιδιού από την κοινή παιδική ηλικία και η διαρκής διεκδίκηση εξουσίας (ενώπιον των γονιών) αποκτούν εξαιρετική ένταση στα πλαίσια αυτής της αναγκαίας σχέσης.

Με τη σειρά του, το φλίπερ που παίζουν «σαν κολασμένοι» (15) τα δυο αδέρφια συνοψίζει τις διακυμάνσεις της επαφής τους. Γύρω απ' αυτό το παιχνίδι αναπτύσσεται ένα λεπτό παιχνίδι εξουσίας με προκαθορισμένους ρόλους που αφορά όχι μόνο το αν θα πάνε να παίξουν αλλά κυρίως το ποιος θέλει να πάνε (ο αδερφός προβάλλει την επιθυμία στην αδερφή που αντιστέκεται) και ποιος τελικά υποχωρεί σε ποιον. Το παιχνίδι αυτό ενσωματώνει και παλαιότερες – μη λειτουργικές πλέον – μορφές του που κατάγονται από την παιδική τους ηλικία όπως είναι ο ξυλοδαρμός-ανάμνηση των παιδικών τους τσακωμών.[11] Το φλίπερ παρέχει επίσης τον χώρο που αναδεικνύει την αμφί-/πολυσημία της σχέσης τους: Οι θαμώνες του μπαρ τους περνάνε για διδύμους ενώ η αδερφή, προς μέγιστο εξοργισμό του αδερφού, αντιτείνει

---

[10] Στον ίδιο τόμο στα διηγήματα «Μέρες εξαγνισμού» και «Το μουνί μέσα στη ζέστη», και στο μυθιστόρημα *Ζιγκ-Ζαγκ στις νεραντζιές* (2000).

[11] Στην παρούσα φάση ο αδερφός «προσαρμόζει το σετ των κινήσεών του έτσι ώστε να μη [την] δείρει πραγματικά» (17-18).

πως είναι αρραβωνιασμένοι. Όταν ο περιπτεράς τινάζει το φλιπεράκι με το εκπληκτικό σκορ του και υπογράφει πάνω του ως βασιλιάς του φλίπερ τα δυο αδέρφια αγωνίζονται «μαζί και χωριστά» (16) για να τον ξεπεράσουν.

Για να επιστρέψουμε στην εκδρομή των τεσσάρων, οι περιελίξεις στο παιχνίδι των μεταξύ τους σχέσεών ακολουθούν την απροσανατόλιστη και ανασφαλή πορεία που (δεν) υποδεικνύουν οι κατεστραμμένες ή σβησμένες πινακίδες και ο αναξιόπιστος χάρτης τους. Σ' αυτήν την διαδρομή που τίποτα δεν μπορεί να εγγυηθεί την ορθότητά της, τα πρόσωπα χάνουν τον έλεγχο πάνω στα πράγματα και στον εαυτό τους καθώς οι κινήσεις τους μετατοπίζουν την εξουσία με σπασμωδική ταχύτητα, όπως παρουσιάζεται στο παρακάτω απόσπασμα:

> "Ας δούμε τα πράγματα από την καλή τους πλευρά", είπε ο Έντζο.
> "Εννοείς θετικά;" ρώτησε η Βάνα κρύβοντας κάθε ίχνος ειρωνείας.
> "Πάμε έξω είπα", είπα.
> Κανείς δεν μίλησε. Η ένταση είχε αρχίσει να μυρίζει μέσα στο αυτοκίνητο. [...]
> "Μπες μέσα", φώναξε η Βάνα, "γυρίζουμε πίσω". Αλλά σε μισό λεπτό ήταν όλοι έξω. [...] ο Έντζο άρχισε να γελάει μόνος του [...]. Ήταν πάλι σε φόρμα, σε λίγο έβαλε κι η Βάνα τα γέλια κι εγώ με τον αδελφό μου τσιμπιόμαστε στα σκοτεινά και κάναμε μορφασμούς. [...] Μπλέξαμε σε μια κουβέντα για τους Πόντιους [...]. "Καλά να πάθεις", μουρμούρισε ο αδερφός μου. Είχε δίκιο, βαριέμαι τις σοβαρές συζητήσεις, ιδιαίτερα με αρχή, μέση και τέλος. Έπρεπε να πάρουμε αποφάσεις [...] Χωρίς αφορμή η ένταση είχε αρχίσει πάλι ν' ανεβαίνει, η Βάνα κοίταζε σιωπηλή τα μποτάκια της με τα χέρια στις τσέπες κι ο Έντζο κάποια στιγμή άρχισε να ουρλιάζει κατακόκκινος.[...] "Βρήκα τι θα κάνουμε", είπα χωρίς να έχω τίποτα στο μυαλό μου. (19-21)

Ενόσω παραμένουν στο αδιέξοδο που έχουν καταλήξει, οι τέσσερίς τους συναντούν έναν τσοπάνη ανεξοικείωτο με την αστάθειά τους. Γνωρίζει και τους υποδεικνύει τη σωστή διαδρομή ενώ η φιλοξενία που τους παρέχει ακολουθεί ένα σταθερό παραδοσιακό τυπικό. Κλεισμένος στο μοναδικό του παιχνίδι αδυνατεί να καταλάβει την απόφασή τους να φύγουν πριν το πρωί, που την εκλαμβάνει ως κίνηση εγκατάλειψης του παιχνιδιού από την πλευρά τους.

Καθώς συμπλέκεται με την επιμονή του τσοπάνη να ολοκληρώσουν το μονοσήμαντο παιχνίδι της φιλοξενίας του με το σφάξιμο του γουρουνιού, η ανάμνηση της εμφάνισης ενός αρουραίου πίσω στην Ιταλία και η «οικεία και ακαθόριστη» (27) διάσταση που της αποδίδεται κάνει το μονολιθικό παιχνίδι του τσοπάνη να αιωρείται μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, έτσι ώστε η δυνατότητα ενός μοναδικού, συνεπούς και αυτόνομου παιχνιδιού να μπορεί να θεωρηθεί σαν «μια ηχώ από φωνές χωρίς να υπάρχει κανείς στο δωμάτιο» (27), μια θεωρητική επαγωγή που ακυρώνεται στην πράξη.

Το περιστατικό με τον αρουραίο συνδέεται με μια διένεξη ανάμεσα στα αδέρφια στην Ιταλία σχετικά με τους αδιαφανείς συσχετισμούς και τα νοήματα του ζώου που το εμποδίζουν να είναι 'απλώς' αυτό που είναι.[12] Οι ανεξήγητες κρίσεις πανικού του αδερφού στην παιδική του ηλικία εντάσσονται στο ίδιο πλαίσιο και υπονομεύουν μια εικόνα ζωής που θέλει την καθημερινότητα να είναι αθώα και διαφανής, τα πράγματα να συμπίπτουν με τον εαυτό τους («Ένας αρουραίος είναι μόνο ένας αρουραίος, λέω στον εαυτό μου. Δύο αδέλφια είναι πάντα αδέλφια», 32) και την ουσία τους να μη διακυβεύεται από τα παιχνίδια που τα διαπερνούν.

> Πάθαινε κρίσεις χωρίς λόγο. Χωρίς λόγο; Είμαστε σύμμαχοι στην αγωνία, σκέφτομαι και τον κοιτάζω. Το προφίλ του διακρίνεται πεισματωμένο και ανήσυχο, μια στραβή μονοκοντυλιά έτοιμη να ρουφηχτεί στο σκοτάδι. Είμαστε εχθροί στην αγωνία. Αυτό μου θύμισε το βλέμμα του αρουραίου. Εχθροί, εχθροί. Ποια αγωνία; Δεν υπάρχει καμιά αγωνία. Μην προσπαθείς να σκαλίσεις τραγωδίες. Το βάθος του μυαλού μου είναι μουτζουρωμένο χαρτί και οι λέξεις σβήνουν πριν προλάβω να τις διαβάσω. (33-34).

Η αστάθεια του εαυτού που κινδυνεύει ανά πάσα στιγμή να ρουφηχτεί στο σκοτάδι, η αδυναμία της συνείδησης να κυριαρχήσει στα πράγματα που εμφανίζονται και εξαφανίζονται συγκεχυμένα και αστραπιαία (καθώς οι λέξεις τους

σβήνουν αδιάβαστες), συνδέονται με τις συνεχείς κινήσεις στα παιχνίδια της κοινωνικής σχέσης, όπου η συμμαχία εναλλάσσεται με την αντιπαλότητα καθώς η πραγματικότητα γίνεται αντικείμενο αδιάκοπης διαπραγμάτευσης στερώντας έστω και την πρόσκαιρη ανακούφιση ενός μονοσήμαντου τραύματος ή μιας κατάφωρης τραγωδίας.

Με μεγαλύτερη έμφαση και κυριολεξία, τα παιχνίδια επανέρχονται ως φορείς κρίσης και ατομικών μετατοπίσεων στο «Σχεδόν φραγκόκοτα» (σσ. 53-70), που επαναφέρει και το γόνιμο σχήμα της τετράδας. Τα δυο ερωτικά ζευγάρια – και περισσότερο το πρωταγωνιστικό – βιώνουν μια έντονη αστάθεια στα εκπεφρασμένα πλαίσια ενός ευρύτερου κι ενός στενότερου παιχνιδιού.

Το ευρύτερο παιχνίδι ξεκινά από την Μάρω που, επιθυμώντας να ευχαριστήσει τον νεαρό σύζυγό της, τον Τέλη, του υπόσχεται μια «σπέσιαλ φραγκόκοτα» για το δείπνο μολονότι δεν έχει παρά ένα απλό κοτόπουλο, ενώ εκείνος το διευρύνει ασυνείδητα καλώντας στο δείπνο ακόμη ένα φιλικό ζευγάρι. Όταν η Μάρω του αποκαλύπτει την πραγματικότητα – και ότι επιπλέον είναι η δεύτερη φορά που του κάνει μια τέτοια αθώα φάρσα – εκείνος αποπροσανατολίζεται και χάνει την αυτοκυριαρχία του σε μια σκηνή που είναι αποκαλυπτική για τις ανεπαίσθητες μετακινήσεις της εξουσίας που διακυβεύονται στο φαινομενικά αθώο παιχνίδι της Μάρως: «"Τι παιχνίδι μου παίζεις;" ρώτησε και η φωνή του ανέβηκε έναν τόνο [...] Ο Τέλης έμεινε σιωπηλός, προσπαθώντας να βάλει σε τάξη τις σκέψεις του. Η Μάρω τον κοίταξε και του φάνηκε ότι μια σκιά μικρού θριάμβου πέρασε από τα μάτια της. [...] Της έπιασε το χέρι από τον καρπό και το έστριψε» (56-57).

Ωστόσο καθώς οι δυο τους τελικά ενώνονται αναγκαστικά για να διασώσουν το κοινωνικό τους προφίλ απέναντι στο φιλικό ζευγάρι, το ευρύτερο παιχνίδι του

---

[12] «"Τι σχέση έχει το ένα με το άλλο;", φώναξα [...] "Τι σχέση έχει το ένα με το άλλο;", ρώτησα. [...] "Ποιο άλλο; Γιατί θέλεις πάντα να υπάρχει κάτι άλλο;", είπε ο αδερφός μου» (29-31).

'δείπνου με φραγκόκοτα' φέρνει καθαρότερα στο φως τις διαρκώς απειλούμενες ισορροπίες του καθενός σ' ένα πλήθος άλλων παιχνιδιών που διαγράφονται από τους ρόλους τους ως οικονομικά ανεξάρτητων, επαγγελματιών, γονέων, ισότιμων συντρόφων, εράσμιων ατόμων και συμπαγούς δυάδας απέναντι στον υπόλοιπο κόσμο. Παρόμοιες εντάσεις στους ρόλους και διακυβεύσεις εξουσίας παρατηρούνται εξάλλου και στο φιλικό ζευγάρι, που κάνει απλώς αυτονόητο τον ανταγωνισμό που μόλις και προβάλλει ανάμεσα στα δύο αντρόγυνα.

Το ευρύτερο αυτό κοινωνικό παιχνίδι που αποκαλύπτει και συσπειρώνει τα ασύμμετρα παιχνίδια ρόλων των προσώπων εκβάλλει ομαλά σε ένα ειδικότερο που καταλήγει στην έκρηξή τους: «"Η καλή μου γυναικούλα ήθελε να μου μαγειρέψει κάτι εξωτικό και...". Κοίταξε τη Μάρω περιμένοντας ότι αυτή θα συνέχιζε τη φράση του. "Δεν παίζουμε κάτι;" είπε εκείνη» (63). Το παιχνίδι «θάρρος ή αλήθεια» που ακολουθεί αποκαλύπτει μια ερωτική απιστία του Τέλη και προκαλεί μια βίαιη μετατόπιση στο αντρόγυνο. Η Μάρω καταφεύγει στο μωρό και κλαίγοντας γίνεται ένα με το «σχεδόν ασπόνδυλο» πλάσμα που κάθε τόσο «τρανταζόταν από τον εκνευρισμό σαν να το διαπερνούσε ηλεκτρικό ρεύμα» (66), ενώ ο Τέλης πλάι στην ευκαιριακή ερωμένη του[13] «ένιωσε ότι το σώμα της ήταν ένας κορμός γνώριμος και απειλητικός κι ότι αν πλησίαζε περισσότερο, αν το άγγιζε με το δικό του σώμα, θα σωριαζόταν ολόκληρος σαν πύργος από τραπουλόχαρτα» (68). Οι περιγραφές της κρίσης περιλαμβάνουν και στις δύο περιπτώσεις μια αντίληψη για τον κλονισμό και την απώλεια του ελέγχου που εστιάζει στην απουσία ενός κεντρικού άξονα, ενώ είναι ενδιαφέρον ότι ειδικά για τον Τέλη χρησιμοποιείται η εικόνα ενός παιχνιδιού με ευάλωτη ολοκλήρωση.

---

[13] Που είναι η Ζανέτ, η γυναίκα του άλλου ζευγαριού, γεγονός που παραμένει μέχρι το τέλος άγνωστο στη Μάρω.

Ο κλονισμός ενός νεαρού ζευγαριού αποτελεί το θέμα και στο «Πού είναι η πιάτσα Ναβόνα;» (σσ. 37-51). Στο κείμενο αυτό τονίζεται η ασυμπτωτικότητα ανάμεσα στους δύο, η αδυναμία τους να συναντηθούν καθώς οι κινήσεις τους στο παιχνίδι της ερωτικής σχέσης με την διαρκή διεκδίκηση εξουσίας τούς μετακινούν όλο και μακρύτερα τον έναν από το πιάσιμο του άλλου. Η επιλογή του προορισμού τους είναι από αυτήν την άποψη χαρακτηριστική:

> "Πού πηγαίνουμε;" ρώτησε αυτός. "Δεν είπαμε; Στην πιάτσα Ναβόνα", απάντησε η Ναντίν. Ήταν το μέρος της Ρώμης που της προκαλούσε τη μεγαλύτερη κατάθλιψη αλλά ήξερε ότι εκείνος το αγαπούσε [...] Ή μήπως η πιάτσα Ναβόνα του άρεσε ακριβώς επειδή δεν άρεσε σε εκείνην; (38).

Ο αποπροσανατολισμός τους μέσα στη Ρώμη καθώς κατευθύνονται σ' αυτόν τον πλέον οικείο προορισμό, επαναφέρει μια από τις θεματικές του «Βασιλιά του φλίπερ» και αναδεικνύεται σε καταλυτική εμπειρία καθώς οι δυο τους χάνονται σ' ένα γνωστό τοπίο, που εξεικονίζει τον οικείο λαβύρινθο των κινήσεων και μετακινήσεών των δύο παικτών στο παιχνίδι της ερωτικής επιθυμίας.

Στο κέντρο του, που τοπογραφικά είναι η πιάτσα Ναβόνα, όταν επιτέλους κατορθώνουν να το προσεγγίσουν, δεν τους περιμένει η οριστική λήξη του παιχνιδιού υπέρ του ενός ή του άλλου, ή έστω μια ισοπαλία-ένωση των δύο εραστών, αλλά το δυσανάγνωστο και αδιαφανές νέο ενός φαρσικού θανάτου, ένα τραγικό παιχνίδι. Το κέντρο του λαβυρίνθου-ερωτικού παιχνιδιού σημαδεύεται έτσι από μια έλλειψη, έναν θάνατο, μια απουσία. Αυτό που η ζάλη του ποτού και η διαψευσμένη επιθυμία κάνει αρχικά την Ναντίν να παραναγνώσει ως συνάντηση με τον εαυτό και ικανοποίηση με τη μεσολάβηση του άλλου («ΝΕΡΩΝ ΕΞΑΓΟΡΑΖΕΙ ΓΙΑΤΡΟ ΓΙΑ ΝΑ ΑΥΝΑΝΙΣΤΕΙ») είναι στην πραγματικότητα θάνατος με την ακούσια μεσολάβηση του άλλου, ήττα του εαυτού με την ήττα του άλλου («ΝΕΑΡΟΣ ΕΞΑΠΑΤΑ ΓΙΑΤΡΟ ΓΙΑ ΝΑ

ΑΥΤΟΚΤΟΝΗΣΕΙ»). Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως είναι ακριβώς αυτή η απουσία στο κέντρο που ανοίγει το ανελέητο και ατελείωτο παιχνίδι που προκαλεί τόση αστάθεια στους δύο εραστές.[14]

Ο χωρισμός τους παρά την αμοιβαία αγάπη τους, που πληροφορούμαστε πρωθύστερα, δεν είναι παρά η πιο εύκολα αναγνωρίσιμη διάσταση μιας διάλυσης και βίας προς αμφοτέρους που συντελείται ακόμα και στις καλύτερες στιγμές της σχέσης τους: Αμέσως μετά την ολοκλήρωση του έρωτά τους η Ναντίν συνοδεύει την ολιγόστιγμη απουσία του Μπρούνο με το κράτημα της αναπνοής της, το δάγκωμα της γλώσσας της, την πίεση στα σημεία που πίστευε ότι έκρυβαν τις φωνητικές χορδές. Η προσπάθειά της να συλλάβει την παρουσία του άλλου αλλά και του ίδιου του εαυτού της μέσα της και να την καθηλώσει μόνιμα εκεί, προστατεύοντάς την από τα (γλωσσικά) παιχνίδια με τη σιωπή της, αποδεικνύεται μάταιη.

Το κατά πολύ συντομότερο «Αγάπη μου σε μισώ» (σσ. 141-147) παρουσιάζει από την άλλη πλευρά ένα ζευγάρι που έχει παραμείνει ενωμένο. Ιδωμένο με τα μάτια του γιου τους που τους παρακολουθεί από την κλειδαρότρυπα, το ιδιότυπο ερωτικό παιχνίδι του αντρόγυνου αναπαράγει στις προκαθορισμένες φάσεις και τη διανομή των ρόλων του, διεστραμμένες, όλες τις κινήσεις που μαντεύει κανείς ότι χαρακτηρίζουν τα εξουσιαστικά παιχνίδια της κοινής τους καθημερινότητας. Η φροντίδα της γάτας, η τακτοποίηση του σπιτιού και η περιποίηση που προσφέρει η γυναίκα στον άντρα με την αυτονόητη συζυγική αγάπη της αποκαλύπτουν τα αντιφατικά νοήματα που αποκτούν στην καθημερινή τους εξάσκηση και συνοψίζονται στην αντιφατική έκφραση «αγάπη μου σε μισώ».

---

[14] Στο σημείο αυτό θα επανέρθουμε αναλυτικότερα στη συνέχεια, αρκεί εδώ να αναφέρουμε την καίρια συμβολή του Derrida (1967γ) στην θεωρητική προσέγγιση του ελεύθερου και αέναου παιχνιδιού που ανοίγει η έλλειψη ενός κέντρου που να ρυθμίζει το παιχνίδι όντας το ίδιο εξαιρούμενο απ' αυτό, στο άρθρο του " La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines".

Η συναίρεση των ασύμμετρων καθημερινών παιχνιδιών του αντρόγυνου σ' αυτό το μοναδικό παιχνίδι αποκαλύπτει τις αποσταθεροποιητικές τους συνέπειες αυτή τη φορά όχι πάνω στο ίδιο το ζευγάρι αλλά στον γιο τους, που ως παρατηρητής συνεπαίρνεται άθελά του στην εκτύλιξή του. Όταν το παιχνίδι τελειώσει, το νερό του μπάνιου που ακούγεται να τρέχει άφθονο είναι ανίκανο να εκπληρώσει τον παραδοσιακό συμβολικό του ρόλο: Δεν μπορεί να σβήσει, να εξαγνίσει ή να αναστρέψει το παιχνίδι για το μπερδεμένο παιδί. Αντίθετα «ο θόρυβος του νερού μεγαλώνει συνέχεια, μπαίνει βουίζοντας στο δωμάτιο, χτυπάει το ταβάνι με βαριές μεταλλικές ανάσες. Το κεφάλι [τ]ου γυρίζει, οι τοίχοι γυρίζουν» (144). Οι συνηθισμένες προσλαμβάνουσες του παιδιού-παρατηρητή υφίστανται μια βίαιη μετατόπιση και παραμόρφωση καθώς το υποκείμενο χάνει στη συνείδησή του τον έλεγχο μιας πραγματικότητας που απεκδύεται την αυτονόητη μονοσημία της.

Στο «Γκολφ στα στρείδια» (σσ. 71-83) ο έρωτας είναι η αφορμή για μια παρουσίαση του κεντρικού χαρακτήρα σ' ένα ευρύτερο δίκτυο παιχνιδιών της κοινωνικής σχέσης. Με την ελπίδα να συναντήσει την εκλεκτή της καρδιάς του Π., ο ήρωας συμμετέχει σε μια εκδρομή σ' έναν πρώην τόπο εξορίας που η κυβέρνηση προσπαθεί να αναβαθμίσει σε «κέντρο αναψυχής και κοινωνικού τουρισμού». Καθώς επισκέπτεται ένα τοπίο που παραπέμπει σ' εκείνο του δυστοπικού *Λοιμού* (1972) του Αντρέα Φραγκιά, το κείμενο εξετάζει το βαθμό στον οποίο το άτομο (εξακολουθεί να) προσδιορίζεται από ανεξέλεγκτα παιχνίδια με παράλογους κανόνες και σκοπούς καθώς και τη θέση του μέσα και απέναντι σ' αυτά.

Η απουσία του ποθητού αντικειμένου Π. (που εντέλει δεν συμμετέχει στην εκδρομή) αναγκαστικά αφήνει περιθώριο για να εμφανιστεί στο προσκήνιο το παιχνίδι 'γκολφ στα στρείδια' ('Γ.Σ.Σ.'). Οι πολυάριθμοι «ανόητοι και άσκοποι» κανόνες του κάνουν «αδύνατον να προβλέψει κανείς οτιδήποτε» (78) ενώ το τελικό

σκέλος των εγκυκλοπαιδικών ερωτήσεων με μοναδική έγκυρη απάντηση αυτήν που περιέχεται στον σφραγισμένο φάκελο του κριτή (αίφνης το κοινό χαρακτηριστικό που συνδέει τη Βαντούζ και το Σαν Μαρίνο δεν είναι ότι είναι πρωτεύουσες κρατιδίων αλλά ότι απέχουν την ίδια απόσταση από το Βλαδιβοστόκ) θυμίζουν την αυθαίρετη κατάληξη και την συνεπαγόμενη ανασφάλεια και αβεβαιότητα των παλιότερων παιχνιδιών του τόπου.

Ο ευτελισμός της εγκυκλοπαιδικής γνώσης που έχει ήδη προηγηθεί στα κάθε είδους τηλεπαιχνίδια, επανάληψη των οποίων είναι το τελικό σκέλος του 'Γ.Σ.Σ.', δεν είναι παρά μια ακόμη πλευρά της έκπτωσης του οράματος του Διαφωτισμού για το ώριμο, αυτόνομο και κυρίαρχο υποκείμενο που γίνεται πρόδηλη ήδη στους κανόνες του παιχνιδιού:

> 4. Σκοπός του Γ.Σ.Σ. είναι να αναπτύξει τόσο τις σωματικές όσο και τις πνευματικές ικανότητες. Η αυτοσυγκέντρωση, καθώς και η ακρίβεια υπολογισμών και κινήσεων που απαιτεί μια σωστή βολή, αναπτύσσουν τη μνήμη και τονώνουν το ψυχικό σθένος, προκειμένου ο παίκτης αργότερα, σε μια δύσκολη συγκυρία της ζωής του, να έχει θωρακισθεί επαρκώς, έτσι ώστε... (77)

Η ιδέα του υποκειμένου που, κυριαρχώντας στον αντικειμενικό κόσμο αυτονομείται και γίνεται κυρίαρχο του εαυτού του κατά έναν παραμόνιμο τρόπο, υπονομεύεται όχι μόνο στην μίμηση του υποκριτικού ύφους της ρητορικής που για άλλη μια φορά φιλοξενείται σ' αυτόν τον τόπο της αυθαίρετης εξουσίας (και όπου τα αποσιωπητικά δηλώνουν το πασίγνωστο και αδιάφορο της κοινοτοπίας που παραλείπεται), αλλά και στην αποκάλυψη της βαθύτερης δέσμευσης που παρεισάγει η άνευ ορίων (αυτό)πειθαρχία που συνεπάγεται η αντίληψη αυτή.[15] Με τους όρους του παιχνιδιού: «Το γήπεδο δεν είναι περιφραγμένο, τα όρια αυτού δεν είναι γνωστά στους παίκτες» (77), η συμμετοχή στο παιχνίδι δεν είναι προϊόν επιλογής.

Στην εμπλοκή του σ' αυτό το πεπαλαιωμένο παιχνίδι ο ήρωας ανταποκρίνεται με αυξανόμενη απογοήτευση, υπνηλία και λήθαργο. Ωστόσο αυτή η διάλειψη του εαυτού του είναι ίσως προτιμότερη από την αγωνιώδη ταραχή του συγκατοίκου του, του Τακόπουλου, που πίσω από τα ασύνδετα περιστατικά υποψιάζεται μια αναγκαία συνάφεια των πάντων σε μια ευρεία συνομωσία.[16] Ωστόσο η υπόσχεση μιας συνάφειας απογοητεύεται, η αφήγηση απλώς παρακάμπτει το τέλος της εκδρομής και την κατάληξη του παιχνιδιού, το μαργαριτάρι μιας μεταφοράς που υποψιάζεται κανείς στην εικόνα των στρειδιών παραμένει ανεύρετο, και ο ήρωας ξαναβρίσκεται «κολλημένος σαν στρείδι» (81) στην πόρτα της αγαπημένης του. Όσο αυτή τον αφήνει στην αβεβαιότητα, η παρομοίωσή του θα μας θυμίζει την εμπλοκή του στο παιχνίδι που «τα μπαλάκια είναι φρέσκα στρείδια με το κέλυφος» και για την φαλλογοκεντρική τους μετατόπιση χρησιμοποιούνται «μπαστούνια, βάσεις ομπρελών ή όποιο άλλο μακρύ σκληρό αντικείμενο διαθέτει κάποιος» (77).

Σχετικό με ευρύτερα κοινωνικά παιχνίδια είναι και το «Οι υπάλληλοι» (σσ. 149-158) που επαναφέρει το θέμα της υποψίας συνωμοσίας. Η δράση τοποθετείται αυτήν την φορά σ' ένα μεγάλο εμπορικό κέντρο που παρέχει το απαραίτητο φυσικό περιβάλλον για το παιχνίδι του καταναλωτισμού όπου προβλέπεται ένας ρόλος για όλους: «Όλοι φαίνονταν να έχουν έναν πολύ συγκεκριμένο στόχο στη ζωή τους. Τα ρούχα, οι πλαστικές τσάντες και τα πορτοφόλια βρίσκονταν στη θέση τους» (152). Ωστόσο, όπως όλα τα παιχνίδια που έχουμε συναντήσει μέχρι στιγμής, έχει κι αυτό τις δυσάρεστες συνέπειές του για τους παίκτες: «Όλοι ήταν ξοφλημένοι, το ήξερα. [...] Στις γυναίκες αυτή η εξαθλίωση κρυβόταν καλύτερα. Ο πανικός κούρνιαζε στη σπονδυλική τους στήλη.» (152).

---

[15] Για την πειθαρχία και αυτοπειθαρχία με τις οποίες έχει συνδεθεί ιστορικά το ιδεώδες του Διαφωτισμού για το αυτόνομο και κυρίαρχο υποκείμενο βλ. Adorno-Horkheimer (1986) [1944]: 25-31.

Κατά τυπικό πλέον τρόπο, το παιχνίδι συμπεριλαμβάνει ερήμην τους ακόμη κι εκείνους που θεωρούν ότι δεν συμμετέχουν. Η ηρωίδα-αφηγήτρια, τιθέμενη με βεβαιότητα εκτός του κύκλου της παραγωγικής-καταναλωτικής δραστηριότητας των υπολοίπων («είχα παρατήσει τη δουλειά μου [...] κι ετοιμαζόμουν να φύγω για Νέα Υόρκη», 152-3), και με πλήρη – εγκάρσια και οριζόντια – εποπτεία του αυτόνομου εαυτού της που περιγράφει ως «ανέμελη ως το μεδούλι», «ανέμελη από την κορφή ώς τα νύχια» (152), παρουσιάζεται εντούτοις να διαπερνάται από το ίδιο παιχνίδι όταν αναφέρει πως «το μόνο που ονειρευόμουν ήταν ένα χάμπουργκερ με πατάτες τηγανητές» (152), το έμβλημα του παγκοσμιοποιημένου καταναλωτισμού, ενώ στη συνέχεια αγοράζει ψυχαναγκαστικά ένα παγωτό με τη γεύση που σιχαίνεται.

Η μορφή της παράξενης γυναίκας που προβάλλεται ως κεντρική φιγούρα του κειμένου[17] και έρχεται να καθίσει δίπλα στην ηρωίδα-αφηγήτρια κρατώντας «δυο παραφουσκωμένες σακούλες σούπερ μάρκετ» (153) διαγράφει τις ακραίες συνέπειες του φαινομένου. Εξηγώντας την περιρρέουσα αστάθεια και την απώλεια της ατομικής αυτονομίας δίνοντας στην πανταχού παρουσία του καταναλωτικού παιχνιδιού την ακραία – και καταφανώς στρεβλή – μορφή μιας συνομωσίας που κατευθύνεται από μια εξωτερική ρυθμιστική αρχή (τους υπαλλήλους), αναδεικνύεται σε κατεξοχήν θύμα του παιχνιδιού. Η προσπάθεια της ηρωίδας να μπει στη θέση της στο τέλος της ιστορίας αναδεικνύει εντέλει την γυναίκα αυτήν στην πιο εύγλωττη μεταφορά για την βίαιη μετατόπιση κι εντέλει τον εκτοπισμό του ατόμου.

Αυτό που υπαινίσσονται τα δύο τελευταία κείμενα με την υποψία συνομωσίας, δηλαδή την υπαγωγή του παιχνιδιού σε μια ανώτερη ρυθμιστική αρχή, εντοπίζεται σε μικρότερη φυσικά κλίμακα αλλά σαφέστερα στο «Κουνουπίδι

---

[16] Αν μπορεί κανείς να ανιχνεύσει μια παιγνιώδη συνωνυμία με τον γνωστό λεττριστή και οπωσδήποτε εξοικειωμένο με την ασυνέχεια και την ασυναρτησία Πάρι Τακόπουλο, αυτή υπογραμμίζει μόνο την ισχύ του παιχνιδιού και τις ανεξέλεγκτες συνέπειές του πάνω στον χαρακτήρα.

ωγκραντέν» (σσ. 95-100), όπου το σύνολο κανόνων που συναποτελούν την συνταγή του τίτλου διαφέρει από αυτό που καθορίζει τη δομή ενός παιχνιδιού ακριβώς στο ότι οι πρώτοι υπαγορεύονται από το συγκεκριμένο προσδοκώμενο αποτέλεσμα του μαγειρεμένου γεύματος.[18] Ο ήρωας εδώ αναμετράται με «παιχνίδια» που, υπακούοντας σε μια εξωτερική συνιστώσα χάνουν εντέλει τον παιγνιώδη χαρακτήρα τους και την ελευθερία κινήσεων που μπορεί κανείς ν' ασκήσει στα πλαίσιά τους.

Στο κείμενο που μας απασχολεί ο πρωταγωνιστής επιχειρεί να διευρύνει τα στενά περιθώρια της υποχρεωτικής ερμηνείας και εκτέλεσης των κανόνων μιας συνταγής που συμβολίζει τα στενά περιθώρια ερμηνείας των κανόνων των παιχνιδιών της προσωπικής του ζωής. Η δημιουργική πρωτοπρόσωπη υπαγόρευση και εκτέλεση της συνταγής, καθώς συμπλέκεται μ' αυτήν της ομοφυλοφιλικής αυτοερωτικής δραστηριότητάς του,[19] σηματοδοτεί την προσπάθειά του για την απελευθέρωση των κινήσεών του στο παιχνίδι των συζύγων. Σ' αυτό οι κινήσεις του είναι περιορισμένες και αδιαπραγμάτευτες, σχεδόν αυτοματοποιημένες, όπως δείχνει η τηλεφωνική συνδιάλεξη με τη γυναίκα του που φτάνει στον αναγνώστη μονόπλευρη, έχοντας απωλέσει τον διαλογικό της χαρακτήρα.[20] Η ομοφυλοφιλική επιθυμία του κατευθύνεται μάταια προς την άπιαστη στερεοτυπική κανονικότητα ενός ήρωα γουέστερν και ξοδεύεται σε μια κενή απόπειρα να ανατρέψει τα πεπερασμένα όριά της. Μόλις πατήσει το *play* στην ακινητοποιημένη εικόνα του βίντεο, το παιχνίδι του Έθαν και της Καίητ θα ξαναρχίσει με τον προκαθορισμένο αναπόδραστο τρόπο του.

---

[17] Η εμφάνισή της εισάγεται με τα ακόλουθα: «Τότε συνέβη αυτό που χάλασε το κέφι μου για την υπόλοιπη μέρα και που σήμερα, ακόμα κι αυτή τη στιγμή, μου φέρνει κατάθλιψη» (153).

[18] Ο Wittgenstein έχει επισημάνει αυτήν την ουσιαστική διαφορά αναγκαιότητας και αυθαιρεσίας στη λειτουργία των κανόνων των συνταγών και των παιχνιδιών αντίστοιχα. Βλ. Harris 1988: 75-77.

[19] Ένα παράδειγμα αυτής της συμπλοκής είναι και το ακόλουθο: «Παίρνω το γάλα απ' το ψυγείο κι αρχίζω να ρίχνω σταγόνα-σταγόνα. «Έθαν, Έθαν...» ψιθυρίζω ενώ ανακατεύω με όλη μου τη δύναμη» (96).

[20] Η μονόπλευρη καταγραφή τηλεφωνικών συνδιαλέξεων (ή και γενικότερα διαλόγων) είναι μια τεχνική που εμφανίζεται συχνά στο έργο της Σωτηροπούλου, υπηρετώντας ποικίλους στόχους. Ωστόσο κοινό χαρακτηριστικό τους παραμένει μια διάθεση ειρωνείας (προς ένα από τα πρόσωπα του διαλόγου ή και προς την αναγνώστρια) που προκύπτει από την αποκάλυψη της μισής μόνο πραγματικότητας.

Το τέλος της άκαρπης προσπάθειάς του βρίσκει τον πρωταγωνιστή μόνο και μελαγχολικό, ηττημένο εξ ορισμού, «ξεχασμένο στην άκρη του κόσμου» (99) ενώ η συνταγή ολοκληρώνεται επιτυχώς στην «ομοιόμορφη ροδοψημένη όψη» (100) του ωγκραντέν.

Αν στο παραπάνω κείμενο ο εκτοπισμός του ήρωα προέρχεται από την πρόσκρουσή του στις περιορισμένες κινήσεις που επιτρέπουν τα προκαθορισμένα παιχνίδια που συνοψίζει μεταφορικά η συνταγή του τίτλου, ο διχασμός της ηρωίδας σε Πόπη και Πωλέτ στο ομώνυμο διήγημα (σσ. 85-93) προκύπτει καθώς η συνταγή που παραμένει ανεκτέλεστη[21] λειτουργεί μετωνυμικά για ένα δίκτυο ασύμμετρων γλωσσικών παιχνιδιών που η ηρωίδα προσπαθεί να αρνηθεί.

Η αστάθεια και η αβεβαιότητα της Πόπης γίνονται εμφανείς καθ' όλη την εκτύλιξη της προσπάθειάς της να εδραιώσει την πρωινή επαγγελματική της ταυτότητα ως βοηθού κομμώτριας 'Πωλέτ'. Καθώς προετοιμάζει ένα σπέσιαλ δείπνο εντυπωσιασμού για την προϊσταμένη της Σεσίλια («Σωτηρία, Σταυρούλα; αναρωτήθηκε», 86), η ηρωίδα επιδεικνύει την ένθερμη πίστη της στο παιχνίδι της υψηλής κοινωνικής τάξης και τους κανόνες του. Η συνταγή που διασπείρεται στο κείμενο καθοδηγώντας και εμψυχώνοντάς την στις συμπληγάδες των αγορών της συνιστά από την άποψη αυτή (και πάλι) μια αδιάσειστη βεβαιότητα, προς την οποία η ηρωίδα αυτήν την φορά *αποβλέπει* αντίθετα από τον πρωταγωνιστή του «Κουνουπίδι ωγκραντέν», ο οποίος προσπαθεί ανεπιτυχώς να την παρακάμψει.

Ωστόσο η επιτυχία του παιχνιδιού της και η επιβράβευσή της με τη νέα της ταυτότητα εξαρτάται λιγότερο από τις ικανότητές της και περισσότερο από τη (μη) στεγανότητά του. Η δυσοίωνη υπονόμευση της προσπάθειάς της ξεκινάει με την παρωδιακή παρουσία της κοπέλας που διαφημίζει το φουά γκρα η οποία αφενός

---

[21] Στην πρώτη δημοσίευση (περιοδικό *ΕΥ*, τχ. 8, Δεκ.'96) η συνταγή είχε πάλι τη θέση του τίτλου: «Νεφρά σως μουστάρδα».

δείχνει τις τεχνικές αδυναμίες της Πόπης/Πωλέτ στο παιχνίδι («μια αληθινή Πωλέτ δε θα είχε αγοράσει φουά γκρα χωρίς να το χρειάζεται», 89) κι αφετέρου μοιάζει με κακεντρεχή καθρέφτη της ηρωίδας όπως στέκεται με τον τριμμένο γιακά του ταγιέρ της με το ξηλωμένο κουμπί και παρουσιάζεται να κατέχει πλήρως το παιχνίδι της ανώτερης τάξης. Ωστόσο η κορύφωση της αποτυχίας της Πωλέτ έρχεται με το επεισόδιο στην πίσω μεριά του σούπερ μάρκετ, στο σκοτεινό τμήμα όπου τεμαχίζουν τα ζώα. Ο άντρας που έρχεται ανενδοίαστα ν' αυνανιστεί μπροστά της σε μια όσο γίνεται χονδροειδή σκηνή, παίζει ένα εντελώς διαφορετικό παιχνίδι και της αποκαλύπτει με βιαιότητα το λεπτότατο σύνορο που το χωρίζει από το δικό της. Αυτό το επεισόδιο προσβολής της προσωπικότητας δείχνει πόσο εύθραυστη είναι πράγματι η ισορροπία της προσωπικότητας της Πόπης/Πωλέτ που δεν μπορεί παρά να καταρρεύσει. Η άτοπη λίστα με τα ψώνια πέφτει απ' τα χέρια της ενώ η ίδια χάνει τον έλεγχο τόσο των κινήσεων της όσο και των παραστάσεων που προσλαμβάνει. Σαν την Ναντίν στο «Πού είναι η πιάτσα Ναβόνα;» αδυνατεί να διαβάσει το κείμενο που βρίσκεται μπροστά στα μάτια της, και η ετικέτα-ταυτότητα του αριστοκρατικού φουά γκρα διασαλεύεται καθώς τα γράμματά της αρχίζουν να χορεύουν. Η συνταγή του τίτλου της πρώτης δημοσίευσης μένει ανεκτέλεστη και το πρόσωπο του παρόντος τίτλου παραμένει διχασμένο.

Η διχασμένη Πόπη/Πωλέτ φαίνεται να είναι η απάντηση στην αναζήτηση ενός διαρκώς διαφεύγοντος αντικειμένου επιθυμίας που επανέρχεται κάτω από το αρχικό Π. σε όχι λιγότερα από τρία διηγήματα: Στα «Γκολφ στα στρείδια», «Αλλαγή τοπίου» (σσ. 131-140)[22] και «Το όνειρο της Π.» (σσ. 145-147) η Π. είναι ένα αντικείμενο πόθου που σταθερά δεν ανταποκρίνεται, δεν απαντά στις εκκλήσεις. Επιπλέον στα δύο πρώτα κείμενα δεν εμφανίζεται καν ενώ στο τρίτο κρύβεται, όπως θα δούμε,

πίσω απ' τη μάσκα ενός επινοημένου ονείρου που την καλύπτει ενώ προτίθεται να την αποκαλύψει. Αυτός ο διχασμός ως απάντηση στην αναζήτηση ενός αέναα διαφεύγοντος αντικειμένου εγκαινιάζει στην παρούσα ανάλυση μια σειρά κειμένων, στο κέντρο περίπου του τόμου, όπου γίνεται μια προσπάθεια διερεύνησης και προσέγγισης ενός σταθερού πυρήνα του εαυτού, στα πλαίσια ενός ευρύτερα ψυχαναλυτικού λεξιλογίου.

Η ψυχανάλυση, που υπόσχεται την ανάκτηση κρυφών ή χαμένων πτυχών της προσωπικής ιστορίας και της προσωπικότητας του ατόμου, θεωρείται ότι μπορεί να αποκαταστήσει την ακεραιότητα της ψυχικής ταυτότητας και να ενδυναμώσει έτσι την εν γένει ισχύ του υποκειμένου και την ικανότητά του να χειρίζεται δύσκολες καταστάσεις.[23] Σε μια θεώρηση της συλλογής στο επίπεδο της μακροδομής θα μπορούσε έτσι κανείς να θεωρήσει αυτά τα κείμενα ως μια απόπειρα αντιστάθμισης και θεραπείας των βίαιων μετατοπίσεων και της αποσταθεροποίησης των χαρακτήρων που ενοικούν στα κείμενα που εξετάσαμε προηγουμένως. Ωστόσο όπως υπαινιχθήκαμε πιο πριν και θα γίνει σαφέστερο στη συνέχεια, η απόπειρα αυτή αποτυγχάνει καθώς η επιζητούμενη ακεραιότητα της ταυτότητας διαφεύγει διαρκώς σε διχαστικές αναπαραστάσεις και αποδεικνύεται εντέλει να υπόκειται σε και να διεξάγεται με τους όρους παιχνιδιού.

Σ' αυτό το πλαίσιο «Το μουνί μέσα στη ζέστη» (σσ. 117-126) επαναφέρει τον διχασμό και την κατάρρευση της ηρωίδας μέσα από την παιγνιώδη διερεύνηση της σεξουαλικότητάς της. Στο εν λόγω κείμενο η εποχιακή συνθήκη της καλοκαιρινής

---

[22] Ας παρατηρήσουμε εδώ ότι στην πρώτη δημοσίευση του κειμένου στο περ. *Ρεύματα* (τχ.25, Μάιος-Ιούνιος 1995) η αγαπημένη του πρέσβη εμφανίζεται με το αρχικό Ν. Η αλλαγή του σε Π. στον παρόντα τόμο διαγράφει μια πρόθεση διεύρυνσης αυτής της αναζήτησης που αποτυγχάνει διαρκώς.

[23] Πρβλ. Freud (1969: 70): "Successfully conducted, however, psychoanalysis can reestablish the broken connections between past and present experiences and so to restore to the psyche the integrity of its identity. Through analysis the ego becomes more fully aware of the content of the psyche's life history. Through such knowledge, the power of the self is asserted".

ζέστης οδηγεί την ηρωίδα «στον πάτο» που όμως, μακριά από το να συνιστά μια βάση ή ένα *τέλος,* είναι μόνο η αρχή μιας απόλυτης διάλυσης.

> Έρχεται η ζέστη κι είναι σαν να πατάς το κουμπί για την ατομική βόμβα. Το σώμα μου, ο εαυτός μου, κάνει μια στροφή εκατόν ογδόντα μοιρών και πέφτει στον πάτο. [...] Είμαι στον πάτο κι όμως βρίσκομαι στο χείλος του γκρεμού. Όλα αρχίζουν να καταρρέουν. (117)

Έχοντας ήδη σ' αυτό το πρώιμο σημείο προεικονίσει-προδικάσει το αποτέλεσμα η ηρωίδα αποδύεται ωστόσο σε μιαν διερεύνηση στα βάθη του φύλου της, 'του σώματός της, του εαυτού της' επιδιδόμενη σε μια σειρά παιχνίδια αυτοερωτικής φύσης, που όμως άλλο δεν κάνουν παρά να καθρεφτίζουν πεισματικά και αδιάφορα το αίνιγμα μιας διαφεύγουσας ταυτότητας και μιας αναντίστρεπτης κατάρρευσης.

Η συμμετοχή του παιδικού της φίλου Ανδρέα στα παιχνίδια της αναδεικνύει εντονότερα αυτήν την αέναη διαφυγή καθώς οι δυο τους, εγκαταλείποντας το ένα παιχνίδι μετά το άλλο, αποτυγχάνουν να βρουν ένα σταθερό σημείο συνάντησης και μια αμοιβαία ικανοποιητική διέξοδο. Το «τρομακτικό» μυστικό που διατείνεται ότι γνωρίζει για την ηρωίδα και τον αδερφό της ο φίλος της, και θα μπορούσε ενδεχομένως να είναι αποκαλυπτικό για την ταυτότητά της και καταλυτικό για τη μεταξύ τους σχέση, παραμένει άγνωστο μέχρι το τέλος ενώ η ηρωίδα αρνείται ούτως ή άλλως τη σημασία του μέσα σ' ένα πλαίσιο που επιτρέπει την εικασία το μυστικό αυτό να μην είναι τελικά παρά ένα παιχνίδι του αδερφού της.

Μέχρι το τέλος καμία απάντηση δεν δίνεται στο «αίνιγμα [που] υπήρχε στον αέρα, στον γρίφο που την καταδίωκε από την παιδική της ηλικία» (125) ενώ η ηρωίδα μένει μόνη να καθρεφτίζεται διχαστικά μέσα στο εξερευνημένο αλλά ωστόσο άγνωστο φύλο της. Η διερεύνηση της σεξουαλικότητας που υπόσχεται στους

νεώτερους χρόνους την αποκάλυψη της αλήθειας για το ποιοι είμαστε και διαμέσου αυτής την εξουσία που προκύπτει από τον αυτοέλεγχο,[24] καταλήγει στην προκειμένη περίπτωση σε μια σειρά από διαδοχικά παιχνίδια που δεν παραπέμπουν σε τίποτα περισσότερο από τον εαυτό τους.

Στα «Βήματα», οι τέσσερις κινήσεις που συνιστούν οι ισάριθμες σύντομες ονειρικές καταγραφές όχι μόνο δεν οδηγούν προοδευτικά σ' ένα σταθερό πυρήνα του εαυτού, αλλά μέσα από διχαστικές και καταστροφικές εικόνες καταλήγουν σε ακραία αβεβαιότητα για την ίδια την πραγματικότητα της ύπαρξής του.

Στο *πρώτο* βήμα το υποκείμενο διασχίζοντας τη λεωφόρο του Ιανού, διπρόσωπου φύλακα κάθε πύλης και κάθε νέας αρχής, κυρίαρχου των σημείων για τον πόλεμο ή την ειρήνη, αντικρίζει τον εαυτό του ήδη κατασπαραγμένο από τον λύκο που φράζει την είσοδο του σπιτιού του. Ο εσώτερος εαυτός που κατοικεί στον διαφανή συμβολισμό του εσωτερικού του σπιτιού έχει *ήδη μόλις* εκλείψει και η διαπίστωση του γεγονότος – πέρα από κάθε λογική – από τον ίδιο τοποθετεί τον παρατηρητή-παρατηρούμενο εαυτό στο σημείο μιας καταστροφικής διαφο(ω)ράς[25] που δεν επιδέχεται αναγωγή.

Το *δεύτερο* μπορεί να θεωρηθεί σαν το αρνητικό του προηγούμενου. Σ' αυτό, το άτομο βρίσκεται προνομιακά και ασφαλώς κλεισμένο στον εσωτερικό χώρο ενός γραφείου ενώ το απειλητικό πλήθος απωθείται. Η ισχύς του άντρα που όλοι επιθυμούν μάταια να συναντήσουν γίνεται σαφέστερη με την εικόνα του

---

[24] Πρβλ. Foucault 1978α: 69-94, και 89-90: «[Μ]έσα σ' αυτό το "ερώτημα" του σεξ (με τις δύο έννοιες, της ανάκρισης και του προβληματισμού· της απαίτησης της ομολογίας και της ενσωμάτωσης μέσα σ' ένα χώρο ορθολογικότητας), αναπτύσσονται δύο διαδικασίες που παραπέμπουν πάντα η μια στην άλλη: του ζητάμε να πει την αλήθεια (αλλά επιφυλασσόμαστε – αφού είναι το μυστικό και διαφεύγει κι από τον ίδιο του τον εαυτό – να πούμε εμείς οι ίδιοι την επιτέλους φωτισμένη, την επιτέλους αποκρυπτογραφημένη αλήθεια της αλήθειας του)· και του ζητάμε να μας πει την αλήθεια μας ή μάλλον του ζητάμε να πει τη βαθιά θαμμένη αλήθεια αυτής της αλήθειας για τον εαυτό μας που νομίζουμε πως την κατέχουμε με άμεση συνείδηση». Και Hutton (1988: 131): "Making sense of our sexuality, Foucault holds, is perceived in the modern age to be a method for discovering the truth about who we are. The truth that we seek about ourselves is a truth we associate with the power of self-control".

διπλασιασμού του πέους του. Καθώς ο ίδιος παρατηρεί το γεγονός να εκτυλίσσεται η αναγωγή στον καθαυτό πυρήνα του εαυτού διαφεύγει για άλλη μια φορά.

Στο *τρίτο* η στενή σχέση του διχασμού και του διπλασιασμού μεταξύ τους και από κοινού με την εξόντωση αναδεικνύονται σαφέστερα καθώς το δεύτερο πρόσωπο μιας γυναίκας αποκαλύπτεται με τον φόνο της. Αυτή η δεύτερη όψη της θυμίζει στον δράστη τον γιο του μωρό. Η ισχύς που εδραιώνει για τον δράστη η πράξη του φόνου αντιστρέφεται καθώς τα συναισθήματά του διχάζονται (μίσος για τη γυναίκα, αγάπη και αίσθημα προστασίας για το γιο) ενώ ο φόνος διπλασιάζεται (σαν να σκότωσε το γιο του) και ταυτόχρονα ακυρώνεται (ο γιος του ζει και έχει μεγαλώσει από τότε).

Τέλος στο *τέταρτο*, μια ακόμη παραλλαγή του ονείρου του Τσουάνγκ Τσου,[26] το άτομο βιώνει την εφιαλτική αβεβαιότητα της πραγματικότητας της ύπαρξής του καθώς βυθίζεται σε μια σειρά από εφιάλτες εγκιβωτισμένους τον έναν μέσα στον άλλον που συγχέουν αναπόδραστα όνειρο και πραγματικότητα.

Στο «Το όνειρο της Π.» η διερεύνηση του εσώτερου εαυτού στα πλαίσια του ψυχαναλυτικού λεξιλογίου γίνεται σαφώς αντικείμενο σαρκασμού. Το κείμενο ανοίγει με μια ονειρική αφήγηση που τίθεται εντός εισαγωγικών και παίζει με την προσδοκία της επακόλουθης ερμηνείας κατά το ψυχαναλυτικό τυπικό. Ωστόσο αυτό που ακολουθεί είναι η παρουσίαση μιας παρωδίας ψυχανάλυσης όπου το ρόλο του αναλυτή κρατάει ένας ανειδίκευτος αγροτικός γιατρός που ξενυχτάει με την *Ερμηνευτική θεωρία των ονείρων* και αυτόν της αναλυόμενης η σύζυγος του τοπικού οδοντογιατρού. Οι ψυχαναλυτικές τους συναντήσεις δεν είναι στην πραγματικότητα παρά ένα παιχνίδι ερωτικής επιθυμίας, που με τη σειρά του στερείται αυθεντικού

---

[25] Για την έννοια της ντεριντιανής διαφωράς βλ. κεφ. 1, σημ. 5.

[26] Βλ. Μπόρχες- Κασάρες, «Το όνειρο του Τσουάνγκ-Τσου», *Σύντομες και παράξενες ιστορίες* (μτφρ. Καλοκύρης-Κυριακίδης), Αθήνα 1988: «Ο Τσουάνγκ Τσου ονειρεύτηκε πως ήταν πεταλούδα, κι όταν ξύπνησε, δεν ήξερε αν ήταν άνθρωπος που ονειρεύτηκε πως ήταν πεταλούδα ή πεταλούδα που τώρα ονειρευόταν πως ήταν άνθρωπος. [Herbert Allen Giles, *Chuang Tzu* (1889)]». Πρόκειται για ένα θέμα

περιεχομένου εξίσου όσο και η ψυχανάλυση. Αφενός η γυναίκα «δεν είχε καμιά διάθεση να ανταποκριθεί στο πάθος [του] και να θυσιάσει έστω και για ένα λεπτό τη διασκεδασμένη έκφραση στο γλυκό της μουτράκι» (147) κι αφετέρου ο άντρας «αγαπούσ[ε] αυτήν γιατί δεν υπήρχε άλλη ν' αγαπήσ[ει]» (147).

Ωστόσο δεν είναι μόνο το πλαίσιο της ψυχανάλυσης μη αυθεντικό αλλά και το υποτιθέμενο περιεχόμενό της. Το επινοημένο όνειρο[27] που «σερβίρει» η γυναίκα στον γιατρό, «αυτές οι μπούρδες» (147), είναι καθαυτό μια παρωδία των σκοτεινών σεξουαλικών συμβόλων της ψυχαναλυτικής ερμηνείας. Σ' αυτήν την πλαστή αφήγηση, τα ερμητικά φροϋδικά σημεία αντικαθίστανται από τις πλέον διαφανείς και αγοραίες (πλην γλαφυρές) απεικονίσεις, που χλευάζουν το έργο της κοπιώδους ψυχαναλυτικής αναζήτησης καθώς τα γεννητικά όργανα καθαυτά προσφέρονται σε κάθε ενδιαφερόμενο προς πώληση σε πληθώρα και ποικιλία.

Η ουσιοκρατική κατάδυση στον πυρήνα του εαυτού παρουσιάζεται έτσι σαν ένα ακόμη παιχνίδι, μια διαπίστωση της οποίας η σημασία αναδεικνύεται από την σύστοιχη άποψη του Foucault για την φροϋδική ψυχανάλυση.[28] Μακράν του να αποτελεί ένα αντικειμενικό και αναγκαίο τελικό (ή πρωταρχικό) επιστημονικό λεξιλόγιο για την διερεύνηση του εαυτού ως αντικειμενικής πραγματικότητας, η φροϋδική ψυχανάλυση είναι σύμφωνα με τον Foucault απότοκο μιας μακράς παράδοσης τεχνικών του εαυτού που έχουν διαμορφώσει την αντίληψη για την

που επανέρχεται στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία από τον Ε. Χ. Γονατά μέχρι τον Ευγένιο Αρανίτση και τον Δημήτρη Καλοκύρη.

[27] Σ' αυτό το σημείο μπορεί να είναι αποκαλυπτική η παραβολή της εντελώς διαφορετικής, καθαρά ρομαντικής πραγμάτευσης μιας ανάλογης υποψίας για την επινόηση ενός ονείρου στο «Ενύπνιο» του Νίκου Καχτίτση. Ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις το επινοημένο όνειρο σημαδεύει ένα μετα-επίπεδο: ενός (ψεύτικου) ερωτικού παιχνιδιού μέσα στο (ψεύτικο) παιχνίδι της ψυχανάλυσης στην Σωτηροπούλου και ενός (ψεύτικου) ονείρου μέσα σ' ένα άλλο (πιθανόν ψεύτικο) όνειρο στον Καχτίτση.

[28] Πρβλ. Foucault 1988: 18 για την τοποθέτηση αυτής της αντίληψης σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο που συνοψίζει το μεγαλύτερο μέρος του ερευνητικού του έργου ως εξής: " My objective for more than 25 years has been to sketch out a history of the different ways in our culture that humans develop knowledge about themselves: economics, biology, medicine, and penology. The main point is not to accept the knowledge at face value but to analyze these so-called sciences as very specific "truth games" related to specific techniques that human beings use to understand themselves".

ανθρώπινη ψυχή. Έτσι ο εαυτός παρουσιάζεται σαν μια αφηρημένη κατασκευή που αντανακλά τους εκάστοτε κυρίαρχους λόγους, περισσότερο ένας καθρέφτης παρά ένα αρχείο παρελθόντων εμπειριών.[29]

Σύμφωνα με την ίδια θεώρηση οι ψυχαναλυτικές πρακτικές εντάσσονται σε μια σειρά τεχνικών του εαυτού στην οποία η χριστιανική αντίληψη για την εξομολόγηση συνιστά ένα προγενέστερο στάδιο. Η σωτηρία μέσα από τον εξαγνισμό και την αυταπάρνηση περνάει σύμφωνα με την αντίληψη αυτή μέσα από την αυτογνωσία στην οποία η εξομολόγηση κατέχει σημαντική θέση.[30]

Από αυτήν την άποψη οι «Μέρες εξαγνισμού» (σσ. 103-116) παραμένουν στα πλαίσια του ίδιου προβληματισμού. Το κείμενο είναι δομημένο σε μορφή ημερολογίου όπου πρωτοπρόσωπες καταγραφές διανέμονται σε αχρονολόγητες ημέρες της εβδομάδας ενώ πληροφορίες για τις εποχές και τις αλλαγές των ανέμων περιγράφουν το πέρασμα ενός ημερολογιακού έτους. Ο διφορούμενος τίτλος αναφέρεται στο υποκείμενο που εξαγνίζεται μέσω των καταγραφών, όχι όμως χωρίς να περάσει πρώτα από την περιπλοκή της διαμεσολάβησης ενός άλλου προσώπου που η ηρωίδα-συγγραφέας-αφηγήτρια προτίθεται να εξαγνίσει.

Η *φάρσα*, στα πλαίσια της οποίας συλλαμβάνεται και εκτυλίσσεται ο 'εξαγνισμός' αυτού του άλλου προσώπου, του άντρα, παρουσιάζει την όλη διαδικασία σαν μια ρητή επινόηση που ακολουθεί τους προκαθορισμένους κανόνες του εξαγνισμού βλέποντας σ' αυτούς τη δυνατότητα ενός παιχνιδιού. Η χριστιανική παράδοση σύμφωνα με την οποία η εξομολόγηση ακόλαστων πράξεων και σκέψεων οδηγεί στην αυτογνωσία και δι' αυτής στον εξαγνισμό, χρησιμοποιείται σ' αυτό το κείμενο προγραμματικά, εντασσόμενη ωστόσο στην θετική προοπτική ενός νέου

---

[29] Πρβλ. Hutton 1988: 135-139.
[30] Βλ. Foucault 1978α: 77-84.

εαυτού.[31] Ωστόσο τα ναρκωτικά και η σεξουαλική ακολασία που επιστρατεύονται προγραμματικά επί τούτου, αξεδιάλυτα από την εξιστόρησή τους, δείχνουν να οδηγούν σε αντίθετα από τα επιδιωκόμενα αποτελέσματα. Μετά την ένεση της ηρωίνης η ηρωίδα παρουσιάζεται να βγαίνει από τον εαυτό της και να τον παρατηρεί από μια ολοένα αυξανόμενη απόσταση που τον πολλαπλασιάζει ατέρμονα:

> Τώρα είμαι σχεδόν νεκρή ή σχεδόν μισόνεκρη ή κάποια άλλη που έχουμε το ίδιο όνομα, αλλά δεν την ξέρω. Κάποια άλλη; Και τι κάνει τώρα αυτή η άλλη; Αυτή έχει παρατήσει τη σύριγγα με λίγο αίμα δίπλα στο κουταλάκι με τον μαυρισμένο κώλο, στο μπαμπάκι και στο οινόπνευμα, δηλαδή κοντά σε όλα τα τεκμήρια (λογοτεχνικά και μη) και σκέφτεται ότι είναι κάποια άλλη. Κάποια άλλη; Και τι κάνει αυτή η άλλη; Αυτή έχει παρατήσει τη σύριγγα βρώμικη γεμάτη αίματα και το κουταλάκι μουντζουρωμένο και το μπουκάλι του οινοπνεύματος ξεκούμπωτο και σκέφτεται ότι είναι κάποια άλλη και ούτω καθεξής, μέχρι που σηκώθηκα με κόπο και περπάτησα ώς τον καμπινέ. (107)

Μετά απ' αυτήν την οραματική έκ(σ)ταση, η επιστροφή στον εαυτό της μέσω της έντασης της μνήμης γίνεται αντικείμενο υπονόμευσης και ειρωνείας καθώς η ηρωίδα είναι γονατισμένη στο χείλος της λεκάνης της τουαλέτας και, με αφορμή το χρώμα των ούρων της, αφηγείται:

> μέσα στην εκκλησιαστική ηρεμία που μόνο οι καμπινέδες διατηρούν ακόμα, άρχισα να θυμάμαι, να θυμάμαι και απότομα θυμήθηκα ότι αυτό το ένα δεν θυμάμαι τι που είχα φάει ήταν ένα παντζάρι. (107)

Από την άλλη πλευρά η ολοκληρωτική «ανάδυση» του άντρα εμποδίζεται από τον προκαθορισμό που συνεπάγεται η μυθοπλασία (που είναι με άλλα λόγια το κλειστό παιχνίδι της φάρσας μέσα στην οποία τον περικλείει η γυναίκα) που

---

[31] Πρβλ. Foucault (1988: 48-49): "Throughout Christianity there is a correlation between disclosure of the self, dramatic or verbalized, and the renunciation of self. [...] From the eighteenth century to the present, the techniques of verbalization have been reinserted in a different context by the so-called human sciences in order to use them without renunciation of the self but to constitute, positively, a new self'.

αντιστοιχεί στον προκαθορισμό των κανόνων του παιχνιδιού του εξαγνισμού μέσα στο οποίο αυτή αναπτύσσεται:

> Η ανάδυση ενός άντρα γίνεται ενώ εγώ είμαι στην κουζίνα και ρουφάω ουίσκυ όρθια μπροστά στο νεροχύτη, ενώ ο σκύλος του σουλατσάρει αμερόληπτος, ενώ η τηλεόραση παρουσιάζει μια λογοτεχνική εκπομπή, ενώ **ένα αγαπημένο κορίτσι πρόκειται σε πέντε λεπτά να χτυπήσει την πόρτα** [...] αλλά ακόμη δεν έχουν περάσει τα πέντε λεπτά, το κορίτσι βρίσκεται καθ' οδόν, εγώ πίνω ουίσκυ πάνω στ' άπλυτα πιάτα, η τηλεόραση παίζει, ο σκύλος κουλουριάζεται στον καναπέ, ο άντρας αναδύεται. Αναδύεται, συνεχίζει ν' αναδύεται. Ενώ η τηλεόραση, τα άπλυτα πιάτα, ο καφετής σκύλος, η άφιξη του αγαπημένου κοριτσιού, η σκατογεύση του ουίσκυ κλπ. κλπ. πολεμούν την ανάδυσή του. (113)[32]

Η υπονόμευση της θρησκευτικής εικονοποιίας που συνδέει τα χρήση των ναρκωτικών (ο καμπινές όπου καταφεύγει η ηρωίδα είναι το μόνο μέρος που διατηρεί κάποια εκκλησιαστική ηρεμία) και τη σεξουαλική ακολασία (η πεολειχία περιγράφεται σαν μετάληψη) αναδεικνύει, περισσότερο από την ανατροπή, τον κοινό και στις δύο δραστηριότητες συμβιβασμό με την «υποχρεωτική» «απελευθέρωση» και παράβαση που προϋποθέτει ο εξαγνισμός. Στην ίδια θεωρία του Foucault που έχουμε παρακολουθήσει μέχρι αυτό το σημείο, η απελευθέρωση του σεξ και κυρίως του λόγου γύρω απ' αυτό, μακράν του να είναι αυτό που υπόσχεται, είναι μια ακόμη εξουσιαστική τεχνική για τον έλεγχο και την καταπίεση.[33] Η ηρωίδα-αφηγήτρια από την πλευρά της αντιλαμβάνεται την τεχνική αυτή σαν ένα παιχνίδι που καλύπτει αντί να αποκαλύπτει:

> *κυριακή*
> Θέλω να μιλήσω για το κελάρυσμα μιας βρύσης, για τα κοτσύφια που το σκάζουν χωρίς θόρυβο, για το χειμώνα που παρακολουθώ από το θαμπό μου δωμάτιο. Μιλάω για πέη [...] Θέλω να κρύψω τα πάντα, τη μυρωδιά του ζεστού ζυμαριού, τις σκιές των κοριτσιών που κατηφορίζουν από ένα πηγάδι, τα στενά αλλά υγραμένα χείλη αυτού του καινούριου άντρα. Όλα. Κρυμμένα.

---

[32] Η υπογράμμιση δική μου.
[33] Για τη γενεαλογία αυτών των τεχνικών βλ. Foucault 1978α: 27-49.

τετάρτη.
Μιλώντας για πέη. [...] (110)

Το να μιλάει για πέη και μάλιστα με έναν εγκυκλοπαιδισμό αποστεγνωμένο από κάθε επιθυμία, χρησιμεύει όχι για να αποκαλύψει τα απόκρυφα αλλά για να κρύψει τα πλέον φανερά. Η απελευθερωμένη παραβατική ματιά και συμπεριφορά που καταλαμβάνει την επόμενη καταγραφή εμπίπτει στην ίδια αντίληψη. Η ευφάνταστη σεξουαλική παραβίαση των απαγορεύσεων «Μην κύπτετε, μην πτύετε» που βρίσκονται στις ταμπέλες σε μια γωνία του βαγονιού «χωρίς ελεγκτές» και η περιφρόνηση για την «υψηλή καθοδήγηση» της συνταγής για κεφτέδες που κρατάει η γυναίκα απέναντί στο ζευγάρι εμφανίζει την απελευθέρωση σε στενή συνάφεια με αυτό που παραβιάζει ενώ η προστακτική στην οποία εναντιώνεται επιστρέφει έμμεσα εμποδίζοντας να φανερωθεί οτιδήποτε.

Έτσι «η μεγάλη στιγμή» (114) του σωματικού έρωτα του ζευγαριού έρχεται και περνάει απαρατήρητη. Αυτή η θεωρητικά προχωρημένη χρονικά εγγραφή δεν καταγράφει καμία ουσιαστική αποκάλυψη για την ηρωίδα, που θα της επέτρεπε ίσως να συναντηθεί με τον άντρα. Αντίθετα, η σκηνή του έρωτα που παραλείπεται υποκαθίσταται με την εικόνα του διπλανού σχολείου το πρωινό που ακολουθεί και την θεσμοποιημένη γνώση και τυποποιημένη συμπεριφορά που αυτό αντιπροσωπεύει, καταργώντας το χώρο της προσωπικής διαφοράς και καταδικάζοντας τα εκάστοτε υποκείμενά του σε συνεχή επανάληψη.

Έτσι η άλωση και ο εκτοπισμός της γυναίκας που ακολουθεί έρχεται κατά κάποιο τρόπο πολύ αργά, δεν είναι πια το λυτρωτικό αποτέλεσμα του έρωτα, της στιγμιαίας κατάκτησης και απώλειας μιας παρουσίας, αλλά ενός «τρίτου» πλήκτρου (του *play*;) που ανοίγει τη «Μουσική των Νερών». Ακόμη και αν δεν υποθέσουμε τα

ναρκωτικά πίσω απ' αυτήν την αδιευκρίνιστη αναφορά, γεγονός παραμένει ο «αφοπλισμός» της ηρωίδας:

> όλος αυτός ο κυματισμός θα ορμήσει μέσα μου, θα με κάνει δική του, θα με αφοπλίσει, θα με... (θα μου μπολιάσει τον εγκέφαλο, θα μου κόψει τα πόδια), [...] κι ύστερα χιλιάδες άλλα πράγματα ώσπου να ολοκληρωθεί το έργο της κατάκτησης, να μου πάρει όλη την εξουσία και τότε εγώ...Εγώ; (115)

Το τέλος του παιχνιδιού του εξαγνισμού βρίσκει την ηρωίδα κάθε άλλο παρά κυρίαρχο του εαυτού της, κάθε άλλο παρά κάτοχο ενός νέου εαυτού. Η ηρωίνη την οδηγεί να πει «το τραγούδι της», την αλήθεια της που δεν είναι αλήθεια αλλά μυθοπλασία. Έτσι αντί να ανοίγει διά της αυτογνωσίας το δρόμο προς την καθολική αλήθεια, το παιχνίδι του εξαγνισμού αφήνει απ' έξω όχι μόνο τα κοτσύφια και το θαμπό δωμάτιο, που παραμένουν ασφαλώς κρυμμένα, αλλά και τον ρομαντικό έρωτα, την ανακούφιση και αμεσότητα που υπόσχεται η ανακάλυψη του εαυτού. Ολοκληρώνοντας τις καταγραφές της η αφηγήτρια κλείνει έναν πλήρη κύκλο που τη φέρνει ξανά στην αρχή του εγχειρήματός της. Μια *τρίτη* καθώς πλησιάζει ο χειμώνας την βρίσκει και πάλι «έτοιμη ν' αγαπήσει», στην άκρη μιας αέναης επανάληψης.

Στο «Παιχνίδια με ζώα» (σσ. 159-171) η επιστροφή στο μεταγενέστερο ψυχαναλυτικό λεξιλόγιο για την διερεύνηση του εαυτού είναι για άλλη μια φορά το αντικείμενο μιας φάρσας που αυτήν τη φορά παίζουν τα κατοικίδιά της στην ηρωίδα. Σ' αυτό το κείμενο, η διερεύνηση του πρωταρχικού τραύματος του θανάτου της μητέρας της στην παιδική της ηλικία, οδηγεί την ηρωίδα σε μια κυριολεκτική ανασκαφή. Ξεκινώντας από την προφανή αρχή του ομφαλού της αποδύεται σε μια διάλυση και αποσυναρμολόγηση του σώματός της που της αποδίδει ένα ετερογενές συνονθύλευμα οργάνων ανακατεμένων με αναπαραστάσεις. Τόσο το απτό μικρό φέρετρο που κρύβεται αμέσως κάτω απ' τον ομφαλό της όσο και ο αρουραίος με το

μισοφαγωμένο μωρό που βλέπει μέσα από τα μάτια που βρίσκονται στην άκρη του εντέρου της όταν κατορθώσει να διατρήσει την αρχική αντανάκλαση του ειδώλου της, καθρεφτίζουν τη θλίψη και τους τρόμους της αναβάλλοντας την αποκάλυψη μιας πρωταρχικής εξήγησης.

Η ηρωίδα διακόπτει την ανασκαφή της για να παρακολουθήσει από το παράθυρο μια σκηνή στην οποία ένα κορίτσι ακολουθούμενο από μια βαριά σκιά υπακούει απρόθυμα στο αγωνιώδες κάλεσμα της μητέρας του. Το τηλεφώνημα της νεκρής μητέρας της ηρωίδας, που ακολουθεί, επιβεβαιώνει την σκηνή αυτή ως τη συνθήκη θανάτου της:

> "Όταν μπήκες στο σπίτι, δεν ήσουν μόνη σου...Σε είχε ακολουθήσει ο ίσκιος..." [...] "Εγώ δεν ήθελα να σ' αφήσω γιατί ήσουν πολύ μικρή αλλά δεν υπήρχε άλλος τρόπος... Η ψυχή μου μπήκε μέσα σου... Τράβηξα όλο τον ίσκιο πάνω μου..." [...] "Γι' αυτό πέθανα...". (168)

Αυτή η ούτως ή άλλως ελάχιστα ρεαλιστική εξήγηση που προτείνεται ως τελική στη διερεύνηση του ψυχικού τραύματος της ηρωίδας πολύ σύντομα αποδεικνύεται ως το προϊόν μιας τηλεφωνικής φάρσας. Τα πνιχτά γελάκια των ζώων και οι μισές κουβέντες τους αποκαλύπτουν τον ύπουλο ρόλο τους στο στήσιμο αυτού του παιχνιδιού εις βάρος της ηρωίδας. Για να το περιγράψουμε με λίγο διαφορετικούς όρους, το τελικό αποτέλεσμα αυτής της ψυχικής διερεύνησης δεν αντανακλά παρά την αρχική φροϋδική υπόθεση της παιδικής ενοχής για την απώλεια ενός γονιού, υπενθυμίζοντας την φουκωική περιγραφή της ψυχής ως καθρέφτη περισσότερο παρά ως αρχείου.

Καθώς επανειλημμένα διαπιστώνεται η απουσία ενός πυρήνα ταυτότητας που να λειτουργεί ως σταθερό κέντρο για τη ρύθμιση και τον έλεγχο του παιχνιδιού όντας το ίδιο εκτός της επιρροής του, το παιχνίδι αναδεικνύεται αναπόφευκτο, ασταμάτητο,

επαναλαμβανόμενο και κυκλικό. Το «τελικό» λεξιλόγιο που καλείται κάθε φορά να περιγράψει και να καθηλώσει αυτό το κέντρο συμπαρασύρεται στο παιχνίδι, είναι το ίδιο το παιχνίδι που η απουσία του κέντρου ανοίγει κι ενδυναμώνει κυκλικά όσο εκείνο κινείται προς τον αυτοαναφορικό του στόχο. Η απουσία κέντρου σ' αυτή τη δομή δεν είναι μόνο αυτή που ανοίγει το παιχνίδι αλλά εγγυάται και τη συνέχισή του μ' έναν τρόπο που το παιχνίδι είναι σαν να έχει ήδη αρχίσει από πάντα.[34]

Ωστόσο η αναγνώριση και αποδοχή αυτού του χαρακτήρα του παιχνιδιού και των όρων λειτουργίας του φαίνεται να ανοίγει μια εναλλακτική διέξοδο για την αναζήτηση της σταθερότητας. Η προστασία του εαυτού από τις βίαιες μετατοπίσεις και εντέλει την κατάρρευση της ταυτότητας που προκαλεί η αναπόφευκτη συμμετοχή στα παιχνίδια του κοινωνικού δεσμού δεν βρίσκεται στην αναζήτηση ενός αμετακίνητου πυρήνα του εαυτού που να εξαιρείται προνομιακά από το παιχνίδι αλλά στην κατάφαση του παιχνιδιού ως *τρόπου*.

Από τα βασικότερα χαρακτηριστικά του παιχνιδιού, η κατάργηση της διάκρισης υποκείμενο-αντικείμενο και η απώλεια του υποκειμένου μέσα στο παιχνίδι τοποθετεί τον κατεξοχήν τρόπο ύπαρξης του παιχνιδιού στο χώρο της μέσης φωνής, ένα χώρο ανάμεσα στην ενεργητική και την παθητική φωνή, όπου η ενέργεια του ρήματος δεν μπορεί ν' αποδοθεί σ' έναν δράστη.[35] Καθώς οι παίκτες απορροφώνται μέσα στην δομή του παιχνιδιού που διακυβεύει την συμπαγή ατομικότητά τους τοποθετώντας τους απέναντι είτε σ' έναν αντίπαλο παίκτη είτε σε οτιδήποτε άλλο που

---

[34] Σε μια τέτοιου τύπου θεώρηση του παιχνιδιού προβαίνει ο Derrida (1967γ) με αφορμή την δομική ανθρωπολογία του Levi-Strauss. Ο Gadamer (1975: 103) επισημαίνει επίσης την αέναη επανάληψη του παιχνιδιού: "The movement of playing has no goal that brings it to an end; rather, it renews itself in constant repetition." Η Toyama (1991: 83-99) στην εν πολλοίς ντεριντιανής έμπνευσης εργασία της διερευνά το σχήμα του κύκλου, της επανάληψης και της διαφοράς στα πλαίσια ενός παιχνιδιού χωρίς κέντρο στην τριλογία του Samuel Beckett *Molloy, Malone Dies, The Unnamable* και εκθέτει τις διαλυτικές του συνέπειες για την έννοια του εαυτού.

[35] Βλ. σχετικά Gadamer, 1975: 103-104. Τα γλωσσικά παραδείγματα που δίνονται (*we say that something is "playing" (spielt) somewhere or at some time, that something is going on (im Spile ist) or that something is happening (sich abspielt)*) βρίσκουν την ελληνική τους αντιστοιχία στις ελεύθερα

ανταποκρίνεται στην κίνησή τους με μια αντι-κίνηση,[36] η διάκριση ανάμεσα στις οντότητες συγχέεται αναπότρεπτα, αναδεικνύοντας τον *τρόπο*, το παιχνίδι, ως κυρίαρχο.

Η αποδοχή αυτού του τρόπου ισοδυναμεί με την αποσύνδεση από μια αντίληψη της ταυτότητας ως εδραίωσης μιας αμετακίνητης αρχής και την κατάφαση μιας πραγματιστικής αντιμετώπισης της σχέσης του υποκειμένου με τον περιβάλλον. Καθώς η 'αληθινή' ταυτότητα του υποκειμένου αποδεικνύεται πάντοτε διαφεύγουσα και υποκείμενη σε ποικίλα και συχνά ασύμμετρα (γλωσσικά) παιχνίδια, οι ήρωες αποδέχονται την αστάθειά τους και μαζί τα παροδικά οφέλη τους, την ανακούφιση της εγνωσμένης εγκατάλειψης στην οικειότητα των κοινωνικών-πολιτισμικών πλαισίων που αυτά συνιστούν.

Απ' αυτήν την άποψη, το «Παιχνίδια με ζώα», τελευταίο κείμενο του τόμου κι εκείνο για το οποίο η ίδια η συγγραφέας έχει πει ότι «μόλις γράφτηκε ήξερα ότι η συλλογή έχει τελειώσει»,[37] μπορεί να χρησιμεύει σαν ένα είδος μοχλού πάνω στο οποίο γυρίζει όλη η συλλογή (και η μέχρι τώρα θεώρησή της στην παρούσα ανάλυση).

Η αναμενόμενη αλλά φαινομενική κατάρρευση που ακολουθεί την ανακάλυψη της φάρσας των ζώων εκβάλλει τελικά σε μια διαφορετική θεώρησή των πραγμάτων:

> Σωριάστηκα στο κρεβάτι.[...] Τα ζώα, τα άθλια ζώα... Δεν ένιωσα οργή, δεν ένιωσα τίποτα. Τι έκανα μετά; Κωλοτούμπες... Τίποτα, μετά κατουρήθηκα. Στην αρχή πεισμωμένα κι ορμητικά, ύστερα ολοένα πιο χαλαρά. Κατούρησα, κατούρησα, μέχρι που ένιωσα τα μέλη μου να μουδιάζουν. Μια αποχαύνωση με συνεπήρε και ρούφηξε όλες τις δυσάρεστες σκέψεις. Το κάτουρο ήταν γλοιώδες και ζωντανό σαν χυμός

εναλλασσόμενες εκφράσεις «κάτι παίζεται» ή «κάτι παίζει», για κάτι που συμβαίνει, με ή χωρίς απειλητικές συνδηλώσεις.

[36] Πρβλ. Gadamer (1975: 105-106): "In order for there to be a game, there always has to be, not necessarily literally another player, but something else with which the player plays and which automatically responds to his move with a countermove".

[37] Προσωπική επικοινωνία.

> δέντρου, σαν μια ανάμνηση ζωής σε έναν κόσμο μετά την πυρηνική έκρηξη. Ξαπλωμένη στα βρεγμένα σεντόνια, σκέφτηκα το πριν, το μετά και το τώρα. Δεν είχε πια σημασία. Ήμουν ελεύθερη. Ήμουν ανάλαφρη σαν να έπλεα σε αμνιακό υγρό. (170-171)

Η αποδοχή του παιχνιδιού που φανερώνεται στην έλλειψη οργής συνοδεύεται από την καταφυγή στην παιγνιώδη και παιδαριώδη συμπεριφορά που συνιστούν οι κωλοτούμπες και κατόπιν στην εγκατάλειψη, στην καταφατική άρση οποιασδήποτε αντίστασης που θα ήγειρε η επιθυμία του αυτοελέγχου που συγκροτεί σύμφωνα με την κρατούσα αντίληψη την ατομικότητα. Αυτή η αυτοεγκατάλειψη, που είναι παράδοξα και ταυτόχρονα κατάφαση, συνιστά μια ανάμνηση ζωής και πληρότητας που καταργεί τις δεσμευτικές ορθολογικές κατηγορίες για τον προσδιορισμό της ταυτότητας («σκέφτηκα το πριν, το μετά και το τώρα. Δεν είχε σημασία. Ήμουν ελεύθερη.») Η επιστροφή στην οικεία ψυχαναλυτική εικονοποιία για την περιγραφή της κατάκτησης μιας ελευθερίας στον ίδιο το χώρο του αναπόδραστου παιχνιδιού («ήμουν ανάλαφρη *σαν να έπλεα σε αμνιακό υγρό*») εμπεδώνει την αποδοχή του και προεικονίζει την έκβαση της ιστορίας κατά την οποία η ψυχή της μητέρας επισκέπτεται την γυναίκα:

> Ένιωσα ένα θρόισμα. Μια ψυχή μπήκε στο δωμάτιο, ταλαντεύτηκε ανάλαφρα. Με πλησίασε και στάθηκε στο προσκέφαλό μου. Καθώς ο ύπνος με τραβούσε στην αγκαλιά του, ονειρεύτηκα το πρόσωπο της μητέρας μου. (171)

Μια ψυχή που μπαίνει στο δωμάτιο δεν διαφέρει πάρα πολύ από μια άλλη που τηλεφωνεί, κι εντάσσεται κατά βάση στο ίδιο αναπαραστατικό πλαίσιο, στο ίδιο (γλωσσικό) παιχνίδι. Εγκαταλείποντας την αναζήτηση της αλήθειας έξω και πέρα από το παιχνίδι η ηρωίδα αναγνωρίζει τη μη-δυνατότητα διαφυγής απ' αυτό, και με την επίγνωση ότι πρόκειται ακριβώς για ένα παιχνίδι, δέχεται την ανακούφιση μιας οραματικής παρουσίας που έχει συνδέσει με το εκλιπόν κέντρο του εαυτού της.

«Ο κύριος Νίκος Νίκου» (σσ. 127-129) επαναφέρει το θέμα του θανάτου ανάμεσα στο γονιό και το παιδί ενώ θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι αναπτύσσει ακριβώς τη σκηνή που στο προηγούμενο κείμενο προτείνεται ως εξήγηση του πρόωρου θανάτου της μητέρας. Ο μυστηριώδης αυτός κύριος που επισκέπτεται τακτικά μια μητέρα που δυσανασχετεί και επικαλείται με αγωνία το παιδί της, παίζει ένα παιχνίδι αδιάγνωστο (αλλά όχι γι' αυτό και λιγότερο ανησυχητικό) για το παιδί, εξίσου όσο και το σεξουαλικό παιχνίδι των γονιών στο «Αγάπη μου σε μισώ». Ο αμοιβαίος τρόμος με τον οποίο αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλον μητέρα και παιδί, καθώς και οι βιαστικές φυγές τους, αναδεικνύουν την αποσταθεροποίησή τους μέσα σ' αυτό που παρουσιάζεται σαν ένα τελευταίο παιχνίδι, την διαπραγμάτευση με το θάνατο. Ο κύριος Νίκος Νίκου, υιός του εαυτού του αν παρακολουθήσουμε το σημαίνον όνομά του, κερδίζει ίσως τον ρυθμιστικό ρόλο του στο παιχνίδι χάρη σ' αυτήν την δήλωση μιας εν πολλοίς αρραγούς ταυτότητας.[38] Η αποδοχή και θετική αντιμετώπιση του παιχνιδιού εκ μέρους του παιδιού, καταλήγει στη βύθισή του (και της μητέρας του) σ' αυτό προσφέροντας και στους δύο γαλήνη και ανακούφιση.

Την ίδια κατάφαση στο αναπόδραστο μπορεί κανείς να διακρίνει και στη συμπεριφορά του νεαρού γιατρού στο «Όνειρο της Π.». Γνωρίζοντας πως η 'ψυχαναλυτική' συνάντηση με την Π. δεν είναι παρά ένα ερωτικό παιχνίδι του οποίου το κέντρο και η λήξη[39] της κατάκτησης της Π. συνιστά έναν ανέλπιδο στόχο, ο ήρωας

---

[38] Δεν είναι ίσως άστοχο να επιχειρήσει κανείς τον παραλληλισμό με τον Ιησού, τον 'και εκ του υιού' (*filioque*) εκπορευόμενο, το κέντρο του κόσμου και κυρίαρχο του παιχνιδιού της ζωής και του θανάτου, τον μόνο ικανό να σταματήσει το παιχνίδι στην χριστιανική παράδοση. Αν ακολουθήσουμε αυτήν την ένδειξη είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ταυτόχρονα ότι επιλέγεται το αμφιλεγόμενο χαρακτηριστικό του *filioque* για να τον προσδιορίσει, μη εξαιρώντας τελικά ούτε και την δική του ταυτότητα από τη διακύβευση του παιχνιδιού.

[39] Η λήξη του παιχνιδιού με την νίκη υπέρ της μίας ή της άλλης πλευράς μπορεί να θεωρηθεί ότι συνιστά ένα σταθερό σημείο στο παιχνίδι. Μια ενδιαφέρουσα στήριξη αυτής της θέσης, που συνδέει τη νίκη με την αλήθεια και την θεϊκή αυθεντία προέρχεται από το χώρο της ιστορίας όπως εκτίθεται από τον Huizinga (1989: 127): «Η νίκη ως τέτοια, αποτελεί για την αρχαϊκή σκέψη απόδειξη της αλήθειας και του δικαίου. Η έκβαση κάθε αγώνα, είτε πρόκειται για μια δοκιμασία της δύναμης, είτε για ένα τυχερό παιχνίδι, αποτελεί ιερή απόφαση καταξιωμένη από τους θεούς. [...] Σε μια πιο προχωρημένη φάση της θρησκευτικής εμπειρίας θα ισχύσει το δόγμα ότι ο αγώνας (ή η θεοκρισία) είναι μια

καταφάσκει στην αναπόδραστη εμπλοκή του στο παιχνίδι: «Κι όμως την αγαπούσα, την αγαπούσα...Σκεφτόμουν αυτήν γιατί δεν είχα να σκεφτώ καμία άλλη. Αγαπούσα αυτήν γιατί δεν υπήρχε άλλη ν' αγαπήσω.» (147). Η έλλειψη της συνθήκης για μια αντικειμενική και αδιαμεσολάβητη επιλογή δεν τον εμποδίζει να εκθέτει τον εαυτό του στον τρόπο, στο παιχνίδι, στο συναίσθημα της αγάπης που αναδεικνύεται έτσι ανώτερο από τους εκάστοτε παίκτες.

Στο «Μέρες εξαγνισμού» μια αντίστοιχη αντιμετώπιση συνδέεται με μια δομή επανάληψης που βρίσκει την ηρωίδα τόσο στο άνοιγμα όσο και στο κλείσιμο του κειμένου, «έτοιμη ν' αγαπήσει». Καθώς οι μέρες τις εβδομάδας και η αλλαγή των ανέμων και των καιρών σημαδεύουν τις φάσεις του παιχνιδιού και το πέρασμα ενός χρόνου (το κείμενο ξεκινάει και τελειώνει μια Τρίτη που «πλησιάζει χειμώνας») η ηρωίδα βρίσκεται στο 'τέλος' του εξίσου ανοιχτή όσο και στην αρχή του. Καθώς η αέναη αναβολή της αποκάλυψης και της αυτογνωσίας οδηγεί στην επανάληψη, η ηρωίδα παρουσιάζεται να καταφάσκει σ' αυτήν την κυκλική επαναφορά, έτοιμη κάθε φορά να δοθεί και να απορροφηθεί στις περιελίξεις της.

Στο «Πού είναι η πιάτσα Ναβόνα;» η ίδια επαναληπτική δομή υπηρετείται άριστα από την πρωθύστερη αφήγηση του χωρισμού του ζευγαριού που επιτρέπει στην Ναντίν να κλείσει το κείμενο με την θετική επιθυμία να επανεμπλακεί στο λαβύρινθο της σχέσης της με τον Μπρούνο, με την πεποίθηση της εξόδου απ' αυτόν. Η εκ των προτέρων επίγνωση της τελικής έκβασης παρουσιάζει την μάταιη πεποίθηση και την επιθυμία της σαν μια θετική απόφαση να παραμείνει στο παιχνίδι.

Στο «Σχεδόν φραγκόκοτα» τα παιχνίδια του ζευγαριού και η συνακόλουθη κρίση του δεν καταλήγουν με την οριστική νίκη ή ήττα του ενός ή του άλλου[40] αλλά εκβάλλουν σε μια επιστροφή στην καθημερινή ρουτίνα της σχέσης του που υπήρξε

αποκάλυψη της αλήθειας και της δικαιοσύνης, διότι κάποια θεότητα κατευθύνει τον τρόπο που πέφτουν τα ζάρια ή την έκβαση της μάχης.»

εξαρχής ο φυσικός χώρος ανάπτυξης των παιχνιδιών τους. Στην προκειμένη περίπτωση τα παιχνίδια του αντρόγυνου δεν συγκαλύπτουν μια βαθύτερη πραγματικότητα όπως στο γνωστό θεατρικό έργο *Who's Afraid of Virginia Woolf?* του Edward Albee[41] που παρέχει από πολλές απόψεις ένα ενδιαφέρον διακείμενο,[42] αλλά συνιστούν την πραγματικότητα καθαυτή. Η «αθώα» φάρσα με την φραγκόκοτα είναι καθαυτή η διαδικασία διεκδίκησης εξουσίας ανάμεσα στο ζευγάρι, ενώ εκείνο που διακυβεύεται είναι οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές που αφομοιώνονται στο διευρυμένο παιχνίδι.

> Πάνω στο τραπέζι ήταν αραδιασμένα τέσσερα πουλερικά.[...] Σε γενικές γραμμές τα πουλιά έμοιαζαν μεταξύ τους, σκέφτηκε ο Τέλης. [...] «Φαίνονται τόσο απροστάτευτα...» είπε ύστερα από λίγο η Μάρω σέρνοντας το δείκτη της στη ράχη της γαλοπούλας. Γερμένη πάνω από το τραπέζι περιεργαζόταν τα πουλερικά κι ο ποπός της στητός και στρουμπουλός διαγραφόταν κάτω απ' το λεπτό ύφασμα. [...] [Ο Τέλης] την τράβηξε από το χέρι στην κρεβατοκάμαρα. (57-58)

Η Μάρω είναι η ίδια το πουλί που επιχειρεί να προβάλει στον άντρα της σαν κάτι διαφορετικό από εκείνο που είναι στην πραγματικότητα ενώ η εκ των προτέρων καταδικασμένη κίνηση-απάντηση του Τέλη συνίσταται ακριβώς στο ότι είχε σχέση με μια άλλη γυναίκα μολονότι αντιλαμβάνεται ότι «σε γενικές γραμμές τα πουλιά έμοιαζαν μεταξύ τους».

Απέχοντας από το να συνιστά μια κάθαρση, το καθάρισμα του σπιτιού στο κλείσιμο της ιστορίας είναι το καθάρισμα του γηπέδου για την συνέχιση του

---

[40] Σχετικά με τη νίκη βλ. προηγούμενη σημείωση.

[41] Όπως το θέτει η Flasch (1967: 288) αναφερόμενη στο τέλος του έργου: "Albee's inference is that George and Martha will attempt to face reality, their fears, and the past experiences which have warped them into human beings with feelings of guilt and failure. They will attempt to put aside the destructive games which have taken the place of true Intimacy."

[42] Δεν είναι μόνο η κυρίαρχη και κοινή και στα δύο κείμενα παρουσία των παιχνιδιών που διαγράφει αδρά την ζωή του παντρεμένου ζευγαριού, αλλά και η παρουσία και στα δύο ενός νεότερου (δηλαδή νεοπαγούς) ζευγαριού που επενεργεί ως καταλύτης. Κοινές είναι επίσης και οι διασταυρώσεις ανάμεσα στα δύο ζευγάρια (στον Albee η γυναίκα του παλιότερου ζευγαριού με τον άντρα του νεώτερου, στη Σωτηροπούλου το αντίστροφο) που υπογραμμίζουν τη συναίρεση του χρόνου (το παλιότερο ζευγάρι φαίνεται να είναι το ζωντανό μέλλον του νεώτερου) στην α-χρονική, αέναη επανάληψη των παιχνιδιών τους.

παιχνιδιού. Η Μάρω, που η ταυτότητά της ως αυτόνομης παίκτριας αφομοιώνεται σ' αυτήν του αντικειμένου του παιχνιδιού που είναι η ίδια, απορροφάται στο παιχνίδι ολοκληρωτικά και υπάρχει τελικά μόνο δι' αυτού. Τα νύχια της γυαλίζουν «σαν δέκα μικρά στιλπνά ράμφη» (70) τη στιγμή που διαβάζει επιφυλακτική το συμφιλιωτικό σημείωμα του άντρα της και σκίζοντάς το εμμένει στην επισφαλή μορφή ύπαρξης που της παρέχουν τα πλαίσια του παιχνιδιού.

Η στάση αυτή γίνεται σαφέστερη και αποκαλυπτική στο «Το μουνί μέσα στη ζέστη». Σ' αυτό το κείμενο η ταυτότητα της γυναίκας απορροφάται και αφομοιώνεται με τον πλέον εμφατικό τρόπο μέσα στο ίδιο το παιχνίδι. Το αυτοερωτικό παιχνίδι που επιστρατεύεται για την αντιστροφή της κατάρρευσής της είναι το ίδιο ακριβώς που την αναδεικνύει καθώς περιλαμβάνει την αυτιστική ενασχόληση με μια ταυτότητα που διαφεύγει διαρκώς. Η συμμετοχή του άντρα και η επακόλουθη εκδίπλωση του ενός παιχνιδιού σε περισσότερα χρησιμεύει μόνο για την υπογράμμιση της δικής της απορρόφησης σ' αυτά, καθώς η δική του φαλλική μονολιθικότητα[43] και εμπιστοσύνη στην αποκαλυπτική αλήθεια του επεισοδίου που συνέβη δήθεν ανάμεσα στα δύο αδέρφια τον οδηγεί τελικά να εγκαταλείψει το παιχνίδι μαζί με την ηρωίδα.[44] Καθώς εκείνη ξαναβρίσκεται στο αρχικό της σημείο έχοντας διέλθει τα ποικίλα διαδοχικά παιχνίδια με τον οιονεί εραστή της, προβάλλει σαν μια φιγούρα συμφιλιωμένη με την απορρόφησή της στα αινιγματικά και αέναα διαδεχόμενα παιχνίδια της ενδοσκόπησης.

Η θετική αντιμετώπιση της διαδοχής και συνύπαρξης πολλαπλών ασύμμετρων παιχνιδιών, εμφανής ήδη στο προηγούμενο κείμενο, επανέρχεται σαφέστερα στο

---

[43] Που περιγράφεται γλαφυρά με κυριολεκτικούς όρους ως εξής: «Ήθελα να του πω ότι με έναν πούτσο τόσο σοβαρό, τόσο απόλυτο, πιστό στον εαυτό του κι αφοσιωμένο στην πουτσίλα του, μ' έναν πούτσο τέλος πάντων που είναι σκέτη ψωλή, τελεία και παύλα, πρέπει να είναι κανείς αφόρητα δυστυχισμένος κι ότι τελικά το μουνί έχει μεγαλύτερη πλάκα.» (123-124).

«Γκολφ στα στρείδια». Μέσα σ' αυτήν την αποθέωση της ασυμμετρίας και των ελλιπών συσχετισμών που απαρτίζουν την πλοκή αυτού του διηγήματος, ο ήρωας καταλήγει να αποδέχεται με ευχαρίστηση τα διαφορετικά παιχνίδια που συνιστούν η εκδρομή στο νησί, το γκολφ στα στρείδια, η υποψία του Τακόπουλου για συνομωσία, τα παλιότερα παιχνίδια αυτού του πρώην τόπου εξορίας όπως μαρτυρούνται από την πέτρα-εύρημα του Τακόπουλου. «Κολλημένος σαν στρείδι» (81), μεταμορφωμένος από παίκτη σε 'παίγνιο' κάθεται μπροστά στην μισάνοιχτη πόρτα που του αρνείται την επιθυμητή παρουσία, την κατάκτηση της Π., τη λήξη του παιχνιδιού, και ομολογεί ότι «του αρέσει» να τα σκέφτεται όλα αυτά, «σαν να πρόκειται για μια αόρατη κλωστή που [τον] ενώνει με την Π.» (83), σαν να είναι τα παιχνίδια ο μόνος τρόπος να σχετιστεί με το διαφεύγον κέντρο της επιθυμίας του, ο μόνος τρόπος να αλληλεπιδρά με το οιονεί σταθερό αλλά πάντα διαφεύγον αντικείμενο που είναι ο Άλλος, η πραγματικότητα.

Στο «Αγάπη μου σε μισώ» το ερωτικό παιχνίδι του ζευγαριού παρουσιάζεται σαν μια επαναλαμβανόμενη διέξοδος-αντανάκλαση της πολυπλοκότητας της σχέσης του που μαντεύουμε σε όλη τη διαδικασία που κορυφώνεται στην αντιφατική δήλωση «σε μισώ [...] αγάπη μου». Η παντελής έλλειψη οδηγιών ή οποιασδήποτε συνεννόησης ανάμεσα στους δύο εκτός από την παρότρυνση του πατέρα στη μητέρα να κάνει γρήγορα κάνει σαφή την προκαθορισμένη διανομή των ρόλων και την διαδοχή των διάφορων φάσεών του. Αν για τους γονείς η σταθερή επανάληψη του παιχνιδιού έχει ικανοποιητικά αποτελέσματα δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και για το παιδί που όπως είδαμε προηγουμένως αναστατώνεται εξαιρετικά απ' την αντιφατικότητα και την παραδοξότητα των πράξεων και των λόγων τους. Ωστόσο και για κείνο η διέξοδος βρίσκεται τελικά στην παραδοχή του παιχνιδιού που είναι η

---

[44] Είναι ίσως ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι η εγκατάλειψή του προεικονίζεται στο πρόσχημα ότι πάει να αγοράσει παγωτό, που θα τον αντικαταστήσει στο παιχνίδι παρά την προηγούμενη θέση του

μίμηση. Αγκαλιάζοντας «με όλη [τ]ου τη δύναμη» (144) τη γάτα-συμμέτοχο στο παιχνίδι του ζευγαριού προσπαθεί να καταπραΰνει την αναστάτωσή του επαναλαμβάνοντας την αντιφατική τους δήλωση «αγάπη μου σε μισώ».

Μέσα σε αυτή τη γενικότερη κατάφαση του παιχνιδιού με την διαρκώς ανοιχτή και αναβαλλόμενη κατάληξη, και του παιχνιδιού που είναι επίσης ανοιχτό στην διακοπή και διασταύρωσή του με άλλα παιχνίδια, τα κείμενα «Κουνουπίδι ωγκραντέν» και «Πόπη και Πωλέτ» προσφέρουν δυο ενδείξεις εκ του αντιθέτου. Τα κλειστά παιχνίδια με την προκαθορισμένη κατάληξη που συνιστούν τόσο η συνταγή για το κουνουπίδι όσο και η βιντεοταινία, στα πλαίσια των οποίων εκτελεί τις κινήσεις του ο άντρας της πρώτης ιστορίας, αδειάζουν την οιονεί παιγνιώδη του δραστηριότητα από οποιοδήποτε περιεχόμενο θα μπορούσε να αντιστρέψει την ασφυξία και εκτοπισμό του. Από την άλλη πλευρά, η Πόπη/Πωλέτ της δεύτερης ιστορίας διαλύεται καθώς προσπαθεί μάταια να παραβλέψει την διαπερατότητα των διαφορετικών παιχνιδιών στα οποία συμμετέχει με ή χωρίς τη θέλησή της. Η χονδροειδής προσβολή που συνιστά η πράξη του άντρα στο σούπερ μάρκετ προς την κοπιωδώς κατασκευασμένη μοναδικότητα του «αριστοκρατικού» παιχνιδιού της, δεν μπορεί έτσι παρά να οδηγήσει στην κατάρρευση της ηρωίδας.

Εξίσου είδαμε ότι υποφέρει και η γυναίκα που υποψιάζεται μια ευρύτερη συνομωσία στο διήγημα «Οι υπάλληλοι». Απέναντι σ' αυτό το θύμα μιας κλειστής αντίληψης για το παιχνίδι που εκτυλίσσεται, τα παιδιά που περνούν μπροστά της με τα πατίνια τους και που, σύμφωνα με το σενάριό της, «τους έχουν βάλει καλώδια», αντιπροσωπεύουν μια πολύ διαφορετική αντιμετώπιση. Καθώς «κοίταζαν κι οι δυο ίσια μπροστά με βλέμμα σταθερό και στο πρόσωπο είχαν την ίδια έκφραση, λιγάκι περιπαικτική, λιγάκι αθώα» (155) τα μέλη αυτά μιας πράγματι «καλωδιωμένης»

ότι «τα μουνιά τα ταΐζουν πούτσο κι όχι παγωτό» (122).

γενιάς όχι μόνο δεν εκρήγνυνται σύμφωνα με την πρόβλεψη της γυναίκας αλλά, μη έχοντας κανένα μήνυμα να της παραδώσουν, εικονίζονται να 'σερφάρουν' παρά τα – ή μάλλον χάρη στα – καλώδιά τους μέσα στο ευρύτερο παιχνίδι του καταναλωτισμού.

Στο «Ο βασιλιάς του φλίπερ» η αντιμετώπιση αυτή παίρνει τη μορφή μιας διαρκούς εναλλαγής των παιχνιδιών που παρουσιάζεται εξίσου αναπόφευκτη και επιθυμητή. Ευάλωτοι στις διαρκείς μετατοπίσεις που υφίστανται κατά τη διάρκεια των παιχνιδιών τους, οι ήρωες δεν διστάζουν παρ' όλ' αυτά να περνούν ακούραστα από το ένα στο επόμενο, αρνούμενοι την ασφυξία του κλειστού και μοναδικού παιχνιδιού και αναγνωρίζοντας τον ταυτόχρονα υποχρεωτικό και αυθαίρετο χαρακτήρα των πολλαπλών κι ασύμβατων παιχνιδιών μέσα από τα οποία τα άτομα συναντιούνται με την πραγματικότητα.[45] Αλλάζοντας ρόλους ανάλογα με τις απαιτήσεις, εμφανίζονται ως εκδρομείς, βουκόλοι, πονηροί μικροαστοί, διανοούμενοι και αποτρέπουν την προσπάθεια του τσοπάνη να τους κρατήσει μαζί του μέχρι να ολοκληρώσουν το παραδοσιακό του παιχνίδι. Διαισθανόμενοι ότι η ολοκλήρωση ενός παιχνιδιού δεν μπορεί παρά να είναι παροδική σαν τις νέες θέσεις και ισορροπίες που θα επιφέρει, οι ήρωες δείχνουν να διέπονται από μια επίγνωση της περιορισμένης αξίας και της ματαιότητας της ολοκλήρωσης ενός παιχνιδιού. Όταν μετά από προσπάθειες τα δυο αδέρφια αποτυγχάνουν να ξεπεράσουν το σκορ του περιπτερά 'βασιλιά του φλίπερ', δεν διστάζουν να εγκαταλείψουν το φλίπερ με τη συγκεκριμένη επιγραφή και να παίζουν εφεξής σ' ένα άλλο. Το πέρασμα αυτό ανάμεσα στα παιχνίδια είναι σ' αυτήν την περίπτωση ένας τρόπος για να τα κρατούν ανοιχτά, να διαμορφώνουν μέσα στην επανάληψή τους τα περιθώρια μιας ελευθερίας.

---

[45] Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί η παραλληλία της γλώσσας με το παιχνίδι ακριβώς με βάση τον υποχρεωτικό και ταυτόχρονα αυθαίρετο χαρακτήρα τους, γεγονός που είχε επισημάνει ο Saussure Harris 1988: 24, 42. Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί ότι ο Saussure αντιλαμβανόταν τόσο τα παιχνίδια όσο και τη γλώσσα σαν μια ενιαία ολότητα. Για την πολλαπλότητα και την ασυμβατότητα των γλωσσικών παιχνιδιών που διέπουν την κοινωνική πράξη βλ. Lyotard-Thébaud 1985 και Weber 1985.

Μιλώντας για τον τσοπάνη ο Έντζο διαπιστώνει διδακτικά: «Τώρα πια μάθατε τι είναι το διονυσιακό πνεύμα» (30). Η ειρωνεία με την οποία δέχονται την παρατήρησή του οι υπόλοιποι απευθύνεται κυρίως εναντίον των κάθετων διακρίσεων την ίδια στιγμή που διεκδικεί το χαρακτηρισμό για τους ίδιους. Η έλλειψη αυστηρών προσδιορισμών που χαρακτηρίζει το διονυσιακό πνεύμα ταιριάζει πολύ περισσότερο στη δική τους συμπεριφορά, που δέχεται τη διακύβευση της ατομικότητας σ' ένα μονίμως ανοιχτό και μεταλλασσόμενο παιχνίδι. «Νιώθουμε τη χαρά της ζωής, όχι σαν άτομα, αλλά μετέχοντας στην ενιαία ζωντανή ουσία που μας περιβάλλει όλους με την ηδονή της ζωής» γράφει ο Νίτσε περιγράφοντας το διονυσιακό πνεύμα.[46] Το άνοιγμα και η τελική απελευθέρωση του παιχνιδιού από οποιοδήποτε τέλος ή σκοπό ανοίγεται στο άγνωστο και το αβέβαιο όπου καμία ανταπόκριση δεν είναι άμεση και άμοιρη των κινήσεων του παιχνιδιού. Η αφήγηση εγκαταλείπει τους ήρωες στη μέση του δρόμου καθώς ξεφορτώνονται το δώρο του τσοπάνη που συνοψίζει το κλειστό του παιχνίδι.

Αν και αυτό είναι ένα καλό σημείο για να αφήσουμε κι εμείς τον αναγνώστη, είμαστε, αντίθετα από τους ήρωες του βιβλίου, υποχρεωμένοι να παίξουμε το παιχνίδι μέχρι τέλος και να παραθέσουμε μερικές καταληκτικές παρατηρήσεις.

Από το εν πολλοίς κλειστό παιχνίδι της δημοφιλούς και επιτυχημένης *Φάρσας* του 1982, που έβρισκε ένα στόχο στην υπονόμευση του φαλλογοκεντρισμού,[47] η μετακίνηση στην απροσδιοριστία και έλλειψη συγκεκριμένου στόχου των πολλαπλών ανοιχτών παιχνιδιών της παρούσας συλλογής μπορεί να φανεί σαν το επόμενο βήμα πάνω στον προβληματισμό των διαμεσολαβήσεων που παρεμβάλλονται ανάμεσα στο υποκείμενο και το περιβάλλον του στα πλαίσια των προϋπαρχόντων προσδιορισμών της κοινωνικής σχέσης.

---

[46] Nietzsche 1995: 194.
[47] Βλ. αναλυτικά Θαλάσσης 1992: 133-164.

Στην ανάλυση που προηγήθηκε παρακολουθήσαμε το αυτόνομο υποκείμενο που περιχαρακώνει την ατομικότητά του μέσα από μια σχέση κυρίαρχου προς κυριαρχούμενο απέναντι στο περιβάλλον να υποχωρεί, μέσα στο πλέγμα διαμεσολαβήσεων που συνιστούν τα (γλωσσικά) παιχνίδια του κοινωνικού δεσμού, στη διπλή θέση του παίκτη και του παιγνίου. Η καταφατική αποδοχή αυτής της θέσης από τους ήρωες των διηγημάτων φαίνεται να ανοίγει γι' αυτούς ένα αδιαμόρφωτο μέλλον, καθώς το στοιχείο της επανάληψης που οδηγεί από το ένα παιχνίδι στο επόμενο διαγράφει μια σπειροειδή πορεία όχι προς ένα διαρκώς αναβαλλόμενο κέντρο αλλά προς το άγνωστο.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Φτάνοντας στα συμπεράσματα αυτής της διατριβής είναι ίσως χρήσιμο να θυμηθούμε το ερώτημα που αποτέλεσε την αφετηρία της έρευνας. Περιορίζοντας το πεδίο μελέτης σε επιλεγμένα διηγήματα της εικοσιπενταετίας που ακολούθησε τη μεταπολίτευση στην Ελλάδα, η εργασία αυτή επιχείρησε μια διπλή διερεύνηση: Πώς ανταποκρίνεται το διηγηματικό είδος στις προκλήσεις της μεταμοντέρνας εποχής και ποια είναι η εικόνα που προκύπτει για το μεταμοντέρνο μέσα απ' αυτά τα κείμενα. Ως οργανωτικός άξονας χρησίμευσε η βασική θεματική της νεωτερικής σκέψης, δηλαδή η πραγματικότητα και το υποκείμενο, σε μια ανάλυση των κειμένων ενήμερη της αμφισβήτησης που διενεργούν διάφορες όψεις της σύγχρονης σκέψης στις πρότερες βεβαιότητες αυτής της θεματικής.

Οι επιμέρους απαντήσεις στο αφετηριακό ερώτημα φωτίζουν μια σειρά από ζητήματα, που συνοψίζουν και την προσφορά αυτής της μελέτης στην έρευνα των ευρύτερων πεδίων της σύγχρονης ελληνικής πεζογραφίας και ιστορίας των ιδεών.

Όσον αφορά τη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία η παρούσα διατριβή πρότεινε νέες αναγνώσεις για τα συγκεκριμένα κείμενα που πραγματεύτηκε, αποκαλύπτοντας πλευρές τους που δεν είχαν τύχει συζήτησης και διερεύνησης. Η ανάλυση αυτών των κειμένων ως μετεχόντων του μεταμοντέρνου προβληματισμού, σε μεγάλο βαθμό αναπάντεχη για περιπτώσεις συγγραφέων όπως αυτές του Γονατά, του Παπαδημητρακόπουλου, του Μηλιώνη, του Ιωάννου ή και του Δημητρίου, ελπίζω ότι κατέδειξε καίριες πτυχές τους, υποδεικνύοντας επιπλέον τρόπους με τους οποίους τα συγκεκριμένα κείμενα μπορούν να αφορούν τις αναζητήσεις ενός σύγχρονου αναγνωστικού κοινού.

Με τον ίδιο τρόπο η εργασία αυτή επιχείρησε να αναδείξει τη σημασία και συμβολή του – συχνά παραμελημένου και υποτιμημένου – διηγηματικού είδους στην αισθητική διερεύνηση και προώθηση των σύγχρονων ερωτημάτων. Η παλαιότερη πρωτοκαθεδρία της ποίησης και η σχετικά πρόσφατη προτεραιότητα του μυθιστορήματος κράτησαν για πολύ καιρό το διήγημα έξω από τις ακαδημαϊκές μελέτες και παρέβλεψαν τον όλως ιδιαίτερο χαρακτήρα της συμμετοχής του στην συγκαιρινή του πνευματική ζωή. Οι αναλύσεις που επιχειρήθηκαν εδώ δείχνουν ότι το διήγημα, μακράν του να κινείται συλλήβδην μεταξύ πρωτόλειου (προάγγελου του κυρίως μυθιστορηματικού έργου του εκάστοτε συγγραφέα) και ευκαιριακού, μπορεί να αναδειχθεί σε κατεξοχήν τόπο συνάντησης πολιτισμικών κωδίκων και γεννήτορα σημασιών, αξιώνοντας τη μεγαλύτερη φιλολογική προσοχή και ερμηνευτική προσπάθεια.

Η μεγάλη κινητικότητα που εξασφαλίζει στο διήγημα το σύντομο μέγεθός του το κάνει προνομιακό μέτοχο του σύγχρονου. Σε μια εποχή που η πραγματικότητα τείνει όλο και περισσότερο να ορίζεται από τις αναπαραστάσεις της, αυτά τα κείμενα που κυκλοφορούν διαρκώς στα περιοδικά και τις εφημερίδες και συμφύρονται με την υπόλοιπη αναφορική τους ύλη διεκδικούν μια τελεστική συμμετοχή στην καθημερινή ζωή που μέχρι πρόσφατα αναγνωριζόταν μόνο στις αναπαραστατικές δυνατότητες του μυθιστορήματος. Η διαπίστωση αυτή όχι μόνο τοποθετεί το διήγημα σε μια νέα προοπτική όσον αφορά την κεντρικότητα και τη σημασία του για όποιον ενδιαφέρεται για τη διαγραφή του πνευματικού ορίζοντα μιας περιόδου αλλά ανοίγει και νέες προοπτικές για μια έρευνα που θα ήταν περισσότερο προσανατολισμένη στις πολιτισμικές σπουδές, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τη φιλολογική ερμηνεία ως απαραίτητη αρωγό μιας τέτοιας θεώρησης.

Η παρατήρηση αυτή μας φέρνει στο θέμα της συμβολής της διατριβής στη διαγραφή του σύγχρονου πνευματικού ορίζοντα, στον βαθμό που αυτός προσδιορίζεται ως μεταμοντέρνος. Ένα από τα βασικά ζητούμενα αυτής της εργασίας υπήρξε η διερευνητική προσέγγιση των παραμέτρων του όρου μεταμοντέρνο που ακόμα και σήμερα ξενίζει αρκετούς και φοβίζει ορισμένους. Η πληθωριστική χρήση του όρου σε ορισμένα περιβάλλοντα, σε συνδυασμό με την πολύ επιφυλακτικότερη σε άλλα, και μάλιστα εκείνα που θα θεωρούνταν ως κατεξοχήν χώροι του (όπως λ.χ. η μεταδομιστική θεωρία), κάνει σαφές ότι πρόκειται για μια ολισθηρή έννοια που αποτρέπει τους ουσιοκρατικούς ορισμούς ενώ οι ευρείες αναφορές της τείνουν να υπονομεύουν την ίδια την αναφορική της λειτουργία. Το γεγονός αυτό οδήγησε σε εξαιρετικά περιορισμένη χρήση του όρου στην παρούσα εργασία, που υποκαταστάθηκε από τη σχολαστική διερεύνηση των διαφόρων χώρων και εννοιών που αυτός φέρεται να υπονομεύει, μια επιλογή που πιστεύω ότι δικαιώνει το ύστερο που δηλώνει το διαφορικό συνθετικό «μετά-». Με τον τρόπο αυτό προσπάθησα να αποφύγω τον συμβιβασμό της έννοιας στα σχήματα ακριβώς που επιχειρεί να ανατρέψει, υποδεικνύοντας ταυτόχρονα όσο και όπου ήταν δυνατόν και τη γενεαλογία της. Η επιλογή αυτή ελπίζω ότι είχε το πλεονέκτημα να συμβάλει σε μια νηφάλια εκτίμηση των παραμέτρων του μεταμοντέρνου χωρίς να λαμβάνει ως δεδομένη τη συναίνεση ως προς τον χαρακτήρα τους.

Ασφαλώς, όπως είναι αναμενόμενο σε μια τέτοια έρευνα, τα αποτελέσματα της συνολικής απόπειρας της διατριβής στα επίπεδα που αναφέρθηκαν θα έλεγε κανείς ότι περισσότερο υποδεικνύουν κατευθύνσεις και προτείνουν συνδυασμούς παρά προσφέρουν οριστικές απαντήσεις. Έτσι η συνολική εικόνα που εξάγεται από τη συνεξέταση του θεματικού διπόλου πραγματικότητα-υποκείμενο στα επιλεγμένα διηγήματα είναι μάλλον καλειδοσκοπική. Στο βαθμό που αν υπάρχει κάποιος ορισμός

για το μεταμοντέρνο αυτός είναι αρνητικός και προσδιορίζεται ως άρνηση της ενότητας και του όλου, το αποτέλεσμα αυτό της έρευνας θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι διακρίνεται από μια ιδιότυπη ακρίβεια.

Παρακολουθώντας κανείς τα επιμέρους ευρήματα των κεφαλαίων και των μερών στα οποία χωρίζεται η διατριβή θα μπορούσε να συνθέσει την εικόνα που προβάλλεται περισσότερο από τη δομή της εργασίας.

Στο πρώτο μέρος η εστίαση του ενδιαφέροντος στην εξωτερική πραγματικότητα όπως αυτή διαγράφεται στα επιλεγμένα διηγήματα των Γονατά, Νόλλα, Ζατέλη και Βακαλόπουλου απέδωσε μια αντίληψη για την πραγματικότητα που κινείται από τη μόλις οριακή διατήρηση μιας ενότητας που ήδη διακρίνεται βαθιά προβληματική (στον Γονατά), στη διάσπαση και την οντολογική πολλαπλότητα των συνυπαρχόντων μεταμυθοπλαστικών κόσμων του Νόλλα, και στη συνύπαρξη λογικών και υπέρλογων, ρεαλιστικών και μαγικών οντολογικών πεδίων που επιπλέον τέμνουν την αναπαράσταση για να φτάσουν ως τον κόσμο του αναγνώστη στα μαγικά ρεαλιστικά διηγήματα της Ζατέλη και του Βακαλόπουλου.

Σταθερή δεσπόζουσα σ' αυτήν την πορεία είναι η διάσπαση της ενότητας της πραγματικότητας από μια πολλαπλότητα που γίνεται αδύνατο να υπαχθεί σε μια ιεραρχικά ανώτερη αρχή, η επίγνωση μιας εξωτερικότητας που διαταράσσει ανεξάλειπτα την αρμονική σύνθεση των επιμέρους σε όλον. Τα λογικά παράδοξα της αυτοαναφορικότητας που βραχυκυκλώνουν και διασπούν τον κόσμο των ηρώων του Γονατά και του Νόλλα εκφράζουν ακριβώς την αδυναμία να σχηματίσει κανείς μια πρόταση ανώτερου «τύπου» από την πρόταση που της χρησιμεύει ως αντικείμενο. Η παλινδρόμηση της πρότασης-αντικειμένου προς την πρόταση που την προσδιορίζει καθορίζει την α-δυνατότητα αναγωγής σε ένα ανώτερο επίπεδο. Η γλώσσα, ως παραδεδομένο σύστημα σκέψης και φορέας πολιτισμικών κωδίκων αναδεικνύει έτσι

τους περιορισμούς αλλά και τις κατασκευαστικές της διαστάσεις. Η μεταμυθοπλαστική έμφαση στη γλωσσική/λογοτεχνική κατασκευή κόσμων που βρίσκεται τόσο στο Νόλλα όσο και στη Ζατέλη δείχνει σαφώς προς τη σημειωτική κατασκευή της πραγματικότητας, της οποίας ο πολιτισμικός προσδιορισμός αποκαλύπτεται σαφέστερα στο μαγικό ρεαλισμό της Ζατέλη και του Βακαλόπουλου. Τέλος στους δύο τελευταίους η τελεστικότητα του λόγου που ανοίγει τα κείμενά τους προς τον κόσμο της αναγνωστικής πραγματικότητας αναδεικνύει μια από τις κατεξοχήν εξωστρεφείς διαστάσεις της γλώσσας.[1]

Στο δεύτερο μέρος, στα διηγήματα των Παπαδημητρακόπουλου, Γαλανάκη και Μηλιώνη, η πραγματικότητα του παρελθόντος διασπάται και πάλι σε μια ασύμμετρη πολλαπλότητα που προκύπτει από την ανάσυρση μικρών, ασήμαντων, αμάρτυρων και περιθωριακών περιστατικών ή προσώπων, τα οποία υπονομεύουν τις κυρίαρχες μονολιθικές αναπαραστάσεις της ιστορίας, δείχνοντας τη διαλογική κατασκευή τους καθώς και το περιθώριο αμφισβήτησης και αέναης επανερμηνείας που αφήνει η επίγνωσή της.

Με όχημα τους κυρίαρχους λόγους και τρόπους προσέγγισης του παρελθόντος, τα κείμενα του Παπαδημητρακόπουλου αποκαλύπτουν πολλαπλές πτυχές του παρελθόντος που διαταράσσουν τόσο τη γνωστή μετεμφυλιακή δυαδικότητα μιας αλήθειας που είναι είτε αυτή «των δικών μας» είτε αυτή «των άλλων», όσο και τη φαντασιακή νοσταλγική ενότητα που συχνά αυτή υποκρύπτει. Το διήγημα της Γαλανάκη, διασώζοντας την αποσιωπημένη παρουσία μιας γυναίκας του δέκατου ένατου αιώνα θεματοποιεί τις οδούς της παρασιώπησής της και προτείνει εναλλακτικούς λόγους και τρόπους προσέγγισης του παρελθόντος που αμφισβητούν τις δήθεν ευθείες και συμπαγείς αναφορές της αντικειμενικότητας. Στον Μηλιώνη η

[1] Για την εξωστρέφεια της πραξιακής διάστασης της γλώσσας εν αντιθέσει με την ενδοστρέφεια της στοχαστικής της διάστασης βλ. Foucault 1998 [1996]: 15-20.

ίδια κριτική λαμβάνει ως συγκεκριμένο στόχο τον τρόπο της μαρτυρίας και μέσα από την ανάδειξη του (δια)κειμενικού της χαρακτήρα δημιουργεί το χώρο για την μυθοπλαστική ανάδυση ενός περιθωριοποιημένου υποκειμένου.

Στο τρίτο μέρος, η διαλογική συγκρότηση του υποκειμένου γίνεται εμφανέστερη καθώς αυτό γίνεται κεντρικό σημείο εστίασης στα διηγήματα των Δημητρίου, Ιωάννου, και Φάις. Η διερεύνηση της συγκρότησης των περιθωριακών υποκειμένων που συνιστούν οι χαρακτήρες αυτών των κειμένων οδηγεί στην αμφισβήτηση της ιδέας των νεώτερων χρόνων για το αυτόνομο κυρίαρχο υποκείμενο καθώς και στην αναθεώρηση των ηθικών κωδικών που συνεπαγόταν αυτή η παλαιότερη θεώρηση και η συνακόλουθή της περιγραφή της κοινωνικής σχέσης.

Η κατάδειξη του ετεροπροσδιορισμού του υποκειμένου και της συγκρότησής του μέσα από εξουσιαστικούς λόγους υπονομεύει, στα διηγήματα του Δημητρίου, την ιδέα μιας ουσιοκρατικής ταυτότητας, αναδεικνύοντας την περιθωριακότητα όχι ως πάγια ατομική ουσία αλλά ως προσωρινή θέση σ' ένα δίκτυο λόγων. Ταυτόχρονα, τα σημεία αντίστασης που αναδεικνύουν αυτήν ακριβώς την προσωρινότητα και τη διαλογική συγκρότηση του περιθωριακού υποκειμένου λειτουργούν ως υπόμνηση της δυνατότητας διεκδίκησης μιας διαφορετικής θέσης. Στα διηγήματα του Ιωάννου η περιθωριακή θέση γίνεται πράγματι το εφαλτήριο μιας τέτοιας διεκδίκησης, καθώς η απομόνωση που συνεπάγονται οι ομοφυλοφιλικές – ή γενικότερα ελευθέριες – ερωτικές προτιμήσεις των πρωταγωνιστών αναδεικνύεται σε χώρο διερεύνησης των όρων της περιθωριοποίησης και διεύρυνσης της ατομικής ταυτότητας μέσα από την πολυπρισματική και επαναληπτική αφηγηματοποίησή της. Η διαδικασία αυτή, αποδεχόμενη τη διαλογική κατασκευή του υποκειμένου, προβάλλει τις συγκεκριμένες παραμέτρους του στο πλαίσιο μιας αφηγηματικής ρευστότητας κι ερμηνευσιμότητας που τοποθετεί την ηθική σχέση όχι στη βάση των καθολικών χαρακτηριστικών της

ανθρώπινης φύσης αλλά στη διαπροσωπική αναγνώριση της διαφοράς του συγκεκριμένου άλλου. Η ηθική σχέση και η αναγνώριση του άλλου γίνεται στον Φάις ο ίδιος ο άξονας συγκρότησης του υποκειμένου. Ο ετεροπροσδιορισμός φτάνει εδώ στην πιο ακραία μορφή τού να θεωρείται το υποκείμενο ως καταστατικά έκθετο και αέναα αποκρινόμενο στην ασύλληπτη ετερότητα του άλλου ανθρώπου. Η ηθικότητα εμφανίζεται έτσι όχι ως αυτόνομη επιλογή αλλά ως κατεξοχήν εξατομικευτική σχέση.

Στην έξοδο της διατριβής, τα διηγήματα της Σωτηροπούλου προσφέρουν το έδαφος για μια υπόρρητη συναίρεση της αφηγηματικής διαδρομής που περιγράφηκε μέχρι αυτό το σημείο με την συνεξέταση πραγματικότητας-υποκειμένου. Η πραγματικότητα εμφανίζεται εδώ ως αναπάντεχο πεδίο δράσης, διασπασμένη σε πολλαπλά (και κάποτε ασύμβατα) γλωσσικά παιχνίδια, χωρίς καθολικούς κανόνες που να κατευθύνουν κατά ενιαίο τρόπο τη χρήση και την κτήση της από υποκείμενα που αναδεικνύονται άλλωστε κάθε άλλο παρά αυτόνομα και κυρίαρχα. Παίκτες και ταυτόχρονα παίγνια των επιμέρους γλωσσικών παιχνιδιών, οι ήρωες αντεπεξέρχονται στον κλονισμό του ετεροπροσδιορισμού τους από τα γλωσσικά παιχνίδια καταφάσκοντας στη σύνδεσή τους με την υλική και κοινωνική τους πραγματικότητα μέσω του σημασιοδοτικού πλαισίου που είναι η δραστηριότητα του παιχνιδιού.

Καθώς αυτή η ερευνητική αφήγηση που δομήθηκε πάνω στη θεμελιώδη για τη νεωτερική σκέψη διαλεκτική υποκειμένου-αντικειμένου κλιμακώνεται με τα γλωσσικά παιχνίδια της «Εξόδου», δημιουργείται ίσως η αναγνωστική προσδοκία πως τα τελευταία προτείνονται ως ένα είδος σύνθεσης ή διαλεκτικής υπέρβασης. Φέρνοντας στο φως την υπόθεση που διατρέχει την έρευνα των μερών που προηγήθηκαν και συναρθρώνοντας τα χωριστά θεματικά τους ενδιαφέροντα, τα γλωσσικά παιχνίδια που ανιχνεύονται στα διηγήματα της Σωτηροπούλου και θεματοποιούνται στο τελευταίο κεφάλαιο θα φαίνονταν έτσι να καταλαμβάνουν

δομικά τη θέση μιας θεμελιακής οργανωτικής αρχής των στάσεων και των αντιλήψεων που διερευνώνται στα προηγούμενα κεφάλαια. Ωστόσο, από τη θέση που τους επιφυλάσσει η κατεξοχήν νεωτερική δομή που ακολουθήθηκε, τα γλωσσικά παιχνίδια βρίσκονται να υπονομεύουν με τη μεγαλύτερη έμφαση αυτόν τον ρόλο και να δείχνουν εμβληματικά τους περιορισμούς αυτής της διαρχικής δομής στο μεταμοντέρνο, όπως άλλωστε καταδείχθηκαν και στα επιμέρους διηγήματα που εξετάστηκαν.

Ως πολλαπλές και ετερογενείς καταστατικές πολιτισμικές διαμορφώσεις, τα γλωσσικά παιχνίδια σηματοδοτούν εδώ εμβληματικά τη διάσπαση της εσωτερικής ενότητας τόσο στην αντίληψη για την πραγματικότητα (παρούσα ή παρελθούσα) όσο και στο υποκείμενο, καθώς και την υπαγωγή των σταθερών ορίων που προσδιορίζουν τις κάθετες διακρίσεις (όπως υποκείμενο-αντικείμενο, φυσιολογικό-ανώμαλο, Εγώ-Άλλο) σε μια αέναη διακύβευση που μετατρέπει τους παίκτες σε παίγνια διασφαλίζοντας το μη αναγώγιμο της πολλαπλότητας.

Η περιγραφή αυτή, σαν μια ελάχιστη κίνηση στο καλειδοσκόπιο της διατριβής, επιτρέπει να δούμε μια λίγο διαφορετική συναστρία των κειμένων. Η πολιτισμική/σημειωτική/διαλογική κατασκευή της πραγματικότητας – «εξωτερικής» ή του υποκειμένου ως πραγματικότητας – θεματοποιείται στα περισσότερα κείμενα που εξετάστηκαν και είναι σε όλες τις περιπτώσεις γεννήτορας πολλαπλότητας. Τόσο οι μεταμυθοπλαστικές περιελίξεις των διηγημάτων του Νόλλα όσο και ο μαγικός ρεαλισμός εκείνων της Ζατέλη και του Βακαλόπουλου προβάλλουν τον κειμενικό χαρακτήρα και τον πολιτισμικό προσδιορισμό της πραγματικότητας καταφάσκοντας στους πολλαπλούς κόσμους που εκείνοι ανοίγουν. Από την άλλη πλευρά η αμφισβήτηση των κυρίαρχων αναπαραστάσεων και μεθόδων πρόσβασης του ιστορικού παρελθόντος με την αποκάλυψη του (δια)κειμενικού τους χαρακτήρα

υπερασπίζεται την πολλαπλότητα μέσα από τη διάσωση του περιθωριοποιημένου στα διηγήματα τόσο του Παπαδημητρακόπουλου και της Γαλανάκη όσο και του Μηλιώνη. Τέλος η διαλογική συγκρότηση του υποκειμένου ερμηνεύεται στα διηγήματα του Ιωάννου με την προβολή μιας αφηγηματικά πολλαπλής ταυτότητας που επιτρέπει την κατανόηση της θέσης και την αναγνώριση του άλλου.

Η ετερότητα που παρεισάγει ο λόγος με την απαραμείωτη διαλογική του διάσταση και υποφώσκει στην αντίληψη για την πολιτισμική/σημειωτική/διαλογική κατασκευή της πραγματικότητας αναδεικνύεται ως εναλλακτικό πρίσμα που βρίσκει την σαφέστερη λειτουργία του στην ηθική πρόταση πολλών από τα κείμενα. Στο διήγημα του Γονατά – που έχει χαρακτηριστεί και ως ηθική αλληγορία – η επίμονη πίστη στο μη ολοκληρώσιμο φέρνει μια παραδοσιακή ηθική αξία στην υπηρεσία της ανεξάλειπτης ετερότητας που εμποδίζει την ολοκλήρωση – και με τη σειρά της η ετερότητα βεβαιώνει τη συνέχεια της ηθικής στάσης. Η υπεράσπιση του περιθωριοποιημένου και του άλλου, γεγονότος ή υποκειμένου, παραμένουν πρωτεύοντες άξονες στα διηγήματα του Παπαδημητρακόπουλου, της Γαλανάκη και του Μηλιώνη, που εκθέτουν με την πρότασή τους την προσωρινότητα και τη σαθρότητα των βάσεων της περιθωριοποίησης. Παρόμοιος είναι ο κριτικός στόχος και των διηγημάτων του Δημητρίου που διερευνούν τον ρευστό και αντι-ουσιοκρατικό χαρακτήρα της ετερότητας, ενώ στον Ιωάννου αυτή προωθείται σε κόμβο θετικής διατύπωσης μιας ηθικής πρότασης. Τέλος στα διηγήματα του Φάις η ετερότητα του άλλου ανθρώπου φτάνει – εντελώς παράδοξα – να γίνεται ένας εξωτερικός άξονας συγκρότησης υποκειμένων που αναπροσδιορίζουν έτσι την έννοια της ηθικής.

Ομολογουμένως, ως συνολική εικόνα – με όλους τους περιορισμούς που έχει τόσο το «συνολική» όσο και το «εικόνα» σε μια τέτοια ανάλυση – που μπορεί

ενδεχομένως να εξαχθεί από τις επιμέρους αναλύσεις των κειμένων, οι περιγραφές αυτές διαφέρουν σημαντικά από τις διαδεδομένες εκείνες που προσδιορίζουν το μεταμοντέρνο με όρους μηδενισμού και άκρατου σχετικισμού ως "anything goes". Η επίγνωση της υπαγωγής των αφετηριακών βεβαιοτήτων της νεωτερικής σκέψης στην εξουσιαστική διακύβευση των πολλαπλών κι ετερογενών πολιτισμικών καθορισμών, μακράν του να καταργεί κάθε δυνατότητα νοήματος σε μια ατέρμονη παιδιά, εξασφαλίζει την κριτική διατήρηση της σημασίας μέσα από τους κανόνες των εκάστοτε γλωσσικών παιχνιδιών. Η καταστατική επίγνωση της πολλαπλότητας και της ετερότητας που συνδέεται αναπόσπαστα μ' αυτήν την κίνηση βεβαιώνει επίσης ότι η τελευταία δεν αποτελεί μια δωρεάν αναστάτωση χάριν ενός ανερμάτιστου αισθητισμού αλλά συνθέτει μια ηθική πρόταση που όσο είναι δύσκολη στην ολισθηρότητά της, άλλο τόσο είναι απαλλαγμένη από τους αποκλεισμούς που διενέργησαν οι 'θεμελιωμένες' ηθικές προτάσεις του παρελθόντος.

Οι περιγραφές αυτές των ευρημάτων της έρευνας δικαιώνουν ελπίζω την ανάληψή της και ταυτόχρονα οδηγούν στην επίγνωση ερωτημάτων που παραμένουν αναπάντητα και περιοχών που περιμένουν να διερευνηθούν. Η προφανέστερη περίπτωση αφορά άλλα είδη, όπως το μυθιστόρημα, η ποίηση, το θέατρο και το δοκίμιο που φαίνεται να συμμετέχουν εξίσου στους σύγχρονους προβληματισμούς του μεταμοντέρνου· αφορά βεβαίως και διηγήματα που έμειναν έξω από την παρούσα ανάλυση, και οφείλω να αναφέρω με κάποια λεπτομέρεια. Τα διηγήματα του Δημήτρη Καλοκύρη, του Ευγένιου Αρανίτση, του Χρήστου Χρυσόπουλου, της Εύας Καραϊτίδη, οι νουβέλες του Αριστείδη Αντονά, αλλά και η παλαιότερη *Συντεχνία* (1974) του Νάσου Βαγενά, έχουν κοινές μπορχεσιανές καταγωγές και κάποτε ευθείες αναφορές στη σύγχρονη θεωρητική σκέψη, που θα αποκάλυπταν επιπλέον πτυχές στην εκδίπλωση του μεταμοντέρνου και της γενεαλογίας του. Τα διηγήματα του

Γιώργου Σκαμπαρδώνη καταγράφουν ένα πολύ επιδέξιο κι εγνωσμένο άνοιγμα στο παράδοξο και την πολλαπλότητα που στις πιο πρόσφατες συλλογές συγγενεύει με κάποια διηγήματα του Δημήτρη Νόλλα αποκαλύπτοντας κοινές αναφορές σ' ένα νεο-ορθόδοξο ρεύμα σκέψης που – αναγόμενο διαθλαστικά στη σκέψη του Lévinas – γνώρισε κάποια διάδοση στην Ελλάδα στη δεκαετία του '90.

Σε μια γενεαλογία του μεταμοντέρνου στην Ελλάδα θα συνέβαλλε οπωσδήποτε μια μελέτη ορισμένων περιθωριακών και α-συστηματικών φωνών, κάποτε και με αποσπασματικό έργο, όπως αυτές του Λεωνίδα Χρηστάκη, του Πάνου Κουτρουμπούση, του Τεό Ρόμβου, του Γιώργου Μακρή που εξέφραζε ιδέες που διαδόθηκαν αργότερα με την αποδόμηση ήδη από το 1965.[2]

Ακόμα, μια συστηματική μελέτη της κριτικογραφίας, της απονομής βραβείων, των δεδομένων της κυκλοφορίας, θα έδινε πολύτιμα στοιχεία για το βαθμό και τους τρόπους διάχυσης των προβληματισμών που διερευνούν τα κείμενα. Πολύτιμη θα ήταν ασφαλώς απ' αυτήν την άποψη και η μελέτη κειμένων που συμμετέχουν λιγότερο στους μεταμοντέρνους προβληματισμούς καθώς και του βαθμού της δικής τους διάχυσης.

Οι παρατηρήσεις αυτές υποδεικνύουν πως υπάρχουν πολλοί τρόποι για να διηγηθεί κανείς το μεταμοντέρνο, μόνο που καμιά από τις αφηγήσεις αυτές δεν μπορεί ποτέ να είναι η τελική, πολύ περισσότερο στο βαθμό που – και για όσον καιρό – θα συμμετέχει σ' αυτό που περιγράφει.

Η εν πολλοίς αφηγηματική μορφή αυτής της μελέτης είναι μια αναγνώριση αυτού του περιορισμού και ταυτόχρονα εγνωσμένη εγγραφή σ' ένα πολύ παλιό πολιτισμικό πλαίσιο, του οποίου η σημασία και διαβρωτική διάδοση γίνεται έντονα αντιληπτή στο μεταμοντέρνο. Ο Richard Rorty, περιγράφει το είδος της θεωρητικής

---

[2] Βλ. *Γραπτά Γιώργου Μακρή* 1986: 254-267. Υπενθυμίζουμε ότι οι πρώτες μελέτες του Derrida κυκλοφορούν το 1967.

έρευνας που προσπάθησα να εφαρμόσω ως κατεξοχήν αρμόζουσα για το μεταμοντέρνο ως εξής: "Ironist theory must be narrative in form, because the ironist's nominalism and historicism will not permit him to think of his work as establishing a relation to real essence; he can only establish a relation to the past. But, unlike other forms of ironist writing [...] this relation to the past is a relation not to the author's idiosyncratic past but to a larger past, the past of the species, the race, the culture".[3] Η αναπόδραστη εγγραφή σ' αυτό το παρελθόν που βιώνεται μέσα από την επίγνωση και την κριτική του παρόντος της μεταμοντέρνας κατάστασης σηματοδοτεί έναν περιορισμό και ταυτόχρονα την απελευθερωτική επίγνωση της διαπερατότητας των ορίων ανάμεσα σε μέσα και έξω, χωρίς ωστόσο να κάνει λιγότερο έντονη την ανάγκη που έχει κανείς να απευθυνθεί.

[3] Rorty 1989: 101. Με μια δόση ειρωνείας αλλά και εξαιρετικής ακρίβειας το παράθεμα συνεχίζει ως εξής: "It is a relation not to a miscellaneous collection of contingent actualities but to the realm of possibility, a realm through which the larger-than-life hero runs his course, gradually exhausting possibilities as he goes. By a happy coincidence, the culture reached the end of this gamut of possibilities just about the time the narrator himself was born".

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

[Σημειώνεται ότι μετά τη χρονολογία έκδοσης, σε αγκύλες αναγράφεται η χρονολογία της πρώτης έκδοσης. Αν πρόκειται για μετάφραση, αυτή αναφέρεται στο πρωτότυπο.]

Πρωτεύουσες πηγές

Βακαλόπουλος Χρήστος. 1989. *Νέες αθηναϊκές ιστορίες*, Αθήνα.

Γαλανάκη Ρέα. 1986. «Η ιστορία της Όλγας» στο *Ομόκεντρα διηγήματα*, Αθήνα, σσ. 9-49.

Γονατάς Ε. Χ. 1991. *Η Προετοιμασία*, Αθήνα.

Δημητρίου Σωτήρης. 1989. *Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη*, Αθήνα.

Ζατέλη Ζυράννα. 1984. *Περσινή αρραβωνιαστικιά*, Αθήνα.

Ιωάννου Γιώργος. 1980. *Επιτάφιος θρήνος*, Αθήνα: Κέδρος.

_____. 1982. *Καταπακτή*, Αθήνα: Κέδρος.

_____. 1996 [1978-1985]. *Φυλλάδιο* (τεύχη 1-8), Αθήνα.

Μηλιώνης Χριστόφορος. 1990. *Καλαμάς κι Αχέροντας* (β΄ έκδοση, συμπληρωμένη), Αθήνα.

Παπαδημητρακόπουλος Ηλίας Χ. 1995 [1980]. *Θερμά θαλάσσια λουτρά*, Αθήνα.

Νόλλας Δημήτρης. 1982α. «Ο Μαξ της οικογενείας μας», στο *Το τρυφερό δέρμα*, Αθήνα, σσ. 45-52.

_____. 1982β. «Συγγραφικά δικαιώματα», ό.π., σσ. 53-65.

_____. 1990α. «Το πάθος του συγγραφέως» στο *Ονειρεύομαι τους φίλους μου*, Αθήνα, σσ. 25-38

_____. 1990β. «Ήξερα πως με περιμένατε», ό.π., σσ. 83-93.

_____. 1990γ. «Η στρατηγική της ανίας», ό.π., σσ. 53-62.

_____. 1990δ. «Οι ιστορίες είναι πάντα ξένες», ό.π., σσ. 63-74.

_____. 1994. «Τα θολά τζάμια» στο *Τα θολά τζάμια*, Αθήνα, σσ. 67-74.

Φάις Μισέλ. 1999. *Απ' το ίδιο ποτήρι και άλλες ιστορίες*, Αθήνα.

Δευτερεύουσα βιβλιογραφία

Allen Graham. 2000. *Intertextuality*, Λονδίνο.

Allende Isabel.1982. *La casa de los espíritus*, Βαρκελώνη.

Angulo Maria-Elena. 1995. *Magic Realism: Social Context and Discourse*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο.

Armstrong Nancy. 1993. "A Brief Genealogy of 'Theme'", στο Sollors 1993α, σσ. 38-45.

Attebery Brian. 1992. *Strategies of Fantasy*, Μπλούμινγκτον και Ινδιανάπολη.

Austin J.-L. 1962. *How to Do Things With Words*, Οξφόρδη.

Avedon Elliott-Brian Sutton-Smith. 1971. *The Study of Games*, Νέα Υόρκη, Τορόντο.

Bailhache Gérard. 1994. *Le Sujet chez Emmanuel Lévinas; fragilité et subjectivité*, Παρίσι.

Bakhtin Mikhail. 1968. *Rabelais and his World* (μτφρ. Hélène Iswolsky), Καίημπριτζ Μασσ.

_____. 1981. *The Dialogic Imagination : Four Essays* (επιμ. Michael. Holquist μτφρ. Caryl Emerson & Michael Holquist), Ώστιν.

_____. 1984 [1929]. *Problems of Dostoevsky's Poetics,* μτφρ. Caryl Emerson, Λονδίνο.

Bakhtin Mikhail/P. N. Medvedev. 1985 [1928]. *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics* (μτφρ. Albert J. Wehrle), Καίημπριτζ, Μασσ.

Bakhtin Mikhail & V. Voloshinov. 1973 [1929]. *Marxism and the Philosophy of Language* (μτφρ. L. Matejka & I.R. Titunik), Καίημπριτζ Μασσ. και Λονδίνο

Baldeshweiler Eileen. 1994. "The Lyric Short Story", στο *The New Short Story Theories* (επιμ. C. E. May), σσ. 231-241, Αθήνα, Οχάιο.

Barker Philip.1993. *Michel Foucault: Subversions of the Subject*, Χέμελ Χέμπστεντ.

_____. 1998. *Michel Foucault: An Introduction*, Εδιμβούργο.

Barth John. 1997α [1967]."The Literature of Exhaustion" στο *The Friday Book, Essays and Other Nonfiction*, Βαλτιμόρη, σσ. 62-76.

_____. 1997β [1980]."The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction" στο *The Friday Book, Essays and Other Nonfiction,* Βαλτιμόρη, σσ.193-206.

Barthes Roland. 1970. *S/Z*, Παρίσι.

Barthes Roland. 1988α [1968]. «Ο θάνατος του συγγραφέα», στο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (μτφρ. Γιώργος Σπανός), Αθήνα, σσ. 137-143.

_____. 1988β [1977]. «Από το έργο στο κείμενο», στο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (μτφρ. Γιώργος Σπανός), σσ. 151-160.

Baudrilliard Jean. 1983. *In the Shadow of Silent Majorities...or the End of the Social and Other Essays,* (μτφρ. Paul Foss, Paul Patton, John Johnston), Νέα Υόρκη.

Bayley John. 1988. *The Short Story: Henry James to Elizabeth Bowen*, Μπράιτον.

Beaton Roderick. 1994. *Introduction to Modern Greek Literature*, Οξφόρδη.

Beavers Anthony. 1990. "Introducing Levinas to Undergraduate Philosophers" [URL: http://faculty.evansville.edu/tb2/trip/levinas_intro.htm]

Benhabib Seyla. 1992. *Situating the Self; Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, Οξφόρδη.

Benhabib Seyla. 1994. "In defense of Universalism. Yet Again! A Response to Critics of *Situating the Self*", στο περ. *New German Critique*, τχ. 62, σσ.173-189.

_____, κ.ά. 1995. *Feminist Contentions*, Νέα Υόρκη.

Bennett David. 1990. "Postmodernism and Vision: Ways of Seeing (at) the End of History", στο D'haen & Bertens 1990, σσ. 259-279.

Bennington Geoffrey. 1999. "Inter" στο (Martin McQuillan κ.ά. επιμ.) *Post-Theory: New Directions in Criticism*, Εδιμβούργο, σσ. 103-119.

Bergoffen Debra. 2003. "February 22, 2001: Toward a Politics of the Vulnerable Body", στο περ. *Hypatia*, τομ. 18, τχ. 1, σσ. 116-134.

Bernasconi Robert & David Wood (επιμ.). 1988. *The Provocation of Levinas; Rethinking the Other*, Λονδίνο.

Bernasconi Robert & Simon Critchley (επιμ.). 1991. *Re-Reading Levinas*, Λονδίνο.

Bertens Hans. 1995. *The Idea of the Postmodern; A History*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη.

Bertho Sophie. 1993. "Temps, récit et postmodernité" στο περ. *Littérature*, τχ. 92, σσ. 90-97.

Blanchot Maurice. 1959. *Le livre à venir*, Παρίσι.

_____. 1980. "Notre compagne clandestine", στο Laruelle 1980 ό.π., σσ. 79-87.

Bode Christoph. 1992. "Das Paradox in Post-mimetischer Literatur und poststrukturalistischer Literaturtheorie" στο Paul Geyer-Roland Hagenbüchle (επιμ.), *Das Paradox: eine Herausfroderung des abendländischen Denkens*, σσ. 619-657.

Boym Svetlana. 1996. "Estrangement as Lifestyle: Shklovsky and Brodsky" στο *Poetics Today* τομ. 17, τχ. 4, σσ. 511-530.

_____. 2001. *The Future of Nostalgia*, Νέα Υόρκη.

Bremond Claude. 1985. "Concept et thème", στο *Poétique,* τχ. 64, σσ. 415-423.

Bremond Claude & Thomas Pavel. 1988. "La fin d'un anathème" στο *Communications* τχ. 47, σσ.209-219.

Brinker Menachem. 1993. "Theme and Interpretation" στο Sollors 1993α, σσ. 21-37.

Bürger Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde*, (μτφρ. Michael Shaw), Μινεάπολις.

Butler Judith. 1991. *Gender Trouble; Feminism and the Subversion of Identity,* Νέα Υόρκη.

_____. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Νέα Υόρκη.

_____. 1994. "Contingent Foundations: Feminism and the Question of 'Postmodernism', στο Steven Seidman (επιμ.) *The Postmodern Turn; New Perspectives on Social Theory*, Καίημπριτζ σσ. 153-170.

_____. 1997. *The Psychic Life of Power; Theories in Subjection.*

_____. 2001. "The end of sexual difference?" στο Elisabeth Bronfen-Misha Kavka (επιμ.), *Feminist consequences; Theory for the New Century*, Νέα Υόρκη, σσ.

_____ & William Connolly. 2000. "Politics, Power and Ethics: A Discussion between Judith Butler and William Connolly", στο περ. *Text and Event*, τομ. 4, τχ. 2, σσ. 1-16. [URL: http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v004/4.2butler.html]

Caillois Roger. 1958. *Les Jeux et les hommes*, Παρίσι.

Calinescu Matei. 1993. *Rereading*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο.

Carpentier Alejo. 1995 [1949]. "On the Marvelous Real in America" στο Zamora-Farris 1995, σσ. 76-88.

Chanady Amaryll Beatrice. 1985. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Νέα Υόρκη.

Chevalier Jean - Alain Gheerbrant. 1994 [1969]. *Dictionary of Symbols* (μτφρ. John Buchanan-Brown), Λονδίνο κτλ.

Cixous Hélène. 1975. "Sorties" στο Cixous Hélène-Catherine Clément, *La Jeune Née*, σσ. 114-246. Παρίσι.

Clark Miriam Marty. 1991. "Raymond Carver's Monologic Imagination" στο *Modern Fiction Studies,* τομ. 37, τχ. 2, σσ. 240-247.

_____. 1995. "Contemporary Short Fiction and the Postmodern Condition", στο *Studies in Short Fiction*, τομ. 32, τχ. 2, σσ. 147-159.

Cohen Ralph. 1988. "Do Postmodern Genres Exist?" στο Marjorie Perloff (επιμ.), *Postmodern Genres*, Λονδίνο, σσ.11-27.

Cohen Richard A. (επιμ). 1986. *Face to Face with Levinas*, Νέα Υόρκη.

Connor Steven. 1989. *Postmodernist Culture*, Οξφόρδη.

Cornwell Neil. 1990. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, Χέμελ Χέμπστεντ.

Cosgrove Lisa. 2003. "Feminism, Postmodernism, and Psychological Research" στο περ. *Hypatia*, τομ. 18, τχ. 3, σσ. 85-112.

Critchley Simon. 1996. "Prolegomena to Any Post-Deconstructive Subjectivity" στο *Deconstructive Subjectivities,* ό.π. σσ. 13-45.

_____. 1999 (2η έκδοση). *The Ethics of Deconstruction*: *Derrida and Levinas*, Εδιμβούργο.

_____. 1999. "Post-Deconstructive Subjectivity?" στο *Ethics, Politics, Subjectivity; Essays on Derrida, Levinas and Contemporary French Thought*, Λονδίνο, σσ. 51-82.

_____ & Peter Dews (επιμ.). 1996. *Deconstructive Subjectivities,* Ώλμπανυ.

Croce Benedetto. 1967 [1909]. *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, (μτφρ. Douglas Ainslie), Λονδίνο.

Cryle Peter. 1985. "Sur la critique thématique" στο *Poétique* τχ. 64, σσ. 505-516

Culler Jonathan. 1982. *On Deconstruction*, Λονδίνο.

D'haen Theo & Hans Bertens (επιμ.). 1990. *History and Post-War Writing*, Άμστερνταμ.

Davis Colin. 1996. *Levinas: An Introduction*, Καίημπριτζ.

Delbaere-Garant Jeanne. 1995. "Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations one Magic Realism in Contemporary Literature in English" στο Zamora & Faris 1995, σσ. 249-263.

Deleuze Gilles. 1986. *Foucault*, Παρίσι.

Delhomme Jeanne. 1980. "Savoir lire? Synchronie et diachronie" στο Laruelle 1980 ό.π., σσ. 151-165.

DeMan Paul. 1986. "Conclusions: Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'" στο *Resistance to Theory*, σσ. 73-105

Derrida Jacques.1967α. *L'Écriture et la différence*, Παρίσι.

_____. 1967α. "Cogito et l'histoire de la folie" στο *L'Écriture et la différance*, σσ. 51-97, Παρίσι.

_____. 1967β. "Violence et métaphysique; Essai sur la pensée d'Emmanuel Lévinas", στο *L'Écriture et la différence*, σσ.117-228, Παρίσι.

_____.1967γ. "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", στο Derrida 1967, σσ. 409-428

_____. 1972α. "Différance", στο *Marges de la philosophie*, Παρίσι, σσ. 1-29.

_____. 1972β. "Signature, événement, contexte" στο *Marges de la philosophie*, Παρίσι, σσ. 365-393.

_____. 1972γ. *La dissémination*, Παρίσι.

_____. 1980α. "La loi du genre" στο *Glyph,* τχ. 7, σσ. 176-201.

_____. 1980β. "En ce moment même dans cet ouvrage me voici ", στο Laruelle 1980, σσ. 21-60.

_____. 1981. "Economimesis" *Diacritics*, τομ. 11, τχ. 2. σσ. 3-25.

_____. 1984. *Otobiographies: l'enseignement de Nietzche et la politique du nom propre*, Παρίσι.

_____. 1990α [1967]. *Περί γραμματολογίας* (μτφρ. Κωστή Παπαγιώργη), Αθήνα.

_____. 1990β. *Limited Inc.* (μτφρ. Elisabeth Weber), Έβανστον, Ιλινόις.

_____. 1996α. *Μαρτυρία και μετάφραση· επιβιώνοντας ποιητικά* (μτφρ. Βαγγέλης Μπιτσώρης), Αθήνα.

_____. 1996β. *Adieu, επικήδειος για τον Emmanuel Lévinas*, (μτφρ. Βαγγέλης Μπιτσώρης), Αθήνα.

_____. 1997 [1967]. *Η φωνή και το φαινόμενο· εισαγωγή στο πρόβλημα του σημείου όπως αυτό εμφανίζεται μέσα στη φαινομενολογία του Χούσερλ*, (μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα.

DiMaggio Paul. 1987. "Classification in Art", στο *American Sociological Review*, τομ. 52, τχ. 4, σσ. 440-455.

Docherty Thomas. 1991. "The Ethics of Alterity: Postmodern Characterization" στο E. Smyth (επιμ.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*, Λονδίνο σσ. 169-188.

Dollimore Jonathan. 1991. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Οξφόρδη.

Dosse François. 1992 [1987]. *Η ιστορία σε ψίχουλα, από τα Annales στη «Νέα Ιστορία»* (μτφρ. Αγγελική Βλαχοπούλου), Ηράκλειο.

Dunn Maggie & Anne Morris. 1995. *The composite Novel: the Short Story Cycle in Transition*, Νέα Υόρκη.

Durix Jean-Pierre. 1998α. *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*, Νέα Υόρκη.

_____. 1998β. "Le Réalisme magique: genre à part entière ou "auberge latino-américaine"" στο Arnaud Jacqueline κ.ά. (επιμ.), *Le Réalisme merveilleux*, σσ. 9-18.

Eagleton Terry. 1986. "Capitalism, Modernism and Postmodernism" στο *Against theGrain: Essays 1975-1985*, Λονδίνο, σσ. 131-148.

_____. 1990. "From the *Polis* to Postmodernism" στο The Ideology of the Aesthetic, Οξφόρδη, σσ. 366-417.

Eakin Paul John. 1992. *Touching the World: Reference in Autobiography*, Πρινστον.

Echevarría Roberto González. 1977. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Ίθακα.

Éjxenbaum Boris, M. 1994 [1971]. "O. Henry and the Theory of the Short Story" στο May 1994, σσ. 81-88.

Engdahl Horace. 2002. "Philomela's Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature" (μτφρ. Tim Crosfield), στο *Witness Literature: Proceedings of the Nobel Centennial Symposium* (*Stockholm 4 - 5 December 2001*), Στοκχόλμη, σσ. 1-14.

Evans Richard. 1997. *In Defense of History*, Λονδίνο.

Faris Wendy. 1995. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction" στο Zamora-Faris 1995, σσ. 163-190.

Felman Shoshana-Dori Laub. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο.

Ferguson Suzanne C. 1982. "Defining the Short Story: Impressionism and Form", στο *Modern Fiction Studies*, τομ. 28, τχ. 1, σσ. 13-24.

Feyerabend Paul. 1968. "Wittgenstein's Philosophical Investigations", στο *Wittgenstein: The Philosophical Investigations,* (επιμ. George Pitcher), Λονδίνο, σσ. 104-150.

_____. 2002. «Δημιουργικότητα» στο *Αποχαιρετισμός στο Λόγο* (μτφρ. Πάρις Μπουρλάκης), Αθήνα, σσ. 170-189.

Fiedler Leslie. 1977 [1965]. "The New Mutants" στο *A Fiedler Reader*, Νέα Υόρκη, σσ. 189-210.

Flasch Joy. 1967. "Games People Play in *Who's Afraid of Virginia Woolf?*", στο περ. *Modern Drama*, τχ. 10, σσ. 280-288.

Fleishman Avrom. 1971. *The English Historical Novel: From Walter Scott to Virginia Woolf*, Βαλτιμόρη.

Foucault Michel. 1966. *Folie et deraison: histoire de la folie à l'âge classique*, Παρίσι.

_____. 1978α [1976]. *Η ιστορία της σεξουαλικότητας, τομ. 1. Η δίψα για γνώση* (μτφρ. Γκλόρυ Ροζάκη) Αθήνα.

_____. 1978β [1976]. *Ιστορία της σεξουαλικότητας τομ. 2. Η Χρήση των απολαύσεων* (μτφρ. Γιώργος Κωνσταντινίδης), Αθήνα.

_____. 1979. "What Is an Author?" στο Josué V. Harari (επιμ.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ίθακα, σσ. 141-160.

_____. 1980. *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings* (επιμ. Colin Gordon), Χέμελ Χάμπστεντ.

_____. 1986. "Of Other Spaces" (μτφρ. Jay Miskowiec), στο *Diacritics*, τομ.16, τχ. 1, σσ. 22-27.

_____. 1987. *Εξουσία, γνώση και ηθική* (μτφρ. Ζήσης Σαρίκας), Αθήνα.

_____. 1988. "Technologies of the Self" στο Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton (επιμ.), *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, Άμχερστ, Μασσ. σσ. 16-49.

_____. 1991. *Η μικροφυσική της εξουσίας* (μτφρ. Λίλα Τρουλινού), Αθήνα.

_____. 1993 [1966]. *Οι λέξεις και τα πράγματα: Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου* (μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα.

_____. 1998 [1996]. *Ο στοχασμός του έξω – για τον Maurice Blanchot –* (μτφρ. Γιώργος Σπανός, επιμ. Παντελής Κυπριανός), Αθήνα.

Freadman Anne. 1988. "Untitled: (On Genre)" στο *Cultural Studies* τομ. 2, τχ. 1, Ιανουάριος 1988, σσ. 67-99.

Freud Sigmund. 1969. *Outline of Psychoanalysis* (μτφρ. James Strachey), Λονδίνο.

_____. 1985 [1930]. "Civilisation and its discontents" στο Angela Richards (επιμ.), *The Pelican Freud Library*, τομ. xii, Χάρμοντσγουερθ.

Gadamer Hans-Georg. 1975. *Truth and Method,* (μτφρ. Joel Weinsheimer-Donald Marshall), Λονδίνο.

Gasché Rodolphe. 1986. *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Λονδίνο και Καίημπριτζ Μασσ.

Genette Gérard. 1972. *Figures III*, Παρίσι.

Ginzburg Carlo. 1982 [1975]. *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth Century Miller*, (μτφρ. John και Ann Tedeschi), Νέα Υόρκη.

_____& Carlo Poni. 1991 [1979]. "The Name and the Game: Unequal Exchange and the Historiographic Marketplace" στο Muir & Ruggiero 1991, σσ. 1-10.

Girard Réné. 1991 [1972]. *Η εξιλαστήρια θυσία. Η βία και το ιερό* (μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα.

Goll Ivan. 1996. «Εννέα ποιήματα» (μτφρ. Ε. Χ. Γονατάς) στο *Κατάλογος: Στιγμή, εκδόσεις-τυπογραφείο*, Αθήνα, σσ. 29-37

Goodman Nelson. 1978. *Ways of Worldmaking*, Ινδιανάπολη.

Gordon Ann D., Mari Jo Buhle & Nancy Schrom Dye. 1976. "The Problem of Women's History" στο Berenice A. Carroll (επιμ.), *Liberating Women's History*, Σικάγο κτλ., σσ. 75-92.

Goyet Florence. 1993. *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Παρίσι.

Griswold Wendy. 1987. "A Methodological Framework for the Sociology of Culture", στο *Sociological Methodology*, τομ.17, σσ.1-35.

_____. 1993. "Recent Moves in the Sociology of Literature" στο *Annual Review of Sociology*, τομ. 19, σσ. 455-467.

Guzzoni Ute. 1996. "Do We Still Want to Be Subjects?" στο. Simon Critchley and Peter Dews (επιμ.), *Deconstructive Subjectivities*, Ώλμπανυ, σσ. 201-216.

Habermas Jürgen. 1983. "Modernity – An Incomplete Project" (μτφρ. Seyla Ben-Habib) στο Hal Foster (επιμ), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Ουάσιγκτον, σσ. 3-15.

Hand Seán (επιμ.).1996. *Facing the Other: The Ethics of Emmanuel Levinas*, Σάρευ.

Hanson Clare. 1989α. "Introduction" στο Hanson 1989β, σσ. 1-9.

_____(επιμ.). 1989β. *Re-reading the Short Story*, Λονδίνο.

Harris Roy. 1988. *Language, Saussure and Wittgenstein: How to Play Games with Words*, Λονδίνο.

Harvey David. 1990. *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Οξφόρδη και Καίημπριτζ Μασσ.

Hassan Ihab. 1963. "The Dismemberment of Orpheus", στο *American Scholar* τχ. 32 σσ. 463-484.

_____. 1967. *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*, Νέα Υόρκη.

_____. 1971. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*, Νέα Υόρκη.

Hesse D. 1989. "First Person Short Stories and Narrative Essays" στο Lohafer & Clarey 1989, σσ. 85-105.

Hobsbawm Eric. 1983. "Inventing Traditions" στο Eric Hobsbawm & Terence Ranger (επιμ.), *The Invention of Tradition*, Καίημπριτζ, σσ. 1-14.

Hofstadter Douglas. 1979. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Λονδίνο.

Holquist Michael. 1990. *Dialogism : Bakhtin and his World*, Λονδίνο.

Horkheimer Max - Adorno Theodor. 1986 [1944]. *Η διαλεκτική του διαφωτισμού* (μτφρ. Ζήσης Σαρίκας), Αθήνα.

Horne Philip. 1996. "Henry James and the Economy of the Short Story" στο . Ian Willison (επιμ.), *Modernist Writers and the Marketplace*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη κτλ. 1996, σσ. 1-35.

Huizinga Johan. 1989 [1938]. *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo Ludens)*, (μτφρ. Στέφανος Ροζάνης & Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος), Αθήνα.

Hunter Brown Susan. 1989. "Discourse Analysis and the Short Story" στο Lohaffer & Clarey 1989, σσ. 217-248.

Hutcheon Linda. 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Γουατερλού, Οντάριο.

_____. 1988. *A Poetics of Postmodernism*, Λονδίνο & Νέα Υόρκη.

Hutton Patrick H. 1988. "Freud, Foucault and the Technologies of the Self" στο *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, Luther B. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton, Άμχιρστ.

Huyssen Andreas. 1993. "Mapping the Postmodern" στο J. Natoli & L. Hutcheon (επιμ.) *A Postmodern Reader*, Νέα Υόρκη, σσ. 105-156.

Iggers Georg. 1997. "From Macro- to Microhistory: The History of Everyday Life" στο *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*, Χάνοβερ, Νιού Χέιβεν, σσ. 101-117.

Ingarden Roman. 1973. *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*, Έβανστον.

Iser Wolfgang. 1978 [1976]. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Βαλτιμόρη και Λονδίνο.

Jackson Rosemary. 1981. *Fantasy: the Literature of Subversion*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη.

Jameson Frederic. 1981. "Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism" στο *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Λονδίνο, σσ. 103-150.

_____. 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Λονδίνο.

Jay Martin. 1988. "Scopic Regimes of Modernity" στο Hal Foster (επιμ.), *Vision and Visuality*, Σηάτλ, σσ. 259-279.

Jay Paul. 1984. *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ίθακα και Λονδίνο.

Jenkins Keith (επιμ.). 1997. *The Postmodern History Reader*, Λονδίνο.

Jourde Pierre & Paolo Tortonese. 1996. *Visages du double: Un thème littéraire*, Παρίσι.

Jouve Nicole Ward. 1989. "Too Short for a Book?" στο Hanson 1989β, σσ. 34-44.

Jusdanis Gregory. 1987. "Is Postmodernism Possible Outside the 'West'? The Case of Greece", στο περ. *Byzantine and Modern Greek Studies*, τ.11, σσ. 69-92.

Kadare Ismail. 1968. *The Wedding*, (μτφρ. Ali. Cungu), Τίρανα.

_____. 1986 [1971]. *The General of the Dead Army*, (μτφρ. Derek. Coltman), Λονδίνο.

Katsan Gerasimus. 2002. "Necessary Fictions: National Identity and Postmodern Critique in Gouroyiannis's *Το Ασημόχορτο Ανθίζει*", στο περ. *Journal of Modern Greek Studies*, τομ. 20, σσ. 399-420.

Kent Kathryn. 1997. ""Single White Female": The Sexual Politics of Spinsterhoodin Harriet Beecher Stowe's *Oldtown Folks*" στο περ. *American Literature* τομ. 69, τχ. 1, σσ. 39-65

Keppler C. F. 1972. *The Literature of the Second Self*, Τούσκον Αριζόνα.

King Nicola A. 2000. *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*, Εδιμβούργο.

Knowlton James. 1990. "How Have We Become What We Are Today? History and Utopia in the Novels of Krista Wolf", στο D'haen & Bertens 1990, σσ. 61-88.

Kreiswirth Martin. 1992. "Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences" στο περ. *New Literary History*, τομ. 23 τχ. 3 σσ. 629-657.

Kress Gunther & Robert Hodge. 1979. *Language as Ideology*, Λονδίνο.

Kristeva Julia. 1980. "Word, Dialogue and the Novel" στο *Desire in Language,* (μτφρ. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez), σσ. 64-91, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη.

Lacan Jacques. 1966. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu' elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", στο *Écrits*, Παρίσι, σσ. 93-100.

Lambropoulos Vassilis. 1988. "Writing Greek as the Only Language: The Impossible Postmodernism of Renos Apostolidis' *The John of My Life*" στο *Literature as National Institution: Studies in the Politics of Modern Greek Criticism,* Πρίνστον, σσ. 127-156.

Laruelle François (επιμ.). 1980. *Textes pour Emmanuel Lévinas*, Παρίσι.

Le Goff Jacques. 1998. *Ιστορία και μνήμη* (μτφρ. Γιάννης Κουμπουρλής), Αθήνα.

Leiber Justin. 1993. *Paradoxes*, Λονδίνο.

Lemert Charles. 1992. "Subjectivity's Limit: The Unsolved Riddle of the Standpoint" στο περ. *Sociological Theory*, τομ. 10, τχ. 1, σσ. 63-72

Lévinas Emmanuel. 1974α. *Autrment qu'être ou au-delà de l'essence*, Παρίσι.

_____. 1974β (3η έκδοση). *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Παρίσι.

_____. 1979 [1947]. *Le Temps et l'autre*, Μονπελιέ.

_____. 1989 [1961]. *Η ολότητα και το άπειρο* (μτφρ. Κωστή Παπαγιώργη), Αθήνα.

_____. 1992 [1982]. *De Dieu qui vient à l'idée*, Παρίσι.

_____. 1993. *Dieu, la mort et le temps*, Παρίσι.

Levy Andrew. 1993. *The Culture and Commerce of the American Short Story*, Καίημπριτζ, Λονδίνο και Μελβούρνη.

Llewelyn John. 1988. "Levinas, Derrida and Others *vis-à-vis*" στο Bernasconi 1988, σσ. 136-155.

Lohaffer Susan. 1983. *Coming to Terms with the Short Story*, Λουιζιάνα.

_____. 1989. "Preclosure and Story Processing" στο Lohafer&Clarey 1989, σσ. 149-275.

_____. 1994. "A Cognitive Approach to Storyness", στο May 1994, σσ. 301-311.

_____ & Clarey Jo Ellyn (επιμ), 1989, *Short Story Theory at a Crossroads*, Λουιζιάνα.

Lopate Philip, 1984, "The Essay Lives – in Disguise" στο *The New York Times Book Review*, 18.11.1984

Lyotard Jean-François. 1993 [1979]. *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* (μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα.

_____ & Jean-Loup Thébaud. 1985. *Just Gaming*, (μτφρ. Wlad Godzich), Μινεάπολις.

Mackridge Peter. 2003 (υπό δημοσίευση). "Difficoltà nel tradurre l' *Επιτάφιο θρήνο* di Ghiorgos Ioannou, στο Anna Zimbone (επιμ.), *Del tradurre. Dal Greco Moderno alle altre lingue*, Σοβέρια Μανέλλι.

_____ & Eleni Yannakakis (επιμ.). 2004 (υπό δημοσίευση). *Contemporary Greek fiction in a United Europe: From Local History to the Global Individual*, Οξφόρδη.

Maître Doreen, 1983, *Literature and Possible Worlds*, Μίντλέσεξ.

Malrieu Joël, 1992, *Le fantastique*, Παρίσι.

Manguel Alberto,1996, *A History of Reading*, Λονδίνο.

Marler Robert F. 1974. "From Tale to Short Story: The Emergence of a New Genre in the 1850's" στο *American Literature*, τομ.46, τχ.2, σσ.153-169.

Matthews Brander. 1994 [1885]. "The Philosophy of the Short Story" στο May 1994, σσ. 73-80.

Mauss Marcel & Henri Hubert, 2003 [1950], *Σχεδίασμα μιας γενικής θεωρίας για τη μαγεία*, (μτφρ. Θεόδωρος Παραδέλλης), Αθήνα.

May Charles E. (επιμ.).1976. *Short Story Theories*, Αθήνα Οχάιο.

_____. 1984, "On the Nature of Knowledge in Short Fiction" στο *Studies in Short Fiction,* τχ. 21, σσ. 327-338.

_____ (επιμ.). 1994. *The New Short Story Theories*, Αθήνα Οχάιο.

McCafferry Larry, 1982, *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*, Πίτσμπουργκ.

McComiskey Bruce. 1997. "Composing Postmodern Subjectivities in the Aporia between Identity and Difference" στο *Rhetoric Review* τομ. 15, τχ. 2 σσ. 350-364.

McHale, 1987, *Postmodernist Fiction*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο.

McHoul Alec & Wendy Grace. 1993. *A Foucault Primer: Discourse, Power and the Subject*, Λονδίνο.

McIntyre Alasdair. 1981. *After Virtue, A Study in Moral Theory*, Λονδίνο.

McNay Lois. 1994. *Foucault: A Critical Introduction*, Οξφόρδη.

Mendoza Plinio Apuleyo & Gabriel Garcia Marquez,1983, *The Fragrance of Guava*, (μτφρ. Ann Wright), Λονδίνο.

Middleton Peter & Tim Woods. 2000. *Literatures of memory: History, Time and Space in postwar writing*, Μάντσεστερ.

Miller Hillis J., 2001, *Speech Acts in Literature*, Στάνφορντ, Καλιφόρνια.

Moi Toril. 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη.

Morisson Toni. 1977. *Song of Solomon*, Νέα Υόρκη.

Morson Gary Saul & Caryl Emerson. 1990. *Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Στάνφορντ.

Muir Edward. 1991. "Introduction: Observing Trifles", στο Muir & Ruggiero 1991, σσ. vii-xxviii.

_____ & Guido Ruggiero. 1991. *Microhistory & the Lost Peoples of Europe: Selections from "Quaderni Storici"* (μτφρ. Eren Branch), Βαλτιμόρη.

Natsina Anastasia, 2004 (υπό δημοσίευση). "The Individual within Multiple Worlds in Greek Short Stories since 1974" στο Peter Mackridge-Eleni Yannakakis (επιμ.), *Contemporary Greek fiction in a United Europe: From Local History to the Global Individual,* Οξφόρδη, σσ. 124-133.

Nehamas Alexander. 2001. *Η τέχνη του βίου. Σωκρατικοί στοχασμοί: Από τον Πλάτωνα στον Φουκώ* (μτφρ. Σ. Βιρβιδάκης, Β. Σπυροπούλου), Αθήνα.

Nemoianu Virgil. 1989. *A Theory of the Secondary: Literature, Progress and Reaction*, Βαλτιμόρη.

Nietzche Friedrich. 1993 [1874]. *Ιστορία και ζωή* (μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος), Αθήνα.

_____. 1995 [1871]. *Η γέννηση της τραγωδίας* (μτφρ. Γιάννη Λάμψα), Αθήνα.

Nikolopoulou Maria. 2001. "The Discourse of Testimony in Greek Literary Prose (1924-1994)" αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, King's College, University of London.

Numberg Geoffrey. 1993. "The Places of Books in the Age of Electronic Reproduction" στο *Representations*, τομ. 42, σσ. 13-37.

O'Connor Noreen. 1988. "The Personal Is Political: Discursive Practice of the Face-to-Face", στο Bernasconi 1988 ό.π., σσ. 57-69.

O'Connor Frank. 1963. *The Lonely Voice: A study of the Short Story,* Κλήβελαντ.

O'Faolain Sean. 1948. *The Short Story*, Λονδίνο.

Ortega y Gasset José. 1962. *Man and Crisis*, (μτφρ. Mildred Adams), Λονδίνο.

Owens Craig, "Representation, Appropriation and Power" στο *Art in America* τομ. 70, τχ. 5, σσ. 9-21.

Pasco Allan H. 1991. "On Defining Short Stories", στο *New Literary History*, τομ.22, τχ. 2, σσ. 407-422.

Pavel Thomas. 1993. "Thematics and Historical Evidence" στο Sollors 1993α, σσ. 121-145

Perloff Marjorie. 1988. "Introduction" στο Perloff 1988, σσ. 3-10

Perrot Michelle (επιμ.). 1992. *Writing Women's History* (μτφρ. Felicia Phaesant), Οξφόρδη.

_____. 1998. *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Παρίσι.

Poiré François. 1987. *Emmanuel Lévinas, Qui êtes-vous?*, Λυόν.

Porchia Antonio. 1992. *Στοχασμοί*, (μτφρ. Ε. Χ. Γονατάς), Αθήνα.

Pratt Mary Louise. 1977. *Toward a speech act theory of literary discourse*, Μπλούμιγκτον, Ινδιάνα και Λονδίνο.

Prinzinger Michaela. 1997. «Μύθος, επιθυμία και μνήμη: Η κωδικοποίηση της "ιστορικής πραγματικότητας" στο έργο της Ρέας Γαλανάκη», στο *Ιστορική πραγματικότητα και μεταπολεμική πεζογραφία (1945-1995), Επιστημονικό Συμπόσιο*, Αθήνα, σσ. 129-145.

Queeligan Maureen. 1979. *The Language of Allegory: Defining the Genre*, Ίθακα και Λονδίνο.

Rajchman John. 1986. "Ethics after Foucault" στο περ. *Social Text*, τομ??., τχ.13/14, σσ. 165-183.

Reid Ian. 1982 [1977]. *Το διήγημα* (μτφρ. Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη), Αθήνα .

Revault d'Allones Olivier. 1988. «Μικρή ιστορία της λέξης 'Μεταμοντέρνο'» στο *Μοντέρνο Μεταμοντέρνο* (μτφρ. Μαρία Μπαλάσκα), σσ. 11-26.

Ricci Graciela N. 1985. *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina*, Μπουένος Άιρες.

Ricoeur Paul. 1986. "Life, a Story in Search of a Narrator" στο M. C. Doeser-J. N. Kraaij (επιμ.), *Facts and Values*, Dordrecht, σσ. ??

_____. 1990. *Η αφηγηματική λειτουργία* (μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος), Αθήνα.

Riffaterre Michael. 1996. "Paradoxe et présupposition " στο *Le paradoxe en linguistique et en littérature,* Ronald Landheer και Paul J.Smith (επιμ), Γενεύη, σσ. 149-171.

Rimmon-Kenan Shlomith. 1985. "Qu'est-ce qu'un thème?" στο *Poétique*, τχ. 64 Νοέμβριος, σσ.397-406.

Robinson Christopher. 2001. "Yorgos Ioannou: Fragmentation in Life and Art", στο περ. *Κάμπος, Cambridge Papers in Modern Greek,* τχ. 9, σσ. 83-100.

_____. 2002. "Identity and the Pragmatics of Reading", στο Lucille Cairns (επιμ.) *Gay and Lesbian Cultures in France*, Peter Lang, Bern, σσ.25-48.

Sartre Jean-Paul. 1990 [1952]. *Άγιος Ζενέ, Κωμωδός και μάρτυρας*, τομ. I & II (μτφρ. Λουκάς Θεοδωρακόπουλος), Αθήνα.

Roh Franz. 1968. *German Art in the 20th Century*, Γκρήνουιτς, Κονένκτικατ.

_____. 1995 [1925]. "Magic Realism: Post-Expressionism" Zamora & Faris 1995, σσ. 15-31

Ronen Ruth. 1994. *Possible Worlds in Literary Theory*, Καίημπριτζ.

Rorty Richard. 1989. *Contingency, Irony and Solidarity*, Καίημπριτζ.

Rosemarin Adena. 1985. *The Power of Genre*, Μινεάπολις.

Ryan Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Μπλούμινγκτον & Ινδιανάπολη.

_____. 1995. "Introduction: From Possible Worlds to Virtual Reality" στο *Style* τομ. 29, τχ. 2, σσ. 173-183.

Sarup Madan, 1993, *Post-structuralism and Postmodernism*, Χέμελ Χέμπστεντ.

Schor Naomi. 1984. "Details and Realism: *Le Curé de Tours*" στο *Poetics Today*, τομ. 5, τχ. 4, σσ. 701-709.

Shakespeare William. 1996. "Macbeth" στο *The Complete Works of William Shakespeare*, Χέρτφορντσίαρ, σσ. 858-884.

Shapiro Ann-Louise (επιμ.). 1994α. *Feminists Revision History*, Μπρούνσγουικ.

_____. 1994β. "History and Feminist Theory: or, Talking Back to the Beadle", στο Shapiro 1994α, σσ.1-23.

Shaw Valerie. 1983. *The Short Story: A Critical Introduction*, Νέα Υόρκη.

Simpkins Scott. 1988. "Magical Strategies: The Supplement of Realism", στο *Twentieth Century Literature*, τομ. 34, τχ. 2, σσ. 140-154.

Singh Amritjit κ.ά. (επιμ.). 1994. *Memory, Narrative, Identity,* Βοστώνη.

Sloterdijk Peter. 2001. *Κανόνες για το ανθρωποπάρκο· απάντηση στην Επιστολή για τον ανθρωπισμό του Martin Heidegger* (μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου), Αθήνα.

Smith Kimberly K. 2000. "Mere Nostalgia: Notes on a Progressive Paratheory" στο *Rhetoric & Public Affairs*, τομ.3, τχ. 4, σσ. 505-527.

Smith Mark Trevor. 1993. *"All Nature is but Art": The Coincidence of opposites in English Romantic Literature*, Γουέστ Κόρνουαλ.

Smith Steven G.. 1986. "Reason as One for Another: Moral and Theoretical Argument in the Philosophy of Levinas", στο Cohen 1986 ό.π., σσ. 53-71.

Sollors Werner (επιμ.). 1993α. *The Return of Thematic Criticism*, Καίημπριτζ Μασσ. & Λονδίνο.

_____. 1993β. "Introduction" στο Sollors 1993α, σσ. xi-xxiii.

Sontag Susan. 1967. *Against Interpretation and Other Essays*, Νέα Υόρκη.

Sourbati Athanassia. 1991. "Reading the Subversive in Contemporary Greek Women's Fiction", αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, King's College London.

Spanos William V. 1972. "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination" στο *Boundary 2* τομ. 1, τχ.1, σσ. 147-168.

Spivak Gayatri Chakravorti. 1996 [1985]. "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography" στο Landry Donna & Gerald Maclean (επιμ.), *The Spivak Reader*, Νέα Υόρκη, σσ. 203-235.

Stallybrass Peter & White Allon. 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*, Ίθακα.

Steiner George. 2002. *Grammars of Creation*, Λονδίνο.

Stern David. 2000. "The Return of the Subject? Power, Reflexivity and Agency" στο περ. *Philosophy and Social Criticism*, τομ. 26, τχ. 5, σσ. 109-122.

Stewart Charles. 1991. *Demons and the Devil: Moral Imagination in Modern Greek Culture*, Πρίνστον και Οξφόρδη.

Sullivan William. 1982. *Reconstructing Public Philosophy*, Μπέρκλευ.

Tadié Jean-Yves & Marc. 1999. *Le sens de la mémoire*, Παρίσι.

Tambiah S. J. 1968. "The Magical Power of Words" στο περ. *Man* τχ. 3, σσ. 175-208.

Terdiman Richard. 1993. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ίθακα & Λονδίνο.

Terry Jennifer. "Theorizing Deviant Historiography", στο Shapiro 1994α, σσ. 276-303.

Thompson G. R., 1994, "Literary Politics and the 'Legitimate Sphere': Poe, Hawthorne and the 'Tale Proper'" στο *Nineteenth-Century Literature*, τομ. 49, τχ.2, σσ. 167-195.

Todorov Tzvetan. 1990 [1978]. *Genres in Discourse*, Νέα Υόρκη & Μελβούρνη, μτφρ. Catherine Porter.

_____. 1991 [1968]. *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (μτφρ. Αριστέα Παρίση), Αθήνα.

Toyama Jean Yamasaki. 1991. *Beckett's Game: Self and Language in the Trilogy*, Νέα Υόρκη.

Tymms Ralph. 1949. *Doubles in literary psychology*, Καίημπριτζ.

Tziovas Dimitris. 1989. "Residual Orality and Belated Textuality in Greek Literature and Culture" στο *Journal of Modern Greek Studies*, τ.7 αρ. 2, σσ. 321-335.

Van Dyck Karen. 1998. *Kassandra and the Censors.* Greek Poetry Since 1967, Ίθακα, Λονδίνο.

Varga Kibédi, 1990. "Le récit postmoderne" στο περ. *Littérature* τχ. 77, σσ. 3-22.

Variations sur le thème. 1988. Αφιέρωμα στο περ. *Communications*, τχ. 44

Voulgari Sophia. 1996. "Between and Beyond Genres: The Poetic Prose of Andreas Embirikos, E. Ch. Gonatas, and Nanos Valaoritis (c.1940-1967)", αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, King's College London.

Warnke Georgia.1987. *Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason*, Καίημπριτζ.

Waugh Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Λονδίνο.

Weber Sam. 1985. "Afterword: Literature – Just Making It" (μτφρ. Brian Massumi), στο Jean-François Lyotard & Jean-Loup Thébaud 1985, σσ. 101-120.

White Hayden. 1973. *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Βαλτιμόρη.

_____. 1978. "The Historical Text as Literary Artifact", στο Robert H. Canary & Henry Kozicki (επιμ.), *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, Μάντισον, Γουισκόνσιν, σσ. 41-62.

_____. 1987. *The Content of the Form*, Βαλτιμόρη και Λονδίνο.

Wittgenstein Ludwig. 1977 [1958]. *Φιλοσοφικές έρευνες*, (μτφρ. Αριστ. Γιανναράς) Αθήνα.

Wols. 1983. *Ποιήματα* (μτφρ. Ε. Χ. Γονατάς), Αθήνα.

Woolf Virginia. 1918. *Kew Gardens*, Λονδίνο.

Worthington Kim. 1996. *Self as Narrative: Subjectivity and Community in Contemporary Fiction,* Οξφόρδη.

Worton Michael & Judith Still. 1990. "Introduction" στο *Intertextuality* (επιμ Michael Worton & Judith Still), Μάντσεστερ, σσ. 1-44.

Wyschogrod Edith. 1980. "Doing Before Hearing: On the Primacy of Touch" στο Laruelle 1980 ό.π., σσ. 179-203.

Zamora Lois Parkinson & Faris Wendy B. (επιμ.). 1995. *Magical Realism: History, Theory, Community,* Ντάραμ: Λονδίνο.

Zimbone Anna di Benedetto. 1994. *Ghiorgos Ioannu: saggio critico*, Κατάνια.

Αβδελά Έφη & Αγγέλικα Ψαρρά (επιμ.). 1997. *Σιωπηρές ιστορίες: Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, Αθήνα.

Αγγελάτος Δημήτρης. 1997. *Η «φωνή» της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα.

Αγραφιώτης Δημοσθένης. 1987. *Νεοτερικότητα και αναπαράσταση*, Αθήνα.

_____. 1988. «Μικρό (γλωσσικό) όργανο για τη νεοτερικότητα», στο *Μοντέρνο Μεταμοντέρνο*, σσ. 197-207.

Αθανασόπουλος Βαγγέλης. 1999. «Δεκατρείς ιστορίες για το ψυχικό περιθώριο: Ο πολυφωνικός μονόλογος της συλλογής διηγημάτων «Απ' το ίδιο ποτήρι» του Μισέλ Φάις», στην εφ. *Καθημερινή*, 30.11.1999.

_____. 2002. «Το φεμινιστικό μεταμοντερνιστικό μυθιστόρημα» στο Αγγελική Σπυροπούλου-Θεοδώρα Τσιμπούκη (επιμ.), *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία· Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, Αθήνα, σσ. 99-150,

Αλεξάνδρου Άρης. 1974. *Το Κιβώτιο*, Αθήνα.

Αμπατζόγλου Πέτρος κ.ά. 1990. *Φανταστικά διηγήματα*, Αθήνα.

Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη. 1998. «Η μεταμόρφωση στο έργο του Ε. Χ. Γονατά» στο *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου, εκδοτικά και ερμηνευτικά προβλήματα νεοελληνικής λογοτεχνίας: Πρακτικά 7ης επιστημονικής συνάντησης*, Θεσσαλονίκη, σσ. 549-560.

_____. 1998. *Ο Άλλος εν διωγμώ. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, Αθήνα.

Αντονάς Αριστείδης. 1994. «Το τέλος της προετοιμασίας» στο περ. *Εντευκτήριο* τχ. 28-29, φθινόπωρο-χειμώνας 1994, σσ. 188-192.

_____. 1996. «Καταγραφή και επινόηση», περ. *Αντί*, όπ.παρ.σσ. 50-51.

Αρανίτσης Ευγένιος. 1982. «Δημήτρης Νόλλας: Το τρυφερό δέρμα» στην εφ. *Ελευθεροτυπία.*

Αργυράκη Ρεγγίνα. 2000. «Η έννοια της ετερότητας στις σύγχρονες φαινομενολογίες», ομιλία στο συμπόσιο «Η εικόνα του Άλλου στην ελληνική λογοτεχνία του 20ου αιώνα Αθήνα», (υπό δημοσίευση).

Αργυρίου Αλέξανδρος κ.ά. 1992. «Η Νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας», συζήτηση Α. Αργυρίου, Α. Κοτζιάς, Σ. Πλασκοβίτης, Σ. Τσίρκας στο περ. *Συνέχεια*, τχ. 4, Ιούνιος 1973, τώρα στο Τάκης Καρβέλης κ.ά. (επιμ.) *Η μεταπολεμική πεζογραφία: από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67,* Αθήνα τομ. Η΄, σσ. 320- 341.

_____. 1996. «Χριστόφορος Μηλιώνης: Καλαμάς κι Αχέροντας», στο *Οριακά και μεταβατικά έργα Ελλήνων πεζογράφων*, Αθήνα, σσ. 213-233.

«Αφιέρωμα για τον Ηλία Χ. Παπαδημητρακόπουλο». 1996. Στο περ. *Αλφειός*, τχ. 11, σσ. 18-94.

«Αφιέρωμα για τον Ηλία Χ. Παπαδημητρακόπουλο». 1996. Στο περ. *Αντί*, τχ. 611, σσ. 37-61.

«Αφιέρωμα στη Ρέα Γαλανάκη». 2001. στο περ. *σημείο - Φυλλάδιο 1*, Λευκωσία.

Βαγενάς Νάσος. 1974. *Η συντεχνία*, Αθήνα.

_____. 2002. *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία*, Αθήνα.

Βακαλό Ελένη. 1985. *Μετά την αφαίρεση*, Αθήνα.

Βακαλόπουλος Χρήστος. 1991. *Η γραμμή του ορίζοντος*, Αθήνα.

_____. 1995. «Από το χάος στο χαρτί» στο *Από το χάος στο χαρτί*, (επιμ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος) Αθήνα, σσ. 192-195.

Βαλέτας Γεώργιος. 1983. *Το Ελληνικό διήγημα: Η θεωρία του και η ιστορία του*, Αθήνα.

Βαλτινός Θανάσης.1994. *Ορθοκωστά*, Αθήνα.

Βέλτσος Γιώργος. 1988. *Η μη κοινωνιολογία. Αναλυτική του μετα-μοντερνισμού*, Αθήνα.

Βλαβιανού Αντιγόνη. 1996. *Εισαγωγικό Φυλλάδιο: Εισαγωγή, Επίμετρο, Παροράματα*, Αθήνα.

Βούλγαρης Γιάννης. 2001. *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990: Σταθερή δημοκρατία σημαδεμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Αθήνα.

Βουτουρής Παντελής. 1995. *Ως εις καθρέπτην...Προτάσεις και υποθέσεις για την πεζογραφία του 19ου αιώνα*, Αθήνα.

Γαλανάκη Ρέα. 1989. *Ο Βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά. Spina nel cuore*. Αθήνα.

_____. 1997. «Λογοτεχνία και ιστορία», στο *Βασιλεύς ή στρατιώτης;*, Αθήνα, σσ. 61-84.

_____. 1998α. Συνέντευξη στην Όλγα Σελλά, στην εφ. *Καθημερινή*, 19.7.'98.

_____. 1998β. *Ελένη, ή ο Κανένας*, Αθήνα.

_____. 2000. «Τόπος, μια σπείρα ατέρμονη», στο περ. *σημείο* ό.π. σσ. 5-25.

Γεωργίου Θεόδωρος. 1993. «Προλεγόμενα. Η συζήτηση για τη μεταμοντέρνα κατάσταση: Σχέδιο για να διασωθεί το μη απεικονίσιμο» στο Lyotard 1993, σσ. 9-19.

Γονατάς Ε. Χ. 1984 [1963]. *Το βάραθρο*, Αθήνα.

_____. 1991 [1959]. *Η κρύπτη*, Αθήνα.

_____. 1993 [1963]. *Οι αγελάδες*, Αθήνα.

_____. 2000. «Πρέπει να αντιλαμβάνεσαι το δισυπόστατο των πραγμάτων: Τηλεοπτικό πορτρέτο», στο περ. *Το Δέντρο*, τχ. 111, σσ. 6-13.

_____. 2003. «Δεν έχω κλείσει τον κύκλο του προσωπικού μου έργου». Συνέντευξη στην Αναστασία Νάτσινα, στο περ. *Διαβάζω*, τχ. 444, σσ. 70-80.

Γραπτά Γιώργου Μακρή (επιμ. Ε. Χ. Γονατάς). 1986. Αθήνα.

Δάλλας Γιάννης. 1997. «Η μεταπολεμική πεζογραφία και η μικροϊστορία: η λανθάνουσα συνάντηση μιας τεχνικής και μιας μεθόδου μέσα από τις ατομικές φωνές ως μαρτυρίες του υποστρώματος» στο *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995), Επιστημονικό συμπόσιο*, Αθήνα, σσ. 81-98.

Δανιήλ Χρήστος. 1994. «Η αμηχανία του αναγνώστη μετά την ανάγνωση· η περίπτωση του Ε. Χ. Γονατά», στο περ. *Πόρφυρας*, τχ. 67-68, σσ. 54-56.

Δεληβοριά Ιωάννα – Ζωή. 1999. «Ο μικρόκοσμος του Ε. Χ. Γονατά, Θέματα, μοτίβα και σύμβολα στο ποιητικό και πεζογραφικό του έργο», ανέκδοτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Παν/μιο Θεσσαλονίκης.

Δημητρίου Σωτήρης. 1987. *Ντιάλιθ' ιμ Χριστάκη*, Αθήνα.

_____. 1993. *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*, Αθήνα.

_____. 2001. «Όλοι περιθώριο είμαστε», συνέντευξη στη Βένα Γεωργακοπούλου στην εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 28.10.2001.

Δημητρούλια Τιτίκα. 1994. «Η ειρομένη μνήμη», στο περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 28-29, Φθινόπωρο-Χειμώνας 1994, σσ. 26-31.

Ζατέλη Ζυράννα 1986. *Στην ερημιά με χάρι*, Αθήνα.

_____. 1993. «"Και με το φως του λύκου επανέρχονται": Συνέντευξη στον Ηρακλή Παπαλέξη στο περ. *Διαβάζω*, τχ. 325, σσ. 34-39.

Ζήρας Άλέξης. 2000. «Η κυκλική αφήγηση και οι άξονές της», στο περ. *Σημείο*, ό.π. σσ. 27-59.

Η τέχνη του γράφειν: 12 νέοι πεζογράφοι. 1993. Αθήνα.

Θαλάσσης Γιώργος. 1991. «Η μεταμοντέρνα παράσταση της ευθείας και του κύκλου. Αφ-ορισμός των στερεοτύπων φύλου, φυλής, εθνικότητας και θρησκείας στο μυθιστόρημα της Ρέας Γαλανάκη Ο Βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά· spina nel cuore» στο περ. *Σπείρα*, τχ. 2 (γ΄ περίοδος), σσ. 99-110.

_____. 1992. *Η άρνηση του Λόγου στο ελληνικό μυθιστόρημα μετά το 1974*, Αθήνα.

Θεοδοσοπούλου Μάρη. 1999α. «Ανάμεσα στην έλλειψη και στην επιθυμία» (Σωτήρη Δημητρίου, *Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη*)», στο *Εποχικά, Κείμενα για νεότερους πεζογράφους*, Αθήνα, σσ. 93-95.

_____. 1999β. «Αφηγητής των λυγμών», στην εφ. *Το Βήμα*, 31.1.1999.

Θεοτόκης Κωνσταντίνος. 1989 [1912]. «Η τιμή και το χρήμα» στο *Επιλογή*, Αθήνα, σσ. 40-110.

Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995). 1997. Επιστημονικό συμπόσιο 7 και 8 Απριλίου 1995, Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, Αθήνα.

Ιωαννίδης Παναγιώτης. 1996. «Μνήμη και κατακρήμνιση», περ. *Αντί*, ό.π. σσ. 59-61.

Ιωάννου Γιώργος. 1971. *Η σαρκοφάγος*, Αθήνα.

_____. 1978. *Το δικό μας αίμα*, Αθήνα.

_____. 1981. *Κοιτάσματα*, Αθήνα.

_____. 1984. *Η πρωτεύουσα των προσφύγων*, Αθήνα.

_____. 1996β. *Ο λόγος είναι μεγάλη ανάγκη της ψυχής, (Συνεντεύξεις)*, Αθήνα.

Καγιαλής Τάκης. 1999. «Σημειώσεις για τη γραφή και την ανάγνωση του Άλλου», στο Μισέλ Φάις (επιμ) 1999, σσ. 23-32.

_____. 2000. «Εκδήλωση» στην εφ. *Παρατηρητής* 30.5.2000.

_____. 2003. «"Σπασμένες λέξεις από ξένες γλώσσες": Η μοντερνιστική πολυγλωσσία και ο Σεφέρης», στο περ. *Ποίηση*, τχ. 21, σσ. 47-91.

Καζαντζής Τόλης. 1985. «Κριτική» για το *Καλαμάς κι Αχέροντας* στο περ. *Δεκαπενθήμερος πολίτης*, τχ. 49, τώρα στο Τάκης Καρβέλης κ. ά. (επιμ), *Η μεταπολεμική πεζογραφία: από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67, Αθήνα* τομ. Ε΄, σσ. 275.

Καισαρίδης Γιάννης. 2000. «Αδειανό σακάκι» στο *Συναντήσεις κι ενοχές*, σσ. 15-25, Αθήνα.

Καπάνταη Ισμήνη. 1989. *Επτά φορές το δαχτυλίδι*, Αθήνα.

Καρβέλης Τάκης κ.ά. (επιμ.).1988. «Επίμετρο» στο Καρβέλης κ.ά. (επιμ.), *Η μεταπολεμική πεζογραφία: από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, Αθήνα, τομ. Η΄, σσ. 298-393.

Κάσδαγλης Γιώργος. 1990. *Οι Ελεήμονες*, Αθήνα.

Κοκκινίδης Δ. 1988. «Μοντερνισμός μεταμοντερνισμός και η θεωρητική μας αδράνεια» στο *Μοντερνισμός Μεταμοντερνισμός* σσ. 225-229.

Κολακλίδης Πέτρος. 1986. «Ο αρχανδρικός λόγος του Σικελιανού», στο περ. *Εκηβόλος*, τχ. 15, σσ. 122-128, Αθήνα.

Κονδύλης Παναγιώτης. 1995. *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού: από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή κι από τον φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Αθήνα.

_____. 1998. *Ο ευρωπαϊκός διαφωτισμός* (τόμοι Α + Β), Αθήνα.

Κοτζιά Ελισάβετ. 2001. «Μυστικός, ζωντανός κόσμος» (κριτική για τη συλλογή *Βραδυπορία του καλού*), στην εφ. *Καθημερινή*, 18.11.2001.

Κοτζιάς Αλέξανδρος. 1979. *Αντιποίησις αρχής*, Αθήνα.

Κούρτοβικ Δημοσθένης. 1991. *Ημεδαπή εξορία: Κείμενα για την ελληνική λογοτεχνία 1986-1991*, Αθήνα.

_____. 2001. «Η τριχοτομία του καλού» στην εφ. *Τα Νέα*, 15.12.2001.

Κρούπη- Κολώνα Ελευθερία. 1992. *Ο έρωτας και ο θάνατος στη λογοτεχνία του Γιώργου Ιωάννου*, Αθήνα.

Μαγκλίνης Ηλίας. 2000. «Σπουδές θανάτου μορφές ζωής», στην εφ. *Καθημερινή*, 20.2.2000

Μάλλη Μορφία. 2002. *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός και περιφέρεια: Η μεταφραστική θεωρία και πρακτική του Νάσου Βαγενά*, Αθήνα.

Μαραγκόπουλος Άρης. 2000. «Η μετά τη ζωή ζωή», στο περ. *σημείο* –Φυλλάδιο 1, σσ. 60-70.

Μαρωνίτης Δ. Ν.1986. «Επαρχιακή λογοτεχνία» στο *Πίσω μπρος· προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Αθήνα, σσ. 237-259.

_____. 1992. «Από την "Κρύπτη" στην "Προετοιμασία"» στην εφ. *Το Βήμα*, 5.1.1992.

Μάτεσις Παύλος. 1978. *Διηγήματα*, Αθήνα

_____. 1992. *Ύλη δάσους*, Αθήνα

Μέγας Γεώργιος. 1972. *Εισαγωγή εις την λαογραφίαν*, Αθήνα.

Μηλιώνης Χριστόφορος. 1983. «Η παθολογία μιας γενιάς» στο *Υποθέσεις*, Αθήνα, σσ. 13-18.

_____. 1985. *Καλαμάς κι Αχέροντας*, Αθήνα.

_____. 1988. Συνέντευξη στο περ. *Διαβάζω*, τχ. 186, σσ. 64-67.

_____. 1990. *Καλαμάς κι Αχέροντας* (β΄ έκδοση) Αθήνα.

_____. 1991. «Η μεταπολεμική πεζογραφία, πρώτη και δεύτερη μεταπολεμική γενιά», στο *Με το νήμα της Αριάδνης· Μεταπολεμική πεζογραφία· ερμηνεία κειμένων*, Αθήνα, σσ. 31-49

_____. 1992. Επιστολή παρέμβαση στο περ. *Συνέχεια* τχ. 8, τώρα στο Τάκης Καρβέλης κ.ά. (επιμ.), *Η μεταπολεμική πεζογραφία: από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67,* Αθήνα, τομ. Η΄, σσ. 343-344.

_____. 1994. *Σημαδιακός κι αταίριαστος*, Αθήνα.

_____. 1996. «Ο φιλό-λογος», στο περ. *Αλφειός*, ό.π. σσ. 27-36.

_____. 2001. *Το διήγημα*, Αθήνα.

Μοντέρνο Μεταμοντέρνο. 1988. (πρακτικά του ομότιτλου συμποσίου 26-28.2.1988), Αθήνα.

Μουλλάς Παναγιώτης. 1980. «Εισαγωγή» στο Γεώργιος Βιζυηνός, *Διηγήματα*, Αθήνα, σσ. ιζ΄-ρλστ΄.

_____. 1988. «Εξομολογητική πεζογραφία» στο περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 2, σσ. 28-32.

_____. 1997. «Οριοθετήσεις και διευκρινήσεις» στο *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995). Επιστημονικό συμπόσιο 7 και 8 Απριλίου 1995, Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας*, Αθήνα, σσ. 41-47.

Νόλλας Δημήτρης. 1974. *Πολυξένη*, Αθήνα.

_____. 1982. *Το τρυφερό δέρμα*, Αθήνα

_____. 1990. *Ονειρεύομαι τους φίλους μου*, Αθήνα.

_____. 1994. *Τα θολά τζάμια,* Αθήνα

Παγανός Γιώργος.Δ. 1998. *Τρεις μεταπολεμικοί πεζογράφοι: Χριστόφορος Μηλιώνης, Νίκος Μπακόλας, Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλος*, Αθήνα.

_____. 1996. «Η πεζογραφία του Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλου», περ. *Αντί*, τχ.611. σσ. 45-49

Παλαμάς Κωστής. 1960 [1907], *Ο δωδεκάλογος του γύφτου* στα *Άπαντα* τομ. Γ΄, σσ. 285-479, Αθήνα.

Παπαδημητρακόπουλος Ηλίας Χ. 2000. «Η πρώιμη Ανάσταση του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη» στο *Αποκείμενα*, Αθήνα, σσ. 126-132.

Παρορίτης Κώστας, 1982. *Διηγήματα*, Αθήνα.

Πικρός Πέτρος. 1979 [1927]. *Τουμπεκί*, Αθήνα.

Πολίτη Τζίνα. 2001. «Το πένθος της ιστορίας, σχεδίασμα ανάγνωσης των μυθιστορημάτων της Ρέας Γαλανάκη», στο *Η Ανεξακρίβωτη σκηνή*, σσ. 233-250, Αθήνα.

Πολίτης Ν. Γ. 1911. «Μαγικαί τελετουργίαι προς πρόκλησιν ονείρων», *Λαογραφία*, τομ. 3, Αθήνα.

Ραυτόπουλος Βαγγέλης. 2000. «Το μυστήριο της ετερότητας» στο περ. *Νέα Εστία*, τχ.1719, σσ. 118-124.

Ροζάνης Στέφανος. 1997. *Ο Μεσσιανισμός και η ηθική φιλοσοφία του Emmanuel Lévinas*, Αθήνα.

Σαχίνης Απόστολος. 1973. *Παλαιότεροι πεζογράφοι*, Αθήνα.

Σικελιανός Άγγελος. 1965. *Λυρικός βίος*, τομ. Α', Αθήνα.

Σκαμπαρδώνης Γιώργος. 1992. «Το ασπιδόνερο» στο *Μάτι φώσφορο, κουμάντο γερό*, Αθήνα, σσ. 9-13.

Σφυρίδης Περικλής. 1977. *Η αφίσα*, Θεσσαλονίκη.

_____. 1980. *Χωρίς αντίκρισμα*, Θεσσαλονίκη.

_____. 1982. *Το τίμημα*, Θεσσαλονίκη.

_____. 1993. *Τίμημα χωρίς αντίκρισμα*, Αθήνα.

Σωτηρίου Διδώ. 1979. *Οι επισκέπτες*, Αθήνα.

Σωτηροπούλου Έρση. 1982. *Η Φάρσα*. Αθήνα.

Ταμβακάκης Φαίδων. 1999. «Διάβασα τη *Φλέβα του λαιμού*» στην εφ. *Τα Νέα*, 10.7.1999.

Τζιόβας Δημήτρης. 1987. «Ο μεταμοντερνισμός και η υπέρβαση της μυθοπλασίας» στο *Μετά την αισθητική*, Αθήνα, σσ. 285-300.

_____. 1993. «Μεταμοντερνισμός, μικροαφήγηση και το νόημα της ιστορίας» στο *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης: Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Αθήνα, σσ. 244-275.

Τζουβέλης Σπύρος. 1997. «Δημήτρη Νόλλα "Τα θολά τζάμια". Διηγήματα», στο περ. *Νέα Εστία*, 1.3.1997.

Τζούμα Άννα. 1994. *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία, Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*. Αθήνα.

Τσακνιάς Σπύρος. 1983α. «Η πεζογραφία του Χριστόφορου Μηλιώνη» στο *Δακτυλικά αποτυπώματα· κριτικά κείμενα*, Αθήνα, σσ. 73-78.

_____. 1983β. «Ηλίας Χ. Παπαδημητρακόπουλος, Θερμά θαλάσσια λουτρά» στο *Δακτυλικά αποτυπώματα· κριτικά κείμενα*, Αθήνα, σσ. 103-109.

_____. 1988. «Χριστόφορος Μηλιώνης, παρουσίαση-ανθολόγηση» στο Τάκης Καρβέλης κ.ά. (επιμ.), *Η μεταπολεμική πεζογραφία: από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, Αθήνα, τομ. Ε΄, σσ. 254-329.

_____. 1990. «Ζυράννα Ζατέλη, Περσινή αρραβωνιαστικιά, 1984» στο *Επί τα ίχνη: Κριτικά κείμενα 1985- 1988*, Αθήνα, σσ. 57-60.

_____. 1990. «Χριστόφορος Μηλιώνης, *Καλαμάς κι Αχέροντας*, 1985» στο *Επί τα ίχνη*, Αθήνα, σσ. 106-116.

_____. 1992. «Ηλίας Χ. Παπαδημητρακόπουλος· παρουσίαση-ανθολόγηση» στο Τάκης Καρβέλης κ.ά. (επιμ.), *Η μεταπολεμική πεζογραφία: από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67, Αθήνα* τομ. ΣΤ΄ σσ. 154-163.

Φάις Μισέλ. 1992. «Μετέωρο αίσθημα ζωής... το τελευταίο βιβλίο του Ε. Χ. Γονατά» , στην εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 5.1.1992.

_____. 1994. *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου*, Αθήνα

_____. 1995. «Φαντάσματα της μνήμης και της γραφής» στο περ. *Οδός Πανός*, τχ. 79-80, σσ. 79-82.

_____ (επιμ.). 1998. *Κύμινο και κανέλα*, Αθήνα.

_____ (επιμ.). 1999. *Ξένος, ο άλλος μου εαυτός*, Αθήνα.

_____. 2000α. Συνέντευξη στον Βασίλη Κάργα, εφ. *Αγγελιοφόρος* 26.6.2000.

_____. 2000β. Συνέντευξη στην Ελένη Παπαβασιλοπούλου, περ. *Votre Beauté*, Ιανουάριος 2000.

_____. 2000γ. Συνέντευξη στη Μαρίκα Αρβανιτοπούλου, στην εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 13.1.2000.

_____. 2001. *Aegypius monachus*, Αθήνα.

Φουσκαρίνης Αντρέας. 1996. «Το αφηγηματικό σύμπαν του Ηλία Χ. Παπαδημητρακόπουλου», στο περ. *Αλφειός*, τχ.11, σσ. 40-46.

Φραγκιάς Ανδρέας. 1972. *Ο Λοιμός*, Αθήνα.

Φραντζή Άντεια. 1994. «Από τις φωτογραφίες του ιστορικού στην "ποιητική" της Ιστορίας» στο περ. *Σημείο*, τχ. 2, σσ. 259-64.

Χαρτουλάρη Μικέλα 1994. «Αφιέρωμα στον Ε. Χ. Γονατά», εφ. *Τα Νέα*, 4.6.1994.

_____. (επιμ.). 1997. *Έρωτας σε πρώτο πρόσωπο*, Αθήνα.

Χατζηβασιλείου Βαγγέλης. 1999. «Η αρχιτεκτονική του πένθους», στη *Βιβλιοθήκη* της εφ. *Ελευθεροτυπία,* 12.11.1999.

_____. 2002. «Από τον μοντερνισμό προς το μεταμοντέρνο; Κάποιες πρώτες εξηγήσεις για την πορεία και τις μεταμορφώσεις της ελληνικής πεζογραφίας στο τελευταίο τέταρτο του 20ου αιώνα» στο Αγγελική Σπυροπούλου-Θεοδώρα Τσιμπούκη (επιμ.), *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία· Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, Αθήνα, σσ. 151-173.

Χατζής Δημήτρης. 1976. *Το διπλό βιβλίο*, Αθήνα.

_____. 1979. *Οι ανυπεράσπιστοι*, Αθήνα.

Χατζηφόρου Έφη. 1992. «Όριο, υπέρβαση και συγκερασμός των αντιθέτων στην *Προετοιμασία* του Ε. Χ. Γονατά», στο περ. *Διαβάζω*, τχ. 290, σσ. 21-25.

Χριστοδουλίδης Παύλος. 1977. «Εισαγωγικό σημείωμα» στο Wittgenstein 1977, σσ. 7-15.

Χουρδάκης Ν. Ι.1996. «Ο τρόπος της ειρωνείας», στο περ. *Αλφειός*, τχ. 11, σσ. 58-75.