



**Πανεπιστήμιο  
Κύπρου**

**ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ  
ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ  
ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ: Η  
ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΠΑΝΟΥ**

**ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ  
(DOCTOR OF PHILOSOPHY DISSERTATION)**

**2022**



**Πανεπιστήμιο  
Κύπρου**

**ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ  
ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ  
ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ: Η  
ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΠΑΝΟΥ**

**ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ**

**Διατριβή η οποία υποβλήθηκε προς απόκτηση  
διδακτορικού τίτλου σπουδών στο Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**ΜΑΙΟΣ 2022**

ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

## ΣΕΛΙΔΑ ΕΓΚΥΡΟΤΗΤΑΣ

**Υποψήφια Διδάκτορας:** Μαρία Δημητρίου

**Τίτλος Διατριβής:** Η ερμηνεία και η πρόσληψη του μεταμοντερνισμού στην Ελλάδα: Η περίπτωση του Γιάννη Πάνου

*Η παρούσα Διδακτορική Διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο των σπουδών για απόκτηση Διδακτορικού διπλώματος στο Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών και εγκρίθηκε στις 10 Σεπτεμβρίου 2021 από τα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής.*

**Εξεταστική Επιτροπή:**

**Ερευνητικός Σύμβουλος:**

Μαρίνος Πουργούρης, Αναπληρωτής Καθηγητής,  
Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών,  
Πανεπιστήμιο Κύπρου

---

**Άλλα μέλη Επιτροπής:**

Παντελής Βουτουρής, Καθηγητής  
Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών,  
Πανεπιστήμιο Κύπρου  
Πρόεδρος Επιτροπής

---

Βαγγέλης Καλότυχος, Visiting Associate Professor  
Department of Comparative Literature,  
Brown University

---

Αλεξάνδρα Σαμουήλ, Καθηγήτρια  
Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών,  
Πανεπιστήμιο Κύπρου

---

Λίζυ Τσιριμώκου, Ομότιμη Καθηγήτρια  
Τμήμα Φιλολογίας,  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

---

## ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ ΥΠΟΨΗΦΙΟΥ ΔΙΔΑΚΤΟΡΑ

*"Η παρούσα διατριβή υποβάλλεται προς συμπλήρωση των απαιτήσεων για απονομή Διδακτορικού Τίτλου του Πανεπιστημίου Κύπρου. Είναι προϊόν πρωτότυπης εργασίας αποκλειστικά δικής μου, εκτός των περιπτώσεων που ρητώς αναφέρονται μέσω βιβλιογραφικών αναφορών, σημειώσεων ή και άλλων δηλώσεων."*

Μαρία Δημητρίου

.....

ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

# ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διατριβή αποτελεί μια προσπάθεια συστηματικής μελέτης αφενός του ειδολογικού περιεχομένου του μεταμοντερνισμού, εντοπίζοντας τις εννοιολογικές εκφάνσεις που λαμβάνει ο όρος από τους σημαντικότερους μελετητές του φαινομένου. Αφετέρου εξετάζει μια σειρά στρατηγικών του μετανεωτερικού μυθιστορήματος, βάσει των οποίων διακρίνονται οι αφηγήσεις του «παραδοσιακού» και του «μεταμοντέρνου» μυθιστορηματικού λόγου.

Στο πρώτο μέρος παρουσιάζεται το ιστοριογραμματολογικό πλαίσιο ανάπτυξης και αποκρυστάλλωσης του μεταμοντέρνου: θεωρητικά κείμενα, συζητήσεις και απόψεις που σχετίζονται με το μεταμοντέρνο και διαμόρφωσαν τις κατάλληλες συνθήκες δημιουργίας μετανεωτερικών μυθιστορημάτων τόσο στο εξωτερικό όσο στον ελληνικό χώρο.

Στο δεύτερο μέρος, αφού συγκροτήθηκε ο θεωρητικός πυρήνας, έγινε προσπάθεια ανάλυσης των μυθιστορημάτων του Πάνου, ...*από το στόμα της παλιάς Remington...* και *Ιστορίας των Μεταμορφώσεων*, ως εμβληματικών έργων επικύρωσης της μεταμοντέρνας γραφής και των τεχνικών που μορφοποιήθηκαν στο ελληνικό γίγνεσθαι. Στόχος της εκ του σύνεγγυς ανάγνωσης που επιδιώκεται στο δεύτερο μέρος της διατριβής είναι η ανάδειξη του έργου του Πάνου, μέσα από την οπτική και τη λειτουργία μετανεωτερικών μυθοπλαστικών στρατηγικών.

# ABSTRACT

This work strives to offer a systematic examination of the postmodern literary genre, tracing the conceptual manifestations of the term in the work of some of the most scholars who studied the phenomenon. At the same time, it examines a series of strategies developed in the postmodern novel, through which the narratives of the traditional and the postmodern novel discourses could be distinguished.

In the first part of the dissertation, we attempt to define the Postmodern and present the historical/grammatological context in its evolution: theoretical texts, conversations and/or views which are related to the postmodern and that created the appropriate conditions for the development of postmodern novels both abroad and in Greece.

In the second part, after the formulation of the theoretical core, we attempted to analyse the novels of Giannis Panou: *...from the mouth of the old Remington...* [...από το στόμα της παλιάς Remington...] and *History of Metamorphoses* [Ιστορία των Μεταμορφώσεων], as emblematic works that validates postmodern writing and the techniques that took shape in Greece. The aim of the close reading, which is attempted in the dissertation's second part, is to present Panou's work through the lens and the frame of postmodern fictional strategies.

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θερμότατες ευχαριστίες οφείλω στον επόπτη της διατριβής μου Αναπληρωτή Καθηγητή Μαρίνο Πουργούρη για την ουσιαστική επιστημονική καθοδήγηση, τις γόνιμες παρατηρήσεις και την αφειδώλευτη συμπαράστασή του σε όλη τη διάρκεια της ερευνητικής και συγγραφικής διαδικασίας. Θα ήθελα επίσης να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ σε όλα τα μέλη της επιτροπής για την πρόθυμη συμμετοχή τους στην αξιολόγηση της διατριβής μου. Επίσης, δεν έχω παρά να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και τους στενούς μου φίλους, για την συμπαράσταση και την κατανόηση που πάντα μου προσέφεραν. Θα ήταν παράλειψή μου, να μην εκφράσω τις ευχαριστίες μου στο προσωπικό της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Κύπρου για τις διευκολύνσεις που μου παρείχαν καθ' όλη τη διάρκεια των ερευνητικών μου αναζητήσεων. Σας ευχαριστώ όλους από καρδιάς.



# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΕΡΟΣ Α΄: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ .....	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	4
Το θέμα της εργασίας - Μεθοδολογία.....	4
1. ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟΥ .....	12
1.1 Θεωρίες για το Μεταμοντέρνο – Αμερικάνικη Αντι-Κουλτούρα– Ο Μεταμοντερνισμός ως μια επανάσταση στον μοντερνισμό – Υπαρξιακός Μεταμοντερνισμός – Η Ιδιαιτερότητα του περιοδικού <i>boundary 2</i> .....	13
1.2. Η Θεώρηση του Μεταμοντερνισμού από τον Ihab Hassan .....	23
1.3. Η Θεώρηση του μεταμοντερνισμού από τον Jean-Francois Lyotard .....	32
1.4. Η θεώρηση του μεταμοντέρνου από τον Alan Wilde .....	43
1.5. Μεταμοντέρνο μυθιστόρημα και ιστορία – Η πολιτική διάσταση του μεταμοντέρνου - Fredric Jameson .....	45
1.6 Ο νέος ρόλος του αναγνώστη .....	50
2. ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ, ΚΡΙΤΙΚΟΙ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΙ ΤΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΩΝ '60-'80 ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ .....	54
2.1 Ο όρος «Μεταμοντερνισμός» - Απόπειρες περιγραφής του όρου από την ελληνική διανόηση .....	54
2.2 Μεταπολεμική πεζογραφία και ιστορική αλήθεια .....	59
2.3 Λογοτεχνική αναφορικότητα.....	71
2.4 Απόψεις των Ελλήνων κριτικών για την κριτική θεώρηση ενός έργου .....	79
3. ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ.....	92
3.1 «Μυθοπλασία».....	92
3.2 Μεταμυθοπλασία - Αυτοαναφορικότητα - Νεωτερικότητα.....	98
3.3 Πεζογραφικοί πειραματισμοί – Το νέο μυθιστόρημα-«nouveau roman» .....	104
3.4 Κριτικός ρεαλισμός – Πειραματική Πεζογραφία .....	108
4. Ο ΑΝΕΠΙΘΥΜΗΤΟΣ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ: ΤΑΣΗ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΝΕΟΣΥΝΤΗΡΗΤΙΣΜΟ, ΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗ, ΤΟΝ ΑΝΟΡΘΟΛΟΓΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΣΧΕΤΙΚΙΣΜΟ .....	118
4.1 Ο Μεταμοντερνισμός Παγκόσμιο Φαινόμενο .....	118
4.2 Ο Μεταμοντερνισμός στην Ελλάδα.....	127
4.2.1 Η Μελέτη του Παναγιώτη Κονδύλη για τη Μεταμοντέρνα Εποχή.....	137
4.2.2 Διάλογος για τη Μεταμοντέρνα Λογοτεχνική Θεωρία ανάμεσα στον Νάσο Βαγενά και στον Ευγένιο Αρανίση .....	151
5. ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΕΣ ΤΑΚΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ.....	161
5.1 Ο όρος Διακειμενικότητα και οι σημασίες του .....	161
5.2 Τα παραθέματα και η λειτουργία τους.....	179

5.3 Παρωδία .....	186
5.4 Αυτοαναφορικότητα και μεταμυθοπλασία .....	201
5.5 Μεταμοντέρνες μυθιστορηματικές τεχνικές .....	206
5.5.1 «Ετερόκοσμος» - Παρεμβολή - Η Χωρικότητα - Ο τόπος.....	206
5.5.2 Super text – Υπερ-κείμενο .....	210
5.5.3 «Sous rature» - «Διαγραφή» .....	213
5.5.4 «Λεξικός εκθετισμός» - «Lexical exhibitionism» .....	216
5.5.5 «Non fluency»-«Μη-ευφράδεια».....	216
5.5.6 Ο χώρος του βιβλίου: Συγγραφέας παρών ή απών .....	217
5.5.7 Κινέζικα κουτιά – Ρωσικές κούκλες τύπου «babushka» - «Strangle loop» - «Tangled hierarchy» - «Μετάληψη» - «Mise-en-abyme» .....	221
<b>ΜΕΡΟΣ Β΄: ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ .....</b>	<b>229</b>
<b>6.ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΠΑΝΟΥ.....</b>	<b>229</b>
6.1 «Εκείνα τα χρόνια» ως «οιωνός» της <i>Remington</i> .....	230
6.2. Επισκόπηση της κριτικής πρόσληψης των μυθιστορημάτων του Γιάννη Πάνου .....	233
6.3. Το έργο ... <i>από το στόμα της παλιάς Remington</i> .....	237
6.4 Περιεχόμενα - Τίτλοι κεφαλαίων - Εξώφυλλο.....	240
6.4.1 Σχολιασμός του τίτλου: ... <i>από το στόμα της παλιάς Remington</i> .....	242
6.4.2 «Ιστορική εισαγωγή για τον τόπο» .....	244
6.5 Πλοκή – Υπόθεση της <i>Remington</i> .....	253
6.5.1 Αυτοαναϊρούμενη αφήγηση .....	254
6.5.2 Κεφαλαίο 1: «Το Συγγραφικό έργο» .....	255
6.5.3 Κεφάλαιο 2: «Η Αναζήτηση της αλήθειας».....	262
6.5.4 Κεφάλαιο 3: «Ο Καμβάς» .....	265
6.5.5 Κεφάλαιο 4: «Μερικά ασήμαντα πράγματα» .....	267
6.5.6 Κεφάλαιο 5: «Το Ρόπτρο» .....	272
6.5.7 Κεφάλαιο 6: «Ύπαιθρος Χώρα» .....	276
6.5.8 Κεφάλαιο 7: «Ο Τόπος» .....	278
6.5.9 Κεφάλαιο 8: «Περιπλάνηση» .....	283
6.5.10 Κεφάλαιο 9: «Ανατολή» .....	287
6.5.11 Κεφάλαιο 10: «Βικτόρια» .....	288
6.5.12 Κεφάλαιο 11: «Λευκές εμπειρίες».....	292
6.5.13 Κεφάλαιο 12: «Ειρηνικά χρόνια».....	292
6.5.14 Κεφάλαιο 13: «Η Δολοφονία».....	294
6.5.15 Κεφάλαιο 14: «Ιδιαίτερες σχέσεις».....	296

6.5.16 Κεφάλαιο 15: «Ελένη» .....	298
6.5.17. Κεφάλαιο 16: «Επικίνδυνα Παιχνίδια».....	300
6.5.18 Κεφάλαιο 17: «Στις αρχές του αιώνα».....	302
6.5.19 Κεφάλαιο 18: «Η Δεκαετία».....	302
6.5.20 Κεφάλαιο 19: «Ελλέβορος».....	309
6.5.21 Κεφάλαιο 20: «Αλληλογραφία».....	310
6.5.22 «Επίλογος».....	311
6.5.23 «Απόκρυφον».....	314
6.6 Συμπεράσματα.....	315
<b>7. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΝ. ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ</b> .....	317
7.1 Παρα-κειμενικά χαρακτηριστικά του έργου .....	318
7.1.2 Pontormo (1494-1557), «Άγιος Ιωάννης ο Ευαγγελιστής» .....	320
7.1.3. Τίτλος .....	321
7.1.4 Οπισθόφυλλο.....	324
7.2. Κεφάλαιο 1: «Ο Κόσμος».....	325
7.3.Κεφάλαιο 2: «Don Lorenzo».....	334
7.3.1 Στρατηγική της «Mise en abyme» .....	339
7.4 Κεφάλαιο 3: «Ο Φιλόσοφος» .....	343
7.4.1 Η λειτουργία του β' προσώπου στην αφήγηση .....	350
7.5 Κεφάλαιο 4: «Ο Σκάλδος» .....	353
7.6 Κεφάλαιο 5 «Ο Μεσσίας».....	360
<b>8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	370
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	381
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α</b> .....	405
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β</b> .....	414

# ΜΕΡΟΣ Α΄: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ

---

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### Το θέμα της εργασίας - Μεθοδολογία

Η εργασία αυτή επιχειρεί να διατρέξει το περίπλοκο αισθητικό φαινόμενο που ονομάζεται μεταμοντερνισμός και σκοπεύει να αποχρωματίσει τους ευρείς ορισμούς του όρου, διατρέχοντας τις αφηγηματικές και γλωσσικές δομές που χαρακτηρίζουν μεταμυθοπλαστικά μυθιστορήματα. Για αρκετά χρόνια ο όρος «μεταμοντερνισμός» προσλαμβάνεται με ενδοιασμούς και δυσπιστία στον ελλαδικό χώρο. Τα τελευταία χρόνια όμως οι συζητήσεις περί μεταμοντερνισμού πυκνώνουν και ο όρος χρησιμοποιείται αβίαστα και συχνά χωρίς να ανταποκρίνεται στην ερμηνεία του.

Σκοπός λοιπόν αυτής της εργασίας είναι η καταγραφή του θεωρητικού πλαισίου, μέσα στο οποίο δημιουργούνται οι κατάλληλες συνθήκες που ευνοούν τη δημιουργία μεταμυθοπλαστικών έργων, όπως είναι τα μυθιστορήματα του Γιάννη Πάνου: *Από το στόμα της Παλιάς Remington* και η *Ιστορία των Μεταμορφώσεων. Μυθιστόρημα*.<sup>1</sup> Τα έργα αυτά χαρακτηρίζονται ως μεταμυθοπλαστικά μυθιστορήματα, τα οποία σκόπιμα ανατρέπουν τις γενικές συμβάσεις του ρεαλισμού, εκθέτουν τον τρόπο κατασκευής τους, τοποθετώντας τις τεχνικές της γραφής σε πρώτο πλάνο, προκειμένου να αναδείξουν τη μυθοπλαστική-μιμητική λειτουργία της λογοτεχνίας σε σχέση με τη «ρεαλιστική» αποτύπωση της πραγματικότητας.

Δεν επιδιώκουμε να καταγράψουμε συστηματικά μια σειρά από πληροφορίες, ή κάθε τι που γράφτηκε και ειπώθηκε για τον μεταμοντερνισμό και τη μυθοπλασία, αλλά να παρουσιάσουμε μια σειρά από τις σημαντικότερες νέες θεωρίες που υπεισέρχονται στα ελληνικά δρώμενα και ανανεώνουν τον λογοτεχνικό και κριτικό λόγο ανατρέποντας τις καθιερωμένες συμβάσεις και θεωρήσεις της τέχνης του λόγου. Άλλωστε, κάτι τέτοιο δεν είναι εφικτό στα πλαίσια μιας διδακτορικής εργασίας, αλλά αποτελεί μεγαλεπήβολο εγχείρημα, δεδομένης της «έκρηξης της θεωρίας» για τον μεταμοντερνισμό από ένα χρονικό σημείο και έπειτα.

Αφενός μεν μετανεωτερικά ρεύματα και τάσεις ασκούν επιρροή και γοητεία σε κριτικούς και θεωρητικούς, αφετέρου δε εκλαμβάνονται ως πνευματική απειλή και οπισθοδρόμηση από τους επικριτές τους. Ως εκ τούτου, παρουσιάζονται μερικά

---

<sup>1</sup> Γιάννης Πάνου, *... από το στόμα της παλιάς Remington...* (Αθήνα: Εκδόσεις ύψιλον, 1983) και *Ιστορία των Μεταμορφώσεων. Μυθιστόρημα* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998). [στο εξής: *Remington* και *Ιστορία των Μεταμορφώσεων* αντίστοιχα].

θεωρητικά προβλήματα ή ερωτήματα στην προσπάθεια ανάλυσης αυτών των λογοτεχνικών έργων: Παλαιότερα παραδείγματα μυθοπλασίας τα οποία χρησιμοποιούν τις ίδιες τακτικές και στρατηγικές που χρησιμοποιούν τα μεταμοντέρνα μυθιστορήματα αποτελούν μεταμυθοπλαστικά κείμενα ή χρησιμοποιούν πολλές από τις ίδιες στρατηγικές που αξιοποιούν τα μεταμοντέρνα μυθιστορήματα; Μπορεί ο μεταμοντερνισμός και η μετανεωτερικότητα να εκλαμβάνονται ως ένα ενιαίο αισθητικό ρεύμα με αρχή, μέση και τέλος ή αποτελούν ανανεωτική συνέχεια μιας προηγούμενης τάσης; Ποια είναι τα στοιχεία τα οποία χαρακτηρίζονται μετανεωτερικά και ποια η λειτουργία τους; Πολλά ερωτήματα μπορούν να γεννηθούν αν λάβουμε υπόψη τις διαστάσεις που πήρε αυτό το φαινόμενο.

Στο πρώτο μέρος, η εργασία επιδιώκει να μελετήσει κείμενα κριτικών στο πλαίσιο του θεωρητικού προβληματισμού που πραγματοποιείται γύρω από την ελληνική πεζογραφία και τις νέες τεχντροπίες που χαρακτηρίζουν το μυθιστορηματικό είδος. Παράλληλα, εξετάζει τον τρόπο που αυτά τα θεωρητικά κείμενα συνδιαλέγονται με ορισμένα ξένα αγγλοσαξονικά και γαλλικά ρεύματα ή συγγραφείς. Η εξέταση τέτοιων συζητήσεων και κειμένων που αφορούν δηλαδή στην πρόσληψη της νεοελληνικής λογοτεχνίας, αποτέλεσε μία από τις μεγαλύτερες δυσκολίες που έπρεπε να υπερβούμε στη τακτική και μεθοδολογία της παρούσης διατριβής. Πρώτον, γιατί οι συζητήσεις σε ότι αφορά τον μεταμοντερνισμό, τουλάχιστον στο εξωτερικό είναι σε αριθμό πάρα πολλές. Κατά δεύτερον έπρεπε να τεθούν βάσιμα κριτήρια εστίασης και επιλογής συγκεκριμένων έργων, δεδομένης της πληθώρας βιβλίων και άρθρων που έχουν γραφτεί για τον μεταμοντερνισμό τις τελευταίες δεκαετίες.

Η Τίτικα Καραβία και η Πέγκυ Καρπούζου επισημαίνουν ότι στην ελληνική σκηνή, συχνά οι μεταφράσεις θεωρητικών κειμένων καλύπτουν πολύ συγκεκριμένες ακαδημαϊκές ανάγκες.<sup>2</sup> Ο Δημήτρης Τζιόβας αναφέρει ότι η θεωρία στην Ελλάδα, από τη δεκαετία του 1970, προσλαμβάνεται ως εργαλείο, ως νέα πρακτική και μέθοδος που μπορεί να χρησιμεύσει στην καλύτερη άσκηση της φιλολογίας και της κριτικής. Με την προϋπόθεση ότι θα χρησιμοποιηθεί εναλλακτικά ως μια μέθοδος που μπορεί να χρησιμεύσει σε ανανεωτικές θεωρήσεις λογοτεχνικών έργων, επί παραδείγματι,

---

<sup>2</sup> Τίτικα Καραβία & Πέγκυ Καρπούζου, «Θεωρίες εν κινήσει. Μεταφράσεις και μεταλλαγές της θεωρίας της λογοτεχνίας και της πολιτισμικής κριτικής στην Ελλάδα», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 43 (Ιαν. –Απρ. 2010), 248.

σημειώνει ότι έχουν μεταφραστεί θεωρητικά κείμενα για να χρησιμοποιηθούν για σκοπούς διδασκαλίας στα ανώτερα εκπαιδευτικά ιδρύματα.<sup>3</sup>

Η Καραβία και Καρπούζου, οι οποίες επιμελούνται την έκδοση της *Ελληνικής και ελληνόγλωσσης βιβλιογραφίας θεωρίας της λογοτεχνίας (1940-2007)*,<sup>4</sup> αναφέρουν ότι στην Ελλάδα ακολουθείται μια άναρχη μεταφραστική δραστηριότητα της θεωρητικής συζήτησης, η οποία δεν συμβαδίζει με την αμερικανική και την ευρωπαϊκή σκηνή. Συχνά, όπως σημειώνουν, η σκέψη των διάφορων θεωρητικών παρουσιάζεται αποκομμένη από τον διάλογο που πραγματοποιείται σε διεθνές επίπεδο, με τον κίνδυνο στρέβλωσης της πραγματικής εικόνας των εξελίξεων που λαμβάνουν χώρα στη διεθνή σκηνή.

Επιπλέον, ο Τζιόβας αναφέρει ότι στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης μεγάλη επιρροή φαίνεται να ασκούν η σημειωτική,<sup>5</sup> ο δομισμός και η αφηγηματολογία. Παρότι, για παράδειγμα ο Roland Barthes είναι ένας από τους πιο δημοφιλείς θεωρητικούς στην Ελλάδα, του οποίου η απήχηση είναι ζωννή ακόμη και στις μέρες μας, η μετάφραση του έργου του *S/Z*, έργο ορόσημο του μεταδομισμού που πρωτοκυκλοφόρησε το 1970, πραγματοποιείται μόλις το 2007.<sup>6</sup> Η «λογοτεχνική θεωρία δεν μετεξελίχτηκε ποτέ σε κριτική θεωρία [critical theory] στα ελληνικά προγράμματα φιλολογικών σπουδών».<sup>7</sup> Εντούτοις, η Karen van Dyck υποστηρίζει ότι μολονότι, για παράδειγμα, οι *Μυθολογίες* του Roland Barthes μεταφράστηκαν στην Ελλάδα μόλις το 1979, διαβάστηκαν από πολλούς στη Γαλλία στα χρόνια της δικτατορίας όταν πρωτοδημοσιεύτηκαν.<sup>8</sup> Αυτό σημαίνει πως η επαφή του ελληνικού κοινού με τη θεωρία της λογοτεχνίας δεν επιτυγχάνεται μόνο μέσα από το αχανές μεταφραστικό δίκτυο στην εγχώρια ελληνική σκηνή, αλλά πραγματοποιείται και μέσα από τις αναγνώσεις των έργων στην πρωτότυπη τους εκδοχή τόσο στο εξωτερικό, όσο και στον ελληνικό χώρο.

<sup>3</sup> Δημήτρης Τζιόβας, «Το Μετά του Μετά», στο: *Η πρόσληψη των μετανεωτερικών ιδεών στην Ελλάδα (6 και 7 Μαρτίου 2015)* (Αθήνα: Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας, Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη, 2018), 114.

<sup>4</sup> *Ελληνική και ελληνόγλωσση βιβλιογραφία θεωρίας της λογοτεχνίας (1940-2007)*, επιμ. Άννα Τζούμα, Τίτικα Καραβία, Πέγκυ Καρπούζου (Αθήνα: ΕΚΠΑ, Σαριπτόλειο Ίδρυμα, 2019). Έργο αναφοράς, το οποίο αξιοποιεί μια σειρά πρωτότυπων και μεταφρασμένων έργων στα ελληνικά, τα οποία αφορούν αμιγώς θεωρητικές μελέτες, είτε συνιστούν εφαρμογές της θεωρίας σε συγκεκριμένα έργα.

<sup>5</sup> Η Ελληνική Σημειωτική Εταιρία ιδρύθηκε το 1978 με έδρα τη Θεσσαλονίκη και συγκριμένα το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Αποτελείται σε μεγάλο βαθμό από πανεπιστημιακούς. <http://hellenic-semiotics.gr/index.php/el/ese-menu-item-gr/ese-history-menu-item-gr>

<sup>6</sup> Καραβία & Καρπούζου, «Θεωρίες εν κινήσει», 246.

<sup>7</sup> Τζιόβας, «Το Μετά του Μετά», 115.

<sup>8</sup> Karen van Dyck, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση, 1967-1990*, μτφρ. Παλμύρα Ισχυρίδου (Αθήνα: Άγρα, 2001), 88.

Ο Edward Said έχει επισημάνει ότι είναι σημαντικό να λαμβάνουμε υπόψη μας διάφορες παραμέτρους όταν εξετάζουμε τις διαδρομές της θεωρίας και την απήχυσή της στο εξωτερικό:

Η απόσταση μεταξύ της θεωρίας του τότε και του τώρα, του εκεί και του εδώ. Η ανατρεπτικότητα, η ζωντανία ή ακόμα και η επικαιρότητα μιας θεωρίας δεν διατηρούνται αναγκαστικά κατά τη μεταφορά της από τον τόπο καταγωγής στον τόπο υποδοχής της.<sup>9</sup>

Οι νέες θεωρίες δεν επιφέρουν στην Ελλάδα οριστική ρήξη με την ισχύουσα κατάσταση της εγχώριας λογοτεχνικής κριτικής, γιατί σύμφωνα με τις Τιτίκα Καραβία και Πέγκυ Καρπούζου «ανταποκρίνονται στο αίτημα για επίκαιρη και κριτική προσέγγιση της λογοτεχνίας»:<sup>10</sup>

Η Ελλάδα, ως περιφέρεια, δεν «υιοθετεί» τις εισαγόμενες θεωρίες, ούτε προβάλλει πραγματικά «αντίσταση» στη θεωρία, όπως την προσδιορίζει ο de Man,<sup>11</sup> ούτε όμως και επανατροφοδοτεί ουσιαστικά τον κριτικό διάλογο. Επιχειρεί μάλλον να καταλάβει έμμεσα κυριαρχική θέση, εξαναγκάζοντας τις εισαγόμενες θεωρίες να χωρέσουν στα δικά της πλαίσια και να υπηρετήσουν τις δικές της ανάγκες. Η εν γένει εξομάλυνση της θεωρίας με σκοπό την απλή υιοθέτηση μοντέλων διαφοροποιείται από μια ανοιχτή αντίσταση στη θεωρία, η οποία, επιβεβαιώνοντας τον ενεργό χαρακτήρα της εισαγόμενης θεωρίας και την «ξενικότητά» της ως προς την εγχώρια θεωρητική σκέψη, θα υπηρετούσε πολύ καλύτερα τον διάλογο, τη ζωτικότητα και τη διαιώνιση του θεωρητικού στοχασμού.<sup>12</sup>

Τόσο οι μελετήτριες, όσο και ο Τζιόβας διαπιστώνουν ότι στην ουσία, η σχέση των Ελλήνων στοχαστών με τη διεθνή σκηνή στα θέματα θεωρίας της λογοτεχνίας δεν είναι «αμφίδρομη» και δεν αξιοποιούνται διαδραστικά οι παρατηρήσεις των Ελλήνων θεωρητικών, κυρίως μεταφραστών, με τα υπό μετάφραση έργα, ακόμη και στην περίπτωση που πρωτότυπα κείμενα συνοδεύονται από πολύ ουσιαστικές παρατηρήσεις και εισαγωγές. Η μεταφρασμένη θεωρία παραμένει στην «απλή ανάδραση», δεν συμμετέχουν οι Έλληνες στον διεθνή θεωρητικό διάλογο, ούτε με τη δική τους πρωτότυπη συμβολή, παράγοντας νέα θεωρητικά έργα, αλλά ούτε και με την παραγωγική συμμετοχή στον διεθνή θεωρητικό διάλογο. Αυτά τα στοιχεία καθιστούν την Ελλάδα «έκκεντρο κέντρο».<sup>13</sup>

Το κοινό, συγκλίνον σημείο των πολλών και διαφορετικών απόψεων για τον μεταμοντερνισμό, σύμφωνα με τον Τζιόβα είναι ότι «αντιπροσωπεύει την κρίση της

<sup>9</sup> Καραβία & Καρπούζου, «Θεωρίες εν κινήσει», 260 και Edward Said, *Ο κόσμος, το κείμενο και ο κριτικός*, μτφρ. Λίλυ Εξαρχοπούλου (Αθήνα: Scripta, 2004), 428-429.

<sup>10</sup> Καραβία & Καρπούζου, «Θεωρίες εν κινήσει», 252-253.

<sup>11</sup> Paul De Man, «The resistance to Theory», στο *Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 11.

<sup>12</sup> Καραβία & Καρπούζου, «Θεωρίες εν κινήσει», 254.

<sup>13</sup> ό.π., 255-256.

αναπαράστασης και την επίγνωση ότι οι αναπαραστάσεις δεν αντικατοπτρίζουν αλλά παράγουν την πραγματικότητα».<sup>14</sup> Ωστόσο, ο στόχος μας παραμένει κυρίως στο να εξετάσουμε και να μελετήσουμε, στο μέτρο που αυτό είναι κατορθωτό, τη «θεωρητική ατμόσφαιρα» που επικράτησε στον ελληνικό χώρο και έδωσε νέα ώθηση στη νεότερη πεζογραφία. Άλλωστε δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα η πεζογραφική παραγωγή πήρε τις διαστάσεις μιας «έκρηξης».<sup>15</sup>

Κατά συνέπεια στο δεύτερο μέρος της εργασίας θα μας απασχολήσουν τα ίδια τα λογοτεχνικά κείμενα. Δηλαδή, τα έργα ενός σπουδαίου πεζογράφου, ο οποίος αν και βγήκε στη δημοσιότητα μέσα από κριτικές επιφανών φιλολόγων δεν έχει πάρει ακόμη τη θέση που του αρμόζει στον πεζογραφικό νεοελληνικό κανόνα. Ο Γιάννης Πάνου, το κεντρικό συγγραφικό πρόσωπο αυτής της μελέτης φαίνεται να πρωτοπορεί σε νεωτερικές τεχνικές, ωστόσο το κριτήριο αυτό δεν είναι το μόνο που λήφθηκε υπόψη στην επιλογή του. Το έργο του Πάνου, που εκδίδεται για πρώτη φορά το 1983, έχει επιλεγεί γιατί ακριβώς μπορεί να αντιπροσωπεύσει αξιοπρεπώς το λογοτεχνικό παράδειγμα ενός μετανεωτερικού Έλληνα πεζογράφου.

Στο μέρος αυτό θα αναλύσουμε τεχνάσματα και τεχνοτροπίες, οι οποίες φέρουν το πρόσημο των μεταμυθοπλαστικών τεχνικών, παρόλο που, όπως θα δούμε δεν αποτελούν πάντα πρωτότυπη εφεύρεση του μεταμοντερνισμού και του 20ου αιώνα. Η επίμονη χρήση τους από τους συγγραφείς, συνέδεσε, μάλλον όχι άδικα, τις τεχνικές αυτές με την νέα τάση της μετανεωτερικότητας. Παρά τις διαφορές τους, τα τεχνάσματα αυτά διατρέχονται από ένα κοινό χαρακτηριστικό την «αυτοαναφορικότητα» [self-reference], η οποία συχνά λειτουργεί υπονομευτικά για το αισθητικό αποτέλεσμα.

Η μέθοδος που ακολουθήθηκε στην έρευνα αυτής της διατριβής πορεύτηκε με τον συνδυασμό και την αξιοποίηση τόσο στοιχείων αντλημένων από τη θεωρία και την κριτική, όσο και από τις επιστήμες της φιλολογίας και της ιστορίας. Προκειμένου να εξαχθούν βάσιμα συμπεράσματα χρησιμοποιήθηκαν κατά βάση μονογραφίες, άρθρα, μελέτες, λογοτεχνικά και ιστορικά έργα. Μεταξύ άλλων, ένα από τα βασικά προβλήματα που συναντήσαμε αρχικά, πέραν της ογκώδους ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας, ήταν και η απόδοση στα ελληνικά, όρων από ξένα αξιόλογα βιβλία αναφοράς διακεκριμένων θεωρητικών, τα οποία δεν έτυχαν μετάφρασης στην

---

<sup>14</sup> Τζιόβας, «Το Μετά του Μετά», 114.

<sup>15</sup> Παναγιώτης Μουλλάς, «Για μια συνολική θεώρηση της πεζογραφίας μας», *Αντί*, τχ. 688, Ιούνιος 1999, 25.



ελληνική μέχρι σήμερα. Προκειμένου να διατηρήσουμε τη συνεχή ροή στο κείμενο μεταφράσαμε όλα τα αποσπάσματα της ξένης βιβλιογραφίας στην ελληνική και όπου υπήρχαν καινούριες λέξεις και ορολογία που έπρεπε να αποδοθούν στην ελληνική, βάζαμε σε παρένθεση την πρωτότυπη λέξη για να μπορεί ο αναγνώστης να παρακολουθεί και να ερμηνεύει το κείμενο καλύτερα.

### **Περιεχόμενα κεφαλαίων**

Στο πρώτο μέρος της εργασίας γίνεται μια προσπάθεια συνοπτικής παρουσίασης της θεωρητικής συζήτησης για το μεταμοντέρνο έτσι όπως αυτή πραγματοποιήθηκε στο εξωτερικό αλλά και στην ελληνική επικράτεια. Το πρώτο κεφάλαιο αναπτύσσεται γύρω από μονογραφίες και μελέτες ξένων θεωρητικών όπως Ihab Hassan, Fredric Jameson, Jean François Lyotard, Hans Bertens. Ο λόγος που επιλέξαμε τα έργα των συγκεκριμένων θεωρητικών αφορά στην εξειδικευμένη θεωρητική τακτική και μεθοδολογία με την οποία προσλαμβάνουν θεμελιώδεις όρους που εμπλέκονται με την μετανεωτερικότητα. Μπορεί να παρακολουθήσει κανείς τη δυσκολία των θεωρητικών και των κριτικών να περιγράψουν τη στροφή που επέρχεται στα λογοτεχνικά έργα, αφού συχνά αρκετοί δεν είναι και τόσο σίγουροι ότι ο μεταμοντερνισμός διαφέρει σημαντικά από προηγούμενα αισθητικά ρεύματα, όπως είναι για παράδειγμα ο μοντερνισμός. Στο κεφάλαιο αυτό αναφερόμαστε διεξοδικότερα σε χαρακτηριστικά του μεταμοντερνισμού. Παράλληλα, θα δούμε και την ιδιότυπη σημασία που απέκτησε η ελληνική λογοτεχνία μέσα από το δεύτερο τεύχος του περιοδικού *boundary 2*, δίνοντάς της, πολύ πρόωρα τον τίτλο της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας.

Το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται γύρω από τις απόπειρες της περιγραφής του όρου από Έλληνες κριτικούς και θεωρητικούς, οι οποίοι προσπαθούν να σχολιάσουν και να αποτυπώσουν τη στροφή που εντοπίζουν στα πεζογραφικά έργα από τη δεκαετία το 1970 και εξής. Σημαντικό μέρος του κεφαλαίου αποτελεί η συζήτηση που προκύπτει από τους προβληματισμούς του Αλέξανδρου Αργυρίου για την «αντικειμενικότητα», την πειστικότητα και τη «λογοτεχνική αναφορικότητα» ενός μυθιστορήματος. Μπορεί κανείς να εντοπίσει μια αντίληψη για τα ελληνικά μυθιστορήματα, η οποία φαίνεται να δημιουργείται μετά την παρέλευση της Κατοχής, του εμφυλίου και της δικτατορίας. Σύμφωνα με αυτήν την αντίληψη ένα μυθιστόρημα «όφειλε» να αποτυπώνει τα ιστορικά δρώμενα κατά έναν αντικειμενικό τρόπο.

Συνεπώς, ο ρόλος του αναγνώστη επικεντρώνεται πια στη σωστή και νηφάλια ερμηνεία τους.

Στο τρίτο κεφάλαιο επιχειρείται η προσέγγιση όρων που απασχόλησαν την κριτική εδώ και αιώνες, όπως είναι ο *μύθος* και η *πραγματικότητα* και πως αυτές οι έννοιες διαλέγονται με τη *μεταμυθοπλασία* και τους καινούριους, μετανεωτερικούς πεζογραφικούς πειραματισμούς που εντοπίζονται στα μυθιστορήματα. Στο τέταρτο κεφάλαιο μελετάται η πρόσληψη των μετανεωτερικών ιδεών. Ο μεταμοντερνισμός ενώ αποτελεί παγκόσμιο φαινόμενο, στην Ελλάδα συχνά αντιμετωπίζεται με καχυποψία από την κριτική. Ακόμη επικρατεί η άποψη που αρνείται την οποιαδήποτε ύπαρξη του μεταμοντερνισμού, ενώ αρκετοί είναι όσοι αντιτάσσονται σε όλα όσα πρεσβεύει ο μεταμοντερνισμός. Στη συνέχεια του κεφαλαίου αυτού αναφερόμαστε διεξοδικότερα στη μονογραφία του Παναγιώτη Κονδύλη, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*.<sup>16</sup> Ο λόγος που έχει επιλεχθεί το συγκεκριμένο έργο είναι ακριβώς γιατί ο Κονδύλης είναι από τους λίγους Έλληνες θεωρητικούς που έχουν ασχοληθεί με το μεταμοντέρνο, παρέχοντάς μας μια ξεκάθαρη εικόνα των αισθητικών τάσεων και των χαρακτηριστικών τους, όπως αυτές αποκρυσταλλώνονται στο εξωτερικό αλλά και στην Ελλάδα. Παράλληλα, ο Κονδύλης αποτυπώνει με τρόπο ξεκάθαρο, επιστημονικό και σαφή τα χαρακτηριστικά που διαμορφώνονται στα διάφορα είδη τέχνης και ιδιαίτερα στη λογοτεχνία για την οποία γίνεται και ο λόγος στην παρούσα εργασία.

Στο πέμπτο κεφάλαιο τίθεται η προβληματική που διέπει τις κριτικές προσεγγίσεις για τη χρήση της διακειμενικότητας, της παρωδίας και αυτοναφορικότητας στα μεταμυθοπλαστικά μυθιστορήματα. Μέσα από μια διεξοδική ανασκόπηση της βιβλιογραφίας προσπαθούμε να εξετάσουμε τις νέες αποχρώσεις που αποκτούν αυτές οι έννοιες και τις ιδιαίτερες λειτουργίες που επιτελούν. Ακόμη μελετάται η λειτουργία συγκεκριμένων μεταμοντέρνων στρατηγικών, οι οποίες φαίνεται να διαδραματίζουν σημαίνοντα ρόλο στις μεταμυθοπλαστικές αφηγήσεις, για παράδειγμα εκείνες του *Sous rature*, *Super text*, *παρεμβολής*, *λεξικού εκθετισμού*, *μη-ευφράδειας*, της *παρουσίας/απουσίας* του συγγραφέα, των *κινέζικων κουτιών*.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας, το οποίο αποτελείται από δύο κεφάλαια, επικεντρώνεται στην κριτική ανάλυση των λογοτεχνικών έργων ενός συγγραφέα που

---

<sup>16</sup> Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία* (Αθήνα: 1991, Θεμέλιο).

έχουμε ακριβώς επιλέξει επειδή μπορεί να αντιπροσωπεύσει το παράδειγμα του Έλληνα μετανεωτερικού συγγραφέα. Το έργο του Γιάννη Πάνου, αν και σχολιάστηκε με εγκωμιαστικά λόγια κατά τη δημοσίευσή του, εξακολουθεί να αποτελεί ένα ανερμήνευτο ζητούμενο για τη νεοελληνική κριτική και θεωρία. Οι περισσότερες ερμηνείες των έργων του, παρά τον εντοπισμό των ιδιοτυπιών και της διαφορετικότητας του έργου δεν προχωρούν σε πιο συστηματικότερες πραγματεύσεις, με εξαίρεση τις μελέτες των Δημήτρη Αγγελάτου, της Τζίνιας Πολίτη και του Αριστοτέλη Σαΐνη. Έτσι, ενώ οι κριτικές και θεωρητικές προσεγγίσεις του έργου του Πάνου επικυρώνουν την ειδολογική νεωτερικότητα και την αλλαγή που φέρνει στον ελληνικό λογοτεχνικό κανόνα της πεζογραφίας με τα δύο μυθιστορήματά του, δεν αναλύουν τα κείμενα σε συνάρτηση με το θεωρητικό υλικό έτσι όπως όπως αυτό συζητήθηκε και αποκρυσταλλώθηκε στον γραμματολογικό κανόνα της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας και θεωρίας της λογοτεχνίας. Συνεπώς, στο μέρος αυτό επιθυμούμε να φωτίσουμε με τη διεξοδική ανάλυση τα δύο αινιγματικά μυθιστορήματα του Πάνου, τις αφηγηματικές και τις υφολογικές στρατηγικές, οι οποίες φαίνεται να ανανεώνουν τον ελληνικό λογοτεχνικό κανόνα της πεζογραφίας στην Ελλάδα.

## 1. ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟΥ

Το πρώτο μέρος παρουσιάζει συνοπτικά τα βασικά χαρακτηριστικά που αποδίδει η γραμματολογία στον μεταμοντερνισμό. Τα ερωτήματα που τίθενται σε αυτή την ενότητα της εργασίας είναι εάν τα καθιερωμένα κριτήρια ερμηνείας του φαινομένου, όπως η αυτοαναφορικότητα, η αυτοσυνειδησία της γραφής, η αμφισβήτηση, το ανολοκλήρωτο του νοήματος, η σχέση της «υψηλής τέχνης» με τον «λαϊκό πολιτισμό», είναι δυνατόν να αποτελέσουν αποκλειστικά χαρακτηριστικά μεταμοντέρνων έργων. Όσο και αν τα χαρακτηριστικά είναι ξεκάθαρα, η ερμηνεία τους παραμένει αντικείμενο μακροχρόνιας διαμάχης. Η χλώδης και συχνά αντικρουόμενη βιβλιογραφία δεν αποσαφηνίζει επαρκώς την έννοια. Αρκετοί είναι αυτοί οι οποίοι αμφισβητούν ακόμα και την ύπαρξη του μεταμοντερνισμού και θεωρούν ότι αποτελεί μια συνέχεια προηγούμενων αισθητικών κινημάτων όπως ο Μοντερνισμός και η Πρωτοπορία.

Προτού αρχίσουμε τη διαπραγμάτευση των ζητημάτων που τέθηκαν παραπάνω, είναι σκόπιμο να έχουμε κατά νου ότι το εγχείρημα ορισμού του μεταμοντερνισμού πραγματοποιείται με την επίγνωση ότι οι διαχωρισμοί σε αισθητικά ρεύματα και τάσεις είναι σχηματικοί. Η απόπειρα που ακολουθεί δεν φιλοδοξεί βεβαίως, να είναι μια διεξοδική ανάλυση του φαινομένου του μεταμοντερνισμού, ούτε να δώσει τελεσίδικες απαντήσεις. Αυτό σημαίνει ότι θα επιχειρήσουμε να φωτίσουμε και να αποτυπώσουμε μια σύνοψη των διαφόρων εννοιών, ιδεών, απόψεων που χρησιμοποιήθηκαν για να ορίσουν τον μεταμοντερνισμό. Η εργασία του Hans Bertens «*The Postmodern Weltanschauung*», παραμένει αδιαμφισβήτητη από τις βασικότερες, από τις πιο βατές, αλλά και αξιόλογες εργασίες που πειραματίστηκαν με την οριοθέτηση του πλαισίου του μεταμοντερνισμού, ως μια ενιαίας πολιτισμικής κίνησης, για αυτό και θα αποτελέσει σημαντικό εργαλείο αυτού του κεφαλαίου.

Ο Federico de Onis χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τη λέξη «postmodernismo», στο έργο *Anthologia de la poesia espanola e hispanoamericana (1882-1932)*, το οποίο δημοσιεύτηκε στη Μαδρίτη, το 1934. Παράλληλα, ο Dudley Fitts υιοθέτησε τον όρο και τον χρησιμοποίησε στο δικό του έργο ξανά το 1942, *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*. Ο Ihab Hassan αποφαίνεται ότι και στις δύο περιπτώσεις ο όρος υποδείκνυε μια μικρή αντίδραση στον μοντερνισμό. Παράλληλα, ο όρος εμφανίζεται στο έργο του Arnold Toynbee, *A Study of History*, το 1947.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Ihab Hassan, *Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (Columbus Ohio: Ohio State University Press, 1987), 85-86.

Ωστόσο, ο Hans Bertens θεωρεί ότι οι ορισμοί αυτοί είναι πολύ μακριά από την πραγματική σημασία της έννοιας του μεταμοντερνισμού.<sup>18</sup>

### **1.1 Θεωρίες για το Μεταμοντέρνο – Αμερικάνικη Αντι-Κουλτούρα– Ο Μεταμοντερνισμός ως μια επανάσταση στον μοντερνισμό – Υπαρξιακός Μεταμοντερνισμός – Η Ιδιαιτερότητα του περιοδικού *boundary 2***

Ο Ihab Hassan σημειώνει ότι αργότερα, τη δεκαετία του '50, τον όρο χρησιμοποιεί κάπως πιο «επιπόλαια», ο Charles Olson. Γύρω στο 1959-1960 οι Irving Howe και Harry Levin έγραψαν ότι ο μεταμοντερνισμός ήταν το αποτέλεσμα της πτώσης του «υψηλού μοντερνισμού των τελευταίων δεκαετιών». Οπότε, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά απέμεινε στον ίδιο Ihab Hassan και τον Leslie Fiedler, η επίμαχη διαδικασία διερεύνησης του όρου.<sup>19</sup>

Ο Bertens αναφέρει ότι για τους Howe και Harry Levin, ο μεταμοντερνισμός είναι κυρίως ένα φαινόμενο, το οποίο αφορά αποκλειστικά την Αμερική της δεκαετίας του '50:

Για τον Howe, η μεταπολεμική αμερικανική κοινωνία έχει μετατραπεί, εξαιτίας της αφθονίας της δεκαετίας του 1950, σε μια ακαθόριστη, άμορφη μάζα, μέσα στην οποία ενυπάρχει η διάβρωση των παραδοσιακών κέντρων της εξουσίας, η παραμέληση και υποτίμηση των παραδοσιακών αξιών και ηθών, μια ευρέως αποδεκτή παθητικότητα, απώλεια της πίστης σε υψηλές αξίες και ιδανικά.<sup>20</sup>

Ο ερευνητής επισημαίνει ότι παρόλο που ο ορισμός που έδωσαν οι Howe και Levin δύσκολα θα έβρισκε υποστηρικτές σήμερα, το ενδιαφέρον που ενυπάρχει στην προσέγγισή τους, αφορά την πρώιμη αναγνώριση του ρόλου που θα παίξει στη μεταπολεμική, αμερικανική λογοτεχνία η «επιστημολογική» και «οντολογική» αμφισβήτηση, η οποία θα μετονομαστεί λίγα χρόνια αργότερα «μεταμοντέρνα».<sup>21</sup>

Στα μέσα της δεκαετίας του '60, οι Fiedler και Susan Sontag προσπάθησαν να ορίσουν τον μεταμοντερνισμό. Σε αντίθεση με τον Howe, ο Fiedler συλλαμβάνει την «κατάρρευση των παραδοσιακών αξιών» ως κάτι το οποίο πρέπει να ειπωθεί «θετικά και όχι αρνητικά».<sup>22</sup> Για τον Fiedler, η νέα αυτή αισθητική τάση,

[...] χλευάζει τις αξιώσεις της μοντερνιστικής τέχνης [...] προσκολλάται στο δυτικό στοιχείο, στην επιστημονική φαντασία, την πορνογραφία καθώς επίσης σε άλλα είδη,

<sup>18</sup> Hans Bertens, «The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introductory Survey», στο, *Approaching Postmodernism. Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21–23 September 1984, University of Utrecht*, (εκδ.) Douwe W. Fokkema and Hans Bertens (Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986), 11.

<sup>19</sup> Hassan, *Postmodern Turn*, 86.

<sup>20</sup> Bertens, «The Postmodern Weltanschauung», 13.

<sup>21</sup> ό.π., 14.

<sup>22</sup> ό.π..

τα οποία θεωρούνται υποείδη της λογοτεχνίας και γεμίζουν το κενό ανάμεσα στην ελίτ και τη μαζική κουλτούρα.<sup>23</sup>

Στο βιβλίο της η Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*,<sup>24</sup> σημειώνει τα εξής: «Δεν έχει σημασία αν ο καλλιτέχνης είχε σκοπό ή όχι τα έργα του να γίνουν κατανοητά. Η αξία αυτών των έργων βρίσκεται αλλού, παρά στις ερμηνείες τους»:<sup>25</sup>

Η μεταμοντέρνα τέχνη μπορεί να γίνει ακόμη και «μη τέχνη» προκειμένου να αντισταθεί στην ερμηνεία και αυτό που θεωρείται αποδεκτό. Ομολογουμένως, αυτή η αποστροφή (του νοήματος) αποτελεί τη σαφή ρήξη με τον Μοντερνισμό ο οποίος, καλεί μέχρι που ικετεύει για την ερμηνεία του έργου.<sup>26</sup>

Η θεώρηση της Sontag ότι η μεταμοντέρνα τέχνη δεν αποσκοπεί σε μια και μοναδική ερμηνεία εκλαμβάνεται από τον Bertens, ως το είδος της τέχνης, το οποίο προκαλεί με έναν τρόπο συχνά παρωδιακό, αφηρημένες και πιο ελεύθερες ερμηνείες. Η μεταμοντέρνα τέχνη «βιώνεται»<sup>27</sup> κάθε φορά ως μια κατάσταση. Αντιθέτως, η τέχνη του μοντερνισμού απευθύνεται σε μια «έννοια» που κρύβεται πίσω από την επιφάνειά της, και πρέπει να γίνει κατανοητή. Η μεταμοντέρνα τέχνη συστήνεται ως «επιφανειακή»<sup>28</sup> τέχνη αντιθέτως η μοντερνιστική τέχνη υπόσχεται ένα πιο «βαθύ»<sup>29</sup> νόημα πίσω από την φαινομενική της επιφάνεια.

Οι Fiedler και Sontag ορίζουν τον μεταμοντερνισμό ως μια τέχνη η οποία έχει στενούς δεσμούς με την αμερικανική αντι-κουλτούρα και τους προκάτοχούς της, «Projective»<sup>30</sup> και «Beat» ποιητές:<sup>31</sup>

Αποτελεί ένα αντι-πνευματικό [anti-intellectual] και αντι-ερμηνευτικό [anti-interpretive] κίνημα, το οποίο δίνει έμφαση στη μορφή παρά στο περιεχόμενο και στο νόημα. Σκοπός του είναι να υποβαθμίσει χλευάζοντας και σαρκάζοντας τις αξιώσεις των Μοντερνιστών ως προς το νόημα και τη σοβαρότητα. Προσπαθούσε να απελευθερώσει την ερωτική διάσταση στην τέχνη και να μηδενίσει τα όρια ανάμεσα

---

<sup>23</sup> ό.π., 14-15.

<sup>24</sup> Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Delta, 1966).

<sup>25</sup> Bertens, «The Postmodern Weltanschauung», 15 και Sontag, *Against Interpretation*, 19.

<sup>26</sup> Bertens, «The Postmodern Weltanschauung», 15.

<sup>27</sup> Δες το αγγλικό κείμενο: «Postmodern art simply is and must be experienced, Modernist art refers to a meaning hidden behind its surface and must be understood». ό.π..

<sup>28</sup> ό.π..

<sup>29</sup> ό.π..

<sup>30</sup> Ο κυριότερος εκπρόσωπός τους υπήρξε ο Charles Olson.

<sup>31</sup> Ο Bertens σημειώνει οι Gerald Graff και Richard Wasson ασκούν επιθετική κριτική στη θεώρηση των Leslie Fiedler και Susan Sontag. Ο Graff γιατί θεωρούσε ότι ο μεταμοντερνισμός αποτελούσε «ένα αντι-πνευματικό, ηδονιστικό κίνημα, το οποίο αρνιόταν να πάρει σοβαρά την τέχνη και απέρριπτε κάθε είδους κριτική. Δεν έβλεπε τίποτα περισσότερο από τη λατρεία της ενέργειας, στη βάση αυτής της ιδιαίτερης όψης του μεταμοντερνισμού: “μια γιορτή της ενέργειας – η ζωτικότητα ενός κόσμου, ο οποίος δεν μπορεί να δεν μπορεί να γίνει κατανοητός”». Την ίδια τακτική ακολουθεί και ο Richard Wasson, ο οποίος πιστεύει ότι οι Leslie Fiedler και Susan Sontag ταύτισαν τον μεταμοντερνισμό με την αντι-κουλτούρα στο πλαίσιο μιας ευρύτερης επαναστατικής κίνησης που εξέφραζε την απελευθέρωση από τους πνευματικούς, κοινωνικούς και σεξουαλικούς περιορισμούς της δεκαετίας του 1950. ό.π., 15-17.

στην *υψηλή* και τη *χαμηλή* τέχνη. Προσανατολιζόταν προς μια ολοκληρωτική αποδοχή του κόσμου, συμπεριλαμβανόμενων και των προϊόντων της εποχής της μηχανής. Μερικές φορές κινείται προς τον μυστικισμό, για μια συγχώνευση του εαυτού με τον κόσμο. [...] Οι πρώτοι κριτικοί Fiedler και ο Sontag βλέπουν τον [μεταμοντερνισμό] ως μια ριζική απομάκρυνση από τον μοντερνισμό, ως ένα αυτόνομο σύστημα αξιών.<sup>32</sup>

Οι Fiedler και Sontag, στην περιγραφή τους δε βρίσκουν συνδέσεις ανάμεσα στον μεταμοντερνισμό και τα προηγούμενα αισθητικά ρεύματα: μοντερνισμό και πρωτοπορία (αβάν-γκαρντ). Όμως, το 1969 ο Richard Wasson διερευνώντας το μεταμοντέρνο (χωρίς να κάνει ακόμη τη χρήση του όρου «μεταμοντέρνο»), το ταυτίζει με μια επανάσταση, εναντίον των αισθητικών αυτών ρευμάτων. Πέρα από αυτό, ο Wasson ισχυρίζεται ότι δεν είναι ένα αποκλειστικά αμερικανικό φαινόμενο, αλλά ένα πνευματικό φαινόμενο το οποίο αναπτύσσεται διεθνώς.<sup>33</sup>

Μελετώντας πολύ διαφορετικούς μεταξύ τους συγγραφείς,<sup>34</sup> ο Wasson εντόπισε ένα κοινό σημείο ανάμεσά τους: «μια βαθιά δυσπιστία απέναντι στην αισθητική του μοντερνισμού».<sup>35</sup> Ο Bertens αναφέρει ότι για αυτούς τους συγγραφείς:

[...]. ο κόσμος έξω από το υποκείμενο (φύση, πράγματα, άλλοι άνθρωποι) πρέπει να αποκατασταθεί και πρέπει να πάψει να αποτελεί μέρος της υποκειμενικής συνείδησης του συγγραφέα, όπως συνέβη με τον μοντερνισμό [...]. Η διαφορά και η απόσταση ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο πρέπει να γίνει αποδεκτή και όχι να απορριφθεί δια μέσου μεταφορικών και μυθικών μεθόδων. Η ενότητα του εαυτού και του κόσμου είναι μια ψευδαίσθηση.<sup>36</sup>

Γίνεται σαφές ότι η αντίληψη του Wasson για τον μεταμοντερνισμό είναι διαφορετική από την κυρίαρχη τάση στα μέσα της δεκαετίας του '60. Η έννοια για αυτόν ενέχει φιλοσοφικές προεκτάσεις.<sup>37</sup> Ο Bertens υποστηρίζει ότι η επιμονή στον αυθορμητισμό

---

<sup>32</sup> ό.π., 18.

<sup>33</sup> ό.π., 19.

<sup>34</sup> Thomas Pynchon, John Barth, Alain Robbe-Grillet, Iris Murdoch.

<sup>35</sup> Επισημαίνει ότι είναι «σκεπτικιστές απέναντι στην ιδέα της μεταφοράς ως είδος της υπέρλογης πραγματικότητας, η οποία συνδέει παράδοξες αντιθέσεις και μοντέρνες αντιλήψεις για τον μύθο, οι οποίες την αρχή για την ουσία της τέχνης και της πειθαρχίας του υποκειμενικού εγώ-εαυτού». ό.π..

<sup>36</sup> «Για τον Wasson ο μεταμοντερνισμός χαρακτηρίζεται από μια, οντολογική αμφιβολία, η οποία είναι τόσο ριζοσπαστική, που ακόμη και ο υπαρξισμός του Sartre απορρίπτεται. Για παράδειγμα, βλέπει στο έργο των Sartre και Camus ότι ο κόσμος έξω είναι πάντα προσαρμοσμένος στην υποκειμενικότητα του ήρωα και του συγγραφέα». ό.π..

<sup>37</sup> Ο Bertens θεωρεί ότι η διαφορά του Wasson από τον Fiedler αφορά στον τρόπο προσέγγισης της έννοιας. Ο Wasson προσεγγίζει σταθερά το ζήτημα του μεταμοντερνισμού μέσα σε φιλοσοφικά συμφραζόμενα. «Από την σκοπιά του ο μεταμοντέρνος χαρακτηρίζεται από μια ριζοσπαστική οντολογική αμφιβολία, η οποία είναι τόσο ριζοσπαστική, που ακόμη και ο υπαρξισμός του Σαρτρ απορρίπτεται. [...] Γιατί στον μοντερνισμό ο κόσμος είναι πάντα προσαρμοσμένος στην υποκειμενικότητα του ήρωα και του συγγραφέα». Ενώ στον μεταμοντερνισμό του Fiedler βρίσκουμε μια ενστικτώδη εξέγερση ενάντια στις αξιώσεις του Μοντερνισμού, στον ορισμό του Wasson η εξέγερση έχει φιλοσοφικό περιεχόμενο. Για τον θεωρητικό οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς πιστεύουν σε μια λογοτεχνία που «αρνείται την ενότητα, η οποία προσφέρει οντολογικές άγκυρες, τις “μεγάλες

και στις άμεσες εμπειρίες, θυμίζει την εμμονή στα ένστικτα, έννοια κεντρική για τον αισθητισμό της αντι-κουλτούρας. Εντούτοις, στο σχήμα του Wasson η νέα μυθολογία και η υπέρβαση του κενού που δημιουργείται ανάμεσα στο εγώ και στον κόσμο είναι εφικτή στον μοντερνισμό, όμως είναι αδύνατη στον μεταμοντερνισμό. Οι συγγραφείς που μελετάει ο Wasson εκδηλώνουν τη μοντερνιστική απόρριψη της προσωπικότητας και της ιστορίας με τη ρομαντική σημασία. Εντούτοις, οι Graff και Wasson ισχυρίζονται πως η αμφισβήτηση του μοντερνισμού, σε μεγάλο βαθμό τίθεται υπό έλεγχο. Στον μεταμοντερνισμό η αμφισβήτηση ριζοσπαστικοποιείται ακόμη πιο πολύ.<sup>38</sup>

Από το 1972 μέχρι το 1976, ο ελληνοαμερικανικός κριτικός και ακαδημαϊκός William Spanos, ανέπτυξε μια άλλη άποψη για τον μεταμοντερνισμό, η οποία διαφέρει σε μεγάλο βαθμό από τις προαναφερθείσες. Ο Bertens αναφέρει ότι για τον William Spanos, η λογοτεχνία του μεταμοντερνισμού αρνείται να εκπληρώσει τις προσδοκίες που αναμένει διαβάζοντας κανείς ένα κλασικό μυθιστόρημα (λόγου χάρη: μια «αναμενόμενη» πλοκή σε ένα μυθιστόρημα με αρχή, μέση και τέλος). Το υποδειγματικό πρότυπο της μεταμοντέρνας λογοτεχνικής μυθοπλασίας για τον William Spanos είναι:

[...] το «μη-αστυνομικό»<sup>39</sup> έργο, γιατί με έναν σκληρό και βίαιο τρόπο απογοητεύει τον αναγνώστη του, αφού εξανεμίζει κάθε προσδοκία του, αρνούμενο να επιλύσει το έγκλημα και να προσφέρει έναν ολοκληρωμένο κόσμο με τάξη και σχήμα.<sup>40</sup>

Ο William Spanos υπήρξε ένας από τους εκδότες του σημαντικού αμερικάνικου περιοδικού *boundary 2: Journal of Postmodern Literature*. Το περιοδικό, εκδίδεται για πρώτη φορά το 1972, στην Αμερική, στο State University of New York. Όπως μπορεί να διακρίνει κανείς με σαφήνεια από τον υπότιτλό του, αποτελεί ένα περιοδικό που εστιάζει στην μεταμοντέρνα λογοτεχνία. Στοιχείο, όμως αξιοσημείωτο, αποτελεί το γεγονός ότι το δεύτερο τεύχος του περιοδικού, το 1973, αφιερώνεται εξ ολοκλήρου στην σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία.<sup>41</sup>

---

αφηγήσεις” [του μοντερνισμού], και την αντικαθιστούν με έναν κόσμο απρόβλεπτο, έναν κόσμο στον οποίο ο άνθρωπος είναι ελεύθερος να αντιμετωπίσει αυθόρμητα την εμπειρία».ό.π..

<sup>38</sup> ό.π., 20.

<sup>39</sup> Μεταφράζουμε στα ελληνικά τη λέξη «anti-detective story».

<sup>40</sup> ό.π., 21.

<sup>41</sup> Στο περιοδικό δημοσιεύονται μεταφρασμένα έργα των: Γιώργου Σεφέρη, Γιώργου Ιωάννου, Γιάννη Ρίτσου, Νίκου Καρούζου, Γιώργου Θέμελη, Νίκου Κάσδαγλη, Τζένης Μαστοράκη, Λέυτερη Πούλιου, Χάρη Μεγαλυνού, Κ.Π. Καβάφη, Οδυσσέα Ελύτη, Θανάση Βαλτινού, Μανώλη Αναγνωστάκη, Στρατή Τσίρκα. (Στο αφιέρωμα παρουσιάζονται ποιητές και συγγραφείς που ανήκουν σε διαφορετικές γενιές και αισθητικά ρεύματα, παρόλο που το περιοδικό συστήνεται ως μεταμοντέρνο. Το κοινό στοιχείο για τους εκδότες είναι το *boundary*, δηλαδή το περιθώριο, η γραφή των ανθρώπων που βρίσκονται σε μια διχασμένη, περιθωριακή κατάσταση). William V. Spanos, Robert Kroetsch και N.C. Germanacos,



Οι William V. Spanos, Robert Kroetsch και N.C. Germanacos, ήδη από την εισαγωγή του αφιερώματος επεξηγούν τους λόγους, για τους οποίους δημοσιεύουν ένα ειδικό τεύχος για τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία, σε ένα περιοδικό, το οποίο είναι αφιερωμένο στην «εξερεύνηση της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας».<sup>42</sup> Με δεδομένο, κατά την άποψή τους, το γεγονός ότι η Ελλάδα είναι στην πραγματικότητα μια χώρα, της οποίας η ιστορία και η γλώσσα την καθιστούν πολύ διαφορετική από τον πολιτισμό της Αμερικής, θεωρούν ότι είναι σημαντικό να δώσουν κάποιες εξηγήσεις στους αναγνώστες τους, για την υφιστάμενη επιλογή στο αφιέρωμα της ελληνικής λογοτεχνίας. Η επεξήγησή τους επιδίδεται σε μια ιστορική αναδρομή στο παρελθόν του ελληνικού πολιτισμού, που εκκινεί από το 1453, με την άλωση της Κωνσταντινούπολης. Όπως σημειώνουν χαρακτηριστικά, η Ελλάδα καθίσταται από τότε ένα «σύνορο» [boundary], όχι μόνο γεωγραφικό, αλλά και πολιτιστικό.<sup>43</sup>

Οι Έλληνες οδηγήθηκαν σε έναν κόσμο στερημένο από εκείνα τα θρησκευτικά, κοινωνικά, πολιτικά, και δημιουργικά σημεία αναφοράς, τα οποία δίνουν στο άτομο και την κοινωνία, στην οποία ζει μια αίσθηση ταυτότητας, δηλαδή μια αίσθηση πορείας και σκοπού. Οδηγήθηκαν, δηλαδή, πέρα από τα σύνορα ενός νεκρού παρελθόντος σε μια οριακή κατάσταση, σε ένα περιθώριο.<sup>44</sup>

Οι Έλληνες, σύμφωνα με τους εκδότες του περιοδικού, βίωναν και εξακολουθούν να βιώνουν μια κατάσταση διχασμένης ταυτότητας. Ο πολιτισμός τους αμφιταλαντεύεται, ανάμεσα στη μεγάλη πολιτισμική αντίθεση του δυτικού τρόπου ζωής και του ανατολίτικου, ανάμεσα στην αντίθεση του αρχαιοελληνικού κόσμου και του Βυζαντινού:

Η ελληνική λογοτεχνία δεν μπόρεσε ποτέ να συμφιλιώσει αυτές τις ασυνέχειες [...]. Έτσι, παρά την εμφάνιση μιας «σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνικής συνείδησης» και τις επίμονες προσπάθειες να επιβληθεί μια ενιαία πολιτισμική ταυτότητα [...], ο Έλληνας συγγραφέας συνεχίζει να αντιμετωπίζει τον ίδιο ανώνυμο κόσμο του περιθωρίου κόσμο με όλες τις αβεβαιότητες, τις ανησυχίες και τις δυνατότητές του.<sup>45</sup>

---

«Greek Writing and the Boundary: A Foreword», *boundary 2: Journal of Postmodern Literature*, τόμ. 1, αρ. 2, *A Special Issue on Contemporary Greek Writing* (Χειμώνας 1973).

<sup>42</sup> Μεταφράζουμε στα ελληνικά τη λέξη «imagination» σε λογοτεχνία. Η λέξη επαναλαμβάνεται στο κείμενο με τη σημασία της λογοτεχνικής έμπνευσης παρά με την έννοια της φαντασίας που έχει γενικότερη σημασία. Spanos, Kroetsch και Germanacos, «Greek Writing», 261.

<sup>43</sup> Η λέξη που χρησιμοποιείται στο κείμενο στην αγγλική είναι «boundary». Δεν είναι καθόλου τυχαία η σύνδεση και η σχέση της σημασίας της λέξης και με τον τίτλο του περιοδικού *boundary 2*. Η έννοια του περιθωρίου είναι συνυφασμένη με το μεταμοντέρνο. Όπως θα δούμε παρακάτω, το ελληνικό παράδειγμα φαντάζει στους Αμερικανούς κριτικούς το τέλειο πρότυπο μεταμοντέρνας τέχνης. ό.π..

<sup>44</sup> ό.π..

<sup>45</sup> ό.π., 261-262.

Ο διχασμός της ταυτότητάς τους, επιδεινώνεται με την επιβολή της δικτατορίας των συνταγματάρχων, στις 21 Απριλίου του 1967. Το κλίμα φόβου που δημιουργείται και η λογοκρισία επηρεάζει ιδιαίτερα τον τομέα των τεχνών και των γραμμάτων. Έτσι «ο σύγχρονος Έλληνας συγγραφέας που αντιμετωπίζει την ιστορική κατάσταση στην οποία ζει, συνεχίζει να κατοικεί σε έναν κόσμο γεμάτο απειλές. Συνεχίζει, δηλαδή, να γράφει στα όρια».<sup>46</sup>

Οι εκδότες του αφιερώματος έχουν την πεποίθηση ότι το βίωμα του διχασμού, η διαμαρτυρία, οι αγωνίες που βιώνουν οι σύγχρονοι Έλληνες συγγραφείς μπορούν να παραλληλιστούν με τη λογοτεχνία της αμφισβήτησης των Αμερικανών. Ωστόσο, ενώ η λογοτεχνία της Δύσης «παίζει» με τα όρια της γλώσσας, η Ελλάδα φαίνεται να αποτελεί, για αυτούς την έμπρακτη επιβεβαίωση της αμφισβήτησης των ορίων της ανθρώπινης ύπαρξης, ένα υποδειγματικό παράδειγμα μεταμοντέρνας γραφής. Η διχασμένη κατάσταση που βιώνουν οι Έλληνες απαιτεί εσωτερικό θάρρος και δύναμη για αντίσταση. Η τρομερή αίσθηση του να βρίσκεται κανείς σε μια «ζώνη μηδέν» [zero zone] δημιουργεί την πιο «συγκινητική» και «όμορφη» λογοτεχνία. Σύμφωνα με την άποψή τους, αυτή, είναι η προσφορά του ελληνικού λογοτεχνικού παραδείγματος στον αμερικανικό, δυτικό κόσμο. Γίνεται φανερό από την άποψη αυτή των θεωρητικών ότι ξεκινάει ένα μεγάλο ενδιαφέρον για τις λογοτεχνίες που ανήκουν σε μια «ζώνη μηδέν» [zero zone], οι οποίες ουσιαστικά θα οικειοποιηθούν την έννοια του «περιθώριου»:

Εκτός από την έκφραση της αγωνίας τους, λοιπόν, ίσως οι «ανεπιτήδευτες» -οι αβέβαιες, οι δόκιμες, οι ηρωικές- φωνές έχουν κάτι πολύ σημαντικό να διδάξουν στη Δύση, το περιθώριο.<sup>47</sup>

Είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι το περιοδικό *boundary 2*, θεωρείται προοδευτικό για τη θεματολογία του και για την «αποκρυστάλλωση» του όρου και της θεωρίας του μεταμοντερνισμού. Ο Perry Anderson τοποθετεί το σημείο καμπής<sup>48</sup> και την «αποκρυστάλλωση» του όρου «μεταμοντερνισμός», στην Αθήνα. Η προσέγγιση του Anderson λαμβάνει υπόψη της το πολύ πρώιμο αφιέρωμα του *boundary 2* για τη «μεταμοντέρνα» ελληνική λογοτεχνία. Από την πλευρά του ο Δημήτρης Παπανικολάου διασαφηνίζει ότι όσο και να προσπαθήσουμε να σκεφτούμε τη γέννηση του

---

<sup>46</sup> ό.π., 262.

<sup>47</sup> ό.π..

<sup>48</sup> Δες την παρατήρηση του Anderson για το περιοδικό: «το πραγματικό σημείο καμπής ήρθε με την εμφάνιση το φθινόπωρο του 1972 στο Binghamton ενός περιοδικού με ρητούς υπότιτλους για το [μεταμοντέρνο] *boundary 2*», στο: Perry Anderson, *The origins of postmodernity* (London: Verso, 1998), 15.

μεταμοντερνισμού στην Ελλάδα, γνωρίζουμε ότι αυτό δεν ισχύει.<sup>49</sup> Ο Anderson δικαιολογημένα κάνει αυτόν τον συσχετισμό, αν λάβει κανείς υπόψη του, ότι στον πρώτο κιόλας τόμο του περιοδικού *boundary 2*, θεωρητικοί που άσκησαν μεγάλη επιρροή στον χώρο των θεωριών και της κριτικής για το μεταμοντέρνο, όπως οι Ihab Hassan, Edward Said, David Antin, αποτελούν τους πρώτους αρθρογράφους.<sup>50</sup> Ακολουθεί το δεύτερο τεύχος, το 1973, με ένα ολόκληρο αφιέρωμα, στην ελληνική λογοτεχνία, που δημιουργεί μια δικαιολογημένη παρανόηση.

Είναι σημαντική η επισήμανση του Παπανικολάου ότι οι συζητήσεις για τον υποτιθέμενο ελληνικό μεταμοντερνισμό που διεξάγονται στην αμερικανική ήπειρο, δεν προσέχονται στην Ελλάδα. Όταν πραγματοποιείται στην Ελλάδα το πρώτο συνέδριο για τον μεταμοντερνισμό, ο Olivier Revault d' Allonnes, στην ομιλία του «Μικρή ιστορία της λέξης “Μεταμοντέρνο”», τοποθετεί τη γέννηση του όρου στα 1975, αγνοώντας τη χρήση του, για τα ελληνικά πεπραγμένα, από το περιοδικό *boundary 2*.<sup>51</sup> Ως εκ τούτου, δε γίνεται καμιά αναφορά στο συγκεκριμένο περιοδικό από κανέναν άλλο ομιλητή. Ο Παπανικολάου, επισημαίνει παράλληλα, άλλη μία αγνοημένη αναφορά στην ελληνική λογοτεχνία από την ελληνική ενδοχώρα, την αναφορά του Anderson, στο βιβλίο του: *The origins of postmodernity*, για τον μεταμοντερνισμό στην Ελλάδα. Αναφέρει ταυτόχρονα ότι η εντύπωση της ελληνικής λογοτεχνίας ως παραδειγματικής του μεταμοντέρνου, στο δεύτερο τεύχος του *boundary 2*, ευνοήθηκε από τις πολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν στην Ελλάδα της δικτατορίας, αλλά και στον ρόλο των Ελλήνων λογοτεχνών αυτά τα χρόνια.<sup>52</sup> Επομένως, δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός, ότι το τεύχος του περιοδικού αφιερώνεται εξ ολοκλήρου σε μια εθνική λογοτεχνία, την ελληνική.<sup>53</sup> Ακόμη και στις αρχές του 1970 υπήρχαν μεγάλες διαφορές ανάμεσα στους θεωρητικούς και στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονταν τον μεταμοντερνισμό. Έτσι, το περιοδικό εμφανίζεται σε μια κρίσιμη ιστορική στιγμή και γίνεται ο κοινός αποδέκτης όλων αυτών των σύνθετων, διαφορετικών μεταξύ τους και ποικιλόμορφων απόψεων των Αμερικανών διανοούμενων. Ικανοποιεί δηλαδή, όπως αναφέρει ο Παπανικολάου, αυτή την ανάγκη που γεννήθηκε να δημιουργηθεί μια νέα

---

<sup>49</sup> Dimitris Papanikolaou, «Greece as postmodern and its special issue on Greece», *Κάμπος: Cambridge papers in Modern Greek*, 13 (2005), 127-145.

<sup>50</sup> ό.π., 127.

<sup>51</sup> Στις 26-28 Φεβρουαρίου του 1988 πραγματοποιήθηκε συμπόσιο για τον μεταμοντερνισμό. Οι εισηγήσεις και παρεμβάσεις του συνεδρίου περιέχονται στον τόμο: Olivier Revault d' Allonnes–Γιώργος Βέλτσος, –Γιάννης Λιάπης - Θεόδωρος Γεωργίου - Γιάννης Πολύζος - Κούρκουλας Ανδρέας Κούρκουλας, *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο* (Αθήνα: Σμίλη, 1988).

<sup>52</sup> Papanikolaou, «Greece as postmodern», 127-129.

<sup>53</sup> ό.π., 129.

θεωρητική βάση, μέσα από την οποία θα μπορούσαν να ανανεωθούν όλες αυτές οι θεωρίες για τη λογοτεχνία.<sup>54</sup>

Ο ισχυρισμός των ξένων θεωρητικών ότι η ελληνική λογοτεχνία ήδη από το 1973 είναι μεταμοντέρνα ακούγεται σήμερα αρκετά απομακρυσμένος από την πραγματικότητα. Είμαστε πολύ διστακτικοί στο να δεχτούμε κάτι τέτοιο. Παρόλα αυτά, σημειώνει ο Παπανικολάου, η πρώιμη δήλωση για τον ελληνικό μεταμοντερνισμό, παραμένει ως πρόκληση για να ξεκινήσουμε μια συζήτηση σχετικά τον μεταμοντερνισμό στον ελληνικό πολιτισμό. Ενδεχομένως, να αναθεωρήσουμε τις απόψεις μας και να ανακαλύψουμε αγνοημένες πτυχές για τον ελληνικό μεταμοντερνισμό.<sup>55</sup> Ωστόσο, άλλοι παράγοντες έπαιξαν ρόλο στο να διαφανεί αυτή η άποψη και μάλιστα, παράγοντες εντελώς τυχαίοι και προσωπικοί.

Οι διαπιστώσεις των εκδοτών στην εισαγωγή του τόμου<sup>56</sup> προκαταλαμβάνουν τους αναγνώστες, προσδίδοντας στην ελληνική κουλτούρα μια «ημιτελή μορφή», μια «ασυνέχεια», τοποθετώντας την στο «περιθώριο». Τα ιστορικά συμβάντα και οι συγκυρίες της δικτατορίας, έτσι όπως διαγράφονταν κάθε φορά, ανάγκαζαν τους ανθρώπους να αναζητούν από την αρχή την ταυτότητά τους, στοιχείο το οποίο επιφόρτιζε τους λογοτέχνες με το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της «αυτοαναφορικότητας». Ο Παπανικολάου θεωρεί ότι η πεπτοίθηση ότι η ελληνική λογοτεχνία πρωτοπορεί αισθητικά σε σχέση με άλλες χώρες ευνοήθηκε από το γεγονός ότι οι λογοτέχνες αναγκάζονταν να πάρουν θέση και να επιδείξουν τη στάση τους, απέναντι στα πολιτικά γεγονότα και τις κοινωνικές καταστάσεις που εκτυλίσσονταν. Η κατάσταση της Ελλάδας, τόσο στον πολιτιστικό όσο και στον κοινωνικο-ιστορικό τομέα, διασφαλίζει αυτό το είδος της μετέωρης νεωτερικότητας. Οι παραπάνω ισχυρισμοί φαίνεται πως ταίριαζαν ανενδοίαστα με το τι προανήγγελλε η νέα αυτή τάση του μεταμοντέρνου. Γνωρίζουμε πολύ καλά πως κάτι τέτοιο δεν μπορεί να ισχύει. Μόνο ως μια γενικευτική απλούστευση των αλληλεπιδράσεων μπορεί να νοηθεί οι οποίες λαμβάνουν χώρα ανάμεσα στους ανθρώπους ενός τόπου, σε συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Ο Παπανικολάου αναφέρει ότι εμφανίστηκε σε μια κρίσιμη πολιτισμική στιγμή, και έγινε ένα φόρουμ διαφορετικών απόψεων Αμερικάνων διανοούμενων εκπληρώνοντας την ανάγκη να δημιουργηθεί μια νέα θεωρητική βάση. Η συζήτηση για το μεταμοντέρνο κυριαρχεί στις σελίδες του από αρκετά νωρίς και αποτέλεσε ένα ζωντανό υπόβαθρο αυτής της νέας αναθεωρητικής πολιτισμικής φάσης. ό.π..

<sup>55</sup> ό.π., 131.

<sup>56</sup> Spanos, Kroetsch and Germanacos, «Greek Writing», 260-263.

<sup>57</sup> Papanikolaou, «Greece as postmodern», 133.

Μάλιστα ο Παπανικολάου αναφέρει ότι η παραπάνω διαπίστωση ενισχύθηκε από την πολύ προσωπική εμπειρία του Spanos. Όντας Έλληνας της διασποράς βίωσε έντονα τις διακρίσεις, ενόσω μεγάλωνε στην Αμερική, λόγω της ελληνικής καταγωγής του και επειδή μιλούσε ελληνικά. Και όταν αργότερα επισκέπτεται την Αθήνα, εν καιρώ δικτατορίας, είναι σαν να ξαναβρίσκει τη χαμένη του εθνική ταυτότητα. Επιστρέφοντας στη δική του «κατεσταλμένη ελληνική ταυτότητα, ο κριτικός γίνεται επίσης, ικανός να επαναστατήσει και να απελευθερωθεί από την αμερικανική ηγεμονία».<sup>58</sup> Εμπνέεται από τον μεγάλο κύκλο των Ελλήνων διανοουμένων που εναντιώνονται στη δικτατορία. Τα *Δεκαοχτώ Κείμενα* γίνονται το αποκλειστικό βιβλίο της στήλης της βιβλιοκριτικής του *boundary 2*.

Σε μελέτη του, για τα *Δεκαοχτώ Κείμενα*, ο Παπανικολάου σημειώνει ότι φαίνεται να αποτέλεσαν πρότυπο εκδόσεων με αντιδικτατορικό χαρακτήρα, για το ειδικό τεύχος του *boundary 2*, το 1973.<sup>59</sup> Αναπόφευκτα, όπως διαπιστώνει ο Παπανικολάου, η πράξη αυτή του Spanos οδήγησε σε αφιερώματα για την ελληνική λογοτεχνία από άλλα περιοδικά λόγου και τέχνης, τα οποία άλλωστε συζητούσαν τέτοια ειδικά θέματα για χώρες, οι οποίες διοικούνταν υπό στρατιωτικά καθεστώτα. «Ο υπαρξισμός του Sartre και η ιδέα του να είσαι μέσα στον κόσμο και την πραγματικότητα του Heidegger» παρέμειναν η «πνευματική εμμονή»<sup>60</sup> του William Spanos στο *boundary 2*, για μεγάλο χρονικό διάστημα, και χρησιμοποιήθηκαν στην κριτική του για τη Νέα Κριτική. Ο Παπανικολάου ισχυρίζεται πως με την έκδοση ενός τόμου αφιερωμένου στην Ελλάδα, το πρώτο μεταμοντέρνο περιοδικό της αμερικανικής ακαδημαϊκής κοινότητας αποδεικνυε πως οι πνευματικοί άνθρωποι δε θα μπορούσαν να μην εμπλακούν στα πολιτικά δρώμενα.<sup>61</sup>

Για τον Spanos ο μεταμοντερνισμός είναι ένα διεθνές πνευματικό κίνημα.<sup>62</sup> Τον ορίζει ως την τάση που εντάσσει τη λογοτεχνία σε έναν οντολογικό διάλογο με τον κόσμο, για την ανάκτηση της αυθεντικής ιστορικότητας του σύγχρονου ανθρώπου.<sup>63</sup> Ο Bertens αναφέρει ότι η μεταμοντέρνα λογοτεχνία έτσι όπως την ορίζει ο Spanos,

---

<sup>58</sup> ό.π..

<sup>59</sup> Δημήτρης Παπανικολάου, «Η τέχνη της χειρονομίας: ξαναδιαβάζοντας τα 18 Κείμενα», *Νέα Εστία*, 1743 (Μάρτιος 2002), σ. 446.

<sup>60</sup> Papanikolaou, «Greece as postmodern», 134.

<sup>61</sup> ό.π., 136.

<sup>62</sup> Ο William Spanos πιστεύει ότι η μεγαλύτερη επιρροή που ασκείται στον μεταμοντερνισμό προέρχεται από τον υπαρξισμό του Heidegger και από συγγραφείς ευρωπαϊούς όπως οι Beckett, Sartre, Ionesco, Genet, Frisch, Sarraute, καθώς και άλλους. Bertens, «The Postmodern Weltanschauung», 21.

<sup>63</sup> Ο Bertens παραθέτει από τον William Spanos τον ορισμό που ο ίδιος ο Spanos, έδωσε για τον μεταμοντερνισμό. ό.π.. «The Postmodernist is the impulse to engage literature in an ontological

[...] δεν είναι ούτε παιχνιδιάρικη, ούτε παραστατική [performative]. Δεν απελευθερώνεται σεξουαλικά και δεν προσφέρει νέους μύθους. Αντίθετα, δεσμεύεται με την αλήθεια, για να αποκαλύψει την ιστορικότητα του ανθρώπου.<sup>64</sup>

Για τον σκοπό αυτό, ο Bertens πιστεύει ότι η έμφαση και η αξία που προσδίνει ο Spanos στη σημασία της ιστορίας για τον άνθρωπο είναι και ο λόγος για τον οποίο δε συμπεριλαμβάνει τον Roland Barthes και το *nouveau roman* στον ορισμό του.<sup>65</sup> Όπως επεξηγεί, η επιμονή, λόγου χάριν του Robbe-Grillet στην καθαρά γλωσσολογική φύση στα μυθιστορήματά του και η εμπλοκή του Barthes με τον δομισμό και αργότερα με τον μεταδομισμό ξεχωρίζουν ως γνήσιες φορμαλιστικές και αισθητικές υπεκφυγές για τον Spanos από τον κόσμο της ιστορίας. Οι υπεκφυγές από την «ιστορικότητα του ατόμου», αποτελούν στοιχείο βασικό για την αντίληψή του. Η αυτοαναφορικότητα της γλώσσας που υιοθετείται τόσο από τον Robbe-Grillet, όσο και από τον Roland Barthes, εκλαμβάνεται από τον Spanos ως «ηθελημένη, σκόπιμη απομάκρυνση από τον κόσμο της υπάρξεως»,<sup>66</sup> δηλαδή της ιστορίας. Δικαιολογημένα, λοιπόν το ζωντανό πολιτικό δράμα της δικτατορίας, το οποίο φιλτράρεται από τους Έλληνες πνευματικούς ανθρώπους, γίνεται το κεντρικό θέμα του τεύχους του περιοδικού *boundary 2*.

Ένας άλλος σημαντικός κριτικός του μεταμοντέρνου για τον οποίο γίνεται λόγος στη μελέτη του Bertens είναι ο Richard Palmer.<sup>67</sup> Επισημαίνει πως για τον Palmer,

[...] η αποδοχή του απροσδόκητου, ο κατακερματισμός και η ιστορικότητα είναι αναγκαίες προϋποθέσεις για μια μεταμοντέρνα θεώρηση του κόσμου [...] «η γλώσσά μπορεί να αποτελέσει το μέσο για μια υπαρξιακής φύσεως απελευθέρωση, στην οποία τα πράγματα γίνονται δια μέσου των λέξεων και η αλήθεια μπορεί να ξεπεράσει την πραγματική διάσταση, μπορεί να μετατραπεί σε πιστή άρθρωση μέσω της γλώσσας, αυτού που στα αλήθεια είναι [...]. Για τον Palmer, ο μεταμοντερνισμός σηματοδοτεί μια νέα επιστήμη, η οποία έχει ενσωματώσει και υπερβεί πρώτον, την υπαρξιακή αμφισβήτηση που προκλήθηκε από την παραδοσιακή, ορθολογιστική φιλοσοφία της Δύσης-οδηγούμενη σε μια εντελώς εξευτελιστική, ουσιαστικά μηδενική (νιχιλιστική), αξιοποιήσιμη θεώρηση του κόσμου, η οποία καθίσταται εφικτή μέσα από τον υπαρξισμό του Heidegger.<sup>68</sup>

Ο Palmer δε βλέπει τον μεταμοντερνισμό «ως ένα αυστηρώς λογοτεχνικό κίνημα. Κατά την ακρίβεια δεν τον αντιμετωπίζει καθόλου ως κίνημα, αλλά μέσα από

---

dialogue with the world in behalf of the recovery of the authentic historicity of modern man» στο William Spanos, «The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination», *boundary 2*, Vol. 1, No. 2, A Special Issue on Contemporary Greek Writing (Χειμώνας 1973), 166.

<sup>64</sup> Bertens, «The Postmodern Weltanschauung», 21.

<sup>65</sup> ό.π..

<sup>66</sup> ό.π., 21-22.

<sup>67</sup> Οι William Spanos και Richard Palmer είναι επηρεασμένοι από το φιλοσοφικό έργο του Martin Heidegger.

<sup>68</sup> ό.π., 22.

μια μεταφυσική σκοπιά, ως μια αλλαγή, στον τρόπο με τον οποίο σκεφτόμαστε». <sup>69</sup> Το πεδίο εφαρμογής του είναι ευρύτερο από αυτό του Spanos. Συμπεριλαμβάνει και την αμερικανική αντι-κουλτούρα. «Την καλλιέργεια οικολογικής συνείδησης, την αναβίωση του μυθικού στοιχείου, του απόκρυφου και του ανατολίτικου». <sup>70</sup> Ο ορισμός του Palmer έχει περισσότερα κοινά με την αντίληψη του Fiedler, με τη διαφορά της υπαρξιακής διάστασης στον Palmer.

## 1.2. Η Θεώρηση του Μεταμοντερνισμού από τον Ihab Hassan

Ένας από τους πιο αξιόλογους κριτικούς που ασχολήθηκαν με τον μεταμοντερνισμό, ωστόσο, είναι ο Ihab Hassan, ο οποίος θεωρείται ένας από τους πιο παραγωγικούς κριτικούς του εικοστού αιώνα. Σημείουσα παρουσία στη συζήτηση για το μεταμοντέρνο, έχει γράψει πολλά άρθρα και βιβλία στην προσπάθειά του να δώσει κατατοπιστικές εξηγήσεις. Ουσιαστικά, ο Hassan καθιερώνει τον όρο σε κάτι γενικότερο, το οποίο συμπεριλαμβάνει πολλά και διαφορετικά στοιχεία μεταξύ τους. Η Linda Hutcheon αναφέρει ότι ο Hassan άσκησε τεράστια επιρροή με τη θεώρησή του για τον μεταμοντερνισμό, και υπήρξε λάτρης της δημιουργίας «παράλληλων στηλών» τοποθετώντας τα αντιθετικά χαρακτηριστικά του ενός αισθητικού ρεύματος, το ένα δίπλα στο άλλο, συνήθως καθιστώντας σαφή την προτίμησή του για το μεταμοντέρνο. <sup>71</sup> Εντούτοις, η Hutcheon σημειώνει ότι είναι καλό να έχουμε κατά νου ότι στον Hassan οι αντίθετες έννοιες και σημασίες συνυπάρχουν. Η μία έννοια δεν εξουδετερώνει την αντίθετή της, αλλά υπάρχουν ταυτόχρονα.

Είναι η απουσία μέσα στην παρουσία, [...] είναι η ιδιόλεκτος που δε θέλει να αποτελεί τον κύριο κώδικα, ενώ ξέρει ότι δεν μπορεί [...]. Με άλλα λόγια, ο μεταμοντερνισμός συμμετέχει σε μια λογική και των δύο και όχι [στη λογική] του ενός ή του άλλου. <sup>72</sup>

Ο Hassan στην προσπάθειά του να ορίσει το μεταμοντέρνο παραθέτει μια πληθώρα φυσιογνωμιών από την Ευρώπη, την Αμερική και τη Λατινική Αμερική που ανήκουν σε διαφορετικούς μεταξύ τους κλάδους: φιλοσοφία, ιστοριογραφία, ψυχανάλυση, πολιτική φιλοσοφία, φιλοσοφία των επιστημών, θεωρία της λογοτεχνίας, καλές τέχνες (χορός, αρχιτεκτονική, εικαστικές τέχνες, μουσική, λογοτεχνία). Οι προσωπικότητες και τα θέματα, τα οποία εξετάζει – αν και είναι πολύ ετερογενή μεταξύ

---

<sup>69</sup> ό.π..

<sup>70</sup> ό.π., 23.

<sup>71</sup> Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction* (New York London: Routledge, 1988), 49.

<sup>72</sup> ό.π..

τους, για να σχηματίσουν ένα κίνημα ή σχολή, αφού δεν προέρχονται μόνο από διαφορετικές ηπείρους, αλλά και κλάδους – αναδεικνύουν μια σειρά από τάσεις, διαδικασίες και στάσεις που αφορούν στον πολιτισμό και, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, θα μπορούσαν να ονομαστούν μεταμοντέρνες.<sup>73</sup>

Ο Hassan σημειώνει ότι η προέλευση του όρου «μεταμοντερνισμός» παραμένει αβέβαιη. Η υιοθέτηση ενός όρου, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, από μια κοινότητα, στην προκειμένη την ακαδημαϊκή κοινότητα, συνδυάζει παράλληλα τη δίψα για εξουσία. Πρέπει να παραδεχτούμε, σημειώνει, την «ψυχοπολιτική» και την «ψυχοπαθολογία» που διακρίνει την ακαδημαϊκή ζωή. Τόσο η υποδοχή όσο και η άρνηση του μεταμοντερνισμού παραμένει άρρηκτα εξαρτώμενη από την επιρροή της ακαδημαϊκής ζωής. Διαφορετικοί άνθρωποι με εξουσία από πανεπιστήμια, είτε άλλες «θεωρητικές» φατρίες, αυθαίρετα είτε αποδέχονται είτε αποκλείουν τον όρο. Επειδή και ο ίδιος αποτελεί μέρος αυτής της ακαδημαϊκής κοινότητας θεωρεί τον εαυτό του υπόλογο για αυτή την κουλτούρα και για αυτό προσπάθησε να απομονώσει τα δέκα «εννοιολογικά» προβλήματα που υποβόσκουν στους κόλπους του μεταμοντερνισμού και συνθέτουν στην ουσία τον ίδιο τον όρο.<sup>74</sup>

Είναι σημαντικό να παραθέσουμε τα σημεία αυτά, γιατί μας βοηθούν να οριοθετήσουμε μια πιο συγκεκριμένη αντίληψη για το τι είναι ο μεταμοντερνισμός:

Η λέξη μεταμοντερνισμός δε μας προκαλεί μόνο αμηχανία καθώς ακούγεται παράξενα, αλλά και γιατί αποκαλύπτει ότι θέλει να ξεπεράσει ή να απορρίψει τον μοντερνισμό. Δηλαδή, είναι μια λέξη που εμπεριέχει μέσα στην ορολογία και την ερμηνεία της, τον αντίπαλό της, αφού κάτι τέτοιο δε συμβαίνει με τον ρομαντισμό, τον κλασικισμό, το μπαρόκ, το ροκοκό.<sup>75</sup>

Το πρώτο σημείο που εξετάζει ο θεωρητικός αφορά στη δυσκολία του να ορίσεις το μεταμοντέρνο. Εκκινεί από την ετυμολογία της λέξης. Το β' συνθετικό της λέξης αποτελείται από ένα άλλο αισθητικό ρεύμα με το οποίο υπάρχει μεγάλη ασυμφωνία-αντίθεση.

Επιπλέον, υποδηλώνει μια χρονική γραμμικότητα, καθυστέρηση, ακόμη και την παρακμή, στοιχεία τα οποία κανένας μεταμοντέρνος δε θα παραδεχόταν. Αλλά, τι καλύτερο όνομα έχουμε να δώσουμε, σε αυτή την περίεργη εποχή; Εποχή της Ατομικής Βόμβας, του Διαστήματος, ή της Τηλεόρασης; Αυτού του είδους οι τεχνολογικές ετικέτες δεν έχουν θεωρητικό υπόβαθρο. Ή μήπως θα ήταν καλύτερα να ζήσουμε ήσυχα και να αφήσουμε τους επόμενους να ορίσουν τον όρο όπως επιθυμούν; Ή θα την ονομάσουμε Εποχή της Συνέχειας (ακαθοριστίας και ανοχής),

<sup>73</sup> Hassan, *Postmodern Turn*, 85.

<sup>74</sup> ό.π., 86-87.

<sup>75</sup> ό.π., 87.



όπως έχω ήδη προτείνει; Η καλύτερα ακόμα, θα ζήσουμε απλά και θα αφήσουμε τους άλλους να ζήσουν για να μας ορίσουν έτσι όπως θα μπορέσουν;<sup>76</sup>

Παράλληλα, σηματοδοτεί το τέλος, την παρακμή, ακόμη και τη συνέχεια του προηγούμενου αισθητικού ρεύματος, του μοντερνισμού, αφού ο μεταμοντερνισμός έπεται, ακολουθεί «μετά»:

Όπως και άλλοι όροι έτσι και ο *μεταμοντερνισμός* πάσχει από μια καθορισμένη σημασιολογική αστάθεια. Δεν υπάρχει συναίνεση ανάμεσα στους μελετητές για το νόημά του. Αυτό υφίσταται για δύο λόγους: πρώτον, η σχετική *νεότητα* του όρου μεταμοντερνισμός και δεύτερον η σημασιολογική συγγένειά του με άλλους συναφείς όρους, οι οποίοι είναι εξίσου απροσδιόριστοι. Ως αποτέλεσμα, μερικοί κριτικοί χρησιμοποιούν την έννοια του μεταμοντερνισμού με την έννοια της πρωτοπορίας, ή της νέο-πρωτοπορίας, την ίδια στιγμή που μερικοί άλλοι για το ίδιο φαινόμενο χρησιμοποιούν τον όρο μοντερνισμός.<sup>77</sup>

Η μετάβαση από τον μοντερνισμό, στον μεταμοντερνισμό δεν είναι ξεκάθαρη, ούτε εύκολα διακριτή. Οι θεωρητικοί και οι κριτικοί στην προσπάθειά τους να περιγράψουν τη στροφή που γίνεται στα λογοτεχνικά έργα δεν είναι και τόσο σίγουροι ότι η κατάσταση έχει αλλάξει. Αν τα δύο αυτά αισθητικά ρεύματα είχαν σαφή και προσδιορισμένα χαρακτηριστικά, τότε οι διαφωνίες των κριτικών θα αφορούσαν στην προτίμηση τους ενός ή του άλλου αισθητικού ρεύματος, και όχι στη δυσκολία της περιγραφής του ορισμού τους. Αυτό δείχνει ότι το μεταμοντέρνο δε δημιουργείται από ένα σημείο μηδέν. Αντίθετα, είναι ένα αισθητικό ρεύμα που εμπειρεύει μέσα του ποικιλόμορφα χαρακτηριστικά, τα οποία αν απομονωθούν, αποτελούν, από μόνα τους, ιδιαιτερότητες άλλων τάσεων:

[Υπάρχει] μια σχετική δυσκολία που σχετίζεται με την ιστορική αστάθεια πολλών λογοτεχνικών εννοιών, και στο γεγονός ότι είναι [συνεχώς] ανοικτά σε αλλαγές και [νέα νοήματα]. Ποιος, σε αυτήν την εποχή των άγριων ανακρίβειών και παρανοήσεων, θα τολμούσε να ισχυριστεί, για παράδειγμα, ότι ο ρομαντισμός συλλαμβάνεται από τους Coleridge, Pater, Lovejoy, Abrams, Peckham και Bloom με τον ίδιο τρόπο; Υπάρχουν ήδη μερικά τεκμήρια που αποδεικνύουν ότι ο μεταμοντερνισμός και ο μοντερνισμός αρχίζουν να *πέφτουν και να γλιστρούν* ακόμη περισσότερο, στον χρόνο, απειλώντας να κάνουν οποιαδήποτε φανερή διάκριση μεταξύ τους απελπιστική. Ίσως, όμως το φαινόμενο αυτό, που θυμίζει την *ερυθρά μετατόπιση* του Hubble στην αστρονομία, μπορεί κάποια μέρα να χρησιμεύσει στη μέτρηση της ιστορικής ταχύτητας των λογοτεχνικών εννοιών.<sup>78</sup>

Για τον Hassan οι έννοιες της λογοτεχνίας δεν έχουν μια σταθερή σημασία μέσα στον χρόνο. Οι θεωρητικοί, οι στοχαστές και οι φιλόσοφοι κάθε φορά μπορούν να ξεκλειδώνουν νέες σημασίες και έννοιες τις οποίες δεν είχαν σκεφτεί ή σχολιάσει

---

<sup>76</sup> ό.π..

<sup>77</sup> ό.π.

<sup>78</sup> ό.π., 88.

παλαιότεροι θεωρητικοί. Αυτή η ιδιαιτερότητα δεν είναι πρόσκαιρη, ούτε χαρακτηριστικό μόνο της τάσης του μεταμοντερνισμού. Ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνεται μια έννοια υπακούει όχι μόνο στις αντιλήψεις και την ατμόσφαιρα μιας εποχής, αλλά και στους κανόνες της αποκλειστικής θεώρησης και ιδιαιτερότητας του εκάστοτε κριτικού ή θεωρητικού της λογοτεχνίας:

Ο μοντερνισμός και ο μεταμοντερνισμός δεν μπορούν να διαχωριστούν από ένα Σιδηρούν Παραπέτασμα ή το Σινικό τείχος. Γιατί η ιστορία είναι ένα παλίμψηστο και ο πολιτισμός είναι ρευστός και διαπερατός από το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Έτσι είμαστε όλοι, λίγο πολύ, ταυτοχρόνως, βικτωριανοί, μοντέρνοι και μεταμοντέρνοι. Ένας συγγραφέας θα μπορούσε κατά τη διάρκεια της ζωής του, για παράδειγμα, να γράψει και ένα μοντέρνο και ένα μεταμοντέρνο έργο. (Παράβαλε τα έργα του Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* με το *Finnegans Wake*).<sup>79</sup>

Η ρευστότητα που χαρακτηρίζει την ορολογία εξακολουθεί να είναι ένα από τα βασικά στοιχεία που απασχολεί τον θεωρητικό. Παρουσιάζεται μεγάλη δυσκολία στους διαχωρισμούς ανάμεσα σε έννοιες. Και τα πράγματα γίνονται ακόμη πιο δύσκολα, αφού ο ίδιος συγγραφέας μπορεί ταυτοχρόνως να γράψει βιβλία που ανήκουν σε διαφορετικά ρεύματα και τάσεις. Η επιχειρηματολογία του καταδεικνύει τη δυσκολία, ή ακόμη και το ανέφικτο του να ορίσεις έννοιες τόσο πολύπλοκες όσο το μεταμοντέρνο. Επίσης, αποδεικνύει το απερίοριστο της σκέψης και την ελευθερία που μπορεί να διακρίνει έναν συγγραφέα, αλλά και την ίδια τη νόηση ως αφηρημένη έννοια. Δεν μπορούμε να περιορίσουμε τη σκέψη. Άλλωστε, πόσοι ποιητές, για παράδειγμα, εκκινούσαν με τον παραδοσιακό στίχο και κατέληγαν να γράφουν ποιήματα σε ελεύθερο. Ο προβληματισμός του Ihab Hassan προσπαθεί να μας θέσει τα κριτήρια με τα οποία καταλήγουμε σε συμπεράσματα, τα οποία, όπως φαίνεται, μπορούν να πολλαπλασιαστούν επικίνδυνα:

Αυτό σημαίνει ότι μια «περίοδος», πρέπει να γίνει αντιληπτή με τους όρους τόσο της συνέχειας όσο και της ασυνέχειας, με τις δύο αυτές προοπτικές να συμπληρώνουν η μία την άλλη. [...] Έτσι, ο μεταμοντερνισμός, επικαλούμενος τις δύο όψεις (απολλώνια και διονυσιακή) πρέπει να νοηθεί ως ένας όρος δισυπόστατος. Χαρακτηρίζεται από δύο αντίθετες μεταξύ τους όψεις: την ομοιότητα και τη διαφορά, την ενότητα και τη ρήξη, τη συνδιαλλαγή και την εξέγερση. Για να γίνει κατανοητός ως ιστορία πρέπει να τον αντιληφθούμε τόσο σε ένα χωρικό πλαίσιο ως μια διαδικασία πνευματική, όσο και σε έναν χρονικό πλαίσιο ως σχήμα και μοναδικό γεγονός. Η περίοδος [του μεταμοντέρνου] δεν αποτελεί καθόλου μια και μοναδική περίοδο. Αποτελεί πιο πολύ ένα διαχρονικό και συγχρονικό κατασκεύασμα. [...] Αφού για παράδειγμα ανακαλύπτουμε συνεχώς προγόνους του μεταμοντερνισμού όπως οι Sterne, Sade [...]. Αυτό που πραγματικά υποδεικνύει το γεγονός αυτό είναι ότι έχουμε δημιουργήσει στο μυαλό μας ένα μοντέλο του μεταμοντερνισμού, μια συγκεκριμένη τυπολογία, την οποία χρησιμοποιούμε για να ανακαλύψουμε από την αρχή, τις συγγένειες/ομοιότητες

---

<sup>79</sup> ό.π..

διαφορετικών συγγραφέων σε διαφορετικές στιγμές. Κατά συνέπεια παλαιότεροι συγγραφείς μπορεί να είναι μεταμοντέρνοι (Kafka, Beckett, Borges, Nabokov, Gombrowicz), ενώ νεότεροι δε χρειάζεται να είναι έτσι (Styron, Updike, Capote, Irving, Doctorow, Gardner).<sup>80</sup>

Από την παραπάνω διαπίστωση, κατανοούμε ότι ο μεταμοντερνισμός, έτσι όπως τον αντιλαμβάνεται ο Hassan, αποτελεί ένα σύνολο χαρακτηριστικών που μπορούν να ανιχνευθούν σε λογοτεχνικά έργα, σύγχρονα και παλιά. Αφορά στη θεώρηση ενός λογοτεχνικού έργου από μια τυπολογία που εμείς φτιάχνουμε και εφαρμόζουμε στο εκάστοτε έργο κάθε φορά. Αν οι τεχνικές που έχουν καθοριστεί με βάση την τυπολογία για το μεταμοντέρνο εμφανίζονται σε έναν συγγραφέα, τότε αρκεί για να πούμε ότι αυτός ο συγγραφέας είναι μεταμοντέρνος. Ακόμη κι αν έχουν περάσει αιώνες από τότε που έχει συγγράψει το έργο του. Ο μεταμοντερνισμός του θεωρητικού δεν περιορίζεται σε χρονολογίες και ημερομηνίες:

Κάθε προσπάθεια ορισμού του μεταμοντερνισμού εμπεριέχει τέσσερις αντιθέσεις: τη συνέχεια και την ασυνέχεια, τη διαχρονία και τη συγχρονία. [...] Τα χαρακτηριστικά που τον ορίζουν είναι διαλεκτικά και ποικίλα. [...] Το να επιλέξουμε ένα μόνο χαρακτηριστικό ως απόλυτο κριτήριο του μεταμοντερνισμού είναι σαν να κάνουμε όλους τους άλλους συγγραφείς παρελθόν. Για αυτό δεν μπορούμε να εφησυχάζουμε, όπως έχω κάνει μερικές φορές, με την ιδέα ότι ο μεταμοντερνισμός είναι πέρα και έξω από κανόνες, αναρχικός και αντι-δημιουργικός. Διότι είναι όντως όλα αυτά, και παρά τη φανατική βούλησή του να ξεγυμνώσει, περιέχει επίσης την ανάγκη να ανακαλυφθεί μια «ενιαία ευαισθησία» [unitary sensibility] (Sontag), «να περάσει το σύνορο/όριο και να αναπληρώσει το κενό» (Fiedler) και να επιτύχει, όπως έχω ήδη προτείνει, με την εμμονή στον λόγο, μια διευρυμένη νοηματική παρέμβαση, μια «νεογνωστική» [heognostic] διαμεσολάβηση του μυαλού.<sup>81</sup>

Ο μεταμοντέρνος κόσμος του Hassan, σύμφωνα με τον Bertens χαρακτηρίζεται από δύο σημαντικές τάσεις: την «ακαθοριστία» [indeterminacy] και το «αμετάβλητο», την «εμμένεια» [immanence].<sup>82</sup> Συνεπώς, θα λέγαμε ότι η πρώτη έννοια αντιπροσωπεύεται με το αποτέλεσμα του αποπροσανατολισμού, της ολοκληρωτικής εξαφάνισης της ύπαρξης. Ο Bertens θεωρεί ότι η «Αρχή της απροσδιοριστίας»<sup>83</sup>, του Heisenberg, του φυσικού της κβαντομηχανικής, τα «θεωρήματα μη πληρότητας» του Γκέντελ (Kurt Gödel), τα οποία υποδεικνύουν έμφυτους περιορισμούς σε συστήματα,

---

<sup>80</sup> ό.π., 88-89.

<sup>81</sup> ό.π..

<sup>82</sup> Μεταφράζουμε στα ελληνικά τη λέξη *immanence* [εμμένεια] ως αντίθετο του *transcendence* (υπερβατικού).

<sup>83</sup> Μεταφράζουμε στα ελληνικά τη λέξεις *undecidability* [απροσδιοριστία], *indeterminacy* [ακαθοριστία], *undeliverability* [α-μεταδοτικότητα], *ambiguity* [αμφισημία], *paradox* [παράδοξο] *contradiction* [αντίφαση] σύμφωνα με τη μετάφραση των όρων στη μελέτη της Karen Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση 1967-1990*, μτφρ. Παλμύρα Ισμουρίδου (Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2002), 23.

στα μαθηματικά, και ο μεταδομισμός άσκησαν μεγάλη επιρροή στον τρόπο σκέψης του Ihab Hassan.<sup>84</sup>

Η «απροσδιοριστία» του μεταμοντέρνου, για τον Hassan οδηγεί σε μαγικές μορφές, στον μυστικισμό, στην υπερβατικότητα, στη λατρεία της αποκάλυψης, στον υπαρξισμό, στην απανθρωποποίηση, στο χάσιμο του «εγώ», στον κατακερματισμό, κ.λπ. Αφού κανένα ηθικό ή πνευματικό σύστημα δεν μπορεί να βοηθήσει την ανθρώπινη ύπαρξη να συλλάβει την πραγματικότητα, τίποτα τελικά δεν μπορεί να διεκδικεί την υπεροχή της ύπαρξης, έναντι οποιουδήποτε στοιχείου και οι γόνιμες διαδράσεις και ανταλλαγές έχουν καταστεί πλέον εφικτές. Ο όρος αυτός αποτελεί μια τάση «ολοκληρωτικού πλουραλισμού η οποία πολύ εύκολα μπορεί να φιλοξενήσει πολλές ξεχωριστές κατηγορίες».<sup>85</sup>

Ο Bertens αναφέρει ότι αργότερα τον όρο «neo-gnosticism», ο Ihab Hassan τον μετονομάζει σε «εμμένεια» [immanence]. Αρχικά συμπεριλαμβάνει μια σειρά από έννοιες. Εξαρτάται, πάνω απ' όλα, από την ανάδειξη του ανθρώπου, σε πλάσμα το οποίο χρησιμοποιεί τον λόγο, δηλαδή τη γλώσσα:

Ο άνθρωπος αποτελείται από τον εαυτό του, αλλά την ίδια στιγμή αποτελεί και το σύμπαν του, με σύμβολα που φτιάχνονται από τον ίδιο. Ελλείπει της ουσίας, οντολογικών κέντρων, ο άνθρωπος δημιουργεί τον εαυτό του διαμέσου της γλώσσας, η οποία είναι μεταδομικά αποκομμένη από τον κόσμο των αντικειμένων.<sup>86</sup>

Στον όρο αυτό ο Hassan διακρίνει μια μεταβολή προς το «Ένα», προς μια ενότητα. Στην ουσία ο Hassan, όπως συμπεραίνει ο Bertens, έχει μετατρέψει την ιδέα του μεταμοντερνισμού σε μια πολιτιστική ιδέα, με τεράστιες διακλαδώσεις. Συμπεριλαμβάνει τα αυτοαναφορικά μυθιστορήματα, γιατί αντικατοπτρίζουν το γεγονός ότι όλες οι γλώσσες είναι αυτοαναφορικές. Με άλλα λόγια, ο Hassan θέτει υπό τον ίδιο παρονομαστή του μεταμοντέρνου, τρόπους και μορφές της λογοτεχνικής γραφής, αισθητικές αντιδράσεις, οι οποίες δεν μπορούν εύκολα να ενταχθούν κάτω από ένα κοινό παρονομαστή.<sup>87</sup>

Αντίθετα, η δεύτερη έννοια παραπέμπει στην τάση του ανθρώπινου νου, να προσαρμόζει όλη την πραγματικότητα στον εαυτό του. Για τον δεύτερο όρο «εμμένεια» [immanence] ο Hassan αναφέρει ότι δεν έχει καθόλου θρησκευτικές προεκτάσεις και με αυτό τον όρο εννοεί την ιδιότητα του νου να γενικεύει τον εαυτό του μέσα στον

---

<sup>84</sup> Bertens, «The Postmodern Weltanschauung», 28.

<sup>85</sup> ό.π., 29.

<sup>86</sup> ό.π..

<sup>87</sup> ό.π., 29-31.

κόσμο, ενεργώντας και δια μέσου του εαυτού του αλλά και δια μέσου του κόσμου, και έτσι να μετατρέπεται όλο και πιο πολύ το ίδιο το περιβάλλον του.

Όλα αυτά οδηγούν στο πρόβλημα της περιοδολόγησης της ιστορίας της θεωρίας της λογοτεχνίας. [...] Ο μεταμοντερνισμός εφαρμόζει κάποιες θεωρίες καινοτομίας, ανανέωσης και αλλαγής. Αλλά ως προς τι; [...] Μπορούμε να τις εντοπίσουμε; Ή μήπως είναι ο ίδιος μια θεωρία της αλλαγής, προσαρμοσμένη σε ιδεολογίες μη ανεκτικές στις ασάφειες του χρόνου; Πρέπει άραγε να μείνει απροσδιόριστος ως μια λογοτεχνική-ιστορική «διαφορά» ή «ίχνος»;

Είναι ο μεταμοντερνισμός μόνο καλλιτεχνικό φαινόμενο, ή μήπως αποτελεί και κοινωνικό φαινόμενο, ή ίσως ακόμη και μια μετάλλαξη του Δυτικού ανθρωπισμού; Εάν ναι, τότε πώς οι διάφορες πτυχές αυτού του φαινομένου -ψυχολογικές, φιλοσοφικές, οικονομικές, πολιτικές- σχετίζονται μεταξύ τους ή αποσυνδέονται; [...] Μπορούμε να εννοήσουμε τον μεταμοντερνισμό στη λογοτεχνία, χωρίς καμιά προσπάθεια να συλλάβουμε τις ιδιαιτερότητες της μεταμοντέρνας κοινωνίας;

Είναι ένας τιμητικός όρος ο οποίος χρησιμοποιείται για να εκτιμήσει την αξία συγγραφέων με τους οποίους όσο και να διαφωνούμε, τους εγκρίνουμε; [...] Είναι δηλαδή ένας όρος περιγραφικός, αξιολογικός, που ανήκει στην κατηγορία των λογοτεχνικών όρων ή μήπως ανήκει σε αυτή την κατηγορία των «αμφισβητούμενων εννοιών» της φιλοσοφίας όπου ποτέ δεν εξαντλείται η σημασιολογική τους σύγχυση;<sup>88</sup>

Ο μεταμοντερνισμός για τον Ihab Hassan είναι μια διεθνής τάση, όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς από την πιο πάνω προσπάθεια ορισμού. Σε ένα πρωταρχικό στάδιο, ο Hassan αντιλαμβάνεται τον μεταμοντερνισμό ως μια αναρχική, αντισυμβατική τάση, η οποία θέλει να ανασκευάσει με μια θέληση να ξεσηκωθεί, να καταστρέψει [will of unmaking] πρόκειται για μια τάση καλλιτεχνική που αρνείται τον εαυτό της.<sup>89</sup> Ο Bertens αναφέρει ότι παρόλο που αργότερα ανασκευάζει κάποιες από τις απόψεις του και θέτει ως σημείο αναφοράς το βιβλίο του James Joyce, *Finnegans Wake*, οι θεωρίες του ασκούν αποφασιστική επιρροή σε όλες τις μετέπειτα συζητήσεις για το μεταμοντέρνο.<sup>90</sup> Η αντίληψη του Hassan συνδυάζοντας πολλά και διαφορετικά μεταξύ τους θέματα, ρεύματα και πρόσωπα επιτυγχάνει να συλλάβει έναν όρο που χαρακτηρίζεται κυρίως από ευρύτητα και απροσδιοριστία, στοιχεία που μάλλον αποτελούν το πιο μεγάλο μειονέκτημά της.

Ο Bertens αναφέρει ότι αυτή η πολύπλοκη λειτουργία [multivocation] καθιστά πολύ δύσκολη τη σύνοψη του όρου. Η οριοθέτηση που πραγματοποιεί και προτείνει είναι απεριορίστως «υπαινιχτική» και είναι αδύνατο να καθοριστεί ένα νοηματικό κέντρο, μία οριοθέτηση για τον όρο. Με άλλα λόγια, αναφέρει ο Bertens, όλα τα

<sup>88</sup> Hassan, *Postmodern Turn*, 89 -90.

<sup>89</sup> Βλ. το βιβλίο του Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (New York: Oxford University Press, 1971).

<sup>90</sup> Bertens, «The Postmodern Weltanschauung», 27.

χαρακτηριστικά που σημειώνει ο Hassan για τον μεταμοντερνισμό σχετίζονται περισσότερο με τη θεωρία της Αποδόμησης:

Ο Hassan καταλήγει σε λίγες ψηφιδωτές λίστες, οι οποίες καθιστούν την υπεράσπιση του κριτικού πλουραλισμού. Αντιμετωπίζοντας τους *αυτοκρατορικούς* ισχυρισμούς της θεωρίας, ο Hassan αναζητά την υπεράσπιση ενός φιλελεύθερου πλουραλισμού, ο οποίος εκφράζεται καλύτερα σε μεταγενέστερα έργα του, γιατί η καλύτερη υπεράσπιση των φιλελεύθερων αξιών του πλουραλισμού είναι να υπερασπιστεί τον αυθαίρετο χαρακτήρα της κριτικής.<sup>91</sup>

Ας δούμε μερικά από τα αντιθετικά χαρακτηριστικά που σημειώνει ανάμεσα στην πρωτοπορία [avant-garde], το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο. Είναι σημαντικό να λάβουμε υπόψη μας ότι ο θεωρητικός εντάσσει τα τρία αυτά αισθητικά ρεύματα σε ένα ενιαίο αισθητικό ρεύμα, το οποίο αντιτίθεται σε ό,τι προηγήθηκε και φέρει την ταμπέλα του παραδοσιακού. Οι τάσεις αυτές χαρακτηρίζονται, εξίσου από άλματα, μαζικά πολιτικά κινήματα, που στόχος τους δεν υπήρξε μόνο η ανανέωση των κοινωνικών θεσμών, αλλά και του ίδιου του ανθρώπου.

Η πρωτοπορία [avant-garde] ως αναρχική είναι αυτή η οποία έκανε δια μέσου των μανιφέστων και της τέχνης της, επίθεση στην αστική τάξη. Τα κινήματα, τα οποία χαρακτηρίζονταν από μπρίο, μεγάλη ζωτικότητα και κέφι, εξαφανίστηκαν τόσο σφοδρά, όπως εμφανίστηκαν, αφήνοντας μόνο το αποτύπωμά τους, «εύθραυστο» και «υποδειγματικό».<sup>92</sup> Ακολουθεί ο μοντερνισμός, ο οποίος αποδεικνύεται περισσότερο «εξουσιαστικός», «φορμαλιστικός». Αντίθετα ο μεταμοντερνισμός είναι «παιγνιώδης» και «αποδομητικός». Θυμίζει πολύ το παράτολμο επαναστατικό πνεύμα της πρωτοπορίας. Ωστόσο, ως μια «neo-avant-garde» παραμένει πιο «ψύχραιμη, λιγότερο τη κλίκας, λιγότερο ανατρεπτική απέναντι στη λαϊκή κουλτούρα, την ηλεκτρονική κοινωνία, της οποίας αποτελεί μέρος»:<sup>93</sup>

Αυτή η σειρά αντιθέσεων είναι ένα εξαιρετικό παράδειγμα του παιχνιδιού που παίζει ένας λεξικογράφος, γιατί με μια παιχνιδιάρικη αίσθηση εκθέτει περίπου είκοσι πολικότητες, μεταξύ του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού.<sup>94</sup>

<sup>91</sup> Allen Thiher, «Postmodernism's Evolution as Seen by Ihab Hassan», *Contemporary Literature*, Vol. 31, No. 2 (Καλοκαίρι 1990), 237.

<sup>92</sup> Hassan, *Postmodern Turn*, 90.

<sup>93</sup> ό.π., 91.

<sup>94</sup> Thiher, «Postmodernism's Evolution», 238.

<b>Μοντερνισμός</b>	<b>Μεταμοντερνισμός</b>
<b>Ρομαντισμός/ Συμβολισμός</b>	Παταφυσική/ Ντανταϊσμός
<b>Φόρμα (κλειστή)</b>	Ασύνδετη/ ανοικτή/ Αντι-φόρμα
<b>Σκοπός</b>	Παιχνίδι
<b>Σχέδιο</b>	Ευκαιρία/ τύχη
<b>Ιεραρχία</b>	Αναρχία
<b>Εξουσία/ Λόγος</b>	Εξάντληση/ Σιωπή
<b>Έργο τέχνης/ Ολοκληρωμένο έργο</b>	Διαδικασία
<b>Απόσταση</b>	Συμμετοχή
<b>Δημιουργία/ Ολοκλήρωση</b>	Αποδόμηση
<b>Σύνθεση</b>	Αντίθεση
<b>Παρουσία</b>	Απουσία
<b>Κεντρική ιδέα</b>	Κατακερματισμός
<b>Είδος/ Όριο</b>	Κείμενο-Διακείμενο
<b>Σημασιολογία</b>	Ρητορική
<b>Παράδειγμα</b>	Σύνταγμα
<b>Υπόταξη</b>	Παράταξη
<b>Μεταφορά</b>	Μετωνυμία
<b>Επιλογή</b>	Συνδυασμός
<b>Βάθος</b>	Επιφάνεια
<b>Ερμηνεία/ Ανάγνωση</b>	Παρερμηνεία
<b>Σημαινόμενο</b>	Σημαίνον
<b>Αναγνωστικό</b>	Γραπτό
<b>Μεγάλες αφηγήσεις/ Ιστορία</b>	Αντι- αφήγηση/ Μικρο- ιστορία
<b>Σύμπτωμα</b>	Επιθυμία
<b>Τύπος</b>	Μετάλλαξη
<b>Φαλλικός</b>	Πολυμορφικός
<b>Παράνοια</b>	Σχιζοφρένεια
<b>Προέλευση, αιτία</b>	Ίχνος
<b>Σκοπός</b>	Ειρωνεία
<b>Υπερβατικότητα</b>	Απροσδιοριστία

Συνοψίζοντας αυτή την προσπάθεια να αποσαφηνιστεί η έννοια του μεταμοντέρνου σε σχέση με τις προηγούμενες τάσεις της πρωτοπορίας και του μοντερνισμού, ο Bertens καταλήγει ότι τα περισσότερα χαρακτηριστικά που ορίζει ο Hassan σχετίζονται με την Αποδόμηση και τη ριζοσπαστική επιστημολογική και οντολογική αμφισβήτηση. Η έννοια του μεταμοντέρνου φαίνεται να συνδέεται άμεσα με την παύση «κάθε εξουσίας», των «μεγάλων αφηγήσεων» και την αποδοχή ενός «χαοτικού σύμπαντος».<sup>95</sup>

Ενώ οι Μοντερνιστές επιζητούσαν να υπερασπιστούν τους εαυτούς τους έναντι της δικής τους άγνοιας για το κοσμικό χάος, το απίθανο, εύθραυστο κέντρο, το οποίο προσπαθούσαν να κατανοήσουν, οι Μεταμοντέρνοι δέχτηκαν το χάος και έζησαν ουσιαστικά με κάποια οικειότητα μαζί του. Αυτή η μεταμοντέρνα αναγνώριση του θανάτου κάθε εξουσίας, των μεγάλων αφηγήσεων, όλων των κεντρικών εξουσιών οδηγεί σε μια αποδοχή του χάους, μερικές φορές ακόμη σε έναν μυστηριώδη συντονισμό με το χαοτικό σύμπαν.<sup>96</sup>

### **1.3. Η Θεώρηση του μεταμοντερνισμού από τον Jean-François Lyotard**

Η βασιλεία του Λόγου, η απογοήτευση από τις «μεγάλες αφηγήσεις», οι οποίες οργάνωσαν την αστική κοινωνία, αποτελούν το κεντρικό θέμα στον Lyotard. Η Hutcheon διαπιστώνει ότι η επίμαχη συζήτηση για τη μετανεωτερικότητα και ιδιαίτερα η σύγκυση για τον ορισμό της, προήλθε κυρίως, από την αντιπαράθεση ανάμεσα στον Jean-François Lyotard και τον Jürgen Habermas. Και οι δύο συμφώνησαν ότι η νεωτερικότητα δεν μπορεί να γίνει κατανοητή παρά μόνο, μέσα από τις έννοιες «ενότητα» και «καθολικότητα».<sup>97</sup> Για τον Habermas, η νεωτερικότητα είχε τις ρίζες της, στον ορθολογισμό του διαφωτισμού, του οποίου, όμως το περιεχόμενο ήταν ημιτελές και έπρεπε να ολοκληρωθεί. Ο Lyotard αντέδρασε στην άποψη αυτή. Θεώρησε ότι η νεωτερικότητα έχει πραγματικά απελευθερωθεί από την ιστορία, της οποίας το τραγικό πρότυπο ήταν τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης. Η τελική «από-νομιμοποιητική» δύναμη των ιστορικών αυτών συμβάντων, για τον Lyotard υπήρξε καθοριστική, αφού η καπιταλιστική «τεχνο-επιστήμη», άλλαξε για πάντα τις έννοιές και τις ιδέες μας, για τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται η γνώση.<sup>98</sup>

Για τον Lyotard η μετανεωτερικότητα δε χαρακτηρίζεται από μεγάλες αφηγήσεις, αλλά από πιο μικρές, πολλαπλές αφηγήσεις, οι οποίες δεν επιδιώκουν την

<sup>95</sup> Bertens, «The Postmodern Weltanschauung», 28.

<sup>96</sup> ό.π..

<sup>97</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (New York and London: Routledge, 1989), 23.

<sup>98</sup> ό.π., 23-24.



καθολική νομιμοποίηση και σταθερότητα των προηγούμενων ετών. Η Linda Hutcheon σημειώνει ότι σύμφωνα με τον Fredric Jameson, τόσο ο Lyotard όσο και ο Habermas εκκινούν από διαφορετικά, εντούτοις εξίσου ισχυρά «νομιμοποιημένα αφηγηματικά αρχέτυπα». Για τον Lyotard, η έμπνευση πηγάζει από τη Γαλλική Επανάσταση το 1789, ενώ για τον Habermas πρότυπο αποτελεί ο Hegel. Για τον πρώτο έχει σημασία η δέσμευση, η υποχρέωση, ενώ για τον δεύτερο η συναίνεση. Η Hutcheon επισημαίνει ότι ο Richard Rorty πραγματοποιώντας μια «συγκλονιστική» κριτική των θέσεων των δύο θεωρητικών, χωρίς να αποκρύπτει την ειρωνική του διάθεση, σημειώνει ότι το κοινό στοιχείο που μοιράζονται είναι μια σχεδόν υπερβολική αίσθηση του ρόλου της φιλοσοφίας σήμερα.<sup>99</sup>

Στην πραγματικότητα όμως, όπως αναφέρει η Hutcheon, τόσο μεγάλες αντιθέσεις δε γεφυρώνονται έτσι εύκολα. Μέρος της δυσκολίας αποτελεί το θέμα της ιστορίας. Για τον Habermas η νεωτερικότητα σταμάτησε απότομα, διακόπηκε από τον ναζισμό, για αυτό και έμεινε ημιτελής. Αντίθετα από τον μεταμοντέρνο ιστορικισμό, για τον Habermas η «ριζοσπαστικοποιημένη συνείδηση της νεωτερικότητας»<sup>100</sup> ήταν σε θέση να απελευθερωθεί από την ιστορία και ακριβώς εκεί τοποθετεί τη δόξα της και το εκρηκτικό περιεχόμενό της. Μέσα στο συγκεκριμένο γερμανικό περιεχόμενο αυτής της επαναστατικής άποψης για τη νεωτερικότητα, το μεταμοντέρνο μπορεί να θεωρηθεί νεοσυντηρητικό, όπως υποστήριξε ο Habermas.<sup>101</sup>

Η απάντηση του Lyotard δίνεται με πολύ εξονυχιστικό και σε βάθος τρόπο στο βιβλίο του *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*.<sup>102</sup> Το βιβλίο αν και μεταφράζεται στον ελληνικό χώρο μια δεκαετία περίπου αργότερα από την ημερομηνία έκδοσης του πρωτοτύπου, μαζί με το άρθρο του «Απάντηση στο ερώτημα: Τι είναι μεταμοντέρνο»,<sup>103</sup> αποτελούν μια πολύ σημαντική συνεισφορά στον διάλογο, άλλως διαμάχη, που διεξάγεται για τον μεταμοντερνισμό:

Η διαφορά είναι λοιπόν η εξής: η μοντέρνα αισθητική είναι μια αισθητική του υψηλού αλλά ως τέτοια παραμένει νοσταλγική. Μπορεί να παραθέσει αυτό το οποίο είναι μη-αναπαραστάσιμο μόνο ως απόν περιεχόμενο, ενώ από την άλλη πλευρά η μορφή, επειδή είναι αναγνωρίσιμα συμβιβαστή, εγγυάται εφεξής στον αναγνώστη ή το θεατή

---

<sup>99</sup> ό.π., 24.

<sup>100</sup> Jurgen Habermas, «Modernity -an incomplete project», στο *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, επίμ. Hal Foster (Port Townsend, Wash.: Bay Press. 1983), 3.

<sup>101</sup> Hutcheon, *The Politics*, 25.

<sup>102</sup> Jean-François Lyotard, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, Προλεγόμενα Θ. Γεωργίου, μφρ. Κ. Παπαγιώργης (Αθήνα: Γνώση, 1988). Το πρωτότυπο *La condition postmoderne* δημοσιεύεται το 1979 από τις εκδόσεις Les editions de Minuit .

<sup>103</sup> Jean-François Lyotard, «Απάντηση στο ερώτημα: Τι είναι μεταμοντέρνο», *Λεβιάθαν 2*, (Μάιος – Ιούλιος 1988).

παρηγοριά κι αποτελεί αφορμή ηδονής.<sup>104</sup> [...] Το μεταμοντέρνο, θα ήταν εκείνο που θα υπαινισσόταν κάτι το μη-αναπαραστάσιμο μέσα στο νεωτερικό στοιχείο της ίδιας της αναπαράστασης· εκείνο που απαρνείται την παραμυθία των καλών μορφών, τη συναίνεση ενός γούστου, που καθιστά δυνατό να αισθανόμαστε και να συμεριζόμαστε από κοινού τη νοσταλγία για το αδύνατο· εκείνο που αρχίζει ν' αναζητά καινούργιες παραστάσεις, όχι όμως για ν' αναλωθεί στην απόλαυση τους μα για να οξύνει το συναίσθημα ότι υπάρχει κάτι μη-αναπαραστάσιμο. Ένας μεταμοντέρνος συγγραφέας ή καλλιτέχνης βρίσκεται στην ίδια κατάσταση μ' ένα φιλόσοφο. Το κείμενο το οποίο γράφει, το έργο το οποίο συναρμώνει, δεν κατευθύνονται κατά βάση από ήδη σταθερούς κανόνες και δεν μπορούν να κριθούν κατά το μέτρο μιας κανονιστικής κρίσης, δηλαδή με την εφαρμογή γνωστών κατηγοριών σ' ένα κείμενο ή ένα έργο. Αυτοί οι κανόνες και οι κατηγορίες είναι κατά πολύ εκείνο το οποίο το κείμενο και το έργο αναζητούν. Καλλιτέχνες και συγγραφείς εργάζονται έτσι χωρίς κανόνες· εργάζονται με στόχο να παράγουν τους κανόνες αυτού που πρόκειται να γίνει. Απ' αυτό προκύπτει ότι το έργο και το κείμενο έχουν το χαρακτήρα ενός συμβάντος. Απ' αυτό προκύπτει ακόμη ότι είναι ήδη αργοπορημένα για τον δημιουργό ή, πράγμα που οδηγεί στο ίδιο συμπέρασμα, ότι η εργασία πάνω σ' αυτά αρχίζει πολύ νωρίς. Μεταμοντέρνο θα ήταν το να σκεφτόμαστε το παράδοξο του προμέλλοντος, της προ - μετα- πρωτοπορείας.<sup>105</sup>

Ο Lyotard πραγματοποιεί μια σύγκριση ανάμεσα στη μοντέρνα και τη μεταμοντέρνα τέχνη. Στο μοντέρνο αισθητικό ρεύμα, τα πράγματα μπορούν να αναπαρασταθούν, γιατί υπακούνε σε ένα σύστημα, σε μια σειρά κωδίκων που είναι αναγνωρίσιμοι από τους αποδέκτες (αναγνώστες, θεατές κ.λπ.). Ο ρόλος που διαδραματίζει η μοντέρνα τέχνη καλύπτει την έμφυτη ανάγκη του ανθρώπου για ευχαρίστηση, «απόλαυση» και «παρηγοριά». Αντίθετα, η μεταμοντέρνα τέχνη δεν αναπαριστά, διαλύει, εκθέτει τις δικές της απορίες. Δε συμμορφώνεται, ούτε υποτάσσεται σε γενικούς κανόνες, αρχές, μανιφέστα. Το έργο του καλλιτέχνη ομοιάζει με αυτό του φιλοσόφου, γιατί εκκινεί αλλά και καταλήγει σε αναπάντητα ερωτήματα και ημιτελείς απαντήσεις. Σύμφωνα με τον Bertens, η άποψη του Lyotard φαίνεται να τείνει στην ιδέα μιας λογοτεχνίας που προσπαθεί να ερμηνεύσει «γεγονότα».<sup>106</sup>

Ο Θεόδωρος Γεωργίου επισημαίνει ότι ο Lyotard συλλαμβάνει τον «μετασχηματισμό του πνεύματος της εποχής μας ως διαδικασία εγκαθίδρυσης της μεταμοντέρνας σχέσης υποκειμένου - αντικειμένου, ως διαδικασία απελευθέρωσης από τις ορθολογικές αρχές του σκέπτεσθαι».<sup>107</sup> Περισσότερο αποσκοπεί σε έναν τρόπο σύλληψης και αντίληψης για τον κόσμο, ο οποίος δεν περιορίζεται στους κανόνες της λογικής, ούτε στους κανόνες της δημιουργίας του ή του δημιουργού του. Αντιπαραβάλλοντας τη νέα αυτή απελευθερωτική σχέση με τις παραδοσιακές

---

<sup>104</sup> ό.π., 18.

<sup>105</sup> ό.π., 18-19.

<sup>106</sup> Bertens, «The Postmodern Weltanschauung», 32.

<sup>107</sup> Lyotard, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, 13.

κοινωνίες στις οποίες επικρατούσε η οργανική ενότητα ανθρώπου, κόσμου και φύσης: οι μεγάλες μυθικές και θρησκευτικές αφηγήσεις «είχαν επιφορτισθεί με το έργο της σύλληψης και της ερμηνείας του κόσμου».<sup>108</sup> Η ένταση του σύγχρονου ανθρώπου εκδηλώνεται και στο επίπεδο της απόκτησης της γνώσης. Στον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τα αντικείμενα γύρω του (πράξη σύλληψης), αλλά και στον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αποκτάει επίγνωση της διαδικασίας αυτής (πράξη αυτοσυνείδησης).<sup>109</sup>

Ο Γεωργίου διαπιστώνει ότι ο ακρωτηριασμός του ανθρώπου συντελέστηκε στην πράξη αυτοσυνειδησίας:

«Το ότι γενικά ο κόσμος γίνεται εικόνα, αυτό αποτελεί την ουσία των Νέων Χρόνων», γράφει ο Heidegger. Για τον άνθρωπο της σύγχρονης εποχής ο κόσμος υπάρχει μόνο μέσα από το υποκείμενο, το όποιο πιστεύει ότι δημιουργεί τον κόσμο, στον βαθμό που τον αναπαριστά, στον βαθμό που κατασκευάζει την παράστασή του. [...] Η επικράτηση μιας τέτοιου τύπου γνωστικής σχέσης ανθρώπου-κόσμου σημαίνει τον πλήρη θρίαμβο του Λόγου και την καταδίκη των υπολοίπων ικανοτήτων του ανθρώπου ως το «άλλο» του Λόγου.<sup>110</sup>

Κατά συνέπεια, ο θρίαμβος του Λόγου επηρεάζει τη ζωή του ανθρώπου. Ο Λόγος αναγνωρίζεται ως η μοναδική «ρυθμιστική ιδέα της ζωής»<sup>111</sup> του ανθρώπου, για αυτό επηρεάζεται η γνωστική του σχέση. Η σχέση του ανθρώπου με τη ζωή χαρακτηρίζεται από δύο ατέλειες. Έτσι η μεταμοντέρνα σχέση θεμελιώνεται στη βάση μιας ανεπαρκούς σχέσης του υποκειμένου με το αντικείμενο.

[...] θεμελιώδεις ατέλειες ή ανεπάρκειες η μεν αναγωγή του ανθρώπου σε υπερβατικό υποκείμενο και αφ' ετέρου η καταδίκη του σε ανυπαρξία κάθε στοιχείου που δεν είναι απεικονίσιμο, κατά τον Lyotard, του μη-εαυτού, κατά τον Adorno, του άσκεπτου, κατά τον Foucault.<sup>112</sup>

Ο Lyotard με βάση τους κανόνες των γλωσσικών παιχνιδιών του Wittgenstein καταλήγει σε μια λογική, όπου η γλώσσα ως ένα παιχνίδι «μάχεται», γιατί: «Μιλώ σημαίνει μάχομαι, με την έννοια του παίζω, και τα λεκτικά ενεργήματα έχουν να κάμουν με μια γενική αγωνιστική»:<sup>113</sup>

Η διαρκής επινόηση εκφράσεων, λέξεων και νοημάτων που, στο επίπεδο της ομιλίας, κάνει τη γλώσσα να εξελίσσεται, χαρίζει μεγάλες τέρψεις. Αναμφίβολα όμως αυτή η χαρά δεν είναι ανεξάρτητη από ένα συναίσθημα επιτυχίας, απέναντι σε έναν τουλάχιστον αντίπαλο, άλλα αντίπαλο με ανάστημα, δηλαδή την κατεστημένη γλώσσα,

---

<sup>108</sup> ό.π..

<sup>109</sup> ό.π..

<sup>110</sup> ό.π., 13-16.

<sup>111</sup> ό.π., 16.

<sup>112</sup> ό.π..

<sup>113</sup> ό.π., 45.

την συμπαραδήλωση. [...] Ο ορατός κοινωνικός δεσμός απαρτίζεται από «λεκτικές» κινήσεις. Διασαφηνίζοντας αυτή την πρόταση μπαίνουμε στο κέντρο του προβλήματος.<sup>114</sup>

Η Hutcheon αναφέρει ότι για τον Lyotard η αφήγηση παραμένει ο ουσιωδέστερος και αντιπροσωπευτικότερος τρόπος για να αναπαραστήσουμε τη γνώση. Σε πολλούς κλάδους και τομείς, η αφήγηση είναι, και ήταν πάντα, ένας από τους πιο έγκυρους τρόπους επεξήγησης. Οι ιστορικοί, για παράδειγμα, εκμεταλλεύονταν πάντα τους αφηγηματικούς τρόπους και επωφελούνταν από τις ιδιότητες της αφήγησης για να μεταφέρουν την ιστορική γνώση. Η Hutcheon σημειώνει ότι η θεωρία του Lyotard έχει άμεση σχέση με τις απόψεις του Hayden White και του R.G. Collingwood. Ο τελευταίος αναφέρεται στην αφήγηση, η οποία δίνει λογική στο χάος των αποσπασματικών και ελλιπών ιστορικών γεγονότων. Ο ιστορικός επεξεργάζεται τα στοιχεία αυτά και τους δίνει νόημα μέσω της αφηγηματικής τοποθέτησής του. Επεκτείνοντας τη λογική του Collingwood, ο White δείχνει πώς οι ιστορικοί, υποτάσσουν, καταπιέζουν, επισημαίνουν τα ιστορικά γεγονότα, προσδίδοντάς τους ένα οριστικό νόημα. Για τον White, η αφηγηματική πράξη λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο στην ιστορία όπως και στη λογοτεχνία. Μάλιστα, σε καμία περίπτωση δε μειώνεται η σημασία της λογοτεχνικής πράξης. Αν και, στη μεταμοντέρνα λογοτεχνία, συχνά υπονομεύεται το γράψιμο της ιστορίας, αποδεικνύεται ως μια μάταιη προσπάθεια να διαμορφωθεί η εμπειρία σε νόημα.<sup>115</sup>

Ο Lyotard επισημαίνει ότι για να μάθουμε και να αντιληφθούμε οτιδήποτε αφορά τη γνώση (την ανάπτυξη και τη διάδοσή της) πρέπει να γνωρίσουμε πρώτα την κοινωνία μέσα στην οποία κυκλοφορεί και υπάρχει. Οι θεσμοί της κοινωνίας έχουν αλλάξει και η τάξη που επικρατούσε αντικαταστάθηκε από την τεχνολογική ανάπτυξη. Θεσμοί, κόμματα, πολιτικά πρόσωπα έχουν χάσει το κύρος και την εξουσιαστική τους επενέργεια στον άνθρωπο:

Η οικονομική «επαναδίπλωση» στη σημερινή φάση του καπιταλισμού, βοηθούμενη από τη μεταβολή των τεχνικών και των τεχνολογιών, συμπορεύεται όπως έχουν πει με μια λειτουργική μεταβολή των κρατών.<sup>116</sup> [...] Η κατοχή πληροφοριών [...] δεν απαρτίζεται πλέον από την παραδοσιακή πολιτική τάξη, αλλά από ένα μικτό στρώμα [...]. Η καινοτομία είναι ότι μέσα σε αυτό το πλαίσιο που παλαιοί πόλοι έλξης, που αποτελούνταν από τα κράτη-έθνη, τα κόμματα, τα επαγγέλματα, τους θεσμούς, και τις ιστορικές παραδόσεις έχουν χάσει το θέλγητρό τους [...]. Οι ταυτίσεις με μεγάλα ονόματα, με ήρωες της σύγχρονης ιστορίας, καθίστανται πιο δύσκολες. [...] Ο καθένας

<sup>114</sup> ό.π., 45-46.

<sup>115</sup> Hutcheon, *The Politics*, 64-65.

<sup>116</sup> Lyotard, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, 53.

είναι υπεύθυνος για τον εαυτό του και όλοι γνωρίζουν πόσο λίγος είναι τούτος ο εαυτός.<sup>117</sup>

Κάνει λόγο για την παρακμή ηγετικών μορφών όπως οι Στάλιν, Μάο, Κάστρο. Τα πρόσωπα αυτά αποτέλεσαν στο παρελθόν λεκτικά σύμβολα της επανάστασης, τα οποία με την πάροδο του χρόνου έχασαν το κύρος τους. Οι κοινές προθέσεις και τα οράματα που άλλοτε ένωναν τα άτομα μιας κοινωνίας, έπαψαν να υφίστανται. Δεν υπάρχει ένας κοινός σκοπός για όλους τους ανθρώπους, αλλά ο καθένας τον ορίζει από τη σκοπιά του και αποφασίζει μόνος του για τον εαυτό του:

Από αυτή την αποσύνθεση των μεγάλων Αφηγήσεων, έπεται εκείνο που μερικοί αναλύουν ως τη διάλυση του κοινωνικού δεσμού και το πέρασμα των κοινωνικών ολοτήτων σε μια κατάσταση μαζών απαρτιζόμενα από ξεκομμένα άτομα [...]. Πριν ακόμα γεννηθεί, με το όνομα που του δίνεται, το παιδί έχει ήδη τοποθετηθεί αναφορικά με την ιστορία που διηγείται ο περίγυρός του [...]. Το ζήτημα του κοινωνικού δεσμού, ως ζήτημα, είναι ένα γλωσσικό παιχνίδι, [...] που αποδίδει άμεσα μια θέση σε εκείνον που το θέτει, σ' εκείνον που απευθύνεται και σ' εκείνον που αναφέρεται: αυτή η ερώτηση είναι ήδη ο κοινωνικός δεσμός [...].<sup>118</sup>

Μπορούμε να πούμε ότι όλοι οι παρατηρητές, [...] συμφωνούν πάνω σε ένα γεγονός, δηλαδή την πρωτοκαθεδρία της αφηγηματικής μορφής στη διατύπωση της παραδοσιακής γνώσης. [...] Εδώ δε χρειάζεται να συγκρατήσουμε τίποτε άλλο έκτος από το γεγονός της αφηγηματικής μορφής. Η αφήγηση είναι η κατ' εξοχήν μορφή αυτής της γνώσης, και τούτο κατά πολλές έννοιες. [...] Οι αφηγήσεις επιτρέπουν λοιπόν από τη μια να καθορίσουμε τα κριτήρια αρμοδιότητας τα οποία είναι και κριτήρια της κοινωνίας εκείνης όπου τις αφηγούνται οι άνθρωποι, και από την άλλη να αποτιμήσουμε χάρη σε αυτά τα κριτήρια τα επιτεύγματα που επιτελούνται εδώ ή μπορούν να επιτελεστούν.<sup>119</sup>

Ο Chris Snipp-Walmsley αναφέρει ότι η μεταμοντέρνα κατάσταση αντικατοπτρίζει τον θρίαμβο του καπιταλισμού. Η μετάβαση από τη βιομηχανική εποχή στην εποχή της πληροφορίας έχει ολοκληρωθεί. Η πολιτική της εδαφικής επικράτειας που οδήγησε στους παγκόσμιους πολέμους έχει εκτοπιστεί από την πολιτική της ταχύτητας, στην οποία η κυριαρχία τώρα αφορά αυτόν που έχει τα ισχυρότερα και ταχύτερα όπλα. Αυτόν που καταφέρνει να διαδώσει γρηγορότερα τις πληροφορίες που θέλει.<sup>120</sup> Ο Lyotard σημειώνει ότι οι μεγάλες αφηγήσεις εξαιτίας της τεχνολογικής ανάπτυξης και της «επανεκδίπλωσης του φιλελεύθερου καπιταλισμού» έχουν δώσει τη θέση τους σε αφηγήσεις αναξιόπιστες:

Μέσα στην σύγχρονη κοινωνία και στον σύγχρονο πολιτισμό, στην μεταμοντέρνα κοινωνία και στον μεταμοντέρνο πολιτισμό το ζήτημα της νομιμοποίησης της γνώσης τίθεται με άλλους όρους. Η μεγάλη αφήγηση απώλεσε την αξιοπιστία της, όποιος και

<sup>117</sup> ό.π., 54-55.

<sup>118</sup> ό.π., 56.

<sup>119</sup> ό.π., 65-66.

<sup>120</sup> Chris Snipp-Walmsley, «Postmodernism», στο *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide*, επιμ. Patricia Waugh (New York: Oxford University Press, 2006), 405-426.

αν είναι ο τρόπος ενοποίησης που της αποδίδεται: θεωρητική αφήγηση, αφήγηση της χειραφέτησης. Σε αυτή την παρακμή των αφηγήσεων μπορούμε να δούμε ένα αποτέλεσμα της ανόδου των τεχνικών και των τεχνολογιών μετά από τον Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, που έριξε το βάρος περισσότερο στα μέσα της δράσης παρά στους σκοπούς της.<sup>121</sup>

Σύμφωνα με τον Lyotard ο σκεπτικισμός απέναντι στη γνώση φαίνεται να απορρέει από μια φθορά στις αρχές της νομιμοποίησης της γνώσης. Το κριτήριο της αποδοτικότητας είναι αυτό το οποίο «επικαλούνται ρητά οι διοικήσεις για να δικαιώσουν την άρνηση παροχής μέσων» στα κέντρα ερευνών. Τα πανεπιστήμια στο εξής καλούνται να «διαπλάσουν αρμοδιότητες και όχι πλέον ιδεώδη. Η μετάδοση γνώσεων δεν εμφανίζεται σαν να αποσκοπεί στη διαμόρφωση μιας ελίτ ικανής να καθοδηγήσει το έθνος στην χειραφέτηση του».<sup>122</sup> Παράλληλα, η νομιμοποίηση της γνώσης υφίσταται μια κριτική επεξεργασία. Κριτική επεξεργασία που προκαλείται από το γλωσσικό παιχνίδι:

[...]. από την προοπτική του γλωσσικού παιχνιδιού. Εδώ έχουμε να κάνουμε με μια διαδικασία απονομιμοποίησης που έχει ως κίνητρο την απαίτηση της νομιμοποίησης. Η «κρίση» της επιστημονικής γνώσης, τα σημάδια της οποίας πολλαπλασιάζονται από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, δεν προέρχεται από μια τυχαία γονιμότητα των επιστημών που η ίδια θα ήταν αποτέλεσμα της προόδου των τεχνικών και της επέκτασης του καπιταλισμού. Απορρέει από μίαν εσωτερική διάβρωση της αρχής της νομιμοποίησης της γνώσης. Αυτή η διάβρωση λειτουργεί μέσα στο θεωρητικό παιχνίδι, και αυτή, χαλαρώνοντας το εγκυκλοπαιδικό υφάδι μέσα στο οποίο κάθε επιστήμη όφειλε να βρει την θέση της, επιτρέπει στις επιστήμες να χειραφετηθούν.<sup>123</sup>

Ο Lyotard θεωρεί ότι η αμφισβήτηση αυτή προήλθε από τη διαίρεση του Λόγου σε γνωστικό και θεωρητικό, από τη μια μεριά, και πρακτικό, από την άλλη. Συνεπώς, πλήττεται όπως αναφέρει η νομιμότητα του επιστημονικού λόγου, όχι άμεσα, αλλά έμμεσα, αποκαλύπτοντας ότι ο επιστημονικός αυτός Λόγος δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα γλωσσικό παιχνίδι, το οποίο ακολουθεί τους δικούς του κανόνες. Η επιστημονική γνώση, μέσω της γλώσσας υποσκάπτεται σε τέτοιο σημείο που καταλήγει τελικά να χάνει την αξία της και να «εξομοιώνεται με τα άλλα είδη λόγου».<sup>124</sup>

Ο Hans Bertens παρατηρεί ότι η θέση του Lyotard για το μεταμοντέρνο έχει πολλά κοινά με την άποψη του Matei Calinescu. Ο Matei Calinescu υποστηρίζει πως

<sup>121</sup> Lyotard, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, 99.

<sup>122</sup> ό.π., 120.

<sup>123</sup> ό.π..

<sup>124</sup> Ο Lyotard αναφέρει ότι, αν ακολουθήσουμε αυτή την «απονομιμοποίηση» έστω και ελάχιστα, και αν επεκτείνουμε την εμβέλεια της, όπως κάνει με τον τρόπο του ο Wittgenstein, όπως κάνουν με τον δικό τους τρόπο στοχαστές σαν τον M. Buber και τον E. Levinas, ανοίγεται ο δρόμος σε ένα σημαντικό ρεύμα του μεταμοντερνισμού: η επιστήμη παίζει το δικό της παιχνίδι, δεν μπορεί να νομιμοποιήσει τα άλλα γλωσσικά παιχνίδια. ό.π., 103-104.

το σύνολο των ιδεών, προβληματισμών, ερωτημάτων που ανακλύπουν από την απροσδιοριστία [undecidability] του νοήματος στον μεταμοντερνισμό διαφαίνεται πιο έντονα στον πεζό λόγο, παρά στον ποιητικό. Θεωρεί ότι ως ένα βαθμό η απροσδιοριστία υπήρξε πάντοτε ένα βασικό χαρακτηριστικό της ποίησης, αν αναλογιστεί κανείς γνωρίσματα των ποιημάτων όπως η αμφισημία [ambiguity], η πολυσημία [polysemy], η σκοτεινότητα [obscurity]. Από την άλλη, πιστεύει πως η δυναμική κυριαρχία του κοινωνικού και ψυχολογικού ρεαλισμού του 19<sup>ου</sup> αι. στην πεζογραφία δεν άφησε πολλά περιθώρια απροσδιοριστίας του νοήματος.<sup>125</sup> Για αυτό πιστεύει πως το «πρόβλημα της αναπαράστασης» στον μεταμοντερνισμό προϋποθέτει την αυτοαναφορικότητα των κειμένων, αφού η ίδια η πραγματικότητα «αποδεικνύεται ότι έχει “εκτελεστεί” από τη μυθοπλασία». Οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς προτιμούν να αφήνουν μετέωρα τα κείμενα τους. Για αυτό και υπονομεύουν τα σταθερά νοήματα με αμφισημίες και μυστήριο.<sup>126</sup>

Διαφαίνεται από το σημείο αυτό, ότι ο Calinescu προσπαθεί να μελετήσει τον προβληματικό προσδιορισμό του τι είναι αληθινό και δυνάμει γνωστό, συγκεκριμένα στις κατασκευασμένες αφηγήσεις, μέσα από τις οποίες μπορούμε να μάθουμε την αλήθεια. Ο προβληματισμός αυτός αποτελεί το μεγάλο φιλοσοφικό ερώτημα με το οποίο καταπιάνεται ο μεταμοντερνισμός. Ο Calinescu θέτει τα εξής καθοριστικά ερωτήματα όσον αφορά τη λογοτεχνία:<sup>127</sup>

Μπορεί η λογοτεχνία να μην είναι αυτοαναφορική, δεδομένης της σημερινής ριζοσπαστικής επιστημολογικής αμφισβήτησης αλλά και των τρόπων, με τους οποίους αυτή η αμφισβήτηση επηρεάζει την αναπαράσταση; Μπορεί η λογοτεχνία να θεωρηθεί ως «αναπαράσταση της πραγματικότητας» όταν η ίδια η πραγματικότητα αποδεικνύεται ότι αναπαρίσταται συνεχώς μέσω της μυθοπλασίας; Κατά ποια έννοια διαφέρει η κατασκευή της πραγματικότητας από την κατασκευή μιας πιθανής (πραγματικότητας); Μπορεί η λογοτεχνία να θεωρηθεί αναπαράσταση της πραγματικότητας όταν η πραγματικότητα η ίδια συγκρούεται ολοκληρωτικά με τη φαντασία;<sup>128</sup>

Ο Calinescu θεωρεί κύριο χαρακτηριστικό των μεταμοντέρνων έργων την «αυτοαναφορικότητα». Είναι σημαντικό να έχουμε κατά νου ότι η αυτοαναφορικότητα δεν είναι καινούρια σαν τεχνική και δε σχετίζεται μόνο με τη μεταμοντέρνα αισθητική. Εντούτοις, ο Calinescu υποστηρίζει ότι στον μοντερνισμό οι λογοτεχνικές συμβάσεις

---

<sup>125</sup> ό.π., 326. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987), 298.

<sup>126</sup> Calinescu, *Five Faces*, 299.

<sup>127</sup> ό.π..

<sup>128</sup> ό.π..

μεταφέρουν με έναν διασκεδαστικό τρόπο την αίσθηση της καινοτομίας [novelty], αυθεντικότητας και της καλλιτεχνικής υπερηφάνειας. Τα στοιχεία αυτά διαπλέκονται στην καλλιτεχνική δημιουργία σε ένα μοντέρνο έργο. Με άλλα λόγια οι συγγραφείς του μοντερνισμού χρησιμοποιούν την τεχνική της αυτοαναφορικότητας, όχι για να την υπονομεύσουν και να την αποδομήσουν, αλλά έχοντας την αίσθηση ότι αυτό που γράφουν είναι ακόμη σπουδαίο και σημαντικό.

Από την άλλη πλευρά, στα μεταμοντέρνα έργα οι τεχνικές τονίζονται, αφού πρώτα επινοούνται για να δηλωθεί ότι «όλα όσα αφηγούνται είναι επινοημένα, αποτελούν ένα τέχνασμα και δεν υπάρχει τρόπος διαφυγής από αυτή την επινόηση των γεγονότων». <sup>129</sup> Η έννοια της αυτοαναφορικότητας για τον Calinescu εμπεριέχει κάποιες παραδοχές:

- (α) την υπαρξιακή, οντολογική αφήγηση.
- (β) τον διπλασιασμό, πολλαπλασιασμό της αρχής μιας αφήγησης, του τέλους αλλά και των ίδιων των αφηγηματικών ενοτήτων του κειμένου.
- (γ) την παρωδία όχι μόνο του αναγνώστη αλλά και του συγγραφέα.
- (δ) την ισότιμη αντιμετώπιση του γεγονότος και της φαντασίας, στοιχεία τα οποία οδηγούν σε μια αναπόφευκτη κυκλικότητα
- (ε) την υπερβολική χρήση ενός κατασκευασμένου, μη-υπαρκτού αφηγητή.
- (στ) τη χρήση υποθετικών κατασκευών οι οποίες θέτουν σε πρώτο πλάνο την αδυναμία της πραγματικότητας να αναπαρασταθεί πέραν από τη σύνθεση και τη φαντασία. <sup>130</sup>

Τόσο ο Lyotard όσο και ο Calinescu αντιμετωπίζουν την απώλεια των μεγάλων αφηγήσεων ως κεντρική στην έννοια του μεταμοντερνισμού. Επίσης, ο Bertens διαπιστώνει ότι και στους δύο υπάρχει μια απροθυμία να συμπεράνουν ότι μια τέτοια απουσία πρέπει αναγκαστικά να οδηγήσει σε αυτό που ονομάζει «anything goes» [όλα επιτρέπονται]. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Bertens κάτι μπορεί να σωθεί από την απουσία των μεγάλων αφηγήσεων στην Αποδόμηση τόσο του Lyotard με τις «petites histoires» όσο και του Calinescu με τον «μονισμό της απουσίας». Σύμφωνα με τον Calinescu:

Η αποδόμηση είναι μόνο φαινομενικά πλουραλιστική, αλλά η *πολλαπλότητα* που τίθεται από έναν τέτοιο πλουραλισμό... είναι σαφώς κενή: ένας *διπλασιασμός* και *αναδιπλασιασμός* της απουσίας, μια ατελείωτη επανάληψη, μιας αέναης οπισθοχώρησης των πλαισίων που δεν πλαισιώνουν τίποτα. <sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> ό.π., 303.

<sup>130</sup> ό.π., 303-305.

<sup>131</sup> Matei Calinescu, «From the One to the Many: Pluralism in Today's Thought», στο, *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*, επίμ. Ihab Hassan, Sally Hassan (Madison: University of Wisconsin Press, 1983), 273.



Την ίδια γραμμή ακολουθεί και η Patricia Waugh, η οποία θεωρεί ειδοποιό διαφορά ανάμεσα στα μοντέρνα και τα μεταμοντέρνα έργα την υπερβολική χρήση των αυτοναφορικών σχολίων. Αναφέρει για παράδειγμα: ότι ο James Joyce είναι πολύ κοντά σε αυτό το είδος της αυτοαναφορικής γραφής. Εντούτοις, δεν μπορεί να θεωρηθεί μεταμοντέρνος, παρά τη χρήση της παρωδίας, τη μίμηση των μη λογοτεχνικών λόγων, γιατί όπως σημειώνει:

[...]. δεν υπάρχει φανερή αυτοναφορική φωνή, η οποία συστηματικά να καθιερώνεται, ως το κύριο επίκεντρο του μυθιστορήματος και να θέτει τη προβληματική σχέση ανάμεσα στη γλώσσα και την πραγματικότητα [...]. Η παρωδία παρουσιάζει μια άμεση και προβληματική σχέση ανάμεσα στο ύφος και στο περιεχόμενο που εφιστά την προσοχή στο γεγονός ότι η γλώσσα δεν είναι απλά ένα σύνολο κενών μορφών που συμπληρώνονται με νόημα, αλλά είναι κυρίαρχη και περιγράφει ό,τι μπορεί να ειπωθεί επομένως ό,τι μπορεί να γίνει αντιληπτό.<sup>132</sup>

Η Waugh υποστηρίζει ότι το να γράφει κανείς ένα μυθιστόρημα δεν είναι διαφορετικό από το να συνθέτει, οικοδομεί τη δική του πραγματικότητα. Το γράψιμο, και όχι η ροή της συνείδησης γίνεται το κύριο αντικείμενο της προσοχής στον μεταμοντερνισμό.<sup>133</sup> Το σύγχρονο μεταμοντέρνο μυθιστόρημα αμφισβητεί όχι μόνο την έννοια του μυθιστοριογράφου ως συγγραφέα-θεού-παντογνώστη, αλλά και την εξουσία που μπορεί να ασκήσει η συνείδηση και το μυαλό στον συγγραφέα. Η μεταμυθοπλασία καθιερώνει την κατηγοριοποίηση του κόσμου μέσω του αυθαίρετου συστήματος της γλώσσας.

Η Waugh φέρνοντας για παράδειγμα το μυθιστόρημα του B. S. Johnson, *Travelling People* (1963), το οποίο μεταξύ άλλων παρωδεί και τον πρόλογο του έργου *Tom Jones* του Henry Fielding, αναφέροντας ότι κάθε αλλαγή του ύφους συνοδεύεται από μια επικεφαλίδα που μοιάζει με το ύφος του Fielding. Χάρη στην εξίσου κενή γενικότητά της στο κείμενο του Johnson, υπονομεύει την προσπάθεια τέτοιων λεκτικών σημείων να είναι πλήρως κατανοητά και σαφή στον αναγνώστη.<sup>134</sup> Η εισαγωγή, οι επικεφαλίδες και τα «παρακειμενικά» στοιχεία, τα οποία συμπληρώνουν τις στιλιστικές μετατοπίσεις του τζουσιανού τρόπου μέσα από τον οποίο οι χαρακτήρες, οι ξεριζωμένοι «ταξιδιώτες» του σύγχρονου κόσμου, προσπαθούν να κατασκευάσουν ταυτότητες για τον εαυτό τους.

---

<sup>132</sup> ό.π., 25.

<sup>133</sup> Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London and New York: Methuen, 1984), 24.

<sup>134</sup> ό.π..

Πέραν όμως από το στοιχείο αυτό, το οποίο αποτελεί χαρακτηριστικό των νεωτερικών έργων, όπως είναι για παράδειγμα έργα του James Joyce, το έργο του B. S. Johnson αποκαλύπτει μια μετανεωτερική ανησυχία για το πως το ίδιο το κείμενο αποτελεί ένα γλωσσικό κατασκεύασμα. Η Waugh επισημαίνει πως με τον τρόπο αυτό υπενθυμίζεται συνεχώς στον αναγνώστη πως η πραγματικότητα είναι μια υποκειμενική κατασκευή. Οι χαρακτήρες, ήρωες του έργου δεν κατασκευάζουν μόνο τις δικές τους πραγματικότητες, αλλά μας υπενθυμίζουν συνεχώς ότι και αυτοί οι ίδιοι είναι λεκτικές κατασκευές, λέξεις και όχι όντα.<sup>135</sup> Σημαντικά είναι και τα σχόλια που συμπληρώνει για το γνωστό έργο του Ίταλο Καλβίνο, *Αν μια νύχτα του χειμώνα ένας ταξιδιώτης* (1979). Η ιστορία του Καλβίνο ξεκινάει ως εξής:

Είσαι έτοιμος ν' αρχίσεις να διαβάζεις το νέο μυθιστόρημα του Ίταλο Καλβίνο «Αν μια νύχτα του χειμώνα ένας ταξιδιώτης». Χαλάρωσε. Συγκεντρώσου. Διώξε από πάνω σου κάθε άλλη σκέψη. Άσε τον κόσμο που σε περιβάλλει να διαλυθεί στην ασάφεια. Την πόρτα είναι καλύτερα να την κλείσεις· από την άλλη μεριά, είναι πάντα αναμμένη η τηλεόραση. Πες το αμέσως στους άλλους: «όχι, δε θέλω να δω τηλεόραση!» Ύψωσε τη φωνή σου, ειδάλλως δε θα σε ακούσουν: «Διαβάζω! Δε θέλω να μ' ενοχλήσει κανείς!» Ίσως δε σε άκουσαν, με όλη αυτή τη φασαρία· πες το πιο δυνατά, φώναξε: «Αρχίζω να διαβάζω το νέο μυθιστόρημα του Ίταλο Καλβίνο!» Ή αν πάλι δε θες, μην το φωνάζεις· ας ελπίσουμε πως θα σε αφήσουν στην ησυχία σου. Πάρε την πιο αναπαυτική στάση: καθισμένος, πλαγισμένος, κουλουριασμένος, ξαπλωμένος. Ξαπλωμένος ανάσκελα, στο ένα πλευρό, μπρούμυτα. Σε πολυθρόνα, σε ντιβάνι, σε κουνιστή καρέκλα, σε σεζ λονγκ, σε πουφ. Σε αιώρα, αν βέβαια διαθέτεις αιώρα. Πάνω στο κρεβάτι ή και κάτω από τα σεντόνια. Μπορείς, ακόμα, να βολευτείς με το κεφάλι κάτω, σε στάση γιόγκα. Με το βιβλίο αντεστραμμένο, εννοείται.<sup>136</sup>

Η Waugh υποστηρίζει ότι με αυτή την τεχνική ο Καλβίνο υπενθυμίζει στον αναγνώστη την ιδιότητα που έχει το βιβλίο, η οποία δεν είναι άλλη από το γεγονός ότι αποτελεί ένα κατασκεύασμα-τεχνούργημα [artefact]. Θυμίζει στον αναγνώστη του συνέχεια ότι οι περιγραφές στα μυθιστορήματα είναι πάντα επινοημένες δημιουργίες, έτσι που η γλώσσα από αυτή την άποψη αναφέρεται τελικά στον εαυτό της, είναι εν τέλει αυτοαναφορική. Καθ' όλη τη διάρκεια μας υπενθυμίζει την ιδιότητα του βιβλίου ως κατασκεύασμα, έργου τέχνης μέσω των αναφορών σε σελίδες που λείπουν, σελίδες κολλημένες μεταξύ τους, διαταραγμένες σελίδες. Το έργο είναι διακειμενικό, αφού ξετυλίγεται η αφήγηση μέσα από τα θραύσματα μυθιστορημάτων, ιστοριών και αφηγήσεων που είναι ενσωματωμένα στο εξωτερικό πλαίσιο.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> ό.π., 26.

<sup>136</sup> Ίταλο Καλβίνο, *Αν μια νύχτα του χειμώνα ένας ταξιδιώτης*, μτφρ. Ανταίος Χρυσσοστομίδης (Αθήνα: Καστανιώτης, 2009), 25.

<sup>137</sup> Waugh, *Metafiction*, 47.

Ο Καλβίνο δίνει έμφαση στον αναγνώστη. Τον θέτει σε πρωταγωνιστικό ρόλο αφού προσπαθεί να ανακαλύψει, να βρει ποιο είναι το βιβλίο το οποίο έχει αρχίσει να διαβάζει. Ο Gerasimus Katsan υποστηρίζει ότι αυτό είναι και το σημείο για το οποίο ξεχωρίζει στη μεταμοντέρνα λογοτεχνία ο Καλβίνο, εφόσον δεν επικεντρώνεται κυρίως στον συγγραφέα ή στον αφηγητή ως συγγραφέα.<sup>138</sup> Ο Καλβίνο επιτρέπει στον «φυσικό αναγνώστη» του να γίνει ο πρωταγωνιστής του έργου, αφού μέσα από τα αποσπάσματα των «άλλων» μυθιστορημάτων ψάχνει να βρει το βιβλίο με το οποίο ξεκίνησε. Το στοιχείο το οποίο διακρίνει τον Καλβίνο από τους άλλους μεταμυθοπλαστικούς συγγραφείς είναι η έμφαση που δίνει στον αναγνώστη, αλλά και στην ίδια την πράξη της ανάγνωσης, η οποία διαφέρει από την τυπική εστίαση στον συγγραφέα, ή στον συγγραφέα- αφηγητή.

Στο έργο του εκτυλίσσεται ένα παιχνίδι ανάμεσα στον αναγνώστη και στον «πραγματικό αναγνώστη»- το φυσικό πρόσωπο. Ένα παιχνίδι δηλαδή ανάμεσα στον μύθο και την πραγματικότητα· μέθοδοι που, όπως ισχυρίζονται οι θεωρητικοί, έχουν ταυτιστεί με το μεταμυθοπλαστικό μυθιστόρημα. Σε ένα πρώτο επίπεδο παρατηρούμε λοιπόν ότι το μυθιστόρημα του Καλβίνο αποτελεί ένα κατασκευάσμα γραφής. Σε ένα δεύτερο επίπεδο όμως παρατηρούμε ότι το μυθιστόρημα ασχολείται με την πραγματικότητα, καθιστώντας τη γνώση μας, για την πραγματικότητα και την ιστορία ως μια κατασκευή.<sup>139</sup>

#### **1.4. Η θεώρηση του μεταμοντέρνου από τον Alan Wilde**

Μια άλλη πολύ ενδιαφέρουσα συνεισφορά στον ορισμό του μεταμοντέρνου είναι αυτή του Alan Wilde. Ο Bertens αναφέρει ότι ο Wilde συμπεριλαμβάνει ένα είδος στον ορισμό του μεταμοντέρνου, το οποίο αποκαλεί «midfiction» και συνήθως δε συμπεριλαμβάνεται στους γενικότερους ορισμούς από άλλους θεωρητικούς:<sup>140</sup>

Ο Wilde επεκτείνει την έννοια της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας με έναν απροσδόκητο τρόπο. [...] Για τον Wilde, ο μεταμοντερνισμός έχει εγκαταλείψει τις προσπάθειες του Μοντερνισμού να αποκαταστήσει την ολότητα σε έναν κατακερματισμένο κόσμο και έχει αποδεχτεί την τυχαιότητα/ το απροσδόκητο που προσφέρει η εμπειρία.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> Ο Gerasimus Katsan δίνει παράλληλα τα παραδείγματα του Rushdie και του Kundera οι οποίοι χρησιμοποιούν τον φανταστικό συγγραφέα για να τονίσουν ότι η διαδικασία της αναπαράστασης είναι μια καθόλα δύσκολη υπόθεση. Gerasimus Katsan, *History and National Ideology in Greek Postmodernist Fiction* (Madison Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2013), 13.

<sup>139</sup> ό.π., 12-13.

<sup>140</sup> Bertens, «The Postmodern Weltanschauung», 37.

<sup>141</sup> ό.π., 42.

Ο Wilde προσδιορίζει τη διαφορά ανάμεσα στον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό:

Εάν, όπως έχω προτείνει πολλές φορές, το προσδιοριστικό χαρακτηριστικό του μοντερνισμού είναι το ειρωνικό του όραμα για αποσύνδεση και διάζευξη, ο μεταμοντερνισμός που είναι πιο ριζοσπαστικός στις αντιλήψεις του, δημιουργείται από ένα όραμα τυχαιότητας, πολλαπλότητας, και συμπτώσεων. Σε συντομία, ένας κόσμος, ο οποίος χρειάζεται *μπάλωμα*, αντικαθίσταται από έναν κόσμο που είναι πέρα από κάθε επισκευή. Ο μοντερνισμός, ο οποίος παρακινείται από το άγχος του, να αναρρώσει από τη χαμένη ολότητα των ανεξάρτητων και αυτοελεγχόμενων επιταγών της τέχνης, ακόμη και στα πιο ασυνείδητα βάθη του εαυτού... εξαιτίας της έντασης, της επιθυμίας και της αυταπάτης του, πλησιάζει τον ηρωισμό. Ο μεταμοντερνισμός, όντας σκεπτικός απέναντι σε τέτοιες προσπάθειες, παρουσιάζεται εσκεμμένα και συνειδητά αντιηρωικός. Για να αντιμετωπίσει την τυχαιότητα και την ποικιλομορφία του κόσμου, θεσπίζει (*urbi et orbi*) αυτή τη στάση ανασταλτικότητας, η οποία... υπονοεί την ανοχή μιας θεμελιώδους αβεβαιότητας, για τη σημασία και τις σχέσεις των πραγμάτων στον κόσμο και στο σύμπαν.<sup>142</sup>

Αυτή η μεταμοντέρνα ανοχή της αβεβαιότητας οδηγεί, σύμφωνα με τον Wilde, σε μια «αναβλητική ειρωνεία» [*suspensive irony*] που είναι χαρακτηριστική της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας.<sup>143</sup> Ο Wilde επισημαίνει ότι οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς όσο διαφορετικά και αν χρησιμοποιούν την ειρωνεία, αναγνωρίζουν το αναπόφευκτο της κατάστασης στον κόσμο που περιγράφουν. Είτε εμπλέκονται, είτε όχι σε αυτόν τον κόσμο, αποτελούν μέρος του, έτσι η προοπτική τους διέπεται από μια θέαση, η οποία πηγάζει μέσα από την ίδια την πραγματικότητα.<sup>144</sup>

Οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς του Wilde μπορεί είτε να συμμετέχουν, είτε να μη συμμετέχουν στον κόσμο που φτιάχνουν, και αυτή η συμμετοχή, η εμπλοκή τους, αποτελεί για τον Wilde μια σημαντική διάκριση. Υπάρχουν οι συγγραφείς που συνειδητά ή ασυνείδητα δεν συμμετέχουν στο έργο. (*Metafictionists* και *Surfictionists*). Ο Bertens αναφέρει ότι ο Wilde έχει «βαρεθεί» την αυτοαναφορική λογοτεχνία και τη θεωρεί υπερβολικά υπερτιμημένη. Παραθέτουμε επακριβώς την άποψη του Wilde: «[...] η προσοχή που της έχει δοθεί... έχει να κάνει περισσότερο με την εξέχουσα θέση της μετακριτικής... από ό, τι με την εγγενή αξία της ίδιας της μεταμυθοπλασίας».<sup>145</sup> Ο Wilde υποστηρίζει ότι το είδος αφήγησης το οποίο ονομάζει «*midfiction*» είναι ο πιο σημαντικός τρόπος γραφής στον μεταμοντερνισμό.

Ο Wilde προσπαθεί να ορίσει τι ακριβώς αλλάζει στο μεταμοντέρνο είδος της ημι-μυθοπλασίας [*midfiction*]. Κύριο χαρακτηριστικό της αφήγησης είναι η ειρωνεία και το παράδοξο. Πιο συγκεκριμένα, κάνει λόγο για την αφηγηματική μορφή η οποία

---

<sup>142</sup> ό.π..

<sup>143</sup> ό.π..

<sup>144</sup> ό.π., 43.

<sup>145</sup> ό.π..

αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο αντίθετες πολικότητες: τον ρεαλισμό και την αναφορικότητα. Προσπαθεί να αποκαλύψει την ιδιαιτερότητα του συνηθισμένου. Η αφηγηματική μορφή είναι παράδοξη και υποβάλλει σε αμφισβήτηση τις πεποιθήσεις, τόσο του συγγραφέα, όσο και του αναγνώστη. Και στο τέλος, μας καλεί μέσα από τις σχέσεις και τις ενέργειες των χαρακτήρων, και μέσω μιας παρέκκλισης και στροφής να αντιληφθούμε με τον πιο λοξό και ειρωνικό τρόπο, την ηθική σύγχυση του να ζεις σε έναν κόσμο, που είναι ως «κείμενο» οντολογικά ειρωνικός, ενδεχόμενος και προβληματικός.<sup>146</sup>

### **1.5. Μεταμοντέρνο μυθιστόρημα και ιστορία – Η πολιτική διάσταση του μεταμοντέρνου - Fredric Jameson**

Ο Fredric Jameson είναι ο πρώτος μαρξιστής, ο οποίος επεμβαίνει με τρόπο ουσιαστικό στη συζήτηση για το μεταμοντέρνο.<sup>147</sup> Η επιθετική τοποθέτηση του Jameson απέναντι στο μεταμοντέρνο, όπως αναφέρει ο Ιορδάνης Κουμασίδης αποτελεί «κατεξοχήν πολιτική πράξη» και «ριζοσπαστική κριτική» του καπιταλιστικού συστήματος.<sup>148</sup> Για τον στοχαστή, η πρώτη ουσιώδης, εξόφθαλμη διαφορά μεταξύ του ώριμου μοντερνισμού και της στιγμής του μεταμοντέρνου είναι η εμφάνιση «μιας κοινωνίας ισοπέδωσης ή ενός αβαθούς, μιας νέου τύπου πραγματικότητας»:<sup>149</sup>

Η πλάνη της αναπαράστασης ενός απέραντου δικτύου ηλεκτρονικής επικοινωνίας δεν είναι παρά η στρεβλή σχηματική σύλληψη κάτι πολύ βαθύτερου, τουτέστιν του όλου παγκόσμιου συστήματος του σύγχρονου μας πολυεθνικού καπιταλισμού. Η τεχνολογία της σημερινής κοινωνίας υπνωτίζει λοιπόν και σαγηνεύει [...] Πρόκειται για μια νοητική διεργασία η οποία χαρακτηρίζει σήμερα μια ολόκληρη τάση της σύγχρονης ψυχαγωγικής λογοτεχνίας – «παράνοια υψηλής τεχνολογίας» θα την ονομάζαμε – όπου δίκτυα και κυκλώματα μιας υποτιθέμενης παγκόσμιας διασύνδεσης υπολογιστών ενεργοποιούνται σε μια αφήγηση λαβυρινθωδών συνωμοσιών αυτόνομων αλλά καταστροφικά διαπλεκόμενων υπηρεσιών πληροφοριών και όπου η περιπλοκότητα συχνά ξεπερνάει τις δυνατότητες παρακολούθησης του μέσου αναγνωστικού νου.<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> ό.π., 44.

<sup>147</sup> Ο Ιορδάνης Κουμασίδης αναφέρει πως η τοποθέτηση του Fredric Jameson, σύμφωνα με τον Perry Anderson, θέτει τους όρους της συζήτησης για το μεταμοντέρνο που θα ακολουθήσει αργότερα. Ιορδάνης Κουμασίδης, *Αισθητικό και πολιτικό στη μεταανεωτερικότητα*, Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2014), 36.

<sup>148</sup> ό.π., 62.

<sup>149</sup> Ο Fredric Jameson καταλήγει σε αυτά τα συμπεράσματα αφού συγκρίνει ενδελεχώς έργα τα οποία κατατάσσει στον «ώριμο μοντερνισμό» με έργα του μεταμοντερνισμού (για παράδειγμα τον πίνακα του Vincent van Gogh «Ένα ζευγάρι άρβυλα» με το έργο του Andy Warhol «Παπούτσια διαμαντόσκονης»). Fredric Jameson, *Το μεταμοντέρνο, ή, Η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Βάρσος (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999), 44-45.

<sup>150</sup> Jameson, *Το μεταμοντέρνο*, 79.

Τα πολιτιστικά προϊόντα της μεταμοντέρνας εποχής, για τον μαρξιστή φιλόσοφο στερούνται παντελώς αισθημάτων: «πλανώνται πλέον ελεύθερα, απρόσωπα και κυριαρχούμενα από μια ιδιάζουσα ευφορία».<sup>151</sup> Η λογοτεχνία που παράγεται δεν μπορεί να μείνει ανεπηρέαστη από την «πλάνη» που συντελείται από το σύστημα του καπιταλισμού και τη σαγήνη της τεχνολογίας. Ο ανθρώπινος νους έρχεται αντιμέτωπος με περίπλοκες πληροφορίες που εισρέουν μέσα από ένα σύστημα πληροφοριών που το συντηρεί ο πολυεθνικός καπιταλισμός, χωρίς να μπορεί να τις παρακολουθήσει.

Η Τρίτη Μηχανική Εποχή αποτελεί την εποχή που βιώνουμε το πρόβλημα της αισθητικής αναπαράστασης, τη σχέση του ανθρώπου με τη μηχανή, η οποία μετατοπίζεται διαλεκτικά μέσα από τη διαδοχή των ποιοτικά διαφορετικών σταδίων της τεχνολογικής ανάπτυξης. Σύμφωνα με τον στοχαστή, ο ενθουσιασμός με τη μηχανή, η ευφορία του φουτουρισμού, το εγκώμιο του Μαρινέτι, καθώς επίσης και ορισμένοι επαναστάτες ή κομμουνιστές όπως ο Fernand Léger και ο Diego Rivera βρισκόταν στην υπηρεσία «μιας προμηθεϊκής συνολικής ανασυγκρότησης της κοινωνίας».<sup>152</sup> Είναι ολοφάνερο για τον Jameson, ότι η τεχνολογία της μεταμοντέρνας εποχής δεν έχει την ίδια δυνατότητα αναπαράστασης. Οι μηχανές είναι μηχανές αναπαραγωγής και όχι παραγωγής.

[...] το χαϊντεγκεριανό «μονοπάτι στα χωράφια» έχει εν πάση περιπτώσει, ανεπανόρθωτα και ανέκκλητα καταστραφεί από τον ύστερο καπιταλισμό, την Πράσινη Επανάσταση, τη νεοαποικιοκρατία και τη μεγαλούπολη, της οποίας οι υπερλεωφόροι εκτείνονται πάνω από τους παλιούς αγρούς και τις αλάνες και μετατρέπουν τον «οίκο» του χαϊντιγκεριανού Είναι σε συγκροτήματα διαμερισμάτων, αν όχι σε ολωσδιόλου ελεεινές πολυκατοικίες δίχως θέρμανση, σωστές ποντικότρυπες.<sup>153</sup>

Δεν έχει αλλάξει μόνο ο χώρος όπου ζουν οι άνθρωποι, αλλά αλλαγές έχουν πραγματοποιηθεί και στον καλλιτεχνικό χώρο. Ο Fredric Jameson αναφερόμενος στην αλλαγή που επιφέρει η μεταμοντέρνα τέχνη στην αντίληψη του χώρου, υποστηρίζει πως δημιουργείται στην ουσία ένας «υπερχώρος» για τον οποίο ακόμα δεν κατέχουμε τα αντιληπτικά μέσα που αρμόζουν σε έναν τέτοιο χώρο. Γιατί ο τρόπος με τον οποίο μάθαμε να αντιλαμβανόμαστε τον χώρο διαμορφώθηκε σε εκείνο το είδος του άλλου χώρου τον οποίο αποκαλεί «χώρο του ώριμου μοντερνισμού». Για τον θεωρητικό τα αριστουργήματα και τα μνημεία του ώριμου μοντερνισμού εισάγουν μια διαφορετική,

---

<sup>151</sup> ό.π., 54.

<sup>152</sup> ό.π., 77-78.

<sup>153</sup> ό.π., 75.

ιδιόμορφη, «υψηλή ουτοπική γλώσσα» στο φτηνό, εμπορικού τύπου σύστημα μιας πόλης.<sup>154</sup> Κατά συνέπεια δεν μπορούμε να συλλάβουμε, να κατανοήσουμε τη διάσταση του χώρου της μεταμοντέρνας τέχνης.

[...] η νεότερη αρχιτεκτονική – όπως και πολλά από τα πολιτιστικά προϊόντα στα οποία έχω αναφερθεί στις μέχρι τούδε παρατηρήσεις μου – είναι σαν να επιτάσσει την ανάπτυξη νέων οργάνων, την αισθητηριακή και σωματική μας επέκταση σε νέες διαστάσεις, ασύλληπτες ακόμα, ίσως εν τέλει ανεπίτευκτες.<sup>155</sup>

Ο μεταμοντέρνος υπερχώρος κατόρθωσε τελικά να υπερβεί τις δυνατότητες που έχει το ατομικό ανθρώπινο σώμα να αυτοτοποθετείται, να οργανώνει αισθητηριακά το άμεσό του περιβάλλον και να οριοθετεί νοητά τη θέση του σε χαρτογραφημένο εξωτερικό χώρο [...] Το δίλημμα συνίσταται στην αδυναμία του νου να χαρτογραφήσει τουλάχιστον επί του παρόντος, το ευρύτατο πολυεθνικό και αποκεντροποιημένο παγκόσμιο επικοινωνιακό δίκτυο όπου βρισκόμαστε εγλωβισμένοι ως επι μέρους υποκείμενα.<sup>156</sup>

Η μεταμοντέρνα κοινωνία είναι μια κοινωνία της «εικόνας» και του «ομοιώματος». Όπου το πραγματικό μετατρέπεται σε σειρά αντίστοιχων «ψευδογεγονότων».<sup>157</sup> Τα μεταμοντέρνα σώματά μας είναι «απογυμνωμένα» από τις συνισταμένες του χώρου και είναι πρακτικά, αλλά και θεωρητικά ανήμπορα να αποστασιοποιηθούν. Αυτό οφείλεται στην κυριαρχία του «πολυεθνικού κεφαλαίου», η οποία εν τέλει «επιβάλλει» και «αποικήσει» τη φύση και το ασυνείδητό μας, τους «προκαπιταλιστικούς θυλάκους», όπως τους ονομάζει ο Jameson.<sup>158</sup> Άλλοτε, οι θύλακες αυτοί παρείχαν ερείσματα στη λειτουργικότητα της κριτικής. Ο νέος μεταμοντέρνος χώρος που δημιουργείται και συνιστά τη «στιγμή της αλήθειας» είναι αποθαρρυντικός και καταθλιπτικός.<sup>159</sup>

Η σύγκρουση ανάμεσα στο πολιτικό και το πολιτιστικό, το ιστορικό και το αισθητικό είναι χαρακτηριστική της εικόνας που σχηματίζει ο Jameson για το μεταμοντέρνο. Η μεταμοντέρνα τέχνη ως προϊόν της κοινωνίας του «πολυεθνικού κεφαλαίου» δεν μπορεί παρά να αμφισβητείται από τον μαρξιστή θεωρητικό, ο οποίος βάλλει διαρκώς τα πυρά του εναντίον των μεταμοντέρνων καλλιτεχνών. Ο μεταμοντερνισμός στην τέχνη δεν μπορεί πάρα να φανερώνει την παρακμή, στοιχείο

---

<sup>154</sup> ό.π., 80-81.

<sup>155</sup> ό.π., 81.

<sup>156</sup> ό.π., 86-87.

<sup>157</sup> ό.π., 92.

<sup>158</sup> ό.π., 93.

<sup>159</sup> ό.π..

που γίνεται ακόμη πιο έντονο όταν τον συγκρίνει με την ακμή που επέφερε στην καλλιτεχνική ζωή ο «ώριμος μοντερνισμός».

Η Hutcheon, αντίθετα με την άποψη των μαρξιστών θεωρητικών, όπως οι Terry Eagleton και Jameson, οι οποίοι ισχυρίζονται ότι ο μεταμοντερνισμός αποτελεί ένα είδος ναρκισσιστικής λογοτεχνίας, που ενδιαφέρεται μονάχα για τα υλικά αγαθά και την απόλαυση, υποστηρίζει την πολιτική διάσταση του μεταμοντέρνου. Η Hutcheon, μια από τις πιο συστηματικές ερευνήτριες του μεταμοντέρνου, προτείνει τον όρο “metafiction” δηλαδή μεταμυθοπλασία, έναντι του όρου μεταμοντερνισμός, ο οποίος είναι πολύ γενικός, έχει συνδεθεί και με άλλους κλάδους και τέχνες.

Υποστηρίζει ότι ο βασικός προβληματισμός που θέτει ο μεταμοντερνισμός αφορά κυρίως στην αποδόμηση μερικών από τα πιο κυρίαρχα χαρακτηριστικά του τρόπου ζωής μας. Φανερώνει ότι στοιχεία τα οποία αδιαμφισβήτητα βιώνουμε ως «φυσικά», για παράδειγμα ο καπιταλισμός, η πατριαρχία, ο φιλελεύθερος ανθρωπισμός είναι στην πραγματικότητα «πολιτιστικά στοιχεία» που φτιάχτηκαν από εμάς, δε μας έχουν παραδοθεί. Επιπλέον, τονίζει ότι ο μεταμοντερνισμός θα μπορούσε να δείξει ότι ακόμα και η φύση δε φυτρώνει στα δέντρα.<sup>160</sup>

Η Hutcheon αναγνωρίζει ότι η μεταμυθοπλασία αντιπαραθέτει και δίνει ίση αξία στο αυτοαναφορικό έργο από τη μια, και το ιστορικά προσανατολισμένο έργο από την άλλη. Προσεγγίζει τον «κόσμο της τέχνης», για παράδειγμα την παρωδία αλλά παράλληλα διαλέγεται με οτιδήποτε ανήκει στην «πραγματική ζωή», όπως η ιστορία. Η ένταση που συντελείται ανάμεσα στις αντίθετες μεταξύ τους έννοιες, καθορίζει τα «παράδοξα», «πνευματώδη» κείμενα του μεταμοντερνισμού και πυροδοτεί, τελικά, με μια συμβιβαστική στάση την πολιτική τους διάσταση.<sup>161</sup> Κάνοντας λόγο για τη συμμετοχή της τέχνης στα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα της εποχής της, η θεωρητικός υποστηρίζει ότι η αυτοαναφορική τέχνη, και η χρήση της παρωδίας στον μεταμοντερνισμό υπογραμμίζει με ειρωνικό τρόπο τη συνειδητοποίηση ότι όλες οι πολιτιστικές μορφές εκπροσώπησης –λογοτεχνία, καλές τέχνες, μουσική–είναι ιδεολογικά θεμελιωμένες και δεν μπορούν να αποφύγουν τη συμμετοχή τους σε κοινωνικά και πολιτικά δίκτυα ή συστήματα.<sup>162</sup>

Η Hutcheon εμμένει στην πολιτική διάσταση του μεταμοντερνισμού. Επιχειρηματολογεί πως αν και η μεταμοντέρνα τέχνη δεν κινητοποιείται σε πολιτική

---

<sup>160</sup> Hutcheon, *The Politics*, 2.

<sup>161</sup> ό.π..

<sup>162</sup> ό.π., 3.



δράση από κάποια εξουσία, λειτουργεί για να μετατρέψει την αναπόφευκτη ιδεολογική της θεμελίωση σε ένα χώρο «αποπολιτογραφημένης» κριτικής. Ο μεταμοντερνισμός προσπαθεί να «αποποινικοποιήσει τις πολιτιστικές μας αναπαραστάσεις και τον αδιαμφισβήτητο πολιτικό αντίκτυπό τους».<sup>163</sup> Ο μεταμοντέρνος αισθητικός πειραματισμός θα πρέπει να θεωρείται ότι έχει «ανελέητη πολιτική διάσταση», αφού συνδέεται άρρηκτα με την κυριαρχία της κριτικής.<sup>164</sup>

Αυτή η ζωική σύνδεση ανάμεσα στον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό ανανεώνεται πάνω σε ένα νέο υπόβαθρο, αυτό της φαντασιακής διαδικασίας (της αφήγησης μιας ιστορίας), παρά πάνω στο ίδιο το προϊόν (την ιστορία που έχει ειπωθεί). Ο νέος ρόλος που αποκτά ο αναγνώστης αποτελεί το μέσο αυτής της αλλαγής.<sup>165</sup>

Η επίμονη τάση του μετανεωτερικού-μεταμυθοπλαστικού μυθιστορήματος να υπενθυμίζει συνεχώς ότι αποτελεί ένα μυθοπλαστικό, τεχνητό έργο, σε μια πιο προωθημένη εκδοχή της, σύμφωνα με την Linda Hutcheon και τον Robert Scholes, μπορεί να αποτελέσει και κείμενο της θεωρίας και κριτικής της λογοτεχνίας:

Κάποτε γνωρίζαμε ότι το μυθιστόρημα αφορούσε τη ζωή και η κριτική αφορούσε τη μυθοπλασία –και όλα ήταν απλά. Σήμερα γνωρίζουμε ότι η μυθοπλασία αφορά άλλες μυθοπλασίες, στην ουσία είναι κριτική, ή μεταμυθοπλασία.<sup>166</sup>

Η Hutcheon και η Susana Onega ορίζουν την ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία ως «γραφή η οποία οπισθοχωρεί απέναντι στην ιστορία».<sup>167</sup> Αντίθετα από το κλασικό ιστορικό μυθιστόρημα, το οποίο ενσωματώνει τα ιστορικά γεγονότα για να προσδώσει αληθοφάνεια στον μυθιστορηματικό του κόσμο, η ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία θέτει υπό αμφισβήτηση την ύπαρξη της ιστορικής αλήθειας:

Τα ιστορικά δεδομένα παραδοσιακά εισχωρούν στο ιστορικό μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, προκειμένου να ενισχυθεί η αξίωση του κειμένου για αληθοφάνεια ή τουλάχιστον πειστική απόδοση των γεγονότων του. Φυσικά, όλη η ρεαλιστική μυθοπλασία πάντοτε χρησιμοποιούσε τα ιστορικά συμβάντα, καταλλήλως μετασηματισμένα σε γεγονότα, για να προσδώσει στο μυθοπλαστικό τους σύμπαν την αίσθηση της λεπτομέρειας, της ιδιαιτερότητας, καθώς και της επαλήθευσης. Αυτό

<sup>163</sup> Hutcheon, *The Politics*, 3 και Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, μτφρ. Richard Howard (New York: Hill & Wang), 47.

<sup>164</sup> David E. Wellbery, «Postmodernism in Europe: on recent German writing», στο *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*, εισαγ. και επιμ. Stanley Trachtenberg (Trachtenberg, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1985), 235. Παραπομπή από Hutcheon, *The Politics*, 4.

<sup>165</sup> Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (New York & London: Methuen, 1980), 3.

<sup>166</sup> Robert Scholes, «The fictional criticism of the future», *Tri-Quarterly*, 34 (Φθινόπωρο 1975), 233.

<sup>167</sup> Katsan, *History and National*, 13.

που κάνουν τα μεταμοντέρνα μυθιστορήματα είναι να καθιστούν φανερές τις διαδικασίες δημιουργίας των γεγονότων και του νοήματός τους.<sup>168</sup>

Η Hutcheon υποστηρίζει ότι η ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία «παίζει» με την αλήθεια των ιστορικών γεγονότων και την ίδια στιγμή θέτει ερωτήματα. Αμφισβητεί τις συμβάσεις του αφηγηματικού λόγου και την εγκυρότητα της ιστορικής γνώσης. Το μεταμοντέρνο μυθιστόρημα ενσωματώνει ιστορικά δεδομένα για να αναγνωρίσει παραδόξως ότι η ιστορία μπορεί να προσεγγιστεί μόνο μέσω έμμεσων αποδείξεων και του γραπτού αφηγηματικού λόγου: «Η ιστορία δεν μπορεί να γραφτεί χωρίς ιδεολογική και θεσμική ανάλυση, συμπεριλαμβανομένης της ανάλυσης της πράξης της ίδιας της γραφής».<sup>169</sup> Υπογραμμίζει πως η ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία στην προσπάθειά της να αναδιαμορφώσει/ απομονιμοποιήσει [de-naturalize] την ιστορία, διακηρύσσει ότι η ιστορία μπορεί να αποκτήσει μια αντικειμενική αλήθεια. Όμως, σε αντίθεση με ένα κλασικό ιστορικό μυθιστόρημα εκθέτει την ίδια στιγμή την επίγνωση ότι η «ιστορική αναπαράσταση» αποτελεί εξίσου ένα ιδεολογικό και πολιτικό έργο, το οποίο επιβάλλει μια τεχνητή παρουσίαση των γεγονότων του παρελθόντος. Αυτό που βρίσκει ενδιαφέρον η θεωρητικός είναι ότι αυτή η τεχνική αποτελεί μια ριζική κριτική στις «μεγάλες αφηγήσεις» των κλασικών ιστορικών μυθιστορημάτων.<sup>170</sup> Κατά συνέπεια, η ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία αποτελεί μια παρωδία της ιστορίας, αφού μέσω της αυτοαναφορικής χρήσης των αφηγηματικών τεχνικών και διαμέσου της παρουσίασης των ιστορικών συμβάντων και γεγονότων, δε «διαλύει» ούτε τις διαφορές, ούτε τις αντιφάσεις. Έτσι τονίζεται ο «εφήμερος και αναποφάσιτος» χαρακτήρας του μεταμοντέρνου ιστορικού μυθιστορήματος. Η «μεροληψία» ακόμη και η «εμφανής πολιτική στάση», αντικαθιστούν την τεχνική της «αντικειμενικότητας και της αμεροληψίας» που αρνείται κάθε ερμηνεία ή αξιολογική κρίση.<sup>171</sup> Οι πιο νεωτερικοί συγγραφείς, οι μεταμοντέρνοι, προσπαθούν να ανασκευάσουν αυτή τη συνθήκη, ακόμη και αν τα τεχνικά μέσα (τα ντοκουμέντα, τεκμήρια, διακείμενα, κ.λπ.) που χρησιμοποιούν φαίνεται να μοιάζουν με αυτά της προηγούμενης γενιάς πεζογράφων.

### **1.6 Ο νέος ρόλος του αναγνώστη**

Μια από τις σημαντικές διαφορές που εντοπίζουν οι θεωρητικοί ανάμεσα στο μοντέρνο και το μεταμοντέρνο αποτελεί η στροφή στο πρόσωπο του αναγνώστη, η μεταβολή

---

<sup>168</sup> Hutcheon, *The Politics*, 74.

<sup>169</sup> Hutcheon, *A Poetics*, 91.

<sup>170</sup> Hutcheon, *The Politics*, 70.

<sup>171</sup> ό.π., 71.

που διαδραματίζει ο ρόλος του αναγνώστη. Ο Gerhard Hoffmann, για παράδειγμα, υποστηρίζει ότι ο μοντερνισμός φαίνεται να ενδιαφέρεται να υπερτονίσει τη σχέση ανάμεσα στη δημιουργικότητα και το έργο τέχνης, ανάμεσα στον πομπό και το μήνυμα, ενώ ο μεταμοντερνισμός δίνει έμφαση στο μήνυμα και στον αποδέκτη του μηνύματος.

Ο Norman Holland διαγράφει μια θεωρία για την ερμηνεία του κειμένου που σχετίζεται με την ταυτότητα του καθενός. Αναφέρει πως σε γενικές γραμμές, η μεταμοντέρνα κριτική έχει αλλάξει αποφασιστικά τη σχέση μεταξύ αναγνώστη και κειμένου.<sup>172</sup> Η ταυτότητά μας δεν αφορά την ερμηνεία μόνο ενός έργου, αλλά και του κόσμου γύρω μας, δηλαδή των ανθρώπων και καταστάσεων που βιώνουμε.

Στον μεταμοντερνισμό η ερμηνεία ενός ανθρώπου (ή οποιουδήποτε άλλου πράγματος) δεν είναι τελεσίδικη, αλλά αποτελεί έναν τρόπο να εξερευνήσουμε τη σχέση ανάμεσα σε αυτόν που ερμηνεύει και σε αυτόν που ερμηνεύεται. «Διότι όταν κανείς ερμηνεύει κάτι, κάθε φορά δημιουργεί τη δική του παραλλαγή, με βάση τη δική του ταυτότητα».<sup>173</sup> Ο Holland αναφέρει ότι αφού ο καθένας από εμάς έχει τη δική του ταυτότητα, ακόμη και όταν κανείς προσπαθεί να ανακαλύψει πράγματα για τον εαυτό του, δημιουργεί μια καινούρια παραλλαγή, η οποία πρέπει να ληφθεί υπόψη σε σχέση με αυτό που προσπαθεί να ανακαλύψει:

Όταν ο άνθρωπος προσπαθεί να καταλάβει τον εαυτό του (όπως στη ψυχανάλυση) αυτός ο εαυτός συμπεριλαμβάνει και την πράξη της προσπάθειας του καταλάβει κανείς τον εαυτό του. Αυτή η πράξη, όπως άλλωστε όλες αυτές οι πράξεις αποτελούν την ανατροφοδότησή.<sup>174</sup> [...] Με άλλα λόγια, το νόημα των θεμάτων και παραλλαγών της ταυτότητας αποκεντρώνει το άτομο με έναν μεταμοντέρνο, μεταφυσικό τρόπο. Εσύ είσαι πλασματικός και εγώ είμαι πλασματικός, όπως οι χαρακτήρες σε ένα μεταμοντέρνο μυθιστόρημα. Το πιο προσωπικό, κεντρικό πράγμα που έχω, η ταυτότητά μου, δε βρίσκεται μέσα μου αλλά στην αλληλεπίδρασή με τον εαυτό μου ή με έναν διχασμένο εαυτό μου. Βρισκόμαστε πάντα σε σχέση [με κάτι άλλο]. Είμαστε αναμεταξύ. Ενώ η ψυχανάλυση ξεκίνησε ως επιστήμη της ανθρώπινης ατομικότητας μέσα στο κάθε ανθρώπινο «δέρμα», η μεταμοντέρνα ψυχανάλυση είναι η μελέτη της ανθρώπινης ατομικότητας καθώς υπάρχει όχι σε έναν αλλά ανάμεσα, μεταξύ των ανθρώπινων «δερμάτων».<sup>175</sup>

Η διάδραση δηλαδή του καθενός από εμάς με ένα κείμενο, αποτελεί και δημιουργεί κάθε φορά κάτι καινούριο, γιατί ο άνθρωπος αποτελείται κάθε φορά από αυτό που είναι και από αυτό που αντιλαμβάνεται. Έτσι έχουμε ένα αέναο παιχνίδι. Το νόημα ενός έργου είναι το αποτέλεσμα μιας αλληλεπίδρασης, δεν ανακαλύπτεται ως

---

<sup>172</sup> Norman Holland, «Postmodern Psychoanalysis», στο *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*, επιμ. Ihab Hassan, Sally Hassan (Madison; University of Wisconsin Press, 1983), 295.

<sup>173</sup> ό.π., 304.

<sup>174</sup> ό.π..

<sup>175</sup> ό.π., 304-305.

δεδομένο σε ένα κείμενο, αλλά δημιουργείται διαμέσου μιας διαδραστικής διαδικασίας μεταξύ αναγνώστη και κειμένου.

Ο Gerhard Hoffmann υποστηρίζει ότι η τάση στη λογοτεχνία του μοντερνισμού για κατακερματισμό της υποκειμενικότητας αποτελεί κεντρικό γεγονός στα μεταμοντέρνα έργα. Συνεπώς, δημιουργείται ένα κενό ανάμεσα στη λογοτεχνία του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού, το οποίο μπορεί να ιδωθεί στην αντίθεση των δύο εννοιών: υποκειμενικότητα στον μοντερνισμό, απώλεια της υποκειμενικότητας στον μεταμοντερνισμό.<sup>176</sup>

Από τη σκοπιά του, ο Umberto Eco αναφέρει ότι ο όρος μεταμοντερνισμός, εκτός από το γεγονός ότι έχει αποκτήσει ένα πρόσημο γενικής χρήσης, τείνει να αποδειχθεί ένα φαινόμενο έξω από τα όρια της ιστορίας που επανέρχεται αλλά και αφορά άλλες περιόδους της. Ο Eco αναφέρεται κυρίως στο γεγονός ότι οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς, επιστρέφουν και επαναχρησιμοποιούν παλιές τεχνικές και μεθόδους, εγγράφοντάς τις, φυσικά, σε ένα νέο πλαίσιο. Όταν η αβάν-γκαρντ είχε αρχίσει να γίνεται παράδοση, να νομιμοποιείται, αναπόφευκτα γεννήθηκε μια νέα φάση: «όταν το απαράδεκτο έχει πλέον κωδικοποιηθεί ως ευχάριστο».<sup>177</sup>

Η απάντηση του μεταμοντέρνου στο μοντέρνο συνίσταται στην αναγνώριση ότι εφόσον το παρελθόν δεν μπορεί να καταστραφεί, μιας και η καταστροφή του οδηγεί στην σιωπή, θα πρέπει να επανεξεταστεί, μ' έναν μη αθώο τρόπο.<sup>178</sup>

Ο μη αθώος τρόπος, για τον Umberto Eco, είναι η δίοδος της ειρωνείας, του «μεταγλωσσικού παιχνιδιού», όπου δεν απαιτείται η άρνηση των ήδη λεχθέντων, δηλαδή του παρελθόντος, αλλά η ειρωνική αναθεώρησή τους. Το ιδανικό μεταμοντέρνο έργο, σύμφωνα με τον διανοητή, ξεπερνάει τη διαμάχη ανάμεσα σε δίπολα όπως ρεαλισμός-μη-ρεαλισμός, μορφή-περιεχόμενο, καθαρή-στρατευμένη λογοτεχνία, αφήγηση για εκλεκτούς-αφήγηση για τις μάζες,<sup>179</sup> δίπολα τα οποία απασχολούσαν τη μοντέρνα τέχνη, την τέχνη της αβάν-γκαρντ και της πρωτοπορίας, των αμέσως προηγούμενων δεκαετιών. «Το να μπεις στα όνειρα των αναγνωστών δεν

---

<sup>176</sup> Hoffmann Gerhard, Alfred Hornung και Rüdiger Kunow, «“Modern”, “Postmodern” and “Contemporary” as Criteria for the Analysis of 20<sup>th</sup> Century Literature», *Amerikastudien*, 22 (1977), 19-46.

<sup>177</sup> Umberto Eco, *Επιμύθιο στο Όνομα του Ρόδου*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη (Αθήνα: Εκδόσεις «Γνώση», 1993, α' έκδ. πρωτοτύπου 1980), 59.

<sup>178</sup> ό.π., 63.

<sup>179</sup> ό.π., 65-66.

σημαίνει κατ' ανάγκη ότι τους καθησυχάζεις. Μπορεί και να τους βασανίζεις», σημειώνει χαρακτηριστικά ο Eco.<sup>180</sup>

Ο Bertens τελικώς επισημαίνει ότι μπορούμε να διακρίνουμε στην κριτική θεώρηση που περιγράφει δυο βασικούς τρόπους της Μεταμοντέρνας λογοτεχνίας. Ο πρώτος έχει πάψει να ενδιαφέρεται για την αναφορικότητα και το νόημα. Ο δεύτερος εξακολουθεί να επιδιώκει την αναφορικότητα και συχνά προσπαθεί να καθιερώσει εφήμερες και προσωρινές αλήθειες. Ο πρώτος τρόπος περιλαμβάνει το αυτοαναφορικό έργο, τη μεταμυθοπλασία και το «παραστατικό γράψιμο» [performance writing]. Στη δεύτερη προσέγγιση, η οποία χαρακτηρίζεται φαινομενολογική, ένα υποκείμενο -πολύ λιγότερο σταθερό και συνεκτικό από ό,τι στη μυθοπλασία του μοντερνισμού- προσπαθεί ενεργά να εμπλακεί στον κόσμο. Αυτή η λειτουργία μπορεί να επιδιώξει να βρει ένα νόημα, αλλά αυτό δεν είναι πάντα απαραίτητο. Μπορεί φαινομενολογικά να προσπαθήσει να συλλάβει την αμεσότητα μιας εμπειρίας χωρίς να επιβάλλει το νόημα έναντι της εμπειρίας, ή ενδέχεται, όπως συμβαίνει με ορισμένα μυθιστορήματα μη-μυθοπλασίας [non-fiction novels], απλώς να αντικατοπτρίζει την επιφάνεια αυτού που είναι «κάπου εκεί». Από την άλλη πλευρά, μπορεί να επιδιώξει να παραγάγει ένα προσωρινό νόημα.<sup>181</sup>

Ο Bertens θεωρεί ότι αν και οι περισσότεροι που ασχολήθηκαν με τον ορισμό και την εξακρίβωση του μεταμοντερνισμού πολλαπλασιάζουν τις εκδοχές του και δε δίνουν μια σαφή, ξεκάθαρη εικόνα. Εντούτοις, πιστεύει ότι σχεδόν όλες οι προσεγγίσεις την έννοιας του μεταμοντερνισμού ασχολούνται με το θέμα της οντολογικής αβεβαιότητας, το οποίο είναι απολύτως κεντρικό για την κατανόηση του μεταμοντερνισμού. Η συνειδητοποίηση της απουσίας κέντρων, προνομιούχων γλωσσών και μεγάλων αφηγήσεων φαίνεται να είναι η πιο ισχυρή διαφορά με τον μοντερνισμό. Ωστόσο, ως προς τις τεχνικές του λογοτεχνικού λόγου υπάρχουν σημαντικές συνέχειες και σχέσεις ανάμεσα στον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό.

---

<sup>180</sup> ό.π., 67.

<sup>181</sup> Bertens, «The Postmodern Weltanschauung», 47-48.

## 2. ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ, ΚΡΙΤΙΚΟΙ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΙ ΤΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΩΝ '60-'80 ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

### 2.1 Ο όρος «Μεταμοντερνισμός» - Απόπειρες περιγραφής του όρου από την ελληνική διανόηση

Ο Αλέξανδρος Αργυρίου στην «Εισαγωγή» για τη *Μεταπολεμική Πεζογραφία* λαμβάνοντας υπόψη το κριτήριο της «ανανέωσης» στην τέχνη, προκειμένου να κατατάξει τους διάφορους μεταπολεμικούς συγγραφείς, έχει την πεποίθηση ότι αυτή καθορίζεται πιο πολύ από τον «τρόπο διεκπεραίωσης» της παρά από την ανανέωση στο θέμα, περιεχόμενο, ή μήνυμα ενός πεζογραφικού έργου.<sup>182</sup> Διατυπώνοντάς το διαφορετικά αναφέρει ότι η

[...] νεωτερική γραφή εντάσσεται σε νεωτερικό έργο, σε όλα του τα σημεία, δηλαδή υπάρχει σύμπτωση εκφραστικών μέσων και των σημασιών που μεταφέρουν ή, με την κλασική ορολογία: μορφής περιεχομένου. Στη λεπτή ισορροπία των δύο αυτών στοιχείων [...] παίζεται η ποιότητα και η αποτελεσματικότητα, (ή αλλιώς πειστικότητα) των έργων.<sup>183</sup>

Η συντακτική ομάδα του έργου, τον Ιανουάριο του 1987, θέτει ως χρονικό όριο για την ελληνική μεταπολεμική πεζογραφία, την τομή που δημιουργείται με τη δικτατορία της χούντας τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία.<sup>184</sup> Τίθεται λοιπόν το ερώτημα κατά πόσο θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ένα αντίστοιχο κριτήριο, όπως η περίοδος της Μεταπολίτευσης για την «ανανέωση» στην τέχνη, για τα έργα που δημοσιεύονται από το τέλος της δικτατορίας και έπειτα; Ο πεζός λογοτεχνικός λόγος μετασχηματίζει πράγματι κάτι παλιό, αντικαθιστώντας το με το αντίστοιχο νέο; Χαρακτηρίζονται τα μυθιστορήματα από νέους εκφραστικούς τρόπους, μορφικές συμβάσεις και νέες τεχνοτροπίες; Είναι η ύπαρξη των παραμέτρων αυτών αρκετή για να χαρακτηριστεί ένα μυθιστόρημα «μεταμυθοπλαστικό»-«μετανεωτερικό», ή μήπως πρέπει να λάβουμε και άλλους παράγοντες υπόψη;

Οι κριτικοί διακρίνουν έναν «εμπλουτισμό» στην ελληνική πεζογραφία με καινούρια χαρακτηριστικά, τα οποία συχνά συσχετίζουν με το ευρύτερο φαινόμενο του «μεταμοντερνισμού». Γι' αυτό και γίνεται μια προσπάθεια να περιγραφεί ο όρος, προκειμένου να εξηγηθούν οι μεταβολές που προέκυψαν στην πεζογραφία, ιδιαίτερα

<sup>182</sup> Αλέξανδρος Αργυρίου, «Εισαγωγή», *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμ. Α' (Αθήνα: Εκδόσεις Σκόκλη, 1988), 20.

<sup>183</sup> Ο Αργυρίου χρησιμοποιεί τον όρο νεωτερικός με τη σημασία της λέξης μοντέρνος, που ωστόσο είναι απαλλαγμένος από το «ευκαιριακό και εφήμερο στοιχείο» του συρμού, της «επιδειξιμανίας και συρμολαγνείας». Μάλιστα προσθέτει στον όρο το «επαναστατικό στοιχείο που έχει η λέξη, αίφνης στον Θουκυδίδη». ό.π., 20-21.

<sup>184</sup> ό.π., 14.

από τα μεταπολιτευτικά χρόνια και αργότερα. Συχνά όμως η απόπειρα αυτή έφερνε την κριτική σε αμηχανία.

Ο Roderick Beaton θεωρεί ότι ο όρος «μεταμοντερνισμός» είναι «γενικός» και δεν μπορεί να περιγράψει τις ιδιαιτερότητες της ελληνικής λογοτεχνίας. Εντούτοις, πιστεύει πως εφόσον ο συγκεκριμένος όρος βοηθάει να περιγραφούν αυτές οι τάσεις των μυθιστορημάτων τόσο της δεκαετίας του '80 όσο και μερικών από την προηγούμενη, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν έτσι. Παράλληλα, διακρίνει την επιφυλακτικότητα των μελετητών στην χρήση του όρου.<sup>185</sup> Ο Γιώργος Θαλάσσης αποφεύγει τη χρήση του όρου στο έργο του *Η Άρνηση του Λόγου* (1992). Τακτική που επισημαίνει παράλληλα η Αναστασία Νάτσινα για τη μονογραφία της Karen Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση*.<sup>186</sup> Η Νάτσινα επισημαίνει ότι ο όρος «μεταμοντερνισμός» είναι «προβληματικός, νεφελώδης και διαμφισβητούμενος».<sup>187</sup> Ο Νάσος Βαγενάς χαρακτηρίζει το φαινόμενο του μεταμοντερνισμού «παράδοξο».<sup>188</sup> Για τη διστακτικότητα της χρήσης του όρου στα ελληνικά κάνει λόγο και ο Δημήτρης Παπανικολάου, διατυπώνοντας μάλιστα την άποψη ότι ο όρος βρίσκεται σε ευρεία χρήση μόνο μετά τη δεκαετία του '90.<sup>189</sup>

Ποικιλόμορφοι χαρακτηρισμοί χρησιμοποιήθηκαν, κατά καιρούς, για να περιγράψουν μυθιστορήματα, τα οποία παρέκκλιναν από τον «πεζογραφικό κανόνα» που διαμορφώθηκε από τη δεκαετία του '30 και έπειτα. «Μεθοριακή»<sup>190</sup> λογοτεχνία,

---

<sup>185</sup> Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και Πεζογραφία 1821-1992*, μτφρ. Ευαγγελία Ζουργού & Μαριάννα Σπανάκη (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999), σημ. 46, 361.

<sup>186</sup> Karen van Dyck, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση, 1967-1990*, μτφρ. Παλμύρα Ισχυρίδου (Αθήνα: Άγρα, 2001), 388.

<sup>187</sup> Η Αναστασία Νάτσινα αναφέρεται και στην αντίφαση του όρου έτσι όπως την όρισε ο Ihab Hassan: «Καταρχάς ο ίδιος ο όρος ενέχει μια αντίφαση: σημαίνει μια ρήξη με τον μοντερνισμό και ταυτόχρονα μια συνέχειά του, ενώ δηλώνει επίσης ένα παράδοξο «μετά» το «καινούργιο» με το οποίο έχει ταυτιστεί η ευρύτερη έννοια του μοντέρνου». Αναστασία Νάτσινα, «Για τα όρια του μεταμοντερνισμού στην ελληνική πεζογραφία κατά το τελευταίο τέταρτο του 20<sup>ου</sup> αιώνα», στο *Για μια ιστορία της λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης: Θέματα και ρεύματα*, Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας επιμ. (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Μουσείο Μπενάκη, 2012), 387-401.

<sup>188</sup> Νάσος Βαγενάς, *Μεταμοντερνισμός και Λογοτεχνία* (Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις, 2012, έκδοση επαυξημένη, 1<sup>η</sup> έκδοση 2002). Στην επαυξημένη έκδοση προστίθενται δύο νέες μελέτες («Λογοτεχνία και οργανική μορφή» και «Λογοτεχνία και Ηθική»). Η «παραδοξότητα» στον Νάσο Βαγενά έγκειται κυρίως στην πεποίθηση που κυριαρχεί ανάμεσα στις μεταμοντέρνες θεωρίες ότι η οργανική μορφή δεν είναι απαραίτητη προϋπόθεση ενός λογοτεχνικού έργου. Άποψη την οποία ο κριτικός θεωρεί εσφαλμένη και ανυπόστατη.

<sup>189</sup> Papanikolaou, «Greece as a postmodern», 131.

<sup>190</sup> Βασίλης Λαμπρόπουλος, «Μεθοριακή λογοτεχνία και κριτική», στο *Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία, Διεθνείς Προσανατολισμοί και Διασταυρώσεις*, επίμ. Αγγελική Σπυροπούλου και Θεοδώρα Τσιμπούκη (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002), 57-68.

«παραμεθόριος»<sup>191</sup> πεζογραφία, «σκοτεινή και παραβατική» πεζογραφία,<sup>192</sup> «πεζογραφήματα μοντερνιστικής όξυνσης» είναι μερικές φράσεις που διατυπώνουν οι κριτικοί και καταδεικνύουν την επιφυλακτικότητα, την αμηχανία και τη δυσπιστία όχι μόνο απέναντι στα έργα, αλλά και απέναντι στη χρήση ενός καινούριου όρου, όπως είναι η λέξη μετανεωτερικό ή μεταμοντέρνο.<sup>193</sup> Περιγράφονται ως να βρίσκονται σε ένα «συνοριακό» σημείο, το οποίο δεν τους επιτρέπει να ενταχθούν σε μια ανεξάρτητη καινούρια «περιοχή» αφού φαίνεται να γέρνουν και προς ένα ιστορικό παρελθόν, από το οποίο δεν μπορούν να απαλλαγούν. Πρέπει επίσης να αναφερθεί ως ένδειξη αυτής της επιφυλακτικότητας, η επισήμανση για την απουσία μιας συζήτησης για τον μεταμοντερνισμό στην Ελλάδα, ή έστω εγκυκλοπαιδικού τύπου αναφορές σε έργα σημαντικών μελετητών, όπως των Fokkema και Bertens.<sup>194</sup>

Ο Παϊβανάς κάνει λόγο για την «εγκράτεια» της εγχώριας κριτικής να αφομοιώσει δυναμικά τις μεθόδους της μεταμοντερνιστικής θεωρίας, με αφορμή κυρίως τις λογοτεχνικές προσεγγίσεις του έργου του Βαλτινού, τον οποίο θεωρεί έναν από τους πλέον επίμαχους και παρανοημένους συγγραφείς.<sup>195</sup> Παράλληλα, διευκρινίζει ότι ο όρος «μεταμοντερνισμός» έχει μετατραπεί σε «κόκκινο πανί σε τομείς της εντόπιας κριτικής».<sup>196</sup> Υπογραμμίζει επίσης ότι ο μεταμοντερνισμός είναι ένα «ποικιλόμορφο και συχνά αντιφατικό ρεύμα»,<sup>197</sup> ενώ εκφράζει και τη δυσκολία που ενέχει ένας τέτοιος ορισμός, αφού «ο ιδιάζων χαρακτήρας των τοπικών εκφάνσεων και συμφραζομένων συχνά πολλαπλασιάζει την ποικιλία του μεταμοντερνισμού και τη δυσκολία ενός συνεκτικού ορισμού του».<sup>198</sup> Εντοπίζει την ύπαρξη «θεμιτότητας»<sup>199</sup>

<sup>191</sup> Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης, «Παραμεθόριος πεζογραφία: Το παράδειγμα του Σωτήρη Δημητρίου», *Εντευκτήριο* 33, 1995-1996, 47-50, επίσης στο Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης, *Κειμενοφιλικά* (Αθήνα: Κέδρος, 1997), 74-78.

<sup>192</sup> Άρης Μαραγκόπουλος, «Συντήρηση και παραβατικότητα: το σκοτεινό πρόσωπο της νεοελληνικής λογοτεχνίας», στο *Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία, Διεθνείς Προσανατολισμοί και Διασταυρώσεις*, επίμ. Αγγελική Σπυροπούλου και Θεοδώρα Τσιμπούκη (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002), 188-201.

<sup>193</sup> Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Από τον μοντερνισμό προς το μεταμοντέρνο», στο *Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία, Διεθνείς Προσανατολισμοί και Διασταυρώσεις*, επίμ. Αγγελική Σπυροπούλου και Θεοδώρα Τσιμπούκη (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002), 163.

<sup>194</sup> Ο Παπανικολάου αναφέρεται στον τόμο *International postmodernism: theory and literary practice*, επίμ. Douwe W. Fokkema και Hans Bertens, *Comparative History of Literatures in European Languages XI* (Amsterdam: J. Benjamins, 1997). Ο Παπανικολάου αναφέρει ότι στο κεφάλαιο που αφιερώνεται από τους επιμελητές του τόμου για τον μεταμοντερνισμό στην Ευρώπη, η Ελλάδα είναι η μόνη χώρα για την οποία δεν γίνεται καμιά αναφορά. Παρανικολάου, «Greece as a postmodern», 127-145.

<sup>195</sup> Δημήτρης Παϊβανάς, «Η πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού, ο μεταμοντερνισμός και το ιστοριογραφικό πρόβλημα», *Επιστήμη και Κοινωνία* 12 (Άνοιξη 2004), σ. 298.

<sup>196</sup> ό.π..

<sup>197</sup> ό.π., 300.

<sup>198</sup> ό.π..

<sup>199</sup> ό.π., 301.



στις σημασίες ενός κειμένου, οι οποίες ανατρέπουν ή υπονομεύουν τις γενικώς παραδεκτές, διευρύνοντας τη σημασιακή εμβέλεια του εκάστοτε έργου. Η ιδιαιτερότητα αυτή φαίνεται να αποτελεί το «επίμαχο σημείο»<sup>200</sup> του ρεύματος για αυτό φαίνεται συχνά ότι η μετανεωτερικότητα «αντιφάσκει». Χαρακτηρίζει «διαλεκτική» αυτή τη διεργασία γιατί «ο μεταμοντερνισμός διερευνά τις ιδεολογικές και επιστημολογικές προϋποθέσεις στις οποίες βασίζεται η προηγούμενη γνώση του λογοτεχνικού ή ιστοριογραφικού κειμένου αμφισβητώντας την ως δεδομένη».<sup>201</sup>

Επιπλέον, διακρίνει την ιδιαιτερότητα της μετανεωτερικότητας να μοιάζει πιο πολύ με τρόπο ερμηνείας κειμένων παρά με ένα αισθητικό ρεύμα από συμπαγή χαρακτηριστικά. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο θεωρεί ότι δεν πρέπει ούτε ο μοντερνισμός, ούτε ο μεταμοντερνισμός να εκλαμβάνονται ως «ενιαία αισθητικά ρεύματα με στεγανές αφετηρίες και απολήξεις».<sup>202</sup> Ο Παϊβάνας τοποθετεί πιθανότατα την αφετηρία του πεζογραφικού μεταμοντερνισμού στην μεταπολεμική Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του '60. Η αφετηρία αυτή, όπως επισημαίνει, στηριζόμενος στην άποψη της διακεκριμένης θεωρητικού Linda Hutcheon, ισχύει και για τον υπόλοιπο δυτικό κόσμο.<sup>203</sup>

Τα στοιχεία τα οποία διακρίνει ο Παϊβάνας και εκτιμά ότι συντελούν στο να στραφούμε προς αυτήν την άποψη αφορούν σε «έναν σκεπτικισμό απέναντι στις ομογενοποιητικές αρχές της αισθητικής και στα οράματα τουλάχιστον του ελληνικού

---

<sup>200</sup> ό.π..

<sup>201</sup> ό.π..

<sup>202</sup> Δημήτρης Παϊβάνας, *Βία και αφήγηση. Ιστορία, ιδεολογία και εθνικός πολιτισμός στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού* (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2012), 25.

<sup>203</sup> Η Linda Hutcheon στην προσπάθειά της, να περιγράψει τα μυθοπλαστικά κείμενα που παράγονται τη δεκαετία του '60 και εκλαμβάνονται ως μεταμοντέρνα εξηγεί, γιατί θεωρεί πιο ουσιαστική την ορολογία «μεταμυθοπλασία» [metafiction] από τη χρήση της λέξης «μεταμοντερνισμός» [postmodernism]- Στο έργο της, *Narcissistic Narrative*, αναφέρει ότι στις αρχές της δεκαετίας του '70, τα αυτοαναφορικά σχόλια στα έργα εκλαμβάνονταν αρνητικά από την κριτική. Πολλοί θεωρητικοί και γραμματολόγοι περιγράφουν τα κείμενα αυτά, ως κείμενα, τα οποία σχολιάζουν τη μυθοπλαστική, κειμενική τους φύση. Για παράδειγμα, ο Gerald Graff και ο Robert Alter υποστηρίζουν ότι υπάρχει μια συνέχεια ως προς τα αυτοαναφορικά κείμενα του μεταμοντερνισμού με τα κείμενα που προηγήθηκαν την περίοδο του μοντερνισμού. Η Hutcheon θεωρεί ότι ο όρος metafiction είναι πιο δόκιμος από τον όρο postmodernism για τα μυθιστορήματα τα οποία υπερτονίζουν την αυτοαναφορική και επινοημένη αφηγηματική τους ταυτότητα. Επειδή, ακριβώς ο μεταμοντερνισμός έχει συνδεθεί με άλλες επιστήμες και τέχνες, όπως είναι η φιλοσοφία, η ψυχολογία, η αρχιτεκτονική, κ.λπ., έτσι, ο όρος μεταμυθοπλασία ορίζει αποκλειστικά τα λογοτεχνικά κείμενα, δηλαδή τα μυθιστορήματα. Ένας επιγραμματικός ορισμός που δίνει για τη «μεταμυθοπλασία» είναι ο εξής: «Η μεταμυθοπλασία είναι το μυθιστόρημα για το μυθιστόρημα -δηλαδή είναι το μυθιστόρημα που περιλαμβάνει μέσα του σχόλια για την αφηγηματική και ή γλωσσική του ταυτότητα.». Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (Methuen: New York and London 1980), 4. Gerald Graff, «The myth of the Postmodernist Breakthrough», *Tri- Quarterly*, 26 (Χειμώνας 1973), 383-417. Robert Alter, «The self conscious Moment: Reflections on the Aftermath of Modernism», *Tri- Quarterly*, 33 (Ανοιξη 1975), 219-230.

μοντερνισμού», ο οποίος είναι πασιφανής για παράδειγμα στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού, την οποία και διερευνά στη μελέτη του:<sup>204</sup>

Η χρήση του προθέματος ακυρώνει πλήρως τη γραμμική ανάγνωση των όρων και επιπλέον την χρονικότητα και την ιστορικότητά τους. [...] Ο όρος μεταμυθοπλασία αφορά εξίσου το παρελθόν, το παρόν, και το μέλλον της μυθοπλασίας.<sup>205</sup>

Πιο συγκεκριμένα για τον όρο «μεταμυθοπλασία», ο Στέφανος Ροζάνης εστιάζοντας στην ιδιαίτερη σημασία του προθέματος «μετά»,<sup>206</sup> αναφέρει αρχικά ότι ουδόλως δηλώνει μια χρονική διαδοχή με κάποιο «πριν», το οποίο μεσολαβεί σε παρελθοντικό, ιστορικό χρόνο.<sup>207</sup> Ήτοι, αναγνωρίζει ότι με τη χρήση του προθέματος «μετά» προϋποτίθεται η δημιουργία «νέων μορφών», «τρόπων», ή «τροπισμών», οι οποίοι παρακάμπτουν ουσιαστικά την χρονικότητα και την ιστορικότητά τους σε ανεξερεύνητες περιοχές, αξιώνοντας με τον τρόπο αυτό την ανακατασκευή τους.<sup>208</sup>

Σημαντική είναι και η συνεισφορά του Γιώργου Αριστηνού, ο οποίος σκιαγραφώντας στην «Εισαγωγή» του έργου *Νάρκισσος και Ιανός*, μια λεπτομερή περιγραφή της τάσης αυτής, δίνοντας παραδείγματα αρκετών ξένων μεταμοντέρνων συγγραφέων ενώ διακρίνει αρχικά τα βασικά του χαρακτηριστικά, εκφράζει παράλληλα την επιφύλαξή του για τις δογματικές διακρίσεις από την μια καλλιτεχνική τάση στην άλλη οι οποίες συχνά οδηγούν σε λανθασμένη κρίση. Ο Μεταμοντερνισμός, δεν αποτελεί μια εντελώς νέα περίοδο, όπου καταλύονται εκ βάθρων οι παλιές αξίες, αλλά μια φάση στην καλλιτεχνική διαχρονία κατά την οποία αναβιώνουν, προβάλλονται και πρωταγωνιστούν στοιχεία του παρελθόντος. Ο Αριστηνός παρά τη τριμερή διάκριση του Μεταμοντερνισμού (Ριζοσπαστικός, Μετριοπαθής, Κιτς ή χαρούμενος) στην οποία προβαίνει για σκοπούς μεθοδολογικής κατηγοριοποίησης επισημαίνει ότι:

σκοπίμα δολιχοδρομεί αδιάκοπα, αποφεύγει να σύρει σαφείς διαχωριστικές γραμμές, ανάμεσα στα δύο ρεύματα, να υιοθετήσει την έννοια της τομής ή της συνέχειας ή ακόμη της διαπίδυσης, να σπασθεί μια συνεπή μεθοδολογική γραμμή, που θα κατοχύρωνε

<sup>204</sup> Παϊβανάς, *Βία και αφήγηση*, 24-25 και σημ. 24, 38.

<sup>205</sup> Στέφανος Ροζάνης, «Το “μετά” της μεταμυθοπλασίας», στο *Η μεταμυθοπλασία ως αφηγηματικός τρόπος και κριτική του μεταμοντερνισμού*, Κώστας Βούλγαρης επιμ. (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2018), 14.

<sup>206</sup> Βλ. τις πληροφορίες που δίνονται στην Εισαγωγή» του Γιώργου Αριστηνού για τη χρήση του προθέματος «μετά» [post] σε όρους αρχικά από τον Leslie Fiedler το 1965 οι οποίοι συνδέονται με τις ριζοσπαστικές τάσεις της εποχής. Παράλληλα, την αντίθετη άποψη του Richard Kostelanet που βρίσκει τη χρήση του προθέματος «μετά» ανόητη. Γιώργος Αριστηνός, «Εισαγωγή», στο Γιώργος Αριστηνός, *Νάρκισσος και Ιανός. Η νεωτερική πεζογραφία στην Ελλάδα*, εικασ. επίμ. Μ. Στεφανίδης, (Αθήνα: εκδ. Μεσόγειος, 2007), 38.

<sup>207</sup> Ροζάνης, «Το “μετά” της μεταμυθοπλασίας», 13.

<sup>208</sup> ό.π., 14-15.

τη συνοχή του συστήματος, σε βάρος όμως της ποικιλίας, πολυχρωμίας, και πολυεδρικότητας.<sup>209</sup>

Γιατί κάτι τέτοιο θα οδηγούσε ενδεχομένως σε ένα «σιδερένιο δογματισμό», είτε αυτός αποκαλείται «αποδόμηση» είτε «ιστορισμός», αφού και στις δύο αυτές περιπτώσεις, όπως επισημαίνει, απουσιάζει ο κριτικός έλεγχος.<sup>210</sup> Εντούτοις, ο Αριστηνός προβαίνει σε πιο απλουστευτικές σχηματικές ταξινομήσεις, επειδή ακριβώς μπορούν να αναδείξουν τις αποκλίσεις και τις συγκλίσεις, τις διαφορές και τις ομοιότητες που διαχωρίζουν τον Μοντερνισμό από τον Μεταμοντερνισμό.<sup>211</sup>

## 2.2 Μεταπολεμική πεζογραφία και ιστορική αλήθεια

Αν στρέψουμε την προσοχή μας στην πεζογραφία της αμέσως προηγούμενης περιόδου, αυτής που ονομάστηκε «μεταπολεμική», θα παρατηρήσουμε ότι ενυπάρχει ένας διάχυτος προβληματισμός ανάμεσα στους κριτικούς για τον τρόπο που αποτυπώνει η ελληνική λογοτεχνία την ελληνική «πραγματικότητα» και την «ιστορική αλήθεια». Ο Αλέξανδρος Αργυρίου, συστηματικός μελετητής με αξιόλογες κρίσεις για μια τεράστια μάζα της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής της μεταπολεμικής λογοτεχνίας, κατατάσσει τους μεταπολεμικούς πεζογράφους,<sup>212</sup> όπως έχουμε δει και πιο πάνω από την αναγνώριση των «σταθερών», ήτοι των μορφικών στοιχείων και τρόπων που αποδίδονται στην τεχνοτροπία τους.

Ο κριτικός όμως παρά την πρωταρχική σημασία που δίνει στην αναγνώριση των μορφικών στοιχείων, ως ανανεωτικών χαρακτηριστικών που μπορούν να διαχωρίσουν την αλλαγή της λογοτεχνίας από την μια περίοδο στην άλλη, προβαίνει εν τέλει και στον σχολιασμό του «περιεχομένου» των έργων. Μεγάλο ποσοστό της μεταπολεμικής πεζογραφίας καταπιάνεται θεματικά με τη «ρεαλιστική» αποτύπωση της ελληνικής πραγματικότητας, έτσι που ο Αργυρίου να προβαίνει σε μια αντιπαραβολή της «πραγματικότητας» και της «πραγματικότητας της πεζογραφίας».<sup>213</sup>

Θεωρεί ότι ακόμη κι αν μπορούσαμε να αποδείξουμε ότι υπάρχει «σύμπτωση» ανάμεσα στα ιστορικά, πολιτικά συμφραζόμενα και τα αισθητικά, τότε θα ήταν νόμιμο

<sup>209</sup> Αριστηνός, «Εισαγωγή», 47.

<sup>210</sup> Ροζάνης, «Το “μετά” της μεταμυθοπλασίας», 14-15.

<sup>211</sup> Αριστηνός, «Εισαγωγή», 48.

<sup>212</sup> Mario Vitti, «Μια φίλια», στο *Για μια ιστορία της λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης: Θέματα και ρεύματα*, Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας επιμ. (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Μουσείο Μπενάκη, 2012), xxii.

<sup>213</sup> Αλέξανδρος Αργυρίου, «Η πραγματικότητα και η πραγματικότητα», 27-31.

να χρησιμοποιήσουμε ιστορικές χρονολογίες για να ορίσουμε μια χρονική περίοδο της λογοτεχνίας ώστε να έχουμε σχετική πληρότητα στην εικόνα της. Ωστόσο, υποστηρίζει στη συνέχεια ότι η εμμονή μας στην αναζήτηση κοινών χαρακτηριστικών μπορεί να οδηγήσει σε σφάλματα, αφού οι αντιστοιχίες ανάμεσα στο αισθητικό γεγονός και τα ιστορικά συμφραζόμενα είναι «λογικά τυχαίες».<sup>214</sup>

Το υλικό της λογοτεχνίας φαίνεται να καθορίζεται από τη γλώσσα, η οποία λειτουργεί ως επικοινωνιακός λόγος και είναι το κατεξοχήν εκφραστικό μέσο της λογοτεχνίας. Ο «βαθμός αμφισημίας» όμως του λόγου στα λογοτεχνικά έργα φαίνεται να είναι ένα στοιχείο το οποίο, ενδεχομένως, σύμφωνα με τον κριτικό, να καθιστά την επίτευξη μιας «ανώτατης βαθμίδας επικοινωνίας, ζητούμενη και πιθανώς ανέφικτη».<sup>215</sup> Εάν το έργο τέχνης «ακεραιώνεται» με την ανάγνωσή του από τον κάθε αποδέκτη, τότε η λογοτεχνία δεν μπορεί να ιδωθεί μόνο από τη πλευρά του δημιουργού, καλλιτέχνη, αλλά πρέπει να ληφθούν υπόψη και οι αντιδράσεις του κοινού που διαβάσει το εκάστοτε λογοτεχνικό έργο.<sup>216</sup>

Πρέπει να συνυπολογιστούν τα κοινωνικά και ιστορικά συμφραζόμενα μέσα στα οποία περιέχονται οι αναγνώστες και οι κριτές με τα υποκειμενικά δεδομένα του συγγραφέα. Ο Αργυρίου αντιλαμβάνεται όμως ότι πολλοί απροσδιόριστοι παράγοντες μπορούν να επέμβουν, ωστόσο αυτό δεν αποκλείει την κατάρτιση μιας ή περισσότερων ιστοριών της λογοτεχνίας.<sup>217</sup> Έτσι, στην «Εισαγωγή» της *Μεταπολεμικής Πεζογραφίας* επιχειρεί να διακρίνει τη σχέση της «πραγματικότητας» έξω από το έργο το κείμενο, σε σχέση με την «πραγματικότητα» που επινοείται στο μυθιστόρημα:

Όσοδήποτε αυξημένης εμπειρίας άτομο, και αν είναι ο συγγραφέας, η εποπτεία του της πραγματικότητας είναι περιορισμένη. Γράφοντας για μια υπόθεση που κάποτε συνέβη, είναι πολύ περισσότερα τα θεματικά στοιχεία που συμπληρώνει, επινοεί, συνθέτει, από όσα γνωρίζει. Ο κόσμος που παρουσιάζεται σε ένα μυθιστόρημα, που θέλει να είναι ντοκουμέντο μιας εποχής, όπως αίφνης η «Αργώ» του Θεοτοκά ή οι «Ακυβέρνητες πολιτείες» του Στρ. Τσίρκα, έχει μεν αντληθεί από κάποια περιστατικά αντικειμενικής κατηγορίας, (ας το πούμε: της πραγματικότητας) όμως οι επιλογές, οι συνθέσεις και προπαντός όλα τα επιμέρους στοιχεία, τα οποία καθορίζουν και την πειστικότητα του έργου ανήκουν στη φαντασία του συγγραφέα.<sup>218</sup>

<sup>214</sup> Αλέξανδρος Αργυρίου, «Σχέδιο για τα προβλήματα μιας ιστορίας της λογοτεχνίας» *Το Δέντρο*, τχ. 1, (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1983), 5-6.

<sup>215</sup> ό.π., 6.

<sup>216</sup> ό.π., 8.

<sup>217</sup> ό.π., 28.

<sup>218</sup> Αργυρίου, *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία*, 29.

Ακόμη και στην περίπτωση που το μυθιστόρημα «υποδύεται το ντοκουμέντο», παραπέμπει σε μια πραγματικότητα, «δεν την υποκαθιστά».<sup>219</sup> Γι' αυτό και ο Αργυρίου θέτει το σημαντικό ερώτημα πώς υποδέχεται, αποδέχεται τελικά ο αναγνώστης ένα έργο φαντασίας, όπως είναι το μυθιστόρημα. Για τον κριτικό, αλλά και γενικότερα για την ελληνική διάνοηση της εποχής εκείνης φαίνεται να παίζει πολύ μεγάλο ρόλο το τρίπτυχο «πραγματικότητα», «πραγματικότητα του συγγραφέα» και «πραγματικότητα του αναγνώστη». Οι αναγνώστες αποφασίζουν

[...] αν ένα μυθιστόρημα είναι πειστικό, αν το φανταστικό στοιχείο ενός έργου «δύναται να φέρουν έναν κόσμο» που είναι «δυνατός» (δύναται να συνέβη και οι αποκλίσεις του από τα συνήθη) και καθημερινά φαινόμενα γίνονται αποδεκτές στο όνομα της ιδιαιτερότητας.<sup>220</sup>

Με τις «λέξεις και τις φράσεις» καταγράφονται σπαράγματα της πραγματικότητας τα οποία δεν έχουν ένα και μοναδικό μονοσήμαντο νόημα. Ο λόγος είναι αμφίσημος και πολυσήμαντος έτσι ο αναγνώστης «αντιλαμβάνεται σιωπηρά, ότι το έργο λειτουργεί αποτελεσματικά χάρη στην απόσβεση της προσωπικότητας του δημιουργού του, ώστε η “αλήθεια” του συγγραφέα να αποκτά γενικό κύρος».<sup>221</sup> Στο σημείο αυτό η ιδέα της πραγματικότητας του πεζογράφου και του αναγνώστη συμπίπτουν.

Παραμένει ωστόσο αναπάντητο το ερώτημα γιατί να εστιάσουμε την προσοχή μας στο εισαγωγικό αυτό κείμενο, το οποίο κυρίως αναφέρεται σε έργα τα οποία δεν ανήκουν σε αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε μετανεωτερική γραφή; Οι λόγοι για τους οποίους κάνουμε αναφορά στο έργο του Αργυρίου, το οποίο είναι αντιπροσωπευτικό της εποχής του, αλλά και της γενιάς του, είναι πρώτον γιατί εντοπίζει μια μεταβολή-αλλαγή στις τεχνοτροπίες των κειμένων και κατά δεύτερον μπορεί κανείς να διακρίνει στο συγκεκριμένο έργο, έναν αναθεωρημένο τρόπο ερμηνείας των λογοτεχνικών κειμένων.

Διαπιστώνουμε ότι με τη διαμεσολάβηση του εμφυλίου και ιδιαίτερα της μετεμφυλιακής και δικτατορικής περιόδου και έπειτα τίθεται στο επίκεντρο μια ανάγκη, ηθικής φύσεως που προέκυψε στις συνειδήσεις των Ελλήνων και αφορούσε στην αναζήτηση της αλήθειας (ιστορικής, πολιτικής, κ.λπ.) για το τι είχε πραγματικά συμβεί στα προηγούμενα χρόνια; Ποια πτυχή της πραγματικότητας ήταν αληθής και ποια μεθοδευμένα πλανερή; Οι ανησυχίες και οι προβληματισμοί που προέκυψαν από αυτή

---

<sup>219</sup> ό.π..

<sup>220</sup> ό.π., 30.

<sup>221</sup> ό.π., 31.

τη βαθύτερη ανάγκη δεν μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστη όχι μόνο τη λογοτεχνία, αλλά και την πρόσληψη ενός έργου στα χρόνια που ακολούθησαν. Έτσι στην αντίληψη του Αργυρίου διαφαίνεται αφενός η ύπαρξη της γνώσης των νέων τάσεων της θεωρίας της λογοτεχνίας που αφορούν στην «ανοικτότητα» ενός έργου και στην «αμφισημία» και στην «πολυσημία» της γλώσσας του. Αφετέρου όμως ενυπάρχει έντονο το ενδιαφέρον να ελεγχθεί το μυθιστόρημα ως προς την αντικειμενικότητα και την πειστικότητά του σε σχέση με την «πραγματικότητα του αναγνώστη». Ενώ φαινομενικά τα δύο αυτά στοιχεία παρουσιάζονται ως να αντιφάσκουν, αν τα δει κανείς πιο προσεχτικά θα συνειδητοποιήσει ότι το ένα προκύπτει ως συνέπεια του άλλου.

Η σημασία της λέξης «ντοκουμέντο» μας παραπέμπει σε αποδεικτικά στοιχεία, ιστορικές πηγές, ίσως ακόμη επίσημα έγγραφα ή γραπτές μαρτυρίες. Διατυπώνεται δηλαδή η αντίληψη ότι ένα μυθιστόρημα, το οποίο αφηγείται «κοινές» ιστορικές αλήθειες (τις οποίες «φантаζόμαστε ότι είμαστε συνεννοημένοι για το περιεχόμενό τους»)<sup>222</sup> επιδιώκει, παρά τη μυθοπλαστική του φύση να αποτελέσει μέρος αυτής της ιστορικής πραγματικότητας, ακόμη και αν γράφεται μέσα από τη φαντασία του «χαράχθηκε στη συνείδηση» του δημιουργού του:

Η ιδέα συνεπώς περί της πραγματικότητας που παίρνει συλλογικό χαρακτήρα, αποτελεί ένα δεδομένο που μοιάζει να ταυτίζεται με την πραγματικότητα, ενώ είναι μόνο μια εκδοχή που μετέχει της αλήθειας και της πλάνης, όταν το αντιμετωπίζουμε κριτικά.<sup>223</sup>

Ο Αργυρίου αμφισβητεί ακόμη και την αντικειμενικότητα της ίδιας της πραγματικότητας. Ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τα διάφορα γεγονότα που διαδραματίζονται γύρω μας, αποτελεί μια «αυθαίρετη πράξη του νου», η οποία θα ήταν αντικειμενική, αν όλοι μπορούσαμε να συμφωνήσουμε, επισημαίνει ο κριτικός.<sup>224</sup> Παράλληλα, θεωρεί ότι τα περισσότερα πράγματα τα οποία περιγράφει ένας συγγραφέας στο έργο του, βρίσκονται πολύ μακριά από αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως πραγματικότητα. Το χάσμα που δημιουργήθηκε ανάμεσα στις δύο παρατάξεις που χώρισαν τις δύο πλευρές με αίμα, δημιούργησε την ηθική ανάγκη να ειπωθεί η αλήθεια, να καταγραφεί, αλλά και να ελεγχθεί εφόσον η λογοκρισία και η αποσιώπησή της ήταν γεγονός. Ωστόσο στην πραγματικότητα τα πράγματα ήταν πιο

---

<sup>222</sup> ό.π., 27.

<sup>223</sup> ό.π., 27-28.

<sup>224</sup> ό.π., 27.

περίπλοκα από το τρίπτυχο πραγματικότητα, πραγματικότητα του συγγραφέα και πραγματικότητα του αναγνώστη.

Ο Κωνσταντίνος Κοσμάς αναφέρει από τη μια πως επικρατεί η αντίληψη ότι το μυθοπλαστικό στοιχείο «χρησιμεύει στο να κάνει την παρουσίαση της ιστορίας ευκολότερα προσβάσιμη και να γεμίσει τα ενδεχόμενα κενά της».<sup>225</sup> Από την άλλη, υποστηρίζει ότι ένα ιστορικό γεγονός, μια δεδομένη ιστορική στιγμή συχνά εκλαμβάνεται ως το «αντικείμενο αναφοράς» ενός μυθιστορήματος. Ιδιαίτερα αν μιλάμε για το ιστορικό μυθιστόρημα, το «αντικείμενο αναφοράς» είναι η προς μίμηση πράξη, την οποία ένα ιστορικό μυθιστόρημα προσπαθεί να αποτυπώσει όσο το δυνατόν πιστότερα. Συνεπώς, ο μελετητής αναφέρει ότι οδηγούμαστε εν τέλει σε έναν σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στο «ιστορικό» και το «φανταστικό» μέρος, και το πρώτο αντιμετωπίζεται με το «δέοντα σεβασμό».<sup>226</sup>

Ο Αργυρίου πολύ σωστά αναγνωρίζει το γεγονός ότι κάθε μυθιστόρημα, είτε είναι ιστορικό είτε όχι, εμπεριέχει κάποια ιστορική αναφορά, που βρίσκεται έξω από το στενό κειμενικό-μυθιστορηματικό πλαίσιο. Σε αυτή την αναφορά δεν έχουν πρόσβαση μόνο οι συγγραφείς, αλλά και οι αναγνώστες, ανεξάρτητα από το πόσο πιστά ή όχι θεματοποιείται αυτή η αναφορά σε ένα πεζογραφικό έργο. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανιχνεύουμε τη σχέση συγγραφέα, αφηγητή, έργου τέχνης και πραγματικότητας. Ο δεσμός που αναπτύσσεται ανάμεσα σε αυτούς τους πόλους που συνθέτουν ένα μυθιστόρημα φαίνεται να έχει μεγάλη σημασία για τον κριτικό. Ο Αργυρίου αντιλαμβάνεται τη σχέση του έργου τέχνης με τον δημιουργό του -το αληθινό πρόσωπο το οποίο συγγράφει την ιστορία- ως μια σχέση στενή, η οποία σημαδεύει θα λέγαμε τον χαρακτήρα του έργου. Είναι μια σχέση αιτίου και αποτελέσματος. Έτσι, στη θεώρηση και σύλληψη ενός πεζογραφικού έργου δεν μπορούμε να παρακάμψουμε κάποιον από τους παραπάνω παράγοντες. Γιατί προφανώς αυτό το οποίο «ενδέχεται να» ή «συμβαίνει να» πρεσβεύει ένα μυθιστορηματικό έργο της εποχής δεν είναι άλλο, από την απεικόνιση της πραγματικότητας ή κατά την ακρίβεια την απεικόνιση της πραγματικότητας έτσι όπως την αντιλαμβάνεται ο συγγραφέας ή τα προσώπια, που μηχανεύεται για να επισκιάσει την πραγματική του ταυτότητα. «Το μυθιστόρημα παραπέμπει σε μια πραγματικότητα [...] δεν την υποκαθιστά».<sup>227</sup> Η άλλη

---

<sup>225</sup> Κωνσταντίνος Κοσμάς, *Μετά την ιστορία: Ιστορία, ιστορικό μυθιστόρημα και εθνικές αφηγήσεις στο τέλος του 20ού αιώνα*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή (Βερολίνο: Freie Universität Berlin, 2002), 37.

<sup>226</sup> ό.π., 36-37.

<sup>227</sup> Αργυρίου, *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία*, 29.

πραγματικότητα λοιπόν που παρουσιάζεται σε ένα μυθιστόρημα και αποτελεί «ανάγνωση» της πραγματικότητας είναι και το στοιχείο που όπως αναφέρει ο κριτικός ενεργοποιεί τον ρόλο του αναγνώστη.<sup>228</sup>

Τα καλλιτεχνικά έργα δεν παύουν να αποτελούν το δημιούργημα μιας δεδομένης ιστορικής στιγμής, ενός συγγραφέα -που αν και νεκρός για πολλούς θεωρητικούς- ζει, αναπνέει, εμπνέεται και δημιουργεί αναλόγως από τις εμπειρίες που αποκτά. Ο χωροχρόνος, η υπαρκτή ιστορική στιγμή μέσα στην οποία δρα ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να αφήσει ανεπηρέαστη τη «συνείδηση» που χαράσσει ένας συγγραφέας μέσα από το έργο του.

Ο Αργυρίου επισημαίνει ότι τα «ιστορικά συμφραζόμενα» δεν είναι μόνο οι εθνικές και πολιτικές εξελίξεις που λαμβάνουν χώρα σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή αλλά το σύνολο των «ιδεών και ιδεολογημάτων» που διατρέχουν μια εποχή και τείνουν στη «σύνθεση ή αποσύνθεσή» της.<sup>229</sup> Η συγκεκριμένη ιστορική στιγμή δεν μπορεί παρά με τον ένα ή τον άλλο τρόπο να ασκεί επιρροή στο έργο του κάθε καλλιτέχνη. Διευκρινίζει ότι ένας πεζογράφος μπορεί να αντλεί τα θέματά του από τότε που αρχίζει «να παρατηρεί και να κρίνει τον κόσμο γύρω του, να δέχεται επιδράσεις και να αναπτύσσεται μέσα σε έναν διάλογο και αντίλογο, να κάνει τις επιλογές του».<sup>230</sup>

Αναλύοντας τον προβληματισμό του Αργυρίου, διαφαίνεται ότι ένα μυθιστόρημα δεν μπορεί παρά να υποδεικνύει στον αναγνώστη του μια όψη της πραγματικότητας. Υπογραμμίζει ότι: «Υπάρχουν πολλά παραδείγματα όπου άλλα ήθελε να υποστηρίξει ένας μυθιστοριογράφος και άλλα προκύπτουν από το έργο του».<sup>231</sup> Είναι σημαντικό δηλαδή ο συγγραφέας να εκφράζει μέσα από το έργο του τις αλήθειες που πρεσβεύει και στην «πραγματική», «έξω από το κείμενο» ζωή του. Επιπλέον, μερικοί συγγραφείς δεν μπορούν να ικανοποιήσουν αυτό το αίτημα (της εποχής) αφού «άλλα ήθελαν να πουν και άλλα προκύπτουν»:

[...]. Όσο πιο σύγχρονος είναι [ο αναγνώστης] με τον μυθιστοριογράφο, όσο πιο πολύ έχει ανατραφεί σε παράλληλα περιβάλλοντα, τόσο πιο πιθανό είναι να παρουσιάζει πολλά κοινά σημεία με την *ιδέα της πραγματικότητας* του συγγραφέα. Αν ο πεζογράφος *αναπαράγει* την πραγματικότητα, το αποτέλεσμα δε βγαίνει από την *πιστότητα* της πρώτης και την *αλήθεια* (ή αληθοφάνεια μάλλον) της δεύτερης, αλλά από την *πειστικότητα* του συνόλου, του οποίου ο έλεγχος γίνεται από τον αναγνώστη.<sup>232</sup>

<sup>228</sup> ό.π..

<sup>229</sup> ό.π., 24. Ο κριτικός θεωρεί ότι η ιστορική τοποθέτηση ενός συγγραφέα δεν του αφαιρεί τα στοιχεία της ιδιαιτερότητας, της ανεξαρτησίας και της «αυτονομίας» του.

<sup>230</sup> ό.π., 22.

<sup>231</sup> ό.π., 30.

<sup>232</sup> ό.π..



Καθίσταται δηλαδή σαφές ότι αναγκαία προϋπόθεση για να είναι πειστικό ως προς την «αλήθεια» του ένα έργο, πρέπει να ελέγχεται από κριτήρια που τίθενται από τον αναγνώστη. Την «αλήθεια» αυτή πρέπει ο αναγνώστης να την εξιχνιάσει, ασκώντας έλεγχο σε αυτό που διαβάζει, το αληθοφανές (δηλαδή το μυθοπλαστικό) σε αντιπαράθεση με αυτό που γνωρίζει (με βάση τις εμπειρίες που ζει στην πραγματική ζωή του και δεν σχετίζονται με τον μυθοπλαστικό, τεχνητό κόσμο του κειμένου). Για αυτό, σύμφωνα με τον ισχυρισμό του Αργυρίου είναι ευκολότερο για τον αναγνώστη που είναι σύγχρονος -ζει την ίδια δηλαδή εποχή με τον συγγραφέα- να συγκρίνει αυτό που διαβάζει με αυτό που ήδη γνωρίζει.

Το ιδιαίτερο στοιχείο που φαίνεται να εξυπηρετεί το μυθιστορηματικό αποτέλεσμα είναι η κοινή, παράλληλη πραγματικότητα, δηλαδή η βιωμένη ιστορική πραγματικότητα. Επομένως, ερμηνεύοντας τους συλλογισμούς του κριτικού, αντιλαμβάνεται κανείς ότι ένας αναγνώστης και ένας συγγραφέας που ζουν και αλληλοεπιδρούν στην ίδια χρονική στιγμή, στον ίδιο ιστορικό χώρο, υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να συγκλίνουν στο σημείο των κοινών ιστορικών συμφραζομένων. Ο «πεζογράφος ο οποίος καταγράφει "ιστορίες", τις αντλεί από το συγκεκριμένο περιβάλλον τους σύγχρονους του. [...] Το χρονικό λοιπόν δεδομένο του είναι απαραίτητο».<sup>233</sup> Ερευνώντας διεξοδικά, ο αναγνώστης θα ανακαλύψει και θα συγκρίνει στοιχεία που γνωρίζει ήδη, για να ασκήσει έλεγχο σε αυτά που γράφει ο μυθιστοριογράφος, στις «αλήθειες» που μπορεί να πρεσβεύει ή αξιώνει ο συγγραφέας μέσα από το έργο του. Διακρίνουμε δηλαδή από τον Αργυρίου μια θεώρηση της μεταπολεμικής λογοτεχνίας που μοιάζει σε μεγάλο βαθμό με τη θεώρηση της ιστοριογραφίας. Η ανάγκη επαλήθευσης ενός γεγονότος ή μιας ιστορίας—είτε αυτό είναι γραπτό είτε είναι προφορικό—δεν αφορά το μυθοπλαστικό έργο, αλλά την έξω από το κείμενο ζωή μας·κάθε αφήγηση δηλαδή που δεν είναι λογοτεχνική.

Ο Κ. Κοσμάς στην πολύ αξιόλογη μελέτη του<sup>234</sup> για το μεταϊστορικό μυθιστόρημα επισημαίνει ότι το πρώτο και πιο σημαντικό αίτημα που έπρεπε να ικανοποιεί ένα ιστορικό μυθιστόρημα ήταν η διαφορά της χρονικής απόστασης ανάμεσα στον χρόνο συγγραφής και στον χρόνο της μυθιστορηματικής δράσης.<sup>235</sup> Η απόσταση αυτή θεωρείτο ότι εξασφάλιζε αντικειμενικότητα στην αναπαράσταση της

---

<sup>233</sup> ό.π., 22.

<sup>234</sup> Κοσμάς, *Μετά την ιστορία*.

<sup>235</sup> ό.π., 25.

ιστορικής πραγματικότητας, «την οποία υποτίθεται ότι διαφύλασσε η αμεροληψία του συγγραφέα».<sup>236</sup> Ένα ιστορικό έργο δηλαδή έπρεπε να έχει γραφτεί αρκετά χρόνια μετά από την εποχή στην οποία διαδραματίζονταν τα γεγονότα, τα οποία περιέγραφε, προκειμένου να εκπληρώνει το αίτημα της επιστημονικής εγκυρότητας και αντικειμενικότητάς του. Ο Κ. Κοσμάς με την αντιπαράβολή και τη θεώρηση μιας σειράς επιχειρημάτων, παρακολουθεί πως εξελίχθηκαν οι αντιλήψεις για το ιστορικό μυθιστόρημα το μετονομαζόμενο σε «ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία»- [historiographic metafiction]. Σύμφωνα με τον μελετητή, ο προηγούμενος ισχυρισμός αποβαίνει αυθαίρετος και ανεπαρκής για να συμπεριλάβει ιστορικά μυθιστορήματα που επεξεργάζονται διαφορετικές, «μεταμυθοπλαστικές» τεχνικές σε σχέση με τις τεχνικές που ενσωματώνουν πεζά έργα του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Το αίτημα της απόστασης από τα γεγονότα υποτίθεται ότι εξασφάλιζε στον συγγραφέα του, ένα είδος αμεροληψίας και αντικειμενικότητας. Εντούτοις, ο Κ. Κοσμάς επισημαίνει ότι ο ιστορικός Κωνσταντίνος Παπαρηγόπουλος περιέγραφε ουσιαστικά τα γεγονότα της επανάστασης χωρίς να έχει κάποια χρονική απόσταση από αυτά,<sup>237</sup> μάλιστα ως ιστορικός και όχι ως μυθιστοριογράφος. Δεν υπάρχουν αντιρρήσεις για την ορθότητα και την εγκυρότητα του έργου, τουλάχιστον με βάση ένα κριτήριο, όπως αυτό της χρονικής απόστασης.

Στην προσπάθεια του να νομιμοποιήσει τη συμπερίληψη του πλήθους των αναγνωστών στην ερμηνευτική διαδικασία της λογοτεχνίας, ο Αργυρίου διαίρει τους αναγνώστες σε δύο ομάδες: σε αυτούς που διαβάζουν το έργο ταυτόχρονα με τη δημοσίευσή του και στους αναγνώστες οι οποίοι διαβάζουν το έργο από χρονική απόσταση. Στο σημείο αυτό ορίζει μια σχηματοποίηση, τα πενήντα χρόνια από τον θάνατο του συγγραφέα, ως ασφαλές σημείο, το οποίο μπορεί να διασφαλίσει κρίσεις ανεπηρέαστες και απαλλαγμένες από οποιεσδήποτε σκοπιμότητες και συμφέροντα.

---

<sup>236</sup> ό.π., 29. Ο Κωνσταντίνος Κοσμάς αναφέρει ότι ο Παναγιώτης Μουλλάς, και ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου υποστηρίζουν την «αντίληψη περί ιστορικότητας ως γεγονότων παρελθόντος και κατ' επέκταση τετελεσμένου χρόνου, δηλαδή με αρχή, μέση και τέλος, όπως υπονοείται στο αίτημα της χρονικής απόστασης, είναι καθιερωμένη και γενικώς αποδεκτή». Ενώ, σύμφωνα με τον Παναγιώτη Μουλλά, ο παντογνώστης αφηγητής του 19<sup>ου</sup> αιώνα -στην προκειμένη, αναφέρεται στα έργα του Βιζυηνού- όσο απομακρύνεται, «αποσύρεται ολότελα από τη δημιουργία του, προβάλλει την αντικειμενική και συλλογική αλήθεια των λεγομένων του», ό.π., 3. Παναγιώτης Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», *Νεοελληνικά Διηγήματα* (Αθήνα: Ερμής, 1980), με', Βαγγέλης Χατζηβασιλείου «Ιστορία και ρεαλισμός στους πεζογράφους της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς», στο *Επιστημονικό Συμπόσιο. Ιστορική πραγματικότητα και Νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995), 7 και 8 Απριλίου 1995* (Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη, 1995), 49-57.

<sup>237</sup> Κωνσταντίνος Κοσμάς, *Μετά την ιστορία*, 28.

Η χρονική απόσταση, σύμφωνα πάντα με τον κριτικό, εξασφαλίζει ελευθερία κρίσεως και τα οποιαδήποτε σφάλματα στην ερμηνεία ενός λογοτεχνικού έργου αφορούν αποκλειστικά τον κριτή και όχι το έργο ή τον καλλιτέχνη.<sup>238</sup>

Ωστόσο ο Αργυρίου δεν είναι και τόσο σίγουρος ότι τα «συγχρονικά στοιχεία» που περιέχονται στις αντιλήψεις των αναγνωστών «αδρανοποιούν» τα έργα στα αποτυχημένα. Συχνά κρίσεις και προβληματισμοί «αναπαράγονται» και «επανεγράφονται» ενισχύοντας τη θέση ότι «κανένα έργο δεν είναι απαλλαγμένο από τη χρονικότητά του, όπως και κάθε ερμηνεία-αξιολόγηση από τη δική της χρονικότητα».<sup>239</sup> Μελετώντας ένα έργο εκφράζονται πολλές και διαφορετικές σχέσεις και η ερμηνευτική διαδικασία «μας επιτρέπει να κάνομε όσες θέλομε αριθμητικές εφαρμογές».<sup>240</sup> Η διαδικασία της κριτικής ερμηνείας ενός έργου φαίνεται να αποτελεί μια ατελεύτητη διαδικασία με πολλούς αριθμητικούς συνδυασμούς. Αφού κάθε φορά μπορούν να προστίθενται καινούριες παράμετροι στην ερμηνεία ενός έργου. Είναι γενικώς αποδεκτό αναφέρει ο Αργυρίου ότι «κάθε σημαντικό έργο είναι αμφίσημο και επομένως καμιά ανάγνωση του δεν μπορεί να εκληφθεί ως οριστική, επειδή το έργο δεν αποτελεί κλειστό σύστημα».<sup>241</sup> Το κάθε λογοτεχνικό έργο έχει «ανταπόκριση» μια δεδομένη χρονική στιγμή σε ένα «ετερόκλητο κοινό».

Το «ιστορικό» ως έννοια θεωρείται αναπόσπαστο από το παρελθόν. Με βάση όμως αυτή τη λογική κάθε μυθιστόρημα μπορεί να εννοηθεί ως ιστορικό μυθιστόρημα, εφόσον η πράξη της συγγραφής του προηγείται της ανάγνωσης:

Το κριτήριο της αντιμετώπισης της ιστορίας ως παρελθόντος κάνει ιστορικό κάθε μυθιστόρημα. [...]. Σύμφωνα με ορισμένους μελετητές, κάθε μυθιστόρημα εφόσον αναγκαστικά θεματοποιεί έναν παρελθόντα χρόνο σε σχέση με το παρόν της ανάγνωσης και μια παρελθούσα [πραγματικότητα], γίνεται κάποτε ιστορικό.<sup>242</sup>

Μολαταύτα, ο Αργυρίου όπως έχουμε δει πιο πάνω, υποστηρίζει πως όσο πιο κοντά εμπειρικά στην εποχή του συγγραφέα ζει ο αναγνώστης, «όσο πιο πολύ έχει

---

<sup>238</sup> Αλέξανδρος Αργυρίου, «Σχέδιο για τα προβλήματα μιας ιστορίας της λογοτεχνίας (Συνέχεια)» *Το Δέντρο*, τχ. 3, (Δεκέμβριος 1983), σ. 17-18.

<sup>239</sup> ό.π., 18-19.

<sup>240</sup> ό.π., 20.

<sup>241</sup> Αλέξανδρος Αργυρίου, «Σχέδιο για τα προβλήματα μιας ιστορίας της λογοτεχνίας (Συνέχεια)» *Το Δέντρο*, τχ. 4-5, (Ιανουάριος-Μάρτιος 1984), 26.

<sup>242</sup> ό.π., 31. Ο Κωνσταντίνος Κοσμάς επισημαίνει ότι ένα άλλο ζητούμενο που απασχολεί την επιστήμη της ιστορίας και της ιστοριογραφίας είναι το πρόβλημα της ερμηνείας του όρου ιστορικός και ιστορία. Εκείνος που καταγράφει για παράδειγμα περασμένα γεγονότα θεωρείται ιστορικός, ενώ εκείνος που καταγράφει σύγχρονα του γεγονότα θεωρείται συγγραφέας. Κωνσταντίνος Κοσμάς, *Μετά την ιστορία*, 30-35.

ανατραφεί σε παράλληλα περιβάλλοντα, τόσο πιο πιθανό είναι να παρουσιάζει πολλά κοινά σημεία με την ιδέα της “πραγματικότητας” του συγγραφέα». Ωστόσο, το στοιχείο αυτό δεν φαίνεται να αποτελεί πλεονέκτημα για τον αναγνώστη, αφού η παραδεδομένη αντίληψη της χρονικής απόστασης από τα ιστορικά τεκταινόμενα, η οποία υποτίθεται ότι προσέδιδε αντικειμενικότητα είναι το στοιχείο το οποίο θα καθορίσει εν τέλει και την «αποκατάσταση της αλήθειας» για την κάθε ερμηνεία.

Αναφερόμενος σε παλιούς συγγραφείς που διαβάζονται σε νεότερες εποχές, ο Αργυρίου ισχυρίζεται ότι ο αναγνώστης, εφόσον το έργο έχει δημιουργηθεί στο παρελθόν, πρέπει να γνωρίζει τα ιστορικά συμφραζόμενα του έργου για την πληρέστερη κατανόησή του.<sup>243</sup> Θεωρεί ότι η ιστορική αυτή τοποθέτηση είναι υποχρεωτική για έναν κριτικό, φιλόλογο ή ιστορικό της λογοτεχνίας. Διευκρινίζει μάλιστα, πως «ιστορικά συμφραζόμενα» δεν αποτελούν μόνο τα εθνικά και πολιτικά συμβάντα μιας εποχής, «αλλά το σύνολο των ιδεών και ιδεολογημάτων που διατρέχουν μια εποχή και τείνουν σε σύνθεση ή αποσύνθεσή της».<sup>244</sup>

Είναι σημαντικό δηλαδή να κρίνει ο αναγνώστης, αν η πραγματικότητα, που δημιουργείται από το μυθιστορηματικό έργο, είναι κοντά στην πραγματικότητα που γνωρίζει, που βιώνει, ή που έχει ζήσει ο συγγραφέας σε μια παρελθούσα εποχή. Ο αναγνώστης θα ασκήσει έναν έλεγχο προκειμένου να αποδειχθεί ότι το έργο είναι «πειστικό»:

[...]. διατηρώντας την πρωτοβουλία τους (που μπορούν να κρίνουν και να συγκρίνουν) αποφασίζουν αν ένα μυθιστόρημα είναι πειστικό, αν το πραγματικό και το φανταστικό στοιχείο ενός έργου *φέρουν έναν κόσμο* που είναι *δυνατός* (δύναται να συνέβη) και οι αποκλίσεις του από τα συνήθη καθημερινά φαινόμενα γίνονται αποδεκτές στο όνομα της ιδιαιτερότητας.<sup>245</sup>

Η αντίληψη για τη σχέση του έργου, του συγγραφέα και του αναγνώστη, έτσι όπως διαμορφώνεται από τον Αργυρίου, δίνει την εντύπωση ότι το μυθιστόρημα υποβάλλει στον αναγνώστη του ένα αίτημα «αλήθειας». Αποτελεί το ίδιο το έργο ένα «τεκμήριο», «μια όψη της ιστορικής πραγματικότητας», ανεξάρτητα από την ικανότητα του συγγραφέα να αναπαραστήσει αυτό το συνονθύλευμα του φανταστικού με το πραγματικό. Διαφαίνεται ξεκάθαρα η αντίληψη της εποχής ότι ένα μυθιστόρημα αποτυπώνει ιστορικά γεγονότα, τα οποία ως αναγνώστες πρέπει να κρίνουμε με

<sup>243</sup> Αργυρίου, «Σχέδιο για τα προβλήματα», 22.

<sup>244</sup> ό.π., 24.

<sup>245</sup> ό.π., 30.

νηφαλιότητα και καθαρότητα. Ο συγγραφέας είναι ένα «σημαίνον» υποκείμενο, το οποίο φαίνεται να εκθέτει τις ιδέες, απόψεις του και να εκτίθεται ταυτόχρονα μέσω του έργου του στον αναγνώστη ή καλύτερα στους αναγνώστες του, αν δεν καταγράφει την πραγματικότητα με τρόπο αντικειμενικό και έγκυρο.

Ένας συγγραφέας κατοχυρώνει τις πεποιθήσεις του μέσα από ένα μυθιστόρημα, ακόμη και στην περίπτωση που τον υποδύεται ένα προσωπείο του. Οι πεποιθήσεις του αυτές, η πίστη του, το ιδεολόγημά του είναι άμεσα συνδεδεμένο με την ιστορική πραγματικότητα του παρόντος χρόνου όπου ζει. Από την άλλη, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε και το γεγονός ότι τα ιστορικά συμβάντα (π.χ. Κατοχή, Εμφύλια διαμάχη, Δικτατορία) τα οποία προσπαθούν να αναπαραστήσουν οι συγγραφείς παίζουν έναν κεντρικό ρόλο στον τρόπο που ερμηνεύεται η ελληνική μεταπολεμική λογοτεχνία, αφού επηρεάζουν και τους αποδέκτες των έργων.

Είναι χαρακτηριστικό ότι στην αρχή αυτού του κειμένου ο Αργυρίου προσπαθεί να επεξηγήσει τι εννοεί με τον όρο «εννοιοδότηση της πραγματικότητας» και πόσο σημαντικό είναι να διευκρινιστεί η σχέση της πραγματικότητας αυτής με τον αφηγηματικό λόγο. Η «εννοιοδότηση της πραγματικότητας» είναι μια «αυθαίρετη πράξη του νου» αναφέρει χαρακτηριστικά. «Θα ήταν αντικειμενική αν μπορούσαμε να συμφωνήσουμε όλοι».<sup>246</sup> Εντούτοις, αυτό δε σημαίνει ότι δεν υπάρχουν πράγματα για τα οποία όλοι μπορούμε να συμφωνήσουμε:

Βέβαια υπάρχει ένα μεγάλο ποσοστό γεγονότων που δεν μπορούν να αμφισβητηθούν. Είναι τα πραγματικά περιστατικά. Αίφνης ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος άρχισε την 1<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου του 1939. Παραπέρα όμως ούτε τα αίτια ή τις συνθήκες που μεσολάβησαν, αλλά ούτε ακόμη και για την αλυσίδα γεγονότων που ακολούθησαν θα μπορούσαμε να συμφωνήσουμε. Γιατί αν εξαιρέσουμε μια μικρή περιοχή των άμεσων εμπειριών μας (η αλήθεια των οποίων ισχύει ίσως για μας και μόνο που το ζήσαμε), τα πολλά άλλα τα ξέρομε από ειδήσεις οι οποίες, και όταν δεν είναι πλαστογραφημένες, μας έχουν δοθεί τακτοποιημένες, δηλαδή έχει παρέμβει κάποια ανθρώπινη βούληση, αγαθή έστω, στις καλύτερες των περιπτώσεων. Ελπίζω πως τώρα μπορούμε να πούμε ότι η περιγραφή των γεγονότων αποτελεί συγχρόνως και *ερμηνεία* τους, προϋποθέτει μια *γωνία παρατήρησης* και προφανώς έναν παρατηρητή με τη σχετικότητά του. Έτσι από το γεγονός έχομε μεταβεί στην *άποψη του γεγονότος* και, αν πληθύνουμε τα γεγονότα, οδηγούμαστε στην ανάγκη ταξινόμησής τους, η οποία πραγματοποιείται κάτω από μια θεωρία ή ιδεολογία. Συνεπώς: στη θέαση τους υπό περιορισμούς. Αυτή ονομάζουμε: εννοιοδότηση της πραγματικότητας, που είναι μια μορφή μυθοποίησής της, (για να πλησιάσουμε το μυθιστόρημα).<sup>247</sup>

Ο Αργυρίου αναφέρει αρχικά ότι η σχέση πραγματικότητας και αφηγηματικού λόγου είναι μια πράξη αυθαίρετη. Έπειτα όμως σημειώνει ότι υπάρχει μια σειρά

---

<sup>246</sup> ό.π., 27.

<sup>247</sup> ό.π..

γεγονότων για τα οποία δεν μπορεί να εκφραστεί αντίρρηση για την εγκυρότητά τους. Τα γεγονότα, λοιπόν, τα οποία προβάλλονται για την ορθότητα και την εγκυρότητα τους αφορούν σε αδιαμφισβήτητα χρονολογικά συμβάντα, όπως η 1<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου του 1939, όταν τα γερμανικά στρατεύματα εισβάλλουν στην Πολωνία και σηματοδοτείται ουσιαστικά η έναρξη του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Η πεποίθηση, δηλαδή, ότι η ιστορία μπορεί να καταγραφεί αντικειμενικά σε ένα λογοτεχνικό έργο, ισχύει μόνο για «πραγματικά περιστατικά», των οποίων η ερμηνεία δεν μπορεί να τεθεί υπό συζήτηση και επομένως να δοθούν διαφορετικές εξηγήσεις και απόψεις.

Από εκεί και έπειτα τα πράγματα αλλάζουν. Ακόμα και για τα γεγονότα που ακολούθησαν «δε θα μπορούσαμε να συμφωνήσουμε». Οι προσωπικές μαρτυρίες αφορούν μόνο αυτούς που έζησαν τα γεγονότα και δεν μπορούν να αποτελέσουν τον κανόνα της γενικότερης εικόνας των ιστορικών γεγονότων. Κάθε προσπάθεια περιγραφής τους, αποτελεί ταυτόχρονη ερμηνεία τους, όπως σημειώνει χαρακτηριστικά. Έτσι από το γεγονός, μεταβαίνουμε στην άποψη του γεγονότος, στη θέασή του υπό περιορισμούς, στην «εννοιοδότηση της πραγματικότητας». Είναι εντυπωσιακό ότι ο Αργυρίου αντιμετωπίζει όλα τα μυθιστορήματα μετά το 1939 με κριτήρια ιστοριογραφικής, αντικειμενικής αλήθειας. Δηλαδή ένα μυθιστόρημα αποτελεί μυθοπλαστικό έργο μεν, ωστόσο, κρύβει και ένα μέρος της αλήθειας, αφού μιμείται μια ιστορική πραγματικότητα που είναι γνωστή σε όλους. Τίθενται όμως ερωτηματικά για αυτή την ιστορική πραγματικότητα. Από την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και έπειτα η ιστορική εικόνα είναι θολή. Ένα γεγονός ενδέχεται να έχει πολλές ερμηνείες, για αυτό θεωρεί ότι προκειμένου να γίνει κατανοητή αυτή η ιστορική αλήθεια πρέπει να γνωρίζουμε ότι η θέαση του γίνεται υπό περιορισμούς, δηλαδή με την τακτική που ονομάζει «εννοιοδότηση της πραγματικότητας».

Ο Γιάννης Παπαθεοδώρου σημειώνει τα εξής όσο αφορά την μελέτη των εισαγωγών του Αργυρίου:

[...]. προβαίνει σε ιστορικές ερμηνείες γύρω από την εκάστοτε *εποχή*: η πολιτική και πολιτισμική ιστορία δεν είναι φόντο αλλά η ζωντανή κοινωνική πραγματικότητα εντός της οποίας υπάρχει η λογοτεχνία. Με αυτό τον τρόπο, ζητήματα που παραδοσιακά ανήκαν στην κοινωνική και οικονομική ιστορία εντάσσονται πλέον οργανικά μέσα στην ιστορία της λογοτεχνίας, υποχρεώνοντας τη δεύτερη να διεκδικεί τη μερική της *αυτονομία* αλλά όχι την αποκλειστική της πρωτοκαθεδρία. Τα ιστορικά συμφραζόμενα είναι μέρος της αφήγησης και όχι απλώς μια έξω-κειμενική συνθήκη που επηρεάζει που και που τη λογοτεχνία.<sup>248</sup>

<sup>248</sup> Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Από την “ιστορία της παιδείας” στα “συγχρονικά τεκμήρια”»: για την *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* του Αλέξανδρου Αργυρίου», στο *Για μια ιστορία της λογοτεχνίας του*

Σύμφωνα με τον Παπαθεοδώρου, δεν μπορούμε να ξεφύγουμε από το ιστορικό, κοινωνικό πλαίσιο της εποχής όταν διαβάζουμε λογοτεχνία. Πρέπει ως αναγνώστες να αλληλοεπιδρούμε με την περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον η θεώρηση του Αργυρίου, γιατί χρησιμοποιεί κατά βάση τα «ιστορικά κριτήρια» στην ερμηνεία του μυθιστορηματικού έργου και διακρίνει τα ιστορικά συμφραζόμενα, ως σημαντικό κριτήριο ερμηνείας ενός μυθιστορήματος. Ενώ δε γίνεται λόγος συγκεκριμένα για το ιστορικό μυθιστόρημα ως είδος, αλλά για τα μυθιστορήματα γενικά, η ιστορική πραγματικότητα φαίνεται να έχει την πρωτοκαθεδρία της στη μεταπολεμική πεζογραφία. Οι ιστορικές, ιδεολογικές και πολιτικές ανακατατάξεις που λαμβάνουν χώρα τη δεκαετία του '40 αναχαίτζουν την «αντικειμενική» θεώρηση της ιστορίας. Ο Αργυρίου παρατηρεί ότι τα ιστορικά συμβάντα που κλονίζουν τη σχέση του πεζογραφικού έργου με τον έξω κόσμο έχουν ως έναυσμά τους τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και από τότε παρατηρείται μια τομή. Ο Παπαθεοδώρου σημειώνει ότι «οι πηγές του Αργυρίου δεν είναι τα «βιβλία», αλλά είναι ο «κοινωνικός λόγος» περί τη λογοτεχνία: «οι υλικές όψεις των πολιτισμικών αντικειμένων, η διασταύρωση των ατομικών με τις συλλογικές φωνές», η «υπέρβαση της αυστηρής κατηγοριοποίησης ανάμεσα σε υψηλό και χαμηλό επίπεδο κουλτούρας».<sup>249</sup>

### **2.3 Λογοτεχνική αναφορικότητα**

Η τομή που σημειώνεται τόσο αφηνιδιαστικά δεν είναι μόνο χρονική, αλλά και ποιοτική. Διαπιστώνουμε, δηλαδή από τον σχολιασμό του κριτικού, ότι από την Κατοχή και έπειτα δεν πλήττεται μόνο το αίτημα της «αλήθειας» ενός μυθιστορήματος, αλλά και το αίτημα κατά πόσο «τα πραγματικά γεγονότα» μπορούν να καταγραφούν αντικειμενικά από την επιστήμη της ιστοριογραφίας. Συνεπώς, αφού προκύπτουν πολλές ερμηνείες και απόψεις για το ίδιο ιστορικό συμβάν, η ερμηνεία του μυθοπλαστικού έργου φαίνεται να αποτελεί τώρα πια δυσκολότερη υπόθεση. Η αφήγηση ιστορικών γεγονότων του παρελθόντος από τον εκάστοτε συγγραφέα αποτελεί την προσωπική του ερμηνεία. Επομένως, πρέπει να είμαστε περισσότερο

---

*εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης: Θέματα και ρεύματα*, Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας επιμ. (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Μουσείο Μπενάκη, 2012), 553-554.

<sup>249</sup> ό.π., 554.

καχύποπτοι ως αναγνώστες απέναντι στις «ερμηνείες», στις ιστορίες που διαβάζουμε, αφού τα γεγονότα περνούν στον «μύθο», μετατρέπονται σε μυθιστορία.

Το αντικείμενο το οποίο αναπαριστά ένα ιστορικό μυθιστόρημα δεν είναι η πραγματικότητα, «αφού η αντίληψη της πραγματικότητας είναι αποτέλεσμα αφαίρεσης και προσωπικών επιλογών».<sup>250</sup> Ο Κοσμάς αναφέρει ότι η ιστορική αναφορά σε ένα ιστορικό μυθιστόρημα, η οποία δανείζεται τον ορισμό της από τον Paul Ricoeur, αποτελεί μορφή συνείδησης της ιστορίας και όχι αναφορά παρελθόντων χρόνων.<sup>251</sup> Η μυθοπλαστική αφήγηση δεν είναι υποταγμένη πιστά στην πραγματικότητα, επειδή δεν ενδιαφέρεται να δείξει με αντικειμενικό τρόπο την ιστορία.<sup>252</sup>

Ο Ricoeur ονομάζει την πιστή αφήγηση της πραγματικότητας «εμπειρική». Η «εμπειρική» αφήγηση εμπεριέχει τα είδη της βιογραφίας, του χρονικού, και της ιστορίας.<sup>253</sup> Το ζήτημα που φαίνεται να απασχολεί τον Αργυρίου αλλά και τους μελετητές των ιστορικών μυθιστορημάτων είναι το αντικείμενο αναφοράς του ιστορικού μυθιστορήματος, αλλιώς το ζήτημα της λογοτεχνικής αναφορικότητας.<sup>254</sup> Για μερικούς μελετητές το λογοτεχνικό κείμενο αποτελεί έναν αυτόνομο κόσμο και δεν μπορεί να αντιμετωπίζεται με κριτήρια που σχετίζονται με χώρους άλλων επιστημών, όπως η ιστορία για παράδειγμα. Κατ' επέκταση, δε διαβάζεται για να απαντηθούν ερωτήματα που αφορούν σε μια αλήθεια που βρίσκεται εκτός της μυθιστορίας, αφού η λογοτεχνική γλώσσα δεν έχει πραγματικό εξωκειμενικό αντικείμενο αναφοράς. Για τον Northrop Frye κάθε ποίημα που δημιουργείται δεν ξεπροβάλλει από το κενό, αλλά από ένα άλλο ποίημα, αρνούμενος κάθε δυνατότητα αναφοράς του λογοτεχνικού κειμένου έξω από τον εαυτό του:

Είναι σχεδόν αδύνατο να αποδεχτούμε μια κριτική άποψη που μπερδεύει το πρωτότυπο με το μη αυθεντικό, και φαντάζεται ότι ένας δημιουργικός ποιητής κάθεται με το στυλό στο χέρι, λίγες λευκές σελίδες και τελικά, δημιουργεί ένα καινούριο ποίημα ως μια ιδιαίτερη πράξη δημιουργίας από το μηδέν *ex nihilo*. Οι άνθρωποι δε λειτουργούν με αυτό τον τρόπο. Όπως ακριβώς μια καινούρια επιστημονική ανακάλυψη δηλώνει κάτι που βρισκόταν σε λανθάνουσα κατάσταση στη φύση, και την ίδια στιγμή εύλογα συνδέεται με τη γενική δομή της ήδη υπάρχουσας επιστημονικής γνώσης, έτσι ακριβώς και το ποίημα φανερώνει, δηλώνει κάτι το οποίο βρισκόταν σε λανθάνουσα μορφή στο σύστημα των λέξεων. Η λογοτεχνία μπορεί να έχει ζωή, αλήθεια, εμπειρία, φύση, φανταστική αλήθεια, κοινωνικές συνθήκες, ή οτιδήποτε

<sup>250</sup> Κοσμάς, *Μετά την ιστορία*, 41.

<sup>251</sup> ό.π., 47-48.

<sup>252</sup> Paul Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος (Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1990), σ. 50.

<sup>253</sup> ό.π., 50-51.

<sup>254</sup> Ο Gottlob Frege θεωρεί ότι η λογοτεχνική γλώσσα, δεν έχει εξωκειμενικό σημείο αναφοράς. Ο Northrop Frye και ο Russel ισχυρίζονται την αυτονομία της γλώσσας της λογοτεχνίας έναντι της καθημερινής πραγματικότητας. Κοσμάς. *Μετά την ιστορία*, 38.



επιθυμεί κανείς για το περιεχόμενό της, όμως η λογοτεχνία από μόνη της δεν αποτελείται από αυτά τα πράγματα. Η ποίηση μπορεί να γίνει μόνο μέσα από άλλα ποιήματα, τα μυθιστορήματα μέσα από άλλα μυθιστορήματα. Η λογοτεχνία αυτοδιαμορφώνεται και δε διαμορφώνεται απ' έξω. Οι φόρμες της λογοτεχνίας δεν μπορούν πλέον να υπάρξουν έξω από τη λογοτεχνία, όπως οι φόρμες της σονάτας, της φούγκας και του ροντό δεν μπορούν να υπάρξουν έξω από τη μουσική.<sup>255</sup>

Η αντίληψη όμως ότι η λογοτεχνία δεν έχει εξωκειμενικό αντικείμενο αναφοράς θα συνεπαγόταν ότι τη λογοτεχνία δεν την ενδιαφέρει η ηθική, η πολιτική διάσταση του ανθρώπου, δηλαδή η πραγματικότητα.<sup>256</sup> Ο Ricœur επισημαίνει ότι:

[...]. εάν λάβουμε υπόψη το δεδομένο πως τα ιστορικά γεγονότα κερδίζουν το ιστορικό τους status, όχι μόνο από τη διατύπωση και διάρθρωσή τους σε αξιοσημείωτες δηλωτικές προτάσεις, αλλά επίσης από την τοποθέτηση αυτών των αξιοσημείωτων προτάσεων σε σχηματισμούς ενός ορισμένου είδους που με ολοκληρωμένο τρόπο συνιστούν μια αφήγηση, τότε αυτό που πρέπει να τοποθετήσουμε στο κέντρο της επιστημολογικής συζήτησης δεν είναι πλέον η φύση της ιστορικής εξήγησης, αλλά η λειτουργία της.<sup>257</sup>

Κάθε αφήγηση σύμφωνα με τον Ricœur συνδυάζει δύο χρονολογικές διατάξεις, μια χρονολογική και μια μη-χρονολογική. Την πρώτη, την ονομάζει «διάσταση των επεισοδίων» και τη δεύτερη «διαμορφωτική». Η πρώτη διάσταση εκφράζεται «με την αναμονή των ενδεχόμενων περιστατικών, τα οποία επηρεάζουν την ανάπτυξη της ιστορίας. Από αυτό προκαλούνται ερωτήσεις όπως: και λοιπόν; και τότε; τι συνέβη μετά; ποια ήταν η κατάληξη; Και άλλες παρόμοιες».<sup>258</sup> Ο Ricœur θεωρεί ότι η δεύτερη διάσταση, δηλαδή η συγκρότηση/διάρθρωση των γεγονότων είναι «παράδοξη» και «σύνθετη». Γιατί ακόμη και η πιο ταπεινή αφήγηση είναι κάτι περισσότερο από μια σειρά γεγονότων που εναλλάσσονται μεταξύ τους με χρονολογική σειρά.<sup>259</sup>

Η πράξη της αφήγησης συνθέτει επίσης από σκόρπια γεγονότα ολότητες με νόημα. [...]. Η τέχνη του αφηγείσθαι [...] προϋποθέτει την ικανότητά μας, από μια διαδοχή να αποσπούμε μια μορφή/διαμόρφωση. Αυτή η *διαμορφωτική* δράση, [...] συνιστά τη δεύτερη διάσταση.<sup>260</sup>

---

<sup>255</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays by Northrop Frye* (Princeton and New Jersey: Princeton University Press, 1957), 97.

<sup>256</sup> Ο Κωνσταντίνος Κοσμάς αναφέρει τον όρο που προτείνει ο Umberto Eco, «πλάνη της αναφορικότητας» [referential fallacy]. «Αν δεχτούμε το γεγονός ότι ένα λογοτεχνικό έργο δεν έχει μια εξωκειμενική αναφορά, τότε προλαβαίνουμε την πλάνη της αναφορικότητας, ότι δηλαδή τα σημειώματα σε ένα μυθιστόρημα ανταποκρίνονται σε κάποια πραγματικά σημαινόντα, αντικείμενα αναφοράς έξω από το μυθιστόρημα. Την ίδια στιγμή ο Σωσσυρικός δομισμός αφαιρεί «από την αφήγηση τη χρονική της διάσταση και αποχρονολογοποιείται». (Σημειώματα είναι το περιεχόμενο, η ενυπάρχουσα έννοια ενός γλωσσικού σημείου, ενώ σημαίνον είναι η μορφή, το υλικό μέρος, η ακουστική εικόνα ενός γλωσσικού σημείου). Κοσμάς, *Μετά την ιστορία*, 39-40,

<sup>257</sup> Ricœur, *Η αφηγηματική λειτουργία*, 21-22.

<sup>258</sup> ό.π., 26.

<sup>259</sup> ό.π., 28.

<sup>260</sup> ό.π., 27.

Η σχέση της αφηγηματικότητας και της χρονικότητας είναι αμοιβαία.<sup>261</sup> Η πρώτη χρονική δομή, σύμφωνα με τον Ricœur είναι αυτή, στην οποία συμβαίνουν τα γεγονότα. Είναι ακριβώς αυτή η χρονική δομή που εξισώνεται με τη συνήθη αναπαράσταση του χρόνου.<sup>262</sup> Η αφηγηματική δομή που επιλέγει για να αποδείξει τον ρόλο της αφήγησης και να διερευνήσει τη χρονικότητα είναι η «πλοκή». Παρακάτω παραθέτουμε τον ορισμό που δίνει στην «πλοκή»:

Με τον όρο πλοκή εννοώ το κατανοητό σύνολο που διέπει μια διαδοχή γεγονότων σε οποιαδήποτε ιστορία. Αυτός ο προσωρινός ορισμός δείχνει αμέσως τη συνάρτηση σύνδεσης της πλοκής ανάμεσα σε ένα γεγονός ή των γεγονότων και της ιστορίας/story. Μια ιστορία αποτελείται από γεγονότα, στο βαθμό που η πλοκή μετατρέπει τα γεγονότα σε μια ιστορία. Η πλοκή, επομένως, μας τοποθετεί στο σημείο που διασταυρώνεται η χρονικότητα και η αφηγηματικότητα: για να είναι ιστορικό, ένα γεγονός πρέπει να είναι κάτι παραπάνω από ένα μεμονωμένο συμβάν, ένα μοναδικό συμβάν. Παίρνει τον ορισμό του από τη συμβολή του στην ανάπτυξη της πλοκής.<sup>263</sup>

Αν υποθέσουμε ότι μια ιστορία περιγράφει μια σειρά από δράσεις και εμπειρίες που γίνονται από έναν αριθμό χαρακτήρων (πραγματικών ή φανταστικών), τότε οι χαρακτήρες παρουσιάζονται είτε σε καταστάσεις που αλλάζουν είτε στις οποίες στη συνέχεια αντιδρούν. Αυτές οι αλλαγές αποκαλύπτουν «κρυφές πτυχές» της κατάστασης και των χαρακτήρων και δημιουργούν μια νέα κατάσταση που «απαιτεί σκέψη, δράση ή και τα δύο». Ο Ricœur επισημαίνει πως «η απάντηση σε αυτή την κατάσταση προάγει την ιστορία στο συμπέρασμά της». Για αυτό αν ακολουθήσουμε μια ιστορία, σημαίνει να κατανοήσουμε τις «διαδοχικές ενέργειες, σκέψεις και συναισθήματα στο βαθμό που παρουσιάζουν μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. [...] το συμπέρασμα της ιστορίας είναι ο πόλος έλξης ολόκληρης της ανάπτυξης»:<sup>264</sup>

Αλλά ένα αφηγηματικό συμπέρασμα δεν μπορεί ούτε να συναχθεί ούτε να προβλεφθεί. Δεν υπάρχει ιστορία αν η προσοχή μας δε μετακινείται από χιλιάδες απρόβλεπτα. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο μια ιστορία πρέπει να ακολουθηθεί στο συμπέρασμά της. Επομένως, αντί να είναι προβλέψιμο, ένα συμπέρασμα πρέπει να είναι αποδεκτό. Κοιτώντας πίσω από το συμπέρασμα στα επεισόδια που οδηγούν σε αυτό, πρέπει να είμαστε σε θέση να πούμε ότι αυτό το τέλος απαιτούσαν τέτοιου είδους γεγονότα και αυτήν την αλυσίδα δράσεων. Αλλά αυτή η προς τα πίσω θέαση καθίσταται δυνατή από την τελεολογική κίνηση που κατευθύνεται από τις προσδοκίες μας όταν παρακολουθούμε την ιστορία.<sup>265</sup>

<sup>261</sup> Paul Ricœur, «Narrative Time», *Critical Inquiry* 7, αρ. 1 (Φθινόπωρο 1980), 169.

<sup>262</sup> ό.π., 170.

<sup>263</sup> ό.π., 171.

<sup>264</sup> ό.π., 175.

<sup>265</sup> ό.π., 175.

Δια μέσου της αφήγησης δημιουργείται η πλοκή. Όταν τα γεγονότα παίρνουν σάρκα και οστά μέσω της αφήγησης τότε, αποκτούν και το χρονικό τους πρόσημο. Το ένα διαδέχεται το άλλο, προηγείται, κ.λπ. Τα συμβάντα αποκτούν νόημα μόνο όταν μπαίνουν στη δομή της αφήγησης. Το ζητούμενο κάθε αφήγησης είναι το αφηγηματικό συμπέρασμα. Υπό αυτήν την έννοια, «ένα αφηγηματικό συμπέρασμα δεν μπορεί ούτε να συναχθεί ούτε να προβλεφθεί» μας αναφέρει ο Ricœur. Αν τα γεγονότα αυτά, αποτελούν ένα μεμονωμένο περιστατικό, δηλαδή η αφήγησή τους αφορά σε μία και μοναδική φορά, τότε τα γεγονότα αυτά δεν είναι ιστορικά. Για να αποτελέσουν ιστορικά γεγονότα πρέπει να επαναληφθεί η πλοκή, δηλαδή η αφήγησή τους.

Η αφήγηση φτιάχνει την πλοκή και η πλοκή είναι το απαραίτητο στοιχείο της χρονικότητας και της ιστορικότητας. Δηλαδή, σύμφωνα με την ορολογία του Paul Ricœur, η πραγματικότητα, η οποία αποτελεί το πρώτο στάδιο, προϋποθέτει την πράξη. Η πράξη, μέσω της αφηγηματικής επινόησης, εντάσσεται σε μια πλοκή και έτσι η πραγματικότητα-πράξη αποκτάει χρονικότητα και ιστορικότητα.<sup>266</sup> Οι πράξεις αποκτούν ιστορικότητα όταν δια μέσου της μνήμης επαναλαμβάνονται και έτσι με αυτόν τον τρόπο καθιερώνονται ως ιστορικές πράξεις ενός κοινού δημόσιου παρελθόντος. Η αφηγηματικότητα εντάσσει τα γεγονότα σε μια πλοκή/story. Με την επανάληψή τους, μέσω της μνήμης καθιερώνεται η ιστορικότητα τους:

Ο δημόσιος χρόνος δεν είναι πια ο ανώνυμος χρόνος μιας κανονικής αναπαράστασης, αλλά ο χρόνος της αλληλεπίδρασης. Υπό αυτή την έννοια, ο αφηγηματικός χρόνος, είναι από την αρχή, ο χρόνος της ύπαρξης με τους άλλους.<sup>267</sup>

Είναι σημαντικό ότι η ιστοριογραφία, σύμφωνα με τον Paul Ricœur, δεν είναι τίποτα περισσότερο από το πέρασμα στη γραφή και στη συνέχεια στην κριτική επανεγγραφή αυτής της αρχέγονης σύνθεσης της παράδοσης. Μορφές αφήγησης όπως τα χρονικά ή οι θρύλοι οι οποίες, επισημαίνει, θεωρούνται αφελείς μορφές αφήγησης, αναπτύσσονται μεταξύ αυτής της παράδοσης και της συγγραφής της ιστορίας. Στο επίπεδο αυτής της διαμεσολάβησης, όπου προηγείται η συγγραφή της ιστορίας από κάτι που έχει ήδη ειπωθεί, δημιουργείται η μεγάλη σύγχυση. Η επανάληψη μπορεί να εκληφθεί ως το θεμέλιο της ιστοριογραφίας. Αλλά είναι μια επανάληψη που διατυπώνεται πάντα σε μια αφήγηση. Η ιστορία μετατρέπεται στην επανάληψη της αφήγησης σε «επανάληψη της αφήγησης σε έρευνα». Υπό αυτήν την

---

<sup>266</sup> Paul Ricœur, *Time and Narrative*, μτφρ. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

<sup>267</sup> Ricœur, «Narrative Time», 188.

έννοια, η αφήγηση «διορθώνει» τη θεωρία της ιστορικότητας στον βαθμό που δέχεται «τη μαγεία της για το θέμα της επανάληψης από τη θεωρία της αφήγησης».<sup>268</sup>

Μεταβαίνοντας τώρα στην ελληνική πραγματικότητα από την Μεταπολίτευση και έπειτα, μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι το ζήτημα της λογοτεχνικής αναφορικότητας γίνεται κεντρικό στις συζητήσεις των Ελλήνων κριτικών και συγγραφέων. Η παρουσίαση των ιστορικών γεγονότων που έχουν λάβει χώρα στην Ελλάδα μέσα από τον πεζό λόγο είναι κάτι παραπάνω από μια σειρά γεγονότων που εξιστορούνται σε χρονολογική σειρά, σύμφωνα με τους όρους του Ricoeur. Οι πολυεδρικές αφηγήσεις των ιστορικών γεγονότων της Κατοχής και του Εμφυλίου γίνονται αφορμή για μια ταξινόμηση, «η οποία πραγματοποιείται κάτω από μια θεωρία ή ιδεολογία. Δηλαδή στη θέασή τους υπό περιορισμούς».<sup>269</sup> Η λογοτεχνία έχει τη δύναμη να «μυθοποιεί» τα ιστορικά γεγονότα. Με άλλα λόγια, η πραγματικότητα διυλίζεται μέσα από τη φαντασία, τη βούληση του καλλιτέχνη και μετατρέπεται σε έναν μύθο. Οι ερμηνείες διευρύνονται, γιατί ανοίγονται οι θεάσεις. Συνεπώς, το επιχείρημα του Αργυρίου για τη συγχρονικότητα αναγνώστη-συγγραφέα ενδέχεται να καθιστά τον αναγνώστη που βιώνει τα γεγονότα που περιγράφει ο συγγραφέας σε ευνοϊκότερη θέση, αφού μπορεί να κρίνει «εξ ιδίων» την «αλήθεια» του μυθιστορηματικού έργου που διαβάσει.

Ο Σ.Ν. Φιλιππίδης θεωρεί ότι το κριτήριο με το οποίο ο Αργυρίου κατατάσσει ως μεταπολεμικούς πεζογράφους συγγραφείς είναι χρονολογικό και όχι αισθητικό.<sup>270</sup> Τους «λυρικούς πεζογράφους» (Αστέρη Κοββατζή, Τάσο Αθανασιάδη, Άλκη Αγγελόγλου, κ.ά.), οι οποίοι χαρακτηρίζονται από «κοινό τρόπο γραφής» ο Αργυρίου, το 1988, τους εντάσσει στη μεταπολεμική γενιά.<sup>271</sup> Ο Σ.Ν. Φιλιππίδης επισημαίνει το γεγονός ότι στα κατοπινά χρόνια, ο Αργυρίου εξακολουθεί να προβληματίζεται κατά πόσο η ένταξη πεζογράφων στους μεταπολεμικούς με μόνο κριτήριο τη δημοσίευση κειμένων μετά το έτος έναρξης του Β' Παγκοσμίου ενδείκνυται και είναι ασφαλής. Λαμβάνοντας υπόψη τις αντικρουόμενες εισηγήσεις των Ωρολογά και Άγρα, κάνει

---

<sup>268</sup> ό.π., 189.

<sup>269</sup> Αργυρίου, *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία*, 50.

<sup>270</sup> Σ.Ν. Φιλιππίδης, «Για μια ιστορία της ελληνικής πειραματικής πεζογραφίας κατά την περίοδο 1944-1974», στο *Για μια ιστορία της λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης: Θέματα και ρεύματα*, Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας επιμ. (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Μουσείο Μπενάκη, 2012), σ. 257-258.

<sup>271</sup> Αργυρίου, *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία*, 50.

λόγο για μια «άλλη γραφή».<sup>272</sup> Ο Σ.Ν. Φιλιππίδης αναφέρει ότι αργότερα «αναθεωρεί οριστικά τις απόψεις του συμπεριλαμβάνοντας τους Αγγελόγλου και Κοββατζή (μαζί με τους Δημήτρη Χατζή και Σωτήρη Πατατζή) στους προπολεμικούς συγγραφείς».<sup>273</sup> Σημειώνει τα εξής: «καθαυτό μεταπολεμικούς πεζογράφους οφείλομε να δεχτούμε όσους σε νεαρή ηλικία εμφανίζονται μεταπολεμικά».<sup>274</sup>

Πράγματι, το κριτήριό του είναι χρονολογικό, ωστόσο από τα συμφραζόμενα των λόγων του διαφαίνεται μια δυσπιστία που έγκειται στην επιρροή που ασκούν τα ιστορικά γεγονότα στο έργο των πεζογράφων. Η λογοκρισία και οι φυλακίσεις, στοιχεία που επηρεάζουν τη συγγραφική δραστηριότητα των πεζογράφων και εκκινούν από τον Β' Παγκόσμιο αποτελούν το κριτήριο που λαμβάνει υπόψη του στην τελική του κατάταξη ο κριτικός. Η δυσπιστία του οφείλεται ακριβώς στην επιρροή και στις συνέπειες που ασκεί η χρονική αυτή σύμβαση στους λογοτέχνες. Και όταν λέμε χρονική σύμβαση εννοούμε το βίωμα των ιστορικών γεγονότων, της Κατοχής και του Εμφυλίου.

Το 1988 διακρίνει τους πεζογράφους αυτούς σε «πεζογράφους του Μεσοπολέμου» που γράφουν «μεταπολεμική πεζογραφία». Παράλληλα, κατατάσσονται στους πεζογράφους της «λυρικής πεζογραφίας». Εντάσσει το έργο τους ενώ δεν έχει στοιχεία μεταπολεμικά στη μεταπολεμική λογοτεχνία, επειδή εκδίδεται μετά την Κατοχή. Εντούτοις, διαφαίνεται η προσπάθεια αιτιολόγησης της ένταξης αυτών των πεζογράφων στη μεταπολεμική πεζογραφία με κριτήρια τα ιστορικά συμβάντα. Σημειώνει ότι ένας άλλος σημαντικός λόγος για τον οποίο οι πεζογράφοι αυτοί αναφέρονται σε προηγούμενες καταστάσεις και συνθήκες, είναι εξαιτίας της «ύπαρξης λογοκρισίας», αρχικά ιταλικής και έπειτα γερμανικής, στα χρόνια της Κατοχής, η οποία συνετέλεσε στη διαμόρφωση του έργου τους.<sup>275</sup>

<sup>272</sup> Φιλιππίδης, «Για μια ιστορία», 257. Και στο: Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της. Τόμος Γ': Στους δύστηνους καιρούς (1941-1944)* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2003), 234-268.

<sup>273</sup> Φιλιππίδης, «Για μια ιστορία», 257.

<sup>274</sup> ό.π., 257-258. Ο Αλέξανδρος Αργυρίου αναφέρει τα εξής: «Συνηθίζεται να περιλαμβάνονται στους μεταπολεμικούς συγγραφείς, επειδή εμφανίστηκαν καθυστερημένα, οι: Δ. Χατζής, Σ. Πατατζής, Α. Αγγελόγλου, Α. Κοββατζής. Ωστόσο, καθαυτό μεταπολεμικούς πεζογράφους οφείλομε να δεχτούμε όσους σε νεαρή ηλικία εμφανίζονται μεταπολεμικά». Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής*, 453.

<sup>275</sup> Παρόλο που στο έργο τους δεν υπάρχουν φανερές ενδείξεις στο περιεχόμενο ότι οι πεζογράφοι αυτοί αναφέρονται στα κρίσιμα ιστορικά γεγονότα που διαδραματίζονται από την Κατοχή και έπειτα, ο Αργύριος επειδή θεωρεί ότι η λογοκρισία επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τη θέση του έργου τους στην ανθολογία. «Το ότι όμως η πεζογραφία που δημοσιεύεται στα χρόνια της Κατοχής αναφέρεται σε προηγούμενες καταστάσεις και συνθήκες, δεν οφείλεται μόνο στο ότι λείπει η προοπτική που κατασταίνει την εμπειρία "βίωμα" (τρόπο και στάση ζωής) αλλά στην ύπαρξη λογοκρισίας, αρχικά ιταλικής και έπειτα γερμανικής [...] Αν η λογοκρισία αναβάλλει (αλλά δε ματαιώνει) την εμφάνιση μιας πεζογραφίας ευθυγραμμισμένης με την κατοχική κατάσταση (αυτές οι ίδιες συνθήκες με ό,τι σκοτεινά

Κατά τον ίδιο τρόπο, διαπιστώνουμε ότι στην «Ανακεφαλαίωση» του μελετήματος του 2004, ενώ σχολιάζει αρχικά ότι νέους πεζογράφους δεν έχουμε τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια γιατί «είναι σε στρατεύσιμη ηλικία» και εκπροσωπείται κυρίως από γυναίκες<sup>276</sup> επανεντάσσει στη μεταπολεμική γενιά τους «πρεσβύτερους άρρενες πεζογράφους, Τ. Αθανασιάδη (*Η χαρισάμενη εποχή*), Δ. Χατζή (*Η φωτιά*), Σ. Πατατζή (*Ματωμένα χρόνια και Μεθυσμένη πολιτεία*), Ά. Αγγελόγλου (*Κυπαρισσόμηλα*) και Α. Κοββατζή (*Κάτω από τον γαλάζιο ουρανό*)»<sup>277</sup> που μόλις πριν είχε περιλάβει στην προηγούμενη γενία. Μάλιστα, το επιχείρημα που φαίνεται να χρησιμοποιεί στην έκδοση του 2004, αλλά και του 1988 και αποτελεί την αιτία για την οποία διακατέχεται από αυτή τη δυσπιστία είναι η σύνδεση και η επιρροή που ασκούν τα ιστορικά γεγονότα που διαδραματίζονται στην εξωκειμενική-πραγματική ζωή των πεζογράφων. Οι κοινές εμπειρίες που βιώνουν οι πεζογράφοι, καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο με τον οποίο ανθολογεί ο κριτικός:

Κάποιοι της «γενιάς» [προφανώς εννοείται η μεσοπολεμική] αυτής θα πληρώσουν το τμήμα της μισαλλοδοξίας [...] Ο Σ. Πατατζής θα απειληθεί να περάσει στρατοδικείο ως λιποτακτής από το τάγμα Χωροφυλακής στο αντάρτικο επί Κατοχής, αν δεν αποκηρύξει την ανταρσία. [...] Ο Δημ. Χατζής και ο Μήτσος Αλεξανδρόπουλος καταφεύγουν στο νέο αντάρτικο και ακολουθούν τη μοίρα των ηττημένων.<sup>278</sup>

Ο Γιάννης Παπαθεοδώρου υποστηρίζει κατ' αναλογία με τον παραπάνω συλλογισμό ότι «οι εκδοχές αισθητικής νεωτερικότητας» που εξιστορεί ο Αργυρίου στο πολύτομο και πολυσχιδές έργο του εγγράφονται σε ένα «καθεστώς ιστορικότητας». Η «ερμηνευτική προσέγγιση της *Ιστορίας* του και η περιοδολόγησή» του προκρίνουν μια διακριτή εξιστόρηση της λογοτεχνίας.<sup>279</sup> Αντιμετωπίζει την ανάγνωση ως

[...]. ιστορικά μεταβλητή διανοητική στάση, που ορίζεται όχι από τις απλές αλλαγές του φιλολογικού γούστου, παρά από την ενσωμάτωση ποικίλων αντιφάσεων στην ιδεολογία και την κουλτούρα μιας εποχής. Ακριβώς αυτές οι αντιφάσεις είναι που

---

στοιχεία έφεραν στην επιφάνεια) η αίσθηση ότι ο χιτλερισμός βρισκόταν μέσα στις δυνατότητες του Ευρωπαϊκού πολιτισμού και της πολιτικής τους, οδηγούσε μοιραία τους διανοητές του Μεσοπολέμου σε μια αναθεώρηση της ιδεολογίας τους της στάσεως τους απέναντι στα πράγματα. Αυτός ήταν ένας από τους λόγους (όχι απαραίτητα και ο μόνος) που αρκετοί πεζογράφοι του Μεσοπολέμου στράφηκαν προς το παρελθόν και την ιστορία, στα μεταπολεμικά χρόνια. Αλλά η μεταπολεμική πεζογραφία των πεζογράφων του Μεσοπολέμου είναι μια άλλη ιστορία». Αργυρίου, *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία*, 50-51.

<sup>276</sup> Βλ.: «είναι σε στρατεύσιμη ηλικία, η μεταπολεμική πεζογραφία εκπροσωπείται από τις: Μόνα Μητροπούλου, Μιμίκια Κρανάη, Τατιάνα Γκρίτση - Μιλλιέξ, Γαλάτεια Σαράντη, Μαργαρίτα Λυμπεράκη, Εύα Βλάχη» Στο: Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του ετεροκαθορισμένου εμφυλίου πολέμου 1945-1949 Τόμος Δ'* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2003) 484-485.

<sup>277</sup> ό.π., 485.

<sup>278</sup> ό.π., 485.

<sup>279</sup> Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Από την "ιστορία της παιδείας"», 548.

επιτρέπουν την οικειοποίηση, την κατάχτηση, ή ακόμη και την απόρριψη συγγραφέων, ρευμάτων και τάσεων.<sup>280</sup>

Οι μέθοδοι και η ερμηνευτική διαδικασία που ακολουθεί φαίνεται να παρουσιάζουν διαφορές με τάσεις της θεωρίας της λογοτεχνίας, οι οποίες «συχνά υποκύπτουν στον πειρασμό της ανιστορικότητας ή του άκρατου υποκειμενισμού».<sup>281</sup> Πραγματοποιεί δαιδαλώδεις ερμηνευτικές προσεγγίσεις, εστιάζοντας, κατά πρώτον στα ίδια τα πρωτότυπα κείμενα, και κατά δεύτερον σε εργογραφίες, άρθρα σε περιοδικά, κριτικές μελέτες, μονογραφίες των συγγραφέων που μελετά. Έτσι, αποτυπώνει όχι μόνο τα ενδοκειμενικά χαρακτηριστικά του εκάστοτε έργου αλλά και τη δυναμική του μέσα σε έναν ρευστό και ζωντανό χώρο που είναι η εποχή στην οποία ζυμώνεται, δημιουργείται, διαβάζεται είτε απορρίπτεται.

Η επανεγραφή της ιστορίας μέσα από τη μυθοπλασία οδηγεί τα γεγονότα στη «μυθοποίηση». Για τον Αργυρίου, τον μεγάλο Έλληνα κριτικό, το στίγμα των γεγονότων της Κατοχής, του Εμφυλίου, της Δικτατορίας παραμένει ανεξίτηλο μέσα από το πέρασμα του στην τέχνη του λόγου. Άσχετα, αν ο κάθε συγγραφέας χαρακτηρίζεται από διαφορετικές αισθητικές προτιμήσεις, διαφορετικό ύφος, αξιοποιεί νεωτερικές ή όχι τεχνικές, το κριτήριο της συμμετοχής του ή μη στα ιστορικά συμβάντα φαίνεται να αποτελεί ένα αδιάσειστο κριτήριο ερμηνείας αλλά και αποδοχής του έργου του.

#### **2.4 Απόψεις των Ελλήνων κριτικών για την κριτική θεώρηση ενός έργου**

Παράλληλα με τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις του Αργυρίου είναι σημαντικό να δούμε ότι τη δεκαετία του 1980, φαίνεται να απασχολεί σε σημαντικό βαθμό τους κριτικούς της ελληνικής λογοτεχνίας, ο τρόπος προσέγγισής της αφού η θεωρητική εκδοτική παραγωγή εδραιώνεται ήδη από τη δεκαετία του 1970 αφού εισρέουν στη χώρα μεταφρασμένα ή μη κείμενα που αφορούν στη θεωρία της λογοτεχνίας, έτσι όπως αυτή διαμορφώνεται παγκοσμίως.<sup>282</sup> Αναρωτιούνται οι κριτικοί για το πως μπορεί να αξιοποιηθεί η θεωρία της λογοτεχνίας και κατ' επέκταση ποιος είναι ο πιο θεμιτός τρόπος να ερμηνεύει κανείς ένα έργο.

---

<sup>280</sup> ό.π., 555.

<sup>281</sup> ό.π., 555.

<sup>282</sup> *Ελληνική και ελληνόγλωσση βιβλιογραφία θεωρίας της λογοτεχνίας (1940-2007)*, επιμ. Άννα Τζούμα, Τίτικα Καραβία, Πέγκυ Καρπούζου (Αθήνα: ΕΚΠΑ, Σαριπόλειο Ίδρυμα, 2019), 1.

Κριτική θεώρηση είναι το πρόβλημα και το ζητούμενο στην Ελλάδα. Είναι ελάχιστα τα βιβλία στα οποία παρατηρούμε ν' ακολουθεί ο κριτικός μια μεθοδολογία απέναντι στο ποιητικό ή το πεζογραφικό σώμα.<sup>283</sup>

Με ποια μέθοδο και με ποιο σκεπτικό ερμηνεύει κανείς ένα λογοτεχνικό έργο; Ποιες συνιστώσες και ποια δεδομένα πρέπει να υπολογίσει, προκειμένου να πλησιάσει το νόημα των έργων;

Για τη Νόρα Αναγνωστάκη δεν είναι αρκετή μια αξιολογική ερμηνευτική κριτική τύπου, «σπουδαίο» ή «αποτυχημένο» έργο. Θεωρεί ότι πρέπει η κριτική να συντελείται δημιουργικά και μάλιστα πολύ προσεχτικά. Δε φαίνεται να επιδέχεται πολλές ερμηνείες. Ο κριτικός πρέπει να προσπαθήσει, να παλέψει με τις λέξεις για να καταλήξει στη σωστή ερμηνεία. Μάλιστα αναφέρει χαρακτηριστικά ότι δε δέχεται τη θεωρία πως υπάρχουν ποικιλίες γραφής. Αυτό σημαίνει πως δεν αποδέχεται την πανσημία των έργων και το ατελεύτητο του νοήματος. Γνωρίζουμε πολύ καλά πως η Αναγνωστάκη, αν και ολιγογράφος, ενδιαφέρθηκε και για την ευρωπαϊκή πεζογραφία. Μετέφρασε ήδη από το 1960 δύο κεφάλαια από το βιβλίο του Roland Barthes, *Ο βαθμός Μηδέν της Γραφής*.<sup>284</sup>

Η Νόρα Αναγνωστάκη στην προσπάθειά της να εξηγήσει τι πρέπει να λέει ένας σωστός κριτικός αναφέρει ότι «όπως ο λογοτέχνης δημιουργεί ένα έργο, έτσι κι ο κριτικός, μπορεί να φτάσει κι αυτός σε μια δική του σύνθεση».<sup>285</sup>

Να μην πει δηλαδή απλώς την κρίση του για το αν το έργο είναι καλό ή κακό, αν έχει σωστή δομή, αλλά να εκφράσει το πώς βλέπει το συγκεκριμένο έργο με τα δικά του μάτια, λειτουργώντας σε σχέση μ' αυτό. Αυτό είναι κάτι σαν αναδημιουργία του έργου, όπως, ας πούμε, ένα πραγματικό ερέθισμα που έχει ο λογοτέχνης το μετουσιώνει σε λογοτέχνημα. Η κριτική σ' αυτήν την περίπτωση μπορεί να είναι ένα αληθινό έργο τέχνης, γιατί η γραφή είναι μία. Εγώ προσωπικά δε δέχομαι πως υπάρχουν ποικιλίες γραφής. Η αγωνία του πώς θα διατυπώσεις ένα πράγμα, το πάλεμα που θα κάνεις με τις λέξεις, με τις εκατό χιλιάδες δυνατότητες που έχεις για να πεις ένα πράγμα, όλη

<sup>283</sup> Κώστας Γουλιάμος, «Η λογοτεχνική κριτική στην Ελλάδα», *Γράμματα και Τέχνες*, 25 (Ιανουάριος 1984), 8. Στη συζήτηση έλαβαν μέρος οι: Νόρα Αναγνωστάκη, Αλέξ. Αργυρίου, Κώστας Γουλιάμος, Γιάννης Δάλλας, Αλέξης Ζήρας και Σπύρος Τσακνιάς.

<sup>284</sup> Roland Barthes, «Ο βαθμός μηδέν της γραφής», *Κριτική*, τχ. 11-12, (Σεπτέμβριος- Δεκέμβριος 1960), σ. 189-196. Το απόσπασμα που διαλέγει να μεταφράσει αφορά στη διάκριση του κλασσικού ποιητικού λεξιλογίου και του λεξιλογίου της μοντέρνας ποίησης. Το απόσπασμα που μεταφράζει η Αναγνωστάκη ακολουθείται από μια επεξήγηση του Γάλλου ακαδημαϊκού, Jean Roudaut που στην ουσία παρουσιάζει το έργο του Roland Barthes στο ελληνικό κοινό. Από το κείμενό του διακρίνουμε την εξής ενδιαφέρουσα για το έργο του Roland Barthes σημείωση: «Οι σύγχρονοι συγγραφείς επιχειρήσαν την αντίστροφη κίνηση από κείνη του Φλωμπέρ. Να σκοτώσουν τη λογοτεχνία, να καταργήσουν το μύθο, να ξαναγαυρίσουν σε μιαν απλή γλώσσα. Επιχειρούν να φτάσουν το βαθμό μηδέν της γραφής. [...] πρόκειται πάντα για την ίδια προσπάθεια απαλλαγής από μορφές κηλιδωμένες από ιδεολογίες που δεν αποδέχονται οι συγγραφείς. [...] Κάθε γραφή και η πιο ουδέτερη, απολήγει στο να δημιουργήσει τους αυτοματισμούς της και να υποδουλώνει τον συγγραφέα στο ίδιο του το παρελθόν και στην εικόνα της τέχνης του που η κοινωνία του ανταποστέλλει», Jean Roudaut, «Μικρή εισαγωγή στα κείμενα του R. Barthes», *Κριτική*, τχ. 11-12, (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1960), 200.

<sup>285</sup> Αναγνωστάκη, «Η λογοτεχνική κριτική», 6.



αυτή η διαδικασία συντελείται και στο λογοτέχνη και στον κριτικό, εφόσον βέβαια κάνει αυτό που εγώ αποκαλώ δημιουργική κριτική. Από κει και πέρα τα άλλα είναι θέματα μάλλον πρακτικής αντιμετώπισης. Εγώ λέω την απολύτως προσωπική μου άποψη, αυτό που κάνω δηλαδή, και που το λέω δοκίμιο, ένα ελεύθερο δοκίμιο.<sup>286</sup>

Δεν αρκεί να σχολιάσει το έργο και εκφράσει την άποψή του. Για την Αναγνωστάκη το κείμενο το οποίο παράγεται με έναυσμα το λογοτεχνικό έργο μπορεί να αποκτήσει και αυτό μεγάλη αξία. Μάλιστα μπορεί να αποτελέσει και το ίδιο μια μορφή αληθινής τέχνης, και να σταθεί ισότιμο πια δίπλα με το αρχικό κείμενο. Η Αναγνωστάκη παρουσιάζει την κριτική διαδικασία, ως μια εξαιρετικά επίμοχθη και απαιτητική δουλειά, η οποία μόνον εάν συντελεστεί σωστά μπορεί να οδηγεί στην αναδημιουργία και να προκύψει με τον τρόπο αυτό ένα «ελεύθερο δοκίμιο».

Οι παρατηρήσεις της Αναγνωστάκη αλλά και του Κώστα Γουλιάμου δείχνουν ότι οι κριτικοί ενασχολούνται με ζητήματα λογοτεχνικής ανάλυσης. Συνδιαλέγονται με τις νέες μεθόδους που αφορούν τη σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας.

Όλα αυτά που αναφέρουμε τώρα: σημειολογία, φαινομενολογία κλπ., είναι επιστήμες ξέχωρες και απλώς η κριτική δανείζεται κάποια στοιχεία απ' αυτές. Πώς μπορεί όμως ν' αποδεσμευτεί η κριτική από τη λειτουργία αυτών των επιστημών; Ν' αποκτήσει μια γλώσσα δική της; Το ένα ζητούμενο είναι αυτό. Κατά δεύτερο λόγο, σκέφτομαι μήπως, δίνοντας απάντηση σ' αυτό το ερώτημα, πρέπει στη συνέχεια να δούμε αν δημιουργούμε μια γλώσσα της κριτικής που είναι γλώσσα αποκλειστικά δική της. Με δική της λειτουργία και δικά της κριτήρια.<sup>287</sup>

Ο Γιάννης Δάλλας παράλληλα αναρωτιέται που μπορεί να οδηγήσει και πως μπορεί να βοηθήσει η θεωρία για τη λογοτεχνία τους κριτικούς. Καταλήγει στο ότι η προσήλωση σε μια αποκλειστικά θεωρητική προσέγγιση ενέχει τον κίνδυνο της μονομέρειας.

Εννοώ τη νέα αγγλοσαξωνική κριτική από τη μια πλευρά, τον ρωσικό φορμαλισμό από την άλλη, καθώς και τη νεότερη γαλλική κριτική. Και περιορίζομαι αρχικά σ' αυτό το τρίγωνο, προσπαθώντας να δω πώς αρχίζει να διαφοροποιείται το πρόσωπο της κριτικής στην Ελλάδα σήμερα κάτω από την επίδρασή του... Προχωρώντας πιο πέρα, φοβάμαι ότι η τυφλή υποταγή σε κάποιο από τα ρεύματα του τριγώνου μπορεί να δημιουργήσει άλλα, καινούρια στεγανά. Δηλαδή, ενώ χαιρέται κανείς την αυστηρή αντικειμενικότητα του πρώτου ρωσικού φορμαλισμού, στην τυπολογική σημειολογία, τη στυλιστική, να την πούμε έτσι, σημειολογία, ξαναγυρίζουμε σ' ένα είδος εμπειρισμού: μετρούνται κάποια ποσά κι απ' αυτές τις μετρήσεις προκύπτει μια κριτική θέση. Ξαναμπαίνει δηλαδή η επιστήμη, οπότε μοιάζει να είμαστε υποχρεωμένοι να

---

<sup>286</sup> ό.π., 6.

<sup>287</sup> Ο Κώστας Γουλιάμος ενδιαφέρεται να δει πως πέρασαν στην Ελλάδα οι ξένες σχολές και σε ποιο βαθμό. Δεν πιστεύει ότι μέχρι τότε έχει συστηματοποιηθεί κάποια θεωρία ή έστω αφομοιωθεί από την εγχώρια κριτική. ό.π., 8.

λογοδοτήσουμε απέναντι στην επιστήμη της φιλολογίας, σαν να είμαστε συμπλεγματοί.<sup>288</sup>

Η Αναγνωστάκη διαπιστώνει την πολυπλοκότητα και τη δυσκολία που παρουσιάζουν συχνά τα κείμενα των σημειολόγων.

Και όπως ξέρεις, Γιάννη, οι σημειολόγοι αυτοί δουλεύουν με τέτοιο τρόπο που κανείς δεν μπορεί να παρακολουθήσει ούτε τα σχεδιαγράμματα ούτε τα συμπεράσματά τους. Και η κριτική, σ' αυτή την περίπτωση, αφορά μόνον ειδικούς. Κι όμως επιστήμονες σαν τον Μπαρτ και τον Γιάκομπσον απέφυγαν την εξοντωτική ορολογία και μίλησαν σε γλώσσα προσιτή στο κοινό.<sup>289</sup>

Ο Αργυρίου παράλληλα εκφράζει δυσπιστία και επιφυλακτικότητα απέναντι στις στρουκτουραλιστικές, σημειολογικές και μαρξιστικές προσεγγίσεις. Δεν είναι σίγουρος αν μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως σταθερά εργαλεία για την προσέγγιση ενός λογοτεχνικού έργου, τα οποία απαλλάσσουν τον κριτικό από τον άκρατο υποκειμενισμό.<sup>290</sup> Στην ίδια συζήτηση ο Σπύρος Τσακνιάς σημειώνει ότι οι πολιτισμικές αλλαγές που έχουν συντελεστεί στον μεσοπόλεμο, επηρέασαν τον θεσμό του βιβλιοκριτικού:

Κάθε εφημερίδα είχε τον επώνυμο βιβλιοκριτικό της [...] οι εκδότες θεωρούσαν αυτονόητο ότι έχουν κάποιον κριτικό, στον οποίο παραχωρούν μια στήλη και του δίνουν και μία αμοιβή. Από το '65 και δώθε η στήλη αυτή της κριτικής αρχίζει σιγά σιγά να υποβαθμίζεται, ώσπου εξαφανίζεται τελείως.<sup>291</sup>

Είναι ουσιώδεις και βαρυσήμαντες αυτές οι απόψεις τις οποίες χρησιμοποιούν ως επιχειρήματα οι κριτικοί γιατί ακριβώς δείχνουν ότι συντελούνται αλλαγές στην καθιερωμένη λειτουργία του έργου των κριτικών. Δηλώνουν αισθητικούς προβληματισμούς που αφορούν στην ερμηνεία της λογοτεχνίας. Φαίνεται ότι η σφοδρή ατμόσφαιρα που δημιουργείται εξαιτίας της μαζικής εισχώρησης καινούριων θεωριών προκαλεί αμηχανία, πολλές αμφιβολίες και ταλαντεύσεις ακόμη και σε κριτικούς του πνευματικού μεγέθους του Αργυρίου. Ως εκ τούτου φαίνεται να επηρεάζεται ακόμη και η φύση της εργασίας του κριτικού ως ειδικού στην παρουσίαση και αξιολόγηση των λογοτεχνικών έργων, ως αποτέλεσμα πνευματικής δημιουργίας. Ο Δημήτρης Τζιόβας αναφέρει ότι

---

<sup>288</sup> ό.π., 8.

<sup>289</sup> ό.π., 8.

<sup>290</sup> Ο Αλέξανδρος Αργυρίου προσπαθεί να δει αν υπάρχουν κάποιες «σταθερές», με τις οποίες θα μπορούσαν οι κριτικοί να μιλούν για αντικειμενική κρίση και αντικειμενικές καταλήξεις απέναντι στη λογοτεχνία, απαλλάσσοντας με τον τρόπο αυτό τον εαυτό τους από την άκρατη υποκειμενικότητα. ό.π., 9.

<sup>291</sup> ό.π., 11.

[...]. η θεωρία στην Ελλάδα, από τη δεκαετία του 1970, προσλήφθηκε κυρίως εργαλειακά, ως μια μέθοδος που θα έβγαζε τη φιλολογία και την κριτική από τα αδιέξοδά της, και όχι τόσο ως μορφή κριτικού αναστοχασμού αντιλήψεων, πρακτικών και μεθόδων.<sup>292</sup>

Ο Τζιόβας με τη σειρά του θέτει το ζήτημα, εάν σε χώρες όπως η Ελλάδα, όπου οι νέες θεωρίες έρχονται εισαγόμενες από έξωθεν, οι συγγραφείς εντρυφούν σε αυτές για να πρωτοπορήσουν στα λογοτεχνικά τους έργα ή οι νέες θεωρίες συναρμολογούνται αναδρομικά από τους μελετητές τους για να προσαρμοστούν στα νέα δεδομένα και να συμβαδίζουν με τις διεθνείς εξελίξεις.<sup>293</sup> Από την άλλη παρατηρεί ότι οι ξένοι θεωρητικοί μεταφράζονται στα ελληνικά ευκαιριακά και σπασμωδικά, έτσι που να υπαγορεύεται μια «μονομερής και αποσπασματική γνωριμία» με το έργο τους.<sup>294</sup>

Εντούτοις, ο Τζιόβας υποστηρίζει την άποψη ότι συχνά αρκετοί Έλληνες συγγραφείς, ενώ δεν είναι μεταμοντέρνοι, διαβάζονται ως μεταμοντέρνοι, επειδή οι μελετητές τους «εντοπίζουν επινοούν, προβάλλουν, ή κατασκευάζουν μετανεωτερικές εντυπώσεις ή εικόνες». Θεώρει, για παράδειγμα, ότι ο Βαλτινός δεν είναι συνειδητά, παρά συνειρμικά μεταμοντέρνος, γιατί «προσωποποιεί» για τους Έλληνες μελετητές την «ελληνική εκδοχή του μεταμοντερνισμού, άσχετα από το αν είναι συμπτωματική ή εγχώρια αυτοφυής».<sup>295</sup>

Οι συζητήσεις και οι νέες ιδέες στο ελληνικό γίγνεσθαι δεν δημιουργούν κατ' ανάγκη μεταμοντέρνες θεωρίες, με τη σημασία του πρωτογενούς υλικού το οποίο διαμορφώθηκε στον δυτικό κόσμο, όπου γεννήθηκε. Στο εύλογο ερώτημα, αν αυτός πράγματι ανιχνεύεται τόσο στις συζητήσεις όσο και στα λογοτεχνικά έργα, θα απαντούσαμε καταφατικά. Καθώς είναι αδύνατο, να διατρέξουμε όλα τα έργα που έχουν γραφτεί και συζητηθεί για το μεταμοντέρνο, θα περιοριστούμε στην προσπάθεια ανασκόπησης συγκεκριμένων κειμένων (τόσο ελληνικών όσο και ξένων) που θεωρούμε ότι αν ιδωθούν μαζί, θα αποτελέσουν το έναυσμα για τη δημιουργία μιας σαφέστερης εικόνας για το μεταμοντέρνο και την πορεία του.

---

<sup>292</sup> Δημήτρης Τζιόβας, «Το Μετά του Μετά. Θεωρητικός Φορμαλισμός, Μετανεωτερική Αμφισβήτηση και Περιφερειακός Εκσυγχρονισμός», στο *Η πρόσληψη των μετανεωτερικών ιδεών στην Ελλάδα (6 και 7 Μαρτίου 2015)*, επιμ. Ουρανία Καϊάφα (Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη, 2018), 114.

<sup>293</sup> Τζιόβας, «Το Μετά του Μετά», 125.

<sup>294</sup> Ο Τζιόβας αναφέρει αρκετά χαρακτηριστικά παραδείγματα, ένα εκ των οποίων αφορά στις μεταφράσεις του Ρολάν Μπαρτ, του οποίου το έργο, *Απόλαυση του κειμένου* μεταφράζεται το 1980 σε αντίθεση με το έργο του *S/Z*, το οποίο μεταφράζεται πολύ αργότερα το 2007. ό.π., 116.

<sup>295</sup> Τζιόβας, «Το Μετά του Μετά», 124-125.

Από την άλλη, μελετητές διαπιστώνουν την αμυντική στάση με την οποία οι λογοτεχνικές σπουδές αντιμετωπίζουν τις νέες θεωρήσεις για τη λογοτεχνία. Ο Δημήτρης Δημηρούλης αναφέρει ότι η παραδοσιακή κριτική οδηγήθηκε στην επιβολή ενός «μεθοδολογικού εμπειρισμού και ενός αιτιοκρατικού ιστορισμού που μυθοποίησε την αντικειμενικότητα του λογοτεχνικού και του συγγραφικού υποκειμένου».<sup>296</sup> Επομένως, επικράτησε η εντύπωση ότι η ακεραιότητα του λογοτεχνικού έργου και η αντικειμενικότητα του κριτικού κινδυνεύουν να χάσουν τον ρόλο τους, από την ορμητική εισαγωγή της θεωρίας:

Η ελληνική κριτική σήμερα δεν αντιτίθεται απλώς στον θεωρητικό στοχασμό: ταυτόχρονα φροντίζει για τη διατήρηση ενός πολιτισμικού κανόνα του οποίου αναπαράγει τις αξίες και την ιδεολογία. [...]. Το πρακτικό αποτέλεσμα παρόμοιων υπεκφυγών είναι συχνά ο υποβιβασμός της κριτικής σε αναχρονιστική (κάποτε ωραιοπαθή) εντυπωσιογραφία και σε επίμοχθο φιλολογικό εγκυκλοπαιδισμό. [...]. η εγχώρια κριτική έχει ήδη διαμορφώσει μια «θεωρία» που βασίζεται στην αντίληψη ότι η θεωρία αλλοιώνει ή παραμορφώνει την «καθαρή» κριτική πράξη, την «άμεση» επαφή με την ουσία του λογοτεχνικού κειμένου. Έτσι η κριτική ένδεια μεταμορφώνεται σε αυθεντική γλώσσα και τα θεωρητικά απωθημένα σε εθελουφλούσα επιθετικότητα.<sup>297</sup>

Από τις παραπάνω κρίσεις αντιλαμβανόμαστε ότι οι μεταμοντέρνες ιδέες με την εισροή τους στη σκέψη της ελληνικής διάνοησης (και όχι μόνο), μεταβάλλουν το σκεπτικό με το οποίο αποφαίνονται (κριτικοί, θεωρητικοί, συγγραφείς) για θέματα που αφορούν τη θέση, το είδος και τον ρόλο της λογοτεχνίας αλλά και για τα ίδια τα έργα. Οι θεωρίες ταραάζουν τα νερά, ως προς τον τρόπο, που παραδεδομένες μέθοδοι κριτικής αντιμετώπιζαν ένα έργο ή την έννοια της λογοτεχνίας, της λογοτεχνικότητας και τη σχέση της με την πραγματικότητα. Η εισαγωγή μιας ογκώδους ποικιλίας κειμένων και θεωρήσεων, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, σπινθηροβόλησε συζητήσεις, δημιούργησε ερωτηματικά και άφησε να αιωρούνται ερωτήματα. Είναι σημαντικό, όμως, να κρατήσουμε κατά νου, ότι διάνοιξε καινούριους δρόμους και έθεσε καινούριες προοπτικές ανάγνωσης ενός λογοτεχνικού κειμένου. Μπορεί να έφερε στο προσκήνιο με τρόπο έντονο και συχνά επιθετικό, ερωτήματα που απασχόλησαν τον ανθρώπινο νου εδώ και χιλιάδες χρόνια και εξακολουθούν να παραμένουν αναπάντητα, ωστόσο, εμπλούτισε σημαντικά τη φαρέτρα συγγραφέων, κριτικών, θεωρητικών, απλών αναγνωστών που ενασχολούνται με την τέχνη.

---

<sup>296</sup> Δημήτρης Δημηρούλης, *Το φάντασμα της θεωρίας. Λογοτεχνία-κριτική-ιστορία* (Αθήνα: Πλέθρον, 1993), 97.

<sup>297</sup> ό.π., 99-100.

Είναι σημαντικό να επισημάνουμε μια διευκρίνιση που αφορά τον μεταμοντερνισμό και θεωρούμε ότι είναι κρίσιμης σημασίας για την κατανόησή του. Στο παρελθόν, γράφονταν και δημοσιεύονταν λογοτεχνικά έργα, τα οποία διαβάζονταν από ένα κοινό, μελετιούνταν και ερμηνεύονταν από κριτικούς και συγγραφείς, με σκοπό πάντα είτε την ανάδειξη του κρινόμενου έργου, είτε την επισήμανση των αδυναμιών του. Το λογοτεχνικό έργο αποτελούσε τον κεντρικό πυρήνα, με βάση τον οποίο εξελισσόταν μια συζήτηση και μια κριτική θεώρηση. Τα έργα είχαν την πρωτοκαθεδρία τους. Συχνά, μια συζήτηση ξεκινούσε με αφορμή επί μέρους χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός μυθιστορήματος, για να καταλήξει σε συνολικότερα πορίσματα, είτε για το έργο ενός συγγραφέα, είτε για τη σχέση του έργου του με τη λογοτεχνία γενικότερα.

Από τη δεκαετία του '70 και έπειτα τα πράγματα αλλάζουν ριζικά, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι υποβαθμίζεται η αξία του λογοτεχνικού έργου. Αντίθετα, η λογοτεχνική θεώρηση φαίνεται να πειραματίζεται περισσότερο με την υπόσταση και τη λειτουργία του ίδιου του λογοτεχνικού λόγου, παρά με συγκεκριμένα γνωρίσματα και χαρακτηριστικά του εκάστοτε συγκεκριμένου λογοτεχνικού κειμένου. Γράφονται επιμήκεις θεωρήσεις με πολύ ισχνές αναφορές σε λογοτεχνικά έργα. Παρόλα αυτά, με τις συζητήσεις που διεξάγονται, η λογοτεχνία, αλλά και κάθε μορφή τέχνης γίνεται αντικείμενο μελέτης και έρευνας μιας ευρύτερης, πολύμορφης και διαφορετικής μεταξύ της ομάδας ανθρώπων και διανοητών. Απουσιάζουν δεσμεύσεις και περιορισμοί στην έκφραση, όπως για παράδειγμα το να ανήκεις σε ένα κίνημα, να ακολουθείς πιστά και δημόσια τις διακηρύξεις του (μανιφέστα, τύπους, θέσεις και αρχές) και να είσαι υποχρεωμένος να τις υποστηρίξεις μέχρι το τέλος της ζωής σου. Χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει ότι οι διανοητές που εκφράζουν τις δικές τους θεωρήσεις δεν ακολουθούν και δεν χαράσσουν τη δική τους ιδιαίτερη πορεία.

Η θεώρηση της τέχνης γίνεται, υπό το πρίσμα και άλλων επιστημών, όπως η ψυχολογία, η γλωσσολογία, η ιστορία, οι κοινωνικές επιστήμες, η οικονομία, η φιλοσοφία, κ.ά. Το θεωρητικό άνοιγμα των επιστημών γεννάει συνδέσεις και συσχετισμούς, οι οποίοι δεν είναι καθόλου προβλέψιμοι. Θα ορίζαμε τη μεταμοντέρνα συζήτηση ως τον απελευθερωμένο αντικατοπτρισμό πολλών και διαφορετικών παραγόντων που συνδυάζονται μεταξύ τους για να συμπεράνουν τον ρόλο της λογοτεχνίας στη ζωή του ανθρώπου. Το αποτέλεσμα αυτής της δημιουργίας δεν είναι πανάκεια, ούτε καμώνεται τη μία και μοναδική αλήθεια. Άλλωστε, συχνά είναι μη προσπελάσιμο όχι μόνο εξαιτίας του όγκου του, αλλά γιατί καταλήγει σε αναπάντητα

ερωτήματα, χρησιμοποιεί ορολογία από μια μεγάλη γκάμα επιστημών, με την οποία ο αναγνώστης πρέπει να εξοικειωθεί, εάν θέλει να συλλάβει αυτό το οποίο διαβάσει.

Είναι σημαντικό, νομίζω, να επισημάνουμε ότι οι αλλαγές που παρουσιάζονται στη νεοελληνική πνευματική ζωή, δεν αφορούν μόνο στα ίδια, καθαυτά τα λογοτεχνικά έργα αλλά και τον τρόπο προσέγγισης των λογοτεχνικών κειμένων από τους σύγχρονους θεωρητικούς ή κριτικούς της λογοτεχνίας. Αξίζει να αναφέρουμε ένα παράδειγμα μιας τέτοιας προσέγγισης για να κατανοήσουμε την αλλαγή. Ο Αλ. Κοτζιάς (μυθιστοριογράφος και κριτικός), ο Κ. Κουλουφάκος (ποιητής και κριτικός), ο Αργυρίου (κριτικός) και ο Αλέξης Ζήρας (κριτικός) —από τους σημαντικούς κριτικούς που ασχολήθηκαν με τη μεταπολεμική πεζογραφία)— σε συζήτηση που αφορούσε τη νεοελληνική πεζογραφία, προσπαθούσαν να ανιχνεύσουν τη θεματογραφία της μεταπολεμικής πεζογραφίας, τις διαφορές της με την προπολεμική, και να εντοπίσουν κάποια βασικά χαρακτηριστικά της πορείας της. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι σε μία και μόνο συζήτηση κατάφεραν να χωρέσουν τα έργα περισσότερων από 150 Ελλήνων και ξένων συγγραφέων. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι οι κριτικοί στεναχωριούνται που δεν τους «έρχονται πρόχειρα άλλα ονόματα συγγραφέων και τίτλοι βιβλίων».<sup>298</sup>

Προκειμένου να προσεγγίσουν ένα θέμα που σχετίζεται με την «πολιτικοποίηση» του μυθιστορήματος, της μεταπολεμικής πεζογραφίας, οι κριτικοί διαλέγονται με τα ίδια τα κείμενα. Η κειμενοκεντρική μέθοδος και ο τρόπος προσέγγισης των μυθιστορημάτων από τη σκοπιά των ίδιων των έργων, το περιεχόμενο και η μορφή τους, αποτελούν επαρκή χαρακτηριστικά παραδείγματα για να τεκμηριωθεί η λογοτεχνική ατμόσφαιρα που επικρατεί και για να καταλήξουν στα τελικά τους πορίσματα. Τα έργα από μόνα τους αποτελούν το επιχείρημα του εκάστοτε ομιλητή. Διακρίνουμε σχεδόν πάντα μια αναφορά έστω με τον οποιοδήποτε τρόπο σε ένα λογοτεχνικό έργο ή σε έναν λογοτέχνη με τον οποίο ο εκάστοτε κριτικός στήνει την επιχειρηματολογία του και τον λόγο για τον οποίο υποστηρίζει την άποψή του.

Τη μέθοδο αυτή βέβαια δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να την εκλαμβάνουμε ως σφάλμα, ως καθυστέρηση, ή ως επαρχιωτισμό της νεοελληνικής κριτικής, αλλά ως ένα αυτόνομο σύνολο τρόπων που ρυθμίζει την τακτική των πνευματικών ανθρώπων, τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Η μεγάλη στροφή των θεωρητικών,

---

<sup>298</sup> Αργυρίου Αλέξανδρος - Κοτζιάς Αλέξανδρος - Κουλουφάκος Κώστας - Πλασκοβίτης Σπύρος - Τσίρκας Στρατής, «Η νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία* Τόμος Η', (Αθήνα, Σκόλης, 1988), 320-393 [= *Η Συνέχεια*, 4 (Ιούνιος 1973) 172-179].

πανεπιστημιακών, κριτικών κ.λπ. σε θεωρητικά κείμενα, η οποία επιτυγχάνεται λίγο αργότερα με την «έκρηξη» της μεταμοντέρνας θεωρίας, είναι προφανής και επηρεάζει, όχι τόσο τους λογοτέχνες, αλλά κυρίως τους τρόπους προσέγγισης ενός έργου ή καλλιτεχνικού φαινομένου.

Από ένα σημείο και έπειτα η θέση, ο ρόλος της λογοτεχνίας, τα θέματα και οι τεχνικές των λογοτεχνικών έργων τίθεται ως το κατεξοχήν ζητούμενο στις διάφορες λογοτεχνικές συζητήσεις. Μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι από τη συζήτηση αυτή απουσιάζουν εκτεταμένες ή ακόμη και σύντομες αναφορές σε έργα θεωρητικών, φιλόσοφων, γλωσσολόγων, ψυχαναλυτών, κ.λπ. στο έργο των οποίων καταφεύγει συχνά σήμερα ένας σύγχρονος κριτικός προκειμένου να ερμηνεύσει ως ένα βαθμό τα λογοτεχνικά έργα, να στηρίξει ιδέες ή να επαληθεύσει θεωρίες. Από τις συνεργασίες των κριτικών με τα διάφορα περιοδικά αλλά και από το μεταφραστικό έργο αρκετών από αυτούς γνωρίζουμε πολύ καλά ότι είχαν επαφή με πρωτότυπο θεωρητικό υλικό. Εντούτοις, από τις προσεγγίσεις της πλειοψηφίας των κριτικών απουσιάζουν οι άμεσες αναφορές σε θεωρητικά πρότυπα ανάλυσης.

Για μόλις μια φορά γίνεται αναφορά στις επιρροές που δέχθηκε ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος από το φουτουριστικό κίνημα, κατά τις σπουδές του στην Ιταλία. Μια αφελής ανάγνωση της συζήτησης, από τη σκοπιά των σημερινών πρακτικών όπου γίνεται μεγάλη χρήση παραπομπών σε θεωρητικά ρεύματα και ιδεολογίες, θα μπορούσε να αποφανθεί ότι αγνοούν τη θεωρία και για αυτό δεν παραπέμπουν σε αυτή. Γνωρίζουμε όμως πολύ καλά ότι αυτή η άποψη δεν ισχύει. Οι πρακτικές που ακολουθούνται από τους κριτικούς εντάσσονται μέσα σε ένα κλίμα έντονων πολιτικών αλλαγών. Από ένα σημείο και έπειτα ο ρόλος της λογοτεχνίας τίθεται ως πρωταρχικό θέμα στις συζητήσεις, έτσι που να υπερβαίνει το οποιοδήποτε μυθιστορηματικό έργο.

Ο προπολεμικός διχασμός των βενιζελικών-βασιλικών επαναλαμβάνεται με τα αιματηρότερα επακόλουθα και τις ιδεολογικές αντιθέσεις με την εμφύλια διαμάχη στη δεκαετία του 1945-1950. Η δεύτερη μεταπολεμική γενιά έχει μόλις συνειδητοποιήσει τα γεγονότα του εμφυλίου. Ο διχασμός αυτός δημιούργησε ένα χάσμα ανάμεσα στους Έλληνες, το οποίο όπως αναφέρει ο Αλέξης Ζήρας, γεφυρώνεται πολύ αργότερα, όταν και οι μεν και οι δε θα έχουν κοινή αντιθετική στάση απέναντι στη δικτατορία του '67.<sup>299</sup> Έτσι η επόμενη γενιά πεζογράφων, που γεννιέται κατά τα τέλη του Β' Παγκοσμίου ή

---

<sup>299</sup> Αλέξης Ζήρας, «Θεώρηση της νεοελληνικής κοινωνίας και λογοτεχνίας. Η πεζογραφία από το 1940 ως τις μέρες μας», *Διαβάζω*, 17 (Φεβρουάριος. 1979), 47-52.

και αργότερα δεν έχει καμία απολύτως εμπειρία είτε της κατοχής είτε του εμφυλίου. Παύει να υπάρχει η οικονομική στενότητα των προηγούμενων δύσκολων κατοχικών χρόνων και φαίνεται να διακρίνεται μια σχετική «ευκολία» όπως την ορίζει ο κριτικός στις ερωτικές σχέσεις, στα διαβρωμένα ήθη των ανθρώπων της πόλεως.<sup>300</sup>

Ο Ζήρας αναφερόμενος στους πιο νέους πεζογράφους (Σ. Παπαδημητρίου, Δ. Νόλλα, Αλ. Δεληγιώργη, Μ. Δούκα, Τ. Καζαντζή, Τ. Νικηφόρου, Φ. Δρακονταειδή, Γ. Γιατρομανωλάκη) επισημαίνει ότι επηρεάζονται από τα λογοτεχνικά ρεύματα και τα νεανικά κινήματα της Ευρώπης. Ένα από τα χαρακτηριστικά τους είναι μια κριτική και ταυτόχρονα «ειρωνική διάθεση» που έχουν απέναντι στα πάντα. Ο κόσμος που οραματίζονται δεν περιγράφεται σε κανέναν με σαφήνεια. Η γενιά αυτή επηρεάζεται από τα λογοτεχνικά ρεύματα και τα νεανικά κινήματα του δυτικού κόσμου. Ο Αργυρίου πιστεύει ότι η γενιά αυτή σαν απόγιο των αναζητήσεων της πρόβαλλε τον γαλλικό Μάη του '68.<sup>301</sup>

Η ελληνική πνευματική ζωή εγκαταλείπει προοδευτικά την απομόνωσή της και αποκτά στενότερες επαφές με τον ευρωπαϊκό κόσμο. Γεγονός που δίνει άλλη τροπή στη θεματική των πεζογράφων. Το θεματικό υλικό των πεζογράφων της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς διοχετεύεται από τις μνήμες, τα ιστορικά γεγονότα και τις εμπειρίες.<sup>302</sup> Αντίθετα, ο Ζήρας επισημαίνει ότι η αμέσως επόμενη γενιά αναλαμβάνει σχεδόν εξ' ολοκλήρου τον ρόλο της αμφισβήτησης σημαντικών δομών της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας, της οικογένειας, των σεξουαλικών αρχτύπων. Η αμέσως επόμενη γενιά είναι οι πεζογράφοι που μεγαλώνουν μέσα στην ατμόσφαιρα του ψυχρού πολέμου. Αρχίζουν να πειραματίζονται με νέους τρόπους γραφής.

Η απήχηση του γαλλικού μυθιστορήματος «nouveau roman» ασκεί τις επιδράσεις της. Τα θέματά των λογοτεχνών περικλείονται από την εποχή τους,

[...] το άγχος του κατοίκου των πόλεων, καταναλωτισμός, εισβολή της μηχανής στην καθημερινή ζωή, φθορά οικογενειακών δεσμών, αλλοτρίωση, αδυναμία προσαρμογής σε ένα ξένο κόσμο, υπαρξιακοί και ερωτικοί προβληματισμοί.<sup>303</sup>

Παρά την αλλαγή κατεύθυνσης και τη ροπή προς τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, το ιστορικό υπόβαθρο των έργων δεν αντιστέκεται στα ιστορικά και πολιτικά τεκταινόμενα του τόπου. Όπως θα δούμε και στα έργα που θα εξετάσουμε, φαίνεται ότι οι περισσότεροι Έλληνες πεζογράφοι δεν ξεφεύγουν πάντα από τα

---

<sup>300</sup> ό.π., 51.

<sup>301</sup> ό.π., 51.

<sup>302</sup> ό.π., 49.

<sup>303</sup> ό.π., 48-51.



ιστορικά γεγονότα, παρόλο που αλλάζει η «ρητορική» και οι τεχνοτροπίες που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς για να εκφραστούν.

Ο Ζήρας σημειώνει ότι η νέα αυτή γενιά πεζογράφων, επειδή δεν είναι δεσμευμένη σε θέματα ύφους ή θεμάτων, χρησιμοποιεί κάθε λογής υλικό για τη γραφή της.<sup>304</sup> Ο κόσμος της νέας αυτής γενιάς χαρακτηρίζεται ως μεταβαλλόμενος. Τα πεζά έργα χαρακτηρίζονται από στοιχεία υπερρεαλιστικά, συμβολικά, αλληγορικά και ρεαλιστικά. Στοιχεία κληροδοτούμενα και αξιοποιημένα από τις προηγούμενες γενιές. Παράλληλα, διαπιστώνει ότι με τις ριζικές αυτές αμφισβητήσεις του κοινωνικού περιβάλλοντος, οι πεζογράφοι θέτουν υπό αμφισβήτηση και τις τεχνικές της γραφής, στοιχείο το οποίο θεωρεί ότι η νεοελληνική ποίηση έχει πετύχει εδώ και δεκαετίες.<sup>305</sup> Ακολουθώντας παρόμοια γραμμή ο Κουλουφάκος, με τη σειρά του αναφέρει ότι τα θέματα των συγγραφέων την τελευταία περίοδο (με το 1975 που πραγματοποιείται η συζήτηση) δεν πηγάζουν μόνο από την εναντίωση στη δικτατορία, «αλλά από την αμφισβήτηση κάθε κατεστημένης αντίληψης και από την προσπάθεια αποκάλυψης των αλλοτριωτικών και εξανδραποδιστικών συνθηκών που συνοδεύουν την τεχνοκρατούμενη κοινωνία». Με άλλα λόγια, το «τεχνοκρατικό πνεύμα» και η καταναλωτική «αφθονία», τα οποία με τη σειρά τους αυξάνουν τις αναζητήσεις των πεζογράφων για νέους εκφραστικούς τρόπους και ύφη.<sup>306</sup>

Οι Αργυρίου, Ζήρας και Κοτζιάς συζητώντας για το οδυνηρό πέρασμα της μεταπολεμικής πεζογραφίας στην πολιτικοποίηση, διαπιστώνουν ότι η θεματική και εκφραστική μετατόπιση των μυθιστορημάτων είχε ήδη ξεκινήσει από παλαιότερη εποχή. Ο Κουλουφάκος αναφέρει ότι η ελληνική πεζογραφία αφομοιώνει πράγματα, αναζητεί εκφραστικούς τρόπους με τολμηρούς πειραματισμούς, γίνεται πιο πολυπρισματική, πιο ποικιλόμορφη ως προς τις τεχνοτροπίες της. Επίσης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι έχει πάψει σε αρκετά μεγάλο βαθμό να είναι «επαρχιακή», έχοντας ξεφύγει μάλλον από τις κοσμοπολίτικες διαθέσεις της άμεσα προπολεμικής πεζογραφίας. Επισημαίνει, ωστόσο ότι δεν έχουμε ακόμη έργα τα οποία τυγχάνουν παγκόσμιας αναγνώρισης. Δίνοντας το παράδειγμα του Ιονέσκο, ο οποίος διαβάζεται

---

<sup>304</sup> Ο Αλέξης Ζήρας αναφέρει το πεζογραφικό έργο του Μιχάλη Μήτρα ως ενδεικτικό αυτής της τάσης. ό.π., 52.

<sup>305</sup> ό.π., 49.

<sup>306</sup> Αργυρίου Αλέξανδρος, Ζήρας Αλέξης, Κοτζιάς Αλέξανδρος, Κουλουφάκος Κώστας, «Το οδυνηρό πέρασμα στην πολιτικοποίηση», *Διαβάζω*, 5-6 (1976-1977), 82.

ανά το παγκόσμιο, σε αντίθεση με τον Σκαρίμπα του οποίου το έργο είναι σχεδόν άγνωστο και από τους ίδιους τους Έλληνες.<sup>307</sup>

Αναφερόμενος στο έργο του Βασίλη Βασιλικού, ο Αλ. Ζήρας σημειώνει ότι επιχειρεί τον συνδυασμό του βιωματικού χρονικού και του δημοσιογραφικού ρεπορτάζ, ενώ θεωρεί «ακραία» τη περίπτωση του Γιώργου Χειμωνά. Σε προηγούμενη συζήτηση του περιοδικού *Διαβάζω* φαίνεται να έχει τις «ειδολογικές» αμφιβολίες του κατά πόσο παρόμοιες τάσεις στην πεζογραφία όπως αυτή του Γ. Χειμωνά μπορούν να θεωρηθούν «πεζογραφία» και κατά πόσο τέτοιες αναλύσεις έχουν κοινωνικό αντίκρισμα στον τόπο μας. Μάλιστα ερωτάται αν τελικά ο Έλληνας αναγνώστης βλέπει μέσα από τον Γ. Χειμωνά το πρόσωπό του, έστω και κομματιασμένο. Στην πραγματικότητα ο κριτικός θεωρεί ότι το έργο του Γ. Χειμωνά είναι «ανέντακτο» ειδολογικά. Τα μυθιστορήματά του δεν φαίνεται να έχουν τα χαρακτηριστικά ενός «παραδοσιακού» έργου.<sup>308</sup>

Στο σημείο αυτό είναι καλό να αναφερθούμε στον εύστοχο προβληματισμό του Νάσου Βαγενά για τις θεωρητικές αναζητήσεις των κριτικών και τις σχέσεις τους με την ξένη κριτική. Ο Βαγενάς υποστηρίζει πως δεν είναι αρκετή η παράθεση ξένων κειμένων. Τα «κριτικά μας άρθρα», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά,

[...] βρῖθουν από περικοπές κειμένων και ιδέες ξένων, περιώνυμων και μη... Είναι μονόλογος της μιας πλευράς, με εμάς στη θέση των ακροατών... Είναι καιρός να αρχίσουμε να αντιμετωπίζουμε με μικρότερο δέος την ξένη αυθεντία.<sup>309</sup>

Ο Beaton επίσης, επισημαίνει ότι οι Έλληνες συγγραφείς δεν είναι πλέον «παθητικοί αποδέκτες» των τάσεων και των ιδεών που καταφθάνουν στην Ελλάδα από τη Δύση. Ούτε «γράφουν in vacuo»:

Οι Έλληνες συγγραφείς, όπως οπουδήποτε αλλού, υπήρξαν αναγνώστες της δικής τους παράδοσης αλλά και άλλων παραδόσεων.[...] Είναι δύσκολο για ένα συγγραφέα να είναι εξ ολοκλήρου πρωτότυπος ή εξ ολοκλήρου παθητικός μιμητής, όπως η μέχρι τώρα χρήση του όρου 'επίδραση' στις παλαιότερες μελέτες άφηνε να εννοηθεί.<sup>310</sup>

Το ερώτημα λοιπόν που εγείρεται είναι το εξής: Η μετα-μυθοπλασία χαρακτηρίζεται από «καθολικές» λειτουργίες και χαρακτηριστικά τα οποία υπερβαίνουν ιστορικά τα αισθητικά ρεύματα της εκάστοτε εποχής ανεξάρτητα από ιστορικούς φραγμούς ή αποτελεί αποκλειστικά ένα μεταμοντέρνο φαινόμενο του 20<sup>ου</sup>

---

<sup>307</sup> ό.π., 69.

<sup>308</sup> ό.π..

<sup>309</sup> Νάσος Βαγενάς, «Επαρχιωτισμός και Κριτική», στο *Σημειώσεις από το Τέλος του Αιώνα* (Αθήνα: Κέδρος, 1999), 207 (= δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Το Βήμα*, Αθήνα 14 Ιουλίου 1996).

<sup>310</sup> Beaton, *Εισαγωγή*, 38-39.

αιώνα; Οι ιδιαιτερότητες και οι διαφοροποιήσεις του κάθε συγγραφέα είναι αποτέλεσμα μιας ευρύτερης τάσης ή εξέλιξης στους τομείς της θεωρίας της λογοτεχνίας ή αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα μιας συγκεκριμένης γραφής που αντανακλά αποκλειστικά σε προσωπικές συγγραφικές φωνές;

Είναι καλό να έχουμε υπόψη μας πως το θέμα παράλληλα δεν είναι αξιολογικό. Δηλαδή δε σημαίνει ότι ένα μυθιστόρημα που χρησιμοποιεί τέτοιες τεχνικές υπερτερεί σε αξία από ένα άλλο που δεν τις χρησιμοποιεί και συγγράφεται την ίδια εποχή. Αυτή η εργασία αποσκοπεί να διευκρινίσει τι διακρίνει τη μετα-μυθοπλασία από άλλα είδη αυτο-αναφορικής μυθοπλασίας προσφέροντας μια εξερεύνηση των διαφόρων λειτουργιών της, εστιάζοντας στο πεζογραφικό έργο του Γιάννη Πάνου.

### 3. ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ

#### 3.1 «Μυθοπλασία»

Προτού προχωρήσουμε στην επισκόπηση του όρου «μεταμυθοπλασία» είναι χρήσιμο να προσεγγίσουμε -στον βαθμό που αυτό είναι εφικτό- ένα ζήτημα που απασχολεί σταθερά την έρευνα και την κριτική και αφορά στη σημασία των δύο εννοιών «μυθοπλασία» και «μοντερνισμός». Όπως αναφέρει ενδεικτικά η Κατερίνα Κωστίου το να ορίσει κανείς τον όρο «μεταμυθοπλασία» είναι ένα εγχείρημα επισφαλές, αφού πρόκειται για έναν όρο-ομπρέλα με πολυσχιδή χαρακτηριστικά, ποικίλες συγγραφικές τεχνικές και κειμενικές λειτουργίες.<sup>311</sup> Αυτό όμως δε σημαίνει ότι δεν μπορούμε να περιγράψουμε τον όρο και να καταδείξουμε τις διάφορες σχέσεις, τεχνικές και λειτουργίες που διαμορφώνονται και διασταυρώνονται μέσα από τα υπό μελέτη κείμενα που έχουμε επιλέξει τόσο θεωρητικά, όσο και λογοτεχνικά.

Το πρόθεμα «μετά» συνδηλώνει τη συμπερίληψη στις δύο έννοιες, μιας προσθήκης νοήματος στη σημασία τους. Ήτοι, η σημασία των όρων χωρίς την πρόθεση «μετά» να καθίσταται αναγκαία για την ερμηνεία τους. Σύμφωνα με το λεξικό λογοτεχνικό όρων, η έννοια της «μυθοπλασίας» σε αντίστιξη με την «αλήθεια» [fiction and truth] με την ευρύτερη δυνατή έννοια είναι,

[...] κάθε λογοτεχνική αφήγηση, σε πεζό ή έμμετρο λόγο, που είναι επινοημένη, δεν περιγράφει γεγονότα που έχουν όντως συμβεί. [...] δηλώνει μόνο τις αφηγήσεις εκείνες που είναι γραμμένες σε πεζό λόγο (το μυθιστόρημα και το διήγημα), ενώ άλλοτε απλώς χρησιμοποιείται ως όρος συνώνυμος του μυθιστορήματος. Οι λογοτεχνικές αφηγήσεις σε πεζό λόγο όπου η μυθοπλασία βασίζεται εν πολλοίς σε βιογραφικά, ιστορικά ή επικαιρικά γεγονότα συχνά προσδιορίζονται με σύνθετα ονόματα, όπως «μυθιστορηματική βιογραφία», ιστορικό μυθιστόρημα και μη μυθοπλαστικό μυθιστόρημα.<sup>312</sup>

Από τον πιο πάνω ορισμό προκύπτει το ζήτημα για το τι αποτελεί αληθινά συμβάντα και τι όχι, όταν κανείς προσπαθεί να ερμηνεύσει ένα λογοτεχνικό έργο ή ακόμη και να το κατατάξει ειδολογικά με βάση αυτό το κριτήριο.<sup>313</sup> Η ανάγκη ερμηνείας αλλά και εντοπισμού της ιδιόρρυθμης σχέσης που αναδεικνύεται μέσα από ένα μυθοπλαστικό έργο, ανάμεσα σε αυτό που βιώνουμε ως «πραγματικότητα» και σε αυτό που

<sup>311</sup> Κατερίνα Κωστίου, «Με τον τρόπο της μεταμυθοπλασίας», στο *Η μεταμυθοπλασία ως αφηγηματικός τρόπος και κριτική του μεταμοντερνισμού*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2018), 19-20.

<sup>312</sup> Abrams Meyer-Howard, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων. Θεωρία- Ιστορία- Κριτική λογοτεχνίας*, μφρ. Δεληβοριά Γιάννα & Χατζηιωαννίδου Σοφία, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2005). (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1999), 298.

<sup>313</sup> Με ένα κριτήριο όπως αυτό, τίθεται το ερώτημα κατά πόσο οι αυτοβιογραφούμενες αφηγήσεις, οι αυτοβιογραφίες, τα ημερολόγια και τα απομνημονεύματα μπορούν να ενταχθούν στο σώμα των κειμένων της λογοτεχνίας ή όχι;

επινοείται ως «μύθος» προκύπτει επιτακτικά τη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αναθεωρώντας τις αντιλήψεις μας για το τι ορίζεται τελικά ως «μύθος» και τι ως «πραγματικότητα».

Σύμφωνα με τον Tom Wolfe, η πρωταρχική λειτουργία της λογοτεχνίας έπρεπε να είναι «αναφορική», δηλαδή να μπορεί να παρέχει μια αξιόπιστη περιγραφή του κόσμου, αλλά και της σχέσης του ανθρώπου με την κοινωνία στην οποία δρούσε. Έτσι, συχνά το μυθιστόρημα συνδέεται με τον ρεαλισμό, γιατί το λογοτεχνικό αυτό αισθητικό ρεύμα και οι τεχνικές του άνθισαν, όχι πολύ καιρό μετά την υποτιθέμενη γέννηση της νέας μορφής του μυθιστορήματος.<sup>314</sup> Η Monika Fludernik κάνοντας λόγο για το έργο του Ian Watt, *The Rise of the Novel*, επισημαίνει ότι ο ρεαλισμός παρουσιάζεται από τον θεωρητικό ως ένα βασικό, καθοριστικό χαρακτηριστικό των μυθιστορημάτων εν γένει. Ο Watt δεν αναφέρεται ωστόσο, στο λογοτεχνικό κίνημα, γνωστό ως ρεαλισμός, του 19<sup>ου</sup> αιώνα, χαρακτηριζόμενο από τον Sir Paul Harvey (συντάκτη του *The Oxford Companion to English Literature*, 1932), αλλά επικεντρώνεται στην «αλήθεια των γεγονότων της ζωής (ειδικά όταν είναι θλιβερά και βαθιά μελαγχολικά)».<sup>315</sup>

Από την άλλη, η Fludernik διασαφηνίζει ότι στο έργο του Watt, ο όρος ρεαλισμός χρησιμοποιείται σε σχέση με τα θέματα και τις αφηγηματικές τεχνικές, οι οποίες αναφέρονται στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του μυθιστορήματος όταν αυτό αναδύθηκε ως είδος, στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>316</sup> Τα χαρακτηριστικά αυτά έρχονται σε αντιδιαστολή με τα χαρακτηριστικά των ρομαντικών ειδυλλίων του 17<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>317</sup> Ο Watt υπογραμμίζει ότι στα μυθιστορήματα πλέον η υπόθεση δεν εκτυλίσσεται σε μακρινούς, υπερπόντιους προορισμούς, αλλά στο περιβάλλον όπου ζουν οι μεσαίες και κατώτερες τάξεις. Το γεγονός αυτό αντανακλά μια στροφή προς μια πιο βαθιά ανησυχία για την πραγματική ζωή. Τα οικονομικά και κοινωνικά θέματα αποκτούν μεγαλύτερη σημασία. Η δράση δεν εκτυλίσσεται πλέον στην ύπαιθρο, σε ένα θαυμάσιο βασιλικό δικαστήριο ανάμεσα σε εξιδανικευμένους ήρωες και ηρωίδες που οδηγούνται αποκλειστικά από ηθικές, πολιτικές ή συναισθηματικές ανησυχίες (με άλλα λόγια παρουσιάζεται η κλασική ηρωική σύγκρουση μεταξύ αγάπης και καθήκοντος). Αντ'

---

<sup>314</sup> Tom Wolfe, «Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the new social novel», *Harper's Magazine*, τόμ. 279, αρ. 1674 (Νοέμβριος 1989), 45-56.

<sup>315</sup> Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, μτφρ. Patricia Häusler-Greenfiel & Monika Fludernik (London: Routledge, 2009), 53.

<sup>316</sup> Αναφέρεται στους Defoe και Fielding.

<sup>317</sup> ό.π..

αυτού, η ιστορία είναι προσαρμοσμένη για να διαβαστεί από αναγνώστες της μεσαίας (ή κατώτερης) τάξης, και αντικατοπτρίζει τον αγώνα τους να επιβιώσουν ταυτόχρονα με τα αξιολύπητα κίνητρα (απληστία, ζήλια, πονηριά, υποκρισία) που μπορεί να υποβόσκουν στις ενέργειές τους.<sup>318</sup>

Είναι σημαντικό λοιπόν να κοιτάξουμε πιο προσεκτικά τον ορισμό του μυθιστορήματος, σύμφωνα με τον Watt. Στο μυθιστόρημα δημιουργείται ένας ζωντανός κόσμος που σε μεγάλο βαθμό, επαναλαμβάνει αυτόν των αναγνωστών. Θυμίζει την πραγματική ζωή τους, σε αντίθεση με την αόριστη και συχνά γεωγραφικά και ιστορικά «λανθασμένη» περιοχή από την οποία αντλούν τα θέματά τους, τα ρομαντικά ειδύλλια. Η Fludernik παρατηρεί ότι όλο και περισσότερο, βρίσκουμε περιγραφές αντικειμένων παρόμοιων με εκείνα, με τα οποία είναι πιο οικείοι οι αναγνώστες.<sup>319</sup>

Εντούτοις, αυτό δε σημαίνει, όπως επισημαίνει, ότι τα μυθιστορήματα, συμπεριλαμβανομένων και των βικτοριανών μυθιστορημάτων -για τα οποία κάνει λόγο ο Watt- μπορούν να παρέχουν μια ολοκληρωμένη εικόνα αυτής της «πραγματικότητας». Στην πραγματικότητα, η ψευδαίσθηση ότι ένα μυθιστόρημα απεικονίζει το «πραγματικό» είναι προϊόν της αναγνωστικής διεργασίας.<sup>320</sup> Η κριτικός καταλήγοντας, διαπιστώνει ότι μια λεπτομερής περιγραφή των θέσεων, των αντικειμένων και των ενδυμάτων, καθώς και των ανθρώπων διαμορφώνει ένα σύνολο, έναν πραγματικό κόσμο, δημιουργώντας έτσι την ψευδαίσθηση ότι το μυθιστόρημα απεικονίζει την πραγματικότητα. Το ίδιο ισχύει και για την ψυχολογία των πρωταγωνιστών. Αν και είναι φανταστικά άτομα, σε αντίθεση με ένα πλάσμα που έχει σάρκα και οστά, γίνονται πολύ πιο αυθεντικά απ' ό,τι οι ήρωες ενός ρομαντικού ειδυλλίου.<sup>321</sup>

Ο Nicol Bran αναφερόμενος στη μυθοπλασία, εξηγεί πως οποιαδήποτε μυθοπλασία, ανεξάρτητα από το αν είναι ρεαλιστική, μοντερνιστική ή μεταμοντέρνα είναι, εξ' ορισμού, πράξη δημιουργίας ενός κόσμου. Πρέπει να φανταστούμε τον κόσμο ενός ρεαλιστικού μυθιστορήματος, ως ανάλογο με τον δικό μας. Αν και φανταστικός, κυριαρχείται από χαρακτήρες που μπορεί να υπάρχουν εξίσου καλά στον κόσμο μας. Συμβαίνουν καταστάσεις, υπάρχουν αντικείμενα στον μυθοπλαστικό

---

<sup>318</sup> ό.π., 54.

<sup>319</sup> ό.π..

<sup>320</sup> ό.π..

<sup>321</sup> ό.π..

κόσμο που θα μπορούσαμε εύλογα να βρούμε και στον δικό μας κόσμο -παρότι τείνουν να είναι πιο δραματικά ή πιο συμβολικά από ό,τι ο αληθινός μας κόσμος.<sup>322</sup>

Οι Χάρης Βλαβιανός και Χρήστος Χρυσόπουλος επισημαίνουν ότι δεν είναι η πραγματικότητα αυτή που επινοείται αλλά η γραφή,

[...] εκείνη που επικυρώνεται ως επινόηση μιας πραγματικότητας (αυτή είναι η θέση του Σερλ). Αυτό που μας αφορά δεν είναι -πρωτίστως- η πραγματικότητα ως επινόηση του συγγραφέα, αλλά κατά πόσο η γραφή του επικυρώνεται ως πραγματικότητα.<sup>323</sup>

Κάνοντας λόγο για την ανάγνωση της λογοτεχνίας, για τα νοήματα που αναπαράγει, οι δύο συγγραφείς υιοθετούν την άποψη του Σερλ για τη λογοτεχνία. Η λογοτεχνία είναι μια γλωσσική πράξη, την οποία ο Σερλ ονομάζει «προσποίηση». Επειδή η λογοτεχνική γλώσσα ως «προσποίηση» δεν χρειάζεται να ανταποκρίνεται στις «πραγματολογικές συνθήκες μιας απόφασης (ειλικρίνεια, δέσμευση, ικανότητα να πείσουμε γι' αυτό που λέμε)».<sup>324</sup>

Εφόσον, λοιπόν η γλωσσική πράξη της λογοτεχνίας είναι προσποιητή, επινοημένη όχι για να εξυπηρετήσει αυτές τις ανάγκες αλλά για να επιτελέσει τη «γραφή του έργου», τότε γιατί οι συγγραφείς αλλά και οι αναγνώστες πιστεύουν ότι ένα λογοτεχνικό έργο περιγράφει στοιχεία του πραγματικού κόσμου; Σύμφωνα με τους Βλαβιανό και Χρυσόπουλο, εκεί ακριβώς ξεκινάει η συζήτηση για τη «λογοτεχνική αναφορά» [reference].<sup>325</sup> Σε τι αναφέρεται κάθε φορά ένα λογοτεχνικό έργο, αν υπάρχει σύνδεσή του με κάτι εξωκειμενικό ή είναι κάτι το φανταστικό, ή και πιθανό σε συγκεκριμένο με ένα πραγματικό περιβάλλον.

Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Bran, αυτός ο πλασματικός κόσμος δεν είναι ο πραγματικός κόσμος. Είναι ένας «ετερόκοσμος»,<sup>326</sup> η ίδια η φύση του «συμβολαίου» του συγγραφέα και του αναγνώστη αποτελεί στην πραγματικότητα μια σιωπηρή παραδοχή ότι υπάρχει διαφορά μεταξύ των δύο. Κατά έναν παράδοξο τρόπο η μίμηση, ενώ υπογραμμίζει τη διάκριση ανάμεσα στους πραγματικούς και φανταστικούς κόσμους, επισημαίνει ταυτόχρονα και τις ομοιότητες. Ο Bran, υπενθυμίζοντας τις θέσεις του μεταμοντέρνου θεωρητικού Brian McHale, πιστεύει ότι

---

<sup>322</sup> Nicol Bran, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 25.

<sup>323</sup> Χάρης Βλαβιανός - Χρήστος Χρυσόπουλος, *Το διπλό όνειρο της γραφής* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2010), 27-28.

<sup>324</sup> ό.π., 30.

<sup>325</sup> ό.π., 31.

<sup>326</sup> ό.π.. Ο Nicol Bran αναφέρεται στη μυθοπλασία με τον ορισμό που δίνει ο Bradley, ως «ετερόκοσμο»-«heterocosmic», ο οποίος είναι ανεξάρτητος και αυτόνομος από την πραγματικότητα. Βλ. και A.C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* (London: Macmillan, 1926), 5.

η σχέση ανάμεσα στο μυθοπλαστικό «ετεροκοσμικό» [heterocosmic] και την πραγματικότητα είναι πιο πολύπλοκη. Ο κόσμος της μυθοπλασίας φαίνεται να μην είναι τόσο αυτόνομος και ανεξάρτητος. Είναι δεσμευμένος από τον κόσμο της πραγματικότητας.<sup>327</sup>

Όταν αντανακλάται ο πραγματικός κόσμος στον καθρέφτη της λογοτεχνικής αναπαράστασης, η μίμηση πρέπει να διακρίνεται από αυτό το οποίο μιμείται. [...]. Μια μιμητική σχέση είναι μια σχέση ομοιότητας, όχι ταυτότητας, και η ομοιότητα υπαινίσσεται τη διαφορά.<sup>328</sup>

Παράλληλα, ο Bran αναφέρει τη σχέση πραγματικότητας και μυθοπλασίας έτσι όπως την καταδεικνύει ο φαινομενολόγος θεωρητικός Roman Ingarden. Η συνείδηση του αναγνώστη είναι αυτή που αφαιρεί την αυτονομία του πλασματικού κόσμου. Ο πλασματικός κόσμος απαιτεί τη συνείδηση του αναγνώστη και την πράξη της φαντασίας. Ο αναγνώστης είναι αυτός ο οποίος θα τον ζωντανέψει, μέσω της «φαντασίας» του. Ωστόσο, επισημαίνει ότι δεν αρκεί η φαντασία του αναγνώστη, αν το έργο είναι διαφορούμενο και τα νοήματα δεν είναι ποτέ μονοσήμαντα.<sup>329</sup>

Η φαινομενική αυτονομία του πλασματικού κόσμου διακυβεύεται επίσης από το γεγονός ότι -όπως επισημαίνει ο θεωρητικός της λογοτεχνίας και της φαινομενολογίας Roman Ingarden- απαιτεί την επίγνωση του αναγνώστη για να τον φέρει στην πραγματικότητα (να τον ζωντανέψει) διά μέσου της πράξης της φαντασίας. Την ίδια στιγμή και υπάρχει και δεν υπάρχει «από μόνος του». Για παράδειγμα, το *Middlemarch* υπάρχει μόνο όταν ο αναγνώστης το φαντάζεται, αλλά αυτός ή αυτή [αναγνώστης/τρια] δεν μπορεί να το φανταστεί χωρίς τις περιγραφές της Eliot. Ο κόσμος που παρουσιάζεται σε ένα μυθιστόρημα βρίσκεται επίσης σε αντίθεση με τον πραγματικό κόσμο και τα αντικείμενά του διαφορούμενος, για παράδειγμα, εάν οι προτάσεις που τα περιγράφουν είναι διαφορούμενες.<sup>330</sup>

Ενίοτε οι κριτικοί της λογοτεχνίας έχουν ασχοληθεί με τη λογική ανάλυση του ζητήματος της αλήθειας ενός μυθοπλαστικού έργου. Ο Bernard Harrison αναφέρει πως «η λογοτεχνία μπορεί να μας αποκαλύψει βαθιές αλήθειες που αφορούν την πραγματικότητα ή “τη ζωή”, ή “την ανθρώπινη κατάσταση”, ή “τον κόσμο του ανθρώπου”». <sup>331</sup> Κατά συνέπεια, η μυθοπλασία δεν χρειάζεται να προσφέρει την ίδια την πραγματικότητα στον αναγνώστη της. Χρειάζεται μόνο να του προσφέρει την εύλογη ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Ο Γάλλος κριτικός Roland Barthes έθεσε

<sup>327</sup> Bran, *The Cambridge*, 26.

<sup>328</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London & New York: Routledge, 1987), 28 και Bran, *The Cambridge*, 25.

<sup>329</sup> Bran, *The Cambridge*, 26.

<sup>330</sup> ό.π., 25-26.

<sup>331</sup> Bernard Harrison, *What Is Fiction For? Literary Humanism Restored* (Indiana: Bloomington, Indiana University Press, 2014), 13.



αυτό το ζήτημα, όταν έγραφε για το διάσημο έργο του Flaubert «Το βαρόμετρο του Flaubert δεν λέει τελικά παρα μόνο ένα πράγμα: είμαι η πραγματικότητα».<sup>332</sup>

Ο Harrison υποστηρίζει ότι η παρατήρηση του Roland Barthes ισχύει στις περιπτώσεις, κατά τις οποίες μια ορισμένη δήλωση σε ένα μυθοπλαστικό έργο -για την αλήθεια ή την ψευδαίσθηση της αλήθειας- εξαρτάται από τις συνθήκες που αφορούν τον πραγματικό κόσμο, δηλαδή τον κόσμο έξω από το μυθιστόρημα. Ο Harrison θεωρεί ότι ο τίτλος του κειμένου του Barthes «L'effet de réel», καταδεικνύει επίσης ότι η εντύπωση που δημιουργείται, δεν είναι τίποτα άλλο από ένα αποτέλεσμα, αφού δεν υπάρχει οποιαδήποτε συγκάλυψη. Έτσι, όταν ο αναγνώστης εισέρχεται στον μυθοπλαστικό κόσμο, αφήνει πίσω του τον κοινό, καθημερινό κόσμο της πραγματικότητας και εισχωρεί σε έναν κόσμο κατασκευασμένο εξ' ολοκλήρου από τη φαντασία του καλλιτέχνη.<sup>333</sup> Στο λεξικό λογοτεχνικών όρων επισημαίνεται ότι «ορισμένοι στοχαστές έχουν υποστηρίξει πως θα πρέπει να θεωρούμε ότι οι «μυθοπλαστικές προτάσεις» αναφέρονται σε έναν ξεχωριστό κόσμο δημιουργημένο από τον συγγραφέα, ο οποίος είναι ανάλογος με τον πραγματικό κόσμο, αλλά διαθέτει το δικό του σκηνικό, τα δικά του πλάσματα και τη δική του συνοχή».<sup>334</sup>

Παρόλα αυτά, σύμφωνα με το ίδιο λεξικό, οι περισσότεροι σύγχρονοι θεωρητικοί προβάλλουν μια τροποποιημένη εκδοχή της άποψης του Sir Philip Sidney, που υποστηρίζεται ήδη από το 1595 στο έργο του *Apology for Poetry*. Ο Sir Philip Sidney αναφέρει ότι ο ποιητής «δε διατείνεται τίποτα, άρα ουδέποτε ψεύδεται. Γιατί νομίζω το να ψεύδεται είναι το να διατείνεσαι ότι το ψευδές είναι αληθές».<sup>335</sup> Οι μυθοπλαστικές προτάσεις αποκτούν νόημα ανάλογα με τους κανόνες του κοινού λόγου (μη μυθοπλαστικού), όμως ακολουθούν κάποιες συμβάσεις τις οποίες μοιράζονται υπόρρητα ο αναγνώστης και ο συγγραφέας. Επειδή όμως αυτές οι προτάσεις δεν προβάλλονται ως πραγματικοί ισχυρισμοί, δεν υπόκεινται στο κριτήριο αλήθειας ή ψεύδους.

Μερικοί εντούτοις κριτικοί υποστηρίζουν ότι οι βεβαιωτικοί ισχυρισμοί ενός συγγραφέα ανεξάρτητα από το αν είναι ρητοί ή υπόρρητοι λειτουργούν με αξιώσεις αλήθειας επί του εξωκειμενικού κόσμου και ως εκ τούτου συνδέουν τη μυθοπλαστική αφήγηση με την πραγματικότητα και την ηθική του αληθινού κόσμου.<sup>336</sup>

---

<sup>332</sup> ό.π., 16 και σημ. 4, 553.

<sup>333</sup> ό.π., 16-17.

<sup>334</sup> Abrams Meyer-Howard, *A glossary of literary terms* (Boston: Thomson Wadsworth, 2005), 297.

<sup>335</sup> ό.π..

<sup>336</sup> ό.π., 298-299.

### 3.2 Μεταμυθοπλασία - Αυτοαναφορικότητα - Νεωτερικότητα

Προχωρώντας τώρα στην ερμηνεία του όρου μεταμυθοπλασία, παρατηρούμε αρχικά ότι η Patricia Waugh απέδωσε έναν ορισμό της μεταμυθοπλασίας τον οποίο αξίζει να παραθέσουμε εδώ:

Η μεταμυθοπλασία είναι ένας όρος που αποδίδει τη μυθοπλαστική γραφή, η οποία με αυτοσυνειδησία στρέφει συνεχώς την προσοχή της στην κατάσταση της ως τεχνούργημα, προκειμένου να θέσει ερωτήματα για τη σχέση ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα. Πραγματοποιώντας μια κριτική στις δικές της μεθόδους κατασκευής, όπως είναι το γράψιμο, δεν εξετάζει μόνο τις θεμελιώδεις δομές της αφηγηματικής μυθοπλασίας, αλλά διερευνά επίσης την πιθανή μυθοπλαστικότητα [fictionality] του κόσμου που βρίσκεται έξω από το λογοτεχνικό μυθοπλαστικό κείμενο.<sup>337</sup>

Ο ορισμός που δίνει η Waugh περιλαμβάνει όλα τα κείμενα που εκθέτουν την πλασματικότητά τους, τη μυθοπλαστική τους φύση. Κάνουν, δηλαδή επίμονη αναφορά στις τεχνικές και τις συμβάσεις που αφορούν το γράψιμο ενός έργου. Η θεωρητικός αναφέρεται στην αυτοαναφορικότητα και την αυτοσυνειδησία του μυθιστορήματος ως έργου τέχνης. Θα λέγαμε ότι το κείμενο-το έργο παρουσιάζεται ως να έχει «συνείδηση» και «γνωρίζει» ότι αποτελεί ένα κείμενο, ένα τεχνούργημα, μια λεκτική απεικόνιση συμβάντων και συναισθημάτων. Τα αυτόαναφορικά σχόλια σε ένα μυθιστόρημα, συχνά επεμβαίνουν στην υπόθεσή του για να καταδείξουν και να θέσουν ως ένα άλλο θέμα τη πράξη της γραφής, η οποία ουσιαστικά κάνει λόγο για τη μυθοπλαστική φύση ενός έργου. Σημαντικό στοιχείο, όμως που αξίζει να επισημάνουμε είναι το γεγονός ότι η Waugh δεν θεωρεί ότι η μεταμυθοπλασία είναι ένα είδος λογοτεχνίας που σχετίζεται μόνο με τα μυθιστορήματα του 20<sup>ού</sup> αιώνα:

Το να βασιστούμε αποκλειστικά στη σύγχρονη μυθοπλασία θα ήταν παραπλανητικό, διότι, παρόλο που ο όρος «μεταμυθοπλασία» είναι καινούριος, η πρακτική είναι τόσο παλιά (αν όχι παλαιότερη) από το ίδιο το μυθιστόρημα. [...] Η μεταμυθοπλασία είναι μια τάση μυθοπλασίας σύμφυτη σε όλα τα μυθιστορήματα.<sup>338</sup>

Η θεωρητικός δεν θεωρεί ότι η μεταμυθοπλασία αποτελεί ένα υποείδος της λογοτεχνίας, ούτε ένα καινούριο φαινόμενο που προέκυψε τον 20<sup>ό</sup> αιώνα. Ισχυρίζεται ότι αποτελεί μια τάση μέσα στο ίδιο το μυθιστόρημα. Αυτή η τάση είναι χαρακτηριστική όλων των μυθιστορημάτων, τα οποία χρησιμοποιούν παρόμοιες τεχνικές, όπως η

---

<sup>337</sup> Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London: Methuen, 1984), 2.

<sup>338</sup> ό.π., 5.

«αυτό-αναφορικότητα» και η «αυτοσυνειδησία» της γραφής.<sup>339</sup> Η επίμονη επίδειξη των αφηγηματικών και γλωσσικών μέσων, των τεχνικών, οι οποίες συχνά αποκτούν τον πρωταγωνιστικό ρόλο και την κατ' εξοχήν τεχνοτροπία της αναπαράστασης ενός μυθιστορήματος, συχνά ενεργοποίησε μια σειρά από αναζητήσεις. Οι επιδιώξεις και οι ανησυχίες που δημιουργούνται σχετίζονται με τις συνέπειες αυτού του είδους γραφής. Αρκετοί μελετητές θεωρούσαν ότι ένα μυθιστόρημα, το οποίο με τρόπο επιδεικτικό και προκλητικό, θυμίζει συνέχεια στον αναγνώστη του, ότι αυτό το οποίο διαβάζει είναι μια φενάκη, ένα ψέμα, ένα παιχνίδι της γλώσσας. καταρρίπτει στην ουσία την πίστη για την ύπαρξη οποιουδήποτε νοήματος. Εφόσον, τελικά τίποτα δεν μπορεί να αναπαρασταθεί τότε το μυθιστόρημα ουσιαστικά τείνει να εξαφανιστεί ως είδος.

Η Waugh, απατώντας σε τέτοιου είδους σχόλια και ανησυχίες δηλώνει ότι η μεταμυθοπλασία διαμέσου της αυτοαναφορικής της διάστασης οδήγησε στη συνειδητοποίηση των κοινών σημείων ανάμεσα στις δομές της μυθοπλασίας και του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα.<sup>340</sup> Παράλληλα, αναφέρει ότι η μελέτη των χαρακτήρων ενός έργου μας παρέχει ένα χρήσιμο μοντέλο κατανόησης της εξωτερικής πραγματικότητας. Αν οι γνώσεις μας για τον κόσμο αυτό διαμεσολαβούνται μέσω της γλώσσας, τότε η λογοτεχνία (κόσμοι οι οποίοι κατασκευάζονται αποκλειστικά διαμέσου της γλώσσας) γίνονται ένα χρήσιμο μοντέλο για να μάθει κανείς πράγματα που σχετίζονται με την κατασκευή της ίδιας της «πραγματικότητας». Οι απόψεις της Waugh για τη σχέση του μυθιστορήματος με την πραγματικότητα αντικατοπτρίζουν σε μεγάλο βαθμό τις απόψεις του μεταμοντερνισμού, του δομισμού και του μεταδομισμού:

Η μετα-μυθοπλαστική αποδόμηση δεν παρείχε μόνο στους συγγραφείς και τους αναγνώστες της, καλύτερη αντίληψη των θεμελιωδών δομών της αφήγησης, αλλά τους παρείχε και ένα εξαιρετικά ακριβές μοντέλο κατανόησης της σύγχρονης εμπειρίας του κόσμου ως κατασκευής, τεχνουργήματος, δικτύου αλληλεξαρτώμενων σημειωτικών συστημάτων.<sup>341</sup>

Παλαιότερα τέτοιες τεχνικές, στα μυθιστορήματα, χρησιμοποιούνταν πιο πολύ για να αναδείξουν τα νατουραλιστικά και ρεαλιστικά χαρακτηριστικά του μυθιστορήματος. Σε αντίθεση με την προβληματική του ίδιου του γραψίματος που

---

<sup>339</sup> ό.π. 14.

<sup>340</sup> ό.π., 3.

<sup>341</sup> ό.π., 9.

αναδεικνύεται έντονα με τα έργα του μοντερνισμού και ισχυροποιείται σε «κανόνα» στα περισσότερα έργα του μεταμοντερνισμού:

Η λογοτεχνία του μοντερνισμού, για παράδειγμα το *To the Lighthouse*, της Virginia Woolf ή ο *Ulysses*, του James Joyce σηματοδότησαν την πρώτη, διαδεδομένη, φανερή ανάδειξη της αίσθησης της πλασματικότητας στη λογοτεχνία. [...] Η σύγχρονη μεταμυθοπλαστική γραφή είναι παράλληλα μια ανταπόκριση και μια συνεισφορά, μιας πιο ολοκληρωμένης αίσθησης ότι τόσο η πραγματικότητα όσο και η ιστορία είναι προσωρινές: δεν είναι πλέον ο κόσμος της αιώνιας αλήθειας, αλλά αποτελούν μια σειρά από κατασκευές, τεχνάσματα, προσωρινές συνθέσεις. Η υλιστική, θετικιστική και εμπειρική θέαση του κόσμου με την οποία η ρεαλιστική μυθοπλασία γίνεται αντιληπτή, δεν υφίσταται πλέον. Επομένως, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι όλο και περισσότεροι μυθιστοριογράφοι αμφισβητούν και απορρίπτουν τις μορφές που αντιστοιχούν σε αυτή την πραγματικότητα που βρίσκεται σε μία τάξη με την καλοδουλεμένη πλοκή, τη χρονολογική συνέπεια, την εξουσιαστική παντογνωσία του συγγραφέα, τη λογική συνοχή ανάμεσα στον τρόπο που *δρουν* οι χαρακτήρες και σε αυτό που *είναι*.<sup>342</sup>

Ο Γερμανός θεωρητικός της πρόσληψης, Hans Robert Jauss, αναφέρει ότι η χρονολογική σειρά των έργων τέχνης είναι πιο στενά συνδεδεμένη παρά μια αλυσίδα πολιτικών γεγονότων, και είναι πιο εύκολο να παρακολουθήσουμε τους σταδιακούς μετασχηματισμούς στο ύφος των λογοτεχνιών, παρά τους μετασχηματισμούς της ίδιας της κοινωνικής ιστορίας. Ο ισχυρισμός ότι ο άνθρωπος «φτιάχνει» την ιστορία του, από μόνος του, είναι πιο έντονος στη σφαίρα των τεχνών, παρά στην κοινωνική ιστορία.<sup>343</sup> Η ιστορία της τέχνης είχε αρχικά τη μορφή των βιογραφιών των καλλιτεχνών, προτού στραφεί στη μελέτη του ύφους του κάθε καλλιτέχνη. Και μάλιστα αυτές οι βιογραφίες συνδέονταν μεταξύ τους μόνο με χρονολογική σειρά:<sup>344</sup>

Η ιστορία της τέχνης, όπως την εγκαινίασε ο Winckelmann, δεν χρειάζεται να δανειστεί τη συνοχή της από την πραγματιστική ιστορία [pragmatic history], καθώς μπορεί να διεκδικήσει μεγαλύτερη συνέπεια από μόνη της: «Οι τέχνες [...], όπως όλες οι εφευρέσεις, ξεκίνησαν από αναγκαιότητα, στη συνέχεια κάποιος αναζήτησε την ομορφιά και τελικά, ακολούθησε το περιττό [superfluous]: αυτά είναι τα τρία εκκρεμή στάδια της τέχνης».<sup>345</sup>

Η λογοτεχνική ιστοριογραφία των ανθρωπιστών άρχισε επίσης με «ιστορίες», δηλαδή βιογραφίες συγγραφέων, οι οποίες οργανώνονταν με τη σειρά των ημερομηνιών θανάτου των δημιουργών τους, και μερικές φορές χωρίζονταν σε

---

<sup>342</sup> ό.π., 6-7.

<sup>343</sup> Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, μτφρ. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 46.

<sup>344</sup> ό.π..

<sup>345</sup> ό.π., 47.

κατηγορίες συγγραφέων. Αυτή τη μορφή είχαν οι εκτιμήσεις της τέχνης μέχρι και το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Hans Robert Jauss:<sup>346</sup>

Η σύγχρονη θεωρία των λογοτεχνικών μελετών, που χρονολογείται από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, δίνει έμφαση στις υφολογικές, φορμαλιστικές, και δομικές μεθόδους. [...] Αλλά ακόμη και σήμερα η ιστορία της λογοτεχνίας μπορεί να ξυπνήσει το ίδιο ενδιαφέρον που είχε την εποχή του Διαφωτισμού και την περίοδο του Ιδεαλισμού, αν η λειτουργία της θεωρίας της λογοτεχνίας απελευθερωθεί από τις αυστηρές συμβάσεις και ψευδείς αιτιολογήσεις της ιστορίας της λογοτεχνίας και η ιστορικότητα των λογοτεχνικών έργων τεθεί στη σωστή προοπτική της, αντίθετα από τη θετικιστική ιδέα της γνώσης και την παραδοσιακή ιδέα της τέχνης.<sup>347</sup>

Ο Jauss επισημαίνει πως η ερμηνεία δεν θεμελιώνεται πλέον στο αντικειμενικό περιεχόμενο του κυριολεκτικού νοήματος, αλλά στους υποκειμενικούς όρους της κατανόησης. Θεωρεί πως η αποτελεσματικότητα όλων αυτών των διαφορετικών μεταξύ τους προσεγγίσεων πραγματοποιείται με τη σύγχρονη ερμηνευτική. Το νόημα του κειμένου συνιστά το ζητούμενο της παραγωγικής κατανόησης.<sup>348</sup>

Έτσι, στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα, η διαμάχη που φούντωσε με τον γαλλικό κλασικισμό ανάμεσα στους «Αρχαίους» και στους «Μοντέρνους» οδήγησε στο συμπέρασμα, ότι η αρχαία και σύγχρονη τέχνη, μακροπρόθεσμα, δεν θα μπορούσε να είναι μετρούμενη ενάντια στο ίδιο πρότυπο τελειότητας (Beau absolu). Η αιτιολογία αποδόθηκε στο γεγονός ότι κάθε εποχή είχε τα δικά της έθιμα, τα δικά της γούστα και επομένως τις δικές της ιδέες ομορφιάς (Beau relatif). Η ανακάλυψη του ιστορικού στοιχείου της ομορφιάς και της ιστορικής αντίληψης της τέχνης που ξεκίνησε από αυτή τη διαμάχη οδήγησε στην ιστορικότητα του Διαφωτισμού.<sup>349</sup>

Ο όρος «modernus» χρησιμοποιείται ήδη από τις αρχές του 5<sup>ου</sup> αιώνα για να δηλώσει το πρόσφατο παρόν σε σχέση με το παρελθόν.<sup>350</sup> Ο Θ.Δ. Φραγκόπουλος σε άρθρο του για τον μεταμοντερνισμό παραπέμποντας εξίσου στο έργο του Jauss πραγματοποιεί μια επεξήγηση του όρου. Αναφέρει ότι μερικοί συγγραφείς μονομερώς περιόρισαν τον όρο στην εποχή της Αναγέννησης ή της εποχής της γαλλικής «Querelle»:

Ο όρος «μοντέρνο» παρουσιάζεται ξανά και ξανά, τουλάχιστον στον ευρωπαϊκό πολιτισμό, όταν συνειδητοποιείται η ύπαρξη μιας τομής, μιας νέας εποχής, που

<sup>346</sup> ό.π..

<sup>347</sup> ό.π.. 51.

<sup>348</sup> Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία Μελετήματα*, εισαγ., μτφρ. και επίμετρο Πεχλιβάνος Μίλτος, (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1995), 112.

<sup>349</sup> ό.π., 47-48.

<sup>350</sup> John Moorhead, «The Word “Modernus”», *Latomus*, τόμ. 65, αρ. 2 (2006), 425-433.

σχηματίζει μια νέα θεώρηση του ρόλου και της επιρροής των παλαιών, ακόμα και όταν ακριβώς η αρχαιότητα παρουσιάζεται σαν κάτι το αξιομίμητο, που οφείλει να αναπροσαρμοσθεί στα δεδομένα μιας νέας αισθητικής.<sup>351</sup>

Σύμφωνα λοιπόν με τον Jauss, ο γαλλικός διαφωτισμός ήταν ο πρώτος που αμφισβήτησε την αρχαιότητα. Ο Θ.Δ. Φραγκόπουλος αφορμισμένος τόσο από τον Jürgen Habermas όσο και από τον Walter Benjamin κάνει λόγο για την αμφισβήτηση του παρελθόντος, επισημαίνοντας παράλληλα και τη «γήρανση» των «μοντέρνων» προτύπων. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά «το μόλις πριν λίγο μοντέρνο, γίνεται έτσι “ντεμοντέ”».<sup>352</sup> Συνεπώς, αυτό το οποίο κερδίζει τη μάχη με τον χρόνο, εξαιτίας της ποιότητάς του, μεταμορφώνεται σε κάτι διαχρονικό και ονομάζεται «κλασσικό». Ο Φραγκόπουλος παραλληλίζει την εναλλαγή του παλιού από το μοντέρνο με το φαινόμενο της μόδας και κυρίως σε ό,τι αφορά στο «ένδυμα». Συχνά, ισχυρίζεται ότι το εκκωφαντικά μοντέρνο δεν είναι ποιοτικώς «διατηρήσιμο». Έτσι η ιστορική μνήμη αντικαθίσταται από τον ηρωισμό της ρηξικέλευθης ισοπέδωσης των παλαιών ειδώλων.<sup>353</sup>

Τον όρο «νεωτερικό» θεωρεί αφ' εαυτού προβληματικό ο Σ.Ν. Φιλιππίδης. Ο προφανής λόγος είναι γιατί οι αναγνώστες της λογοτεχνίας διαβάζουν συγχρονικά κείμενα που ανήκουν σε διαφορετικές εποχές και σχολές. Με διαφορές τόσο στη μορφολογία όσο και στο περιεχόμενο.<sup>354</sup> Επομένως, λοιπόν, με ποια κριτήρια, μπορεί να χαρακτηριστεί ένα κείμενο νεωτερικό; Νεωτερικό για την εποχή του επειδή αντιστέκεται σε κάποιο ρεύμα της εποχής; Νεωτερικό για την εποχή του επειδή χρησιμοποιεί καινούριες τεχνικές σε σχέση με παλιότερους πεζογράφους; Νεωτερικό σε αναφορά με τις αντιλήψεις της εκάστοτε εποχής, δηλαδή με βάση τα πορίσματα του κοινού και του συνόλου των αποδεκτών, αναγνωστών; Πώς προσλαμβάνεται στην εποχή που συγγράφεται ή στην εποχή που διαβάζεται; Νεωτερικό, γιατί χρησιμοποιεί ανορθόδοξους τρόπους γραφής την εποχή που γράφεται σε σχέση με την επικρατούσα τάση των υπόλοιπων καλλιτεχνών ή νεωτερικό επειδή έχει κατορθώσει κάτι πολύ καινοφανές και πρωτότυπο, που δεν έχει πετύχει κανείς άλλος συγγραφέας έως τότε;

---

<sup>351</sup> Θ.Δ. Φραγκόπουλος, «Ο μεταμοντερνισμός και η στροφή προς το Έπος. Ο «Διγενή Ακρίτας» του Θαν. Παπαθανασόπουλου», Νέα Εστία, τχ. 1556 (1<sup>η</sup> Μαΐου 1992), 601.

<sup>352</sup> ό.π..

<sup>353</sup> ό.π., 601-602.

<sup>354</sup> Φιλιππίδης, «Για μια ιστορία», 259-260.

Ο Παναγιώτης Κονδύλης κάνοντας λόγο για τον νεωτερισμό, ως το λογοτεχνικό καλλιτεχνικό κίνημα του μοντερνισμού, το οποίο ανταποκρίνεται κυρίως στις χώρες της βιομηχανικής Δύσης, επισημαίνει ότι μορφοποιείται σε μια εποχή,

[...] όπου σχηματίζεται η βιομηχανική μαζική κοινωνία, αρχίζοντας παράλληλα να υπονομεύει την κυριαρχία και τις κοινωνικές προϋποθέσεις του φιλελευθερισμού. [...]. Η μαζική κοινωνία, η μαζική δημοκρατία, η μαζική παραγωγή και η μαζική κατανάλωση αποτέλεσαν στο εξής τις αξεχώριστες μεταξύ τους πλευρές ενός ενιαίου κοινωνικού μορφώματος, όπως αυτό υλοποιήθηκε στις πρώτες δεκαετίες μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο προ παντός στις δυτικές βιομηχανικές χώρες.<sup>355</sup>

Ο Κονδύλης επιχειρεί παράλληλα έναν διαχωρισμό ανάμεσα στην καλλιτεχνική «πρωτοπορία»<sup>356</sup> και τον «λογοτεχνικό-καλλιτεχνικό μοντερνισμό». Ο στοχαστής σημειώνει ότι η πρωτοπορία τείνει να καταγράφει ή να επιτελεί τη συντριβή της αστικής σύνθεσης, με τη χαρούμενη πεποίθηση ότι έτσι προσφέρεται μια θαρραλέα και ζωντανή νέα αρχή πέρα από τις συμβάσεις της αστικής φρόνησης και λογικής. Δε φαίνεται να ενδιαφέρεται για τις «μεσαιωνικές αρμονίες» και τα «αγροτικά ή εξωτικά ειδύλλια», μπορεί να τοποθετείται «θύραθεν ή αθειστικά, και στον βαθμό που αναζητά την ουτοπία, τη χτίζει στο μέλλον, έχοντας κατά νου τις ανάγκες των μεγάλων μαζών».<sup>357</sup>

Εντούτοις, αναγνωρίζει ότι σημαντικές διαφορές απόψεων υπήρχαν ανάμεσα στους κόλπους τόσο της πρωτοπορίας όσο και του λογοτεχνικού-καλλιτεχνικού μοντερνισμού. Ο Κονδύλης δίνει το παράδειγμα των σουρεαλιστών, οι οποίοι περιφρονούσαν την επιστήμη, γιατί ήθελαν να παραμερίσουν όλες τις μορφές της ορθολογικότητας. Αντίθετα, οι φουτουριστές ενθουσιάζονταν με το ψυχρό επιστημονικό πνεύμα και την ορμή της σύγχρονης τεχνικής, επιθυμούσαν να

[...] θραύσουν τα όρια του common sense και της πληκτικής φρόνησης, να δαμάσουν ακραίες καταστάσεις και να ζήσουν μέσα στον κίνδυνο, όπως επίσης και να θεμελιώσουν μίαν αισθητική, ριζικά διαφορετική από την κλασικιστική.<sup>358</sup>

Μπορεί κανείς λοιπόν να καταλήξει στη διαπίστωση ότι ο όρος «μοντέρνο», ή «νεωτερικό», είναι δέκτης μιας ποικιλίας σημασιών και ερμηνειών. Η συχνή χρήση του και η απλουστευτική πολλές φορές ερμηνεία του, τείνει να αλλοιώνει και τη σημασία του. Για τον λόγο αυτό, εγείρεται η ανάγκη να εννοείται και να εκλαμβάνεται μέσα στα συμφραζόμενα, στα οποία κάθε φορά εγγράφεται.

<sup>355</sup> Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία* (Αθήνα: 1991, Θεμέλιο), 60-61.

<sup>356</sup> Μεταφράζουμε στα ελληνικά τη φράση l'art d'avant-garde.

<sup>357</sup> Κονδύλης, *Η παρακμή του Αστικού*, 103.

<sup>358</sup> ό.π., 104.

### 3.3 Πεζογραφικοί πειραματισμοί – Το νέο μυθιστόρημα-«nouveau roman»

Σύμφωνα με τον Michel Butor ένας μυθιστοριογράφος παρουσιάζει περιστατικά που μοιάζουν με τα καθημερινά συμβάντα. Επιθυμεί να προσδώσει σ' αυτά τη μεγαλύτερη δυνατή εντύπωση πραγματικότητας και φτάνει στο σημείο να σκηνοθετεί μian απάτη. Και επειδή αυτό που λέει ο μυθιστοριογράφος δεν είναι επαληθεύσιμο (δεν μπορούμε να το ελέγξουμε προστρέχοντας σε πηγές) αρκεί όταν έχει την «όψη-εμφάνιση» της πραγματικότητας.<sup>359</sup> Κάνει μάλιστα τη διάκριση ανάμεσα στο παραδοσιακό μυθιστόρημα και στο «νέο» είδος μυθιστορήματος.

Οι αληθοφανείς αφηγήσεις, όταν γίνονται δημόσιες και ιστορικές, τείνουν να ομαδοποιηθούν σύμφωνα με ορισμένες αρχές (στην ουσία πρόκειται για τις αρχές του είδους που είναι σήμερα γνωστό ως παραδοσιακό μυθιστόρημα, το μυθιστόρημα που δεν γεννάει ερωτήματα). Ο πρωτόγονος τρόπος μας να κατανοούμε την πραγματικότητα αντικαθίσταται από έναν άλλο τρόπο, πολύ πιο φτωχό, που αρνείται συστηματικά ορισμένες πλευρές αυτή της πραγματικότητας μεταμορφώνει βαθμιαία την αληθινή εμπειρία, την υποκαθιστά, και τελικά πετυχαίνει μια γενικευμένη φενάκη.<sup>360</sup>

Η παρατήρηση του Michel Butor ότι το παραδοσιακό μυθιστόρημα δεν γεννάει ερωτήματα έχει ιδιαίτερη σημασία. Προφανώς, ο συγγραφέας αναφέρεται στον ρόλο που αναλαμβάνει να διαδραματίσει ο αναγνώστης. Αν ένα έργο δημιουργεί ερωτήματα στον συγγραφέα, είναι άνευ σημασίας, γιατί ο αναγνώστης στα χέρια του κρατάει μια τελική μορφή κειμένου και ο συγγραφέας δεν μπορεί να εμπλακεί πια στο «αφηγείσθαι». Σημασία έχει ότι ενεργοποιείται η σκέψη του αναγνώστη, τον οποίο κρατάει σε εγρήγορση. Ένα παραδοσιακό έργο, το οποίο δεν γεννάει ερωτήματα, θα μπορούσε να υποτεθεί ότι χαρακτηρίζεται από μηδενική εστίαση, από έναν παντογνώστη αφηγητή που δεν επιτρέπει στον αναγνώστη του να απομακρυνθεί από το «αφηγείσθαι» του κειμένου.

Τη νέα αυτή στροφή του μυθιστορήματος, ο Butor την αιτιολογεί σε σχέση με την αλλαγή που επήλθε. Ο κόσμος μετασχηματίζεται με εξαιρετική ταχύτητα. Από την κατάσταση αυτή απορρέει μια «διηνεκής ανησυχία» που οδηγεί στην αναζήτηση νέων μυθιστορηματικών μορφών.<sup>361</sup> Οι νέες μυθιστορηματικές μορφές, για τον συγγραφέα φέρουν το πρόσημο του αναγνώστη. Η αλλαγή αυτή κυρίως στρέφεται στον αναγνώστη. Ο αναγνώστης δεν είναι πια άβουλος και έρμαιο της παντογνωσίας του

<sup>359</sup> Michel Butor, «Το μυθιστόρημα ως έρευνα», *Δοκίμια για τη Λογοτεχνία και την Κριτική*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1984), 42 (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1955).

<sup>360</sup> ό.π., 43.

<sup>361</sup> ό.π., 44.



αφηγητή. Πρέπει να καταβάλλει αρκετή προσπάθεια προκειμένου να εννοήσει και να ερμηνεύσει το μυθιστορηματικό έργο. Παράλληλα, πρέπει να αμφισβητήσει καθιερωμένες καταστάσεις τις οποίες θεωρούσε μέχρι τότε φυσικές. Ιδίως, θεωρεί ότι η «μορφική επινοητικότητα στο μυθιστόρημα δεν αντιτίθεται στον ρεαλισμό, αλλά αποτελεί το εκ των ων ουκ άνευ ενός προωθημένου ρεαλισμού».<sup>362</sup>

Ο Butor αναγνωρίζει ότι αλλάζει η στάση του μυθιστοριογράφου. Τα μυθοπλαστικά περιστατικά, επειδή ακριβώς παρουσιάζονται πιο ενδιαφέροντα από τα πραγματικά, γεμίζουν τα κενά της πραγματικότητας. Οι συγγραφείς θέτουν ερωτήματα στον εαυτό τους σχετικά με τη φύση και την εγκυρότητα των μορφών που αξιοποιούν· στοιχεία, τα οποία απέκρυπταν οι παραδοσιακοί μυθιστοριογράφοι προφανώς ως μειονέκτημα για την αποτύπωση μιας ρεαλιστικής αφήγησης. Συνεπώς, δημιουργείται μια νέα μορφή μυθιστορήματος, που πρέπει να τοποθετηθεί «μέσα στον γενικότερο μετασχηματισμό που υφίσταται αυτή καθαυτή η έννοια της λογοτεχνίας, η οποία έπαψε πια να αντιμετωπίζεται ως ψυχαγωγία ή πολυτέλεια και κρίνεται για τον ουσιαστικό ρόλο που παίζει μέσα στους μηχανισμούς μια κοινωνίας -ως ένας συστηματικός πειραματισμός».<sup>363</sup>

Χωρίς αμφιβολία, οι απόψεις του Butor απηχούν τους καινούριους πειραματισμούς του γαλλικού «nouveau roman» της δεκαετίας του '50. Στο κείμενο του «Το καινούριο Μυθιστόρημα και οι Μύθοι του», ο Σάμαρι Βελικόβσκη σημειώνει ότι

Οι καινούριοι μυθιστοριογράφοι αρνούνται κατηγορηματικά να περιγράψουν τα γούστα εκείνων που αγαπούν τα εύκολα αναγνώσματα, [...] Δεν κουράζονται να επαναλαμβάνουν πως το βιβλίο δεν είναι διασκέδαση για αργόσχολα πνεύματα, πως η αποστολή του είναι να κάνει αντιληπτά εκείνα που μόνο μαντεύουμε θολά στην καθημερινή ζωή.<sup>364</sup>

Η ανίχνευση των χαρακτηριστικών του νέου μυθιστορήματος δεν υπήρξε ικανή να αντιπαρέλθει της έντονης κριτικής που ασκήθηκε στο έργο των πεζογράφων του «καινούριου» γαλλικού μυθιστορήματος. Κατά τον Βελικόβσκη, ο Michel Butor είναι γεμάτος αντιφάσεις και η Ναταλί Σαρρώτ σπρώχνει τη γνώση στο αδιέξοδο ενός «αγιάτρευτου αγνωστικισμού». Παράλληλα, αποκαλύπτει την ίδια μανία και στους άλλους συγγραφείς του «καινούριου μυθιστορήματος».<sup>365</sup> Θεωρεί ότι οι υποστηρικτές

---

<sup>362</sup> ό.π., 45.

<sup>363</sup> ό.π., 47-48.

<sup>364</sup> Σάμαρι Βελικόβσκη, «Το καινούριο Μυθιστόρημα και οι Μύθοι του», Επιθεώρηση τέχνης, τχ. 104 (Αύγουστος 1963), 158.

<sup>365</sup> ό.π., 161.

του είδους αφήνουν τα ιδεολογικά προβλήματα πέρα από την αφήγηση και περιορίζονται σε υποκατάστατα εντελώς τυπικά της επικοινωνίας με ένα προκαθορισμένο υλικό. Τελικά, η λογοτεχνική τεχνική γίνεται το κύριο περιεχόμενο.<sup>366</sup> Το «νέο μυθιστόρημα» αντιμετωπίζεται αρχικά με έντονες επιφυλάξεις και αρνητική κριτική.

Ο Μιχάλης Μπακογιάννης στην αξιολογη μελέτη του για το «νέο μυθιστόρημα», αναφέρει πως παρά το γεγονός ότι στην Ελλάδα το «nouveau roman» γίνεται γνωστό ήδη από το 1959 και ακολουθεί πλειάδα δημοσιευμάτων και κειμένων που συζητούν τις συμβάσεις, τα χαρακτηριστικά του είδους, το πραγματικό ενδιαφέρον για το «νέο μυθιστόρημα» κλιμακώνεται στις δεκαετίες του 1990. Αναφέρει ότι η «ερμηνεία του όψιμου ενδιαφέροντος θα χρειαζόταν να συμπεριλάβει αλλαγές που έχουν επέλθει στο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον της πεζογραφικής παραγωγής από το 1980 και έπειτα».<sup>367</sup>

Από τους πειραματισμούς του «nouveau roman», προχωρώντας στους οργανωμένους νέους της Αγγλίας και της Αμερικής, διαπιστώνει κανείς ότι το ενδιαφέρον των Ελλήνων λογοτεχνών δε φαίνεται να δικαιολογεί μια τάση με ευρύτερη ανταπόκριση. Ο Παναγιώτης Μουλλάς περιγράφοντας το κλίμα που επικρατούσε και τις συνθήκες που δημιούργησαν την «οργή», η οποία και εκφράζεται μέσα από το έργο διάφορων καλλιτεχνών, σημειώνει ότι στην Ελλάδα ακόμη και αν έχουμε «μερικά δείγματα αντικομφορμισμού» —παραδειγματική για τον κριτικό, η φυσιογνωμία του Ρένου Αποστολίδη— «η έλλειψη βασικών θεωρητικών κειμένων εκ μέρους των πεζογράφων», τους τοποθετεί έξω από το πλαίσιο μιας θεωρητικής καλλιτεχνικής θεώρησης.<sup>368</sup> Η παρατήρηση του Μουλλά, επιβεβαιώνει τη μη έμπραχτη εμπλοκή και κινητοποίηση μιας μεγάλης μερίδας Ελλήνων συγγραφέων σε θέματα που άπτονται της θεωρία της λογοτεχνίας.

Αν εξετάσει κανείς συγκριτικά τον προβληματισμό του Μουλλά και την άποψη του Beaton ότι «πριν από το 1960, αυτό που κυρίως απασχολούσε τους συγγραφείς ήταν η καταγραφή των τραυμάτων του πολέμου και του Εμφυλίου και καθόλου οι νέοι αφηγηματικοί τροποί ή πειραματισμοί»,<sup>369</sup> μπορεί να διαπιστώσει ότι οι κοινωνικο-

---

<sup>366</sup> ό.π., 162.

<sup>367</sup> Μιχάλης Γ. Μπακογιάννης, «Άφοροι (;) πειραματισμοί στις παρυφές του μοντερνισμού: Το «νέο μυθιστόρημα» («nouveau roman») στην ελληνική πεζογραφία», *Δια-Κείμενα*, τχ. 9, Θεσσαλονίκη 2009, 52.

<sup>368</sup> Μ.Χ. Γεωργίου (ψευδώνυμο του Παν. Μουλλά), «Η λογοτεχνία της οργής και τα θεωρητικά της βάθρα», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 102 (Ιούνιος 1963), σημ. 44, 539.

<sup>369</sup> Beaton, *Εισαγωγή*, 301.

πολιτικές συνθήκες της εποχής που περιγράφουν οι κριτικοί, ήταν τέτοιες που δεν ευνοούσαν την εισροή κειμένων που άπτοταν ζητήματα θεωρίας της λογοτεχνίας. Αυτό δε σημαίνει ότι οι Έλληνες λογοτέχνες δεν αναμειγνύονται σε συζητήσεις ή ζητήματα που τους απασχολούν. Αρκετοί από αυτούς είναι ενεργά μέλη πολιτικών παρατάξεων και κομμάτων, στοιχείο που τροφοδοτεί τις πνευματικές τους αναζητήσεις και ιδεολογίες.

Ο Μιχάλης Μπακογιάννης θεωρεί ότι σε αυτό το πλαίσιο πρέπει να συνυπολογιστεί και το γεγονός ότι το λογοτεχνικό βιβλίο είχε μειωμένη αγοραστική απήχηση κατά την πρώτη μετεμφυλιακή δεκαετία. Επιπλέον, πιστεύει ότι «οι κύριοι φορείς υποδοχής του “νέου μυθιστορήματος” (κριτικοί, λογοτέχνες και κοινό) δεν ήταν κατάλληλα προετοιμασμένοι ή έδειχναν απρόθυμοι για μια θετική πρόσληψη».<sup>370</sup> Αν και υπήρξε μειωμένη η απήχηση του «nouveau roman», μολαταύτα «ανιχνεύσιμη»,<sup>371</sup> φαίνεται να λειτουργεί με τέτοιο τρόπο, έτσι που να διαμορφώνονται ευνοϊκές σύνθηκες για τη γέννηση πιο προωθημένων μορφών μεταμυθοπλασίας στα κατοπινά χρόνια. Ας μην ξεχνάμε το γεγονός ότι αρκετοί Έλληνες λογοτέχνες που διάγουν τον βίο τους στο εξωτερικό, συχνά εξόριστοι από την πατρίδα τους, έρχονται σε άμεση επαφή με τέτοιου είδους κείμενα, αφού οι συνθήκες στο εξωτερικό διαφέρουν σημαντικά από την κατάσταση στην Ελλάδα.

Η Βενετία Αποστολίδου διαπιστώνει, επίσης, ότι η εικόνα που διαγράφει η Ελισάβετ Κοτζιά για τη μεταπολεμική πεζογραφία με χαρακτηριστικά «επιστημονικότητας» και «βιωματικότητας», επιβεβαιώνει τα αιτήματα του Παναγιώτη Μουλλά για μια λογοτεχνία η οποία ξαναβρίσκει την πραγματικότητα όχι με «συναισθηματικές εντυπώσεις» και «λυρικούς κραδασμούς». Η λογοτεχνία που οραματίζεται θα βασίζεται στην «περιγραφή» και στη «λιτή τεχνική της εικόνας».<sup>372</sup> Η Αποστολίδου αναφέρει ότι εκείνο που έχει σημασία είναι οι προσδοκίες και οι απαιτήσεις από τη μεταπολεμική πεζογραφία που προβάλλει ο Μουλλάς δεδομένης της κατάστασης στην Ελλάδα. Απαιτήσεις που απηχούν στροφή σε τεχνοτροπίες που δεν αξιοποιούνται ακόμη από τους Έλληνες πεζογράφους σε ικανοποιητικό βαθμό.

Η μεταδικτατορική πεζογραφική παραγωγή χαρακτηρίζεται ως μια «έκρηξη», με δεδομένο ότι η στροφή στον πεζό κείμενο είναι επικρατέστερη έναντι του ποιητικού

---

<sup>370</sup> Μπακογιάννης, «Άφοροι (;) πειραματισμοί», 55.

<sup>371</sup> ό.π., 58.

<sup>372</sup> Βενετία Αποστολίδου, «Ο Παν. Μουλλάς κριτικός της μεταπολεμικής πεζογραφίας», στο *Η κριτική και οι κριτικοί της Θεσσαλονίκης στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, επιμ. Περικλής Σφυρίδης & Σωτηρία Σταυρακοπούλου (Θεσσαλονίκη: [Πρακτικά Δήμος Θεσσαλονίκης-Αντιδημαρχία Πολιτισμού] [2009]), 155-175.

λόγου. «Αυτό που αναπτύχθηκε περίπου από το 1974 ως το 1980 δεν ήταν τόσο μια νέα γενιά συγγραφέων -ίσως η πλειονότητα των καινοτόμων ήταν ήδη καταξιωμένοι όσο ένα νέο είδος γραφής». <sup>373</sup>

Κάνοντας λόγο ο Roderick Beaton στο έργο πεζογράφων, όπως ο Άρης Αλεξάνδρου, ο Νίκος Κάσδαγλης, η Μάρω Δούκα, η Μαργαρίτα Λυμπεράκη κ.ά., επισημαίνει την «επιβεβλημένη απαίτηση» που χαρακτήριζε μεγάλο μέρος των συζητήσεων του '70 να αποτελούν τα μυθιστορήματα, μαρτυρίες που αποτυπώνουν με τρόπο αντικειμενικό, την ιστορική πραγματικότητα. Από την άλλη διαπιστώνει ότι το αίτημα αυτό από τη δεκαετία του '80 και έπειτα αντικαθίσταται από την έντονη εστίαση στο υποκειμενικό στοιχείο, αλλά και σε νέες μοντερνιστικές πειραματικές τεχνικές οι οποίες συνδυάζουν την παρωδία, τον υπαινιγμό, το φανταστικό με το ρεαλιστικό στοιχείο.

[...] κανένα δεν επιδιώκει την αυθεντική αντικειμενικότητα, που ήταν το σήμα κατατεθέν των μυθιστορηματικών “μαρτυριών” της Μικρασιατικής Καταστροφής και του Δεύτερου Παγκοσμίου πολέμου τη δεκαετία του '40 και του '50. Θεματικός πυρήνας όλων αυτών των μυθιστορημάτων δεν είναι τα ίδια τα γεγονότα. Είναι ο τρόπος με τον οποίο ορισμένα άτομα βλέπουν αυτά τα γεγονότα και μετά τα αφηγούνται. [...] Με διαφορετικούς τρόπους όλα αυτά τα βιβλία προμηνύουν την αυξημένη προσοχή στο στοιχείο της υποκειμενικότητας, που σημαδεύει την ελληνική πεζογραφία του 1980. [...] Το νέο ελληνικό μυθιστόρημα της δεκαετίας του '80 στηρίζεται στις τεχνικές του υπαινιγμού, της παρωδίας, της συμπιλίωσης του ρεαλιστικού με το φανταστικό στοιχείο και της ρεαλιστικής αφήγησης με μοντερνιστικά πειράματα. <sup>374</sup>

Σύμφωνα, λοιπόν με τις σύγχρονες εκδοχές αυτής της άποψης, πολλά μυθοπλαστικά μυθιστορήματα της δεκαετίας του '80 μπορούν να χαρακτηριστούν μεταϊστορικά, μετανεωτερικά ή μεταμυθοπλαστικά, αποκτώντας νόημα κι ακολουθώντας ορισμένες συμβάσεις τις οποίες υπόρρητα μοιράζονται ο αφηγητής και αναγνώστης ενός έργου μυθοπλασίας.

### **3.4 Κριτικός ρεαλισμός – Πειραματική Πεζογραφία**

Στη συζήτηση του βραχύβιου περιοδικού *Συνέχεια* με θέμα «Η νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία», <sup>375</sup> που δημοσιεύεται τον Ιούνιο του 1973, εξετάζεται η σχέση της πραγματικότητας με την πεζογραφία από το 1920 και έπειτα. Είναι ουσιώδες το γεγονός ότι τίθενται ζητήματα που δεν αφορούν μόνο τη θεματική

<sup>373</sup> Beaton, *Εισαγωγή*, 355.

<sup>374</sup> ό.π., 355-361.

<sup>375</sup> Αργυρίου Αλέξανδρος-Κοτζιάς - Αλέξανδρος-Κουλουφάκος - Κώστας-Πλασκοβίτης - Σπύρος-Τσίρκας Στρατής, «Η νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, τόμ. Η', (Αθήνα, Σοκόλης, 1988), 320-393 [= *Η Συνέχεια* 4 (Ιούν.1973), 172-179].

πτυχή των πεζογραφημάτων. Τους συμμετέχοντες στη συζήτηση ενδιαφέρει και ο εκφραστικός τρόπος με τον οποίο δίνονται αυτά τα θέματα, έτσι που να καταλήγουν σε αποφάνσεις που στηρίζονται σε ηθικές αξίες, ιδεολογίες όπως θα δούμε παρακάτω. Ταυτοχρόνως, θίγουν ζητήματα που αφορούν τον ρόλο του μυθιστοριογράφου και τη γνησιότητα του έργου τέχνης.

Ο Αλ. Κοτζιάς διακρίνει την «αληθινή αντιμετώπιση της πραγματικότητας»<sup>376</sup> και της «καλλιτεχνικής γνησιότητας»,<sup>377</sup> από τη «φτηνή συγγραφική πρόζα».<sup>378</sup> Επισημαίνει τη διαφορά του καλλιτέχνη «ποιητή»<sup>379</sup> από τον «κατασκευαστή».<sup>380</sup> Θέτει μια σειρά ερωτημάτων που αφορούν στη σχέση του έργου με τον ελληνικό χώρο και χρόνο:

[...] είναι ο χώρος ελληνικός; [...] είναι τα πρόσωπα των βιβλίων Έλληνες ή είναι ουσιαστικά ξένοι με ελληνικά ή και με ξενικά *ποιητικά* ονόματα; Δηλαδή διανοητικά και άψυχα κατασκευάσματα [...] προκύπτουν από τα έργα της πεζογραφίας μας σωστές γενικές καταστάσεις; [...] Περνούν μέσα από τις σελίδες των βιβλίων που μας απασχολούν καταστάσεις ή χαρακτήρες του ιδιωτικού και του δημόσιου βίου που έχουν καθοριστική σημασία για τη ζωή και τη μοίρα μας; ή, αντίθετα, καταπιάνονται τα βιβλία μας με περιθωριακά και ανώδυνα πράγματα; [...] Φαίνεται πουθενά στα πεζογραφήματά μας η μισοαποικιακή κατάσταση της πατρίδας μας; Που και από ποιους λαμβάνονται οι αποφάσεις που καθορίζουν τη μοίρα μας; [...] Υπάρχουν στις πεζογραφικές σελίδες μας τα αληθινά προβλήματα του τόπου; Η φτώχεια, η μετανάστευση, ο παρασιτισμός, η μιζέρια, η αγραμματοσύνη, η καταπίεση, η απογοήτευση, ο φόβος; [...] Αυτά τα στοιχεία θα τον δέσουν με την πραγματικότητα του τόπου του και του χρόνου του, και αυτά θα τον βοηθήσουν, αν είναι σπουδαίος καλλιτέχνης, να αγγίξει και τα *αιώνια*, τον άνθρωπο στις καθολικότερες διαστάσεις του.<sup>381</sup>

Ο Κοτζιάς αναρωτιέται κατά πόσο στα έργα πεζογραφίας ο χώρος και τα πρόσωπα αποτυπώνονται κατά τρόπο μιμητικό των ξένων προτύπων -είναι δηλαδή «διανοητικά και άψυχα κατασκευάσματα»- ή είναι ελληνικά, δηλαδή αυθεντικά. Μιλούν οι Έλληνες πεζογράφοι για θέματα που απασχολούν τα πραγματικά προβλήματα της Ελλάδας

---

<sup>376</sup> Η Αυγή Λίλλη σημειώνει ότι «Αν και ο Κοτζιάς κάνει συχνά λόγο για *αληθοφάνεια*, εμείς χρησιμοποιούμε τον ακριβέστερο όρο *πιθανοφάνεια*, για να διακρίνουμε τον όρο του συγγραφέα από την έννοια της *αληθοφάνειας* (: *vraisemblance*) του γαλλικού νεοκλασικισμού, που αφορά σε μια περιοριστική τυποποίηση της απόδοσης του ωραίου κατά τα κλασικά πρότυπα. Ο Κοτζιάς, χρησιμοποιώντας τον όρο *αληθοφάνεια* ως κριτικός, αναφέρεται ουσιαστικά στην *πιθανοφάνεια*, στην αναπαράσταση δηλαδή του (αριστοτελικού) *εικότος* ή του *αναγκαίου*, ήτοι του πιθανώς ρεαλιστικού, αυτού που είναι κατά την κοινή αντίληψη πιθανό και αποδεκτό να συμβεί ή να έχει συμβεί». Αυγή Λίλλη, *Η θεωρία του κριτικού ως ποιητική του πεζογράφου και αντίστροφα: Το κριτικό και μυθιστοριογραφικό έργο του Αλέξανδρου Κοτζιά*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή (Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2016), 17.

<sup>377</sup> Αργυρίου, «Η νεοελληνική πραγματικότητα», 172.

<sup>378</sup> ό.π., 173.

<sup>379</sup> ό.π., 172.

<sup>380</sup> ό.π..

<sup>381</sup> ό.π., 173.

(φτώχεια, μετανάστευση, κ.λπ.) που έχουν καθοριστική σημασία για τη ζωή και τη μοίρα των Ελλήνων αναγνωστών, ή μήπως εν τέλει ασχολούνται με «περιθωριακά και ανώδυνα» πράγματα;

Τα ερωτήματα που απασχολούν τον Κοτζιά μπορούν να μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε τη σημασία του αιτήματος της εποχής για «καλλιτεχνική γνησιότητα». Ο Κοτζιάς φαίνεται να εστιάζει κυρίως στον θεματικό πυρήνα των έργων. Πώς ένας καλλιτέχνης, παρά το γεγονός ότι ζει σε ένα συγκεκριμένο χώρο και χρόνο ασχολείται με επουσιώδη και άνευ σημασίας θέματα, υποκρινόμενος πως τίποτα δεν συμβαίνει γύρω του; Κατά συνέπεια, δεν μπορεί παρά να συγγράφει για κάτι, το οποίο μάλλον δεν γνωρίζει καλά, άρα δεν μπορεί να επιφέρει ούτε γνήσιο αισθητικό αποτέλεσμα και «θα μπουκώνει μέχρι ασφυξίας»<sup>382</sup> τον αναγνώστη του.

Κατά τον ίδιο τρόπο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι όλα τα παραπάνω ερωτήματα αφορούν σε ένα αίτημα «ηθικής φύσεως», με «ιδεολογικό» χαρακτήρα ως προς τη στάση των πεζογράφων τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Το σύστημα των κανόνων που ρυθμίζουν τις πράξεις της ελληνικής κοινωνίας δεν επιτρέπει στον καλλιτέχνη να λειτουργεί «ανήθικα» απέναντι στο αναγνωστικό του κοινό. Τα κριτήρια που θέτει ο Κοτζιάς προϋποθέτουν μια «ηθικής φύσεως» σχέση αναγνώστη και συγγραφέα για το τι είναι σωστό να ειπωθεί. Είναι σαν να αποτελεί η λογοτεχνία το είδος εκείνο, μέσα από το οποίο η ελληνική πραγματικότητα εξαγνίζεται. Αφού η βιωμένη ελληνική πραγματικότητα είναι αυτή που είναι, ο καλλιτέχνης οφείλει αισθητικά να την αποτυπώσει και να μιλήσει για τα πράγματα ανοικτά. Σήμερα με τη χρονική απόσταση που μας επιτρέπει να δούμε τα ερωτήματα αυτά μέσα στη συγκεκριμένη εποχή και την περιρρέουσα ατμόσφαιρά της, θα λέγαμε πως απαιτεί από τον καλλιτέχνη να είναι αυθόρμητος, φυσικός και κυρίως να μην λογοκρίνει το έργο του χάριν πολιτικών, κοινωνικών, προσωπικών και άλλων σκοπιμοτήτων. Ταυτόχρονα, να μην αποφεύγει με επιτήδευση το ελληνικό ιστορικό γίνεσθαι, αρνούμενος να ασχοληθεί με τα ελληνικά κοινωνικά προβλήματα. Ο ρόλος του λογοτέχνη, ως πνευματικής προσωπικότητας, είναι να παίρνει θέση και να διαμορφώνει άποψη, φιλτράροντας τα κοινωνικά και πολιτικά τεκταινόμενα. Οι αναγνώστες, ως ενεργοί πολίτες του ελληνικού κράτους, αναμένουν ότι τα λογοτεχνικά έργα που διαβάζουν θα τους παρέχουν πιο καθαρή εικόνα για το τι συμβαίνει γύρω

---

<sup>382</sup> ό.π..

τους, αφού οι συγγραφείς-δημιουργοί είναι άνθρωποι που συνδυάζουν πνευματική καλλιέργεια και ηθική επάρκεια.

Ο Γιώργος Θαλάσσης θεωρεί ότι το θέμα του ποιητή-θεού καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν στη σύγχρονη Ελλάδα τη λογοτεχνία. Ο Θαλάσσης αναφέρει ότι «επιβάλλεται στους αναγνώστες να αντιμετωπίζουν τα κείμενα με θρησκευτική ευλάβεια».<sup>383</sup> Το «κείμενο δεν είναι επιδεκτικό πολλών ερμηνειών, αλλά μίας και μοναδικής που θα αποκαλύπτει το Νόημα, το Λόγο».<sup>384</sup> Ο Θαλάσσης παραπέμπει σε άρθρα του Μανόλη Ανδρόνικου, τα οποία θεωρεί αντιπροσωπευτικά της «μεταφυσικής επιχειρηματολογίας», η οποία καθόριζε σε μεγάλο τα πολιτιστικά δρώμενα και θέματα στη σύγχρονη Ελλάδα. Παράλληλα, κάνει λόγο για την επιρροή που άσκησαν η μεταφράσεις της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη από τους δύο νομπελίστες ποιητές Σεφέρη (1966) και Ελύτη (1985). Ο Θαλάσσης θεωρεί ότι οι μεταφράσεις τους συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό σε έναν «εκθεολογισμό της λογοτεχνίας»,<sup>385</sup> τάση η οποία συνεπικουρείται από το κίνημα των νεορθόδοξων. Οι νεορθόδοξοι αντιμετωπίζουν όλη τη λαϊκή παράδοση με ευλάβεια, επειδή ακριβώς τη θεωρούν «Ιερά».<sup>386</sup>

Ο Κοτζιάς αναφέρει και μια σειρά από λόγους για τους οποίους η πεζογραφική παραγωγή δεν είναι ικανοποιητική. Οι λόγοι που παραθέτει είναι «αντικειμενικοί, ηθικοί και ψυχολογικοί». Αναφερόμενος στους αντικειμενικούς λόγους, για τους οποίους οι Έλληνες οι ίδιοι δεν γνωρίζουν τη νεοελληνική πραγματικότητα, σημειώνει ότι «υπάρχουν πράγματα που στην Ελλάδα δεν λέγονται ποτέ».<sup>387</sup> Στοιχείο, το οποίο επαναλαμβάνει όταν κάνει λόγο για τις ηθικές αιτίες της αποτυχίας των πεζογράφων. «Αρκετοί συγγραφείς μας αποφεύγουν να θίξουν τα επικίνδυνα ή αν κάποτε τα έθιξαν, στις επόμενες εκδόσεις των βιβλίων τους απαλείφουν τα επιλήψιμα σημεία γιατί αλλιώςικά δεν γίνονται ακαδημαϊκοί».<sup>388</sup> Ενώ πιο κάτω κατηγορεί τον κοσμοπολιτισμό της γενιάς του '30, γιατί ακριβώς ο κάθε πεζογράφος συνδέεται με

[...] κάποια μεγάλα πρότυπα του εξωτερικού, σ' αυτά μαθητεύει, μ' αυτά εξοικειώνεται [...] και έτσι μεταφέρονται σε ελληνικές σελίδες και πρόσωπα και καταστάσεις ή

---

<sup>383</sup> Γιώργος Θαλάσσης, *Η άρνηση του Λόγου στο ελληνικό μυθιστόρημα μετά το 1974* (Αθήνα: Γνώση, 1992), 23.

<sup>384</sup> ό.π., 27.

<sup>385</sup> ό.π..

<sup>386</sup> ό.π., 28.

<sup>387</sup> ό.π..

<sup>388</sup> ό.π., 174.

προβλήματα που έχουν τη θέση τους στο έργο του δασκάλου αλλά πολλές φορές περισσεύουν στο έργο του μαθητή.<sup>389</sup>

Δηλαδή δεν αποτυπώνεται η νεοελληνική πραγματικότητα αλλά ένα συνονθύλευμά της, και επειδή ακριβώς είναι τεχνητή κατ' ακολουθίαν η πεζογραφία που παράγεται είναι ανεπαρκής. Αυτή η «τεχνητότητα» διαφαίνεται και από τους ψυχολογικούς όρους, αφού

[...] η ελληνική πραγματικότητα συντελεί για να αναπτυχθεί μια τάση στρουθοκαμηλισμού σ' αυτή νομίζω οφείλονται και διάφορες τάσεις φυγής: οι ψευδοαντιλήψεις που έχουμε για τον εαυτό μας και που δημιουργούν την αντιφατικότητα, τη *σχιζοφρένια* [...] Και θέλω να τονίσω ότι η φυγή είναι γενική, αφορά και τους συγγραφείς και το κοινό.<sup>390</sup>

Ταυτοχρόνως, ο Κοτζιάς σημειώνει και τη δυσκολία που αντιμετωπίζει ο πεζογράφος του σημερινού κόσμου, (εννοώντας την εποχής του) σχετικά με τη μελέτη και τις γνώσεις που πρέπει να έχει. Εκφράζει με έμφαση ότι

[...] όχι μόνο ο συνηθισμένος δημιουργός αλλά ακόμη και ο πιο μεγαλοφυής, πρέπει να γνωρίζει πολλά, πάρα πολλά, για να κατορθώσει να συλλάβει έστω και ένα μικρό μέρος από τα όσα βαρυσήμαντα συμβαίνουν κάθε μέρα γύρω του σ' αυτή την απελπιστικά πολύπλοκη ζωή του αιώνα μας.<sup>391</sup>

Τόσο ο Κοτζιάς όσο και ο Αργυρίου επισημαίνουν την έλλειψη επιστημονικών μελετών που αφορούν στις επιστήμες της ιστορίας, πολιτικής ιστορίας, κοινωνιολογίας, συνολικές κριτικές αποτιμήσεις, τουτέστιν μιας σειράς φαινομένων της νεοελληνικής πραγματικότητας. Η έλλειψη αυτή συνεπάγεται «μυωπική» γνώση της ελληνικής πραγματικότητας για τον Έλληνα πεζογράφο. Ο Αργυρίου πίστευε πως η ύπαρξη τέτοιων μελετών θα ενεργοποιούσε τη γνώση, την κρίση και τη σκέψη ακόμη και μέσα από τη διαφωνία. Για τον λόγο αυτό θεωρεί ότι οι Έλληνες πεζογράφοι δεν μπορεί παρά να έχουν «μειωμένη συνείδηση της πραγματικότητας», η οποία με τη σειρά της οδηγεί στην «ελαττωματική περιγραφή της». Η τέχνη, ισχυρίζεται ο Αργυρίου, «συμπορεύεται με τα επιστημονικά δεδομένα της εποχής της».<sup>392</sup> Η πνευματική αυτή έλλειψη είναι και ο λόγος, κατά τον κριτικό, που οι Έλληνες πεζογράφοι στην πλειοψηφία τους ακολούθησαν τον εμπειρικό δρόμο, γιατί ήταν ο μόνος που τους δινόταν.

Ο Σπύρος Πλασκοβίτης σημειώνει ότι

---

<sup>389</sup> ό.π., 173-174.

<sup>390</sup> ό.π., 174.

<sup>391</sup> ό.π., 178.

<sup>392</sup> ό.π., 179.



[...] η πεζογραφία μας στάθηκε μια πεζογραφία απολογιστική και μαζί αποσπασματική. [...] Ο Έλληνας αφηγητής έναν ήρωα γνωρίζει αρκετά καλά, αν όχι πάντοτε, τουλάχιστον όταν πετυχαίνει να γράψει ένα σωστό βιβλίο: τον εαυτό του. Αυτόν μας δίνει, αυτόν συνειδητά ή αθέλητα καταφέρνει να μας δώσει σαν επίκεντρο ζωής. Έχω συχνά κάνει την παρατήρηση πως και ο κοινός αναγνώστης δύσκολα θυμάται βιβλίο, τίτλο, περιεχόμενο. Θυμάται όμως και αναφέρει όνομα συγγραφέα. Τούτο δεν είναι τυχαίο. [...] οφείλεται στην εξογκωμένη ατομικιστική ιδιοσυγκρασία του Έλληνα πεζογράφου. Δύσκολα γίνεται τρίτος, και όταν το προσπαθεί 90% αποτυχαίνει.<sup>393</sup>

Ο συγγραφέας, για τον Πλασκοβίτη, είναι μια προσωπικότητα με κύρος. Ένα πρόσωπο που ασκεί επιρροή στο κοινό του, στο οποίο απευθύνεται μέσω του έργου του. Εντούτοις, ο Στρατής Τσίρκας θεωρεί ότι «δεν πρέπει να κατηγορούμε τον Έλληνα συγγραφέα ότι τον εαυτό του εκφράζει με τον τρόπο που εκφράζεται».<sup>394</sup>

Ο Πλασκοβίτης θεωρεί την έκφραση των «πιο φωτισμένων πνευμάτων» ως αποκύημα «μιας εθνικιστικής μέθης», η οποία απέβλεπε στην περιγραφή του «ελληνικού πάθους», του «ελληνικού εσωτερικού ύψους -Καζαντζάκης, Μυριβήλης, Κόντογλου», θεωρώντας πως η αξία των συγγραφέων αυτών οφείλεται κυρίως στη «δεξιοτεχνία χειρισμού της γλώσσας», είτε στη «χρησιμοποίηση των αποχρώσεων του ελληνικού τοπίου», είτε στο «συναισθηματικό φιλτράρισμα μερικών χαρακτηριστικών της φυλής», είτε σ' έναν «αέρα» που μας έρχεται από τα περασμένα χρόνια.<sup>395</sup> Για τον Πλασκοβίτη, ο ρόλος ενός συγγραφέα μέσα στη ζωή καθορίζει και την «ποιότητα» του υλικού του, από το οποίο προκύπτει το μυθιστορηματικό του έργο:

[...] ποια είναι η θέση του Έλληνα συγγραφέα μέσα στην κοινωνία μας; Είναι καίριο πρόσωπο ή περιθωριακό; Γιατί έχει σημασία το θέμα αυτό; Διότι το παρατηρητήριο του πεζογράφου καθορίζει και το φάσμα του έργου του. Αν είναι περιθωριακός ο ρόλος του μέσα στη ζωή, περιθωριακά θα είναι και τα θέματά του. Η γνήσια τέχνη προϋποθέτει έντιμη σχέση με το αντικείμενο της. Ελλιπείς πληροφορίες μορφώνουν επιφανειακές παρατηρήσεις, που καταλήγουν να είναι αισθητικά αδιάφορες. Ο πεζογράφος, κατά κάποιο τρόπο, αυτοβιογραφείται, ακόμη και όταν φαίνεται πως δεν το κάνει. Ζώντας σ' ένα περιορισμένο περιβάλλον, καταγράφει μοιραία τους προβληματισμούς του στενού του κύκλου, που έχουν αναγκαστικά μικρή επιφάνεια. Πώς να περιγράψει ένας συγγραφέας τους μηχανισμούς μιας κοινωνίας και τους φορείς της, όταν ζει έξω από αυτούς;<sup>396</sup>

Ο Αργυρίου θέτει επίσης το ζήτημα της θέσης του Έλληνα συγγραφέα μέσα στην κοινωνία. Κατά την άποψή του, ο συγγραφέας ως πνευματική προσωπικότητα πρέπει είναι οξυδερκής παρατηρητής και όχι επιφανειακός. Μάλιστα, ισχυρίζεται ότι δεν φαίνεται να μπορεί να ξεφύγει από το περιβάλλον του, το οποίο με τη σειρά του

---

<sup>393</sup> ό.π., 174.

<sup>394</sup> ό.π., 175.

<sup>395</sup> ό.π., 176.

<sup>396</sup> ό.π..

διαμορφώνει και μετασχηματίζει αναλόγως το έργο του. Για να έχουμε γνήσιο αποτέλεσμα, γνήσιο έργο τέχνης, βασική προϋπόθεση, για τον Αργυρίου, είναι ο συγγραφέας να έχει έντιμη σχέση με το «αντικείμενο» της τέχνης του. Τα κριτήρια του Αργυρίου έχουν επίσης αποχρώσεις «ηθικού» και «αξιακού», «ιδεολογικού» χαρακτήρα, αφού φαίνεται να στηρίζονται σε έναν κώδικα «αξιών». Η υποδειγματική στάση του πεζογράφου οφείλει να αντανακλά μια σχέση έντιμη ανάμεσα στον συγγραφέα και κατ' επέκταση στους αποδέκτες του. Γιατί αυτά τα οποία γράφει δεν είναι πράγματα που του «έρχονται στο κεφάλι» τυχαία, αλλά είναι καταστάσεις τις οποίες έχει ερευνήσει, έχει επεξεργαστεί και έχει ηθικό χρέος απέναντι στους αποδέκτες του να εκφράσει αντικειμενικά.

Συνάμα, ο Στρατής Τσίρκας καταδεικνύει τον ρόλο του μυθιστοριογράφου, ιδιαίτερα στην Ελλάδα, η οποία «δεν έχει ολοκληρώσει τον αστικοδημοκρατικό της μετασχηματισμό, αφού έχει υπολείμματα φεουδαρχίας, όχι μόνο στην επαρχία αλλά και μέσα στις πολιτείες».<sup>397</sup> Ο Πλασκοβίτης, συμπληρώνοντας πάνω σε αυτή την πεποίθηση του Τσίρκα, αναφέρει ότι «το ζήτημα είναι αν βλέπει [ένας αληθινός συγγραφέας] και αν έχει την ικανότητα να μας κάνει κι εμάς να βλέπουμε με τον τρόπο του».<sup>398</sup> Για τον Τσίρκα, ο μυθιστοριογράφος οφείλει «να λέει τα πράγματα με το όνομά τους, και να πολεμάει δίχως ηθικολογίες να καυτηριάσει τις καταστάσεις που εμποδίζουν την ελληνική κοινωνία να περάσει σε μια φάση πιο προοδευτική».<sup>399</sup> Αυτό ορίζει ο Τσίρκας ως «κριτικό ρεαλισμό».<sup>400</sup>

Οι συγγραφείς πρέπει σύμφωνα με την άποψη του Τσίρκα «να πάψουν να βρίσκονται στο περιθώριο, να παίξουν το ρόλο τους ως κοινωνικοί λειτουργοί και παράγοντες. Και στη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή: με το νυστέρι και τον καυτήρα του κριτικού ρεαλισμού».<sup>401</sup> Θεωρεί ότι ο συγγραφέας δεν αρκεί να παρουσιάζει την πραγματικότητα. Πρέπει κατά τη γνώμη του να παίρνει κριτική στάση απέναντί της, «για να μπορέσουμε να πάμε πιο πέρα».<sup>402</sup> Ο ρόλος που του ανατίθεται είναι διαμορφωτικός, συντελεστικός. Εφόσον η Ελλάδα δεν έχει ολοκληρώσει τον εκδημοκρατισμό της, οι συγγραφείς οφείλουν να συμβάλουν στη δημιουργία των σωστών συνειδήσεων ανάμεσα στους πολίτες. Θεωρεί ότι παραδείγματα

---

<sup>397</sup> ό.π..

<sup>398</sup> ό.π., 177.

<sup>399</sup> ό.π., 176.

<sup>400</sup> ό.π., 177.

<sup>401</sup> ό.π., 178.

<sup>402</sup> ό.π., 177.

«πειραματικής γραφής», όπως του Γιώργου Χειμωνά δεν μπορούν να συμβάλουν ομότροπα με παραδείγματα πεζογραφημάτων του «κριτικού ρεαλισμού» γιατί «έτσι όπως επεξεργάζεται το υλικό του [ο Χειμωνάς] το στέλνει να κολλήσει σε κάποια λογοτεχνία ξένης χώρας που βρίσκεται σε άλλο στάδιο κοινωνικής εξέλιξης [...] πρόκειται για πειραματική πεζογραφία, είναι ίσως για την Ελλάδα μια πεζογραφία του μέλλοντος».<sup>403</sup>

Ο Τσίρκας ισχυρίζεται ότι ο Χειμωνάς δεν απευθύνεται στον Έλληνα αναγνώστη της εποχής του και στις ανάγκες του. Ο συγγραφέας για τον Τσίρκα φαίνεται να επιτελεί έναν παιδαγωγικό-πολιτικό ρόλο, είναι δηλαδή από μια άποψη «στρατευμένος». Πρέπει να προσπαθήσει να ενισχύσει και να ελέγξει την πνευματική και ψυχική ανάπτυξη των Ελλήνων και να συνεισφέρει στον εκδημοκρατισμό και στην πρόοδο της Ελλάδας, αναγνωρίζοντας τη φάση στην οποία βρίσκεται. Η γραφή του είναι «πειραματική». Δεν έχει ακόμη δοκιμαστεί. Δεν ακολουθεί τα καθιερωμένα ελληνικά πρότυπα. Πειραματίζεται με θέματα και τεχνικές που πολύ πιθανόν να απασχολήσουν το ελληνικό κοινό στο μέλλον. Παρόλα αυτά, ο Πλασκοβίτης, πιστεύει ότι οι ξένες επιρροές και «οι πιο νεότερες μορφικές δοκιμές, έστω και αν προέρχονται από φανερές ξενικές επιδράσεις» μας βοηθούν να ξεπεράσουμε τον εαυτό μας και όχι απλώς να τον «μεταμφιέσουμε».<sup>404</sup>

Ακόμη, ο Αργυρίου φέρνοντας ως παράδειγμα το *Πλατύ Ποτάμι* του Μπεράτη, θεωρεί απίθανο «να μην ενδιαφέρει τους μεταγενέστερους να γνωρίσουν την ατμόσφαιρα μιας τόσο κορυφαίας στιγμής του έργου, όσο κι αν τα ανθρώπινα προβλήματα συνεχώς μετακινούνται».<sup>405</sup> Όπως διαπιστώνουμε, ο Αργυρίου θεωρεί ότι ένα έργο είναι σημαντικό όταν το θέμα του είναι αντιπροσωπευτικό της εποχής του. Ακόμη κι αν αυτό το θέμα είναι ατομικό και ασήμαντο, «αν μέσα από αυτό αναγνωρίζονται καταστάσεις μιας εποχής», τότε το έργο είναι σημαντικό και «ξυπνά το ενδιαφέρον».<sup>406</sup> Τότε μπορεί να εκφράσει αυτό το οποίο συγκεντρώνει τα πιο ουσιαστικά χαρακτηριστικά που αποτελούν ουσιαστικά τον μέσο όρο της εποχής του.

Ο Πλασκοβίτης κάνει λόγο για τον «εθνικό συναισθηματισμό που στομώνει τη διάθεση για αντικειμενική, κριτική παρατήρηση της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας».<sup>407</sup> «Υποψιάζομαι», σημειώνει, «πως διαθέτουμε την πιο

---

<sup>403</sup> ό.π..

<sup>404</sup> ό.π..

<sup>405</sup> ό.π., 176.

<sup>406</sup> ό.π..

<sup>407</sup> ό.π., 174.

εθνικιστική πεζογραφία μέσα στην Ευρώπη». <sup>408</sup> Θεωρεί ότι αυτό οφείλεται στην τάση των Ελλήνων να τα έχουν καλά με το «κουβερνό»:

Και επειδή *κουβερνό*, βέβαια, δεν είναι φυσικά οι άνθρωποι που βρίσκονται κατά την α ή β περίοδο στην εξουσία, αλλά όλα εκείνα που στοιχούν την εξουσία ή τους ανεβάζουν σ' αυτή και επειδή αυτό τουλάχιστον το καταλαβαίνει καλά ο κοινός Έλληνας όσο και ο πιο μορφωμένος, γι' αυτό και οι καταστάσεις, οι παραγωγικοί συντελεστές της εξουσίας, αποτελούν σχεδόν πάντα τη σκοτεινή πλευρά του φεγγαριού, όπου δεν φτάνει το μάτι του πεζογράφου. <sup>409</sup>

Τόσο ο Πλασκοβίτης όσο και ο Αργυρίου διακρίνουν μια «συστολή» στον λόγο των Ελλήνων πεζογράφων. Μια «βράχυνση» και «επιφύλαξη» στο τι θα πουν, προκειμένου να μη διαταράξουν τους οποιοσδήποτε φορείς εξουσίας. Από την άλλη, ο Πλασκοβίτης θεωρεί ότι η μεταπολεμική ελληνική πεζογραφία επιφέρει μια τομή στην υπάρχουσα παράδοση, αφού στρέφει το ενδιαφέρον της, στις πολιτικές καταστάσεις της χώρας:

[...] θέλω να παρατηρήσω ότι σπουδαίο γεγονός στα γράμματά μας αποτελεί η προσθήκη της πολιτικής διάστασης στη λογοτεχνία μας από τη γενιά αυτή -γεγονός που έρχεται να ανατρέψει τις υπάρχουσες συνήθειες. [...] οι μεταπολεμικοί πεζογράφοι, με τις άμεσες εμπειρίες τους από την τραγική εποχή του πολέμου, της κατοχής, και του εμφυλίου σπαραγμού, οι οποίες πραγματώθηκαν σε χρονικά, σε διηγήματα, και σε μερικά σημαντικά μυθιστορήματα, έχουν επιφέρει μια τομή στην υπάρχουσα παράδοση [...] για κάμποσα χρόνια στην Ελλάδα, όπως και στον άλλο κόσμο, η ζωντανή πεζογραφία θα είναι η λογοτεχνία των ιδεών, της κριτικής έρευνας, της διαμαρτυρίας και του ελέγχου, η λογοτεχνία του προβληματισμού πάνω στη βία και στη δομή της εξουσίας. <sup>410</sup>

Η πολιτική διάσταση με βάση τα λεγόμενα του Πλασκοβίτη μπορεί να νοηθεί ως μια «χειραφέτηση» και «απελευθέρωση» των Ελλήνων συγγραφέων από τη «συστολή» των συγγραφέων των προηγούμενων χρόνων. Η πολιτική στροφή, το γεγονός ότι μιλούν για θέματα που αφορούν την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της χώρας, στοιχείο που αποσιωπούσε η προηγούμενη γενιά, εκλαμβάνεται ως «νεωτερικό» στοιχείο για την ελληνική λογοτεχνία, γιατί αποδεικνύει μια απελευθέρωση στους συγγραφείς, οι οποίοι φαίνεται να αποκτούν τώρα τη δυνατότητα μιας πιο αυτόβουλης δράσης, πιο ανεξάρτητης σκοπιάς. Ο Τσίρκας στην ίδια συζήτηση παραπέμποντας στην *Eroica*, στο *Προμήνευμα* και το *Ταξίδι στον Έσπερο* επισημαίνει ότι «αποφεύγουν ν' αγγίξουν τα προβλήματα, δεν θέλουν ν' αγγίξουν τα πράγματα που μπορεί να ενοχλήσουν το κατεστημένο». <sup>411</sup> Επιπλέον, δίνει το παράδειγμα του *Στραβόξυλου* του

---

<sup>408</sup> ό.π..

<sup>409</sup> ό.π..

<sup>410</sup> ό.π., 175.

<sup>411</sup> ό.π..

Νίκου Νικολαΐδη ο οποίος «έμεινε άγνωστος γιατί δεν το [Στραβόξυλο] σήκωνε το “κλίμα”, το λογοτεχνικό κατεστημένο δεν επέτρεψε σ’ αυτό το μυθιστόρημα να πάρει τη θέση του». <sup>412</sup>

Ο Κ. Κουλουφάκος υποστηρίζει ότι τα έργα της γενιάς του ’30 είναι αναμφισβήτητα όμορφα λογοτεχνήματα. Ικανοποιούν το κριτήριο που συγκροτεί την αισθητική πλευρά της τέχνης, ωστόσο παραμελούν τα κριτήρια που ορίζονται από τη «γνωσιολογική» και «ηθική» πτυχή της. Κατά την άποψή του, τα έργα πρέπει να συνδυάζουν και να ικανοποιούν και τις τρεις πτυχές (αισθητική, γνωσιολογική, ηθική) της τέχνης για να θεωρηθούν αξιόλογα, έργα μεγάλης πνοής και βιωσιμότητας μέσα στον χρόνο. <sup>413</sup>

Είναι μεγάλης σημασίας το γεγονός ότι σε μια περίοδο όπου η Ελλάδα βρίσκεται στη δικτατορία δεν μπορεί παρά το θέμα που απασχολεί τους πνευματικούς ανθρώπους της να σχετίζεται με αξίες, ιδεολογίες και ιδανικά. Οι συγγραφείς και κριτικοί που έχουμε προαναφέρει ως πνευματικοί άνθρωποι της εποχής τους δεν μπορούν να κατανοήσουν τη λειτουργία της νεωτερικής γραφής, για παράδειγμα του Γιώργου Χειμωνά, στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Δεν μπορεί μια τέτοια γραφή να αφορά τον Έλληνα αναγνώστη, αφού οι ανάγκες του Έλληνα αναγνώστη πρέπει να σχετίζονται με τον εκδημοκρατισμό της πατρίδας του. Συνεπώς, το αίτημα των λογοτεχνών για την πεζογραφία είναι «ηθικής φύσεως» και ενδεχομένως να έχει δίκαιο ο Τσίρκας ότι η πειραματική γραφή και εμείς με βάσει τα σημερινά δεδομένα θα προσθέταμε οι μεταμοντέρνες θεωρίες πολύ πιθανόν να απασχολήσουν το ελληνικό κοινό στο μέλλον, γιατί ακριβώς τίποτα δεν μπορεί να αναπτυχθεί έξω και πέρα από έναν συγκεκριμένο ιστορικό χώρο και χρόνο.

---

<sup>412</sup> ό.π..

<sup>413</sup> ό.π., 178.

#### 4. Ο ΑΝΕΠΙΘΥΜΗΤΟΣ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ: ΤΑΣΗ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΝΕΟΣΥΝΤΗΡΗΤΙΣΜΟ, ΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗ, ΤΟΝ ΑΝΟΡΘΟΛΟΓΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΣΧΕΤΙΚΙΣΜΟ

##### 4.1 Ο Μεταμοντερνισμός Παγκόσμιο Φαινόμενο

Ένα αισθητικό φαινόμενο, το οποίο αποκτάει υπόσταση και συλλαμβάνεται σε έναν συγκεκριμένο χωροχρόνο, είθισται να επηρεάζει άμεσα τους εμπλεκόμενους ανθρώπους αλλά και τους μηχανισμούς που συναρμολογούνται μεταξύ τους, οδηγώντας εν τέλει στη δημιουργία του. Όταν όμως το φαινόμενο αυτό πυκνώνει, διαπερνάει τα σύνορα της γενέτειράς του, μεταλαμπαδεύεται και ασκεί επιρροή μετασχηματίζοντας σε διαφορετικό βαθμό άλλους πολιτισμούς και κουλτούρες. Με τη χρήση της λέξης «χωροχρόνος» δεν εννοούμε μόνο τον φυσικό χώρο στον οποίο διαμένει μια ομάδα ανθρώπων. Πρέπει κανείς να συμπεριλάβει και τους ίδιους τους ανθρώπους που ζουν στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, μαζί με τις μεταβλητές της κουλτούρας, των κοινωνικών και ιστορικών συμβάντων, του πολιτισμού, του τρόπου σκέψης που προσδιορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη διαμόρφωσή του εκάστοτε αισθητικού φαινομένου.

Στην πραγματικότητα, η γαλλική θεωρία απελευθερώνεται από τη γενέτειρά της και βρίσκει πρόσφορο έδαφος για να αναπτυχθεί στις χώρες του δυτικού κόσμου. Οι αμερικανοί θεωρητικοί στράφηκαν σε κείμενα των ευρωπαϊών φιλοσόφων, θεωρητικών και κριτικών της λογοτεχνίας προκειμένου να προσδιορίσουν τις φιλοσοφικές παραμέτρους της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας ήδη από τη δεκαετία του 1950 με τους γάλλους δομιστές.<sup>414</sup> Εντούτοις, η εξάπλωση του φαινομένου δεν πραγματοποιείται κατά τρόπον πανομοιότυπο, ως να έχουμε απόλυτη αντιγραφή ιδεών, κωδίκων, συμπεριφορών στις υπόλοιπες χώρες που καταφθάνει. Οι φιλοσοφικές θεωρίες «διασπώνται», και προκαλούνται «μεταλλάξεις», επιτυγχάνοντας έτσι τη δημιουργία της πολύπλοκης τάσης που ονομάζεται «μεταμοντερνισμός».

Ο Matei Calinescu υποστήριξε ότι ο μεταμοντερνισμός ως κίνημα θα μπορούσε να έχει παραμείνει στα στενά όρια μιας κοινότητας, ως μια απλώς λογοτεχνική διάθεση. Παρ' όλα αυτά, ο μεταμοντερνισμός έχει υπερέβη τις γραμμές της Βόρειας Αμερικής και της Δυτικής Ευρώπης και έτσι κατέστη ένα παγκόσμιο φαινόμενο που

---

<sup>414</sup> Martin Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία. Από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, επιμ. και εισαγ. Τάκης Καγιαλής, μτφρ. Ιωάννα Ναούμ και Μαρία Παπαηλιάδη (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2005), 353-363.

υιοθετήθηκε από συγγραφείς σε όλον τον κόσμο. Ωστόσο, ο μεταμοντερνισμός δεν εφαρμόζεται, ούτε υιοθετείται στο σύνολό του, καθώς το εκάστοτε εθνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται τείνει να τον προσαρμόζει στις δικές του απαιτήσεις.<sup>415</sup> Ο Gerasimus Katsan σημειώνει πως είναι σημαντικό, να λάβουμε υπόψη μας τον τρόπο με τον οποίο ο μεταμοντερνισμός διαδίδεται σε όλο τον κόσμο. Συγχρόνως θεωρεί ότι είναι καθοριστικής σημασίας οι επιπτώσεις των εθνικών διαφορών των τοπικών πολιτισμών, οι οποίες συμβάλλουν στον καθορισμό της μορφής και του περιεχομένου της υιοθέτησής του.<sup>416</sup>

Οι H. Bertens και D. Fokkema στο έργο τους *International postmodernism. Theory and literary practice*<sup>417</sup> συνοψίζουν μερικές από τις συνθήκες που επηρεάζουν την υιοθέτηση του μεταμοντερνισμού σε πολλές διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες. Η ιδιαιτερότητα υιοθέτησης του διεθνούς αυτού φαινομένου, το οποίο επηρεάζει πολλές και διαφορετικές μεταξύ τους κουλτούρες υπαγορεύει όχι μόνο διαφορετικό ρυθμό πρόσληψης και εξέλιξης στην εκάστοτε χώρα, αλλά εξαρτάται και επηρεάζεται από τις τοπικές συνθήκες ανάπτυξης καθώς και τις δυσκολίες χρονολόγησης του φαινομένου με παρόμοια λίγο πολύ κριτήρια.

Ένας από αυτούς τους μεταβλητούς παράγοντες περιλαμβάνει για παράδειγμα την έκταση που κατέλαβε ο μοντερνισμός σε μια συγκεκριμένη παράδοση. Εάν απουσίαζε ο μοντερνισμός από μια καθορισμένη λογοτεχνική κουλτούρα, ή αντίθετα υπήρχε μια ισχυρή παράδοση της Avant-garde (Πρωτοπορίας), τότε η υποδοχή του μεταμοντερνισμού ενδεχομένως να επηρεάζεται από την απουσία ή την παρουσία των προηγούμενων κοινωνικών, πολιτικών, ακόμη και οικονομικών φαινομένων.<sup>418</sup> Άλλο κριτήριο αποτελεί η ύπαρξη μιας ισχυρής μαρξιστικής παράδοσης που καθόριζε συχνά σε ποιο βαθμό αντιστάθηκε ο μεταμοντερνισμός (στη Δύση). Από την άλλη, όπως αναφέρουν οι Bertens και Fokkema, η μαρξιστική παράδοση θεωρήθηκε ως «ανατρεπτικό πολιτικό εργαλείο» στο ανατολικό μπλοκ. Η πτώση των ολοκληρωτικών καθεστώτων, επέτρεψε να καλλιεργηθεί ένα «νέο πνευματικό ρεύμα».<sup>419</sup> Επίσης,

---

<sup>415</sup> Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism* (Durham, NC: Duke UP, 1987), 297.

<sup>416</sup> Gerasimus Katsan, *History and National Ideology in Greek Postmodernist Fiction* (Madison Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2013), 20.

<sup>417</sup> *International postmodernism. Theory and literary practice*, επιμ. Hans Bertens and Douwe Fokkema (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing company, 1997), 300.

<sup>418</sup> ό.π., 300-301.

<sup>419</sup> Ο Gerasimus Katsan αναφέρει ότι οι Bertens και Fokkema δίνουν ως παράδειγμα τη λογοτεχνία της Ισπανίας και της Πορτογαλίας, αλλά αυτό μπορεί να ιδωθεί και ως χαρακτηριστικό της ελληνικής

συχνά γίνεται λόγος για το «είδος» του μεταμοντερνισμού, εάν δηλαδή προέρχεται από τις φιλοσοφικές συζητήσεις στη Γαλλία ή από τον Αμερικάνικο λογοτεχνικό μεταμοντερνισμό.<sup>420</sup>

Οι Bertens και Fokkema σημειώνουν επίσης ότι ο μεταμοντερνισμός εξαπλώθηκε σε πολλά σημεία του πλανήτη. Αναφέρουν ότι παρά τις πολιτισμικές διαφορές, τη διαφορετική λογοτεχνία, τις οικονομικές ανομοιογένειες, τις πολιτικές εξουσιαστικές αρχές, η διεθνής ανάπτυξη της τεχνολογίας και των μέσων μαζικής επικοινωνίας αποτέλεσε το κοινό σημείο αναφοράς του μεταμοντερνισμού, ανά το παγκόσμιο. Ως εκ τούτου, επεξηγούν γιατί η διάδοση από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης επηρέασε τις ποικίλες εκδηλώσεις του μεταμοντερνισμού σε διαφορετικά εθνικά συμφραζόμενα, οι οποίες ωστόσο χαρακτηρίζονται από παρόμοια γνώρισμα.<sup>421</sup>

Ο Katsan διακρίνει ότι το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα που σημειώνουν οι Bertens και Fokkema αποτελεί ο τύπος του μεταμοντερνισμού που υιοθετούν.<sup>422</sup>

Υπάρχουν μερικοί κριτικοί που εστιάζουν στις μορφικές ιδιότητες των κειμένων για να ορίσουν [την ιδιότητα] του μεταμοντέρνου [postmodernness] και αυτοί για τους οποίους ο μεταμοντερνισμός καθορίζεται από το περιεχόμενο, από συγκεκριμένα μετανεωτερικά θέματα, παρά από μορφικά χαρακτηριστικά. Παράλληλα για μερικούς ορισμένα θέματα (τα οποία μπορεί να πάρουν τη μορφή μιας φανεράς απουσίας θεματικών) προκύπτουν από ορισμένες μορφικές διαδικασίες οι οποίες καθιερώνουν τον μεταμοντέρνο χαρακτήρα των κειμένων.<sup>423</sup>

Ο ερευνητής αναρωτιέται πως μπορεί η Ελλάδα, ως μέλος της Ευρωπαϊκής Ένωσης αλλά και του NATO, και ως μια χώρα η οποία αποτέλεσε μέρος της δυτικής σφαίρας επιρροής μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, με συμμετοχή τόσο στο πολιτικό όσο και στο πολιτισμικό γίγνεσθαι, να μη συμπεριλαμβάνεται στον εξαντλητικό τόμο των Bertens και Fokkema, οι οποίοι περιλαμβάνουν ακόμη και άρθρα ακαδημαϊκών από την Κίνα, Ιαπωνία, Νότια Αφρική και Βραζιλία.<sup>424</sup> Ενδεχομένως, υποθέτει, ότι η απλούστερη απάντηση στο ερώτημα αυτό έγκειται στο γεγονός ότι, πέραν από μερικές περιπτώσεις, οι Έλληνες μελετητές αγνόησαν σε μεγάλο βαθμό την έννοια του μεταμοντερνισμού ως θεωρητικό πεδίο και ως πολιτιστική δυνατότητα. Ακαδημαϊκοί,

---

λογοτεχνίας, Katsan, *History and National*, 21. και στο Bertens and Fokkema, *International postmodernism*, 300.

<sup>420</sup> Bertens and Fokkema, *International postmodernism*, 300.

<sup>421</sup> Katsan, *History and National*, 20-21 και στο Bertens and Fokkema, *International postmodernism*, 299.

<sup>422</sup> Katsan, *History and National*, 20-21.

<sup>423</sup> Bertens and Fokkema, *International postmodernism*, 8 και Katsan, *History and National*, 21.

<sup>424</sup> ό.π., 22.



όπως ο Gregory Jusdanis και Vassilis Lambropoulos αμφισβήτησαν την ύπαρξη του μεταμοντερνισμού ως αισθητικό φαινόμενο στην ελληνική λογοτεχνία. Από την άλλη, αναφέρει ότι ακαδημαϊκοί όπως ο Roderick Beaton δέχτηκαν ανενδοίαστα τον όρο, εφόσον θεωρούσαν την Ελλάδα κεντρική, στη δυτικοευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση, έτσι ο μεταμοντερνισμός έπρεπε να ενσωματωθεί ως ένα τρέχον λογοτεχνικό κίνημα.<sup>425</sup>

Ο Jusdanis υποστήριξε ότι μια χώρα όπως η Ελλάδα η οποία δεν φαίνεται να έχει σημαντική παράδοση στον μοντερνισμό με τον ίδιο τρόπο που οι βιομηχανοποιημένες χώρες της Δύσης (όπως Ηνωμένες Πολιτείες, Γαλλία, Αγγλία, κ.ά.) τον ανέπτυξαν, δεν μπορεί παρά να μην έχει μεταμοντέρνα λογοτεχνία, αφού οι συνθήκες που επηρεάζουν τη διαμόρφωσή της, είναι απύσυχες στην ελληνική εγχώρια παραγωγή.<sup>426</sup> Ο Jusdanis επιχειρεί να εξετάσει τους τρόπους με τους οποίους ο πολιτισμός ενσωματώνεται στο έθνος. Θεωρεί ότι η λογοτεχνία έχει ιδιαίτερη σημασία και σπουδαιότητα, γιατί αποτελεί μέρος των μηχανισμών δια μέσου των οποίων ένα έθνος-κράτος εδραιώνει την εξουσία του, νομιμοποιεί τους ισχυρισμούς που πρεσβεύει και μπορεί να συντελέσει στην ευρεία συντήρηση αλλά και υποστήριξή τους ανάμεσα στους πολίτες.<sup>427</sup> Κατά συνέπεια, το έθνος-κράτος μετατρέπεται στην πραγματικότητα σε ολοκληρωτικό θεσμικό όργανο, του οποίου τα βασικά εθνοτικά χαρακτηριστικά επιτρέπουν στον λαό να πιστεύει ότι ανήκει σε μια συγκεκριμένη κοινότητα που ξεπερνά τα όρια της τοπικής ταύτισης, δημιουργώντας έτσι μια δέσμευση στο μεγαλύτερο σύνολο του εθνικού κράτους. Γι' αυτό είναι της γνώμης ότι ο μεταμοντερνισμός στην Ελλάδα δεν υφίσταται, γιατί δεν υπάρχει ακροατήριο να τον «καταναλώσει». Στην καλύτερη περίπτωση, καταλήγει, το φαινόμενο του μεταμοντερνισμού θα υιοθετηθεί ως ένας απλός «τύπος» μόδας, ο οποίος παρά ταύτα δεν έχει ανταπόκριση στην κοινωνική πραγματικότητα του έθνους.<sup>428</sup>

Ο Katsan διαπιστώνει ότι είναι κάπως υπερβολικό να ισχυριστεί κανείς - δεδομένης της παγκόσμιας διάστασης που ενέχει το μεταμοντέρνο και της ιδιοσυγκρασιακής τάσης του, για μια κουλτούρα μαζικής παραγωγής- ότι όλα τα χαρακτηριστικά της ελληνικής λογοτεχνίας είναι «μόνο ελληνικά» και ότι δεν

---

<sup>425</sup> ό.π., 23.

<sup>426</sup> Gregory Jusdanis, «Is Postmodernism Possible Outside the West? The Case of Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 1987, αρ. 11, 69-92.

<sup>427</sup> Gregory Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).

<sup>428</sup> Katsan, *History and National*, 23, και Jusdanis, «Is Postmodernism Possible», 89.

εμφανίζονται πουθενά αλλού. Επομένως, θεωρεί εύλογη την άποψη ότι η ελληνική λογοτεχνία μπορεί να χαρακτηριστεί ως μεταμοντέρνα.<sup>429</sup> Στην Ελλάδα, όπως αναφέρει, οι μεταμοντέρνοι καλλιτέχνες από τη μεταπολίτευση και έπειτα συνεχίζουν να γοητεύονται από τις ιδέες και τις αντιλήψεις του έθνους και της εθνικής ταυτότητας. Όμως βρίσκονται στη διαδικασία αναδιαμόρφωσης της ιδέας της εθνικής ταυτότητας, εξαιτίας της επίδρασης της παγκοσμιοποίησης και της επανεξέτασης των λόγων της εθνικής ιδεολογίας. Οι λόγοι για τους οποίους λαμβάνει χώρα αυτή η μεταβολή στην ελληνική πραγματικότητα μπορούν να αποδοθούν, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, στη μεγάλη εισροή προσφύγων, μεταναστών, εργατών, οι οποίοι έχουν μεταφέρει τη δική τους κουλτούρα, η οποία συγκρούεται με το ελληνικό στοιχείο. Αν οι μοντερνιστές συγγραφείς στην Ελλάδα προσηλώθηκαν σχεδόν αποκλειστικά σε μια στροφή στο κλασικό παρελθόν, ως βάση για να κατανοήσουν την «ελληνικότητά» τους, τότε οι μεταμοντέρνοι έστειψαν την προσοχή τους σε πολύ διαφορετικές πηγές.<sup>430</sup>

Ο Benedict Anderson θεωρεί ότι

[...] η εθνικότητα, «η ιδιότητα του να ανήκει κανείς σε ένα έθνος», όπως και ο εθνικισμός, είναι πολιτισμικά κατασκευάσματα μιας συγκριμένης μορφής [...] και απέκτησαν ιστορική υπόσταση [...] απολαύουν βαθιάς συναισθηματικής αποδοχής.<sup>431</sup>

Ο Κ. Κοσμάς αναφέρει ότι η περιγραφή του έθνους από τον Anderson ως «φαντασιακής κοινότητας» έχει επικρατήσει. Το σύνολο των ανθρώπων που ζουν σε αυτή την κοινότητα αν και «δε γνωρίζονται μεταξύ τους είναι πεπεισμένοι για την ύπαρξη κοινών χαρακτηριστικών που τους ενώνουν».<sup>432</sup> Συνεπώς, η έννοια του έθνους χαρακτηρίζεται, ως «μυθική κατηγορία» όχι γιατί το έθνος έχει σημασία αντίθετη με το πραγματικό, αλλά για να αποδοθεί «η μορφή κοινότητας που παραδοσιακά, από την εποχή της ανακάλυψης της τυπογραφίας και έπειτα, ορίζεται ως έθνος μέσω λογικών κατηγοριών όπως η γλώσσα, η πολιτιστική παράδοση, η καταγωγή, η ιστορία ή η γεωγραφία».<sup>433</sup> Ο Κ. Κοσμάς τονίζει την πεποίθηση του Anderson ότι οι «εθνικοί μύθοι» αποτελούν απαραίτητο συστατικό μιας συλλογικής ταυτότητας γιατί,

---

<sup>429</sup> Katsan, *History and National*, 25.

<sup>430</sup> ό.π., 26-27.

<sup>431</sup> Benedict Anderson, *Φαντασιακές Κοινότητες. Στοχασμός για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, μτφρ. Χαντζαρούλα Ποθητή (Αθήνα: Νεφέλη, 1997), 24.

<sup>432</sup> Κοσμάς, *Μετά την ιστορία*, 157 και Anderson, *Φαντασιακές Κοινότητες*, 71-84.

<sup>433</sup> Κοσμάς, *Μετά την ιστορία*, 159.

ορίζουν τις βασικές πολιτιστικές μονάδες των κοινωνικών σχέσεων, συνδέουν το παρελθόν με το μέλλον λειτουργώντας ως πρότυπα, περιέχουν εξωτερικές αναφορές σύγκρισης και περιέχουν κίνητρα μαζικής δράσης.<sup>434</sup>

Βασισμένος στη θεώρηση του Jonathan Ree, ο οποίος υποστηρίζει ότι η εθνική ταυτότητα απαιτεί μια «υπονοούμενη τυποποίηση» πρακτικών, παραδόσεων, θεσμών, που οδηγούν στην αντίληψη της εθνικότητας «ως έμφυτου χαρακτηριστικού, το ίδιο αναμφισβήτητου και εξίσου απειλητικού όσο το φύλο»,<sup>435</sup> ο Katsan διαπιστώνει ότι η πολιτισμική ομοιογένεια είναι προϊόν του μοντερνισμού. Με άλλα λόγια, η άνοδος των εθνικοτήτων και η δημιουργία της εθνικής ιδεολογίας, επεδίωκε να ξεχωρίσει την κάθε εθνική κουλτούρα ως μοναδική ενώ την ίδια στιγμή επιχειρούσε να δημιουργήσει μια αίσθηση ενότητας και ένα ενιαίο σκοπό μέσα στο έθνος.

Ο Jusdanis υποστηρίζει ότι η ταυτότητα στη μετανεωτερικότητα γίνεται «αποκλειστικά» συμβολική. Συνεπώς, η εθνική ταυτότητα ως κουλτούρα χάνει την ανεξαρτησία της και μετατρέπεται σε ένα άλλο είδος που αφήνεται στο έλεος της παγκόσμιας ομοιογένειας.<sup>436</sup> Ο Katsan αναφέρει ότι οι μεταμοντέρνοι αναζητούν ταυτότητες οι οποίες δεν συνάδουν με αυτό το οποίο γίνεται αντιληπτό ως η «επίσημη εκδοχή». Διακρίνει ότι για τους μεταμοντέρνους οι διαστάσεις της ταυτότητας αφορούν προσωπικά, πολιτικά, θρησκευτικά και εθνικά ενδεχόμενα. Συνδυασμένα με τους μεταμοντέρνους μορφικούς πειραματισμούς, οι οποίοι αμφισβητούν τους παλαιότερους αισθητικούς τρόπους εξοπλίζουν τους μεταμοντέρνους στην Ελλάδα με τέτοιο τρόπο ώστε να επικαλεστούν μια νέα εθνική θεώρηση.<sup>437</sup>

Η μεταμοντέρνα θεώρηση στην Ελλάδα, όπως γίνεται σαφές από τους ισχυρισμούς του Katsan, δεν έχει σχέση με την επίσημη εκδοχή της εθνικής θεώρησης. «Μια βαθιά αφοσίωση και γοητεία στο έθνος χαρακτηρίζουν τον μοντερνισμό που αναπτύχθηκε από τη γενιά του τριάντα».<sup>438</sup> Αναφερόμενος στη δημοσίευση του *Ελεύθερου Πνεύματος*, του Γ. Θεοτοκά, το οποίο λειτούργησε ως маниφέστο νέων ιδεών που ερχόντουσαν από διεθνώς αναγνωρισμένους μοντερνιστές σημειώνει ότι παρά την έναρξη μιας συντονισμένης προσπάθειας από την πλευρά των Ελλήνων συγγραφέων να εγκαταλείψουν τον λυρισμό και τον ρομαντισμό που κυριαρχούσαν παντού τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, η μορφή του μοντερνισμού που εκδηλώθηκε στην Ελλάδα ήταν

---

<sup>434</sup> ό.π., 159-160.

<sup>435</sup> Katsan, *History and National*, 27.

<sup>436</sup> Gregory Jusdanis, «Beyond National Culture?», *Boundary 2*, 22 (1), Άνοιξη 1995, 55-56.

<sup>437</sup> Katsan, *History and National*, 27.

<sup>438</sup> ό.π., 28.

«συντηρητική», αφού επικεντρώνεται τόσο στην «ελληνικότητα», καθώς και στη δική της περιορισμένη προσέγγιση των μορφικών πειραματισμών.<sup>439</sup>

Χρειάζεται επίσης να σημειωθεί ότι ο Τζιόβας εκφράζει την άποψη ότι παρόλο που ο Κ.Θ. Δημαράς, θεώρησε ότι το *Ελεύθερο Πνεύμα* αποτέλεσε «το πρώτο τεκμήριο αυτογνωσίας της», δεν θεωρεί ότι λειτούργησε ποτέ ως τέτοιο:

Αφενός γιατί ελάχιστοι εκπρόσωποί της ανήγαγαν το «Ελεύθερο Πνεύμα» σε κείμενο αναφοράς και αφετέρου γιατί ιδιαίτερα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο διαφαίνεται στο έργο και στη σκέψη του Θεοτοκά, αλλά και άλλων της γενιάς του, μια γενικότερη στροφή προς το λαϊκό, το ιστορικό και το συλλογικό. [...] Παρέμεινε ένα μανιφέστο χωρίς πραγματικούς οπαδούς και χωρίς ουσιαστική συνέχεια.<sup>440</sup>

Ο Katsan κάνοντας λόγο για τον ρόλο που διαδραμάτισε στη γενιά του '30, η Μικρασιατική καταστροφή, η ποικιλομορφία των περιοχών της Ελλάδας, καθώς επίσης και οι παραδόσεις της, επισημαίνει ότι «οδήγησαν σε έννοιες της “ελληνικότητας” που είχαν τη βάση τους σε μια πατριωτική (αν όχι εθνικιστική) ευλάβεια για την πατρίδα».<sup>441</sup> Επιπλέον, οι εκπρόσωποι της γενιάς του '30 ανέδυσαν το παρελθόν συνυφαίνοντάς το, με τις νεωτεριστικές αντιλήψεις για να οικοδομήσουν μια «νέα» ελληνική ταυτότητα, η οποία ξεπερνούσε το έθνος-κράτος, ενώ παράλληλα επικεντρωνόταν σε αυτό.<sup>442</sup>

Ο Katsan αντιμετωπίζει την ανάπτυξη μιας μεταμοντέρνας λογοτεχνίας κυρίως από το 1974 και έπειτα, κυρίως από τη δική του οπτική γωνία. Η «κρίση της ταυτότητας», «εθνικής» και «προσωπικής», η οποία φαίνεται να αποτελεί εγγενές χαρακτηριστικό της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, δεν μπορεί παρά να επηρεάζεται στην ελληνική της εκδοχή από το τέλος του Εμφυλίου και τη δικτατορία των Συνταγματαρχών που ακολουθεί τη μετεμφυλιακή περίοδο. Παρά τη στροφή σε πιο προσωπικά θέματα, η ελληνική μεταμοντέρνα λογοτεχνία δεν μπορεί παρά να αμφισβητεί την ιδεολογία που αναπτύχθηκε στα προηγούμενα χρόνια. Έτσι που τα κείμενα των μεταμοντέρνων Ελλήνων συγγραφέων να διαβάζονται ως νέες αλληγορίες του έθνους.<sup>443</sup>

<sup>439</sup> ό.π..

<sup>440</sup> Δημήτρης Τζιόβας, «Το ατομικιστικό μανιφέστο του Γ. Θεοτοκά», *Το Βήμα*, Αθήνα 12 Δεκεμβρίου 1999) και ηλεκτρονικά: <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/to-atomikistiko-manifesto-toy-g-theotoka/> [ημερ. ανάκτησης 2 Μαΐου 2020].

<sup>441</sup> Για τον Ελύτη, αυτή η θέση ήταν το Αιγαίο, για τον Θεοτοκά και Σεφέρη η Αττική. Ενώ για τον Γιάννη Ρίτσο η θέση αυτή ήταν η «Ρωμιοσύνη». Katsan, *History and National*, 28-29.

<sup>442</sup> ό.π., 28.

<sup>443</sup> ό.π., 29-30. Ο Katsan εξετάζει διάφορους Έλληνες συγγραφείς από τη σκοπιά της «εξορίας», της κρίσης της «εθνικής ταυτότητας» και αυτού που δεν μπορεί να αναπαρασταθεί. Οι συγγραφείς τους οποίους εξετάζει και εντάσσει στον μεταμοντερνισμό είναι: η Μέλπω Αξιώτη, ο Δημήτρης Χατζής, η Άλκη Ζέη, η Μιμικά Κρανάκη, ο Θανάσης Βαλτινός, ο Άρης Αλεξάνδρου, ο Βασίλης Γκουρογιάννης.

Στο βιβλίο του, *Βία και Αφήγηση*, ο Παϊβανάς αναφέρει ότι η σύγχυση για το τι σημαίνει ή τι επιχειρεί να επιτύχει ο μεταμοντερνισμός ως τρόπος συζήτησης της λογοτεχνίας και ως τρόπος γραφής λογοτεχνικών κειμένων, στην ελληνική της εκδοχή είναι ιδιαίτερα οξυμένη.<sup>444</sup> Μολονότι αυτή η όξυνση υφίσταται και στο εξωτερικό, θεωρεί ότι στην Ελλάδα είναι απόρροια μερικών παραγόντων, όπως η «επιλεκτική ανάγνωση θεωρητικών κείμενων» και η «επιθυμία για κατηγορηματικές οριοθετήσεις». Μια έντονη «καχυποψία» και «μια συστολή» διακρίνει τους Έλληνες, καταλήγει, απέναντι σε νέα κριτικά εργαλεία για την προσέγγιση της λογοτεχνίας.<sup>445</sup>

Η διαπίστωση ότι η σύγχυση αυτή δεν είναι χαρακτηριστικό μόνο της εντόπιας κριτικής, αλλά και της ξένης έχει μεγάλη σημασία, κατά συνέπεια αξίζει την προσοχή και το ενδιαφέρον μας. Η σύγχυση αυτή δεν είναι ιδιαίτερα οξυμένη μόνο στον ελληνικό χώρο, αλλά όπως έχουμε δει και πιο πάνω, οι απόπειρες (θεωρητικές, κριτικές) κατανόησης και προσέγγισης του όρου και της μεταμοντέρνας τέχνης από τους ξένους, δυτικούς κριτικούς αποτέλεσαν και μέρος της ίδιας της δημιουργίας, και της συνοχής του όρου. Η κριτική θεώρηση αφενός βοηθούσε από τη μια πλευρά κάθε φορά στη διασαφήνιση και στην ερμηνεία του μεταμοντερνισμού, ταυτόχρονα όμως αποτελούσε και αναπόσπαστο κομμάτι, μέρος του ίδιου του φαινομένου. Επομένως, οι συζητήσεις που προηγήθηκαν αλυσιδωτά αποτελούν τα θεωρητικά κείμενα τα οποία σχολιάζουν αλλά ταυτόχρονα αποτελούν μέρος αυτού που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «θεωρητικό πεδίο συζητήσεων για τη λογοτεχνία».

Το πρόβλημα όμως που παρατηρεί ο Παϊβανάς από την «εν μέρει επιλεκτική ανάγνωση» θεωρητικών κείμενων, δεν μπορεί εύκολα να ξεπεραστεί, εφόσον οι προσεγγίσεις ποικίλουν και σε αριθμό αλλά και σε περιεχόμενο. Για τον λόγο αυτό είναι πολύ δύσκολο να κατασταλάξει κανείς σε έναν κριτικό, θεωρητικό, ή καλλιτέχνη. Η κάθε προσέγγιση φωτίζει πλευρές που δεν έχει σχολιάσει ένας άλλος θεωρητικός, ακόμη και αν αυτές οι προσεγγίσεις συχνά «σφάλλουν» ή ακόμη αντιμετωπίζουν ένα θέμα με την ακριβώς αντίθετη άποψη από αυτήν που πρεσβεύουν οι διάφοροι θιασώτες του.

Ο Νάσος Βαγενάς, σε άρθρο του το 1987, παραπέμπει στη μελέτη του Ερατοσθένη Καψωμένου,<sup>446</sup> για να υποστηρίξει την άποψη ότι ο θεωρητικός

---

<sup>444</sup> Παϊβανάς, *Βία και Αφήγηση*, 48.

<sup>445</sup> ό.π..

<sup>446</sup> Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Η σημειολογική προσέγγιση της λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Σύντομο διάγραμμα - απολογισμός», στο *Πρακτικά Δεύτερου Συμποσίου Ποίησης. Πανεπιστήμιο Πατρών, 2-4 Ιουλίου 1982*, επιμ. Σωκρ. Λ. Σκαρτσής (Αθήνα: Γνώση, 1983), 189-210.

προβληματισμός στην Ελλάδα είναι ευδιάκριτος ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '70. Τα 70 δημοσιεύματα θεωρητικής φύσεως, τα οποία δημοσιεύονται στα ελληνικά μέχρι το 1981, πυκνώνουν από το 1982 και έπειτα αποδεικνύοντας ότι η ελληνική σκέψη δεν αποστρέφεται τη θεωρία.<sup>447</sup> Η άποψη αυτή ωστόσο αντικρούεται με «πολεμικότερη κριτική» από τον Μιχάλη Τσιανίκα σε μεταγενέστερο τεύχος του *Πολίτη*. Ο Τσιανίκας υποστηρίζει ότι τα 70 θεωρητικής φύσεως, άρθρα και βιβλία «αποδεικνύουν ακριβώς ότι η ελληνική σκέψη αργοπώρησε πάρα πολύ στον τομέα αυτό».<sup>448</sup> Γράφει ότι η

[...] ελληνική παραδοσιακή φιλολογία (κατεξοχήν ευρωπαϊκό κατασκεύασμα) παραμένει αργοπορημένη και εμπειρική, ενώ η ευρωπαϊκή πέρασε σε μια πιο ανοιχτή αντιμετώπιση των προβλημάτων της, στην αναζήτηση της ετυμολογικής παρρησίας του λόγου της: στη φιλία του λόγου.<sup>449</sup>

Από την άλλη πλευρά, η Karen Van Dyck υποστηρίζει πως με όποια πλευρά κι αν συνταχθεί κανείς, έχει σημασία να δούμε ότι στην Ελλάδα «η κυκλοφορία των ιδεών δεν εξαρτάται αποκλειστικά εξ' ολοκλήρου ούτε καν κυρίως από τις μεταφράσεις, αφού οι περισσότεροι Έλληνες διανοούμενοι έχουν σπουδάσει στο εξωτερικό και γνωρίζουν ξένες γλώσσες».<sup>450</sup> Παράλληλα, συμπληρώνει ότι κατά την περίοδο της δικτατορίας τα ξενόγλωσσα βιβλία και οι μεταφράσεις δεν παρακολουθούνταν από τους λογοκριτές στο βαθμό που λογοκρίνονταν τα κείμενα στην ελληνική γλώσσα, έτσι που να κατακλύζεται η αγορά με ξενόγλωσσα βιβλία κοινωνικής, πολιτικής και λογοτεχνικής θεωρίας.<sup>451</sup>

Είναι σημαντικό να λάβουμε υπόψη μας ότι το τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου σήμανε για την Ελλάδα την έναρξη του εμφυλίου πολέμου, τη δικτατορία, τις εντάσεις με το κυπριακό πρόβλημα που κορυφώνονται με τη διχοτόμηση της Κύπρου από την τουρκική εισβολή. Η δημοκρατία ουσιαστικά αποκαθίσταται 30 χρόνια μετά

<sup>447</sup> Νάσος Βαγενάς, *Η Εσθήτα της Θεάς: Σημειώσεις για την ποίηση και την κριτική* (Αθήνα: Στιγμή, 1988), 94-95· και Νάσος Βαγενάς, «Θεωρία ή Κριτική;» *Πολίτης*, τχ. 83 (Σεπτέμβριος 1987), 69.

<sup>448</sup> Μιχάλης Τσιανίκας, «Φιλολογική σοβαρότητα κριτική ανεπάρκεια και λογοκρισία», *Πολίτης*, τχ. 86 (Δεκέμβριος 1987), 65. Παράλληλα, ο Τσιανίκας ασκεί έντονη πολεμική στον ορισμό που δίνει ο Ν. Βαγενάς για την «κριτική»: «Αυτό φυσικά χαρακτηρίζεται στο κείμενο του Ν.Β. ως "θεωρητικός σχολαστικισμός", γιατί ο ίδιος, μεταξύ άλλων, ορίζει ως εξής τη φιλολογία σε σχέση πάντα με την κριτική: "Θα μπορούσαμε να πούμε πώς η κριτική είναι το ανώτερο επίπεδο αυτής της διαδικασίας (υποκειμενική-αντικειμενική δραστηριότητα), η ενέργεια που επεξεργάζεται, συνθέτει και αποτιμά τα πορίσματα της φιλολογίας, έργο της οποίας είναι η μελέτη και ιεράρχηση πλήθους στοιχείων, από τη μικρή αλλά όχι άσχετη λεπτομέρεια ως την άκρα αλλά ελεγχόμενη πάντοτε από τα πράγματα γενίκευση, από την απλή διόρθωση και των αποκατάσταση ως την ανάλυση και την ερμηνεία του κειμένου"». ό.π., 66.

<sup>449</sup> ό.π..

<sup>450</sup> Karen Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση, 1967-1990*, μτφρ. Παλμύρα Ισμουρίδου (Αθήνα: Άγρα, 2001), 206.

<sup>451</sup> ό.π..

τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου. Οι έντονες καταστάσεις που δημιουργήθηκαν στα τριάντα χρόνια που μεσολάβησαν τόσο στον πολιτικό όσο και στον κοινωνικό βίο, ήταν εύλογο να ασκήσουν επιρροή στην πνευματική ζωή, σηματοδοτώντας έτσι αλλαγές όχι μόνο στη λογοτεχνική παραγωγή αλλά και στις λογοτεχνικές και κριτικές ερμηνείες.

Όπως προκύπτει συμπερασματικά από τα παραπάνω η θεωρητική συζήτηση μας βοηθάει να κατανοήσουμε την εμβέλεια αλλά και την επίδραση που άσκησε τόσο σε θεωρητικούς όσο και καλλιτέχνες και κατ' επέκταση να συλλάβουμε το ίδιο το αισθητικό φαινόμενο. Παρόλα αυτά, η ογκωδέστατη βιβλιογραφία (τωρινή και παλιότερη), δεν παύει να αποτελεί τη μεγαλύτερη τροχοπέδη στην προσέγγιση, ερμηνεία του φαινομένου, αφού είναι σχεδόν απροσπέλαστη. Κυκλοφορούν εκατοντάδες βιβλία και άρθρα σε διαφορετικές γλώσσες, από επιφανείς οργανισμούς και πανεπιστήμια, για την αποτελεσματική και οξυδερκή μελέτη των οποίων χρειάζεται εμβάθυνση, εμβριθής διερεύνηση και εξέταση.

#### **4.2 Ο Μεταμοντερνισμός στην Ελλάδα**

Η μελέτη του αφιερώματος του περιοδικού *Αντί* «Η νεότερη και η σύγχρονη πεζογραφία»<sup>452</sup> στη σημερινή συγκυρία της κριτικής θεώρησης και πρόσληψης της νεοελληνικής μετανεωτερικότητας, μπορεί να εμπλουτίσει και να εμβαθύνει τη γνώση μας για τον τρόπο με τον οποίο σχολιάζονται και αντιμετωπίζονται μετανεωτερικά κείμενα και συγγραφείς. Ο Παναγιώτης Μουλλάς παρατηρεί μια εκδοτική έκρηξη που φαίνεται να εξαρτάται άμεσα από τους κανόνες της αγοράς και της ζήτησης. Το «λογοτεχνικό-βιβλίο» αποτελεί «μαζικό καταναλωτικό προϊόν της μιας χρήσης δίκην απορρυπαντικού». Αναφέρει χαρακτηριστικά μάλιστα ότι «η πρόζα καρπώνεται συχνά την τεχνική της (και όχι χωρίς την κρυφή, πολλές φορές, ελπίδα να κατακτήσει κι αυτή με τη σειρά της τη μικρή οθόνη)».<sup>453</sup> Για την ίδια «υποτίμηση των ηθικών και πολιτιστικών αξιών» και την «υποκουλτούρα» που κυριαρχεί από την «ηλεκτρονική υποστήριξη»<sup>454</sup> κάνει λόγο και ο Δημήτρης Ραυτόπουλος. Εντούτοις, ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου θεωρεί ότι η μεγάλη αυτή εκδοτική επιτυχία οφείλεται σε ένα άλλο

---

<sup>452</sup> Αφιέρωμα: «Η νεότερη και η σύγχρονη πεζογραφία», επιμ. Όλγα Σελλά, Λίζυ Τσιριμώκου, Άντεια Φραντζή, τχ. *Αντί*, τχ. 688, Ιούνιος 1999.

<sup>453</sup> Παναγιώτης Μουλλάς, «Για μια συνολική θεώρηση της πεζογραφίας μας», *Αντί*, τχ. 688, Ιούνιος 1999, 25.

<sup>454</sup> Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Μεταπτώσεις της νεωτερικότητας 1960- '75- '90...», *Αντί*, τχ. 688, Ιούνιος 1999, 27-28.

είδος λογοτεχνίας, το οποίο λειτουργεί ως «γοητευτική παραμυθία [...] σαγηνεύοντας και κρατώντας γερά δεμένους ως το τέλος μαζί της τους αποδέκτες της». Αποτελεί συνέχεια του «προδικτατορικού τύπου», όπως σημειώνει, ήτοι της «λαϊκής λογοτεχνίας».<sup>455</sup>

Το αίτημα της «αλήθειας» που υπαγορεύτηκε στη λογοτεχνία αναδείχθηκε σε κανόνα στην ελληνική πεζογραφία. Ο Γιώργος Θαλάσσης αναφέρει ότι η αποκατάσταση της αλήθειας,

[...] διέβρωσε τα λογοτεχνικά κείμενα και κυρίως την πεζογραφία, η οποία επωμίσθηκε το βάρος της καταγραφής της, παρακάμπτοντας συχνά την άμεση ή έμμεση λογοκρισία και τις πολιτικές διώξεις που ακολουθούσαν.<sup>456</sup>

Πότε όμως αυτός ο κανόνας αλλάζει; Οι σύγχρονοι πεζογράφοι θα ακολουθήσουν τον κανόνα που καθιέρωσαν οι προκάτοχοί τους Έλληνες δημιουργοί; Έχει αλλάξει πράγματι η θεματολογία και σε ποιο βαθμό; Και αν υποθέσουμε ότι έχει αλλάξει η θεματολογία, πώς μεταφέρεται αισθητικά; Ποιες τεχνικές χρησιμοποιούν οι Έλληνες πεζογράφοι οι οποίες συνδέονται με τη μεταμοντέρνα συνθήκη που επιβάλλει την παρουσία της στον δυτικό κόσμο;

Οι επιπτώσεις του εμφυλίου πολέμου σημάδεψαν ριζικά το κοινωνικοπολιτικό ελληνικό γίγνεσθαι. Η Ελισάβετ Κοτζιά αναφέρει ότι η τομή που προκάλεσαν τα πολεμικά και εμφυλιοπολεμικά χρόνια 1940-1949 στις σχέσεις ανάμεσα στους Μεσοπολεμικούς και τους Μεταπολεμικούς δημιουργούς υπήρξε σαφής, σε σχέση με την τομή που προκλήθηκε ανάμεσα στους Μεταπολεμικούς και τους Μεταδικτατορικούς από τα χρόνια της απριλιανής δικτατορίας 1967-1974.<sup>457</sup> Εντούτοις, ο Ραυτόπουλος εκφράζει την επιφύλαξή του για την «περιοδολόγηση» της πρόσφατης ιστορίας της λογοτεχνίας με «εξωλογοτεχνικά κριτήρια ή γεγονότα». Επισημαίνει πως,

[...] με κάποιο σχετικισμό, μπορούμε ίσως να δεχτούμε το τέλος της δικτατορίας και την αποκατάσταση της δημοκρατίας ως όριο [...] μετά τον υπερρεαλισμό κυρίως, τον εσωτερικό μονόλογο και τη λεγόμενη «σχολή» της Θεσσαλονίκης. Αυτό που έγινε γύρω στο 75 ήταν άλλο· και ήταν παράδοξο, βλέποντάς το από μακριά.<sup>458</sup>

Ο Μουλλάς θεωρεί ότι η σύγχρονη πεζογραφία καλύπτει την περίοδο από την μεταπολίτευση και έπειτα, έτσι που να διαχωρίζεται από την προηγούμενη

<sup>455</sup> Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Η ελληνική λογοτεχνία μετά το 74. Συγκλίσεις και αποκλίσεις», *Αντί*, τχ. 688, Ιούνιος 1999, 37.

<sup>456</sup> Θαλάσσης, *Η άρνηση του Λόγου*, 14.

<sup>457</sup> Ελισάβετ Κοτζιά, «Το έργο των μεταπολεμικών πεζογράφων στη μεταδικτατορική περίοδο», *Αντί*, τχ. 688, Ιούνιος 1999, 34.

<sup>458</sup> Ραυτόπουλος, «Μεταπτώσεις της νεωτερικότητας», 27.



«μεταπολεμική πεζογραφία» (1945-1967 περίπου). Η σύγχρονη πεζογραφία για τον Μουλλά αποτελεί ένα «περίπλοκο σύνολο σχέσεων», το οποίο αποτελεί κομμάτι ενός καθολικότερου «πολιτισμικού και κοινωνικού συστήματος». «Αναπαράγει και παράγει ιδεολογία. [...] Γι' αυτό απαιτεί ανάλογη μεταχείριση».<sup>459</sup>

Ο Ραυτόπουλος εξίσου παρατηρεί μια «γενική δυσπιστία» σε ιδέες. Θεωρεί ότι η «προοδευτικότητα» βρίσκεται σε διαρκή σύγχυση.<sup>460</sup> Ταυτοχρόνως, αναγνωρίζει ότι η «νεοτερικότητα δεν είναι πάλι μία, ούτε ταυτίζεται αναγκαστικά με τον συνειρμικό μονόλογο, τον αντικειμενισμό ή την αφαίρεση».<sup>461</sup> Οι επισημάνσεις αυτές καταδεικνύουν την ποικιλία των πρωτότυπων πεζογραφικών φωνών που παράγονται, παράλληλα και τη δυσκολία ένταξης και ομαδοποίησής τους σε μια γενιά με παρόμοια χαρακτηριστικά, αφηγηματικούς τρόπους, θέματα και τεχνικές.

Οι απόψεις και οι υποδείξεις των κριτικών περιλαμβάνουν ειδολογικές και κυρίως θεματικές διαφορές ανάμεσα στα έργα της σύγχρονης πεζογραφίας από την αμέσως προγενέστερή της μεταπολεμική. Το πρώτο χαρακτηριστικό της σύγχρονης μεταπολεμικής πεζογραφίας, σύμφωνα με τον Μουλλά, είναι ότι η πεζογραφία εμφανίζεται απαλλαγμένη από την παρουσία του πολέμου και των συνεπειών του, χωρίς να σημαίνει ότι λείπουν οι θεματικές αποκλίσεις.<sup>462</sup> Είναι σημαντικό ότι επισημαίνει την υποβάθμιση θεματικών αξόνων όπως η «ιστορία», η «πολιτική», οι «κοινωνικές προσδοκίες» και οι «μελλοντικοί οραματισμοί».<sup>463</sup> Συγχρόνως, ο Ραυτόπουλος ξεχωρίζει ως ευδιάκριτο χαρακτηριστικό της σύγχρονης πεζογραφίας το γεγονός ότι οι πεζογράφοι απωθούν την ιστορία και το παρελθόν «σαν πράγματα ακατανόητα και εχθρικά», «ο αφηγητής κινείται μέσα σε επινοημένη πραγματικότητα και, φυσικά προσκρούει οδυνηρά στην αληθινή».<sup>464</sup>

Γίνεται αντιληπτό ότι και οι δύο κριτικοί διακρίνουν τη στροφή της λογοτεχνίας πιο πολύ προς τον εαυτό της, προς μια αυτό-αναφορικότητα, παρά προς την εξεύρεση της μιας και μοναδικής αλήθειας. Η Κοτζιά αναπτύσσοντας τον παραπάνω συλλογισμό σημειώνει πως οι μεταπολεμικοί πεζογράφοι μετά το 1974 εισαγάγουν στα κείμενά τους νεωτερικές αφηγηματικές τεχνικές όπως ο κατακερματισμένος παραληρηματικός μονόλογος, ο τονισμός του στοιχείου της λογοτεχνικής σύμβασης,

---

<sup>459</sup> Μουλλάς, «Για μια συνολική θεώρηση», 26.

<sup>460</sup> Ραυτόπουλος, «Μεταπτώσεις της νεωτερικότητας», 27.

<sup>461</sup> ό.π., 29.

<sup>462</sup> Μουλλάς, «Για μια συνολική θεώρηση», 24.

<sup>463</sup> ό.π..

<sup>464</sup> ό.π..

το ανολοκλήρωτο της ιστορίας, η εξάλειψη του παραδοσιακού αφηγητή, αντιγραμματικές και ακρωτηριασμένες φράσεις, παραβίαση των εννοιών του χώρου και του χρόνου.<sup>465</sup>

Ο Μουλλάς αναφέρει ότι ο ρεαλισμός αποτελεί την κυρίαρχη μέθοδο αναπαράστασης. Ωστόσο, είναι σημαντικό το γεγονός ότι ο κριτικός διακρίνει τη χρήση «στερεότυπων» τεχνικών όπως το χιούμορ, η ειρωνεία, η παρωδία και ο σαρκασμός, τα οποία «ξεχωρίζουν με την επιμονή τους».<sup>466</sup> Επιπλέον, ο Ραυτόπουλος κάνοντας αναφορά στον Μάριο Χάκκα, όσο και σε άλλους πεζογράφους νεότερους και παλαιότερους σημειώνει ότι συνδυάζουν συχνά «τα ρεαλιστικά στοιχεία της σάτιρας με τον συμβολισμό, το όραμα, το παράδοξο ή το παράλογο, τη μεταφορά ή την παραβολή».<sup>467</sup> Δικαιολογεί, τη χρήση αυτών των τεχνικών ως αποτέλεσμα της ύπαρξης λογοκρισίας, κατά δεύτερο λόγο όμως θεωρεί ότι γίνεται «διαρκέστερη τάση».<sup>468</sup> Την κατά βάση «ρεαλιστική» πεζογραφία διαπιστώνει και η Κοτζιά.<sup>469</sup>

Ο Θαλάσσης κάνει λόγο για έναν «νεορεαλισμό» στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία, ο οποίος περισσότερο προβάλλει περιθωριακούς και ασήμαντους ήρωες: ομοφυλόφιλους, πόρνες, αναρχικούς, κλέφτες, ναρκομανείς· ήρωες που μπορούμε να συναντήσουμε στα έργα των Μένη Κουμανταρέα, Γιώργου Ιωάννου, Κώστα Ταχτσή, Φίλιππου Δρακονταειδή, Σωτήρη Δημητρίου, Θανάση Βαλτινού, κ.ά. Επιπρόσθετα, ο Θαλάσσης αναφέρει ότι η κριτική συχνά δεν αποδέχεται πλήρως τους ήρωες του περιθωρίου και τους «ασήμαντους» αυτούς χαρακτήρες, γιατί έρχονται σε αντίθεση με τις οικουμενικές και διαχρονικές αξίες που πρέπει να προβάλλονται μέσα από τη λογοτεχνία, ή που τουλάχιστον συνέβαινε στο παρελθόν να προβάλλονται από έναν συγγραφέα-θεό.<sup>470</sup>

Ο Θαλάσσης διαχωρίζει τα μυθιστορήματα ανάμεσα σε αυτά που επιδιώκουν την ολοκλήρωση και υπακούνε στο αίτημα για ολοκληρωμένους χαρακτήρες και κατ' επέκταση σε ένα ολοκληρωμένο έργο, και σε αυτά που αρνούνται το αίτημα ολοκλήρωσης. Όταν το αίτημα για ολοκλήρωση μετατρέπεται σε αίτημα μη ολοκλήρωσης, τότε αποδομείται η ιδέα του ολοκληρωμένου έργου και οι συγγραφείς

---

<sup>465</sup> Κοτζιά, «Το έργο των μεταπολεμικών», 34-35.

<sup>466</sup> Μουλλάς, «Για μια συνολική θεώρηση», υποσ. 3, 26.

<sup>467</sup> Ραυτόπουλος, «Μεταπτώσεις της νεωτερικότητας», 30.

<sup>468</sup> ό.π..

<sup>469</sup> Κοτζιά, «Το έργο των μεταπολεμικών», 32.

<sup>470</sup> Θαλάσσης, *Η άρνηση του Λόγου*, 208.

υπερτονίζουν τις έννοιες της κατασκευής, της πλασματικότητας, της τεχνητότητας και της μυθοπλασίας, ευδιάκριτο χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού:

Ο τελεολογικός-θεολογικός χαρακτήρας αυτής της λογοτεχνίας στη συνέχεια έχει ανάγκη από χαρισματικούς υπερβατικούς κριτικούς-προφήτες, οι οποίοι θα αποκαλύψουν το βαθύ νόημα του έργου στους κοινούς θνητούς, για να τους μεταβάλουν σε ιερείς και διακόνους των πανανθρώπινων αξιών [...] Το αίτημα για συγγραφέα-θεό και ολοκληρωμένο έργο παραπέμπει στην οργανική θεωρία που αντιμετωπίζει το λογοτεχνικό έργο σαν έναν οργανισμό. Χαρακτηριστικό του οργανισμού είναι ακριβώς η ολοκλήρωση. [...] Οποιαδήποτε διατάραξη της δομής του, που έχει επιτελεσθεί με ακρίβεια και αυστηρότητα, θα διετάρασε την υγεία, την αρτιμέλεια και ίσως τη ζωή και (την τελεολογία) του οργανισμού. [...] Αυτή όμως η ολοκλήρωση είναι ανύπαρκτη, φανταστική. Μόνο το αίτημα υπάρχει.<sup>471</sup>

Ο Θαλάσσης ομαδοποιεί μια σειρά χαρακτηριστικών της νεοελληνικής λογοτεχνίας τα οποία είναι ενδεικτικά μιας τάσης «εκθεολογισμού», όπως την ορίζει παραπάνω. Τα χαρακτηριστικά αυτά αποτελούν μέρος «ανδρικών θεσμών» που έχουν καθιερωθεί στην πατριαρχική ελληνική κοινωνία. Κατά τον Θαλάσση, αποτυπώνονται στη νεότερη ελληνική πεζογραφία, στην ουσία όμως διατηρούν τα χαρακτηριστικά άλλων εποχών. Τα κατηγοριοποιεί και θεωρεί ότι συνθέτουν αυτό που ονομάζει «Θεολογία του Λόγου». Έτσι όσα σύγχρονα έργα της νεοελληνικής πεζογραφίας δεν υπακούνε σε αυτά τα χαρακτηριστικά, τότε δεν αποτελούν μέρος αυτής της κατηγορίας, αλλά μυθιστορήματα τα οποία «αρνούνται τον Λόγο». Τα χαρακτηριστικά που επισημαίνει ο μελετητής είναι τα εξής: η «αλήθεια», το «απόλυτο νόημα», η «πραγματικότητα», η «αυταπόδεικτη λογική», η «αντιμετώπιση του λόγου ως μέσου για την έκφραση του Λόγου», η «άρρηκτη σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου, η «αποκάλυψη», η «θεική δημιουργία», η «υπόσταση του ποιητή-θεού», η «υπεροχή της ποιητικής δημιουργίας έναντι της κατασκευής, η «γνησιότητα», η «αυθεντικότητα, η «συνέχεια», η «οικουμενική και διαχρονική αξία», η «ιερότητα του χώρου».<sup>472</sup>

Επιπρόσθετο χαρακτηριστικό της «Θεολογίας του Λόγου», για τον μελετητή αποτελούν οι συζητήσεις για την αναπροσαρμοσμένη γραμματική του Μανόλη Τριανταφυλλίδη μετά το 1974. Με δεδομένη την καθιέρωση της δημοτικής, ως επίσημης γλώσσας και του μονοτονικού συστήματος, ο Θαλάσσης αποφαίνεται ότι υπήρχε μια έμμονη άποψη «ότι έπρεπε να επιβληθεί νόμος και τάξη στη γλώσσα», ασχέτως αν οι απόψεις για το συγκεκριμένο εγχειρίδιο δίσταντο.<sup>473</sup> Η «ομοιογενής και γραφόμενη σύγχρονη γλώσσα είναι η γλώσσα του σύγχρονου ρεαλιστικού αφηγητή,

---

<sup>471</sup> ό.π., 211-212.

<sup>472</sup> ό.π., 30.

<sup>473</sup> ό.π., 63.

που θέλει να ελαττώσει την απόσταση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο». <sup>474</sup> Σύμφωνα με τον Θαλασσή η πιο πάνω αντίληψη αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά της «Θεολογίας του Λόγου». Επομένως, όταν αυτή η απόσταση (ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο) μεγεθύνεται, τότε η γλώσσα γίνεται γλώσσα του υποκειμένου και όχι γλώσσα-αντικείμενο.

Ο Μουλλάς επισημαίνει ότι στο προσκήνιο της πεζογραφίας, αυτό το οποίο φαίνεται να ενδιαφέρει είναι η «ιδιωτική ζωή», αφού η «συλλογικότητα» και η «δημόσια ζωή υποσκελίζονται». «Ο αφηγηματικός χρόνος τεμαχίζεται σε μικρές ενότητες». «Το ανεκδοτολογικό, το επίκαιρο, το εφήμερο πλεονεκτούν». Παράλληλα διαπιστώνει «μια γενικότερη καθίζηση της κριτικής». <sup>475</sup>

Παρόμοιες επισημάνεις διατυπώνει και ο Χατζηβασιλείου στο ίδιο αφιέρωμα. Θεωρεί ότι οι νεότεροι πεζογράφοι, κυρίως από το '74 και έπειτα αναπαριστούν την πολιτική με τρόπο αρκετά διαμεσολαβημένο, έτσι που να αντικαθίσταται σιγά σιγά «από το κοινώς τρέχον» και την «καθημερινότητα». Σημειώνει χαρακτηριστικά ότι «γυρίζουν την πλάτη στη δημόσια σκηνή για να μιλήσουν τη δική τους, εντελώς ιδιαίτερη γλώσσα», αναζητώντας νέους μορφολογικούς και ειδολογικούς τρόπους. <sup>476</sup>

Ο Παϊβανάς αναφέρει πως αν ο «σκεπτικισμός απέναντι στις ομογενοποιητικές αρχές της αισθητικής και στα οράματα τουλάχιστον του ελληνικού μεταμοντερνισμού» μπορεί να αποτελέσει ενδεικτικό χαρακτηριστικό της ύπαρξης του μεταμοντερνισμού στην Ελλάδα τότε «μπορεί να χρονολογηθεί στις αρχές της δεκαετίας του '60, όπως και στον υπόλοιπο δυτικό κόσμο», στηριζόμενος κυρίως στις θέσεις της Linda Hutcheon. <sup>477</sup> Ο Παϊβανάς τονίζει εξίσου την ιδιαιτερότητα του ελληνικού πεζογραφικού μεταμοντερνισμού. Παρατηρεί ότι είναι «γηνγενής, προδικτατορικός, γέννημα συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών και των ιδεολογικών επιπτώσεών τους και ρηξικέλευθα πολιτικός». <sup>478</sup> Σε αντίθεση με τις αξιώσεις που διακρίνουν την «κενότητα» και την «ηθική έκπτωση» του μεταμοντερνισμού, όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά ως εγγενές χαρακτηριστικό του, ο μελετητής θεωρεί ότι ο μεταμοντερνισμός στην Ελλάδα έχει πολιτική χροιά και έχει γεννηθεί πολύ νωρίτερα απ' ό,τι πιστεύουμε σήμερα, δηλαδή τη δεκαετία του '60.

---

<sup>474</sup> ό.π., 92.

<sup>475</sup> Μουλλάς, «Για μια συνολική θεώρηση», 24.

<sup>476</sup> Χατζηβασιλείου, «Η ελληνική λογοτεχνία», 36.

<sup>477</sup> Παϊβανάς, *Βία και αφήγηση*, 24-25.

<sup>478</sup> Δημήτρης Παϊβανάς, «Η πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού, ο μεταμοντερνισμός και το ιστοριογραφικό πρόβλημα», *Επιστήμη και Κοινωνία 12* (Άνοιξη 2004), 314.

Ο Χρήστος Σκούπρας επισημαίνοντας τις αφηγηματικές τεχνικές που επικρατούν στα σύγχρονα πεζογραφικά έργα που εξετάζει,<sup>479</sup> παρατηρεί πως οι αριστεροί συγγραφείς απομακρύνονται από τις αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Σύμφωνα με τη Hutcheon, η ανιστόρηση πτυχών αφανών πλευρών του παρελθόντος από παραγνωρισμένες αφηγηματικές ταυτότητες, αναγνωρίζεται ως ιδιότητα μετανεωτερικών κειμένων.<sup>480</sup>

Ο Παϊβανάς εξετάζοντας την πεζογραφία του Βαλτινού, την οποία θεωρεί μεταμοντέρνα αλλά με «γηγενή» χαρακτηριστικά, τα οποία δεν αποτελούν «απόρροια τεχνηέντως εισαγόμενων “prêts à porter”», θεωρεί αβάσιμες τις απόψεις ορισμένων «εγχώριων αμφισβητιών της μεταμοντέρνας σκέψης» στην ποίηση, όπως τη θεώρηση του Βαγενά.<sup>481</sup> Από την άλλη πλευρά, ο Βαγενάς δεν θεωρεί ότι υπάρχει μεταμοντέρνα λογοτεχνία, αλλά μόνο μεταμοντέρνα θεωρητική αντίληψη για τη λογοτεχνία:

Δεν υπάρχει μεταμοντέρνα λογοτεχνία με μια έννοια και με τα χαρακτηριστικά που να δικαιολογούν το πρώτο συνθετικό του επιθετικού προσδιορισμού, δηλαδή που να τη διαφοροποιούν από τη μοντερνιστική λογοτεχνία, έτσι ώστε να μπορούμε πραγματικά να μιλάμε για ρήξη. Υπάρχει μόνο μια θεωρητική αντίληψη της λογοτεχνίας η οποία μπορεί πραγματικά να ονομαστεί μεταμοντέρνα ή μεταμοντερνιστική, γιατί, παρότι στην πραγματικότητα αποτελεί μια ακόμη φάση, την πλέον πρόσφατη, της παλαιάς διαμάχης ανάμεσα στη φιλοσοφία και την ποίηση, προσεγγίζει τη λογοτεχνία με τρόπο εντελώς διαφορετικό από τους τρόπους με τους οποίους την προσεγγίζει η λογοτεχνική θεωρία και κριτική ως τον μοντερνισμό.<sup>482</sup>

Αντίστροφα, ο Παϊβανάς θίγει το γεγονός ότι ο όρος «μεταμοντερνισμός» έχει μετατραπεί σε κόκκινο πανί από εγχώριους κριτικούς.<sup>483</sup> Διευκρινίζει ότι ο όρος μεταμοντερνισμός αντιμετωπίζεται από την εντόπια κριτική ως ένα «ποικιλόμορφο και συχνά αντιφατικό ρεύμα»,<sup>484</sup> και επισημαίνει τη δυσκολία που ενέχει ένας τέτοιος

---

<sup>479</sup> Ο μελετητής εξετάζει κατά κύριο λόγο τα πεζογραφικά έργα του Θανάση Βαλτινού. Παράλληλα, συμπεριλαμβάνει έργα των Ρένου Αποστολίδη, Αντρέα Φραγκιά, Σωτήρη Πατατζή, Γιάννη Πάνου, Αλέξανδρου Κοτζιά, Σωτήρη Δημητρίου. Χρήστος Σκούπρας, *Η δραστική παρουσία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου στο πεζογραφικό έργο του Θανάση Βαλτινού: θεματικά μοτίβα του εμφυλίου στο Θανάση Βαλτινό, ομοιότητες και διαφορές με τη μεταπολεμική πεζογραφική παραγωγή, (Ρ. Αποστολίδης, Α. Κοτζιάς, Α. Φραγκιάς, Σ. Πατατζής, Γ. Πάνου, Σ. Δημητρίου, Ν. Δαββέτας)*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή (Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2010). Ανακτημένη στη ιστοσελίδα του Εθνικού Αρχείου Διδακτορικών Διατριβών από την ηλεκτρονική Δ/ση: <http://www.didaktorika.gr/eadd/>, σ. 236-240 [ημερ. ανάκτησης 10 Μαΐου 2021].

<sup>480</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (Methuen: London and New York, 1988), 51.

<sup>481</sup> Ιδιαίτερης σημασίας είναι η σχετική μελέτη του Δημήτρη Παϊβανά για το πεζογραφικό έργο του Θανάση Βαλτινού, όχι μόνο για την οξυδερκή ανάλυση και χαρτογράφηση του συγγραφέα, αλλά και γιατί εκκινεί από διάφορες πτυχές της θεωρίας της λογοτεχνίας και της κριτικής, μεταφέροντας στον αναγνώστη μια πιο διευρυμένη θεώρηση για το έργο του Βαλτινού αλλά και για την ίδια την λογοτεχνία εν γένει. Παϊβανάς, «Η πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού», 300.

<sup>482</sup> Βαγενάς, *Μεταμοντερνισμός και Λογοτεχνία*, 130-131.

<sup>483</sup> Παϊβανάς, *Βία και αφήγηση*, 48 και σημ. 70, 66. Αναφέρεται ενδεικτικά στους Φώτη Τερζάκη, Άγγελο Ελεφάντη, Κωνσταντίνο Τσουκαλάς, Σταυρούλα Τσινόρεμα, Νάσο Βαγενά, Βαγγέλη Χατζηβασιλείου και Αγγελική Κουφού. Βλ. και Παϊβανάς, «Η πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού», 298.

<sup>484</sup> Παϊβανάς, «Η πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού», 300.

ορισμός, αφού «ο ιδιάζων χαρακτήρας των τοπικών εκφάνσεων και συμφραζομένων συχνά πολλαπλασιάζει την ποικιλία του μεταμοντερνισμού και τη δυσκολία ενός συνεκτικού ορισμού του».<sup>485</sup> Κάνει επίσης λόγο για «θεμιτότητα»<sup>486</sup> σημασιών οι οποίες ανατρέπουν ή υπονομεύουν τις γενικώς παραδεκτές, διευρύνοντας τη σημασιακή εμβέλεια του εκάστοτε κειμένου. Η ιδιαιτερότητα αυτή φαίνεται να αποτελεί το «επίμαχο σημείο»<sup>487</sup> του ρεύματος γι' αυτό φαίνεται συχνά ότι η μετανεωτερικότητα «αντιφάσκει». Χαρακτηρίζει «διαλεκτική» αυτή τη διεργασία γιατί «ο μεταμοντερνισμός διερευνά τις ιδεολογικές και επιστημολογικές προϋποθέσεις στις οποίες βασίζεται η προηγούμενη γνώση του λογοτεχνικού ή ιστοριογραφικού κειμένου αμφισβητώντας την ως δεδομένη».<sup>488</sup>

Σε άρθρο του ο Άγγελος Ελεφάντης κάνει λόγο για την παρακμή της πολιτισμικής αναγέννησης στη νεότερη Ελλάδα. Ο Ελεφάντης αναγνωρίζει ότι πριν από τη δικτατορία η «νέα πολιτική και πολιτισμική ανθοφορία» υπήρξε εμφανής σε διάφορες εκφάνσεις της τέχνης όπως ο κινηματογράφος, η μουσική, το μυθιστόρημα, η ποίηση, το θέατρο, λόγιες και λαϊκές εκφράσεις. Ωστόσο, οι «επείσακτες ιδεολογίες» που εισήχθησαν στην ελληνική πραγματικότητα μεταδιδακτορικά «καταχόνιασαν για τα καλά τα αυτόχθονα στοιχεία» και δεν αντιπροσωπεύουν τίποτα άλλο παρά το «πνεύμα της ευκολίας, πού βιώνεται ως βασική νεοελληνική αρετή». Πριν τη δικτατορία η «νέα πολιτική και πολιτισμική ανθοφορία» υπήρξε εμφανής σε διάφορες εκφάνσεις της τέχνης όπως ο κινηματογράφος, η μουσική, το μυθιστόρημα, η ποίηση, το θέατρο, λόγιες και λαϊκές εκφράσεις.<sup>489</sup>

Ο Φώτης Τερζάκης κάνει λόγο για την ιδιαιτερότητα των μεταμοντέρνων συζητήσεων να θεματοποιούν την τέχνη, τη θεωρία της λογοτεχνίας, εν τη απουσία ενός καλλιτεχνικού έργου:

Εκείνο όμως πού εντυπωσιάζει με την απουσία του -μια απουσία πού καμία ταχυδακτυλουργία δεν μπορεί ν' αποκρύψει- είναι το καλλιτεχνικό έργο. Γιατί έργο στην πραγματικότητα δεν υπάρχει -και αυτό είναι το πρώτο πράγμα πού πρέπει ν' αποσαφηνίσουμε σε μια συζήτηση για το μεταμοντερνισμό.<sup>490</sup>

Θεωρεί ότι η ελληνική πραγματικότητα χαρακτηρίζεται από «πολιτιστική στείρωση» εξαιτίας της εισδοχής των μεταμοντέρνων θεωριών. Η ιμπεριαλιστική επέκταση της

---

<sup>485</sup> ό.π..

<sup>486</sup> ό.π., 301.

<sup>487</sup> ό.π..

<sup>488</sup> ό.π..

<sup>489</sup> Άγγελος Ελεφάντης, «Η ύβρις, η κάθαρσις, το αδιέξοδο στον αστερισμό του λαϊκισμού», *Ο Πολίτης*, τχ. 100, (Αύγουστος 1989), 36.

<sup>490</sup> Φώτης Τερζάκης, «Υπάρχει η μεταμοντέρνα Συνθήκη», *Ο Πολίτης*, τχ. 91 (Μάιος 1988), 61-67.

Δύσης κυριαρχεί σε λαούς «μη-δυτικούς» ή «πρωτόγονους», όπως ο Ελληνικός πολιτισμός. Το μεταμοντέρνο γίνεται «συνεργός της βαρβαρότητας που γεννάει ο όψιμος καπιταλιστικός κόσμος».<sup>491</sup>

Οι διαπολιτισμικές τεχνικές ή τα μηχανικά συνθέματα αποτελούν καθαρά προϊόντα της μαζικής κουλτούρας:

Το μοναδικό καινούριο χαρακτηριστικό της είναι η προσαρμογή της στις καταναλωτικές ανάγκες ενός υστεροκαπιταλιστικού κόσμου, που τον χαρακτηρίζει μία νωθρή νοσταλγία του μνημειώδους. [...] Η κοινωνική αυτή συνθήκη προσδιορίζεται κατά τον Λυοτάρ από την έκπτωση του πολιτικού». [...] [Ο Λυοτάρ] δεν εξηγεί αν το μοντέρνο είναι ή γενίκευση της επικοινωνίας και το μεταμοντέρνο η έκπτωσή της, ή αν αντίθετα το μοντέρνο εκπροσωπεί ήδη την έκπτωση της επικοινωνίας, οπότε το μετά-μοντέρνο θα σημαίνει την καταγγελία της και πάντως με όποιο τρόπο κι αν εννοηθεί παραμένει σε εκκρεμότητα το αίτημα μιας αξιακής δέσμευσης και μιας κριτικής στάσης. [...] Το μόνο πράγμα που φανερώνει αυτή η στάση είναι η νωθρότητα και η πνευματική δειλία που χαρακτηρίζουν μια σκέψη αναπόδραστα παγιδευμένη από τον ακαδημαϊκό κομπορμισμό». «Γιατί όλα τα φαινόμενα που μπορούν να ενταχθούν κάτω από την έννοια αυτή [του μεταμοντερνισμού] ανήκουν στην τάξη του α-νόητου και της φάρσας».<sup>492</sup>

Για τον Φ. Τερζάκη δε γίνεται άμεσα σαφές αν το μετα-μοντέρνο τελικά αποτελεί καταγγελία της ηθικής «έκπτωσης» που επέφερε ο καταναλωτισμός. Η εκκρεμότητα αυτή έχει μια «αξιακή δέσμευση», σύμφωνα με τον κριτικό. Γι' αυτό και ο όρος μεταμοντερνισμός δεν μπορεί παρά να φανερώνει τη «νωθρότητα» και την πνευματική «δειλία» που χαρακτηρίζει τους «α-νόητους» μεταμοντερνιστές.

Η «παραδοξότητα» στον μεταμοντερνισμό για τον Βαγενά έγκειται κυρίως στην πεποίθηση που κυριαρχεί ανάμεσα στις μεταμοντέρνες θεωρίες ότι η οργανική μορφή δεν είναι απαραίτητη προϋπόθεση ενός λογοτεχνικού έργου· άποψη την οποία ο κριτικός θεωρεί εσφαλμένη και ανυπόστατη. Η πίστη αυτή αντανακλά ακριβώς τους θεωρητικούς προβληματισμούς και τις φιλοσοφικές αναζητήσεις για τα λογοτεχνικά έργα, συχνά ερήμην των λογοτεχνικών έργων. Θα δούμε πιο σφαιρικά την άποψη του κριτικού παρακάτω, όπου επιχειρείται μια περιγραφή της συζήτησης που γεννήθηκε για το μεταμοντέρνο ανάμεσα στον Βαγενά και τον Ευγένιο Αρανίση.

Κατά έναν ανορθόδοξο τρόπο, πραγματοποιείται από τους εκδότες του περιοδικού *boundary 2*, η πρώτη αναφορά στον ελληνικό μεταμοντερνισμό, στο εισαγωγικό τους κείμενο. Όπως πληροφορούμαστε από τον Δημήτρη Παπανικολάου είναι η πρώτη φορά που το περιοδικό δίνει έναν συμπαγή ορισμό του μεταμοντέρνου στη λογοτεχνία (αφού ο όρος μεταμοντέρνο χρησιμοποιείται για πρώτη φορά για να

---

<sup>491</sup> ό.π., 66.

<sup>492</sup> ό.π., 64- 67.

εκφράσει την ανανέωση στην τέχνης της αρχιτεκτονικής)<sup>493</sup> χρησιμοποιώντας την ελληνική λογοτεχνία ως παράδειγμα. Μια ενέργεια τολμηρή, αλλά και ριψοκίνδυνη και άγνωστη για το μεγαλύτερο μέρος της διανόησης στον ελλαδικό χώρο ακόμη και σήμερα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Παπανικολάου, οι εκδότες του περιοδικού, στην προσπάθειά τους να εντοπίσουν και να προσφέρουν έναν ορισμό της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, «περιορίζουν» [territorialize] το μεταμοντέρνο στην εθνική περίπτωση της Ελλάδας, ζήτημα το οποίο είναι ταυτόχρονα διαφωτιστικό όσο και ριψοκίνδυνο.<sup>494</sup>

Έτσι, εκτός από τις απόψεις που αρνούνται την ύπαρξη του μεταμοντερνισμού στην Ελλάδα, σημαντική θέση κατέχουν και οι απόψεις που «αντιστέκονται» σε αυτά που πρεσβεύει ο μεταμοντερνισμός. Επομένως, αν και αντίθετες, αποτελούν μέρος της συζήτησης για το μεταμοντέρνο. Ο μεταμοντερνισμός συχνά στη νεότερη Ελλάδα εκλαμβάνεται ως μια τάση, η οποία χαρακτηρίζεται από νεοσυντηρητικές ροπές που στοχεύουν στην κατάλυση του «ορθολογισμού». Ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς υποστηρίζει ότι το μετανεωτερικό ρεύμα σηματοδοτεί αυτή τη ρήξη με τον ορθολογισμό.<sup>495</sup> Το σύνθημα “Anything Goes”, ο σχετικισμός και η «ανατροπή των ιδεολογικών συντεταγμένων του συστήματος»<sup>496</sup> είναι οι κυρίαρχες τάσεις. Η «έλλογη καθυπόταξη» της πραγματικότητας αποτελεί «πλάνη». Οι άνθρωποι βρίσκονται διαρκώς σε ένα παιχνίδι εικόνων, θεαμάτων, ομοιωμάτων και ιδεών.<sup>497</sup> Ο λόγος επιβιώνει σύμφωνα με τον Τσουκαλά ως «άσκηση, ως παίγνιο, ως πλήξη ή ως ειρωνεία».<sup>498</sup> Τον χρησιμοποιούμε «επιλεκτικά όσο μας εξυπηρετεί ή μας διασκεδάζει»,<sup>499</sup> αφού έχει αποδειχτεί ότι έχει αποτύχει να δώσει λύσεις στα αδιέξοδα της ανθρώπινης ύπαρξης. Τονίζεται η «άκρα ιδιοτέλεια» και η «βαθιά

---

<sup>493</sup> Dimitris Papanikolaou, «Greece as a postmodern example: *Boundary 2* and its special issue on Greece», *KAMΠΟΣ: Cambridge Papers in Modern Greek*, τχ.13 (2005), 127-145.

<sup>494</sup> ό.π., 137.

<sup>495</sup> Ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, σημειώνει ενδεικτικά τα εξής: «το λεγόμενο μετανεωτερικό ρεύμα σηματοδοτεί την πλήρη ρήξη με τον οποιοδήποτε συγκροτημένο, επιχειρηματολογούντα και εγγενώς αισιόδοξο Λόγο του παρελθόντος. [...] Για τον μετανεωτερικό φιλοσοφικό σχετικισμό, ο Λόγος δεν είναι τίποτε άλλο από ένας ακόμα μύθος -ο πιο έσχατος αλλά και ο πιο επικίνδυνος μάλιστα από όλους τους μύθους- αφού ανοίγει το δρόμο σε κάθε λογής αυταπάτες, καταχρήσεις και χειραγωγήσεις.[...] Είναι το τέλος της βασιλείας του Λόγου. [...] Το σύνθημα “Anything Goes” εγκαθίσταται στο επίκεντρο όχι μόνο των πραξολογικών και των γνωσιολογικών αναζητήσεων, αλλά και των καθημερινών συμπεριφορών. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Η ακηδία της αβεβαιότητας: Νεωτερικό και μετανεωτερικό», στο *Μοντερνισμός: η ώρα της αποτίμησης*, επιμ. Καλογιάννη Θεοφανώ (Αθήνα: Εταιρία Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1996), 65.

<sup>496</sup> ό.π., 69.

<sup>497</sup> ό.π., 65.

<sup>498</sup> ό.π., 66.

<sup>499</sup> ό.π., 73.



απολιτικοποίηση» χαρακτηριστικά που διέπουν τις αναπτυσσόμενες κοινωνίες και «σηματοδοτούν τη διαρκή απίσχναση του κοινωνικού συμβολαίου». <sup>500</sup> Συνεπώς, οι κοινωνίες της μετανεωτερικής εποχής καθώς επίσης και η ελληνική κοινωνία φθείρονται, καταστρέφονται προοδευτικά, γι' αυτό και όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Τσουκαλάς «ο καθένας είναι ελεύθερος να διαλέξει και να στοιχηματίσει κατά βούληση. Αλλά υπέχει και ακεραία την ευθύνη». <sup>501</sup>

Προς την ίδια κατεύθυνση τείνουν και οι απόψεις της Σταυρούλας Τσινόρεμα, η οποία επισημαίνει ότι οι μεταμοντέρνες ιδέες έρχονται σε ρήξη με τις «αρχές του νεωτερικού λόγου». <sup>502</sup> Χαρακτηριστικά που διακρίνουν τους μεταμοντέρνους συγγραφείς αποτελούν «η απροσδιοριστία του πραγματικού», η «σχετικότητα», η «ριζική αμφισβήτηση» της νεωτερικής φιλοσοφίας. Το σπάσιμο της διάκρισης ανάμεσα στην «πραγματικότητα» και τα «ομοιώματά» της, ανάμεσα στην «αλήθεια» και τη «μυθοπλασία» υπαγορεύει, όπως σημειώνει η Τσινόρεμα, έναν «αυθαίρετο γνωστικό υποκειμενισμό». <sup>503</sup> Θεωρεί ότι η «αδέσμευτη και χειραφετημένη ατομικότητα» των μεταμοντέρνων είναι «αυθαίρετη και φιλοσοφικά αμφίβολη». <sup>504</sup> Επίσης, υποστηρίζει ότι ο «κατακερματισμός του λόγου» συμπυκνώνει την κρίση που διανύουν οι θεσμοί των σύγχρονων κοινωνιών, αφού τίθενται υπό άρση «θεμελιώδεις όροι της ύπαρξης των σύγχρονων κοινωνιών». <sup>505</sup>

Η Τσινόρεμα διαπιστώνει ότι πολλοί μεταμοντέρνοι συγγραφείς επικαλούμενοι τα ολοκληρωτικά καθεστώτα του 20<sup>ου</sup> αιώνα αποδεικνύουν την αποτυχία της παράδοσης του διαφωτισμού να εκπληρωθεί. Συνεπώς, όπως και ο Τσουκαλάς, κρίνει αναγκαίο να τεθούν όρια στην κριτική σκέψη και στην «ανορθολογική αναίρεσή» της από τους μεταμοντέρνους. <sup>506</sup>

#### **4.2.1 Η Μελέτη του Παναγιώτη Κονδύλη για τη Μεταμοντέρνα Εποχή**

Μια από τις σημαντικότερες μελέτες της αποτύπωσης των χαρακτηριστικών του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού στις καλές τέχνες, στη φιλοσοφία και στις

---

<sup>500</sup> ό.π..

<sup>501</sup> ό.π., 77.

<sup>502</sup> Σταυρούλα Τσινόρεμα, «Ορθολογισμός και Σχετικισμός: Μοντερνισμός ή Μεταμοντερνισμός», στο *Μοντερνισμός: η ώρα της αποτίμησης*, επιμ. Καλογιάννη Θεοφανώ (Αθήνα: Εταιρία Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1996), 48.

<sup>503</sup> ό.π., 49.

<sup>504</sup> ό.π., 50.

<sup>505</sup> Παραπέμποντας στον Michel Foucault αναφέρει ότι «Πανηγυρίζεται το τέλος της πολιτικής, και τη θέσης της καταλαμβάνουν ετερόκλητα, κατακερματισμένα και συνεχή μεταξύ του πεδία ή "δίκτυα" μικροεξουσίας». ό.π., 52.

<sup>506</sup> ό.π., 55-56.

επιστήμες αποτελεί το έργο του Παναγιώτη Κονδύλη: *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*.<sup>507</sup> Ο Κονδύλης δεν αναλύει μόνο τα χαρακτηριστικά που διαμορφώνονται κάθε φορά γύρω από τις τάσεις που μελετάει αλλά ταυτόχρονα διατυπώνει και τους λόγους για τους οποίους παρουσιάζονται οι αλλαγές στις διάφορες τάσεις και πώς αυτές αποκρυσταλλώνονται στα διάφορα είδη τέχνης, και στη λογοτεχνία (ποίηση και πεζογραφία) που μας απασχολεί στην παρούσα εργασία. Ο Παναγιώτης Κονδύλης υπήρξε ένας από τους σπουδαιότερους σύγχρονους στοχαστές και αναγνωρίζεται ως τέτοιος όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και διεθνώς. Στο μελέτημά του μπορεί να παρατηρήσει κανείς τη μετάβαση από τον «λογοτεχνικό-καλλιτεχνικό μοντερνισμό» και την «πρωτοπορία» στη «μεταμοντέρνα τέχνη».

Για να κατανοήσουμε τη δημιουργία των λογοτεχνικών τάσεων, και στην προκειμένη το φαινόμενο του μεταμοντερνισμού, πρέπει να τη συσχετίσουμε με μια παρακμή των ιδεών που πρέσβευε ο «αστικός πολιτισμός». Ο Κονδύλης είναι της γνώμης ότι στην Ελλάδα, σε αντίθεση με την Ευρώπη, η αστική τάξη δεν αποτελεί μια «συγκροτημένη κοινωνική τάξη», σύμφωνη με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της δυτικοευρωπαϊκής και κεντροευρωπαϊκής έννοιας.<sup>508</sup> Μολονότι, στην Ελλάδα δε βρέθηκε αστική τάξη για να παίξει παρόμοιο ρόλο με αυτόν που έπαιξε στη δυτική και κεντρική Ευρώπη, υποστηρίζει ότι η εννοιολογία, οι βασικές θέσεις και οι ιδέες «της νεότερης κοινωνιολογίας η οποία διαμορφώθηκε τον 18<sup>ο</sup> και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ως θεωρητική αποκρυστάλλωση εξελίξεων στις δυτικοευρωπαϊκές κοινωνίες»,<sup>509</sup> υπήρξε διάχυτη και στις «υπανάπτυκτες» χώρες, εκ των οποίων και η Ελλάδα, αφού μεταφέρθηκαν στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο. Ακόμη και αν η εισαγωγή των κεντρικών στοιχείων ή ιδεών από την Ευρώπη δε γίνεται πάντα κατά τρόπον αυτούσιο, ο Κονδύλης υπογραμμίζει πως δεν πρέπει να μας ξενίζει ως φαινόμενο γιατί ακριβώς με την «ευρεία εισαγωγή αγαθών και παραγωγικών μεθόδων» εισάγονται ταυτόχρονα και οι «νομικοί και πολιτικοί θεσμοί»: <sup>510</sup>

Τα κοινωνικά της δεδομένα ή προβλήματα συνειδητοποιούνταν συχνότατα μέσα από ιδεολογικά ή θεωρητικά πρίσματα φερμένα απ' έξω, [...] η κοινωνική ζύμωση, δεν γεννούσε η ίδια τις διάφορες συνειδήσεις, παρά οι μορφές αυτές ερχόταν απ' έξω ως

---

<sup>507</sup> Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία* (Αθήνα: Θεμέλιο, 1991).

<sup>508</sup> ό.π., 13.

<sup>509</sup> ό.π..

<sup>510</sup> ό.π., 14.

έτοιμα αγγεία, όπου χύνονταν τα επιτόπια εμπράγματα προβλήματα παίρνοντας το αντίστοιχο θεωρητικό ή ιδεολογικό σχήμα.<sup>511</sup>

Ο Κονδύλης δίνοντας το παράδειγμα της στροφής προς την αρχαία Ελλάδα στα προεπαναστατικά παροικιακά κέντρα της δυτικής Ευρώπης, ιδιαίτερα σε κύκλους εμπόρων, διακρίνει την «πρώτη μορφή ελληνοκεντρισμού» και συνάμα την «πρώτη μορφή σύγχρονης εθνικής συνείδησης» τον κλασικισμό. Η αρχαία Ελλάδα<sup>512</sup> [...] «ανακαλύφθηκε λοιπόν (ή εφευρέθηκε) στη δυτική Ευρώπη και από δυτικοευρωπαίους στοχαστές για να εισαχθεί από κει στον ελληνόφωνο χώρο, αρχικά ως αστική, και μάλιστα αστικοεθνική, ιδεολογία από αστικούς ή οιονεί αστικούς φορείς».<sup>513</sup> Οι ομάδες των Νεοελλήνων τον 18<sup>ο</sup> αιώνα που υιοθέτησαν

την ελληνολατρία υπό τη μορφή της αρχαιολατρίας προκειμένου να εκφραστούν ιδεολογικά, προσχωρούσαν σε μια ήδη διαμορφωμένη ευρωπαϊκή παράδοση, η οποία ακριβώς τότε εμπλουτιζόταν με τον Διαφωτισμό.<sup>514</sup>

Ο Κονδύλης επισημαίνει τις τροποποιήσεις τις οποίες υπέστη ο αρχαιοελληνικός ελληνοκεντρισμός, όπως εμφανίστηκε στους κόλπους του προεπαναστατικού νεοελληνικού Διαφωτισμού. Έπρεπε να επιτελέσει σύναψη με τις χριστιανικές αξίες και τα χριστιανικά ιδεώδη για να ικανοποιεί την Εκκλησία ως έναν από τους «σημαντικότερους πατριαρχικούς προαστικούς κοινωνικούς παράγοντες»<sup>515</sup> Και ενώ οι

[...] πλείστοι εκπρόσωποι του προεπαναστατικού νεοελληνικού Διαφωτισμού είτε τηρούν εφεκτική είτε απορριπτική στάση απέναντι στο Βυζάντιο [...] Εντελώς διαφορετικό νόημα και περιεχόμενο παίρνει η προσέγγιση Ελληνισμού και Χριστιανισμού στο πλαίσιο της ιστορικής κατασκευής της τρισχιλιετούς φυλετικής και πνευματικής συνέχειας του ελληνικού έθνους.<sup>516</sup>

Η προσέγγιση Ελληνισμού και Χριστιανισμού επιχειρήθηκε εκτενώς στην εποχή της Παλινόρθωσης, γράφει ο διανοητής, εντούτοις και στον 20<sup>ο</sup> αιώνα Έλληνες ιδεολόγοι του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού βρήκαν στηρίγματα σε αντίστοιχες ευρωπαϊκές τάσεις, οι οποίες εμφανίστηκαν όταν η αστική ιδεολογία, μπροστά στον σοσιαλιστικό κίνδυνο, αναδιπλώθηκε και ήρθε κοντά στον Χριστιανισμό, αντιπαραθέτοντας το «ελληνοχριστιανικό πνεύμα της Δύσης» στον «ασιατικό μπόλσεβικισμό».<sup>517</sup>

---

<sup>511</sup> ό.π., 14-15.

<sup>512</sup> ό.π., 32.

<sup>513</sup> ό.π., 33.

<sup>514</sup> ό.π., 32.

<sup>515</sup> ό.π., 34.

<sup>516</sup> ό.π..

<sup>517</sup> ό.π., 35.

Πολύ σημαντική είναι η παρατήρηση του διανοητή για την ένταση και την έκταση που πήρε ο ελληνοκεντρισμός στους πλείστους μεγάλους Νεοέλληνες ποιητές, οι οποίοι

[...] συνέδεσαν το περιεχόμενο της ποίησής τους με οράματα και πεπιοθήσεις, όπου η ιδέα της Ελλάδας εμφανιζόταν ως συμπύκνωση ύψιστων ηθικών και αισθητικών αξιών, ανεξάρτητα από τα μορφολογικά μέσα, με τα οποία εκφράσθηκε κάθε φορά το περιεχόμενο αυτό ακόμα και η ποίηση του μοντερνισμού, στον βαθμό που αντλεί από το ανορθολογικό στοιχείο και από τον μύθο, επέλεξε σε κορυφαίες περιπτώσεις της την Ελλάδα.<sup>518</sup>

Άλλωστε, γνωρίζουμε ότι οι στόχοι των μορφωμένων διανοούμενων του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην Ελλάδα ήταν η προώθηση του ελληνικού ζητήματος στους μορφωμένους Ευρωπαίους.<sup>519</sup> Από την άλλη πλευρά ο Κονδύλης αποφαίνεται ότι οι ιδέες αυτές δεν εκφράσθηκαν στην πεζογραφία σε τέτοια έκταση.<sup>520</sup>

Ωστόσο, ο Roderick Beaton υποστηρίζει ότι οι περισσότεροι συγγραφείς του 19<sup>ου</sup> αιώνα, «οι οποίοι πάνω απ' όλα πειραματίζονταν με ένα είδος χωρίς προηγούμενο στην νεότερη γλώσσα, άντλησαν κατά πολλούς τρόπους από το παράδειγμα των ευρωπαϊκών μυθιστορημάτων που δημοσιεύτηκαν στη διάρκεια του δέκατου όγδοου αιώνα και παλιότερα».<sup>521</sup> Ο Beaton μάλιστα επισημαίνει ότι το μοναδικό κοινό χαρακτηριστικό που διατρέχει τα έργα αυτά είναι οι απηχήσεις τους στο αρχαίο και μεσαιωνικό μυθιστόρημα.<sup>522</sup> Αργότερα, με την ενίσχυση της Μεγάλης Ιδέας αλλά και με την αξιοποίηση νεοτερισμών από το εξωτερικό συντελούνται τα μεγάλα λογοτεχνικά έργα του Βιζυηνού, Παπαδιαμάντη, Καρκαβίτσα.<sup>523</sup> Αναφέρει ότι μετά τη δεκαετία του 1870 οι Έλληνες λόγιοι αναγνωρίζουν ότι τα «προϊόντα του παραδοσιακού τρόπου ζωής σχημάτιζαν έναν αναγκαίο κρίκο στην αλυσίδα της πολιτισμικής συνέχειας που έφτανε αναδρομικά μέχρι την αρχαιότητα».<sup>524</sup> Διακρίνει πως το κοινό χαρακτηριστικό στοιχείο όλης σχεδόν της ελληνικής πεζογραφίας που δημοσιεύεται κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων δεκαετιών του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι η «λεπτομερής αναπαράσταση μιας μικρής, λίγο ως πολύ σύγχρονης παραδοσιακής

---

<sup>518</sup> ό.π., 38.

<sup>519</sup> Beaton, *Εισαγωγή*, 62-63.

<sup>520</sup> Κονδύλης, *Η παρακμή του Αστικού*, 39.

<sup>521</sup> Beaton, *Εισαγωγή*, 89.

<sup>522</sup> ό.π..

<sup>523</sup> ό.π., 100-103.

<sup>524</sup> ό.π., 106.

κοινότητας στο φυσικό περιβάλλον της».<sup>525</sup> Με αυτή την έννοια, ο μελετητής χρησιμοποιεί και αξιοποιεί τους όρους «ηθογραφία» και «ηθογραφικό».

Ο Παναγιώτης Κονδύλης σημειώνει ότι το μυθιστόρημα ως κατεξοχήν λογοτεχνικό είδος στην Ελλάδα δεν αναπτύσσεται στον ίδιο βαθμό με την Ευρώπη, με την υπέρβαση της ηθογραφίας και τη μεταφορά του σκηνικού από την παλαιά ύπαιθρο στην πόλη.<sup>526</sup> Συγκρίνοντας με τα ευρωπαϊκά αντίστοιχα δεδομένα ο Κονδύλης επισημαίνει ότι ο τύπος του «αστού» εμφανίζεται μόνο περιθωριακά στην Ελλάδα, αφού οι αστικές αξίες του εργασιακού ήθους ελάχιστη απήχηση βρήκαν στη θεωρητική και νεοελληνική γραμματεία, καθώς ερχόντουσαν σε ευθεία αντιπαράθεση και προς τα βασικά στοιχεία της ελληνικής παράδοσης.<sup>527</sup> Ο Έλληνας αστός χαρακτηρίζεται από την «πειθαρχημένη ζωή και τους μακροπρόθεσμους στόχους, με την τυπική κύμανση ανάμεσα σε αίσθημα και καθήκον, πατριωτισμό και κοσμοπολιτισμό, πνευματική καλλιέργεια και υλικό πλούτο».<sup>528</sup>

Τα βασικά στοιχεία της νεοελληνικής παράδοσης που έρχονται σε αντίστιξη με τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά, σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κονδύλη, είναι η «ορθοδοξία» και η «αρχαιότητα». Εντούτοις, προσθέτει πως διαμορφώθηκε ένας «κώδικας της κοινωνικής ζωής των ανώτερων στρωμάτων» μέχρι και το τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου, ίσως και αργότερα, ο οποίος «εκδηλώθηκε στις στοιχειωδέστερες και εξωτερικότερες μόνο μορφές του, δηλαδή σε εθιμοτυπικούς κανόνες, σε ορισμένους άγραφους νόμους της συναναστροφής μεταξύ “κυρίων” και “κυριών” και στην απόκτηση μιας “ευρωπαϊκής” μόρφωσης».<sup>529</sup>

Οι μεγάλες ανακατατάξεις που πραγματοποιήθηκαν τα χρόνια της κατοχής και του εμφυλίου επηρέασαν τον κοινωνικό καμβά και «κατέλυσαν οριστικά την πατριαρχική κοινωνική διάρθρωση», καθιστώντας έτσι μια Ελλάδα «πολιτισμικά»<sup>530</sup> «ομοιογενέστερη απ' ότι προπολεμικά».<sup>531</sup> Οι περισσότεροι «σημερινοί Έλληνες», σημειώνει ο Κονδύλης, «κάνουν ότι μπορούν για να προσαρμοστούν κατά το δυνατόν γρηγορότερα και καλύτερα στις συνθήκες της παρασιτικής κατανάλωσης, [...] ενώ

---

<sup>525</sup> Ο Beaton αναφέρεται στις βασικές αρχές του εθνικισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην Ευρώπη -στο έργο του Χέρντερ και των Γερμανών στοχαστών- ο οποίος επιβάλλει προσήλωση στην εγχώρια παράδοση ενός λαού, ό.π., 106-107.

<sup>526</sup> Κονδύλης, *Η παρακμή του Αστικού*, 39.

<sup>527</sup> ό.π..

<sup>528</sup> ό.π..

<sup>529</sup> ό.π., 40.

<sup>530</sup> ό.π., 41.

<sup>531</sup> ό.π., 42.

παραμένουν ιδεολογικά προσκολλημένοι σ' έναν μυγιάγγιχτο εθνικισμό.<sup>532</sup> «Η είσοδος και η διάδοση του καταναλωτισμού και των συναφών χειραφετητικών και ηδονιστικών ιδεολογημάτων αφαίρεσε το κοινωνικό προβάδισμα από τις παραδεδομένες πατριαρχικές αντιλήψεις και στάσεις» κυρίως τη δεκαετία του '60-'70, γιατί, όπως τεκμηριώνεται, ο γρήγορος καταναλωτισμός που χαρακτήριζε την εποχή αυτή τον ελλαδικό και όχι μόνο χώρο, αλλά και οι εξωτερικές απειλές, έθεσαν το πρόβλημα της εθνικής ταυτότητας.

Ο Κονδύλης επισημαίνει ότι συντελέστηκε μια στροφή προς μια μορφή μεταμοντερνισμού εξαιτίας της «χαλάρωσης και της διάλυσης των εντόπιων ιδεολογημάτων».<sup>533</sup> Το γεγονός αυτό προκάλεσε μια αδιαφορία για την ελληνική ιδεολογία και ευνόησε «μια χαοτική ανάμιξη πνευματικών προϊόντων που έρχονταν σε όλο και μεγαλύτερες μάζες απ' έξω -σε ακριβή αντιστοιχία, άλλωστε, προς τη ραγδαία αύξηση της εισαγωγής υλικών καταναλωτικών αγαθών».<sup>534</sup> Η στροφή είχε πραγματοποιηθεί από το 1974, κυρίως όμως διαφαίνεται στα μεταδικτατορικά χρόνια αφού η Ελλάδα «εντάσσεται σε πολύ χαμηλή θέση στο σύστημα του διεθνούς καταμερισμού της υλικής και πνευματικής εργασίας. Ο δικός της μεταμοντερνισμός συνίσταται στο ότι αποτελεί μια στενή και παράμερη λωρίδα στο ευρύ φύσημα του μεταμοντερνισμού άλλων».<sup>535</sup>

Ο τύπος του μπσέμη ως κύριου αφηγηματικού εκπροσώπου του αντιαστικού *habitus* έρχεται από τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αι. όλο και εμφανέστερα στο προσκήνιο, και μάλιστα στον βαθμό που οι μορφές του υποκόσμου και του ημικόσμου, από την πόρνη και τη χορεύτρια ίσαμε τον ίδιο τον μπσέμη, κάνουν την είσοδό τους στον θεματικό κύκλο της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών και συχνά ανακηρύσσονται αξιομίμητα πρότυπα μιας ελεύθερης κι ανοιχτής ζωής. Εξ ίσου οικεία γίνεται βαθμηδόν μέσα στον ίδιο θεματικό κύκλο η ατμόσφαιρα του καφωδείου, του οίκου ανοχής ή του σταθμού -τόπων που όλοι τους από πολιτισμική άποψη συμβόλιζαν ακριβώς το αντίθετο απ' ότι η όπερα ή το μεγάλο θέατρο. Η διάδοση και αποδοχή πολιτισμικών αγαθών προερχόμενων από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα (ταγκό, τζαζ, κ.λπ.) αποτελούσε πρόσθετο σημείο της νίκης του μπσέμη, του ημικόσμου και της μαζικής κοινωνίας πάνω στον αστό.<sup>536</sup>

Ο θεματικός άξονας της λογοτεχνίας αλλά και των υπόλοιπων τεχνών αξιοποιεί μορφές του υποκόσμου. Η διάδοση και η αποδοχή πολιτισμικών χαρακτηριστικών αλλά και αγαθών που έρχονται από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα είναι ακριβώς

---

<sup>532</sup> ό.π., 44-45.

<sup>533</sup> ό.π., 46.

<sup>534</sup> ό.π..

<sup>535</sup> ό.π., 47.

<sup>536</sup> ό.π., 113-114.

το σημείο όπου εντοπίζεται η νίκη του «μποέμη», του ημικόσμου και της μαζικής κοινωνίας πάνω στον «αστό».

Σύμφωνα με τον θεωρητικό, ο υποκειμενισμός της μοντέρνας τέχνης που σταδιακά οδήγησε σε αυτό που ονομάστηκε αυτοαναφορικότητα προέκυψε από τη διάλυση των δεσμευτικών αρχών του αστικού κανόνα. Η τέχνη παύει να είναι «μίμηση της φύσης και να υπηρετεί το αντίστοιχο ιδεώδες της αρμονίας με τη βοήθεια των αντίστοιχων υφολογικών μέσων ο καλλιτέχνης γίνεται κοσμοπλάστης».<sup>537</sup> Η τέχνη δημιουργεί τον δικό της κόσμο σε αντίθεση με την αναπαράσταση του ιδεώδους της φύσης που εφαρμοζόταν στο παρελθόν. Κατά συνέπεια, η τέχνη γίνεται θέμα του καλλιτεχνήματος, μιλάει για τον δικό της κόσμο, δηλαδή για τον εαυτό της:

Ο ελεύθερος συνδυασμός μπαίνει στη θέση της σύνθεσης που εδράζεται σε πάγιους κανόνες. [...] δηλαδή το καλλιτέχνημα μεταβάλλεται όλο και περισσότερο σε αφορμή για να τίθενται και να λύνονται τα θεωρητικά και τεχνικά προβλήματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η ίδια τούτη δημιουργία γίνεται στο εξής όλο και περισσότερο θέμα του καλλιτεχνήματος, το οποίο δεν πρέπει πια να ολοκληρωθεί με την παλιά έννοια, αλλά επιτρέπεται να παρουσιαστεί στο κοινό ως μισοτελειωμένο κομμάτι ή ως προσχέδιο - δηλαδή σε κατάσταση που φανερώνει τη διαδικασία της δημιουργίας.<sup>538</sup>

Το αστικό μυθιστόρημα, «Bildungsroman», δηλαδή το παιδευτικό μυθιστόρημα, ή το μυθιστόρημα διαμόρφωσης, όπου περιγράφεται η διαμόρφωση ενός χαρακτήρα, επηρεάζεται σημαντικά και αλλάζει προκειμένου να ικανοποιήσει τις νέες ανάγκες του ατόμου που δημιουργούνται μέσα στις συνθήκες της κοινωνίας και του πολιτισμού. Το Bildungsroman κατά κύριο λόγο στηριζόταν στην αντίληψη ότι το πρόσωπο της ιστορίας έπρεπε να διατρέξει μια «εξέλιξη», να φτάσει στην «αυτογνωσία» και να διαμορφώσει «μια ολόπλευρη προσωπικότητα».<sup>539</sup> Ο Κονδύλης ορίζει το μυθιστόρημα διαμόρφωσης ως «ανθρωποκεντρικό» και «ρεαλιστικό». Επεξηγεί πως δεν είναι καθόλου παράξενο το γεγονός ότι οι διάφορες κατευθύνσεις της πρωτοπορίας «ζήτησαν ρητά αφ' ενός τον εξοβελισμό του εγώ και των προβλημάτων του και αφετέρου τη συντριβή του αδρού περιγράμματος του ρεαλιστικού μυθιστορήματος».<sup>540</sup>

Η απόλυτη κυριαρχία του ενστικτώδους και του ανορθολογικού στοιχείου οδήγησε το άτομο στις «σκοτεινές περιοχές της ύπαρξής του»<sup>541</sup> και το «απέκοψε από τις κοινωνικές και πολιτισμικές»<sup>542</sup> του συνήθειες καθιστώντας το μοναχικό. Αυτό

---

<sup>537</sup> ό.π., 118.

<sup>538</sup> ό.π..

<sup>539</sup> ό.π., 125.

<sup>540</sup> ό.π., 126.

<sup>541</sup> ό.π., 128.

<sup>542</sup> ό.π..

προέκυψε από τη μεγάλη αμφισβήτηση της αστικής εικόνας για τον άνθρωπο μέσα στη λογοτεχνία με «τη νατουραλιστική περιγραφή της μοιραίας επιβολής τυφλών ψυχορμητών και παθών πάνω στον Λόγο του ανθρώπου».<sup>543</sup> Ο άνθρωπος «απορροφάται ολότελα από τη φύση», σε αντίθεση με το αστικό ιδεώδες που ήθελε τον άνθρωπο μέρος της φύσης και κύριο πάνω στη δική του φύση:

Και αυτήν τη φορά δεν πρόκειται για εκείνη την κανονιστικά νοούμενη φύση, η οποία αφηνόταν πρόθυμα στην καθοδήγηση του Λόγου, αλλά για τη φύση που εδρεύει στα μύχια της σάρκας ως στοιχειακό ένστικτο και αργά ή γρήγορα τσακίζει κάθε αντίσταση του Λόγου.<sup>544</sup>

Ο άνθρωπος είναι δούλος δυνάμεων «ισοδύναμων με ένα παιγνίδι ή και όργανο στα χέρια του ασυνείδητού του» και επιζητάει, «διψά» κυρίως για δύο πράγματα: για «ισχύ (ως κυριαρχία, ως φήμη, ως πλούτο) και για γενετήσια ικανοποίηση».<sup>545</sup> Με τον τρόπο αυτό, οι χαρακτηριστικές αστικές συμβάσεις και θεσμίσεις (οικογένεια) καταστρέφονται αφού η ισορροπία «Λόγου και ψυχορμητών, πολιτισμού και φύσης» απειλείται από την αχαλίνωτη γενετήσια ικανοποίηση.<sup>546</sup>

Εφ' όσον το πρόσωπο δεν κατέχει πάγια ουσία, [...] μεταβάλλεται αδιάκοπα ανάλογα με τον χαρακτήρα και τις μεταπτώσεις των σχέσεων του προς τους άλλους, φορά εκάστοτε διαφορετικά προσωπεία, με τα οποία ταυτίζεται κάθε φορά και αφού δεν είναι τίποτε άλλο από το σύνολο των προσωπειών του, δεν μπορεί ούτε να βρίσκεται σε αρμονία ούτε και τους άλλους να πείσει ότι είναι ενιαίο. [...] Η διάλυση του ουσιακού πυρήνα του προσώπου σε μεταβλητές λειτουργίες καταλήγει στην εξάλειψη του προσώπου ως προσώπου.<sup>547</sup>

Πιο συγκεκριμένα, ο Παναγιώτης Κονδύλης απαριθμεί μια σειρά από υφολογικά μέσα, τα οποία αλλάζουν από το Bildungsroman στο μοντέρνο μυθιστόρημα.<sup>548</sup> Εκλείπει η συνεκτική και εξακολουθητική πλοκή. Το επικό στοιχείο φθίνει. Η μορφή γίνεται ελεύθερη και ανοιχτή. Η πλοκή ενός μυθιστορήματος μπορεί να αποτελεί μια αφήγηση της αδυναμίας να αφηγηθεί κανείς μια ιστορία. Μια προγραμματική ασυνέχεια μπορεί να χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα, το οποίο συνίσταται από θραύσματα συμβάντων, από σπαράγματα συνομιλιών, από ανολοκλήρωτες πράξεις. Η πλοκή είτε υποβιβάζεται είτε εκλείπει, έτσι το μυθιστόρημα γίνεται ψυχολογικό με έννοια άκρως υποκειμενική. Έτσι οι χαρακτήρες δεν περιγράφονται ως εδραίοι, παρά φωτογραφίζονται σε διάφορες στιγμές της ζωής τους και επαφίεται στον αναγνώστη

---

<sup>543</sup> ό.π., 127.

<sup>544</sup> ό.π..

<sup>545</sup> ό.π..

<sup>546</sup> ό.π..

<sup>547</sup> ό.π., 130.

<sup>548</sup> ό.π., 130-140.



να συμπληρώσει τα κενά και να καταρτίσει την εικόνα του συνόλου. Ο εσωτερικός μονόλογος, οι ελεύθεροι συνειρμοί, ο εξωτερικός μονόλογος όπου το υποκείμενο απευθύνεται κατά φαντασίαν στους άλλους μιλώντας συνεκτικά για την περιγραφή των εσωτερικών διαδικασιών από τη σκοπιά του παντογνώστη συγγραφέα ήσαν ήδη γνωστά στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, τώρα όμως αλλάζει η λειτουργία τους, καθώς βρίσκουν εφαρμογή μέσα σε μια σύνθεση εξ αρχής σχεδιασμένη από τη σκιά του υποκειμένου. Η αυθόρμητη ή εσκεμμένη παραβίαση των γραμματικών και συντακτικών κανόνων σκοπεύει να υποδηλώσει και συνάμα να αναπαράγει αισθητικά την ήδη συντελεσμένη κατάρρευση της νοηματικής ή λογικής συνοχής του κόσμου. Η γλώσσα γίνεται γελοιογραφία, και η παρωδία της γλώσσας είναι παρωδία της δήθεν λογικής συνοχής του κόσμου. Η αλλαγή ενός γράμματος μπορεί να συνεπιφέρει την αλλαγή νοήματος της λέξης, έτσι το νόημα φαίνεται σ' ολόκληρη την τυχαιότητά του ως φευγαλέα διασταύρωση στοιχείων στο πλαίσιο μιας λειτουργίας, πίσω από την οποία δεν βρίσκεται καμιά ουσία. Στον αναγνώστη επαφίεται να αποκαταστήσει τις αναγκαίες λειτουργικές σχέσεις ανάμεσα στα γλωσσικά στοιχεία. Μόνο η γλώσσα ως όλο δεν μπορεί να αντικατασταθεί με κάτι άλλο. Τα όρια της γλώσσας και τα όρια του κόσμου συμπίπτουν και εδώ. Η μυθιστοριογραφία δεν απεικονίζει τον κόσμο, χτίζει τον δικό της κόσμο, γίνεται συνειδητά τεχνούργημα, πίσω από το οποίο διαγράφεται η μορφή του συγγραφέα-κοσμοπλάστη. Ο χρόνος νοείται ως υποκειμενικός. Δεν νοείται ως γραμμή, η οποία προσδιορίζει μια για πάντα τη διαδοχή των συμβάντων, παρά ως επιφάνεια, πάνω στην οποία τα συμβάντα μπορούν να συμπαραταχθούν και να συνδυασθούν κατά βούληση. Οι άνθρωποι παρουσιάζονται σε τυχαίες, αυθόρμητες στάσεις, και μάλιστα στις άκρως προσωπικές τους στιγμές, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι καλοί τρόποι και οι ηθικές συμβάσεις. Παραβιάζεται ο αστικός χωρισμός δημόσιου και ιδιωτικού. Εισβάλλει το στιγμιαίο αντί να παγιωθεί το αιώνιο σε μια ιδεώδη στιγμή.<sup>549</sup>

Ανάλογα τα υφολογικά μέσα επιστρατεύουν άλλους μηχανισμούς και αλλάζουν από το μοντέρνο στο μεταμοντέρνο μυθιστόρημα σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κονδύλη. Η μαζική κοινωνία και η δημιουργία της μαζικής δημοκρατίας συνετέλεσαν στην «πολιτισμική αλλαγή» από τις δεκαετίες του '60, '70 και έπειτα. Η συνεχής βελτίωση της ζωής των μαζών πάνω σε στέρεη βάση στο εξής βρισκόταν στο πλαίσιο του δυνατού. Κάθε εργάτης έγινε καταναλωτής, απέκτησε αυτοτέλεια και ελευθερία

---

<sup>549</sup> ό.π., 130-140.

αποφάσεων, τις οποίες ποτέ δεν είχε ως παραγωγός. Παράλληλα, έγινε και «πολιτικός καταναλωτής», αφού οι μεγάλες μάζες συμμετείχαν πια με τον εκδημοκρατισμό στην πολιτική ζωή. Για πρώτη φορά στην ιστορία ξεπερνιέται μια κατάσταση, η οποία υπήρξε καθοριστική στη διαμόρφωση της κοινωνικής ζωής. Η κατάσταση αυτή υπήρξε η «σπάνη των αγαθών».

Ο στοχαστής επισημαίνει ότι είναι κομβικής σημασίας η κατανόηση της κατάστασης αυτής, προκειμένου να γίνει σαφές γιατί οδηγηθήκαμε στην «πολιτισμική επανάσταση» και στην «έκρηξη του μεταμοντερνισμού» στον πολιτιστικό τομέα. Εξαιτίας της «σπάνης των υλικών αγαθών», η οποία θεωρούνταν φυσική και ως τέτοια δεν αποτελούσε θέμα, επέτασσε ηθικές αντιλήψεις, οι οποίες στηρίζονταν σε έννοιες όπως η άσκηση, η αποχή, η αυτοπειθαρχία. Τέτοιες έννοιες επιδίωξαν να επηρεάσουν τη συμπεριφορά των μελών των διαφορετικών κοινωνιών, για να μην ανακύπτουν απαιτήσεις και προσδοκίες με την κατανομή των περιορισμένων αγαθών. Έτσι, η ηθική αυτή, την οποία ο Κονδύλης ονομάζει «ασκητική» βασιζόταν σε αρχές «όπως η υπεροχή των πνευματικών αγαθών απέναντι στα υλικά και ο αναγκαστικά χαλιναγωγός ρόλος του Λόγου εν όψει της αχαλινωσίας των ψυχορμητών».<sup>550</sup>

Αυτό αλλάζει με τη μαζική δημοκρατία της οποίας η οικονομία απαιτεί από τα μέλη της να είναι και καταναλωτές. Κατά συνέπεια, ηδονιστικές τάσεις και ιδεολογίες ανακύπτουν προκειμένου να εξυπηρετήσουν τις νέες ανάγκες. Ο Παναγιώτης Κονδύλης σχολιάζει ότι οι επιθυμίες και τα ιδεολογήματα της μαζικής δημοκρατίας συνοδεύθηκαν από μια μεγάλη συζήτηση για το μεταμοντέρνο. Φαινόμενα όπως η εξασθένηση του κοινωνικού ρόλου της οικογένειας και η γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα σε «κουλτούρα των ελίτ» και «κουλτούρα της μάζας», η «ανοικτή περιφρόνηση στους καλούς τρόπους» και η πρωτοκαθεδρία της αρχής της ηδονής αποτελούν μερικές από τις στάσεις και τις αναζητήσεις που αφορούν τον μεταμοντέρνο πολιτισμό, τον οποίο ο Κονδύλης ονομάζει πολιτισμική επανάσταση της μαζικής δημοκρατίας.<sup>551</sup> Η πολιτισμική επανάσταση, δηλαδή το φαινόμενο του μεταμοντερνισμού:

---

<sup>550</sup> ό.π., 233.

<sup>551</sup> Τα κεφάλαια «Χαρακτήρας και επιδράσεις της πολιτισμικής επανάστασης στη δεκαετία του 1960 και του 1970» και «Τέχνη και πολιτισμός στη μαζική δημοκρατία» αναλύουν τους τρόπους και τους τομείς στους οποίους εκφράζεται η πολιτισμική επανάσταση. Το κεφάλαιο αυτό είναι μεταφρασμένο από τα γερμανικά και αναφέρεται στη δυτική κυρίως κουλτούρα. Όπως επισημαίνει όμως ο Κονδύλης στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου «Εισαγωγή στην ελληνική έκδοση. Η καχεξία του αστικού στοιχείου στη νεοελληνική κοινωνία και ιδεολογία», το οποίο είναι αφιερωμένο στα ελληνικά δρώμενα, η Ελλάδα δεν μένει ανεπηρέαστη από αυτό που ορίζει μαζική δημοκρατία. ό.π., 268-279 και 9-47 αντίστοιχα.

αγκάλιασε μάζες που ούτε να τις ονειρευτεί δεν μπορούσε η Πρωτοπορία (avant-garde), όμως πλήρωσε την εξάπλωσή του, με απώλειες ως προς τη λογική συνοχή και το βάθος, έτσι ώστε να μπορεί να χαρακτηριστεί ως εκχυδαϊσμός της Πρωτοπορίας υπό τις συνθήκες της μαζικά καταναλωτικής μαζικής δημοκρατίας.<sup>552</sup>

Ο Κονδύλης αναφέρει χαρακτηριστικά παραδείγματα της επήρειας της πολιτισμικής επανάστασης στις πλατιές μάζες, όπως την περιφρόνηση των καλών τρόπων, τη χρήση του ενικού αριθμού, το ελεύθερο λεξιλόγιο, τα φιλιά και τους εναγκαλισμούς ως τύπους χαιρετισμού, την παραμέληση της ενδυμασίας, τη διάπραξη μοιχείας, οργίων, ανταλλαγή ερωτικών συντρόφων.<sup>553</sup>

Θεωρεί ότι μεταξύ της Πρωτοπορίας [avant-garde], και της πολιτισμικής επανάστασης υπάρχουν κοινά, τα οποία αφορούν την αντιαστική τοποθέτηση. Από τη μια η Πρωτοπορία εξυμνεί αλλά και καταδικάζει τη μηχανή και την τεχνική ορθολογικότητα. Παράλληλα, χαρακτηρίζεται από το αίτημα για απελευθέρωση της δημιουργικότητας των συνειρμικών λειτουργιών της φαντασίας. Από την άλλη, ο Κονδύλης συσχετίζει τα χαρακτηριστικά αυτά με το μοτίβο της υποκειμενικής αυτοπραγμάτωσης, το οποίο συχνά συνδέθηκε με

[...] μίαν απόρριψη της τεχνικής ορθολογικότητας και με μια λαχτάρα για ολόκληρες και κοινοτικές μορφές ζωής [...] η αναδρομή σε εξωτικά πρότυπα, όπως ο συγκρητισμός κάθε λογής πανθειστικών μυστικισμών σκόπευαν να αποδείξουν την πεποίθηση ότι υπάρχουν πραγματικές εναλλακτικές λύσεις προς τον ξεστρατισμένο δυτικό κόσμο.<sup>554</sup>

Η αμφιρρέπεια ως προς την αποδοχή της τεχνικής προόδου, διαμορφώθηκε ήδη με την Πρωτοπορία και κατά τη θεώρηση του Κονδύλη νομιμοποιήθηκε ιδεολογικά με τη συγκεκριμενοποίηση των ηδονιστικών στάσεων με την πολιτισμική επανάσταση της μαζικής δημοκρατίας.<sup>555</sup> Αναφέρει ενδεικτικά ο Κονδύλης ότι ο δρόμος για την αυτοπραγμάτωση και αυτοανακάλυψη δεν μπορούσε παρά να ακολουθεί την αποθέωση της γενετήσιας σχέσης:

Η γενετήσια ορμή δε διοχετεύεται πια κατά τις ανάγκες της αγάπης, της πίστης, και του γάμου, παρά αφήνεται στο ελεύθερο παιχνίδι των εκάστοτε ορέξεων της γι' αυτό και τώρα φαίνονται ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες οι μορφές της εκείνες που είναι λιγότερο κατάλληλες να υπηρετήσουν θεσμικούς και κοινωνικούς σκοπούς, και ανακαλύπτεται το επαναστατικό δυναμικό των γενετήσιων διαστροφών ως τρόπων συμπεριφοράς, οι οποίοι από τη φύση τους αντιστρατεύονται τους αστικούς κομφορμισμούς και αποδιαρθρώνουν τους μηχανισμούς της κοινωνικής πειθάρχησης.<sup>556</sup>

---

<sup>552</sup> ό.π., 269.

<sup>553</sup> ό.π., 278.

<sup>554</sup> ό.π., 271.

<sup>555</sup> ό.π., 272.

<sup>556</sup> ό.π., 275.

Ισχυρίζεται επίσης ότι ο μεταμοντερνισμός δεν είναι νέα αρχή, παρά μάλλον η κατακλείδα εξελίξεων που άρχισαν ήδη πριν από το 1990 και επέφεραν τη διάλυση της αστικής σύνθεσης.<sup>557</sup> Εντούτοις επισημαίνει ότι ενυπάρχουν διαφορές ανάμεσα στην Πρωτοπορία [avant-garde] και τον λογοτεχνικό-καλλιτεχνικό μοντερνισμό. Παρόλο που και οι δύο τάσεις φαίνεται να διαπιστώνουν την κατάρρευση των αστικών αξιών και το αδιέξοδο του πολιτισμού εν γένει, η Πρωτοπορία το θεωρεί ως αμετάκλητη ήττα του ανθρώπου. Αντίθετα, ο μεταμοντερνισμός δεν το εκλαμβάνει ως απώλεια, αλλά το συλλαμβάνει ως απελευθέρωση από την παλιά ιεραρχία των αξιών. Αντίστροφα, ο μοντερνισμός με τη διαμαρτυρία του παρέμενε εγκλωβισμένος στις αξίες αυτές. Ας σημειωθεί ακόμη ότι ο μοντερνισμός διακρινόταν από την προσπάθεια να διασώσει την «τελειότητα» και την «αυτονομία» της τέχνης.<sup>558</sup>

Απεναντίας, η μεταμοντέρνα πρωτοπορία στρεφόταν ενάντια στον «μοντερνιστικό φορμαλισμό». Ο στοχαστής υπογραμμίζει ότι το παλαιό αίτημα της πρωτοπορίας για την κατάργηση της διαφοράς ανάμεσα σε ανώτερη και κατώτερη τέχνη ευνοήθηκε από τους μηχανισμούς της μαζικής δημοκρατίας, έτσι τα πνευματικά προϊόντα με μερικές «αβαρίες και μερικούς εκχυδαϊσμούς» έγιναν αντιληπτά στις πλατιές μάζες.<sup>559</sup>

Η θεώρηση ότι «τα πάντα μπορούν να γίνουν τέχνη ή μάλλον είναι τέχνη» υποδηλώνει ότι η εξωτερική και καλλιτεχνική πραγματικότητα καλύπτονται αμοιβαία και ολότελα:<sup>560</sup>

Η καλλιτεχνική ευαισθησία μπορεί τώρα να αναφέρεται στα πάντα και να ενεργοποιείται σε κάθε πλαίσιο, κάνοντας το όμως αυτό σχετικοποιεί τόσο τη σημασία του αντικειμένου όσο και την εκάστοτε επιλογή της, βλέπει τη σχέση της με τον κόσμο και με τον εαυτό της ως παιγνίδι και ξεχνά εντελώς την αστική σοβαρότητα. Σε τούτη τη διασταύρωση της Pop Art και της πρωτοπορίας βρίσκεται ο πυρήνας του μεταμοντερνισμού ως συνδυαστικής, η οποία παρακάμπτει αμέριμνα τον αστικό αισθητικό κανόνα και στρέφεται πρόσχαρα προς την καθημερινή ζωή της μαζικής δημοκρατίας. Το *merveilleux quotidien*, στο οποίο οι σουρεαλιστές στήριζαν την καλλιτεχνική νομιμοποίηση του τετριμμένου και κοινότοπου, ξεθωριάζει εν μέρει, όμως εξακολουθεί να παραμένει κάπου στο βάθος.<sup>561</sup>

---

<sup>557</sup> ό.π., 279-280.

<sup>558</sup> ό.π., 280.

<sup>559</sup> ό.π., 280-282.

<sup>560</sup> Ο Παναγιώτης Κονδύλης επισημαίνει ότι «θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε με κάποια υπερβολή ότι ο λογοτεχνικός-καλλιτεχνικός μεταμοντερνισμός δεν είναι τίποτε άλλο παρά η πρωτοπορία (και εν μέρει ο μοντερνισμός) που έχει μεταμορφωθεί σε Kitsch». Θεωρεί ότι τα κοινά ανάμεσα στην πρωτοπορία και τον μεταμοντερνισμό είναι περισσότερα από ότι ανάμεσα στον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό. Αναφέρει για παράδειγμα ότι το φαινόμενο της Pop Art θυμίζει τα ντανταϊστικά ready made. ό.π., 282.

<sup>561</sup> ό.π., 283.

Διαπιστώνει ότι ο καλλιτέχνης απευθυνόμενος στους άλλους επιζητάει τον διάλογο και τη συμμετοχή στο καλλιτέχνημα και εκείνων, «στους οποίους το καλλιτέχνημα αρχικά απευθύνεται και οι οποίοι τώρα καλούνται να συνεργήσουν σ' αυτό».<sup>562</sup> Μάλιστα πολλές φορές η «υποκειμενικότητα» συνυφασμένη με την «τέχνη» του καλλιτέχνη οδηγούνται στα άκρα, με αποτέλεσμα το έργο να εκφράζει τη στάση και τη συναισθηματική κατάσταση του καλλιτέχνη, ο οποίος έχει παραιτηθεί εντελώς από τη δημιουργία του καλλιτεχνήματος:

[...] ούτε το επιμέρους καλλιτέχνημα αποτελεί αυτόνομο αντικείμενο, το οποίο ο θεατής ατενίζει με σέβας και δέος, ούτε ο κόσμος της τέχνης στο σύνολό του έναν ξεκομμένο τομέα, η αντικειμενική υπόσταση του οποίου γίνεται ορατή σε ορισμένους τόπους και θεσμούς, όπως λ.χ. τα μουσεία. [...] ο καλλιτέχνης όφειλε από την πλευρά του να εγκαταλείψει τις πόζες του μοναχικού μνημένου ή του εκλεκτού και να ταυτισθεί με το κοινό του. Καθώς γη αισθητική μετατρέπεται σε καθημερινότητα και η καθημερινότητα σε αισθητική, ο καθένας μπορεί να είναι καλλιτέχνης. [...] ως τέχνη πρέπει να θεωρηθεί ότι κάνουν όσοι αναγνωρίζονται ως καλλιτέχνες από τον εαυτό τους και από τους (πλειοψηφούς) άλλους ανθρώπους. [...] αν προηγουμένως ενδιέφερε πάνω απ' όλα το καλλιτέχνημα ως έτοιμο αποτέλεσμα, μπαίνει η διαδικασία της δημιουργίας του, η αναζήτηση αποκτά περισσότερη σπουδαιότητα από την ανακάλυψη και τα προσωπικά κίνητρα φαίνονται σημαντικότερα από την απρόσωπη εξαντικειμενικότητά τους. Προσδοκάται ότι ο καλλιτέχνης μέσα στην πορεία της εργασίας του θα φέρει στην επιφάνεια ολόκληρο το εγώ του τις δυνάμεις και τις αδυναμίες, ότι δηλαδή, στον τομέα του και με τον τρόπο του, θα σβήσει τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σε δημόσιο και ιδιωτικό.<sup>563</sup>

Στην ουσία, ο Κονδύλης επισημαίνει ότι η εξάλειψη των ορίων, η αύξουσα αμορφία, η οποία επέτρεπε συμπαραθέσεις διαφορετικών στοιχείων μεταξύ τους, οδήγησε σε μια «προγραμματική κατάργηση της τέχνης».<sup>564</sup> Η κατάργηση αυτή με τη σειρά της απέληξε στην «ταύτιση της τέχνης με την υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη».<sup>565</sup> Στο μεταμοντέρνο μυθιστόρημα, η γλώσσα αναφέρεται στον εαυτό της και παραιτείται από το «αστικό ιδεώδες της μίμησης της πραγματικότητας». Έτσι το μυθιστόρημα:

[...] δεν είναι μέσο για να λεχθεί κάτι, παρά αυτοτελής πραγματικότητα -αλλά πραγματικότητα πλασματική, η οποία γεννιέται απάνω στη βάση μιας μεθόδευσης ή μάλλον ως η ίδια τούτη μεθόδευση. Η πλασματική κατασκευή ή η επινόηση και το παιγνίδι βρίσκονται όμως πολύ κοντά μεταξύ τους, το κείμενο μορφοποιείται σαν παιχνίδι και μέσα από ένα παιχνίδι, κάθε στοιχείο του μπορεί να γίνει πόλος οργάνωσης του συνόλου, και ο συνεχής πειραματισμός με την οργάνωση του κειμένου

---

<sup>562</sup> ό.π., 285.

<sup>563</sup> ό.π., 284-285.

<sup>564</sup> ό.π., 287.

<sup>565</sup> ό.π., 288.

εδράζεται στην πεποίθηση, ότι όλοι οι κανόνες και όλα τα είδη γραψίματος σε έσχατη ανάλυση είναι αυθαίρετα.<sup>566</sup>

Κατά συνέπεια, ο Κονδύλης επεξηγεί ότι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του μεταμοντέρνου μυθιστορήματος που απηχεί αυτή η άποψη είναι η αυτόαναφορικότητα. Ο συγγραφέας

[...] θεματοποιεί την ίδια του την εργασία και κινείται ταυτόχρονα σε δύο επίπεδα, δείχνοντας όλα του τα χαρτιά. Έτσι κατεβαίνει από το θρόνο του κυρίαρχου πλάστη του λογοτεχνικού σύμπαντος και δίπλα στο παιχνίδι με τη γλώσσα σκηνοθετεί κι ένα άλλο, στο οποίο συμμετέχει κι ο ίδιος μαζί με τα πρόσωπα του μυθιστορήματος και με τον αναγνώστη. Με αφετηρία αυτήν τη λογοτεχνική πρακτική διατυπώθηκαν ορισμένα θεωρήματα που τα εκλαΐκευσαν κατόπιν διάφοροι φιλόσοφοι, ότι δηλαδή ο αναγνώστης είναι ο πραγματικός δημιουργός της ενότητας του κειμένου, ότι δεν υπάρχει κάποιο εγώ του συγγραφέα έξω από τη γλώσσα του κ.λπ. Παρά την επιδεικτική αυτοεκθρόνιση του συγγραφέα, η στάση του χαρακτηρίζεται από έντονο ναρκισσισμό. Η εμμονή του στη γλώσσα κατά βάθος είναι εμμονή στον εαυτό του ή πάντως σε κάτι, το οποίο μπορεί να νιώσει άνετα, χωρίς να πρέπει να αυτοπεριορισθεί σύμφωνα με τις απαιτήσεις μια αντικειμενικής παρουσίασης της πραγματικότητας: ο υποβιβασμός του συγγραφέα παραμένει έργο του συγγραφέα, ενώ η ανατίμηση της πνευματικής πρωτοβουλίας του αναγνώστη ουσιαστικά σημαίνει ότι αυτός καλείται να αναγνωρίσει το δικαίωμα του συγγραφέα ν' αλλάξει κατεύθυνση κατά την έμπνευση ή την όρεξη της στιγμής, χωρίς να φοβάται ότι θα εξαντλήσει την υπομονή ή θα χάσει την εμπιστοσύνη του αναγνώστη.<sup>567</sup>

Ανάλογα παραθέτει τα πιο κάτω χαρακτηριστικά ως ιδιαίτερα γνωρίσματα του μεταμοντέρνου μυθιστορήματος. Η παραβίαση συντακτικών και γραμματικών κανόνων, η απροκάλυπτη λογοκλοπή, αυτούσια χωρία από ξένα κείμενα τα οποία συνδυάζονται μεταξύ τους κατά τη βούληση του συγγραφέα τους· πίσω από το κολλάζ του μοντερνισμού υπήρχε πάντα μια ενιαία και ορατή νοητική γραμμή, η οποία μπορεί και να λείπε από το μεταμοντέρνο κείμενο. Η έκβαση των συμβαινόντων -όχι σπάνια- παραμένει ανοικτή ή σχεδιάζονται διάφορες δυνατότητες. Ενυπάρχουν συχνά αντιφάσεις. Η δομή του κειμένου είναι αυθαίρετη. Η πλοκή συχνά περιορίζεται στο ελάχιστο. Η έλλειψη της πλοκής μπορεί να αντικαθίσταται με διαδοχικές καταστάσεις και εικόνες. Κυριαρχεί το υποκειμενικό στοιχείο, το οποίο εκφράζεται με τις εξομολογήσεις ή τις αφηγήσεις των προσώπων του έργου. Ο εξωτισμός, ο μυστικισμός του γενετήσιου έρωτα και ο ψυχεδελισμός αποτελούν βασικά στοιχεία του ιδεολογήματος της αυτοπραγμάτωσης το οποίο αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού. Το εγώ παραμένει μετέωρο. Τα πρόσωπα σκιαγραφούνται με

---

<sup>566</sup> ό.π., 295.

<sup>567</sup> ό.π., 295-296.

ασαφή διαγράμματα, (τα πρόσωπα δεν αποτελούν πάγιες ατομικότητες με πρόδηλα γνωρίσματα, δεν έχουν ξεκάθαρη κοινωνική ταυτότητα):

Ήρωες δεν υπάρχουν, γιατί δεν υπάρχουν πια οι συγκρούσεις, μέσα στις οποίες δοκιμαζόταν με επιτυχία ο ηρωικός χαρακτήρας. Το άτομο υπάρχει κατά τον τρόπο που συμπεριφέρεται η συνείδησή του μέσα στον κόσμο της κατανάλωσης και της ακατάπαυστης κινητικότητας ανθρώπων και πραγμάτων, δηλαδή υπάρχει ως δέσμη εντυπώσεων της οποίας το επίκεντρο συνεχώς μετατοπίζεται.<sup>568</sup>

Συχνά θυματοποιείται ο θάνατος και η νοσηρότητα, «όσο περισσότερο διαδίδονται οι ηδονιστικές στάσεις, τόσο απειλητικότερη γίνεται η σκιά του πόνου και του θανάτου».<sup>569</sup> «Η (σχετική) απομόνωση του καλλιτέχνη από την πραγματικότητα της μαζικά καταναλωτικής κοινωνίας, η πολυθρύλητη μοναξιά του, αποτελεί πρόσθετο λόγο για την επιβίωση της αισιοδοξίας»<sup>570</sup> στο μεταμοντέρνο μυθιστόρημα.

#### **4.2.2 Διάλογος για τη Μεταμοντέρνα Λογοτεχνική Θεωρία ανάμεσα στον Νάσο Βαγενά και στον Ευγένιο Αρανίτση**

Οι Νάσος Βαγενάς και Ευγένιος Αρανίτσης με τις θεωρήσεις και τις διαφωνίες τους για το μεταμοντέρνο, τον θάνατο και την ταυτότητα του συγγραφέα, τον ρόλο της λογοτεχνίας, κ.λπ., αποτυπώνουν σε μεγάλο βαθμό ένα σημαντικό παράδειγμα του τρόπου αλλά και της επιρροής της μεταμοντέρνας θεωρίας για το μεταμοντέρνο που ασκήθηκε και διαμορφώθηκε στη νεοελληνική εγχώρια κριτική.<sup>571</sup> Ο διάλογος των δύο κριτικών αποτελεί ένα «ρεαλιστικό» παράδειγμα διαλόγου για θεωρητικά λογοτεχνικά ζητήματα. Η συζήτηση που προέκυψε κινείται σε ένα βασικό θεματικό άξονα που άπτεται της θεωρίας της λογοτεχνίας και πιο συγκεκριμένα, των μεταμοντέρνων προσεγγίσεων των λογοτεχνικών έργων. Γι' αυτό άλλωστε θα παρατηρήσει κανείς ότι οι αναφορές που γίνονται στη συζήτησή τους σε συγκεκριμένα λογοτεχνικά κείμενα είναι ισχνές και ανεπαίσθητες, αφού το ζητούμενο είναι η φύση της λογοτεχνίας και ο ρόλος που διαδραματίζει.

---

<sup>568</sup> ό.π., 297.

<sup>569</sup> ό.π., 298.

<sup>570</sup> ό.π., 299.

<sup>571</sup> Βλ. το ιστορικό του διαλόγου: Νάσος Βαγενάς, «Η κρίση του ελεύθερου στίχου», *Νέα Εστία*, τχ. 1734, Μάρτιος 2001· Ευγένιος Αρανίτσης, «Η ποίηση στο λογοτεχνικό χρηματιστήριο», *Βιβλιοθήκη* της εφημερίδας *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 17 Αυγούστου 2001, τ.χ.166, 6-7· Νάσος Βαγενάς, «Ταυτότητα και ποιητικός λόγος», *Ο Πολίτης*, τχ. 90-91, Ιούλιος-Αύγουστος 2001· Ευγένιος Αρανίτσης, «Ο θάνατος του Συγγραφέα», *Βιβλιοθήκη* της εφημερίδας *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 30 Νοεμβρίου 2001, τ.χ.181, 21· Ευγένιος Αρανίτσης, «Γραφέας εναντίον συγγραφέα», *Βιβλιοθήκη* της εφημερίδας *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 7 Δεκεμβρίου 2001, τ.χ.182, 20· Νάσος Βαγενάς, «Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνική κριτική», *Βιβλιοθήκη* της εφημερίδας *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 25 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 2002 (συντομευμένη μορφή)· *Νέα Εστία*, τχ. 1743, Μάρτιος 2002 (πλήρης μορφή).

Ο Νάσος Βαγενάς υποστηρίζει ότι η «οργανική μορφή» στη λογοτεχνία είναι εκείνο που διακρίνει τον λόγο της λογοτεχνίας από τον μη λογοτεχνικό λόγο:<sup>572</sup>

Ο σκοπός της λογοτεχνίας και της τέχνης, γενικά, είναι να μας προσφέρει, με την είσοδό μας στον κόσμο του καλλιτεχνικού έργου, που είναι αρμονικός, την αίσθηση μιας υπέρτατης ισορροπίας και αρμονίας, μιας κάθαρσης ψυχικής φύσεως, την οποία ο άνθρωπος διακαώς αποζητά, κινούμενος από μίαν έμφυτη επιθυμία υπέρβασης της ανθρώπινης κατάστασης. Την αίσθηση αυτή την παρέχει το λογοτεχνικό έργο χάρη στην οργανική μορφή του.<sup>573</sup>

Ο Βαγενάς θεωρεί ότι η παλαιά διαμάχη της φιλοσοφίας με την ποίηση, σε μια νέα της φάση αναζωπυρώνεται. Υποστηρίζει ότι αντί να γίνει προσπάθεια να προσδιοριστεί η διαφορά του λογοτεχνικού λόγου από τον μη λογοτεχνικό λόγο, παράγονται θεωρίες και ανυπόστατες απόψεις που εξομοιώνουν τη λογοτεχνία με άλλα είδη λόγου. Σύμφωνα με τον κριτικό, ακόμη κι αν αλλάζουν από εποχή σε εποχή τα στοιχεία τα οποία τροφοδοτούν την οργανική μορφή, η «ίδια παραμένει η αυτή, όποια εξωτερική όψη κι αν παίρνει»:<sup>574</sup>

Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας η οργανικότητα αποτελεί την κύρια, μόνιμη και αναγκαία συνθήκη της λογοτεχνικής γλώσσας (αλλάζουν μόνο, από εποχή σε εποχή, τα στοιχεία από τα οποία παράγεται και η ορολογία με την οποία δηλώνεται).<sup>575</sup>

Η μόνη πραγματική διαφορά του μεταμοντερνισμού από τον μοντερνισμό βρίσκεται στο «πεδίο όχι της λογοτεχνίας αλλά της θεωρίας της λογοτεχνίας: στην πεποίθηση του μεταμοντερνισμού για το άπειρο ερμηνευτικό άνοιγμα και στην συνακόλουθη ιδέα του ως προς την οργανική μορφή».<sup>576</sup> Ο Βαγενάς επισημαίνει την αλλαγή στη θεώρηση και στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τη λογοτεχνία και όχι στη λογοτεχνία την ίδια. Η φύση του λογοτεχνικού έργου για τον κριτικό ήταν, παραμένει και θα συνεχίσει να είναι ίδια και αναλλοίωτη μέσα στον χρόνο. Αυτό που αλλάζει είναι η μορφή της, τα μέσα με τα οποία παράγεται, και προφανώς οι αντιλήψεις μας για αυτήν. Δεν μπορεί όμως να δεχτεί τις μεταμοντέρνες αντιλήψεις, οι οποίες υποστηρίζουν ότι ένα λογοτεχνικό έργο μπορεί να εξισωθεί, για παράδειγμα με ένα δοκιμαστικό κείμενο, ή ένα άλλο κείμενο το οποίο επιτελεί έναν εντελώς διαφορετικό

---

<sup>572</sup> Βαγενάς, *Μεταμοντερνισμός και Λογοτεχνία*, 18. Το βιβλίο του Νάσου Βαγενά ενσωματώνει επιφυλλίδες, μελέτες και άρθρα που δημοσιεύτηκαν στην αθηναϊκή εφημερίδα *Το Βήμα*, και στα λογοτεχνικά περιοδικά *Εστία* και *Ο Πολίτης*. Το κείμενο «Λογοτεχνία και οργανική μορφή», καθώς και το κείμενο «Λογοτεχνία και Ηθική» προστίθενται στην έκδοση του 2012.

<sup>573</sup> ό.π., 19.

<sup>574</sup> ό.π., 22.

<sup>575</sup> ό.π., 23.

<sup>576</sup> ό.π., 30.



σκοπό. Πέραν από την κατάλυση των ερμηνευτικών ορίων, θεωρεί την πανσημία του μεταμοντερνισμού, συνακόλουθη αυτής της άποψης και σαφώς αστήριχτη και αβάσιμη. Η αποδοχή κάθε ερμηνευτικής προσέγγισης, αποδεικνύει με τον τρόπο αυτό ότι το νόημα ενός λογοτεχνικού έργου παραμένει πάντα «ανοικτή υπόθεση».

Ο Βαγενάς υποστηρίζει ότι στη λογοτεχνική κριτική, η πίστη στην πανσημία αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό των μεταμοντερνιστών κριτικών. Όταν το νόημα συνεχώς μετακυλιέται, καμιά ερμηνευτική απόφαση δεν μπορεί να αποδειχθεί έγκυρη. Έτσι, οδηγούμαστε σε έναν απόλυτο σχετικισμό, ο οποίος λειτουργεί ως ένα είδος δικαιολόγησης, άλλοθι για τις αντιφάσεις, την ασυνεννοησία, τις «συνέπειες του απεριόριστου ερμηνευτικού ανοίγματος» που χαρακτηρίζουν τα θεωρητικά σχήματα των μεταμοντερνιστών κριτικών, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από ηθική ανευθυνότητα.<sup>577</sup>

Συναφής με το κατασκευάσμα της μη οργανικότητας του λογοτεχνικού έργου είναι, σύμφωνα με τον Νάσο Βαγενά, και η αστήριχτη άποψη για τον «θάνατο του Συγγραφέα». Ο Βαγενάς δεν πιστεύει ότι εκείνος ο οποίος γράφει ένα έργο μπορεί να είναι αμέτοχος στη σύνθεσή του. Οι προσωποβιογραφικές, για παράδειγμα, κριτικές μπορούν να μας οδηγήσουν σε τέτοιες διαπιστώσεις για τα λογοτεχνικά έργα, οι οποίες διευκολύνουν την κατανόηση τόσο του περιεχομένου τους, όσο και των τεχνικών τους.<sup>578</sup>

Παράλληλα, διατυπώνει την άποψη ότι ο τρόπος διατύπωσης της ιδέας του θανάτου του συγγραφέα αντιφάσκει με τις ιδέες του ουδέτερου γραφέα που διεκπεραιώνει ως ένα απλό ενδιάμεσο τις ανάγκες της Γλώσσας. Ο «ιδιαίτερα εκφραστικός», αν όχι ναρκισσιστικός τρόπος, με τον οποίο διατυπώνονται αυτές οι θεωρίες, αλλά και η αμφισβήτηση της δυνατότητας παρουσίας του φυσικού προσώπου του συγγραφέα, συναφής με τη θεωρία της Αποδόμησης, αποβαίνουν για τον ακαδημαϊκό παράδοξος και αφελείς.<sup>579</sup>

Αντίθετα, ο Αρανίσης απαντώντας στις απόψεις του Βαγενά υποστηρίζει ότι η «διακειμενικότητα» δεν αφορά μόνο στα δάνεια και τις επιρροές που υπαγορεύει ο εκάστοτε συγγραφέας, αλλά και σε «έναν εκκωφαντικό πολλαπλασιασμό των ελευθεριών που παρέχει η χρήση των κειμένων» στους αποδέκτες και όσους

---

<sup>577</sup> ό.π., 59-65.

<sup>578</sup> Δίνει το παράδειγμα του Λογγίνου, ο οποίος παρατηρεί ότι η *Ιλιάδα* είναι έργο δραματικό επειδή γράφτηκε «εν ακμή πνεύματος» του Ομήρου, και η *Οδύσσεια* είναι περισσότερο αφηγηματική, χαρακτηριστική της γεροντικής ηλικίας. ό.π., 33-34.

<sup>579</sup> ό.π., 45-49.

μεταχειρίζονται τα έργα.<sup>580</sup> Για αυτό, άλλωστε και δεν θεωρεί καθόλου αφελείς όσους αναγνωρίζουν τις άπειρες ερμηνείες:

Το μεταμοντέρνο, στη λογοτεχνία, ισοδυναμεί μ' αυτή τη δυνητική ύπαρξη των κειμένων σε μια χρονικότητα που δεν είναι πλέον ιστορική αλλά *δομική*.[...] Θάνατος του Θεού, θάνατος του Πατέρα, θάνατος του Οιδίποδα, θάνατος του Υποκειμένου, θάνατος του Συγγραφέα, αυτά τα χάσματα στους κυρίαρχους ιστορικούς θεσμούς (ελευθερία και ταυτόχρονα ανασφάλεια: εκκαθάριση λογαριασμών και συνάμα μοναξιά) όχι μόνο δεν συνιστούν αντικείμενο συλλογικής φαντασίωσης των αφελών, αλλά θα πρέπει να τα συγκρίνουμε με διαστάσεις της πραγματικότητας τόσο καθοριστικές, ειδικά στη σφαίρα της λογοτεχνίας, ώστε αισθάνεται κανείς τον πειρασμό να καταλογίσει, σε όσους τις αρνούνται εθελουφλώντας, κάποιου είδους μακάρια προσκόλληση στα πλεονεκτήματα των παλιών παιχνιδιών άσκησης εξουσίας. Οι θεσμοί έχουν πεθάνει [...].<sup>581</sup>

Ο Βαγενάς θεωρεί ότι λανθασμένα τοποθετείται η έννοια της λογοτεχνικής πρωτοτυπίας στη νεότερη εποχή. Η προσπάθεια αυτή είναι ένας μύθος συναφής με την προσπάθεια αμφισβήτησης της οργανικής μορφής και με τον μύθο περί θανάτου του συγγραφέα.<sup>582</sup> Αναφερόμενος στο γεγονός ότι η πρωτοτυπία στην τέχνη υπαγορεύεται από την επιθυμία διαφοροποίησης από τον ισχύοντα τρόπο έκφρασης, θεωρεί αβάσιμη και αστήριχτη την άποψη ότι είναι σχετικά πρόσφατη. Σημειώνει ότι ο βαθμός πρωτοτυπίας κάθε εποχής εξαρτάται από το μέγεθος των αλλαγών του ισχύοντος εκφραστικού τρόπου.<sup>583</sup> Έτσι, αν ο βαθμός της πρωτοτυπίας σε παλαιότερες εποχές είναι λιγότερο αισθητός, αυτό δε σημαίνει ότι δεν επιτυγχάνονται αλλαγές κατ' αναλογία με τις νεότερες εποχές.<sup>584</sup>

Ο πρώτος θεωρητικός της διακειμενικότητας, που δεν είναι η Κρίστεβα αλλά ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς, στο *Περί μιμήσεως* αναφέρεται στην έννοια της πρωτοτυπίας (για την οποία βέβαια, είχαν μιλήσει και άλλοι πριν από αυτόν), ενώ την υπερβολική στην εποχή του επιδίωξη της πρωτοτυπίας («το περί τας νοήσεις καινόσπουδον, περί ο δη κορυβαντιώσιν οι νυν») επικρίνει ο Λογγίνος (εκτός από το καινόσπουδον, υπήρχε για την πρωτοτυπία και ο όρος επίνοια).<sup>585</sup>

Ο Βαγενάς αναφέρει ακόμη ότι μερικοί λόγοι για τους οποίους οι μεταμοντέρνοι θεωρητικοί αποβαίνουν σε τέτοια «αφελή» συμπεράσματα γιατί οι θεωρίες αυτές σχηματίζονται από τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας και όχι από τους ίδιους τους λογοτέχνες. Απότοκο αυτού είναι να εξομοιώνουν το λογοτεχνικό κείμενο με τον θεωρητικό κριτικό λόγο, καταργώντας έτσι τη σημαντική διάκριση ανάμεσά στο είδος

---

<sup>580</sup> ό.π..

<sup>581</sup> ό.π..

<sup>582</sup> ό.π., 34-36.

<sup>583</sup> ό.π., 36.

<sup>584</sup> ό.π., 36-37.

<sup>585</sup> ό.π., 37.

και την οργανική μορφή.<sup>586</sup> Η προσπάθεια των Terry Eagleton, Jacques Derrida, και Paul de Man να εξηγήσουν το φαινόμενο της λογοτεχνίας με θεωρίες που τροφοδοτούνται από τις επιστήμες της κοινωνιολογίας, της φιλοσοφίας και αντίστοιχα της ρητορικής αποβαίνουν θεωρητικά αφελείς.<sup>587</sup>

[ο ποιητικός λόγος] αποτελεί τη βαθύτερη απεικόνιση της ευαισθησίας του ανθρώπου που το γράφει. Το ποιητικό κείμενο επιτρέπει στον άνθρωπο να αποτυπώσει και να διασώσει, περισσότερο και πιστότερα απ' ότι με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, την ταυτότητά του.<sup>588</sup>

Ο θάνατος του συγγραφέα δεν υπαγορεύει τη γέννηση του αναγνώστη, όπως ισχυρίζονται οι περισσότεροι μεταμοντέρνοι, αλλά ακριβώς το αντίστροφο: «τη μετάβαση του αναγνώστη από την ύπαρξη στην ανυπαρξία». Η επαφή με τον λόγο ενός άλλου «διευρυμένου προσώπου», στην προκείμενη του ποιητή, δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να υπερβεί τα όρια του πρώτου ενικού προσώπου.<sup>589</sup> Για τον Βαγενά, ο ποιητής είναι «κάτι περισσότερο από ένα πρόσωπο που δεν υπάρχει. Είναι ένας δημιουργός, για τον λόγο ότι αυτό που ποιεί δεν υπήρχε προηγουμένως».<sup>590</sup>

Ο Αρανίσης σε άρθρο του για τη σύγχρονη ελληνική ποίηση υποστηρίζει ότι η ποίηση αναπαράγει παλαιότερα σχήματα, ενώ οι ποιητές είναι απρόθυμοι να ακροαστούν τις τολμηρές «παλινδρομήσεις που επέβαλλε ο λεγόμενος μεταμοντερνισμός».<sup>591</sup> Διαχωρίζει τις έννοιες της διακειμενικότητας και της παρωδίας από την «τυφλή αναπαραγωγή». Οι πρώτες αφορούν στον μεταμοντερνισμό και προωθούν, όπως αναφέρει, συσχετίσεις ανάμεσα στα έργα, οι οποίες κλονίζουν την πνευματική ιδιοκτησία. Είναι προφανής η νύξη στην ιδέα του θανάτου του συγγραφέα. Αντίθετα, η σύγχρονη ελληνική ποίηση «αναπαλαιώνει τον μεταμοντερνισμό»:

Με δυο λόγια, η ποίηση που γράφουν σήμερα η γενιά του '50, η γενιά του '60 και η γενιά του '70, κατά το μεγαλύτερο τμήμα της, είναι, ακριβώς, ποίηση του '50, του '60 και του '70. Όσο για τις ακόμα νεότερες γενιές, το τι είδους ποίηση γράφουν σηκώνει μεγάλη συζήτηση.<sup>592</sup>

Θεωρεί ότι οι σύγχρονοι ποιητές αγνοούν τη νέα πραγματικότητα, το γεγονός ότι ο κόσμος γύρω τους «παραληρεί», και βρίσκεται σε ένα είδος «αιχμαλωσίας». Φέρνει

---

<sup>586</sup> ό.π., 39.

<sup>587</sup> ό.π., 39-42.

<sup>588</sup> ό.π., 50.

<sup>589</sup> ό.π., 52.

<sup>590</sup> ό.π., 53.

<sup>591</sup> Αρανίσης, «Η ποίηση στο λογοτεχνικό», 6-7.

<sup>592</sup> ό.π..

ως παράδειγμα την άρνηση του Βαγενά να αποδεχτεί το μεταμοντέρνο και να κάνει τη διάκριση ανάμεσα στη νεωτερικότητα και το τι ακολούθησε. Πιστεύει ότι η άρνηση να αποδεχτούν ότι η ποίηση και η αντίληψη για την τέχνη έχει αλλάξει, συμβαίνει εξαιτίας ιστορικών και κοινωνικών συγκυριών, οι οποίες δεν είναι αποκλειστικά ελληνικές.<sup>593</sup>

Μια άλλη μεγάλη διαφορά ανάμεσα στον Αρανίτση και στον Βαγενά είναι ο τρόπος με τον οποίο μεταχειρίζονται το κείμενο του Roland Barthes για τον θάνατο του συγγραφέα. Για τον Βαγενά εξακολουθεί να αποτελεί το φυσικό πρόσωπο, στο πρόσωπο του οποίου ενσαρκώνεται η ταυτότητα, το έργο και το ύφος του. Αντίθετα, ο Αρανίτσης αντιμετωπίζει τον συγγραφέα, ως ένα θεσμό, ο οποίος έχει παραφθαρεί:

[...] μιλάμε πρωτίστως για το συγγραφέα ως θεσμό. Όχι απλώς έναν κοινωνικό θεσμό αλλά, ειδικά, έναν θεσμό που (υποτίθεται ότι) διέπει τη λειτουργία του λογοτεχνικού σημαίνοντος. Αναφερόμαστε στο συγγραφέα όχι ως επώνυμο χειριστή μιας συγκεκριμένης ρητορικής- πόσο μάλλον που, ακόμη κι έτσι, η παλιά βασιλική του εμβέλεια είναι ριζικά κλονισμένη- αλλά ως τον τόπο μιας αυθεντίας, επιφορτισμένης με τον έλεγχο της σημασίας των λέξεων. Η σημασία αιμορραγεί: ο Συγγραφέας πεθαίνει· αυτό είν' όλο.<sup>594</sup>

Το λογοτεχνικό έργο ανοίγει το πεδίο ερμηνείας του. Οι «σημασίες ενός κειμένου ολισθαίνουν, λοξοδρομούν, υποθηκεύονται,[...] σε νοήματα αιωνίως υπό αίρεση».<sup>595</sup> Το νόημα των έργων διυλίζεται σε έναν ατέρμονο κύκλο, όπου οι ερμηνείες δεν είναι τελεσίδικες και έγκλειστες στο ένα και μοναδικό νόημα. Για αυτό τον λόγο ο συγγραφέας δε βρίσκεται πλέον στη θέση του Θεού:

Σημεία που διοχετεύονται, ερήμην της πρόθεσης του γραφέα, προς έναν ορίζοντα αδιευκρίνιστου προορισμού. [...] στο εξής, κάθε ικανός συγγραφέας ζει με το άγχος που άφησε πίσω της η γκρεμισμένη μεταφυσική του Λόγου, ο οποίος, σε καθολικό επίπεδο και όχι μόνο στη λογοτεχνία, δεν είναι πλέον παρά η σκιά της ύφανσης των σημείων.<sup>596</sup>

«Η παρανόηση μοιάζει να υπαγορεύεται από συναισθηματικούς λόγους», αναφέρει ο Αρανίτσης για τον Βαγενά. Υπογραμμίζει ότι για να ξεκαθαριστεί η σχέση του συγγραφέα με το έργο πρέπει απαραίτητα να αποκατασταθεί η διάκριση ανάμεσα στην «ταυτότητα» και το «υποκείμενο». Στο παρελθόν, όπως υποστηρίζει, οι όροι «ταυτότητα», «εαυτός», «εγώ», «άτομο», «πρόσωπο», «υποκείμενο», όντας αφιερωμένοι στον συγγραφέα-θεό, συνέπιπταν μεταξύ τους καθησυχαστικά.<sup>597</sup> Για τον

---

<sup>593</sup> ό.π..

<sup>594</sup> Αρανίτσης, «Ο θάνατος του Συγγραφέα», 21.

<sup>595</sup> ό.π..

<sup>596</sup> ό.π..

<sup>597</sup> Αρανίτσης, «Γραφέας εναντίον», 20.

Αρανίτση η ταυτότητα συνιστά κάτι εντελώς διαφορετικό από το υποκείμενο. «Η ταυτότητα [...] έμεινε αιχμάλωτη σε σύμβολα εντελώς ασταθή και λειψιά, τα οποία [...] παράγονται ενάντια στην πλαστικότητα και ταυτόχρονα εν ονόματί της. [...] είναι μια συλλογή από προσωπεία. [...]».<sup>598</sup> Η ταυτότητα δεν είναι σημαντική για τον Αρανίτση, αλλά το υποκείμενο, εφόσον με τον θάνατο του συγγραφέα-θεού ματαιώνεται το «νόημα ως αλήθεια».<sup>599</sup>

Διότι το υποκείμενο, αντίθετα από την «ταυτότητα», δεν είναι ένα ον, είναι μια λειτουργία, ένα πεδίο συναντήσεων, συγγενειών, παράλληλων συχνοτήτων, είναι ένας τόπος ρύθμισης των λοξοδρομήσεων του λογοτεχνικού σημαίνοντος, [...] αλλά το υποκείμενο:[είναι] η γραφή.[...] εκείνος που πραγματικά γράφει είναι το υποκείμενο (υπό το κείμενο), ο *μεσάζων* ρυθμιστής των λειτουργιών. [...] η ίδια η γλώσσα συνολικά πλήττεται από την αιμορραγία της σημασίας και τον φθίνοντα αναδιπλασιασμό του σημαίνοντος. [...] κρίση αυθεντικότητας που μαστίζει τον σύγχρονο κόσμο.<sup>600</sup>

Το υποκείμενο για τον Αρανίτση δεν είναι ένας άνθρωπος, αλλά μια λειτουργία. Στην ουσία το υποκείμενο ισοδυναμεί με τη γραφή, η οποία ρυθμίζει τα απεριόριστα νοήματα και τις σημασίες, αποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο, ότι τίποτα δεν είναι αυθεντικό. Η πραγματικότητα για τον Αρανίτση τίθεται διαρκώς υπό αίρεση. Ο Βαγενάς, από την άλλη, αντιδρώντας στην άποψη του Αρανίτση, υποστηρίζει ότι τόσο το δοκίμιο του Barthes για τον θάνατο του συγγραφέα, όσο και το κείμενο του Αρανίτση, αν προσληφθούν κυριολεκτικά τότε οι θέσεις του αποδεικνύονται α-νοητές. Ενώ, αν διαβαστούν μεταφορικά πεπαλαιωμένες, επειδή «ο κριτικός της μονοσημίας είναι ήδη νεκρός».<sup>601</sup>

Εξακολουθεί να αναρωτιέται ο Βαγενάς τι ακριβώς είναι το υποκείμενο και ποιος τελικά, κατά τη γνώμη του Αρανίτση, γράφει το πραγματικό κείμενο.<sup>602</sup> Τα στοιχεία για τα όποια βεβαιώνεται ο Βαγενάς είναι ότι το υποκείμενο δεν ταυτίζεται με τον εμπειρικό συγγραφέα, ούτε με τον Υποτιθέμενο Συγγραφέα,<sup>603</sup> αλλά ούτε με τον Μεταιχμιακό Συγγραφέα.<sup>604</sup>

Όλα αυτά μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι με τον όρο υποκείμενο ο Αρανίτσης εννοεί το ουδέτερο χέρι που περιέγραφε το 1968 ο Μπαρτ, ένα χέρι που τυπικά μόνο ανήκει

<sup>598</sup> ό.π..

<sup>599</sup> ό.π..

<sup>600</sup> ό.π..

<sup>601</sup> Βαγενάς, *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία*, 71.

<sup>602</sup> ό.π., 78.

<sup>603</sup> Αναφέρεται στον «Implied Author», έτσι όπως τον όρισε ο Wayne C. Booth, δηλαδή τη μορφή, την οποία «συγκροτεί ο αναγνώστης με βάση την εικόνα που θέτει μέσα στο έργο ο εμπειρικός συγγραφέας». ό.π., 79.

<sup>604</sup> Αναφέρεται στον «Autore Liminale», έτσι όπως τον όρισε ο Umberto Eco, δηλαδή τη μορφή που «βρίσκεται ανάμεσα στην πρόθεση του εμπειρικού συγγραφέα και στη γλωσσική πρόθεση που εκδηλώνεται από μια κειμενική στρατηγική». ό.π., 79-80.

στον εμπειρικό συγγραφέα, αφού δεν έχει καμμία ουσιαστική σχέση με αυτόν. [...] Με άλλα λόγια: το κείμενο ουσιαστικά το γράφει η γλώσσα. [...] Ο Αρανίσης πιστεύει πως το λογοτεχνικό κείμενο στην πραγματικότητα αυτογράφεται.<sup>605</sup>

Το κείμενο του Αρανίση, σύμφωνα με τον Βαγενά, χαρακτηρίζεται από τα ασύμβατα και παράδοξα εκείνα αδιέξοδα, τα οποία μπορεί να συναντήσει κανείς στα μεταμοντέρνα κριτικά κείμενα και τα οποία τα καθιστούν λιγότερο πειστικά. Οι εισηγητές της μεταμοντέρνας λογοτεχνικής θεωρίας αδυνατούν να κατανοήσουν «τη διαφορά ανάμεσα στη συγγραφική “πρόθεση” και “ενόρμηση”». Ο συγγραφέας δεν καταγράφει μόνο τις συνειδητές προθέσεις της προσωπικότητάς του, αλλά και τις «ασύνειδες και πολυσχιδείς επιθυμίες του προς έκφραση». Οι επιθυμίες του συγγραφέα, εφόσον υπερβαίνουν τις προθέσεις του, «αναγκάζουν τη γλώσσα να ομολογήσει προς αυτές και να υπερβεί τη μονοσημία». Για αυτό τον λόγο, θεωρεί ότι οι μεταμοντέρνοι κριτικοί εκλαμβάνουν αυτήν την υπέρβαση ως «απεριόριστο άνοιγμα του νοήματος, το οποίο προκαλούν [...] οι βουλήσεις της γλώσσας».<sup>606</sup>

Ο Βαγενάς θεωρεί τη μεταμοντέρνα κριτική τόσο του Αρανίση, αλλά και των υπόλοιπων μεταμοντερνιστών, εγχωρίων και μη, «παλαιομερολογιτική». Η αμφισβήτηση της μεταμοντέρνας θεωρίας, που εμφανίστηκε έντονη ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, έχει δείξει το αναξιόπιστο των θέσεων του μεταμοντερνισμού.<sup>607</sup> Άλλωστε, ο Βαγενάς δεν πιστεύει στην ύπαρξη μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, δηλαδή μιας λογοτεχνίας που να διαφοροποιείται ουσιαστικά από τη μοντερνιστική λογοτεχνία και να μας επιτρέπει να μιλούμε για μια νέα λογοτεχνία.<sup>608</sup> Εντούτοις, υποστηρίζει πως υπάρχει μόνο θεωρητική αντίληψη για τη λογοτεχνία, η οποία μπορεί να ονομαστεί μεταμοντέρνα ή μεταμοντερνιστική, γιατί διαφέρει σημαντικά από τον μοντέρνο τρόπο προσέγγισης των έργων.<sup>609</sup>

Παρόλο που ο Βαγενάς αμφισβητεί την ύπαρξη μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, η Μορφία Μάλλη θεωρεί ότι ο Βαγενάς με το έργο του *Η πτώση του ιπτάμενου* φέρνει στην ελληνική μεταφραστική θεωρία και πρακτική αλλαγές, οι οποίες υπερβαίνουν τη θεώρηση ότι το υπό μετάφραση έργο πρέπει να αναπαράγει το πρωτότυπο έργο και τίποτα παραπάνω.<sup>610</sup> Σύμφωνα με τη Μάλλη, ο Βαγενάς επινοεί μια διαφορετική

---

<sup>605</sup> ό.π., 80-81.

<sup>606</sup> ό.π., 85.

<sup>607</sup> Ο Νάσος Βαγενάς παραθέτει μια πληθώρα τίτλων από βιβλία τα οποία ασκούν καταλυτική κριτική στο μεταμοντέρνο. ό.π., 98.

<sup>608</sup> ό.π., 130.

<sup>609</sup> ό.π., 130-131.

<sup>610</sup> Μορφία Μάλλη, *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός και περιφέρεια. Μελέτη της μεταφραστικής θεωρίας και πρακτικής του Νάσου Βαγενά* (Αθήνα: Πόλις, 2002), 21.

μεταφραστική τεχνοτροπία, από αυτή των μοντερνιστών ποιητών της γενιάς του '30 και της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, προτάσσοντας μια νέα θεώρηση.<sup>611</sup>

Η Μάλλη υποστηρίζει πως τα ετερόκλιτα κείμενα που μεταφράζονται από τον Βαγενά συνοικούν δημιουργώντας ένα παλίμψηστο «ποιητικών και αφηγηματικών ιδιωμάτων», τα οποία δεν υπακούν σε έναν ορισμένο κανόνα, σε μια «ενοποιητική αρχή», όπως την ονομάζει.<sup>612</sup> Παράλληλα, η εξομολόγηση του καλλιτέχνη Βαγενά από τη μια και η διαλογική διαπλοκή του με το ακροατήριό του από την άλλη, καταργούν τα όρια ανάμεσα στο ιδιωτικό (δηλαδή την προσωπική αισθητική αξιολόγηση του γράφοντος ποιητή) και το δημόσιο (το πραγματικό και το νοητικό ακροατήριο).<sup>613</sup>

Ακόμη θεωρεί ότι η αξιοποίηση της τεχνικής του «collage» από τον Βαγενά, ο οποίος κατασκευάζει μια «παιγνιώδη, υβριδική κατασκευή» αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μεταμοντέρνων έργων. Παραπέμποντας στη Marjorie Perloff, η οποία χρησιμοποιεί τον όρο «collage» για να περιγράψει το αποτέλεσμα της τοποθέτησης διαφορετικών μεταξύ τους υλικών χωρίς σαφείς δεσμεύσεις και όρια, κυρίως με διάθεση παιχνιδιού, η Μάλλη θεωρεί πιο δόκιμο για την απόδοση της μεταμοντέρνας αυτής τεχνικής τον όρο παλίμψηστο, γιατί ο όρος αυτός είναι επιβαρημένος με συνδηλώσεις που παραπέμπουν στον μοντερνισμό. Επομένως, ενέχει πίσω από το έργο ένα «υπόδειγμα», που συχνά απουσιάζει από τα μεταμοντέρνα έργα, αφού δεν υπάρχει «ισχυρή λογική σχέση» ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο τοποθετούνται τα ανόμοια υλικά μεταξύ τους.<sup>614</sup>

Επιπρόσθετα θεωρεί με την «ατίθαση ειδολογική ετερογένεια» των κειμένων (ποιήματα σε ελεύθερο στίχο, σε πρόζα, χάικου, μια μπαλάντα, μια ωδή και τέσσερα πεζά), τα οποία παραθέτει ο Βαγενάς στη συλλογή, διαρρηγνύει τους «κώδικες των μνημειακών ειδών». Παράλληλο με το συνονθύλευμα των ειδών είναι και το συνονθύλευμα αντίθετων μεταξύ τους χαρακτηριστικών, όπως το σοβαρό με το κωμικό, η αφήγηση και ο διδακτισμός. Η Μάλλη υποστηρίζει πως οι μεταμοντέρνες αυτές τεχνικές του Βαγενά δεν κάνουν τίποτα άλλο παρά να υπονομεύουν την «αυθεντία» των ειδών και να μας αναγκάζουν να δούμε τα παραδοσιακά αυτά

---

<sup>611</sup> ό.π., 58. Για τη συλλογή του Βαγενά, *Η πτώση του Ιπτάμενου* αναφέρει ότι «[...] αναδεικνύεται όχι ως αποκρυστάλλωση μιας τεχνοτροπίας, αλλά ως θεματοποίηση της ίδιας της διαδικασίας κατασκευής του [...] αρθρώνει με ειρωνική ανακρίβεια και ανοιχτή διακειμενικότητα την εκ-κκεντρωση και τη διαφορά», ό.π., 66-67.

<sup>612</sup> ό.π., 68.

<sup>613</sup> ό.π., 69.

<sup>614</sup> ό.π., 70-71.

σχήματα, όχι «νοσταλγικά» και με «σεβασμό»,<sup>615</sup> όπως συνέβαινε με τους μοντερνιστές, αλλά μέσα από καινούριες «οπτικές γωνίες».<sup>616</sup> Καταδεικνύει ακόμη την καίριας σημασίας παρατήρηση του Ralf Cohen<sup>617</sup> ότι είναι σημαντικό να μελετηθούν οι αλληλεπιδράσεις εντός των συνδυασμών των ειδών και οι διαφορές τους από προηγούμενους συνδυασμούς, στην επική ποίηση, στην τραγωδία, στο μυθιστόρημα, στη λυρική ποίηση κ.λπ.<sup>618</sup>

Εντούτοις, η Μάλλη επισημαίνει τη διάκριση που κάνει η Perloff ως προς το παράδοξο φαινόμενο του μεταμοντερνισμού για κατάργηση των ειδολογικών ορίων. Θεωρεί ότι «όσο πιο ριζική είναι η διάλυσή των παραδοσιακών ειδολογικών ορίων, τόσο πιο σημαντική καθίσταται η έννοια της ειδολογικότητας». Αφού η απόρριψη, προϋποθέτει την ίδια στιγμή, την ορολογία των ειδών.<sup>619</sup> Καταλήγει ότι η *Πτώση του ιπτάμενου*, «αποτελεί παράδειγμα μεταμοντέρνου υβριδίου, που με τον διακειμενικό του σχεδιασμό αμφισβητεί τη μοντερνιστική αντίληψη της συγγραφικής πρωτοτυπίας και της κειμενικής αυτοδυναμίας».<sup>620</sup>

---

<sup>615</sup> Κονδύλης, *Η παρακμή του Αστικού*, 288.

<sup>616</sup> Μάλλη, *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, 73-74.

<sup>617</sup> Ralf Cohen, «Do Postmodern Genres Exist?», στο *Postmodern Genres*, επιμ. Perloff Marjorie (University of Oklahoma Press, Norman and London, 1988), 12.

<sup>618</sup> Μάλλη, *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, 80.

<sup>619</sup> ό.π., 78-79. Αντίθετα, η Linda Hutcheon δεν θεωρεί ότι η συγχώνευση των λογοτεχνικών ειδών μπορεί να διεξαχθεί ομαλά. Hutcheon, *A poetics*, 9.

<sup>620</sup> Μάλλη, *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, 87.



## 5. ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΕΣ ΤΑΚΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

### 5.1 Ο όρος Διακειμενικότητα και οι σημασίες του

Στο κείμενό του, με τίτλο «Intertextuality», ο Ulrich Broich εξετάζοντας τους Julia Kristeva, Roland Barthes, Harold Bloom και Gerard Genette, αναφέρει ότι η μεταμοντέρνα διακειμενικότητα διαφέρει κατά τούτο από την παλαιότερη χρήση της: «Έχει πολύ συχνότερη παρουσία και επιτελεί νέες λειτουργίες, οι οποίες σχετίζονται με μια διαφορετική αντίληψη για τη λογοτεχνία».<sup>621</sup> Μια από αυτές τις βασικές λειτουργίες ορίζεται από τον Ulrich Broich ως η «παιχνιδιάρικη λειτουργία» [ludic function].

Σύμφωνα με τον θεωρητικό, σε παλαιότερες μορφές διακειμενικότητας ένας συγγραφέας αναφέρεται σε άλλα κείμενα μέσα από το δικό του κείμενο, αναμένοντας από τους αναγνώστες του να κατανοήσουν αυτές τις αναφορές, ως μέρος της στρατηγικής του κειμένου του. Ο ιδανικός αναγνώστης όχι μόνο κατανοεί αυτές τις αναφορές αλλά επίσης αντιλαμβάνεται το γεγονός ότι ο συγγραφέας γνωρίζει την παρουσία τους μέσα στο κείμενό του. Διασαφηνίζει επίσης ότι αυτή η χρήση της διακειμενικότητας προορίζεται, κατά κανόνα, για να γίνει ευδιάκριτη από τις μη διακειμενικές αναφορές. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται από τον συγγραφέα, δίνει ακριβώς την ιδέα ότι αποτελεί κάτι διαφορετικό από αυτά που λέει ο συγγραφέας, συγκρινόμενο με τις επιρροές που του ασκούνται, καθώς επίσης και από την τυχόν λογοκλοπή.<sup>622</sup>

Η σημασία της διακειμενικότητας, έτσι όπως ορίστηκε τη δεκαετία του 60' από τη Julia Kristeva, αναδυόμενη από την παράδοση του μεταδομισμού, αποσκοπούσε αρχικά την αποσταθεροποίηση των πολιτιστικών αξιών και των συμβατικών κατηγοριών ερμηνείας. Στις μέρες μας είναι μια τεχνική συνυφασμένη άμεσα με τις θεωρίες του μεταμοντερνισμού.<sup>623</sup> Η Julia Kristeva στο δοκίμιο της: «The Bounded text» δηλώνει ότι στην πραγματικότητα κάθε κείμενο αποτελεί «μετάθεση κειμένων», ένα «διακείμενο σε έναν χώρο ενός συγκεκριμένου κειμένου», όπου «οι διάφορες

---

<sup>621</sup> Ulrich Broich, «Intertextuality», στο *International Postmodernism: Theory and literary practice*, επίμ. Hans Bertens και Douwe W. Fokkema, *Comparative History of Literatures in European Languages XI* (Amsterdam: J. Benjamins, 1997), 249-256.

<sup>622</sup> ό.π., 250.

<sup>623</sup> Η Μορφία Μάλλη αναφερόμενη στην έννοια της διακειμενικότητας ως σήμα κατατεθέν του μεταμοντερνισμού παραπέμπει στα έργα των Phister και Broich. Ο Phister υποστηρίζει ότι η διακειμενικότητα είναι κατά μία έννοια συνώνυμη λέξη με τον μεταμοντερνισμό στις μέρες μας. Αντίστοιχα, ο Broich αναφέρει ότι η συσχέτιση της διακειμενικότητας με το μεταμοντέρνο δεν οφείλεται μόνο στη συχνότητα με την οποία παρουσιάζεται σε μεταμοντέρνα έργα, αλλά και στο γεγονός ότι συνδέεται με μια νέα σύλληψη για τη λειτουργία της λογοτεχνίας, η οποία είναι τυπικά μεταμοντέρνα. Μάλλη, *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, 87.

εκφράσεις οι οποίες έχουν παρθεί από άλλα κείμενα, διασταυρώνονται και εξουδετερώνουν η μία την άλλη».<sup>624</sup> Ο Ulrich Broich εξετάζοντας το έργο της Julia Kristeva, θίγει το γεγονός ότι, αν και εγκαταλείπει αργότερα τον όρο «intertextualite» αρχικά αναφέρει ότι κάθε κείμενο «κατασκευάζεται ως ένα μωσαϊκό παραθεμάτων, αποτελεί την απορρόφηση και τη μεταμόρφωση ενός άλλου κειμένου».<sup>625</sup>

Ο Roland Barthes χαρακτηρίζει κάθε λογοτεχνικό έργο ως ένα «δωμάτιο από -αντιλάλους και αντηχήσεις» [chambre d'échos]. Οι αντίλαλοι των άλλων κειμένων αντικατοπτρίζονται αδιάκοπα στο κάθε λογοτεχνικό έργο.<sup>626</sup> Ο Ulrich Broich προσθέτει επίσης πως για τον Harold Bloom τα ποιήματα δεν είναι πράγματα αλλά μόνο λέξεις που αναφέρονται σε άλλες λέξεις, και αυτές οι λέξεις αναφέρονται με τη σειρά τους σε άλλες λέξεις, και ούτω καθεξής, στον «πυκνοκατοικημένο» κόσμο της λογοτεχνικής γλώσσας. Οποιοδήποτε ποίημα είναι ένα «διαποίημα» [inter-roem] και οποιαδήποτε ανάγνωση ενός ποιήματος είναι μια «δια-ανάγνωση» [inter-reading]. Αλλού πάλι, ο Harold Bloom ισχυρίζεται ότι «δεν υπάρχουν κείμενα αλλά μόνο σχέσεις μεταξύ των κειμένων».<sup>627</sup> Από την άλλη, ο Gerard Genette χρησιμοποιεί τη λέξη «παλίμψηστα» προκειμένου να αποδώσει καλύτερα τις διάφορες μορφές της διακειμενικότητας.

Καθίσταται σαφές λοιπόν ότι πίσω από τις έννοιες μωσαϊκό αναφορών [mosaic of quotations], δωμάτιο από αντιλάλους και αντηχήσεις [echo chamber], inter-roem ή [inter-text] και παλίμψηστα που έχουν χρησιμοποιηθεί στον προσδιορισμό της έννοιας της διακειμενικότητας ενυπάρχει μια ριζικά νέα αντίληψη για το λογοτεχνικό έργο. Σύμφωνα με τον Ulrich Broich, οι τέσσερις στοχαστές διαφέρουν ως προς τη ριζοσπαστικότητα με την οποία προσεγγίζουν τον όρο διακειμενικότητα. Η Julia Kristeva αντιλαμβάνεται τα παραθέματα ως «ευδιάκριτα αποσπάσματα», όπως διακρίνονται δηλαδή οι πολύ μικρές ψηφίδες ενός μωσαϊκού. Από την άλλη, υποστηρίζει ότι αυτή η διάκριση είναι αδύνατη στον Roland Barthes και στον Harold Bloom, αφού όλα τα κείμενα είναι διακείμενα ώστε δεν φαίνεται να υπάρχει «πραγματικότητα» ξεχωριστά από την «κειμενικότητα».<sup>628</sup>

---

<sup>624</sup> Julia Kristeva, *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*, μτφρ. Τ. Gora, A. Jardine & L.S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980), 36.

<sup>625</sup> Broich, «Intertextuality», 251 και Julia Kristeva, *Sèmeiotikè: Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1969), 146.

<sup>626</sup> Broich, «Intertextuality», 251-252 και Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 1975), 78.

<sup>627</sup> Broich, «Intertextuality», 251.

<sup>628</sup> Ο Ulrich Broich αποκρυσταλλώνει τη θεώρηση του Derrida για το κείμενο. ό.π..

Ο Ulrich Broich διασαφηνίζει ότι η ιδέα της διακειμενικότητας είναι κεντρική για την κατανόηση της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, επειδή ακριβώς συνδέεται με μεταμοντέρνες αντιλήψεις και στρατηγικές. Τέτοιες αντιλήψεις είναι ο θάνατος του συγγραφέα, η χειραφέτηση του αναγνώστη, η αυτοαναφορικότητα, η λογοτεχνία της λογοκλοπής, η αποσπασματικότητα, ο συγκρητισμός και το άπειρο του νοήματος. Προπάντων, προβάλλει την άποψη ότι εφόσον ένα κείμενο παύει να είναι η πρωτότυπη δημιουργία ενός συγγραφέα και αποτελεί ένα διακείμενο μέσα από το οποίο μπορούμε να συναντήσουμε αμέτρητες αναφορές σε άλλα κείμενα, τότε η διακειμενικότητα συνδέεται άμεσα με την αντίληψη, περί θανάτου του συγγραφέα.<sup>629</sup>

Σύμφωνα με τον Michel Foucault το «συγγράφειν είναι κοινωνική σύμβαση, όχι ένα φυσικό είδος, και θα ποικίλλει από τόπο σε τόπο και από εποχή σε εποχή».<sup>630</sup> Η λειτουργία του συγγραφέα επενεργεί σε ένα κείμενο και όχι το ίδιο το πρόσωπο του συγγραφέα. Την αντίληψη αυτή προαναγγέλλει το γνωστό κείμενο του Roland Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα». Με τη σειρά του ο θάνατος του συγγραφέα ως απόλυτου εξουσιαστή στο ένα και μοναδικό νόημα του κειμένου προετοιμάζει τη χειραφέτηση του αναγνώστη, ο οποίος διαβάζοντας ένα έργο θα κατανοήσει και θα προσδώσει στα στοιχεία του έργου το νόημα που αυτός αναγνωρίζει.<sup>631</sup> Η ιδέα ότι η λογοτεχνία καθρεφτίζει την πραγματικότητα, ξεθωριάζει μπροστά στην ιδέα ότι δεν αναπαριστά τίποτα άλλο παρά τον εαυτό της, αφού η λογοτεχνία αναπαριστά άλλα κείμενα. Η λογοτεχνία με την ανοικτότητα, την αποσπασματικότητα, δεν μπορεί παρά να αναπαριστά τον εαυτό της μέσα από μια σειρά αποσπασματικών διακειμένων σε ένα ατέρμονο παιχνίδι νοήματος.<sup>632</sup>

Με τη χρήση διακειμένων η μεταμοντέρνα λογοτεχνία δεν επιχειρεί να βάλει μια τάξη ή να νομιμοποιήσει ένα είδος, όπως συνέβαινε στο παρελθόν. Συχνά έχει ως στόχο να αμφισβητήσει τις βασικές διακρίσεις ανάμεσα στα είδη και να ανασκευάσει τις διάφορες συμβάσεις που ξεχωρίζουν το ένα είδος από το άλλο.<sup>633</sup> «Πολλοί μεταμοντέρνοι συγγραφείς απολαμβάνουν να παίζουν με τις διαφορετικές συμβάσεις των ειδών, καταργώντας τις, επιπλέον γράφουν για αναγνώστες που μπορούν να απολαύσουν αυτό το εξαιρετικά εξελιγμένο είδος παιχνιδιού».<sup>634</sup> Τέτοια λογοτεχνία

---

<sup>629</sup> ό.π..

<sup>630</sup> Gary Gutting, «Φουκώ», στο *Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*, επίμ. Νίκος Ταγκούλης, μτφρ. (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2006), 14.

<sup>631</sup> Broich, «Intertextuality», 252.

<sup>632</sup> ό.π..

<sup>633</sup> ό.π., 253.

<sup>634</sup> ό.π..

απορρίπτει όλους τους «ηθικούς ή πολιτικούς σκοπούς και υπερηφανεύεται για την αποκλειστικά παιχνιδιάρικη, απολαυστική [ludic] λειτουργία της».<sup>635</sup> Ας σημειωθεί ακόμη ότι ο Broich επισημαίνει το γεγονός ότι συχνά οι χαρακτήρες ενός λογοτεχνικού έργου, αντί να μιμούνται την «πραγματικότητα» που βρίσκεται έξω από το έργο, μιμούνται άλλους «κειμενικούς» κόσμους. Η αποσταθεροποίηση της πραγματικότητας διαμέσου των κειμενικών, πλασματικών κόσμων δημιουργεί ένα «αίσθημα ζάλης ή ίλιγγου».<sup>636</sup>

Εξακολουθεί όμως να απασχολεί την κριτική κατά πόσο διαφέρει η διακειμενικότητα και η χρήση της στους μοντερνιστές συγγραφείς από τους μεταμοντέρνους. Ο Ulrich Broich δεν πιστεύει ότι η διάκριση ανάμεσα στα μοντερνιστικά έργα και τα μεταμοντέρνα είναι πάντα αισθητή και ιδιαίτερα διακριτή. Εντούτοις, θεωρεί ότι η χρήση της είναι πολύ πιο διαδεδομένη στα μεταμοντέρνα έργα. Θεωρεί ότι είναι πιο προωθημένη και μπορεί, ως εκ τούτου, «να θεωρηθεί ως η ριζοσπαστικοποίηση αυτού που χρησιμοποιείται σε διάφορες εκδοχές του μοντερνισμού».<sup>637</sup>

Από τη σκοπιά του, ο Graham Allen σημειώνει ότι τα κείμενα «στερούνται οποιασδήποτε ανεξάρτητης σημασίας».<sup>638</sup> Επεξηγεί πως προκειμένου να ερμηνευθεί το πολύπλοκο δίκτυο κειμενικών σχέσεων πρέπει πρώτα να δημιουργηθεί, αφού το νόημα μετατρέπεται σε κάτι που βρίσκεται ανάμεσα στο λογοτεχνικό έργο και σε όλα τα άλλα κείμενα στα οποία αναφέρεται.<sup>639</sup>

Ο Hans-Peter Mai παρατηρεί ότι η Julia Kristeva προσπάθησε να επιτύχει αυτόν τον στόχο συγχωνεύοντας ιδέες από τη φιλοσοφία, τις πολιτικές επιστήμες, τη ψυχανάλυση και τη γλωσσολογία.<sup>640</sup> Ο κριτικός σημειώνει παράλληλα ότι είναι αλήθεια ότι η Julia Kristeva επινόησε τον όρο «διακειμενικότητα» για πρώτη φορά το 1966, σε μια ανασκόπηση του έργου του Mikhail Bakhtin, εντούτοις πολλά έχουν γραφτεί για την έννοια της «διαλογικότητας», τα οποία δε σχετίζονται με τη «διακειμενικότητα», γιατί μελετήθηκε κυρίως σε σχέση με άλλες επιστήμες, όπως η κοινωνιολογία, ο φαρμαλισμός, κ.λπ.<sup>641</sup>

---

<sup>635</sup> ό.π..

<sup>636</sup> ό.π., 254.

<sup>637</sup> ό.π..

<sup>638</sup> Graham Allen, *Intertextuality* (London: Routledge, 2000), i.

<sup>639</sup> ό.π..

<sup>640</sup> Hans-Peter Mai, «Bypassing Intertextuality Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext», στο *Intertextuality*, επιμ. Heinrich F. Plett, (Berlin: De Gruyter, 1991), 38.

<sup>641</sup> ό.π., 33.

Καθώς η Julia Kristeva επικεντρώνεται στη μελέτη της σημειωτικής ορίζει τη «διακειμενικότητα», για να δείξει πώς το κείμενο αποτελεί ένα σταυροδρόμι, μια διασταύρωση κειμένων, σημείων και κωδικών του πολιτισμού από τον οποίο προέρχεται. Επιπρόσθετα, επισημαίνεται από τους μελετητές ότι η Kristeva επηρεάστηκε από την ιδέα της «παραγωγής» των μαρξιστικών θεωριών, αλλά και από τον Sigmund Freud.<sup>642</sup> Ο Η.Ρ. Mai προβάλλει την άποψη ότι η Kristeva, στην ουσία προτείνει μια κοινωνιολογική αντίληψη για τη λογοτεχνία, όπου στοιχεία της διακειμενικότητας συμμετέχουν όχι μόνο στη λογοτεχνία, αλλά και την ιστορία και την κοινωνία.<sup>643</sup> Εισηγείται παράλληλα, ότι δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η στάση και η έρευνα της Kristeva είχε σαφέστατα πολιτικές σκοπιμότητες. Στόχος της ήταν να «ενδυναμώσει τη σκέψη του αναγνώστη», αφού με την κριτική της προσπάθησε να αντιπαχθεί στη λογοτεχνική και κοινωνική παράδοση γενικότερα:<sup>644</sup>

[...] η Kristeva πλέον δεν αντιλαμβάνεται την κοινωνία ή την ιστορία ως κάτι έξω από το κείμενο, κάποια δηλαδή αντικειμενική οντότητα που βρίσκεται έξω από το κείμενο και εναντίον του, αλλά ως κάτι που συμμετέχει στην κειμενικότητα, όπως και η λογοτεχνία.<sup>645</sup>

Φαίνεται πως την ελληνική επικράτεια οι μελέτες που πυροδότησαν τις συζητήσεις για τη διακειμενικότητα δεν ήταν αυτές που αφορούσαν το έργο της Julia Kristeva. Κατά τη Μορφία Μάλλη η μεταμοντέρνα κειμενικότητα δεν σχολιάστηκε για παράδειγμα μέσα από τα έργα της Julia Kristeva (μεγάλο μέρος των οποίων άλλωστε παραμένει αμετάφραστο μέχρι σήμερα) αλλά βασίστηκε κυρίως στην αντίληψη του Roland Barthes για τη διακειμενικότητα.<sup>646</sup> Στο δοκίμιό του «Theory of the Text» ισχυρίζεται ότι το μεγαλύτερο μειονέκτημα του παραδοσιακού τρόπου κατανόησης ενός κειμένου είναι το ενδιαφέρον για «αντικειμενική σημασία».<sup>647</sup> Όλοι προσπαθούν να ερμηνεύσουν ένα κείμενο με βάση το μοναδικό νόημα το οποίο σκόπευε να καθιερώσει ο συγγραφέας. Ωστόσο, όπως ισχυρίζεται στο δοκίμιό του «Ο θάνατος του συγγραφέα», τα κείμενα δεν προέρχονται μόνο από τους συγγραφείς τους, αλλά από μια πληθώρα φωνών, η οποία χαρακτηρίζεται από άλλα κείμενα και άλλες εκφράσεις

---

<sup>642</sup> Αναφέρει για παράδειγμα ότι τα όνειρα είναι «μια διαδικασία [...] μιας παιχνιδιάρικης μετάθεσης, η οποία συνιστά το ίδιο το μοντέλο παραγωγής». Julia Kristeva, *The Kristeva reader*, επιμ. Τ. Moi (Oxford: Basil Blackwell, 1986), 83.

<sup>643</sup> Mai, «Bypassing Intertextuality», 40.

<sup>644</sup> ό.π., 41.

<sup>645</sup> ό.π., 40.

<sup>646</sup> Μάλλη, *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, 88.

<sup>647</sup> Roland Barthes, «Theory of the text», στο *Untying the text: A poststructural Reader*, επιμ. Robert Young (London: Routledge, 1981), 37.

και δηλώσεις. Έτσι, προτείνει μια νέα αντιμετώπιση του κειμένου η οποία πρέπει να χαρακτηρίζεται από «σημαινότητα» [signifiante], μια άπειρη διάσταση του νοήματος.<sup>648</sup>

Ο Barthes σημειώνει ότι διαμέσου της «αποδόμησης» [deconstruction] και της «αναδόμησης» [reconstruction] τα κείμενα, τα οποία υπήρξαν ή υπάρχουν γύρω μας και τελικά συγκατοικούν μέσα στο κείμενο, όλα μαζί συναποτελούν ένα διακείμενο.<sup>649</sup> Έτσι, άλλα κείμενα τα οποία είναι περισσότερο ή λιγότερο αναγνωρίσιμα μπορούν να εντοπιστούν σε αυτά που ονομάζει «διακείμενο» [intertext]. Ο Barthes ακολουθώντας την ιδέα του Foucault (1969) αναφέρει ότι τα κείμενα αποτελούνται από μια ποικιλία φωνών-πολυφωνία, ένα ανοικτό και με πολλές σημασίες χώρο, όπου η προέλευσή του είναι το «deja lu». Δηλαδή κείμενα που «έχουν διαβαστεί» ήδη.<sup>650</sup>

Ο Graham Allen τονίζει πως αν είχαμε τη δυνατότητα να κοιτάξουμε μέσα στο κεφάλι ενός συγγραφέα δεν θα ανακαλύπταμε πρωτότυπες σκέψεις.<sup>651</sup> Ο σύγχρονος συγγραφέας συγκεντρώνει μόνο και οργανώνει ότι έχει ήδη ειπωθεί ή γραφεί από μια ποικιλία κειμένων -από τα οποία, κανένα δεν είναι πρωτότυπο κείμενο από μόνο του. Παρόλα αυτά, ο Barthes έχοντας αρνηθεί την ιδέα ότι οι συγγραφείς έχουν εξουσία στο κείμενό τους, αναφέρει ότι ακόμη κι αν εντοπίζουμε διακειμενικά στοιχεία σε ένα κείμενο, θα μας παρέχουν πρόσβαση μόνο στα «σημαίνοντα» [signifiers] (υλική μορφή) και όχι στα «σημαινόμενα» [signified] (σημασία, έννοια). Σημειώνει ότι είναι «η γλώσσα η οποία μιλάει και όχι ο συγγραφέας». «Γράφω [...] σημαίνει να φτάσω στο σημείο όπου η γλώσσα ενεργεί, “εκτελεί” και όχι “εγώ”». <sup>652</sup> Βαρύνουσας σημασίας είναι και η έννοια της λέξης «author» στις λατινικές γλώσσες, η οποία, όπως θα δούμε πιο κάτω, έχει την έννοια της εξουσίας, της επιβολής.

Ο Barthes στο κείμενό του «Η Γραφή της Ανάγνωσης» προσπαθεί να καταρρίψει τον μύθο του «αιώνιου ιδιοκτήτη» ενός έργου που είναι ο συγγραφέας, έτσι όπως τον πραγματεύεται και στο δοκίμιό του «Ο θάνατος του συγγραφέα».<sup>653</sup> Θεωρεί

---

<sup>648</sup> Σύμφωνα με τον Roland Barthes, «Το [κείμενο] ανασκευάζει τη γλώσσα της επικοινωνίας, αναπαράστασης, ή έκφρασης και ανακατασκευάζει μια άλλη γλώσσα». ό.π., 37.

<sup>649</sup> ό.π., 29.

<sup>650</sup> Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Seuil, 1970), 16.

<sup>651</sup> Allen, *Intertextuality*, 72.

<sup>652</sup> Roland Barthes, *Εικόνα–Μουσική–Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός (Αθήνα: Πλέθρον, 1988), 43.

<sup>653</sup> Το δοκίμιο του Roland Barthes δημοσιεύεται μεταφρασμένο στην αγγλική το 1967. Roland Barthes, «The death of the author», μτφρ. Richard Howard, στο *Aspen*, αρ. 5-6 (1967). Στα γαλλικά στο *Manteia*, αρ. 5 (Φθινόπωρο 1968), 12-17. Βλ. και τις χρήσιμες πληροφορίες που δίνει ο Δημήτρης Παπανικολάου για το είδος των περιοδικών, τα αφιερώματα και την απήχηση των πρώτων δημοσιεύσεων. Δημήτρης Παπανικολάου, «Πεθαίνει, ρε, ο συγγραφέας; Μεταμοντερνισμός, πολιτισμική πολιτική και ελληνικές κριτικές αγκυλώσεις» στο *Η πρόσληψη των μετανεωτερικών ιδεών στην Ελλάδα (6 και 7 Μαρτίου 2015)*,

ότι αδίκως δίνουμε υπέρμετρα «προνόμια» στο πρόσωπο και την ιστορία, από όπου απορρέει το έργο του συγγραφέα:

[...]. εμείς οι άλλοι, οι αναγνώστες του, έχουμε απλά την επικαρπία. [...]. ενέχει μια διάσταση εξουσίας: ο συγγραφέας θεωρείται ότι έχει δικαιώματα επί του αναγνώστη, ότι τον περιορίζει σε ένα συγκεκριμένο «νόημα» του έργου του, και αυτό το νόημα είναι φυσικά το γνήσιο, το αληθινό νόημα, [...]. και σε καμιά περίπτωση «αυτό που κατανοεί ο αναγνώστης». <sup>654</sup>

Εντούτοις, ο Barthes υποστηρίζει ότι οι συνειρμοί, οι οποίοι προκαλούνται κατά την ανάγνωση δεν είναι ποτέ «άναρχοι», <sup>655</sup> απορρέουν από μια «χιλιετή λογική της αφήγησης», <sup>656</sup> από τον ευρύτατο «πολιτισμικό χώρο» <sup>657</sup> στο πλαίσιο του οποίου διαμορφώνεται τόσο η προσωπικότητα του συγγραφέα, όσο και του αναγνώστη. Η ερμηνεία του κειμένου για τον Barthes αποτελεί μια «παιγνιώδη αλήθεια». Το παιχνίδι της ανάγνωσης αποτελεί για τον κριτικό μια «ακαταπρόλητη εργασία», ερμηνείας των «σημείων του κειμένου»: <sup>658</sup>

Το έργο βλέπεται (στους βιβλιοπώλες, στις δελτιοθήκες, στα προγράμματα εξετάσεων), το κείμενο αποδεικνύεται, ομιλείται, σύμφωνα με ορισμένους κανόνες (ή εναντίον ορισμένων κανόνων). Το Κείμενο δεν μπορεί να σταματήσει (λόγου χάρη, σε ένα ράφι βιβλιοθήκης). Η συστατική του κίνηση είναι η διάπλευση (μπορεί, κυρίως, να διαπεράσει το έργο, αρκετά έργα). <sup>659</sup>

Η πληθυντική, ή δαιμονική, υφή, η οποία αντιπαραθέτει το Κείμενο στο έργο, μπορεί να προκαλέσει βαθύτατες ανασυνθέσεις της ανάγνωσης, εκεί ακριβώς όπου ο μονολογισμός φαίνεται να είναι ο Νόμος. <sup>660</sup>

Είναι φανερό ότι η ανάγνωση δεν αποτελεί ποτέ μια ανεξάντλητη διαδικασία. Το μοναδικό νόημα σε ένα κείμενο απελευθερώνεται από τη συγγραφική εξουσία και τον «μονολογισμό», μετασχηματίζεται σε κάτι πολύμορφο, «πληθυντικό». <sup>661</sup> Σύμφωνα με τον θεωρητικό, τέσσερα επίπεδα, τα οποία αλληλοεπιδρούν με τον «κοινωνικό κώδικα», την «επιθυμία» και τη «φαντασία» του αναγνώστη, διαμορφώνουν την πράξη της ανάγνωσης: το «Αντιληπτικό», η «Καταδήλωση», το «Συνειρμικό» (συνδηλωτικό) και το «Διακειμενικό». Η γλώσσα, το επίπεδο κατάκτησης, η φυσιολογία, η

---

επιμ. Ουρανία Καϊάφα (Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη, 2018), 168.

<sup>654</sup> Roland Barthes, «Η γραφή της Ανάγνωσης», *Απόλαυση–Γραφή–Ανάγνωση*, μτφρ. Αρχοντή Κόρκα (Αθήνα: Πλέθρον, 2005), 15.

<sup>655</sup> ό.π., 16.

<sup>656</sup> ό.π.,

<sup>657</sup> ό.π.,

<sup>658</sup> ό.π., 17.

<sup>659</sup> Barthes, *Εικόνα–Μουσική–Κείμενο*, 153.

<sup>660</sup> ό.π., 56.

<sup>661</sup> ό.π., 155.

γλωσσολογία της επικοινωνίας, η ψυχολογία, η κοινωνιοσημειολογία και δεκάδες άλλοι κώδικες επικοινωνίας επηρεάζουν την πράξη της ανάγνωσης.<sup>662</sup> Ανάμεσα στα δύο είδη αναγνώσεων (τις νεκρές αναγνώσεις που υπακούνε σε στερεότυπα και επαναλήψεις και τις ζωντανές αναγνώσεις, οι οποίες υπακούνε στις συγκινήσεις του υποκειμένου που διαβάζει), ο Barthes θεωρεί τις δεύτερες, τις ζωντανές αναγνώσεις, «διχασμένες αναγνώσεις», γιατί «θεμελιώνονται σε μια αντίθετη λογική από αυτή του Cogito».<sup>663</sup>

Ο Umberto Eco μας υποδεικνύει πώς να διαβάσουμε το έργο του Barthes. Ισχυρίζεται ότι δεν πρέπει να τον διαβάσουμε υπό το φως των θεωριών της αποδόμησης και της παραγωγής, οι οποίες είναι μεταγενέστερες απ' αυτόν. Δεν θεωρεί ότι ο Barthes εξυμνεί το «άπιαστο και τη διηνηκή ολίσθηση του νοήματος» κατά την ανάγνωση ενός κειμένου. Υποστηρίζει ότι υπάρχουν δύο θεωρίες έναντι της «απειρότητας» του κειμένου: του Αγίου Αυγουστίνου και των καβαλιστών. Σύμφωνα με τον Eco, ο Barthes ήταν αυγουστιανός και όχι καβαλιστής. Οι καβαλιστές ήξεραν ότι οι συνδυασμοί ανάμεσα στα γράμματα της Τορά είναι άπειροι και παράγουν συνεχώς νέες εκδοχές, οδηγώντας σε μια απειρότητα ερμηνειών. Αντίθετα, σημειώνει ο Umberto Eco για τον Άγιο Αυγουστίνo ότι:

[...]. ήξερε ότι το ιερό κείμενο είναι άπειρο, αλλά μπορούμε πάντοτε να το υποβάλλουμε σε έναν κανόνα παραποίησης, ώστε να αποκλείσουμε αυτό που το κείμενο δεν θα επέτρεπε να διαβάσουμε, όσο δραστική κι αν θα ήταν η ερμηνευτική βία που θα του ασκούσαμε. Δεν είναι δυνατό να πούμε αν μια ερμηνεία είναι βάσιμη, ούτε αν είναι η καλύτερη, αλλά είναι δυνατόν να πούμε αν το κείμενο απορρίπτει μια ερμηνεία που είναι ασύμβατη με το πλαίσιο στο οποίο εγγράφεται.<sup>664</sup>

Με τον τρόπο αυτό, ο Umberto Eco καταρρίπτει την άποψη για το ατελεύτητο του νοήματος, δίνοντας μας τη δυνατότητα ύπαρξης μιας και μόνης ερμηνείας, η οποία συμφωνεί με το πλαίσιο στο οποίο εγγράφεται το λογοτεχνικό έργο. «Το έργο είναι μια μηχανή παραγωγής ερμηνειών». Δεν θα υπήρχε λόγος ένας συγγραφέας να γράφει ένα μυθιστόρημα ή ένα ποίημα αν προσφέρει ερμηνείες του έργου του.<sup>665</sup>

Δεν υπάρχει τίποτα πιο παρήγορο για τον συγγραφέα ενός μυθιστορήματος από το να ανακαλύπτει αναγνώσεις που δεν τις είχε σκεφτεί, και τις οποίες υποβάλλουν οι

<sup>662</sup> Barthes, *Απόλαυση–Γραφή–Ανάγνωση*, 20-21.

<sup>663</sup> ό.π., 22.

<sup>664</sup> ό.π., 285.

<sup>665</sup> Umberto Eco, *Επιμύθιο στο Όνομα του Ρόδου*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη (Αθήνα: εκδόσεις «γνώση», 1993), (α' έκδ. πρωτοτύπου 1980), 10.



αναγνώστες. [...] αλλά σε κάθε περίπτωση θα πρέπει να σιωπά, και ας φροντίσουν οι άλλοι, με το κείμενο στο χέρι, να την αντικρούσουν [μια νέα ανάγνωση].<sup>666</sup>

Όταν το έργο τελειώνει, αρχίζει ένας διάλογος μεταξύ του κειμένου και των αναγνωστών του. Ο συγγραφέας έχει αποκλειστεί από τον διάλογο αυτό. Το μόνο που υπάρχει είναι το κείμενο και ο αναγνώστης, σύμφωνα με τον Eco. Το κείμενο είναι μια εμπειρία μετασχηματισμού για τον αναγνώστη του.<sup>667</sup>

Όταν ο συγγραφέας σχεδιάζει κάτι νέο και προβάλλει έναν διαφορετικό αναγνώστη, [...] επιθυμεί να αποκαλύψει στο κοινό του αυτό το οποίο θα' πρεπε να επιθυμεί, ακόμη κι αν δεν το ξέρει. Θέλει ν' αποκαλύψει στον αναγνώστη τον εαυτό του.<sup>668</sup>

Ο Barthes καταρρίπτει τον μύθο του συγγραφέα-θεού, του οποίου «το πρόσωπο»,<sup>669</sup> η «ιστορία»,<sup>670</sup> οι «προτιμήσεις»,<sup>671</sup> τα «πάθη»<sup>672</sup> καθοδηγούσαν και επικύρωναν τις ερμηνείες των λογοτεχνικών έργων και συνδέονταν με τη μεθοδολογία των λογοτεχνικών σπουδών. Η Γεωργία Φαρίνου–Μαλαματάρη επισημαίνει τη δυσκολία που έχουμε στη μετάφραση της λέξης συγγραφέας [auteur/ autorité–author/authority], διότι στην ελληνική της μετάφραση, η λέξη συγγραφέας δε συνδυάζει στο επίπεδο του σημαίνοντος τη «συγγραφή» με την «εξουσία». <sup>673</sup> Το κείμενο δηλαδή δε θεωρείται το αποτέλεσμα συγγραφής ενός και μόνον ανθρώπου, του συγγραφέα. Απελευθερώνεται όπως σημειώνει από την όποια θεσμική εξουσία (πολιτική, θρησκευτική, ακαδημαϊκή).<sup>674</sup>

Η μάχη ανάμεσα στον συγγραφέα και τη γραφή, σύμφωνα με τον Barthes κερδίζεται από τη γραφή:

Η γραφή είναι καταστροφή κάθε φωνής, κάθε προέλευσης. Η γραφή είναι αυτό το ουδέτερο, αυτό το μικτό, αυτό το πλάγιο όπου καταφεύγει το υποκείμενο μας, το ασπρόμαυρο όπου έρχεται, και χάνεται, η όποια ταυτότητα, ακόμα και η ταυτότητα του σώματος που γράφει. [...] ο συγγραφέας μπαίνει μέσα στον δικό του θάνατο, αρχίζει η γραφή.<sup>675</sup>

Ο Roland Barthes πιστεύει πως ο Υπερρεαλισμός και η γλωσσολογία συντέιναν στην απομυθοποίηση της εικόνας του Συγγραφέα. Ο Υπερρεαλισμός δια

---

<sup>666</sup> ό.π., 11-12.

<sup>667</sup> Δες το κεφάλαιο «Η κατασκευή του αναγνώστη». ό.π., 45-49.

<sup>668</sup> ό.π., 47.

<sup>669</sup> Barthes, *Εικόνα–Μουσική–Κείμενο*, 138.

<sup>670</sup> ό.π..

<sup>671</sup> ό.π..

<sup>672</sup> ό.π..

<sup>673</sup> Γεωργία Φαρίνου–Μαλαματάρη, «Αφήγηση/ Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση», *Εστία*, τχ. 1735, (Ιούνιος 2001), σ. 1007.

<sup>674</sup> ό.π., 1006-1007.

<sup>675</sup> Barthes, *Εικόνα–Μουσική–Κείμενο*, 137.

μέσου της αυτόματης γραφής, αφαιρεί τη θεϊκή διάσταση του συγγραφέα. Παρόλο που θεωρεί ότι ο υπερρεαλιστής καλλιτέχνης, εξακολουθεί ακόμη με ρομαντικό τρόπο να ανατρέψει κώδικες και κανόνες. Από την άλλη, η επιστήμη της γλωσσολογίας μετατρέποντας τον συγγραφέα στο πρόσωπο που γράφει ευνόησε την αλλαγή οπτικής στην ερμηνεία ενός έργου. Ο «σύγχρονος γραφέας, έχοντας ενταφιάσει τον Συγγραφέα» δίνει τον λόγο στη «γλώσσα».<sup>676</sup> Το κείμενο είναι «ένα πλέγμα αναφορών, προερχόμενων από τις χίλιες τόσες εστίες πολιτισμού».<sup>677</sup>

Ο Barthes σημειώνει ότι η μόνη ικανότητα του συγγραφέα είναι «να αναμιγνύει τις γραφές, να αντιπαραθέτει τις μεν με τις δε, έτσι που να μη στηρίζεται ποτέ μόνο στη μία από αυτές».<sup>678</sup> Ο γραφέας «μιμείται το βιβλίο» και το βιβλίο σύμφωνα με τον Barthes αποτελεί «μια μίμηση ωθούμενη προς τα πίσω εις το άπειρον, και που χάνεται στα βάθη του χρόνου».<sup>679</sup> Αξίζει να παραθέσουμε ένα μικρό απόσπασμα από το δοκίμιο του κριτικού «Από το έργο στο Κείμενο»:

[...]. δε σημαίνει ότι ο Συγγραφέας δεν μπορεί να επανέλθει μέσα στο κείμενο, στο κείμενό του. Μα τότε είναι, αν μπορούμε να το πούμε έτσι, υπό την ιδιότητα του προσκεκλημένου. Αν είναι μυθιστοριογράφος, ως ένα από τα πρόσωπα του έργου του, σχεδιασμένο μέσα στον «τάπητα». Η «εγγραφή» δεν είναι πια προνομιούχα, πατρική, διφυής, αλλά «παιγνιώδης»: γίνεται, αν μπορούμε να εκφρασθούμε έτσι, ένας χάρτινος συγγραφέας. Η ζωή του δεν είναι πια η πηγή των μύθων του, αλλά ένας μύθος ανταγωνιστικός στο έργο του. Υπάρχει επαναστροφή του έργου προς τη ζωή (και όχι το αντίθετο). [...] Το «εγώ» που γράφει το κείμενο δεν είναι ποτέ, κι αυτό, παρά μόνο ένα χάρτινο «εγώ»...<sup>680</sup>

Πρόκειται για μια μετατόπιση από την αυθεντία του «συγγραφέα» στην έκφραση της «υποκειμενικότητας». Ένα άλλο εγώ αντικαθιστά τον «νεκρό» πια συγγραφέα. Η περίοδος κατά την οποία δημοσιεύει ο Roland Barthes τα δοκίμια αυτά, αποτελεί μια περίοδο ζυμώσεων και ανακατατάξεων που επιτρέπει την αναθεώρηση και την αμφισβήτηση αξιών και κέντρων εξουσίας. Η Linda Hutcheon στο κλασικό βιβλίο της για τον μεταμοντερνισμό διαπιστώνει ότι ο αέρας της αμφισβήτησης τη δεκαετία του 1960 προσλαμβάνονταν θετικά, γιατί αποτελούσε το ξεκίνημα μιας αλλαγής. Επομένως, προτείνει να δούμε την αμφισβήτηση του ρόλου του συγγραφέα μέσα στο πνεύμα της εποχής:

Ίσως αποτελεί μια ακόμη κληρονομιά από τη δεκαετία του 1960 το να πιστεύουμε ότι η αμφισβήτηση και η προκλητικότητα είναι θετικές αξίες (ακόμη και αν δεν

---

<sup>676</sup> ό.π., 141.

<sup>677</sup> ό.π..

<sup>678</sup> ό.π..

<sup>679</sup> ό.π., 142.

<sup>680</sup> ό.π., 157.

προσφέρονται λύσεις σε προβλήματα), γιατί η γνώση που μπορεί να προκύψει από μια τέτοια αμφισβήτηση μπορεί να είναι η μόνη πιθανή προϋπόθεση αλλαγής. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 στις «Μυθολογίες», ο Roland Barthes είχε ήδη προμηνύσει αυτό το είδος σκέψης στις μπρεχτιανές προκλήσεις του σε οτιδήποτε είναι «φυσικό» ή συμβαίνει «χωρίς λόγο» στον πολιτισμό μας –δηλαδή, όλα αυτά τα οποία θεωρούνται καθολικά και αιώνια, και επομένως αμετάβλητα. Πρότεινε την ανάγκη να αναρωτηθούμε και να απομυθοποιήσουμε πρώτα και μετά να εργαστούμε για την αλλαγή. Η δεκαετία του 1960 ήταν η εποχή της ιδεολογικής συγκρότησης για πολλούς από τους μεταμοντερνιστές στοχαστές και καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1980 και τώρα είναι η στιγμή όπου μπορούμε να δούμε τα αποτελέσματα αυτής της διαμόρφωσης.<sup>681</sup>

Πρόκειται για μια «διαδικασία μετατόπισης του ενδιαφέροντος από το (συγγραφικό) υποκείμενο αυτό καθαυτό, στην ίδια τη διαδικασία της υποκειμενικότητας».<sup>682</sup> Ο Παπανικολάου υιοθετώντας τις απόψεις του Jean Burke υποστηρίζει ότι η αμφισβήτηση της αυθεντίας του συγγραφέα βρίσκεται πολύ κοντά στην πολιτική της υποκειμενικότητας, του Μάη του '68. Αφού από τη δεκαετία του '60 και έπειτα αρχίζει μια παραγωγή με πολιτικό, κριτικό, φιλοσοφικό και καλλιτεχνικό πρόσημο, που μερικοί υποτιμητικά ονομάζουν «μεταμοντέρνο», στην ουσία όμως αποτελεί μια «πολύπλευρη κριτική συζήτηση» και «πολιτισμική πράξη» στο πλαίσιο της μετανεωτερικότητας.<sup>683</sup>

Ο Δημήτρης Παπανικολάου αναφέρει ότι η ελληνική κριτική συχνά εξαντλεί το θέμα «μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία» με τη «μικρολογιστική αποτίμηση»<sup>684</sup> του δοκιμίου του Barthes για το «Θάνατο του Συγγραφέα». Εξίσου υποστηρίζει ότι η επιμονή στην αυθεντία του συγγραφέα/ δημιουργού, όσο και στην αυθεντία του κριτικού που την επικαλείται: «πήρε τέτοια θέση στη χώρα μας ως μεθοδολογική κανονικότητα, ακριβώς γιατί κούμπωνε τόσο καλά με το σύστημα πατρωνίας που σε μεγάλο βαθμό επιμένει να λειτουργεί ως κεντρική λογιστική των κοινωνικών δομών (και χαρακτηρίζει και τη δημόσια σφαίρα και τις πολιτισμικές δομές και τις πανεπιστημιακές μας δομές)».<sup>685</sup> Η «πολύπλοκη αγκύλωση»<sup>686</sup> και η εχθρότητα με την οποία αντιμετωπίζει ακόμη και σήμερα μερίδα της κριτικής το δοκίμιο του Roland

<sup>681</sup> Hutcheon, *A poetics*, 20.

<sup>682</sup> Παπανικολάου, «Πεθαίνει, ρε», 170.

<sup>683</sup> ό.π., 170-171. Ο Δημήτρης Παπανικολάου υποστηρίζει ότι η αντιδραστικότητα του δοκιμίου για τον Θάνατο του Συγγραφέα είναι και ο λόγος για τον οποίο μέχρι σήμερα ασκεί μεγάλη γοητεία και έμπνευση σε διάφορα κινήματα (φεμινιστικά, μεταφεμινιστικά, κοινωνικού φύλου, και άλλα).

<sup>684</sup> ό.π., 160.

<sup>685</sup> ό.π., 164.

<sup>686</sup> ό.π., 163.

Barthes, οφείλεται στην «ιδέα ενός συστήματος μονοσήμαντης και στενής επιρροής των κειμένων πάνω σε κείμενα και ανθρώπους, του ενός συγγραφέα στον άλλο».<sup>687</sup>

Ωστόσο, η «ανάμειξη των γραφών» σύμφωνα με τον Barthes δεν αποτελεί μοναδικό προνόμιο του γραφέα, αλλά επιτελείται και από τον νέο προνομιούχο εκτελεστή της πράξης της γραφής, τον αναγνώστη. Η κλασική κριτική δεν του προσδίδει κανένα προνόμιο. Οι «πολλαπλές γραφές» που προέρχονται από πολλές «κουλτούρες» διαλέγονται μεταξύ τους, διαμορφώνουν μια παρωδία, μια αμφισβήτηση. «Ο αναγνώστης είναι ένας άνθρωπος χωρίς ιστορία, χωρίς βιογραφία, χωρίς ψυχολογία»,<sup>688</sup> που ανασυγκροτεί τη γραφή.

Την ίδια στιγμή ο Umberto Eco διατείνεται ότι το κείμενο βρίσκεται εκεί και παράγει τις δικές του εντυπώσεις. Ο συγγραφέας δεν πρέπει να δίνει ερμηνείες για το έργο του, παρόλο που μπορεί να αφηγηθεί τον τρόπο και τους λόγους που τον οδήγησαν στη συγγραφή του.<sup>689</sup> «Θα 'πρεπε να πεθαίνει μετά τη συγγραφή για να μη διαταράσσει την πορεία του κειμένου».<sup>690</sup> Αν ο συγγραφέας μας αφηγηθεί τον τρόπο με τον οποίο έγραψε ένα έργο, αυτό δεν αποδεικνύει παράλληλα ότι το έργο γράφτηκε «καλά».<sup>691</sup>

Ο Barthes δίνει έναν περισσότερο «μεταφορικό» ορισμό, ισχυριζόμενος ότι το «διακείμενο» [intertext] είναι μια μουσική από μορφές, μεταφορές, σκέψεις-λέξεις που μεταδίδουν μηνύματα όπως μια σειρήνα.<sup>692</sup> Από την άλλη με τρόπο πολύ πιο σχολαστικό, ο Gérard Genette, παρόλο που παρατηρεί ότι ο όρος της Kristeva «διακειμενικότητα» [intertextuality] μας παρέχει μια παραδειγματική ορολογία, ορίζει εκ νέου την έννοια, επινοώντας όπως θα δούμε νέους όρους, προκειμένου να περιγράψει πιο ειδικά τις περιπτώσεις συμπαρουσίας κειμένων μέσα στα έργα.<sup>693</sup>

Ο όρος «μεταδιακειμενικότητα» [transtextuality], στην ουσία, αντικαθιστά τον όρο «διακειμενικότητα» και αναφέρεται σε όλα όσα συσχετίζονται κρυφά ή φανερά ένα κείμενο με άλλα κείμενα.<sup>694</sup> Τον όρο «μεταδιακειμενικότητα» εισηγείται ως εναλλακτική λύση, μελετώντας τις σχέσεις μεταξύ του κειμένου και του δικτύου του,

---

<sup>687</sup> ό.π., 164.

<sup>688</sup> Barthes, «Ο θάνατος», 143.

<sup>689</sup> Eco, *Επιμύθιο* στο, 15.

<sup>690</sup> ό.π., 14.

<sup>691</sup> ό.π., 16.

<sup>692</sup> Roland Barthes, *The Pleasure of the text* (New York: Hill and Wang, 1975), 145.

<sup>693</sup> Gérard Genette, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, εισαγ. Λίζυ Τσιριμώκου, επιμ. Μαρία Στεφανοπούλου, Λίζυ Τσιριμώκου, μφρ. Βασίλης Πατσογιάννης (Αθήνα: Εκδόσεις ΜΙΕΤ, 2018), 28.

<sup>694</sup> ό.π., σ. 27

«αρχικειμένου» [architextural] μέσα από το οποίο μπορεί κανείς να φτάσει στο νόημα. Τον όρο «μεταδιακειμενικότητα» τον υποδιαιρεί σε πέντε υποκατηγορίες που έχουν ως εξής: «διακειμενικότητα» [intertextuality], «παρακειμενικότητα» [paratextuality], «αρχικειμενικότητα» [architextuality], «μετακειμενικότητα» [metatextuality] και την «υπερκειμενικότητα» [hypertextuality].

Η έννοια της «αρχικειμενικότητας» [architextuality] μπορεί να νοηθεί ως το σύνολο των γενικών ή υπερβατικών κατηγοριών, τύπων λόγου, τρόπων έκφρασης, λογοτεχνικών ειδών, από τα οποία αναδύεται κάθε κείμενο. Σύμφωνα με τον Genette, είναι ο πιο αφαιρετικός όρος και εκφράζει κυρίως παρακειμενικές αναφορές. Βρίσκεται παντού.<sup>695</sup>

Ένας δεύτερος τύπος μεταδιακειμενικών σχέσεων ανάμεσα στα κείμενα είναι η «διακειμενικότητα». Νοείται ως η έννοια, η οποία συμπεριλαμβάνει τα παραθέματα (με εισαγωγικά, με ακριβή μνεία ή όχι), τους υπαινιγμούς (εκφώνηματα των οποίων η κατανόηση προϋποθέτει την αντίληψη μιας σχέσης ανάμεσα σε αυτό και σε κάτι άλλο που παραπέμπουν), τη λογοκλοπή (ανομολόγητο αλλά κυριολεκτικό/πραγματικό δάνειο).<sup>696</sup>

Ο τρίτος τύπος της μεταδιακειμενικότητας ορίζεται ως «παρακειμενικότητα» [paratextuality] και αφορά στοιχεία που έχουν σχέση με το «περι-κείμενο» [peritext] (τίτλους, υπότιτλους, πρόλογους, κ.λπ.-στοιχεία μέσα στο βιβλίο) και το «επι-κείμενο» [epitext] (εκδόσεις, άρθρα, συνεντεύξεις, σημειώσεις του συγγραφέα, κ.λπ.-στοιχεία έξω από το βιβλίο). Ο Genette αναφέρει ότι σε αυτή την κατηγορία ανήκουν όλα εκείνα τα στοιχεία, για τα οποία ποτέ δεν είμαστε σίγουροι ότι ανήκουν σε ένα κείμενο, όμως συνεισφέρουν σε μεγάλο βαθμό στην ερμηνεία του.<sup>697</sup>

Ο τέταρτος τύπος αποκαλείται «μετακειμενικότητα» [metatextuality]. Η μετακειμενικότητα αναφέρεται στην περίπτωση όπου ένα κείμενο συνδέεται με ένα άλλο χωρίς να υπάρχει άμεση παράθεση. Δηλώνει δηλαδή τη σχέση «σχολίου» που συνδέει ένα κείμενο με κάποιο άλλο για το οποίο μιλά, χωρίς υποχρεωτικά και να το παραθέτει ή να το κατονομάζει.<sup>698</sup>

Η τελευταία κατηγορία που εισηγείται είναι η «υπερκειμενικότητα» [hypertextuality], η οποία ορίζεται ως «η κάθε σχέση που ενώνει ένα κείμενο Β

---

<sup>695</sup> Genette, *Παλίμψηστα*, 27, 29-30.

<sup>696</sup> ό.π., 28.

<sup>697</sup> ό.π., 29-31.

<sup>698</sup> ό.π., 31.

(«υπερκείμενο» [hypertext]) με ένα προγενέστερο κείμενο A («υπο-κείμενο» [hypotext]) «πάνω στο οποίο ενοφθαλμίζεται κατά τρόπο που δεν είναι ο τρόπος του σχολιασμού»:<sup>699</sup>

Ονομάζω, λοιπόν, υπερκείμενο [hypertexte] κάθε κείμενο προερχόμενο από ένα προηγούμενο κείμενο μέσω απλού μετασχηματισμού (εφεξής, θα λέμε συνοπτικά «μετασχηματισμό») ή μέσω έμμεσου μετασχηματισμού: θα λέμε «μίμηση».<sup>700</sup>

Η Maria-Eireini Panagiotidou αναφέρει ότι με αυτό τον όρο ο Genette δεν εννοεί την απλή αναφορά ενός κειμένου για ένα άλλο κείμενο, αλλά αναφέρεται σε έργα τα οποία είναι εκ προθέσεως διακειμενικά. Αυτή η όψη της προθετικότητας φωτίζεται περισσότερο αν δούμε τον τίτλο του βιβλίου του Genette, στο οποίο χρησιμοποιεί τη λέξη «Παλίμψηστα».<sup>701</sup> Η Panagiotidou σημειώνει ότι η λέξη παλίμψηστο αναφέρεται σε περγαμηνές των οποίων το πρώτο περιεχόμενο έχει κυριολεκτικά σβηστεί για να γραφεί στη θέση του κάτι άλλο. Πιστεύει ότι ο Genette χρησιμοποιεί αυτή τη λέξη, γιατί θέλει να τονίσει τη σημασία της λογοτεχνίας ως κειμένου δεύτερου βαθμού. Εννοώντας, εν τέλει, ότι όλα τα κείμενα προέρχονται από άλλα προϋπάρχοντα κείμενα του παρελθόντος.

Τα όρια ανάμεσα στην αρχικειμενικότητα και στην υπερκειμενικότητα είναι κάπως συγκεχυμένα ιδιαίτερα σε ότι αφορά την παρωδία, το παστίς, τη μεταμφίεση, μπουρλέσκο κ.λπ. Όμως, η κύρια διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι στην παρωδία, τα κείμενα είναι εκ προθέσεως, σκοπίμως ουσιαστικά «υπερκειμενικά», ενώ άλλα είδη όπως η κωμωδία, η τραγωδία, το μυθιστόρημα κ.λπ., εστιάζονται στη μίμηση των τεχνικών του είδους παρά στο ίδιο το υπο-κείμενο B.<sup>702</sup> Η Linda Hutcheon αναφέρει ότι μια βασική αδυναμία του Genette είναι ότι θεωρεί εξαιρετικά φθαρμένο τον όρο παρωδία.

Ο Michael Riffaterre στην προσέγγισή του επισημαίνει ότι τα κείμενα αναφέρονται μόνο σε άλλα κείμενα και όχι στον εξωγενή κόσμο. Στον Riffaterre η διακειμενικότητα αποτελεί τη διαδικασία κατά την οποία ο αναγνώστης διακρίνει, δια μέσου ορισμένων δεικτών του κειμένου, τα διακείμενα [intertexts], τα οποία κρύβονται κάτω από την επιφάνειά του. Εάν καταφέρει να αναγνωρίσει τα διακείμενα, τότε μια πληθώρα νοημάτων θα ανοιχτεί μπροστά του. Ο Riffaterre ισχυρίζεται ότι τα κείμενα δεν αναφέρονται σε αντικείμενα έξω από αυτά, αλλά σε ένα «inter/text» [διακείμενο].

<sup>699</sup> ό.π., 32.

<sup>700</sup> ό.π., 36.

<sup>701</sup> Maria-Eireini Panagiotidou, *Intertextuality and literary reading: a cognitive poetic approach*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή (University of Nottingham, 2012), 7.

<sup>702</sup> ό.π., 8.

Οι λέξεις του κειμένου αποκτούν νόημα, όχι αναφερόμενες σε πράγματα, αλλά προϋποθέτοντας άλλα κείμενα.<sup>703</sup>

Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα την έννοια της διακειμενικότητας, στον Riffaterre είναι καλό να δούμε τα στάδια της ανάγνωσης που οριοθετεί. Σύμφωνα με τον θεωρητικό, στο «πρωταρχικό–αφελές» [primary–naïve] στάδιο, το διάβασμα που τελείται είναι «μιμητικό» [mimetic]. Στο δεύτερο στάδιο, το οποίο ονομάζει «retroactive, δηλαδή «ερμηνευτικό», οι λέξεις, μία προς μία, σημασιοδοτούνται από τη σχέση τους με μη λεκτικές αναφορές.<sup>704</sup>

Οι λέξεις συνδέονται απευθείας με πράγματα, με εξωτερικές αναφορές και το διάβασμα αποτελεί μια γραμμική διαδικασία. Οι αναγνώστες πρέπει να ξεπεράσουν το «εμπόδιο της μίμησης»,<sup>705</sup> το οποίο φυσικά, όπως επισημαίνει, είναι απαραίτητο για την αλλαγή που λαμβάνει χώρα στο μυαλό του αναγνώστη. Κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας οι αναγνώστες συναντούν τις «ungrammaticalities», δηλαδή τομείς προσδιορισμένους του κειμένου, οι οποίοι δεν μπορούν να ερμηνευτούν με αναφορικό τρόπο. Επομένως, η κατάσταση αυτή, τους ωθεί στο δεύτερο στάδιο το «retroactive», δηλαδή το «ερμηνευτικό» στάδιο. Οι αναγνώστες ωθούνται σε μια ερμηνεία που τους επιτρέπει να ξεδιπλώσουν τη σημασία του κειμένου.<sup>706</sup>

Μια απλή ανάγνωση του κειμένου δεν μπορεί να προσφέρει αυτό το αποτέλεσμα. Τα σημεία τα οποία εντοπίζει ο αναγνώστης (ασάφειες, αντιφάσεις, κ.λπ.), ο Riffaterre τα ονομάζει «ungrammaticalities» -πτυχές του κειμένου, οι οποίες παραμένουν σκοτεινές για τον αναγνώστη. Ο αναγνώστης αναλαμβάνοντας τον ρόλο του ερευνητή πρέπει με βάση τις ενδείξεις που συλλέγει μέσα από το κείμενο, να προσπαθήσει να δει πως συνδέονται με άλλα κείμενα για να καταφέρει τελικά να το κατανοήσει.

Μια άλλη έννοια πολύ σημαντική στην κατανόηση της θεωρίας του Riffaterre είναι αυτό που ορίζει ως «μήτρα» [matrix]. Αποτελεί μια αφηρημένη δομή η οποία λειτουργεί δια μέσου ενός έργου. Η «μήτρα» μπορεί να αναφέρεται σε οποιαδήποτε λέξη, φράση ή πρόταση, όχι κατ' ανάγκη παρούσα μέσα στο κείμενο.<sup>707</sup> Ένα ποίημα όπως αναφέρει δημιουργείται από τον μετασχηματισμό της «μήτρας» σε μια

---

<sup>703</sup> Michael Riffaterre, «Interpretation and undecidability», *New Literary History*, τόμ. 12, αρ. 2, (1980), 228.

<sup>704</sup> Michael Riffaterre, «Syllepsis», *Critical Inquiry*, τόμ. 6, αρ. 4, (Καλοκαίρι 1980), 625.

<sup>705</sup> Michael Riffaterre, *The semiotics of poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), 6.

<sup>706</sup> ό.π., 165.

<sup>707</sup> ό.π., 19.

«μακρύτερη, πολυπλοκότερη και μη λογοτεχνική περίφραση».<sup>708</sup> Επιπλέον, η «μήτρα» αποτελεί τον πυρήνα πάνω στον οποίο βασίζεται το σύστημα των σημείων ενός έργου. Η Panagiotidou υποστηρίζει ότι στον Riffaterre, παρά το γεγονός ότι πολλά κείμενα μοιράζονται την ίδια «μήτρα», όταν αυτή μετασχηματίζεται σε λογοτεχνικό κείμενο προκύπτει μια μοναδική δομή.<sup>709</sup>

Ο Riffaterre φαίνεται να μας παρέχει μια σαφή σημασία για τον όρο διακειμενικότητα. Σε μεταγενέστερο άρθρο του ορίζει ξανά τη διακειμενικότητα και αναφέρει ότι αποτελεί «ένα ή περισσότερα κείμενα, τα οποία ο αναγνώστης πρέπει να γνωρίζει για να κατανοήσει ένα λογοτεχνικό έργο στο πλαίσιο της όλης/γενικής σημασίας του».<sup>710</sup> Προχωράει, παράλληλα σε έναν συσχετισμό ανάμεσα στο διακείμενο και σε αυτό που ονομάζει «sociolact».

Η διακειμενικότητα αποτελεί ένα δίκτυο λειτουργιών οι οποίες αποτελούν και ρυθμίζουν τη σχέση ανάμεσα στο κείμενο και το διακείμενό του. Αντίθετα, ο Riffaterre εξηγεί ότι το διακείμενο δεν πρέπει να νοείται ως η πηγή, ή η επιρροή, ή η μίμηση ενός άλλου κειμένου ή κειμένων αλλά το διακείμενο αποτελεί: ένα corpus από κείμενα, αποσπάσματα, ή τμήματα του «sociolact» το οποίο μοιράζεται άμεσα είτε έμμεσα ένα κοινό λεξιλόγιο, και σε μικρότερο βαθμό μια κοινή σύνταξη με το κείμενο το οποίο διαβάζουμε. Αυτό συμβαίνει είτε με τη μορφή συνωνύμων, ή ακόμη και αντίστροφα, με τη μορφή αντώνυμων λέξεων. Επιπλέον, κάθε κομμάτι αυτού του corpus αποτελεί ένα δομικό ομόλογο του κειμένου.<sup>711</sup> Ο Graham Allen αναφέρει ότι ακόμη και όταν υπάρχει αναμφισβήτητη σχέση, λέξη προς λέξη ανάμεσα στα κείμενα, το σημείο της ερμηνείας δεν είναι αυτή η σχέση, αλλά το δομικό ομόλογο. Δηλαδή η ίδια σχέση, η αναλογία, η σχετική θέση του διακειμένου μέσα στο συγκεκριμένο κείμενο που διαβάζουμε.<sup>712</sup>

Το διακείμενο ενός έργου χαρακτηρίζεται από κοινές σημασίες λέξεων, σε λιγότερο βαθμό μπορεί να έχει κοινή σύνταξη με το κείμενο που διαβάζουμε. Στην ουσία ορίζει τη διακειμενικότητα ως το δίκτυο των λειτουργιών οι οποίες ρυθμίζουν και συνθέτουν τη σχέση ανάμεσα στο κείμενο [text] και στο διακείμενο [intertext].<sup>713</sup>

---

<sup>708</sup> ό.π..

<sup>709</sup> Panagiotidou, *Intertextuality*, 9.

<sup>710</sup> Michael Riffaterre, «Compulsory reader response: The intertextual drive», στο *Intertextuality: Theory and practices*, επιμ. M. Worton - J. Still (Manchester: Manchester University Press, 1990), 56.

<sup>711</sup> Michael Riffaterre, «Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse», *Critical Inquiry*, τόμ. 11, αρ. 1, (Σεπτέμβριος 1984), 142.

<sup>712</sup> Allen, *Intertextuality*, 121.

<sup>713</sup> ό.π..



Επίσης, ο Riffaterre διακρίνει τη διακειμενικότητα σε δύο τύπους. Την «εναλλακτική» [aleatory] και την «προσδιορισμένη» [determinate]. Στην «εναλλακτική» πολλά είναι τα κείμενα τα οποία μπορεί να είναι πιθανά διακείμενα ενός κειμένου. Αντίθετα στην «προσδιορισμένη» διακειμενικότητα υπάρχει ένα διακείμενο, το οποίο μπορεί φανερά να σταθεί δίπλα στο κείμενο που διαβάζουμε. Η «εναλλακτική» διακειμενικότητα εκδηλώνεται στους τρόπους με τους οποίους ένας μύθος για παράδειγμα μπορεί να διαβαστεί. Μπορούν να ιδώθουν από τους αναγνώστες ως παραλλαγές του θέματος, το οποίο ενσωματώνεται στις παραδόσεις μιας κουλτούρας.<sup>714</sup>

Αυτή η διάκριση του Riffaterre, σύμφωνα με την Panagiotidou, είναι πολύ σημαντική γιατί καταγράφει την ποικιλία των πηγών πάνω στις οποίες βασίζεται ο αποδέκτης του κειμένου κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης. Υπογραμμίζει παράλληλα τον σημαντικό ρόλο που παίζουν οι γνώσεις του αναγνώστη στην ενεργοποίηση των διακειμενικών σημασιών.<sup>715</sup>

Ο Riffaterre, αργότερα το 1994, επαναπροσδιορίζει την έννοια της διακειμενικότητας και επανέρχεται με έναν ακόμη ορισμό την «υπερκειμενικότητα» [hypertextuality]. Ορίζει τη διακειμενικότητα ως ένα κειμενικά δομημένο δίκτυο περιορισμών, οι οποίοι ενεργοποιούνται από την αντίληψη του αναγνώστη.<sup>716</sup> Ο αναγνώστης πρέπει να ξεπεράσει μια σειρά από δυσκολίες και περιορισμούς. Πρέπει να απορρίψει όλους τους ασύμβατους συσχετισμούς για να αναγνωρίσει στο «διακείμενο», τα συμβατά ομολογία του μέρη. Από την άλλη πλευρά, ορίζει τη «hypertextuality» [υπερκειμενικότητα] ως ένα πιο χαλαρό δίκτυο ελεύθερων συσχετισμών, το οποίο ενεργοποιείται από τον αναγνώστη.<sup>717</sup>

Η «υπερκειμενικότητα» συσσωρεύει κάθε δυνατό δεδομένο με ρίσκο να εκθέσει τον αναγνώστη σε έναν πλούτο άσχετου μεταξύ του υλικού, ενώ η «διακειμενικότητα» προκαλείται από την «κειμενικότητα» του κειμένου. Αντίθετα, η «υπερκειμενικότητα» προκύπτει από μια προσπάθεια να προσεγγιστεί το κείμενο μέσα στο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτιστικό υπόβαθρο, σε ένα σύστημα ιδεών και θεματικού υλικού.<sup>718</sup> Η «διακειμενικότητα» στον Riffaterre αποτελεί ένα γλωσσολογικό δίκτυο το οποίο

---

<sup>714</sup> Panagiotidou, *Intertextuality*, 10.

<sup>715</sup> ό.π., 11.

<sup>716</sup> Michael Riffaterre, «Intertextuality vs. Hypertextuality», *New Literary History*, τόμ. 25, αρ. 4, (Φθινόπωρο 1994), 781.

<sup>717</sup> ό.π..

<sup>718</sup> Panagiotidou, *Intertextuality*, 11.

συνδέει το συγκεκριμένο κείμενο με προγενέστερα και μελλοντικά κείμενα. Καθοδηγεί την ανάγνωση, αντίθετα η «υπερκειμενικότητα» παράγει παραλλαγές του κειμένου.

Μια άλλη διακριτή διαφορά είναι ότι η «διακειμενικότητα» «ανασυνθέτει» [decontextualizes] το κείμενο, εστιάζοντας στην «αυτοτέλειά» [autotelism] του,<sup>719</sup> συνεπώς στη λογοτεχνικότητά του. Αντίθετα, η «υπερκειμενικότητα» συνθέτει και αναλύει το κείμενο, υπό το φως αυτού που μπορεί να οδηγήσει στην παραγωγή λογοτεχνίας, αλλά δεν είναι από μόνο του λογοτεχνία. Η «υπερκειμενικότητα» μπορεί να θεωρηθεί ανοικτή και συνεχώς αναπτυσσόμενη, αντίθετα η «διακειμενικότητα» αποτελεί ένα κλειστό σύστημα ανάμεσα στο κείμενο και το διακείμενο. Ο Riffaterre ισχυρίζεται ότι «το ίδιο το κείμενο καθιστά σαφές ποιο μέρος της δικής του λεκτικής ακολουθίας σχετίζεται με τη λογοτεχνικότητά του».<sup>720</sup>

Η Panagiotidou επισημαίνει ότι γίνεται συχνά λόγος για τη χρήση υπαινικτικών στοιχείων μέσα σε ένα κείμενο για ένα άλλο. Τονίζεται με αυτό τον τρόπο το γεγονός ότι η τεχνική των υπαινιγμών εξαρτάται από το ακροατήριο, γιατί αν το ακροατήριο δεν κατέχει τις απαιτούμενες γνώσεις για να αναγνωρίζει τους υπαινιγμούς, τότε η αναφορά δεν γίνεται αντιληπτή ως περίπτωση υπαινιγμού.<sup>721</sup>

Ο Barthes διακηρύσσοντας τον θάνατο του συγγραφέα υποδεικνύει ότι κανείς δεν είναι σε θέση να δημιουργεί ex-nihilo, από το μηδέν, αλλά στην πραγματικότητα όλοι οι συγγραφείς είναι γραφείς [scripteurs] που στερούνται αυθεντικής παραγωγής και το ίδιο το κείμενο να είναι ο φορέας των νοημάτων.<sup>722</sup> Όπως αναφέρει η Panagiotidou μετά από αυτή τη δήλωση του Barthes, διάφοροι κριτικοί αντέδρασαν.<sup>723</sup> Αν εστιάσουμε μόνο στο κείμενο τότε αγνοούμε όχι μόνο την πρόθεση του συγγραφέα, αλλά και έναν άλλο πολύ σημαντικό παράγοντα τον αναγνώστη και τον ρόλο του στη λογοτεχνική εμπειρία και κατεπέκταση στην ερμηνεία του έργου.

Η Panagiotidou ισχυρίζεται ότι η «διακειμενικότητα» είναι το αποτέλεσμα μιας αμφίδρομης διαδικασίας, η οποία βασίζεται στην αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κείμενο και έναν συγκεκριμένο τύπο γνώσης. Για παράδειγμα, τις «εγκυκλοπαιδικές γνώσεις» του αναγνώστη. Σύμφωνα με αυτή τη θέση, οι λέξεις είναι σημεία πρόσβασης

---

<sup>719</sup> Michael Riffaterre, «Intertextuality vs.», 786.

<sup>720</sup> ό.π., 781.

<sup>721</sup> Panagiotidou, *Intertextuality*, 18.

<sup>722</sup> Roland Barthes, *Image-Music-Text* (London: Fontana, 1977), 24.

<sup>723</sup> Οι Burke 1992, Irwin 2004 και Simion 1996. Βλ. Panagiotidou, *Intertextuality*, 24.

απέραντων αποθετηρίων με δομημένες γνώσεις, συγκεκριμένου νοήματος. Το περιεχόμενό τους δεν μπορεί να νοηθεί ξεχωριστά από αυτά τα αποθετήρια.<sup>724</sup>

## 5.2 Τα παραθέματα και η λειτουργία τους

Για να γίνει αντιληπτό από τον αναγνώστη ως διακειμένο ένα παράθεμα, πολλές φορές δεν είναι αρκετή η ρητή δήλωση του συγγραφέα, αφού σε πολλά μεταμοντέρνα μυθιστορήματα οι συγγραφείς μπορεί να αποσιωπούν περίτεχνα τις πηγές τους και να παρουσιάζουν αποσπάσματα από άλλα έργα ως να είναι δική τους πρωτότυπη έμπνευση. Συχνά τα παραθέματα βρίσκονται καλά κρυμμένα, και ο αναγνώστης αδυνατεί να συλλάβει τη διαφορά ανάμεσα στην πρωτότυπη γραφή και το κείμενο που διαβάζει. Για αυτό και στην ενότητα αυτή θα εξετάσουμε τον «χώρο» μέσα στον οποίο βρίσκονται οι αναγνώστες. Οι θεωρητικοί της γνωστικής γλωσσολογίας φαίνεται να συμφωνούν στην ύπαρξη ενός «χώρου», όπου οι αναγνώστες τοποθετούν τους εαυτούς τους όταν διαβάζουν.

Ο R.W. Langacker βλέπει τις λέξεις ως φορείς νοημάτων μόνο όταν μπουν σε μια συγκεκριμένη χρήση με συμφραζόμενα. Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό γιατί υποστηρίζει ότι οι λέξεις [lexical items] παρέχουν πρόσβαση σε μια διακειμενική γνώση η οποία δεν μπορεί να κωδικοποιηθεί διαμέσου της έννοιας μια λέξης, αλλά ενεργοποιείται μόνο σε σχέση με το πλαίσιο χρήσης της.<sup>725</sup>

Η Panagiotidou δίνει το παράδειγμα των Evans και Green για τη λέξη γάτα. Οι πιο πάνω θεωρητικοί αναφέρουν ότι η «metaldehyde» είναι μια ουσία θανατηφόρα για τις γάτες. Η γνώση αυτή προφανώς ενσωματώνεται στο λεξιλόγιο κάποιου μόνο, αν η γάτα του έτυχε να δηλητηριαστεί από αυτή την ουσία. Έτσι, για έναν ομιλητή η λέξη γάτα εμπεριέχει επιπρόσθετα και αυτό το περιεχόμενο μαζί με το κεντρικό νόημα για τις γάτες. Συνεπώς, η εν δυνάμει φύση των λεξικών αυτών εννοιών, διευκολύνει την ενσωμάτωση καινούριων τύπων γνώσης, συμπεριλαμβανομένης και της διακειμενικής γνώσης.<sup>726</sup> Ο Evans δίνει τον εξής ορισμό για την εγκυκλοπαιδική γνώση:

[...] οι εξαιρετικά λεπτομερείς, εκτεταμένες και δομημένες πληροφορίες στις οποίες εμείς ως άνθρωποι μπορούμε να έχουμε πρόσβαση προκειμένου να κατηγοριοποιήσουμε, ταξινομήσουμε τις καταστάσεις, τα δεδομένα και τις οντότητες που συναντούμε στην καθημερινότητά μας και στον κόσμο, καθώς και οι πληροφορίες, γνώσεις που χρησιμοποιούμε για να εκτελέσουμε μια σειρά από άλλες υψηλότερες

---

<sup>724</sup> ό.π., 41.

<sup>725</sup> ό.π., 43.

<sup>726</sup> ό.π., 44.

γνωστικές λειτουργίες, συμπεριλαμβανομένης της σύλληψης, της τεκμηρίωσης, του συμπεράσματος και της επιλογής.<sup>727</sup>

Η ορολογία που αποδίδουν οι θεωρητικοί της γνωστικής γλωσσολογίας για τον χώρο στον οποίο οι αναγνώστες τοποθετούνται όταν διαβάζουν ένα συγκεκριμένο τύπο κειμένου είναι «cognitive stance» [γνωστική στάση]. Δηλαδή οι αναγνώστες οδηγούνται στον κόσμο του κειμένου υιοθετώντας έναν αριθμό χωρικών, χρονικών και νοητικών σημείων. Αυτά τα σημεία χρησιμεύουν στο να ορίσουν οι αναγνώστες το «δεικτικό κέντρο» [deictic center-(DC)], το οποίο πρέπει να υιοθετήσουν προκειμένου να τοποθετηθούν, συσχετίζοντας τους εαυτούς τους με τον κόσμο του κειμένου. Ο E.M. Segal διαπιστώνει ότι τα χρονικά και τα χωρικά στοιχεία μέσα σε έναν μυθοπλαστικό κόσμο -ή ακόμη μέσα σε έναν υποκειμενικό χώρο ενός φανταστικού χαρακτήρα, αποτελούν αυτή τη γνωστική δομή, η οποία προσφέρει στο κείμενο συνοχή.<sup>728</sup>

Ο H.R. Wagner υποστηρίζει ότι η «γνωστική στάση» [cognitive stance] ορίζεται ως μια «ετοιμότητα να δεχτούμε τα πράγματα, να τα αντιμετωπίσουμε (διαδικασίες, γεγονότα, ανθρώπους)»<sup>729</sup> και εξηγεί ότι όταν ένας άνθρωπος υιοθετεί αυτή τη γνωστική στάση βλέπει οτιδήποτε είναι αυτό το οποίο εγγυάται την προσοχή ανάμεσα στα πολλά ορατά αντικείμενα της πλεονεκτικής του θέσης.<sup>730</sup> Το να υιοθετήσει κανείς αυτή τη στάση απαιτεί την ύπαρξη μιας συγκεκριμένης κατάστασης στο μυαλό, η οποία επιτρέπει στο άτομο όχι μόνο να εστιάσει στο φαινόμενο, αλλά και να το βιώσει με έναν συγκεκριμένο τρόπο.<sup>731</sup>

Οι P. Lamarque και S.H. Olsen τονίζουν ότι ο αναγνώστης υιοθετώντας τη «λογοτεχνική στάση» [literary stance] απέναντι σε ένα κείμενο σημαίνει να το αναγνωρίσει ως λογοτεχνικό έργο και να το συλλάβει σύμφωνα με τις συμβάσεις του. Η Panagiotidou επισημαίνει ότι οι αναγνώστες από τη μία αναγνωρίζουν τις ιδιαιτερότητες και τις πληροφορίες του είδους και από την άλλη συνδέουν αυτό που διαβάζουν με τις εμπειρίες τους. Το τελευταίο είναι πολύ σημαντικό αφού με αυτόν τον τρόπο μπορούν να εμπλουτίσουν την ανάγνωσή τους με στοιχεία που απουσιάζουν

---

<sup>727</sup> Vyvyan Evans, *How words mean: Lexical concepts, cognitive models and meaning construction* (New York: Oxford University Press, 2009), 17.

<sup>728</sup> E.M. Segal, «Narrative comprehension and the role of deictic shift theory», *Deixis in narrative: A cognitive science perspective*, επιμ. J.F. Duchan - G.A. Bruder - L. Hewitt (Hillsdale: NJ: Erlbaum, 1995), 15.

<sup>729</sup> *Phenomenology of consciousness and sociology of the life-word: An introductory study*, επιμ. H.R. Wagner (Edmonton: The University of Alberta Press, 1983), σ. 102.

<sup>730</sup> ό.π..

<sup>731</sup> Panagiotidou, *Intertextuality*, 66.

από το κείμενο, δημιουργώντας μια αλληλένδετη διασύνδεση από διαφορετικά είδη γνώσης και συστατικών που υπάρχουν στο λογοτεχνικό έργο.<sup>732</sup>

Η αναγνώριση από τους αναγνώστες οικείων χαρακτηριστικών διευκολύνει τη σχέση, δέσμευση, επαφή τους με το κείμενο και αυτό με τη σειρά του διευκολύνεται από τη «γνωστική στάση». Από την άλλη η «λογοτεχνική στάση» συνδέεται με ένα άνοιγμα που απορρέει από αυτή τη δέσμευση, αφού όσο πιο αφοσιωμένοι αναγνώστες είναι τόσο πιο «ανοικτοί είναι στο να συνδεθούν με τον μυθοπλαστικό κόσμο».<sup>733</sup>

Ο Stockwell σημειώνει ότι είναι απαραίτητο οι αναγνώστες να υιοθετήσουν τη «λογοτεχνική στάση» σε ένα αρχικό στάδιο, γιατί αυτή θα τους επιτρέψει να κατανοήσουν καλύτερα το κείμενο. Η «λογοτεχνική στάση», όπως αναφέρει, είναι μια κατάσταση «*sine qua non*» για την επιτυχή εμπλοκή τους στο κείμενο. Για τους λόγους αυτούς η Panagiotidou υποστηρίζει ότι αυτή η ικανότητα των αναγνωστών να υιοθετήσουν τη «λογοτεχνική στάση» είναι αναπόσπαστο κομμάτι της αναγνωστικής διαδικασίας.<sup>734</sup>

Ο R.W. Langacker αναφέρει ότι η διαδικασία ανάγνωσης της λογοτεχνίας μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια πολύπλευρη αλληλεπίδραση ανάμεσα στα κείμενα και τους ανθρώπους. Από τη μια, πρέπει να κατανοήσουν το πολύπλοκο σύστημα λέξεων, φράσεων προτάσεων κ.λπ., από την άλλη οι ίδιοι αποτελούν πολύπλοκες συλλογές νοητικών, κοινωνικών και πολιτιστικών χαρακτηριστικών. Κάνει λόγο για τη «διακειμενική γνώση» [intertextual knowledge], την οποία διαχωρίζει σε δύο ομάδες (περιεχομένου και ύφους): τη «θεματική» [thematic] και την «υφολογική» [stylistic]. Η «θεματική» γνώση συνδέεται με δύο άλλες υποκατηγορίες: «*topical*» και «*semantic*». Για παράδειγμα, τα στοιχεία τα οποία θυμάται ο αναγνώστης για τους χαρακτήρες, τις πράξεις, τα ονόματα των ηρώων σε ένα πεζογράφημα καθώς επίσης και τις γνώσεις που αποκτά από πιο σύντομες μορφές, όπως τα ποιήματα αντίστοιχα.<sup>735</sup>

Η «υφολογική διακειμενική γνώση» [stylistic intertextual knowledge] είναι μια κατηγορία η οποία εμπεριέχει πιο σχηματοποιημένο και συγκεκριμένο λεξιλόγιο. Για παράδειγμα τα χαρακτηριστικά του σονέτου, ή στίχους από ένα άλλο έργο, λόγου χάριν «για ένα πουκάμισο αδειανό για μια Ελένη» / «Άκρα του τάφου σιωπή στον

---

<sup>732</sup> ό.π., 68.

<sup>733</sup> ό.π..

<sup>734</sup> ό.π., 69.

<sup>735</sup> ό.π., 70-77.

κάμπο βασιλεύει» / «Να ζει κανείς ή να μη ζει». Το κυριότερο χαρακτηριστικό τους είναι ότι προέρχονται από ευρέως γνωστά λογοτεχνικά έργα.

Η εγγενής σχέση ενός συγκεκριμένου είδους πολιτιστικής γνώσης, της μυθολογίας, των θρύλων και των παραμυθιών συμπεριλαμβάνεται στη συζήτηση για τη διακειμενικότητα. Το κύριο χαρακτηριστικό των μύθων είναι η έλλειψη ενός αναγνωρίσιμου δημιουργού. Στα προηγούμενα χρόνια οι μύθοι είχαν περάσει από γενιά σε γενιά δια μέσου της προφορικής παράδοσης. Η Catherine Emmott πρότεινε για την κατανόηση της αφήγησης ένα διακειμενικό πλαίσιο. Εξετάζει πως ένα συγκεκριμένο κείμενο και οι γενικές γνώσεις μπορούν να χρησιμοποιηθούν κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης.

Ο H.F. Plett όρισε το «παράθεμα» ως μια διακειμενική επανάληψη ενός «προγενέστερου» κειμένου [pretext] μέσα σε ένα «μεταγενέστερο» [subsequent] κείμενο. Σύμφωνα με τον Plett το παράθεμα πρέπει να εξετάζεται μέσα από τη σκοπιά των εξής χαρακτηριστικών: πρώτον, τη «διάκριση» [distinctness], δηλαδή πόσο εύκολο ή δύσκολο είναι να το εντοπίσουμε ή να το διακρίνουμε σε ένα κείμενο. Κατά δεύτερον, τη θέση που κατέχει σε ένα κείμενο. Και τρίτον, τον βαθμό απόκλισης του, από το άλλο κείμενο.

Ο Plett σχολιάζει τον αποσπασματικό χαρακτήρα του παραθέματος. Το παράθεμα αποτελεί ένα νέο παραγόμενο κειμενικό απόσπασμα, το οποίο ποτέ δεν θα είναι αυτόαρκες και δεν θα μπορεί να είναι σταθερό από μόνο του στον λόγο. Υπάρχουν όμως περιπτώσεις όπου το παράθεμα δεν είναι ρητά διακριτό και δεν γίνεται ξεκάθαρη αναφορά, οπότε οι αναγνώστες βασίζονται στις διακειμενικές τους γνώσεις προκειμένου να αναγνωρίζουν το παράθεμα και τις ολοκληρωμένες φράσεις. Η Panagiotidou διακρίνει τα παραθέματα στα «ενσωματωμένα» [embedded] και στα «μη ενσωματωμένα» [unintegrated], αντίστοιχα.<sup>736</sup>

Τα «μη ενσωματωμένα» παραθέματα πολύ ξεκάθαρα δηλώνουν ή σηματοδοτούν τη φύση τους ως «δανεισμένα» αποσπάσματα από άλλα κείμενα. Από την άλλη τα «ενσωματωμένα» δεν παρέχουν ρητές δηλώσεις της προέλευσής τους από ένα άλλο κείμενο. Τα «μη ενσωματωμένα» μπορούν να είναι «άμεσα» και «έμμεσα», σύμφωνα με τον βαθμό και το είδος των δηλωτικών δεικτών.<sup>737</sup> Όσο αφορά τους δείκτες στα «άμεσα» παραθέματα αναγνωρίζουμε την πηγή από αναφορές σε ονόματα

<sup>736</sup> H.F. Plett, «Intertextualities», στο *Intertextuality*, επιμ. H.F. Plett (Berlin: De Gruyter, 1991), 3-29.

<sup>737</sup> Panagiotidou, *Intertextuality*, 194.

συγγραφέων ή του κειμένου από το οποίο λαμβάνονται. Μάλιστα, σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να χρησιμοποιηθούν εισαγωγικά ή πλάγια γράμματα.

Στην *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, η οποία θα μας απασχολήσει στη συνέχεια, μπορούμε, για παράδειγμα, να διακρίνουμε τόσο τα «ενσωματωμένα» όσο και τα «μη ενοποιημένα» παραθέματα. Αντιστρόφως, τα «έμμεσα» παραθέματα δεν υποδεικνύουν την πηγή τους, και συχνά εμφανίζονται με εισαγωγικά ή με πλάγια γράμματα. Παράλληλα η θέση τους σε ένα κείμενο έχει πολύ μεγάλη σημασία. Είναι διαφορετικό αν βρίσκονται στον τίτλο, ή στην επιγραφή [motto], στην πρώτη πρόταση κ.λπ.<sup>738</sup> Ο Plett αναφέρει ότι αυτά τα οποία συναντούμε σε οποιοδήποτε μέρος του κειμένου επιτρέπουν ένα ευρύ φάσμα παραλλαγών και είναι πιθανόν να μεταβάλλονται σε τέτοιο βαθμό από την πρόσθεση καινούριων στοιχείων, την αφαίρεση, την αντικατάσταση ή/ και την επανάληψη σε φωνολογικό, μορφολογικό, συντακτικό, και κειμενικό επίπεδο.<sup>739</sup>

Συνήθως τα παραθέματα, τα οποία, όπως αναφέρει, βρίσκονται στη μέση ενός κειμένου είναι πιο επιρρεπή σε μεταμορφώσεις και αλλαγές. Ο Plett αναφέρει ότι πολλοί συγγραφείς ενσωματώνουν στα έργα τους τα παραθέματα τα οποία διαφέρουν όσον αφορά τη γλώσσα, το ύφος, την ορθογραφία κ.λπ. από το ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο. Παρόλα αυτά όταν οι συγγραφείς τα αφομοιώνουν μέσα σε ένα νέο περιεχόμενο τότε μπορούμε να μιλήσουμε για « αναδιαμόρφωση/μεταμόρφωση» [transcoding]. Έτσι είναι δυνατό να εντοπίζουμε στα κείμενα μια λέξη στη θέση κάποιας άλλης (αντικατάσταση), συντομεύσεις, αλλαγές στο περιεχόμενο, χαλαρή σύνδεση.

Οι Holl Trillini και Sixta Quassdorf τονίζουν τα σημασιολογικά και τα συντακτικά κριτήρια τα οποία θα πρέπει να ληφθούν υπόψη στην ανάλυση των παραθεμάτων σε σχέση με ρητορικά σχήματα όπως η προσθήκη, η παράλειψη, η υποκατάσταση και η μετάθεση.<sup>740</sup> Παράλληλα, ο Plett αναφέρει ότι μπορεί να έχουμε το φαινόμενο της «ακινησίας» [stagnation] όπου παραθέματα χωρίς οποιοδήποτε αλλαγές ενσωματώνονται μέσα στο κείμενο και γίνονται ένα ενιαίο γλωσσικό σώμα κειμένου. Σε αυτές τις περιπτώσεις η πλειοψηφία των αναγνωστών δεν μπορεί να τα αναγνωρίσει. Παρόμοια, η Panagitidou αναφέρει ότι η απουσία δεικτών μπορεί να εμποδίσει την αναγνώρισή τους, αφού μπορεί να μην παρατηρήσει ο αναγνώστης το

---

<sup>738</sup> Η Plett, «Intertextualities», 11.

<sup>739</sup> ό.π., 9.

<sup>740</sup> ό.π..

παράθεμα τόσο εύκολα όσο όταν υπάρχουν μορφολογικές ενδείξεις: πλάγια γράμματα, εισαγωγικά κ.λπ.<sup>741</sup>

Στην περίπτωση που είναι ξεκάθαρο το «παράθεμα» τότε ο αναγνώστης χρειάζεται λιγότερη προσπάθεια για να το διασυνδέσει με το πρωτότυπο κείμενο και γι' αυτό τον λόγο οι αναγνώστες είναι πιθανότερο να το αντιμετωπίσουν ως μια άλλη περίπτωση ενός ανεξάρτητου, σύντομου κειμένου.<sup>742</sup> Τα «έμμεσα παραθέματα» δεν επιβάλλουν την κατασκευή διακειμενικών σχέσεων όσο τα «άμεσα», αφού οι αναγνώστες πρέπει να βασιστούν στις εγκυκλοπαιδικές τους γνώσεις. Οι δείκτες των παραθεμάτων κατευθύνουν, καθοδηγούν τον αναγνώστη, παρόλα αυτά είναι οι εγκυκλοπαιδικές γνώσεις των αναγνωστών που θα οδηγήσουν στην κατασκευή του νοήματος.

Η Panagiotidou κάνει λόγο για το γεγονός ότι τα «έμμεσα παραθέματα» δεν επιβάλλουν τόσο έντονα την κατασκευή διακειμενικών σχέσεων όσο τα «άμεσα». Εφόσον δεν υπάρχει κάποια φανερή ένδειξη για την προέλευσή τους, παραμένει αποκλειστικά προνόμιο στις εγκυκλοπαιδικές γνώσεις του αναγνώστη αν θα κάνει τους συσχετισμούς με το νέο έργο.<sup>743</sup> Επομένως, η απουσία των δεικτών καθιστά την αναγνώρισή τους πιο δύσκολη. Προσθέτει επίσης ότι οι Maybin και Swann καταπιάνονται με το θέμα της δημιουργικότητας στη γλώσσα. Σημειώνουν ότι είναι ευρέως γνωστό ότι η δημιουργικότητα υφίσταται μόνο όταν οι χρήστες της γλώσσας παράξουν καινούριο λόγο, εντούτοις πρέπει να θεωρήσουμε ως δεδομένο ότι δημιουργικότητα σημαίνει και αναδημιουργία, αναδιαμόρφωση, ανασυγκρότηση, των γλωσσικών και πολιτιστικών πηγών.<sup>744</sup>

Επιπρόσθετα, αναφέρεται στην άποψη του Ronald Carter, ο οποίος υποστηρίζει ότι οι δυτικοί πολιτισμοί έχουν θεωρήσει ότι η λογοτεχνία αποτελεί προϊόν «ατομικής, εμπνευσμένης ιδιοφυίας» ή, σύμφωνα με την παράδοση των μοντερνιστών, μια «συνειδητή προσπάθεια να αμφισβητηθούν οι υπάρχουσες, αξιακές μορφές της σκέψης και της αναπαράστασης». Από την άλλη πλευρά στην εφαρμοσμένη γλωσσολογία η δημιουργικότητα θεωρείται χαρακτηριστικό της καθημερινής γλώσσας και γίνεται λόγος για τη διάκριση ανάμεσα στη λογοτεχνικότητα

---

<sup>741</sup> Panagiotidou, *Intertextuality*, 198.

<sup>742</sup> ό.π., 202.

<sup>743</sup> ό.π., 203.

<sup>744</sup> ό.π., 214-216.



και τη δημιουργικότητα, θεωρώντας την τελευταία ως λίγο πολύ, παρόμοια με την πρώτη.<sup>745</sup>

Η Panagioditou εισαγάγει τον δικό της τρόπο για να προσεγγίσει τη δημιουργικότητα σε ένα διάγραμμα που αφορά στον βαθμό αλλαγής του προϋπάρχοντος παραθέματος και τη θέση του μέσα στο κείμενο. Οι συγγραφείς, όταν χρησιμοποιούν τα άμεσα αναγνωρίσιμα παραθέματα, ομολογούν την πηγή τους και έτσι ο βαθμός της δημιουργικότητάς τους είναι περιορισμένος. Όταν όμως βάζουν το παράθεμα χωρίς δείκτες τότε η δημιουργικότητα των συγγραφέων στηρίζεται στην επινοητικότητά τους, ενώ οι αναγνώστες πρέπει να αναγνωρίσουν και να αποδώσουν νόημα στο παράθεμα. Η δημιουργικότητα του συγγραφέα συσχετίζεται με τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας χρησιμοποιεί το παράθεμα, και κατά πόσο το παράθεμα χρησιμοποιείται προσλαμβάνοντας άλλες διαστάσεις στο νόημα, τις οποίες με τη σειρά τους πρέπει να επισημάνουν οι αναγνώστες.<sup>746</sup>

Η έλλειψη δεικτών στα «ενσωματωμένα» παραθέματα περιπλέκει την αναγνώρισή τους αλλά την ίδια στιγμή επιτρέπει δημιουργικές παρεμβάσεις εκ μέρους των δημιουργών. Ενδέχεται να επιτελεί στη δημιουργία χιουμοριστικού αποτελέσματος εξαιτίας της αντιπαράθεσης του αυθεντικού κειμένου που προηγείται και του καινούριου. Μπορεί να χλευάζει το προηγούμενο κείμενο ενσωματώνοντάς το σε ένα απροσδόκητο και ασήμαντο περιεχόμενο. Έτσι η διακειμενική αναφορά λειτουργεί και στοχεύει στην πρόκληση των αναγνωστών. Όταν υπάρχουν διαφοροποιήσεις από το αρχικό κείμενο τότε οι αναγνώστες θα πρέπει να αναλογιστούν τη φύση των αλλαγών και να τις αξιολογήσουν σε σχέση με τη νέα τους ιδιότητα.

Επομένως, η δημιουργία διακειμενικών πλαισίων φαίνεται να αποτελεί μια πολύπλοκη διαδικασία κατά την οποία απαιτείται έντονη αναμέτρηση, επαφή και εντρύφηση με το κείμενο. Η ανάγνωση από μια απλή, συνεχή διαδικασία μετατρέπεται σε μια διερευνητική αναγνωστική πορεία που πηγαινοέρχεται από το ένα κείμενο στο άλλο προκειμένου να νοηθούν οι σημασίες του έργου.

---

<sup>745</sup> ό.π.. Η Panagioditou αναφέρει ότι ο Tannen, το 1989, δηλώνει ότι η επανάληψη είναι μια πηγή που χρησιμοποιείται για τη δημιουργία μιας σχέσης, ενός κόσμου ο οποίος επιτρέπει απεριόριστη δημιουργικότητα και συμμετοχή. Ο Cook, το 2000, και ο Carter, το 2004, υποστηρίζουν ότι η επανάληψη είναι πολύ σημαντική για τη δημιουργική χρήση της γλώσσας. Ο Wray, το 2010, προτείνει ότι όταν έχουμε να κάνουμε με ένα παράθεμα πρέπει να υπολογίσουμε πρώτον την προέλευση και κατά δεύτερο το νέο πλαίσιο του αναφερόμενου υλικού, με αλλαγές που τυχόν έχουν επιτευχθεί. Και τέλος να λάβουμε υπόψη μας τον αναγνώστη, ο οποίος πρέπει να επιτελέσει τα δύο προηγούμενα και να είναι σε θέση να κάνει τους συσχετισμούς.

<sup>746</sup> ό.π., 206.

### 5.3 Παρωδία

Εκτός από τις πιο πάνω σχέσεις ένα κείμενο μπορεί να έχει και ειδολογικές ομοιότητες με ένα άλλο, έτσι που η διακειμενικότητα να εμπλέκεται πάλι στη διαδικασία της ανάγνωσης και στη δημιουργία διακειμενικών πλαισίων. Οι διακειμενικές διασυνδέσεις μεταξύ κειμένων μπορούν να οικοδομηθούν ανατρέποντας τις προσδοκίες των αναγνωστών στο πλαίσιο του περιεχομένου, του ύφους ή του είδους ενός κειμένου.

Μια τέτοια περίπτωση είναι και η περίπτωση της παρωδίας. Στο λεξικό λογοτεχνικών όρων *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*, η παρωδία περιγράφεται ως μια «εμπαικτική διακωμώδηση ενός λογοτεχνικού έργου ή έργων, η οποία διακωμωδεί τις τεχνικές και τις στιλιστικές επιλογές ενός συγγραφέα ή σχολής με υπερβολικό μιμητισμό».<sup>747</sup> Έτσι λοιπόν κείμενα-παρωδίες ενεργοποιούν τις διακειμενικές σχέσεις με τη μέθοδο της ανατροπής, της μεταμόρφωσης, ή της ανανέωσης. Η Linda Hutcheon ορίζει την παρωδία ως «ένα περίπλοκο είδος το οποίο απαιτεί από τους αναγνώστες να λάβουν μια ειρωνική απόσταση, πιο έντονη και εμφανή απ' ό τι στην περίπτωση ενός παραθέματος».<sup>748</sup>

Η Panagiotidou προβάλλοντας την ερμηνεία του Tony Bex για τις παρωδίες επισημαίνει πως το θέμα με τις παρωδίες είναι ότι δεν υπάρχει ένα προηγούμενο κείμενο [prior text], αλλά υπάρχουν απλώς αρκετά κείμενα, τα οποία κατά κάποιον τρόπο μπορεί να θεωρηθούν ως αντιπροσωπευτικά του είδους του κειμένου που παρωδείται. Με άλλα λόγια, αυτό θα σήμαινε ότι το «υφολογικό διακειμενικό πλαίσιο» [stylistic intertextual frame] που κατασκευάζεται κατά την ανάγνωση δεν ενσωματώνει πάντα ένα μόνο συγκεκριμένο ενεργοποιημένο κείμενο.<sup>749</sup> Αντίθετα τα στοιχεία της παρωδίας αναγνωρίζονται από τον αναγνώστη ως αντίθετα από τις νόρμες, τους κανόνες, τα χαρακτηριστικά που έχουν συνηθίσει και αναμένουν για ένα συγκεκριμένο είδος κειμένου.

Σύμφωνα με την Panagiotidou όταν οι αναγνώστες διαβάζοντας ένα έργο διαπιστώνουν ότι υπάρχουν αποκλίσεις στο επίπεδο της γλώσσας ή του κειμένου, τότε δημιουργείται μια «διάσπαση» [schema disruption], στα ήδη υπάρχοντα σχήματα που έχουν οι αναγνώστες στο μυαλό τους. Στην προσπάθειά τους να κατανοήσουν το νέο κείμενο που διαβάζουν πρέπει να ανατρέψουν τα παλιά σχήματα που έχουν στο

---

<sup>747</sup> Chris Baldick, *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 185.

<sup>748</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, (Routledge: N.Y. & London, 1985), 33-34.

<sup>749</sup> Panagiotidou, *Intertextuality*, 222.

μμαλό τους για ένα συγκεκριμένο είδος και να τα ανανεώσουν με τα καινούρια που τους δίνονται, ορίζοντας τις ανατροπές αυτές ως «ανανεώσεις των σχημάτων» [schema refreshment]. Επιπλέον, ο Guy Cook ισχυρίζεται ότι αυτές οι δύο διαδικασίες αποτελούν την «ουσία» [essence] της λογοτεχνικότητας, αφού τελικά αποτελούν μια πρόκληση τόσο σε σχέση με τους γλωσσικούς πειραματισμούς του κειμένου όσο και στο επίπεδο των γνώσεων που απαιτούνται από τον αναγνώστη.<sup>750</sup> Η Panagiotidou υπογραμμίζει πως με τον τρόπο αυτό οι αναγνώστες ουσιαστικά προτρέπονται να επανεκτιμήσουν την αρχική ερμηνεία που είχαν για διάφορα κείμενα και δεν συμφωνούσαν μέχρι στιγμής με τα σχήματα που είχαν στο μυαλό τους. Κατά συνέπεια, συγκρίνοντας το κείμενο που διαβάζουν με αυτά που έχουν προηγηθεί παροτρύνονται να ανανεώσουν τα υπάρχοντα σχήματα οδηγούμενοι σε αυτό που ο Cook έχει ορίσει ως «ανανέωση του σχήματος» [schema refreshment].<sup>751</sup>

Η έννοια της διακειμενικότητας και της χρήσης των παραθεμάτων θα μας απασχολήσουν στο δεύτερο μέρος της εργασίας στο οποίο εξετάζονται τα έργα του Γιάννη Πάνου *Από το στόμα της παλιάς Remington* και *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*.<sup>752</sup> Ο Πάνου αποδομεί συστηματικά τον τρόπο και τις συμβάσεις γραφής ενός κειμένου όπως είναι το κείμενο του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη. Το κείμενο του ένα κείμενο περιηγητικό με εκκλησιαστικό περιεχόμενο, βρίσκεται πολύ μακριά από το έργο έτσι όπως μεταμορφώνεται στο κείμενο του Γιάννη Πάνου. Οι θεωρίες του Κοσμά για τη Γη, στο έργο του *Χριστιανή Τοπογραφία*, αγωνίζονται να καταρρίψουν τη σφαιρικότητα της γης αντίθετα στο μυθιστόρημα του Πάνου ανατρέπονται και παρωδούνται. Διακωμωδείται η μη επιστημονικότητα, η τυφλή προσήλωση στην πίστη, σε αντίθεση με την υποτιθέμενη επιστημονική απόδειξη, η οποία διατρέχει σε μεγάλο βαθμό το κείμενο του Κοσμά Ινδικοπλεύστη. Αυτό που ενδεχομένως να διαπιστώσουν οι αναγνώστες είναι προκλητικό και διαψεύδει τις προσδοκίες τους. Πρόκειται για τη διάσπαση του σχήματος [schema disruption] — τόσο σε σχέση με το είδος του κειμένου όσο και με το περιεχόμενό του—όπως την ορίζει ο Cook.<sup>753</sup> Με τους όρους του Cook, οι αναγνώστες θα μπορούσαμε να πούμε πως παροτρύνονται να ανακατασκευάσουν την αντίληψη που έχουν για τέτοια εκκλησιαστικά «περιηγητικά» κείμενα. Ενώ η υπερβολική προσκόλληση στη χρήση

---

<sup>750</sup> Guy Cook, *Discourse, and literature* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 191-198.

<sup>751</sup> Panagiotidou, *Intertextuality*, 226.

<sup>752</sup> Βλ. το κεφάλαιο 6 της παρούσης εργασίας.

<sup>753</sup> Guy Cook, *Discourse, and literature*, 191-198.

του ακριβούς λεξιλογίου, του ύφους και της γλώσσας του κειμένου ενισχύει τη διακωμώδηση και την ανατροπή. Αυτό επιτυγχάνεται με την παρωδία του παραδοσιακού τρόπου αντίληψης και σε αντιδιαστολή με την επιστημονικότητα.

Η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Πάνου παροτρύνει τους αναγνώστες να αντιμετωπίσουν το κείμενο ως ένα πρωτότυπο παράδειγμα αυτής της μορφής γραφής και την ίδια στιγμή με τη χρήση της παρωδίας τους «επιβάλλει» να αναθεωρήσουν τις απόψεις τους για το συγκεκριμένο είδος και να πάρουν μια πιο κριτική στάση απέναντί του.

Η Panagiotidou αναφέρει ότι οι συγγραφείς αποφασίζουν να δομήσουν το έργο τους σύμφωνα με τις ειδολογικές αρχές ή παραβιάζοντάς τις. Οι αποδέκτες του έργου πρέπει να προσαρμόσουν τις αναγνώσεις τους σε ένα συγκεκριμένο τύπο γνώσης, ο οποίος τους πληροφορεί για τις συμβάσεις του είδους, που είτε τηρούνται είτε παραβιάζονται. Αυτό το είδος γνώσης αποκτάται από την ιδιότητα του να ανήκει κανείς σε μια συγκεκριμένη «κοινότητα Λόγου» [discourse community].<sup>754</sup>

Ο John Swales επισημαίνει ότι η γνώση των συμβάσεων ενός λογοτεχνικού είδους ενδέχεται να είναι πιο ισχυρή σε άτομα τα οποία είτε ασκούν επαγγελματικά, είτε ασχολούνται σε μεγάλο βαθμό με τα είδη.<sup>755</sup> Έτσι, οι γλωσσικές αυτές κοινότητες ή αλλιώς «κοινότητες Λόγου» μπορεί να ποικίλουν αναλόγως από τις επίσημες ακαδημαϊκές, τις εκπαιδευτικές μέχρι τις πολύ πιο απλές όπως είναι για παράδειγμα οι ομάδες φιλιανγνωσίας. Οι γλωσσικές αυτές κοινότητες αποτελούν το μέρος όπου διεκπεραιώνεται η ανταλλαγή των γνώσεων και των πληροφοριών μεταξύ των αναγνωστών, έτσι διαμέσου αυτής της διάδρασης δημιουργείται το περιεχόμενο γνώσεων, το οποίο χρειάζεται να έχει ένας αναγνώστης προκειμένου να καταστεί σε θέση να αναγνωρίσει τις διακειμενικές συνδέσεις που υπάρχουν σε ένα έργο που διαβάζει.

Μολαταύτα, αυτό δεν αφαιρεί από τους αναγνώστες την ικανότητά τους να κατασκευάσουν νέες πιο προσωπικές ή ιδιωτικές αναγνώσεις. Επιπλέον, όταν ο συγγραφέας χρησιμοποιεί δημιουργικά τις συμβάσεις ενός είδους ή ενός παραθέματος τότε ενθαρρύνονται οι δημιουργικές ερμηνείες αφού αναζητάει έναν ενημερωμένο αναγνώστη. Η γνώση που αποκτάται μέσω της συμμετοχής σε «κοινότητες Λόγου»

---

<sup>754</sup> Panagiotidou, *Intertextuality*, 230-234.

<sup>755</sup> John Swales, *Genre analysis: English in academic and research settings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 54.

[discourse communities] επιτρέπει στα άτομα να αναγνωρίζουν και τα αυθεντικά αρχικά κείμενα και τη δημιουργική τους απόδοση.<sup>756</sup>

Ο Γιώργος Θαλάσσης σχολιάζει τη διάθεση για παρωδία της «δυνατότητας» να γραφεί η ιστορία στο *Άγαλμα*, του Φίλιππου Δρακονταειδή. Παράλληλα, επισημαίνει τη συστηματική υπονόμηση του ρόλου του ιστορικού ως εκφραστή της αλήθειας, συγκρίνοντας το έργο με τα *Σχόλια σχετικά με την περίπτωση*, του ίδιου και προβάλλει τις εξής διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα:

Το «Άγαλμα» εκφράζει κατά κάποιον τρόπο και την απόσταση ανάμεσα στον ρεαλισμό και τον μεταμοντερνισμό. Τα «Σχόλια» εκδόθηκαν το 1978, όταν ακόμη ήταν έντονη η διάθεση για την αποκατάσταση της αλήθειας σχετικά με τον εμφύλιο πόλεμο. Το «Άγαλμα» κυκλοφόρησε έξι χρόνια αργότερα, το 1984, όταν είχε αρχίσει πλέον να υποχωρεί αυτό το αίτημα για αποκατάσταση, η οποία, αν δούμε τα πράγματα μέσα από την οπτική του «Αγάλματος», δεν μπορεί να γίνει.<sup>757</sup>

Η παρατήρηση αυτή είναι σημαντική γιατί καταδεικνύει αφενός μια μεταστροφή στις τεχνοτροπίες του συγγραφέα και αφετέρου διαφαίνεται ότι το αίτημα της αλήθειας οδηγείται σε μια φθίνουσα πορεία, όπου ελαττώνεται βαθμιαία η σημασία του. Παράλληλα, είναι καλό να έχουμε κατά νου ότι τα *Σχόλια σχετικά με την περίπτωση* είναι ένα αυτοβιογραφικό αφήγημα, ένα βιογράφημα, στο οποίο θεματοποιείται η αναζήτηση της ιστορικής αλήθειας για σκοπούς που αφορούν πραγματικά πρόσωπα. Ο συγγραφέας αναζητάει «τα ίχνη» του πατέρα που εκτελέστηκε όταν ήταν μικρό παιδί. Οι συμβάσεις ανάμεσα στη λογοτεχνία και την ιστορία είναι διακριτές. Η λογοτεχνία μπορεί να είναι και ιστορία, αλλά η ιστορία δεν γράφεται ποτέ για να διαβαστεί ως λογοτεχνία, αν και πολύ συχνά διαβάζεται ως «τέτοια». Ο Θαλάσσης σημειώνει ότι για τον μεταμοντερνισμό δεν υπάρχουν κείμενα πιο κοντά στην αλήθεια σε σύγκριση με άλλα, αφού ο μεταμοντερνισμός αντιμετωπίζει το παρελθόν ως κατασκεύασμα.<sup>758</sup>

Ένας πολύ συνήθης τρόπος να υπονομευθεί η αλήθεια ενός ιστορικού γεγονότος είναι η υπονόμηση της ιστορικής γραμμικότητας με την παρεμβολή πρωθύστερων αναφορών, αναχρονισμών, εμφάνισης των ηρώων σε διαφορετικά περιβάλλοντα και διαφορετικές ιστορικές εποχές. Έπειτα η φανταστική, μυθολογική μεγαλοποίηση ενός γεγονότος ή μιας κατάστασης μέσα στη ροή της αφήγησης μπορεί

---

<sup>756</sup> Panagiotidou, *Intertextuality*, 234. Η έννοια της συμμετοχής των αναγνωστών σε μια κοινότητα διερευνήθηκε από έναν αριθμό μελετητών. Ένα διάσημο παράδειγμα είναι οι «ερμηνευτικές κοινότητες» [interpretive communities] του Stanley Fish. Για περισσότερη βιβλιογραφία και λεπτομέρειες, βλ. Panagiotidou, *Intertextuality*, 230-234.

<sup>757</sup> Θαλάσσης, *Η άρνηση του Λόγου*, 201.

<sup>758</sup> ό.π., 203.

να υπονομεύει την αλήθεια ενός ιστορικού συμβάντος. Ο Brian McHale αναφέρει ότι η ιστορία αποτελεί το αρχείο της πραγματικής ζωής και των πραγματικών παθών που βιώνει ο άνθρωπος και για τον λόγο αυτό οφείλουμε να την αντιμετωπίζουμε με σοβαρότητα.<sup>759</sup> Από την άλλη πλευρά, τα τεχνάσματα, οι αναχρονισμοί και οι επινοημένες παραλλαγές της ιστορίας αποτελούν υποτίμηση και προδοσία του ιστορικού αυτού «αρχείου». Έτσι όταν στη μεταμοντέρνα μυθοπλασία η ιστορία μυθοποιείται, στην ουσία οι συγγραφείς της υπαινίσσονται ότι και η ιστορία η ίδια αποτελεί ένα είδος μυθοπλασίας.<sup>760</sup>

Η Linda Hutcheon διατυπώνει ότι το μεταμοντέρνο μυθιστόρημα συχνά θέτει υπό αμφισβήτηση και παρωδεί μια σειρά αλληλένδετων εννοιών, οι οποίες έχουν συνδεθεί με αυτό που ονομάζουμε φιλελεύθερος ανθρωπισμός. Οι έννοιες οι οποίες τίθενται υπό αμφισβήτηση είναι «η αυτονομία, η υπερβατικότητα, η βεβαιότητα, η αυθεντία, η ενότητα, η ολοκλήρωση, το σύστημα, η οικουμενικότητα, το κέντρο, η συνέχεια, η τελεολογία, η τελείωση, η ιεραρχία, η ομοιογένεια, η μοναδικότητα, η καταγωγή».<sup>761</sup> Εντούτοις, η θεωρητικός υποστηρίζει ότι όταν προβάλλονται αξιώσεις μέσα σε ένα έργο για την εγκυρότητά τους, δε σημαίνει κιόλας ότι οι συγγραφείς τους τις απορρίπτουν. Επισημαίνει ότι στην ουσία στα μεταμοντέρνα μυθιστορήματα διερωτόμαστε συνεχώς για τη σχέση αυτών των εννοιών με την εμπειρία μας, χωρίς το είδος της αποκλειστικής διαβεβαίωσης που προτείνεται σε παλαιότερα έργα. Η διαδικασία με την οποία γίνεται αυτό είναι μια διαδικασία «εγκατάστασης και στη συνέχεια απόσυρσης (ή χρήσης και κατάχρησης)»<sup>762</sup> αυτών των αμφισβητούμενων αντιλήψεων.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η Karen Van Dyck στη μελέτη της *Η Κασσάνδρα και οι λογοκρίτες στην ελληνική ποίηση 1967-1990*. Η κριτικός εξετάζει την επιρροή που άσκησε η λογοκρισία στα χρόνια της δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974), ως προς τη διαμόρφωση των διάφορων κειμενικών τεχνικών. Διαπιστώνει πως η λογοκρισία προσφέρει «μια ποιητική που μπορεί να επιστρατεύσει προς άλλες κατευθύνσεις».<sup>763</sup> Γι' αυτό και παρατηρεί πως μια από τις πλέον επιτυχημένες μεθόδους, να ξεσκεπαστούν οι αντιφάσεις και η υποκρισία του καθεστώτος, υπήρξε η τεχνική της παρωδίας. Οι λογοτέχνες έδειχναν ότι «συμμορφώνονται με την επιθυμία

<sup>759</sup> ό.π. και McHale, *Postmodernist Fiction*, 96.

<sup>760</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 96.

<sup>761</sup> Hutcheon, *A poetics of*, 57.

<sup>762</sup> ό.π..

<sup>763</sup> Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και*, 26.

του Παπαδόπουλου να είναι όλα τέλεια ρυθμισμένα, ενώ ουσιαστικά οι ενέργειές τους ήταν υπονομευτικές».<sup>764</sup>

Ο Νάσος Βαγενάς αναγνωρίζοντας την παραγωγική πλευρά της λογοτεχνίας που γεννήθηκε σε εκείνα τα χρόνια αναφέρει πως:

Η λογοκρισία σε αναγκάζει να εφεύρεις τρόπους υπαινικτικούς, να εκφράσεις συμβολικά ή αλληγορικά, πράγματα που δεν είναι ασύμφωνο με τη φύση της λογοτεχνίας. Μπορεί να κινητοποιήσει λεπτούς μηχανισμούς διοχέτευσης του νοήματος, να λειτουργήσει σαν ένα φίλτρο που θα διυλίσει τις διεγερμένες από την καταπίεση και ωμές ρεαλιστικές εξάρσεις σε μορφές περισσότερο επεξεργασμένες καλλιτεχνικά και μακροπρόθεσμα δραστικότερες.<sup>765</sup>

Παρόλο που ο Νίκος Μουζέλης επισημαίνει τη συμφιλίωση της πλειονότητας των πολιτικών με τη στρατιωτική κυριαρχία, ιδιαίτερα στα πρώτα χρόνια της δικτατορίας, στοιχείο το οποίο ευνοήθηκε σε μεγάλο βαθμό από την άνοδο του βιοτικού επιπέδου,<sup>766</sup> η Van Dyck διασαφηνίζει ότι μόνο μετά την οικονομική κάμψη του 1973, άρχισε να αυξάνει ο αριθμός εκείνων που εξέφραζαν δημόσια την αντίθεσή τους -στην πλειονότητά τους φοιτητές:<sup>767</sup>

Η διαρκής προσπάθεια του Παπαδόπουλου να απογυμνώσει τη γλώσσα από τη μεταφορική της δύναμη δεν πέρασε απαρατήρητη από τους αντιχουντικούς, συνετέλεσε μάλιστα, στο να αντιληφθεί καλύτερα η αντίσταση τη σχέση της γλώσσας με την πολιτική ηγεμονία.<sup>768</sup>

Με ανάλογο τρόπο η υπονομευτική τακτική της χρήσης της παρωδίας βασιζόταν στην αποκάλυψη της διαφοράς ανάμεσα σε δύο πράγματα που ακούγονταν ή φαίνονταν ίδια. Σχολιάζοντας με τον τρόπο αυτό την απόπειρα του καθεστώτος να καταστείλει τέτοιου είδους γλωσσική σύγχυση και την προσπάθεια των αντιχουντικών να ξεσκεπάσουν αυτή την απόπειρα μέσω της «τυπογραφίας, της ορθογραφίας και των καλαμπουριών της».<sup>769</sup>

Η Van Dyck ενισχύοντας τον ισχυρισμό της ότι «η ειρωνεία και η παρωδία, και όχι η αλληγορία, είναι οι κυρίαρχοι τρόποι [tropes] της μεταπολεμικής γενιάς»,<sup>770</sup> παραπέμπει στον ορισμό του Tzvetan Todorov για την παρωδία, ο οποίος «αντιτάσσει την παρωδία στην τυποποίηση, εννοώντας ως τυποποίηση την παράθεση μιας λέξης

---

<sup>764</sup> ό.π., 51-52.

<sup>765</sup> Νάσος Βαγενάς, *Η εσθήτα της θεάς* (Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή, 1988), 139-140.

<sup>766</sup> Νίκος Μουζέλης, *Νεοελληνική κοινωνία: όψεις υπανάπτυξης*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη (Αθήνα, Εξάντας, 1978), 129-130.

<sup>767</sup> Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και*, 41.

<sup>768</sup> ό.π., 51.

<sup>769</sup> ό.π., 53.

<sup>770</sup> ό.π., 92-93.

με την πιο συχνή χρήση, και ως παρωδία τη χρήση της ίδιας λέξης μέσα σε ένα νέο περιβάλλον». <sup>771</sup> Παράλληλα, επισημαίνει ότι η αλληγορία και η κυριολεξία δεν είναι αντίθετες έννοιες, αλλά περιέχουν η μία την άλλη. <sup>772</sup>

Η Van Dyck εκτιμά πως με μια πιο προσεκτική ανάγνωση στη γραφή των ποιητών της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς χοντρικά φαίνεται να υπάρχει μια μετατόπιση της έμφασης από την αλληγορία στην παρωδία. Ο προβληματισμός για την ομοιότητα μεταβάλλεται σε έναν προβληματισμό για τη διαφορά. Ενώ η αλληγορία ξεκινάει με κάτι διαφορετικό και δείχνει ότι είναι το ίδιο, η παρωδία βασίζεται στο να δείχνει με ποιο τρόπο, κάτι που φέρεται ως ίδιο, μπορεί να εκληφθεί ως διαφορετικό. <sup>773</sup> Αναφερόμενη στην περιγραφή των όρων της «μεταφοράς», της «μετωνυμίας», της «συνεκδοχής», και της «ειρωνείας», από τον ιστορικό Hayden White <sup>774</sup> ανιχνεύει μια εξέλιξη σε έργα από τη μεταφορά προς τη μετωνυμία, κατόπιν προς τη συνεκδοχή, και έπειτα προς την ειρωνεία:

[...] αρχέτυπη πλοκή των σχηματισμών του λόγου φαίνεται να απαιτεί να μετακινηθεί το αφηγηματικό εγώ του λόγου από έναν αρχικό μεταφορικό χαρακτηρισμό ενός πεδίου εμπειρίας, μέσω μετωνυμικών αποδομήσεων των στοιχείων του, προς συνεκδοχικές αναπαραστάσεις των σχέσεων μεταξύ των επιφανειακών χαρακτηριστικών του και της υποτιθέμενης ουσίας του, και τέλος, προς μια αναπαράσταση οποιωνδήποτε διαφορών ή αντιθέσεων μπορεί εύλογα να ανιχνευθούν στις ολότητες που εντοπίζονται στην Τρίτη φάση της αναπαράστασης του λόγου. <sup>775</sup>

Η παρωδία που επιχειρεί η ποιητική γενιά του '70, διαφέρει εντούτοις από την παρωδία της περιόδου της δικτατορίας. Σύμφωνα με την ερευνήτρια τα τραγούδια για παράδειγμα του Διονύση Σαββόπουλου φέρνουν την παρωδία πέρα από τις αντιστροφές του Αναγνωστάκη και του Βαλτινού. Δεν επιχειρούν να διορθώσουν το κακό, αλλά συμμετέχουν στη σύγχυση. Δε διαλύουν τη σύγχυση, αλλά η σύγχυση ενσωματώνεται στις συνθέσεις τους. <sup>776</sup> Εξυμνείται, δηλαδή, η σύγχυση:

Εδώ, η παρωδία δεν ανατρέπει μια και καλή τις σχέσεις εξουσίας, όπως έκανε στο διήγημα του Βαλτινού, αλλά τις κρατά σε διαρκή κίνηση. Το θύμα και ο θύτης

<sup>771</sup> Ducrot Oswald και Tzvetan Todorov, *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, μτφρ. Catherine Porter (Baltimore: John Hopkins University Press, 1983), 256.

<sup>772</sup> Η μελετήτρια υπενθυμίζει τους όρους του Gerard Genette κυριολεξία, δηλαδή το «σχήμα μηδέν» («zero figure») επειδή η ύπαρξή της «δείχνει ότι η ρητορική γλώσσα είναι επαρκώς διαποτισμένη με σύμβολα έτσι ώστε ένα άδειο τετράγωνο να μπορεί να αποκτήσει πλήρες νόημα». Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και*, 82. Βλ. επίσης Gerard Genette, *Figures of Literary Discourse*, μτφρ. Alan Sheridan (New York: Columbia University Press, 1982), 42.

<sup>773</sup> ό.π., 94.

<sup>774</sup> Hayden White, *The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1978), 5.

<sup>775</sup> Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και*, 94.

<sup>776</sup> ό.π., 98-99.



μπερδεύονται άρρηκτα μεταξύ τους. Ο ρόλος μας δεν είναι ούτε να παρακολουθούμε παθητικά, ούτε να πολεμάμε στη πρώτη γραμμή, αλλά να υποδυόμαστε ταυτοχρόνως δύο ρόλους: τον «ασθενή» και τον «γιατρό», το θύμα και τον νικητή.<sup>777</sup>

Η μελετήτρια αναφέρει πως η ποίηση της γενιά του '70 αντανακλά την κρίση ταυτότητας που περνούσε η Ελλάδα σε μια εποχή, όπου η χώρα κυβερνιόταν από τους δικτάτορες, καθώς εντασσόταν στα «δίκτυα του διεθνούς καπιταλισμού» μέσω της εισαγωγής νέων, καταναλωτικών προϊόντων.<sup>778</sup> Ιδιαίτερο πολιτισμικό χαρακτηριστικό αυτής της γενιάς, όσο και της ποίησης, αποτελεί η ένταση ανάμεσα στο «ελληνικό» και το «ξένο». Η χούντα πρέπει να νοηθεί ως «μια αντιφατική προσπάθεια να προστατευτεί η ελληνική εθνική ταυτότητα που απειλούνταν περισσότερο από κάθε άλλη φορά από τη διεθνοποίηση του ευρωπαϊκού και του αμερικάνικου τρόπου ζωής».<sup>779</sup>

Αντίστοιχα, οι όροι που χρησιμοποιήθηκαν για να περιγράψουν τους ποιητές που γεννήθηκαν στις δεκαετίες του '40 και του '50 ήταν «γενιά της αμφισβήτησης», «γενιά του '70», «γενιά των γερανών και των φλίπερς» και «τρίτη μεταπολεμική γενιά».<sup>780</sup> Από την άλλη, η Τζένη Μαστοράκη θεώρησε μάταιη την προσπάθεια να προσδιοριστούν κοινά χαρακτηριστικά ανάμεσα σε διαφορετικά έργα, αυτής της εποχής τονίζοντας πως οι πολιτισμικές συνθήκες της ποίησης είχαν αλλάξει μετά την πτώση της δικτατορίας και ότι επρόκειτο να αλλάξουν κι άλλο. Υποστήριξε επίσης ότι η κριτική όφειλε να εστιάσει πιο πολύ στα «γλωσσικά παιχνίδια» αυτής της ποίησης παρά να αναζητάει κοινά θέματα και κοινά χαρακτηριστικά ανάμεσα στα έργα.<sup>781</sup> Ο Δ.Ν. Μαρωνίτης δηλώνει ότι το ιδεολογικό σχήμα «αμφισβήτηση» των κατεστημένων ιδεών, και ως έκφραση και ως περιεχόμενο, αποτελεί κατά βάση «αμερικανικό δάνειο».<sup>782</sup>

Διακωμωδούνται οι παραδοσιακές αντιλήψεις περί συγγραφικής τέχνης και δραπετεύοντας από αποδεκτά σημασιολογικά συστήματα μέσω του παραλόγου.<sup>783</sup> Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος κάνοντας λόγο για το ποίημα του Λευτέρη Πούλιου «Αμέρικαν μπαρ στην Αθήνα» καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο Πούλιος είναι ένας συγγραφέας «συρραφής ποιημάτων», γι' αυτό δηλώνει πως «εάν μας αρέσουν οι

---

<sup>777</sup> ό.π., 100-101.

<sup>778</sup> ό.π., 108.

<sup>779</sup> ό.π., 108.

<sup>780</sup> ό.π., 112.

<sup>781</sup> ό.π., 119-120.

<sup>782</sup> Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης, *Μέτρια και Μικρά* (Αθήνα: Κέδρος, 1989), 241-242.

<sup>783</sup> Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και*, 135.

σαλάτες τότε είμαστε σαλατατζήδες και όχι ποιητές. Στο κάτω κάτω αν έχουμε να πούμε κάτι δικό μας, ας το πούμε διαφορετικά, να σωπάσουμε».<sup>784</sup> Αντίθετα, η Van Dyck πιστεύει πως δεν πρόκειται για συνειδητή πράξη. Σε αντιδιαστολή με τον Σεφέρη, ο οποίος δανείζεται πολύ επιμελώς και φροντίζει τα δάνεια του να αναφέρονται πολύ προσεχτικά, ο Πούλιος ισχυρίζεται ότι το υλικό που δανείζεται είναι δικό του. Έτσι εξηγείται και η επίθεση από τον Χριστιανόπουλο:

Η κλεμμένη ποίηση του Πούλιου μπορεί να αναγνωριστεί και ως παρωδία του καπιταλιστικού συστήματος και ως τρόπος εκμετάλλευσης του προς όφελος του ποιητή. [...] Η ανωνυμία γίνεται τρόπος αποφυγής και διακωμώδησης της αυστηρής αντιστοιχίας ποιημάτων και ποιητών που επιδίωκαν οι προκάτοχοί του.<sup>785</sup>

Στην ουσία γίνεται λόγος για τη σχέση των ποιητών της γενιάς του '70 με την πνευματική ιδιοκτησία. Όσο λιγότερο ενοχική είναι αυτή η σχέση τόσο μεγαλύτερος φαίνεται να είναι και ο βαθμός λογοκλοπής, ενώ παράλληλα κλονίζεται η πεποίθηση, αν το έργο τους είναι πρωτότυπο ή όχι. Τα χαρακτηριστικά της ποίησης αυτής της γενιάς, όπως τα επισημαίνει η Van Dyck, αφορούν σε ένα εκτενές πλέγμα αναφορών στην κουλτούρα της εμπορευματοποίησης. Υπερβαίνουν το «βασιλείο του μυθιστορηματικού καθωσπρεπισμού» με τις ρητές αναφορές στο σεξ, προκαλώντας σοκ και έκπληξη στους αναγνώστες. Πολλά από τα χαρακτηριστικά αυτά προέρχονταν από την αμερικανική λαϊκή κουλτούρα, για αυτό και τονίζει η ερευνήτρια ότι τίποτα δεν μπορούσε να θεωρηθεί αμιγώς ελληνικό και αμιγώς αμερικάνικο.<sup>786</sup>

Οι Έλληνες ποιητές έγραφαν κάτω από συνθήκες λογοκρισίας με περιορισμούς σε όλες τις εκφάνσεις της γραφής τους. Για αυτούς, ο αγώνας να πουν ή να γράψουν αυτό που ήθελαν δεν ήταν απλώς ζήτημα αμφισβήτησης των νόμων περί ασέμνου αλλά καταδίκης του καθεστώτος των συνταγματαρχών. Η χρήση της ωμής, χυδαίας γλώσσας, λόγου χάρη, συνιστούσε ανοιχτή επίθεση κατά της Ελλάδος Ελλήνων Χριστιανών των συνταγματαρχών.<sup>787</sup>

Η σεξουαλικότητα που χαρακτήριζε τα έργα της γενιάς αυτής στην Ελλάδα, αποτέλεσε έναν τρόπο αντίστασης σε επίπεδο πολιτικό, σύμφωνα με τη Van Dyck, αφού το «άσεμνο» εξομοιώνονταν με την ανατρεπτική πολιτική. Η σεξουαλικότητα έγινε πεδίο πολιτικής αντίστασης. Η ανοιχτή και απροκάλυπτη σεξουαλική γλώσσα

<sup>784</sup> Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Ποίηση ή μεταποίηση», *Διαγώνιος*, 11 (1975), 173.

<sup>785</sup> Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και*, 138.

<sup>786</sup> ό.π., 125.

<sup>787</sup> ό.π., 126-127. Η ερευνήτρια δίνει το παράδειγμα της δίκης για το ποίημα «Σώμα» του Ηλία Πετρόπουλου στο περιοδικό *Τραμ*, το 1972, καθώς και τη καταδίκη και δίμηνη φυλάκιση των εκδοτών του περιοδικού, του ποιητή και συγγραφέα Δημήτρη Καλοκύρη, και της Μάρως Καργάκου.

των μπητ, όπως αποσαφηνίζει η μελετήτρια στην Ελλάδα είχε περισσότερο πολιτικό αντίκτυπο σε σχέση με την Αμερική.<sup>788</sup>

Τη δεκαετία του '60 στη Γερμανία, καθώς η «χειραφετημένη ευφορία» της νεολαίας εξαπλώθηκε κυρίως ανάμεσα στους μαθητές και τους φοιτητές, η Pop Art με την ευρύτερη σημασία της, συγχωνεύτηκε με τις δημόσιες και πολιτικές κινητοποιήσεις της αντι-εξουσιαστικής Νέας Αριστεράς.<sup>789</sup> Οι κριτικοί που παραδοσιακά ανήκαν σε πιο συντηρητικές πολιτισμικές ομάδες αντέδρασαν ανάλογα στις νεωτερικές αυτές τάσεις. Ήτοι, κατηγόρησαν το είδος αυτό της Pop Art ως μη-τέχνη, ως kitsch. Μεγάλες βιομηχανίες δεν έχασαν την ευκαιρία, όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Andreas Huyssen, να εκμεταλλευτούν την τέχνη αυτή για τη δική τους οικονομική κερδοσκοπία.<sup>790</sup>

Στο μεταξύ ένα κυρίως νεαρό κοινό άρχισε να ερμηνεύει την αμερικάνικη Pop Art, ως τέχνη της διαμαρτυρίας και της κριτικής, παρά ως την επιβεβαίωση μιας «εύπορης κοινωνίας». Σαφώς θεωρεί ότι έπαιξε ρόλο η αυστηρά γερμανική παράδοση της κριτικής στην υποδοχή της τέχνης αυτής, ωστόσο, ο Huyssen πιστεύει ότι ένας άλλος παράγοντας που ευνόησε την υποδοχή της Αμερικανικής Pop Art υπήρξε το γεγονός ότι στη Γερμανία η τέχνη αυτή συνέπεσε με το φοιτητικό κίνημα, την ώρα που στις Ηνωμένες Πολιτείες προηγήθηκε σημαντική αναταραχή στα πανεπιστήμια.<sup>791</sup>

Η νέα αυτή τέχνη προσπαθούσε να γεφυρώσει το κενό το οποίο παραδοσιακά υφίστατο ανάμεσα στην υψηλή τέχνη και τη λαϊκή κουλτούρα. Από την αρχή διακήρυσσε ότι θα μηδένιζε τον ιστορικό διαχωρισμό ανάμεσα στο αισθητικό και το μη-αισθητικό. Ένωσε και συνδύαζε την τέχνη και την πραγματικότητα. Ο «ρεαλισμός» της Pop Art, η εγγύτητα σε αντικείμενα, εικόνες και η αναπαραγωγή της καθημερινότητας, διέγειρε μια νέα συζήτηση για τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, την εικόνα και την πραγματικότητα. Έτσι κατακλύζονται τα πολιτιστικά έντυπα της εποχής από συζητήσεις που αφορούν το θέμα «τι είναι η τέχνη» και «τι είναι η πραγματικότητα». Η τέχνη, που μέχρι τότε αποτελούσε προνόμιο μιας υψηλής τάξης, απελευθερώθηκε.<sup>792</sup>

---

<sup>788</sup> ό.π., 127.

<sup>789</sup> Andreas Huyssen, «The Cultural Politics of Pop», στο Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism. Mass Culture. Postmodernism. Theories of Representation and Difference*, (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 141.

<sup>790</sup> ό.π..

<sup>791</sup> ό.π., 142. Ο Andreas Huyssen επεσήμανε ότι η προσήλωση στις πολιτιστικές θεωρίες του Herbert Marcuse (1898–1979) δημιούργησε μια ατμόσφαιρα που έδωσε την αύρα της κοινωνικής κριτικής σε πολλά πολιτιστικά φαινόμενα.

<sup>792</sup> ό.π., 142.

Άσχετα, αν το αποτέλεσμα σήμερα μπορεί και να εκλαμβάνεται διαφορετικά, τότε ο Huyssen, ως ο ίδιος αυτόπτης μάρτυρας της καλλιτεχνικής αυτής τάσης, ένωθε ότι η Pop Art φαινόταν να απελευθερώνει τα έργα τέχνης από τη «μνημειακή ανία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού». Γελοιοποιούσε μάλιστα, όπως αναφέρει, τη «σοβαρή κριτική», η οποία ποτέ δεν αναγνώρισε τη φαντασία, το παιχνίδι και τον αυθορμητισμό.<sup>793</sup> Το κοινό των διάφορων εκθέσεων τέχνης που πραγματοποιούνταν αυξήθηκε δραματικά, αν υπολογίσει κανείς το γεγονός ότι άλλοτε ένας πολύ μικρός, ιδιαίτερος κύκλος ειδικών και αγοραστών μπορούσε να έχει πρόσβαση στα έργα τέχνης.<sup>794</sup> «Η Pop Art φάνηκε να έχει τη δυνατότητα να γίνει μια πραγματικά δημοφιλής τέχνη».<sup>795</sup>

Σύμφωνα με τη Van Dyck, στο σύστημα του Jacques Lacan η μεταφορά αντικαθιστά μια εικόνα με μια άλλη και προβάλλει την ομοιότητα. Βασίζεται στη μίμηση και στην ικανότητα να αναγνωρίσει τη λειτουργία ενός αντικειμένου από την όψη του.<sup>796</sup> Η μετωνυμία, αντίθετα, προκαλεί σύγχυση, καθώς αντιστέκεται και αναβάλλει την απόδοση ενός συγκεκριμένου νοήματος. Αντί να εστιάσει την προσοχή στην ομοιότητα και στη διαφορά, η μετωνυμία τονίζει την «αλλοίωση και την ατέλεια της μορφής, μια μετωνυμία έχει λιγότερη σχέση με αυτό που αντικαθιστά ή συμπυκνώνει».<sup>797</sup>

Ακόμα και η συνεκδοχή το πιο συνηθισμένο μετωνυμικό σχήμα, φαίνεται να «στρέφει τον αναγνώστη περισσότερο στο γιατί επιλέχτηκε το συγκεκριμένο μέρος του όλου αντί για κάτι άλλο».<sup>798</sup> Η μελετήτρια τονίζει την ιδιαιτερότητα της μετωνυμίας και της συνεκδοχής να μην παράγουν νοήματα αλλά να αναπαράγουν τη διαδικασία παραγωγής νοήματος.<sup>799</sup> Οι συνάφειες στη μετωνυμία δεν βασίζονται σε ομοιότητες αλλά σε λιγότερο εμφανείς σχέσεις. Ενώ η εκτεταμένη μεταφορά κατασκεύαζε ένα νόημα ακόμη και στο πιο υπερρεαλιστικό ποίημα, η εκτεταμένη μετωνυμία δεν επιδιώκει να δείξει συνοχή.<sup>800</sup>

---

<sup>793</sup> ό.π., 142-143.

<sup>794</sup> ό.π., 143.

<sup>795</sup> ό.π..

<sup>796</sup> ό.π., 155-158. Η Karen Van Dyck υπενθυμίζει επίσης την περιγραφή της μετωνυμίας από τον Roman Jakobson: «Ο αναγνώστης συνθλίβεται από την πληθώρα των λεπτομερειών που εξαπολύονται καταπάνω του μέσα σε ένα περιορισμένο λεκτικό περιβάλλον, και πρακτικά αδυνατεί να συλλάβει το όλο με αποτέλεσμα το πορτραίτο συχνά να χάνεται». Dyck, *Η Κασσάνδρα και*, 159.

<sup>797</sup> Dyck, *Η Κασσάνδρα και*, 155.

<sup>798</sup> ό.π., 155-156.

<sup>799</sup> ό.π., 157-158.

<sup>800</sup> ό.π., 158.

Η μεταφορά αντικαθιστά μια εικόνα με μια άλλη και προβάλλει την ομοιότητα. Στο σύστημα του Lacan η μεταφορά επιτρέπει την άμεση σημασιοδότηση. Αντίθετα, η μετωνυμία προκαλεί σύγχυση, αφού αναβάλλει συνεχώς την απόδοση ενός συγκεκριμένου νοήματος. Αντί να επισύρει την προσοχή στην ομοιότητα ή τη διαφορά, η μετωνυμία τονίζει την αλλοίωση και την ατέλεια της μορφής.<sup>801</sup>

Μια αλυσίδα από μετατιθέμενα σημαίνοντα, τα οποία αδυνατούν να καλύψουν τα χάσματα είτε μετατοπίζουν το νόημα αδιάκοπα. Συχνά αντιστέκονται στο νόημα. Η Van Dyck συγκρίνοντας την υπερρεαλιστική ποίηση με την ποίηση της γενιάς του '70, διαπιστώνει ότι οι εκτεταμένες μεταφορές ακόμη και των πιο υπερρεαλιστικών ποιημάτων κατασκεύαζαν ένα νόημα, αντίθετα οι εκτεταμένες μετωνυμίες των ποιητών της λεγόμενης γενιάς του '70 δεν επιδιώκουν να δείξουν συνοχή.<sup>802</sup> Οι εκτεταμένες μετωνυμίες στερούνται λογικής υπηρετώντας το παράλογο καταλύοντας κάθε ψευδαίσθηση για ένα συγκροτημένο νόημα.<sup>803</sup> Για αυτό και συχνά ερμηνεύονται ως παρωδίες αφού οι σχέσεις μεταξύ των σημαινόντων δεν είναι ούτε εμφανείς.

Το ερώτημα που μας απασχολεί είναι εάν η παρωδία, εξαιτίας δύο θεμελιωδών χαρακτηριστικών που τη διέπουν (διακειμενικότητα και αυτό-αναφορικότητα), τείνει να γίνει μια μεταμοντέρνα τεχνική αφού χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό τα μεταμοντέρνα, μεταμυθοπλαστικά έργα.<sup>804</sup> Συνεπώς, αν κάτι τέτοιο μπορεί να αποδειχτεί, μπορούμε να κάνουμε λόγο για μια μετανεωτερική μορφή στη χρήση της παρωδίας; Τότε λοιπόν, σε τι συνίσταται η διαφορά από τις προγενέστερες χρήσεις της;

Η Margaret A. Rose τονίζει τη μεταμυθοπλαστική χρήση της παρωδίας, εξαιτίας της καυστικότητάς της.<sup>805</sup> Ισχυρίζεται ότι η αυτό-αναφορικότητα των μεταμοντέρνων έργων συχνά θέτει σε αμφισβήτηση την ίδια την πράξη της μίμησης, τη φύση του κειμένου και των πηγών του. Η παρωδία έχει συνδεθεί με την ποιητική της υπονόμησης. Η Κατερίνα Κωστήου στο βιβλίο της *Ποιητική της Ανατροπής*, αναφέρει ότι η παρωδία χρησιμοποιεί ποικίλους τρόπους για να πετύχει τη μεταμόρφωση ενός

---

<sup>801</sup> Οι λειτουργίες για τις οποίες κάνει λόγο είναι η συμπύκνωση, η μετάθεση, ο συνδυασμός και η αντικατάσταση, η συνεκδοχή (μέρος έναντι του όλου). ό.π., 154-156.

<sup>802</sup> Παραθέτει την περιγραφή της μετωνυμίας έτσι όπως την ορίζει ο Roman Jakobson: «Ο αναγνώστης συνθλίβεται από την πληθώρα των λεπτομερειών που εξαπολύονται καταπάνω του μέσα σε ένα περιορισμένο λεκτικό περιβάλλον, και πρακτικά αδυνατεί να συλλάβει το όλο, με αποτέλεσμα το πορτρέτο συχνά να χάνεται». ό.π., 158-159.

<sup>803</sup> ό.π., 162.

<sup>804</sup> Η Κατερίνα Κωστήου στη μελέτη της αναφέρει ότι η σύνδεση της παρωδίας με τη μετανεωτερικότητα οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στις μελέτες της Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, του Gerard Genette, *Παλίμψηστα*, και της Margaret Rose, *Parody/Metafiction*. Κατερίνα Κωστήου, *Η ποιητική της Ανατροπής. Σάτιρα. Ειρωνεία. Παρωδία. Χιούμορ* (Εκδόσεις Νεφέλη, 2002), 22

<sup>805</sup> ό.π., 21-22.

κειμένου. Την αλλαγή στη συνοχή του παρωδούμενου κειμένου, την ευθεία δήλωση και την επίδραση στον αναγνώστη.<sup>806</sup> Ο αναγνώστης πρέπει να είναι σε θέση να εντοπίσει την παρωδία<sup>807</sup> και για να καταφέρει να το κάνει αυτό, πρέπει να ενισχυθεί η εμπλοκή του στο κείμενο. Παράλληλα, τονίζεται η λειτουργία της παρωδίας ως μορφής μίμησης που ανατρέπει την πλούσια και τρομακτική κληρονομιά του παρελθόντος. Δεν αποτελεί τη νοσταλγική μίμηση παλαιών προτύπων, αλλά μια «μοντέρνα ανακωδικοποίησή τους, η οποία νομιμοποιεί τη διαφορά στην καρδιά της ομοιότητας πράγμα που πτυχώνεται χάρη στα καινούρια συφραζόμενα».<sup>808</sup>

Αν και η σημαντικότερη διαφορά της ειρωνείας από τη παρωδία συχνά θεωρείται το γεγονός ότι δεν έχει ούτε μία συγκεκριμένη «αναφορά», φαίνεται να διαφέρουν και ως προς τον τρόπο που λειτουργούν. Η Margaret Rose θίγει το γεγονός ότι η παρωδία λειτουργεί συνδυάζοντας δύο κείμενα, κώδικες, όπου το πρώτο λειτουργεί ανοίκεια για το δεύτερο. Αντίθετα η ειρωνεία αντιπαραβάλλει ταυτόχρονα δύο μηνύματα σε έναν κώδικα.<sup>809</sup>

Σύμφωνα πάλι με τον Gerard Genette -ο οποίος προσπαθεί να διακρίνει τις λεπτές διαφορές ύφους ανάμεσα στο *pastiche*, το μπουρλέσκο, τη μετάθεση και την παρωδία- η παρωδία τροποποιεί το θέμα δίχως να τροποποιεί το ύφος.<sup>810</sup> Διαθέτει λαιδορία προς το έπος, το ευγενές ή απλώς σοβαρό και ηρωικό περιεχόμενο.<sup>811</sup> Παρωδία είναι να «φαλτσάρει κανείς, να αλλοιώνει ή να μεταθέτει».<sup>812</sup> Διαφοροποιείται από το μπουρλέσκο ως προς το ότι αλλάζει την κατάσταση των χαρακτήρων στα έργα που μεταμφιέζει.<sup>813</sup>

Ο Tzvetan Todorov αντιτάσσει την παρωδία, στην τυποποίηση. Με τη λέξη τυποποίηση εννοεί την παράθεση μιας λέξης με την πιο συνηθισμένη της χρήση. Αντίθετα, η παρωδία χρησιμοποιεί την ίδια λέξη εκ νέου, σε ένα καινούριο περιβάλλον.<sup>814</sup> Αποδεικνύεται έτσι μια άλλη ασταθής σημασία. Οι λέξεις ενώ ακούγονται γνωστές, δεν έχουν το νόημα το ήδη γνώριμο, αλλά επισύρουν την

---

<sup>806</sup> ό.π., 198.

<sup>807</sup> Margaret A. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 51.

<sup>808</sup> Κωστίου, *Η ποιητική της*, 211.

<sup>809</sup> ό.π., 61.

<sup>810</sup> Genette, *Παλίμνηστα*, 41.

<sup>811</sup> ό.π..

<sup>812</sup> ό.π..

<sup>813</sup> ό.π., 53.

<sup>814</sup> Oswald και Todorov, *Encyclopedic Dictionary*, 256 και Dyck, *Η Κασσάνδρα και*, 53.

προσοχή σε κάτι άλλο. Έτσι που να δημιουργείται μια προγραμματισμένη σύγχυση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο.

Η λειτουργία της σάτιρας είναι διανοητική. Οι συγγραφείς της χρησιμοποιούν διάφορους μηχανισμούς προκειμένου να πετύχουν την «παιγνιώδη παραμόρφωση» που είναι και η μέθοδος που ουσιαστικά ορίζει τη σάτιρα. Ανάμεσα στους τρόπους επίτευξης αυτής της παραμόρφωσης ανήκουν η «μίμηση» και η «μείωση ή καταστροφή συμβόλων».<sup>815</sup>

Η μίμηση είναι μια σημαντική σατιρική τεχνική. Υποβαθμίζει το θύμα σε μια χαμηλή τάξη όντων, επιμένοντας στην επαναληπτικότητα. Η μίμηση είναι η παραβίαση του ιδιαίτερου, διότι καταστρέφει την πίστη κάθε ανθρώπου ότι είναι μοναδικός και αμίμητος: ακόμη και όταν παρουσιάζεται με χαριτωμένο ή ανάλαφρο τρόπο, στην ουσία δεν είναι παρά άλλο ένα όπλο ενάντια στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Σύμφωνα με τον μηχανισμό της μίμησης ο συγγραφέας επινοεί μια ομοιότητα ώστε το κοινό να αναγνωρίζει τη συμπεριφορά πρότυπο. [...] πρέπει να προχωρήσει ώστε να παραχθεί μια γελοία παραμόρφωση, στην οποία τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του θύματος να παρουσιαστούν καθ' υπερβολήν.<sup>816</sup>

Ο διάλογος της παρωδίας για την τέχνη και τις τεχνικές της. Η έκθεση ερωτημάτων για τη σχέση της με άλλα έργα και την ίδια της ταυτότητα θεωρήθηκε ότι ενέχει στοιχεία αυτοπαρωδίας.<sup>817</sup> Η λογοτεχνία της αυτοπαρωδίας, υπονομεύοντας την προσπάθειά της και αμφισβητώντας τον εαυτό της, τις συμβάσεις του είδους, συνδέθηκε με τα μετανεωτερικά έργα.

Ο Richard Poirier, το 1968, στη μελέτη του «The Politics of Self-Parody», ορίζει τη λογοτεχνία της αυτοπαρωδίας ως τη λογοτεχνία που υπονομεύει τον εαυτό της, που αντιπροτείνει όχι τις ανταμοιβές που μπορεί να προκύψουν από την ίδια, αλλά τα όρια των τεχνικών της. Αμφισβητεί, όχι τόσο κάποια συγκεκριμένη λογοτεχνική μορφή, όσο τον ίδιο της τον ρόλο, την ίδια την πράξη της δημιουργίας της. Ενώ, παραδοσιακά η παρωδία προσπαθούσε να αποδείξει ότι διάφορα λογοτεχνικά θέματα και ύφη είναι ξεπερασμένα, η λογοτεχνία της αυτοπαρωδίας, χωρίς να είναι βέβαιο για το αν υπάρχουν τέτοια καθιερωμένα πρότυπα, εμπαίζει, διασκεδάζει ακόμη και με την προσπάθεια να επαληθευτούν αυτά τα πρότυπα μέσα από την πράξη της γραφής.<sup>818</sup>

Ο Poirier κάνει λόγο για μια μερίδα δημιουργών για τους οποίους η απόδραση από την έννοια ενός ειδικού καθεστώτος για τη λογοτεχνία περιλάμβανε τουλάχιστον

---

<sup>815</sup> Κωστίου, *Η ποιητική της*, 61-62.

<sup>816</sup> ό.π., 62.

<sup>817</sup> ό.π., 212.

<sup>818</sup> Richard Poirier, «The Politics of Self-Parody», *Partisan Review*, τόμ. 25, αρ. 3, (Καλοκαίρι 1968), 339.

ένα είδος πολιτικής διέγερσης. Οι προτιμήσεις τους, για περίπλοκες φανταστικές πλοκές διευρύνθηκαν από μια εγγελιανή υποψία ότι ο κόσμος από μόνος του διέπεται από αυτό-παραγωγικές πολιτικές υποθέσεις περισσότερο περίπλοκες από οτιδήποτε θα μπορούσαν να επινοήσουν.<sup>819</sup>

Στο βαθμό που είναι διαθέσιμα για συζήτηση, η ζωή, η πραγματικότητα και η ιστορία υπάρχουν μόνο ως λόγοι, και καμιά μορφή λόγου, δεν μπορεί να είναι αυτό το οποίο εκφράζει. Καμιά μορφή λόγου δεν μπορεί να είναι η ζωή, η πραγματικότητα και η ιστορία.<sup>820</sup>

Οι περισσότεροι από αυτούς τους συγγραφείς φαίνεται να επιδεικνύουν μια «διασκεδαστική και θεωρητική ανυπομονησία» με το γεγονός ότι οι λογοτεχνικές συμβάσεις αποδυναμώνονται. Παράλληλα, η μεγάλη τους επιθυμία να δείξουν την πλαστότητα αυτών των συμβάσεων συνοδεύεται από την εντύπωση ότι η δουλειά τους δεν υπάρχει στον χρόνο αλλά στον χώρο, όπως συμβαίνει με έναν πίνακα ζωγραφικής.<sup>821</sup> Η δραστηριότητα της ανάγνωσης, ωστόσο δεν παύει να είναι πολύ διαφορετική από το να απολαμβάνεις έναν πίνακα ή να ακούς μουσική. Η ανάγνωση μεταμοντέρνων συγγραφέων, όπως τον John Barth υπήρξε για τον Richard Poirier μια εμπειρία αλλιώτικη συχνά παρατεταμένη, περιοριστική και δύσκολη. Αν δεν υπήρχαν οι ακαδημαϊκοί και τα πανεπιστήμια, σημειώνει χαρακτηριστικά, τα βιβλία του James Joyce και του T.S. Eliot ποτέ δεν θα κατέληγαν στα ράφια των σπιτιών χιλιάδων αναγνωστών. Τότε «τι θα θεωρούνταν σημαντικό έργο τέχνης και τι όχι»;<sup>822</sup> Την εποχή που γράφεται το άρθρο του John Barth δεν έχει γίνει ακόμη αποδεκτός από μια ευρύτερη κοινότητα και πιο ιδιαίτερα την ακαδημαϊκή. Ο Poirier αναγνωρίζει την ευφυΐα, τη διάνοια και την εκλεκτικότητα του συγγραφέα, δείχνοντας με αυτό τον τρόπο τη δυσκολία που έχει στην ανάγνωσή της, από ένα ευρύ κοινό μια τέτοια λογοτεχνία.<sup>823</sup>

Ο Poirier προβάλλει το γεγονός πως το αποτέλεσμα της απόλυτης και ακριβούς απαρίθμησης διαλύει την πίστη μας για ταξινόμηση, απαλλάσσοντάς μας με αυτόν τον τρόπο από την παραδοχή που διέπει τη δημιουργία των ταξινομήσεων. Η αυτο-παρωδία στον Borges όπως και στον Joyce ξεπερνά την απλή αμφισβήτηση της εγκυρότητας οποιασδήποτε δεδομένης εφεύρεσης προτείνοντας την απρόσκοπτη, ανεμπόδιστη ευκαιρία δημιουργίας νέων:<sup>824</sup>

---

<sup>819</sup> ό.π., 341.

<sup>820</sup> ό.π., 340.

<sup>821</sup> ό.π., 343.

<sup>822</sup> ό.π..

<sup>823</sup> ό.π., 344.

<sup>824</sup> ό.π., 352.



Η επινόηση δίνει ζωή στη λογοτεχνία, υπό την έννοια ότι η επινόηση είναι από μόνη της πράξη και απόδειξη της ύπαρξης της ζωής. Ασχολείται πολύ λίγο με τη δόξα της ανθρώπινης παρουσίας μέσα στον χρόνο.<sup>825</sup>

Πιο συγκεκριμένα ο Poirier διευκρινίζει πως για το έργο του Borges θυμόμαστε πιο πολύ το κεντρικό σημείο των κειμένων του, ειδικά επειδή είναι συχνά το ίδιο, αλλά δεν μας δίνει κανέναν άνθρωπο ή ήρωα. Η πιο ευχάριστη εφεύρεσή στον υφιστάμενο συγγραφέα θεωρεί πως παραμένει ως τώρα, αυτό που ονομάζουμε ανθρώπινα όντα και έτσι συνεχίζει να κάνει το πεπρωμένο των ανθρώπων εντελώς πιο συναρπαστικό στη λογοτεχνία, από το πεπρωμένο των συστημάτων ή των λογοτεχνικών τρόπων:

Τίποτα από αυτά που έχουμε δημιουργήσει στην πολιτική ή στη λογοτεχνία δεν είναι απαραίτητο. Αυτή είναι και η κεντρική πτυχή της λογοτεχνίας που αυτοπαρωδεύεται που έχει ανθρώπινη σημασία. Οι αφηγητές στον μυθιστορηματικό κόσμο του Μπόρχες είναι έγκλειστοι στον εαυτό τους. Όλα στον Μπόρχες με την κυριολεκτική σημασία της λέξης είναι εκκεντρικά. Είναι ένας συγγραφέας χωρίς κέντρο ο οποίος εμπνέει. Ο Μπόρχες αντί να γράφει μυθιστορήματα προσποιείται ότι υπάρχουν και αυτό που κάνει είναι να τα σχολιάζει. Επινοεί μια σειρά από πρόσωπα, συγγραφείς και αφηγητές. Ακόμη πιο έντονα παρωδεί τη λογοτεχνική δημιουργία όταν επινοεί βιβλία τα οποία ήδη υπάρχουν.<sup>826</sup>

#### **5.4 Αυτοαναφορικότητα και μεταμυθοπλασία**

Θεωρητικοί που ασχολήθηκαν με το μεταμοντέρνο μυθιστόρημα όπως οι Linda Hutcheon, Matei Calinescu, Brian McHale υποστηρίζουν ότι πέραν από το θέμα της προβληματικής γραφής, τα μεταμοντέρνα έργα καταπιάνονται με μια ποικιλία θεμάτων και φιλοσοφικών ζητημάτων και δεν μπορούμε να τα περιορίσουμε στο θεμελιώδες πρόβλημα της γραφής. Εντούτοις, δύο βασικά χαρακτηριστικά των μεταμοντέρνων έργων είναι η «αυτό-συνειδησία» [self-consciousness] και η «αυτόαναφορικότητα» [self-referentiality] της γραφής.<sup>827</sup>

Η πρώτη προσπάθεια να προταθεί μια ολοκληρωμένη θεωρία της «μεταμυθοπλασίας» [metafiction] έγινε από τη Hutcheon.<sup>828</sup> Αντιλαμβάνεται τις μεταμυθοπλαστικές αφηγήσεις ως «ναρκισσιστικές», γιατί είναι έντονα «αυτόαναφορικές» [self-referring] και «αυτόαναπαραστατικές» [auto-representational].<sup>829</sup> Εφιστούν την προσοχή του αναγνώστη στη διαδικασία αφήγησης και υπονομεύουν τον ρεαλισμό της αφήγησης. Οι μεταμυθοπλαστικές στρατηγικές συχνά, σύμφωνα με τη Hutcheon, προκαλούν αυτό που ονομάζει «ερμηνευτικό

---

<sup>825</sup> ό.π., 341.

<sup>826</sup> ό.π., 353.

<sup>827</sup> *Metafiction*, εισαγωγή και επιμ. Mark Currie (London: Longman, 1995), 1.

<sup>828</sup> Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York: Methuen, 1980.

<sup>829</sup> ό.π., χ.

παράδοξο» [hermeneutic paradox]. Δηλαδή οι αναγνώστες αναγκάζονται να αναγνωρίσουν τη φανταστική, «μυθοπλαστική» [fictional] κατάσταση της αφήγησης, και την ίδια στιγμή γίνονται συν-δημιουργοί των νοημάτων της.<sup>830</sup> Η πιο σημαντική διάκριση που επιτυγχάνει η Hutcheon είναι αυτή ανάμεσα στις «εμφανείς» [overt] και «συγκεκαλυμμένες» [covert] μορφές μεταμυθοπλασίας.<sup>831</sup> Τα μεταμυθοπλαστικά σχόλια μπορούν να είναι ρητά, δηλωμένα και αφηγημένα από έναν χαρακτήρα του αφηγημένου κόσμου ή από τον αφηγητή όταν αναφέρεται στη μυθοπλαστική/φανταστική φύση του κειμένου. Εναλλακτικά, μπορούν να μεταφερθούν σιωπηρά με άλλα μέσα. Για παράδειγμα μέσω αντιφατικών και εξαιρετικά αβάσιμων στοιχείων που διαταράσσουν τη μιμητική ψευδαίσθηση.

Ομοίως, η Patricia Waugh ορίζει τη μεταμυθοπλασία ως μυθοπλασία που «συνειδητά αντανάκλα τη δική της δομή ως γλώσσα».<sup>832</sup> Η Waugh αναφέρει τα εξής: «Παρόλο που ο όρος “μεταμυθοπλασία” [metafiction] φαίνεται καινούριος, η πρακτική είναι παλιά (ίσως και παλαιότερη από το ίδιο το μυθιστόρημα. [...]) Η μεταμυθοπλασία είναι μια έμφυτη τάση λειτουργίας κληροδοτημένη σε όλα τα μυθιστορήματα».<sup>833</sup> Παράλληλα, αναφέρει ότι παλαιότερα τέτοιες τεχνικές χρησιμοποιούνταν πιο πολύ για να αναδείξουν τα νατουραλιστικά και ρεαλιστικά χαρακτηριστικά ενός έργου, σε αντίθεση με τους προβληματισμούς πάνω στη γραφή που αναδεικνύονται έντονα από τα έργα του μοντερνισμού και έπειτα.<sup>834</sup>

Στο άρθρο της η Birgit Neumann αναφέρει ότι αν και οι προσεγγίσεις της Hutcheon και της Waugh συνέβαλαν στην καλύτερη κατανόηση της μεταμυθοπλασίας είναι προβληματικές επειδή περιορίζουν τις επιδράσεις της μεταμυθοπλασίας στην «αντι-ψευδαίσθηση» [anti-illusionism].<sup>835</sup> Ο Mark Currie αναφέρει ότι τέτοιου είδους αυτοαναφορικά σχόλια μπορούμε να διαβάσουμε σε μυθιστορήματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>836</sup> Παρόλα αυτά, τα σχόλιά του δεν φανερώνουν τις δομές του έργου στον αναγνώστη, όπως συμβαίνει για παράδειγμα σε ένα μεταμυθοπλαστικό μυθιστόρημα.

---

<sup>830</sup> ό.π., 6-7.

<sup>831</sup> ό.π., 7.

<sup>832</sup> Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London: Methuen, 1984), 14.

<sup>833</sup> ό.π., 5.

<sup>834</sup> Δίνει τα παραδείγματα του «Οδυσσέα», του James Joyce και του «To the Lighthouse», της Virginia Woolf. ό.π..

<sup>835</sup> Birgit Neumann, «Metanarration and Metafiction, στο: Hühn, επιμ. Peter Hühn et al., *the living handbook of narratology* (Hamburg: Hamburg University). Στην ιστοσελίδα: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction>, [ημερ. ανάκτησης\_12 Φεβρουαρίου 2019]

<sup>836</sup> ό.π..

Οι τεχνικές που χρησιμοποιεί το μεταμοντέρνο έργο υπερτονίζουν την πολυπλοκότητα διαμέσου της οποίας κατασκευάζονται τα κείμενα. Για παράδειγμα, το μεταϊστορικό μυθιστόρημα επικεντρώνεται στο πρόβλημα της κατανόησης των ιστορικών γεγονότων, της αναπαράστασης της πραγματικότητας και στο γεγονός ότι και η ίδια η ιστοριογραφία με τη σημασία της επιστήμης είναι και αυτή ένα αφηγηματικό κατασκεύασμα.

Στο βιβλίο, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, οι Fletcher και Bradbury μελετούν την ιδιαιτερότητα της αυτοαναφορικότητας του «μοντέρνου» ή «μοντερνιστικού» μυθιστορήματος, σε σύγκριση με τη μορφή που είχαν τα μυθιστορήματα σε προηγούμενους αιώνες. Επιστρατεύουν ως επιχείρημα τη λειτουργική διαφορά ανάμεσα στην αυτόαναφορικότητα των μυθιστορημάτων του 18<sup>ου</sup> αιώνα σε σχέση με τα έργα του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο Wayne C. Booth σημειώνει ότι η αυτόαναφορικότητα σε έργα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, εξυπηρετούσε μια παρωδιακή λειτουργία και αποσκοπούσε συχνά στη δημιουργία κωμικού αποτελέσματος.<sup>837</sup> Συμπληρώνοντας, αναφέρει ότι μια εξέχουσα, αφηγηματική φωνή δεν ήταν κάτι το ασυνήθιστο, όπως και ο «αυτό-συνείδητος» [self-conscious] αφηγητής.<sup>838</sup>

Αυτό εξηγείται και από την αλλαγή στις αναγνωστικές συνήθειες. Το διάβασμα από δημόσια συνήθεια εξελίσσεται σε μοναχική δραστηριότητα. Έπρεπε να προσαρμοστεί στις ανάγκες των νέων τρόπων ανάγνωσης που απαιτούσαν διαφορετική αφηγηματική δομή. Η Lillian R. Furst επισημαίνει ότι το αναγνωστικό κοινό από μια γνωστή σχηματοποιημένη ομάδα αναγνωστών, εξοικειωμένων σε κανόνες γούστου και με εμπειρία σε αυτούς τους κανόνες, διαμορφώνεται σιγά σιγά σε μια άμορφη μάζα ατόμων, των οποίων η αναγνωστική επάρκεια, ικανότητα δεν μπορεί να θεωρηθεί δεδομένη. Η πρόσβαση των αναγνωστών έπρεπε να ενσωματωθεί μέσα στην ίδια την αφήγηση.<sup>839</sup> Συνεπώς, ο νέος αφηγηματικός τύπος δημιούργησε την ανάγκη να διδάξει το ακροατήριο, πως να διαβάσει. Έτσι το μυθιστόρημα υιοθέτησε τεχνοτροπίες που στόχευαν να εκπαιδεύσουν τον αναγνώστη, αλλά και να τον εντάξουν από τη θέαση των γεγονότων στην υπομονετική τους κατανόηση. Οι αφηγητές παρεκκλίνοντας από την κεντρική τους ιστορία, πραγματοποιούσαν

---

<sup>837</sup> ό.π..

<sup>838</sup> Wayne C. Booth, «The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy», *PMLA*, τόμ. 2, αρ. 77 (Μάρτιος 1952), 163-185.

<sup>839</sup> Lillian R. Furst, *Fictions of Romantic Irony* (Cambridge (US): Harvard UP, 1984), 46.

παρεκβάσεις προκειμένου να συντηρήσουν την προσοχή του «παθητικού» τους αναγνώστη, αλλά και για την εξάσκηση και την εκπαίδευση τους.<sup>840</sup>

Αντίθετα από τη Hutcheon, οι Fletcher και Bradbury θεωρούν ότι οι μηχανισμοί που χρησιμοποιούσαν οι συγγραφείς σε παλαιότερες εποχές εξυπηρετούσαν διαφορετικούς σκοπούς. Οι τεχνικές της αυτοαναφορικότητας συχνά μετατόπιζαν την προσοχή στην αυτονομία του αφηγητή. Από την άλλη, οι νεότερες τεχνικές αποσκοπούν στην αυτονομία της ίδιας της μυθοπλαστικής δομής.<sup>841</sup>

Η μετάαφήγηση αναφέρεται στις σκέψεις του αφηγητή σχετικά με την πράξη ή τη διαδικασία της αφήγησης, η μεταμυθοπλασία αφορά σε σχόλια σχετικά με τη μυθοπλαστικότητα, κατασκευαστικότητα της αφήγησης.<sup>842</sup> Η μεταμυθοπλασία περιγράφει την ικανότητά της να αντανakλάει τη δική της κατάσταση ως μυθοπλασία και έτσι αναφέρεται σε όλες τις «αυτοαναφορικές δηλώσεις» [self-reflexive utterances], οι οποίες θεματοποιούν τη «μυθοπλαστικότητα» [fictionality] της αφήγησης. Η μεταμυθοπλασία είναι κυριολεκτικά, έτσι όπως το θέτει η Hutcheon, «μυθοπλασία για τη μυθοπλασία».<sup>843</sup> Έτσι ο όρος μεταμυθοπλασία είναι ένα υπερώνυμο, το οποίο δηλώνει ότι όλα τα είδη αυτόαναφορικών δηλώσεων και στοιχείων μιας μυθοπλαστικής αφήγησης δεν αντιμετωπίζουν τις αναφορές τους ως προφανή πραγματικότητα, αλλά αντ' αυτού παρακινούν τους αναγνώστες να προβληματιστούν σχετικά με την «κειμενικότητα» [textuality] και «μυθοπλαστικότητα» της αφήγησης, υπό την έννοια της κατασκευής της.

Σύμφωνα με τον Werner Wolf, ο όρος «metafiction» μπορεί να οριστεί ως μια μορφή λόγου η οποία εφιστά την προσοχή του αποδέκτη της, στη μυθοπλαστική και τεχνητή φύση του ως αφήγημα.<sup>844</sup> Ο Wolf αναφερόμενος στη «αυτοαναφορικότητα» [self-reference] κάνει λόγο για έναν όρο-ομπρέλα, ο οποίος έχει ευρείες χρήσεις και περιλαμβάνει πολλές παραλλαγές.<sup>845</sup> Κάνει λόγο για τη μορφική

---

<sup>840</sup> Οι αφηγητές έκαναν για παράδειγμα παρεκβάσεις όπως η εξής: «Πως μπορεί να είσαι τόσο απρόσεχτη στο τελευταίο κεφάλαιο;», προκειμένου να τους επιστήσουν την προσοχή την ώρα της ανάγνωσης. ό.π..

<sup>841</sup> John Fletcher και Malcolm Bradbury, «The Introverted Novel», στο *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, επιμ. Malcolm Bradbury & James McFarlane (London: Penguin, 1991), 395.

<sup>842</sup> Neumann Birgit και Ansgar Nünning, «Metanarration and Metafiction», επιμ. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schöner, *The living handbook of narratology*, (Hamburg: Hamburg University). [URL=<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> [ημερ. ανάκτησης 12 Φεβρουαρίου 2019].

<sup>843</sup> ό.π..

<sup>844</sup> ό.π..

<sup>845</sup> Werner Wolf, «Is There a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be Explained?», στο *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*, επιμ. Werner Wolf, Katharina Bantleon, Jeff Thoss (Amsterdam-New York: Rodopi, 2011), 1-47.

«αυτοαναφορικότητα». Βασίζεται, όπως επισημαίνει, ως μέσο παραγωγής σχέσεων ανάμεσα σε στοιχεία που αφορούν απλές μορφικές σχέσεις, ιδίως ομοιότητες, αντιθέσεις, διάταξη (φράσεων, κ.λπ.). Πιο συγκεκριμένα κάνει λόγο για τον όρο «μετααναφορικότητα» [metareference] ως ιδιαίτερη μορφή αυτό-αναφορικότητας. Ο όρος «μετααναφορικότητα» πρέπει να εκπληρώνει τα εξής τρία κριτήρια. Πρώτον, η «αυτοαναφορικότητα» ενός έργου μπορεί να επεκταθεί από το εν λόγω έργο σε ολόκληρο το πεδίο των μέσων [entire field of the media]. Δεύτερον, να περιέχει ή τουλάχιστον να συνεπάγεται αναφορές στον παραλήπτη της. Και τρίτον, να αναφέρεται σε μια άλλη διάσταση του όρου όπου υπάρχουν ή υπονοούνται στο έργο [τεχνούργημα ή παράσταση] πτυχές του μέσου ή του συστήματος στο οποίο αναφέρεται ή σε σχετικά θέματα που το αφορούν (όπως η παραγωγή, η διανομή, ή λήψη ενός κειμένου κ.λπ.).<sup>846</sup>

Στην αφηγηματολογία οι όροι μεταφήγηση και μεταμυθοπλασία χρησιμοποιούνται εναλλακτικά. Ο Γερμανός κριτικός Ansgar Nünning, το 2004, ξεκινάει με τη διαπίστωση ότι η κριτική της αφηγηματολογίας παρόλο που κάνει τη διάκριση ανάμεσα σε αφηγητές πρώτου και τρίτου προσώπου, δεν έχει περιγράψει ποτέ επαρκώς τη σημασία της πράξης της αφήγησης ή δεν ασχολήθηκε με τη μετααφήγηση. Ο Nünning προτείνει πρώτα τη θεώρηση της αφήγησης μιας ιστορίας ως την πρωταρχική μιμητική ψευδαίσθηση της μυθοπλασίας. Τα «μεταφηγηματικά» [metanarrative] σχόλια δεν είναι πάντα «μεταμυθοπλαστικά» [metafictional]. Αντίθετα τα «μεταμυθοπλαστικά» σχόλια μπορούν να βοηθήσουν να τεκμηριωθεί η ψευδαίσθηση της αληθοφάνειας.

Η τυπολογία του Nünning βασίζεται σε τέσσερις βασικές πτυχές, οι οποίες με τη σειρά τους δημιουργούν άλλες διακρίσεις: (α) Μορφική: αναφέρεται στο είδος του αφηγητή.<sup>847</sup> (β) Δομική: μπορεί να διαφοροποιείται ανάλογα με το κριτήριο των ποιοτικών και ποσοτικών σχέσεων ανάμεσα στις μετααφηγηματικές εκφράσεις και σε άλλα μέρη του αφηγημένου κειμένου. (γ) Περιεχομένου: κριτήριο αναφοράς διάφορων μετααφηγηματικών εκφράσεων, μπορεί να είναι τα «αυτόαναφορικά»-[auto-referential] σχόλια για την πράξη της ίδιας της αφήγησης, μπορεί να θεματοποιείται το αφηγηματικό ύφος άλλων συγγραφέων ή κειμένων, ή μπορεί να αναφέρονται γενικά στη διαδικασία της αφήγησης. (δ) Υποδοχή της αφήγησης: η πράξη της αφήγησης

---

<sup>846</sup> ό.π., 4.

<sup>847</sup> ό.π.. Τα είδη του αφηγητή: diegetic, extradiegetic, and paratextual types of metanarration, intradiegetic character.

δημιουργεί τη ψευδαίσθηση ότι απευθύνεται από μια «εξατομικευμένη φωνή» ή έναν αφηγητή-«ομιλητή» [teller].<sup>848</sup>

Η Patricia Waugh αναφέρει ότι η μεταμυθοπλασία ενδιαφέρεται ταυτόχρονα να δημιουργήσει έναν μύθο, αλλά την ίδια στιγμή θέλει να δηλώσει τη δημιουργία αυτού του μύθου.<sup>849</sup> Στα μεταμυθοπλαστικά κείμενα, όπως υποστηρίζει λοιπόν η Waugh, γίνεται μια συγχώνευση του μύθου και της κριτικής.<sup>850</sup> Η μεταμυθοπλασία πετυχαίνει να ματαιώσει τις συμβάσεις, τις προσδοκίες της γραφής έτσι όπως αναμένονται σε ένα μη μεταμυθοπλαστικό κείμενο. Και αυτό το οποίο γίνεται φανερό είναι οι τρόποι με τους οποίους κατασκευάζεται το κείμενο, έτσι που να φανερώνεται ο «τεχνητός» του χαρακτήρας. Σαν να είναι το κείμενο δηλαδή «διάφανο» [transparent]<sup>851</sup> και φαίνονται οι μηχανισμοί της δημιουργίας του.

## 5.5 Μεταμοντέρνες μυθιστορηματικές τεχνικές

### 5.5.1 «Ετερόκοσμος» - Παρεμβολή - Η Χωρικότητα - Ο τόπος

Για τον Brian McHale γίνεται σαφές ότι υπάρχει ένα ευρύ φάσμα οντολογικών θεμάτων ή στάσεων στους μεταμοντερνιστές συγγραφείς. Για τον λόγο αυτό, θεωρεί ότι πρέπει να στραφούμε από τη φιλοσοφική θεματική προς την ποιητική, πιο ειδικά στις θεωρίες της λογοτεχνικής οντολογίας:

Αν η μεταμοντέρνα ποιητική παρουσιάζει στο προσκήνιο οντολογικά ζητήματα που αφορούν το κείμενο και τον κόσμο, μπορεί να το πετύχει μόνο εκμεταλλευόμενη γενικά οντολογικά χαρακτηριστικά που μοιράζονται όλα τα λογοτεχνικά κείμενα και οι μυθοπλαστικοί κόσμοι [...] και στο πλαίσιο των γενικών θεωριών της λογοτεχνικής οντολογίας να εκμεταλλευτεί συγκεκριμένες μεταμοντέρνες πρακτικές οι οποίες μπορούν να εντοπιστούν και να γίνουν κατανοητές.<sup>852</sup>

Ο θεωρητικός ισχυρίζεται ότι για να μπορέσει ο πραγματικός κόσμος να αναπαρασταθεί στον καθρέφτη της «λογοτεχνικής» μίμησης, η μίμηση πρέπει να μπορεί να διακριθεί από το «μιμούμενο». Ο «καθρέφτης της τέχνης» πρέπει να ξεχωρίζει από τη φύση, από την οποία θα αντικατοπτρίζεται. Προβάλλει την άποψη ότι μια μιμητική σχέση αποτελεί μια σχέση ομοιότητας, όχι ταύτισης. Με τη σειρά της όμως η ομοιότητα μπορεί να συνεπάγεται τη διαφορά -τη διαφορά μεταξύ του αρχικού

---

<sup>848</sup> ό.π..

<sup>849</sup> Waugh, *Metafiction*, 6.

<sup>850</sup> ό.π., 22.

<sup>851</sup> ό.π..

<sup>852</sup> ό.π., 27.

αντικειμένου και της αναπαράστασής του, τη διαφορά ανάμεσα στον πραγματικό κόσμο και τον μυθοπλαστικό «ετερόκοσμο».<sup>853</sup>

Καταλήγει στο συμπέρασμα πως το πρόβλημα σε ένα έργο μυθοπλασίας, δεν είναι «οι μυθιστορηματικές μορφές οι οποίες ποτέ δεν υπήρξαν στην πραγματικότητα», γιατί αυτές μπορούν να μεταχειριστούν εύκολα ως φανταστικές. Αντίθετα, «πρόβλημα» αποτελεί η εμφάνιση στη μυθοπλασία ατόμων που υπήρξαν στον πραγματικό κόσμο: άτομα όπως για παράδειγμα ο Σαμπαταΐ Σεβί, ο Μιχαήλ Ψελλός, ο σπουδαίος Χάραλντ, ο Δελμούζος κ.λπ., ακόμη χώροι και τοποθεσίες όπως η Θεσσαλονίκη ή η Αλεξάνδρεια, ιδέες όπως η αριστοτελική φιλοσοφία ή οι κοσμογονικές θεωρίες. Τα στοιχεία αυτά, σύμφωνα με τον θεωρητικό, δεν αντικατοπτρίζονται πάντα στη μυθοπλασία τόσο ενσωματωμένα, για τον λόγο αυτό έρχονται σε αντιπαράθεση με την ομοιογένεια του μυθοπλαστικού «ετερόκοσμου».<sup>854</sup>

Σύμφωνα με τον Benjamin Hrushorski, τα λογοτεχνικά κείμενα προβάλλουν τουλάχιστον ένα εσωτερικό σημείο αναφοράς, ένα σύμπαν, έναν κόσμο κατασκευασμένο εκ των έσω. Φτιαγμένο μέσα στο κείμενο από το ίδιο το κείμενο. Από την άλλη, αναπόφευκτα αναφέρονται και στον έξω κόσμο, σ' έναν αντικειμενικό κόσμο. Περιγράφουν ιστορικά γεγονότα της επιστημονικής θεωρίας, ιδεολογίες ή φιλοσοφίες, αναφέρονται σε άλλα κείμενα και ούτω καθ' εξής. Γι' αυτό ισχυρίζεται πως υπάρχουν άλλα μέσα για να αντιμετωπιστούν οι δύο αυτοί κόσμοι, από την τεχνική του απλού αντικαθρεφτίσματος της «φύσης-πραγματικότητας» στον καθρέφτη της «μίμησης-τέχνης».<sup>855</sup>

Κατά τον Roman Ingarden, η πολυπλοκότητα του λογοτεχνικού κόσμου διαφαίνεται από το γεγονός ότι είναι «ετερώνυμος» [heteronoumous]. Με άλλα λόγια, αποτελεί ταυτόχρονα έναν αυτόνομο «μυθοπλαστικό» κόσμο, αλλά την ίδια στιγμή εξαρτάται και από τη συνείδηση του αναγνώστη, ο οποίος είναι μέρος του πραγματικού κόσμου.<sup>856</sup> Συνήθως, σε ένα ρεαλιστικό ή μοντέρνο έργο, η χωρική κατασκευή οργανώνεται γύρω από την αντίληψη ενός θέματος, είτε ενός χαρακτήρα, είτε γύρω από τη θέση προβολής που υιοθετήθηκε από έναν αφηγητή. Η «ετεροτοπική» ζώνη της μεταμοντέρνας γραφής δεν μπορεί να είναι οργανωμένη με

---

<sup>853</sup> ό.π., 28.

<sup>854</sup> ό.π..

<sup>855</sup> ό.π., 29.

<sup>856</sup> ό.π., 30.

αυτόν τον τρόπο, αφού η μεταμοντέρνα μυθοπλασία βασίζεται σε μια σειρά στρατηγικών για την ταυτόχρονη κατασκευή και την ταυτόχρονη αποδόμηση του χώρου αυτού.

Η στρατηγική της «παρεμβολής» [interpolation] περιλαμβάνει την εισαγωγή ενός «εξωγήινου» χώρου μέσα σε έναν ήδη γνωστό χώρο ή μεταξύ δύο παρακείμενων περιοχών του χώρου αυτού, όπου δεν υπάρχει ένας τέτοιος χώρος. Αν και ορισμένα αναγνωρίσιμα ονόματα τόπων εμφανίζονται στο ίδιο πλαίσιο δεν είναι ξεκάθαρο πώς σχετίζεται ο παρεμβαλλόμενος χώρος. Αναφέρονται φανταστικά ονόματα τόπων στο ίδιο πλαίσιο που ανήκουν τα πραγματικά και μπορούν να βρεθούν στον χάρτη. Αλλά τα μέρη αυτά είναι αδύνατο να προσδιοριστούν. Κατά συνέπεια, δημιουργείται, μια «θεμελιώδης ασάφεια», δεν είναι ξεκάθαρο πώς σχετίζεται ο παρεμβαλλόμενος χώρος με τους πραγματικούς που περιγράφονται.<sup>857</sup>

Λόγου χάρη, στο μυθιστόρημα του Γιάννη Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων* δεν υπάρχει ένα συγκεκριμένο χωρικό κέντρο. Δεν μπορεί να διακριθεί ο τόπος από οποιοδήποτε άλλο σημείο γιατί δεν έχει όνομα, ταυτότητα. Ωστόσο, η εμφάνιση διάφορων πραγματικών ονομάτων, τοπωνυμίων, μυθολογικών στοιχείων δημιουργεί επιστημολογικά ζητήματα έναντι της πραγματικότητας. Αν πάρουμε το παράδειγμα του κεφαλαίου «Ο Σκάλδος», θα διαπιστώσουμε πως οι ήρωες της ιστορίας εμφανίζονται σε μια ενίαια χωρική διαδρομή από τη χώρα του πυρός Μούσπελ που μεταμορφώνεται σε παγωμένη γη στην παγωμένη Ισλανδία, στην αυλή των Νορβηγών, στην αυλή της Μίκλεγκαρτ, στα Ιεροσόλυμα, στην Αγγλία χωρίς να γίνεται κάποια διάκριση ανάμεσα στα ιστορικά πρόσωπα και στα μυθολογικά στοιχεία. Συνεπώς, το αφηγηματικό πλαίσιο δημιουργεί ερωτήματα για το πώς ένας τόπος μπορεί να θεωρηθεί αξιόπιστος όταν χαρακτηρίζεται ταυτόχρονα από φανταστικά αλλά και ιστορικά γνωρίσματα. Επιπρόσθετα, δημιουργείται ένα ζήτημα «οντολογικής φύσεως», χρησιμοποιώντας τους όρους του Brian McHale.<sup>858</sup> Ο τόπος υπερβαίνει το είδος του μοναδικού χώρου. Μπορεί να φιλοξενεί αμέτρητους και αμοιβαίους αποκλειστικούς κόσμους, φτιαγμένους από τη μυθολογία, την πραγματικότητα και την ευρηματικότητα του αφηγητή. Δημιουργείται δηλαδή μια «ετεροτοπία». Ο Brian McHale μας υπενθυμίζει την περιγραφή και την ορολογία του Michel Foucault για το απροσδιόριστο αυτό είδος του σκηνικού πλαισίου ενός έργου:

---

<sup>857</sup> ό.π., 46.

<sup>858</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 44.



[...] υπάρχει χειρότερη αταξία από εκείνη του ασυνάρτητου και του συνδυασμού αταίριαστων πραγμάτων, η αταξία που κάνει να σπινθηροβολούν τα αποσπάσματα πολυάριθμων δυνατών τάξεων μέσα στην χωρίς νόμο και γεωμετρία διάσταση του ετερόκλητου, αυτή τη λέξη πρέπει να την εννοήσουμε με βάση την ετυμολογία της: σε αυτή τα πράγματα έχουν «κατακλιθεί», «μεθεί», «διατεθεί» σε τόσο διαφορετικούς τόπους, ώστε είναι αδύνατο να βρούμε γι' αυτά έναν φιλόξενο χώρο, να ορίσουμε πάνω από τις διαφορές τους έναν κοινό τόπο. Οι ουτοπίες παρηγορούν: αν δεν έχουν πραγματικό τόπο, αναπτύσσονται πάντως μέσα σε έναν θαυμάσιο και στυλιπνό χώρο, έστω και αν η προσέγγισή τους είναι χιμαιρική, διανοίγουν πόλεις με μεγάλες λεωφόρους και πλούσιους κήπους, καλόβολες χώρες. Οι ετεροτοπίες μας ανησυχούν, αναμφίβολα, γιατί υποσκάπτουν κρυφά τη γλώσσα, γιατί εμποδίζουν τον κατονομασμό αυτού ή του άλλου, γιατί σπάζουν τα κοινά ονόματα ή τα περιπλέκουν, γιατί καταστρέφουν από τα πριν τη «σύνταξη», και όχι μόνο αυτή που οικοδομεί φράσεις, - αλλά και τη λιγότερο έκδηλη που κάνει τις λέξεις και τα πράγματα (τις μεν πλάι στα δε απέναντί τους) να «στέκονται μαζί».<sup>859</sup>

Τα μεταμοντέρνα έργα προσπαθούν να εκτοπίσουν και να παρεμποδίσουν τις «εγκυκλοπαιδικές» γνώσεις, με τη δική τους ad hoc, αυθαίρετη, χωρίς κυρώσεις συσχέτιση.<sup>860</sup> Ουσιαστικά αυτή είναι η άρνηση της εγκυκλοπαιδικής γνώσης, όπου τα γεγονότα της πραγματικής εγκυκλοπαιδείας παρουσιάζονται στο έργο μερικές φορές για να τα αρνηθούν οι συγγραφείς τους ή να τα υπονομεύσουν. Στην ουσία αυτός «ο τόπος», «η ζώνη» σύμφωνα με την ορολογία του Brian McHale, υπάρχει κάπου αλλού. Το γεγονός για παράδειγμα ότι ο Μιχαήλ Ψελλός μιλάει με τον Σκάλδο, Χιόντουλβ Άρνορσον (Thjodolf Arnorson), τον Ισλανδό σκάλδο που διητέλεσε στην αυλή του βασιλιά, Χάραλντ, και έζησε να διηγηθεί τον θάνατο του βασιλιά του στη γέφυρα του Stamford το 1066 είναι πιθανό, παρόλο που δεν υπάρχει κάποια ιστορική ένδειξη που να το τεκμηριώνει. Ο Μιχαήλ Ψελλός θα μπορούσε να είχε συναντήσει τον Thjodolf Arnorson, αφού έζησαν την ίδια περίπου χρονική περίοδο, δεν θα μπορούσε όμως να γνωρίζει τον Snorri Sturluson, από τον οποίο αντλούνται όλες οι πληροφορίες για τον Χιόντουλβ Άρνορσον, αφού γεννιέται έναν αιώνα μετά τον θάνατο του Μιχαήλ Ψελλού. Επομένως, το μπέρδεμα κυρίως αυτών των «οντολογικών ζωνών» προκύπτει από το γεγονός ότι τα περισσότερα σημεία της αφήγησης είναι παρμένα με λεξική μάλιστα ακρίβεια από το έργο του Snorri Sturluson, ο οποίος γεννήθηκε το 1179 στην Ισλανδία και έγραψε το έργο *Heimskringla*, στο οποίο μπορεί να διαβάσει κανείς τη σάγκα του βασιλιά Χάραλντ, (*King Harald' s Saga Harald Hardradi of Norway*). Η σύγχυση των «οντολογικών ζωνών» περιπλέκεται αφού στο

<sup>859</sup> Michel Foucault, *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης (Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, Φιλοσοφική και Πολιτική Βιβλιοθήκη 17, Διεύθυνση Παναγιώτης Κονδύλης, 1986), 14.

<sup>860</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 48.

συγκεκριμένο έργο παρουσιάζονται μεν ο βασιλιάς Χάραλντ και ο σκάλδος του, πουθενά όμως ο Μιχαήλ Ψελλός.

Ο Brian McHale αναφέρει ότι οι συγγραφείς ενδέχεται να μην αντικατοπτρίζουν αντικειμενικά τις πραγματικότητες, αλλά να αντανakλούν πιστά την «οντολογική κουλτούρα ενός τόπου» που εκχωρεί σε έναν συγκεκριμένο χώρο σε μια μη πραγματική χωρική ζώνη. Προπάντων θεωρεί ότι ο πόλεμος στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, έχει αναγκάσει τους ανθρώπους να ξανασκεφτούν τις προσλαμβάνουσες του χώρου (εννοιολογικές και γεωγραφικές κατηγορίες) και έχει διδάξει πως να σκεφτόμαστε με τους όρους αυτής της «ζώνης». Το λεξιλόγιο του πολέμου είναι μια από τις πηγές του όρου «ζώνη» και πολλοί μεταμοντέρνοι συγγραφείς έχουν δανειστεί χαρακτηριστικά από αυτή τη «ζώνη».<sup>861</sup> Έτσι, το αποτέλεσμα συχνά μπορεί να αποτελεί μια μεταμόρφωση αυτού του τόπου. Όταν κατασκευάζεται μια ζώνη που αγκαλιάζει διαφορετικά είδη χώρου. Μια ζώνη που προσάρτησε στον χώρο του φανταστικού σύμπαντος τους χώρους άλλων οντολογικών στρωμάτων.

### **5.5.2 Super text – Υπερ-κείμενο**

Σύμφωνα με τους θεωρητικούς υπάρχουν διάφοροι τρόποι στον διακειμενικό χώρο του κειμένου με τους οποίους ενσωματώνονται άλλα κείμενα στη δομή του. Ο Brian McHale πιστεύει πως κανένας δεν είναι πιο αποτελεσματικός από τον μηχανισμό «δανεισμού» ενός χαρακτήρα από ένα άλλο κείμενο και την ενσωμάτωσή του στη δομή του κειμένου. Ο Umberto Eco ονομάζει την τακτική αυτή « υπερ/μετα-κοσμική ταυτότητα» [transworld identity]. Ο McHale το ορίζει ως τη «μεταφορά» [transmigration] χαρακτήρων από ένα μυθοπλαστικό σύμπαν σε ένα άλλο.<sup>862</sup> Αυτή η στρατηγική, ωστόσο δεν φαίνεται να είναι επιτρεπτή. Δυο μυθοπλαστικοί χαρακτήρες μπορούν να είναι συμβατοί, μόνο αν ανήκουν στο ίδιο κείμενο και έτσι μπορούν να συνυπάρξουν και να αλληλοεπιδράσουν μεταξύ τους. Στις περιπτώσεις όπου οι ίδιοι ήρωες εμφανίζονται σε διαφορετικά έργα των ίδιων συγγραφέων, όπου οι χαρακτήρες επιμένουν από κείμενο σε κείμενο, μας αναγκάζει να επαναπροσδιορίσουμε μια σειρά μυθιστορημάτων, ως ένα ενιαίο συνεχές κείμενο, ως ένα είδος «Super-text».<sup>863</sup> Ο μηχανισμός αυτός ορίζεται ως «επιστροφή χαρακτήρων» [retour de personnages].

---

<sup>861</sup> ό.π., 55.

<sup>862</sup> ό.π., 57.

<sup>863</sup> ό.π..

Εντούτοις, ο Brian McHale σημειώνει ότι στις περιπτώσεις συγγραφέων, όπως για παράδειγμα, ο Robbe-Grillet όπου ακόμη και οι ίδιοι οι χαρακτήρες δεν είναι συνεπείς μέσα στο ίδιο κείμενο, δεν μπορεί να αναμένει κανείς ότι θα έχουμε το ίδιο αποτέλεσμα. Μάλλον, λειτουργούν αποσταθεροποιητικά. Έτσι, ο κόσμος τέτοιων κειμένων είναι δύσκολο να καθοριστεί. Συνεπώς, η «άβολη» και ασύμβατη αυτή αντιπαράθεση των χαρακτήρων λειτουργεί σε μια διακειμενική ζώνη συχνά παρωδικά.<sup>864</sup> «Οι δανεισμένοι χαρακτήρες αφθονούν στον μεταμοντερνισμό».<sup>865</sup>

Ο Brian McHale αναρωτιέται αν αυτή η στρατηγική των μεταμοντέρνων αποτελεί πράγματι την τεχνική «επιστροφή χαρακτήρων» [retour de personnages] ή αυτό το οποίο προσδιορίζει ως «transworld identity» [υπερ/μετα-κοσμική ταυτότητα]. Κατά μία έννοια φαίνεται πως ναι, αλλά παρωδεί με τέτοιο τρόπο την τεχνική επανεμφάνισης χαρακτήρων από άλλα μυθιστορήματα, ώστε να παραβιάζει με τρόπο «θεαματικό» τα οντολογικά όρια μεταξύ των μυθοπλαστικών κόσμων. Έτσι όταν τα όρια των μυθοπλαστικών αυτών κόσμων ξεπερνιούνται, παραβιάζονται, το αποτέλεσμα είναι να δημιουργείται ένα είδος χώρου που ο McHale ονομάζει «ζώνη».<sup>866</sup>

Όταν τα όρια μεταξύ των δύο κόσμων έχουν παραβιαστεί, τότε ένα «οντολογικό σκάνδαλο» δημιουργείται. Όταν ένας πραγματικός κόσμος εισάγεται σε μια μυθοπλασία, όπου αλληλοεπιδρά με καθαρά φανταστικούς χαρακτήρες, όπως στο έργο του Γιάννη Πάνου, στο οποίο ο Δημήτριος, ένας φανταστικός χαρακτήρας αλληλοεπιδρά με άτομα που έχουν ζήσει στον πραγματικό κόσμο, τότε η παρουσία σε έναν φανταστικό κόσμο ενός χαρακτήρα που είναι πανομοιότυπος με έναν χαρακτήρα στον πραγματικό κόσμο στέλνει «κύματα σοκ» σε όλη την οντολογική δομή αυτού του κόσμου.<sup>867</sup>

Όχι μόνο η παρουσία τέτοιων μορφών παραβιάζει τα όρια ανάμεσα στον πραγματικό κόσμο και τον μυθοπλαστικό κόσμο, αλλά αυτά τα κείμενα συνθέτουν συχνά την οντολογική «παράβαση» σταδιακά ή εξ' ολοκλήρου, σκηνοθετώντας ανιστορικούς συσχετισμούς μεταξύ δύο ή περισσότερων ιστορικών προσώπων του πραγματικού κόσμου.<sup>868</sup> Υπάρχει μια ορισμένη ένταση μεταξύ των εσωτερικών και των εξωτερικών πεδίων, γιατί γνωρίζουμε ότι στον εξωτερικό τομέα αυτές οι

---

<sup>864</sup> ό.π..

<sup>865</sup> ό.π., 58.

<sup>866</sup> ό.π..

<sup>867</sup> ό.π., 85.

<sup>868</sup> ό.π..

συναντήσεις των ηρώων δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ. Εντούτοις, σημειώνει ο θεωρητικός ότι η ένταση μεταξύ των δύο πεδίων δεν είναι εξ' ολοκλήρου μεταμοντέρνα. Πρέπει να λάβουμε υπόψη μας, πως το μοντέλο αυτό της διπλής λογοτεχνικής αναφοράς στοχεύει σε μια πιο καθολική εφαρμογή. Συνεπώς, ο Brian McHale αναφέρει ότι δεν είναι απαραίτητο κάθε εξωτερική αναφορά να είναι αποδεκτή στο επίπεδο του πεδίου αναφοράς του έργου, σε όλους τους πολιτισμούς, σε όλες τις περιόδους, σε όλα τα είδη. Στον μεταμοντερνισμό, ωστόσο, αυτοί οι κανόνες μεταβάλλονται.<sup>869</sup> Η τεχνική των υπερ/μετα-κοσμικών ταυτοτήτων αποτελεί ένα παιχνίδι με μεταβλητούς κανόνες. «Αφού μέσα από αυτή την καθολική νόρμα μπορούμε να ανακαλύψουμε εντόπια σημεία και νόρμες οι οποίες είναι πολύ πιο περιοριστικές».<sup>870</sup>

Οι χρονικές αναφορές στη μυθοπλασία αφήνονται συχνά «αιωρούμενες». Μπορεί να μας δίνεται, για παράδειγμα, η μέρα της εβδομάδας, κατά την οποία υποτίθεται ότι συμβαίνει ένα γεγονός, αλλά όχι η ακριβής ημερομηνία, ή μας δίνεται η δεκαετία και ο μήνας όμως, όχι το ακριβές έτος, και ούτω καθεξής. Ο Benjamin Hrushovski επισημαίνει ότι οι τεχνικές αυτές αποτελούν μέρος των στοιχείων που επιβεβαιώνουν τη μυθοπλασία. Πιο συγκεκριμένα, δημιουργείται μια βολική σκοτεινή περιοχή, η οποία επιτρέπει στον μυθιστοριογράφο κάποια ελευθερία να αυτοσχεδιάσει.<sup>871</sup>

Ή, για να το θέσω διαφορετικά, τα ιστορικά μυθιστορήματα πρέπει να είναι ρεαλιστικά μυθιστορήματα διαφορετικά αποτελούν στρεβλώσεις-«αντικανονικότητες» [anomaly].<sup>872</sup>

Όταν αποφεύγονται οι αναχρονισμοί και ο μυθοπλαστικός κόσμος υπακούει στους φυσικούς νόμους και στη λογική του πραγματικού κόσμου, τότε έχουμε ένα κλασικό ιστορικό μυθιστόρημα. Αντίθετα, όταν υπάρχουν αλλοιώσεις ή διολισθήσεις από τις «νόρμες», τότε αλλοιώνεται το νόημα και τα μυθιστορήματα δεν αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα των πραγματικών γεγονότων. Όταν οι μυθιστοριογράφοι παραβιάζουν τους κανόνες του «κλασικού» ιστορικού μυθιστορήματος, παρουσιάζουν στοιχεία τα οποία έρχονται σε ορατή αντίφαση με το

---

<sup>869</sup> ό.π., 85-86.

<sup>870</sup> ό.π., 86.

<sup>871</sup> ό.π., 87.

<sup>872</sup> ό.π., 88.

ιστορικό αρχείο. Με τον «αθέμιτο» αυτό τρόπο συγχωνεύονται η ιστορική μυθοπλασία με την πραγματικότητα.

Αυτό συμβαίνει όταν παραβιάζονται οι περιορισμοί που χαρακτηρίζουν την «κλασική» ιστορική μυθοπλασία. Πρώτον, αναθεωρείται το περιεχόμενο του ιστορικού αρχείου. Παρερμηνεύεται το ιστορικό αρχείο, συχνά απομυθοποιώντας το, αποσυναρμολογώντας την έκδοση του παρελθόντος με έναν ανορθόδοξο τρόπο. Δεύτερον, αναθεωρούνται ή/και μετασχηματίζονται οι συμβάσεις και οι κανόνες της ιστορικής μυθοπλασίας. Η απόκρυφη ιστορία έρχεται σε αντίθεση με την επίσημη εκδοχή της ιστορίας, συμπληρώνοντας το ιστορικό αρχείο, αλλά στην πραγματικότητα, αυτό το οποίο επιτυγχάνεται είναι η παρωδία του. Το αποτέλεσμα είναι συχνά ριζικά ανόμοιο με την πραγματικότητα. Η επίσημη εκδοχή της ιστορίας φαίνεται να επισκιάζεται από την απόκρυφη εκδοχή της, αφού εμφανίζεται ως η επίσημη, συμπαγής και αναμφισβήτητη εκδοχή της.<sup>873</sup>

### 5.5.3 «Sous rature» - «Διαγραφή»

Ο Brian McHale κάνει λόγο για τη λογοτεχνική πρακτική «Sous rature» που πρώτος, όπως επισημαίνει, χρησιμοποίησε σε έργα του ο Γερμανός φιλόσοφος Martin Heidegger (1889-1976). Με την πρακτική αυτή ο Heidegger διαγράφει μια λέξη, αλλά επιτρέπει να γίνει φανερή τόσο η διαγραφή, όσο και η λέξη. Η λέξη διαγράφεται ως ανακριβής, αλλά εξακολουθεί να είναι ευανάγνωστη. Στην ουσία υπάρχει ταυτόχρονα και η παρουσία και η απουσία του νοήματος που εν τέλει απορρίπτει ο συγγραφέας. Οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς εκμεταλλευόμενοι αυτή την πρακτική μάλλον παρουσιάζοντας με τρόπο ξεκάθαρο τις διαδικασίες με τις οποίες οι αναγνώστες σε συνεργασία με τα κείμενα, κατασκευάζουν τα μυθοπλαστικά αντικείμενα και τους κόσμους στα έργα για να αποδείξουν ότι με τον τρόπο αυτό το έργο είναι πλαστό, ένα «τεχνούργημα»—«artifact». Τα γεγονότα μπορούν να αφηγηθούν και στη συνέχεια να ανακληθούν ή να ακυρωθούν ρητά. Αυτή η παραβίαση του νόμου του αποκλεισμένου μέσου γίνεται ιδιαίτερα κρίσιμη όταν εμφανίζεται σε ένα ιδιαίτερα ευαίσθητο σημείο του κειμένου, δηλαδή στο τέλος του. Ο Roman Ingarden, αναφέρει ότι ολόκληρες «οντικές σφαίρες», δηλαδή μυθοπλαστικοί κόσμοι μπορεί να τρεμοπαίζουν. Οι κόσμοι προβάλλονται μέσω αυτών των στρατηγικών της αυτό-διαγραφής.

---

<sup>873</sup> ό.π., 90.

Η μέθοδος της αφηγηματικής αυτό-διαγραφής δεν είναι φυσικά μονοπώλιο της μεταμοντέρνας μυθοπλασίας. Εμφανίζεται επίσης στις νεωτεριστικές αφηγήσεις, αλλά στο μεταμοντερνισμό συνήθως χαρακτηρίζεται ως διανοητική. Στον μοντερνισμό παραμένει ως ένα ανεπίλυτο παράδοξο του κόσμου έξω από το μυαλό των χαρακτήρων. Με άλλα λόγια τα ακυρωμένα γεγονότα στα μοντέρνα έργα συμβαίνουν όχι στον προβαλλόμενο κόσμο του κειμένου, αλλά στον υποκειμενικό κόσμο ενός ήρωα της ιστορίας.<sup>874</sup>

Αντίθετα στα μεταμοντέρνα έργα συχνά διστάζουμε μεταξύ εναλλακτικών ή «ανταγωνιστικών» ακολουθιών. Σε κάθε σημείο μιας ιστορίας, η αφήγηση αντιμετωπίζει μια διακλάδωση, δύο δυνατότητες, μόνο μία από τις οποίες μπορεί να πραγματοποιηθεί κάθε φορά. Επιλέγοντας μία είναι κανείς αντιμέτωπος με μια άλλη διακλάδωση, επιλέγοντας και πάλι μια άλλη, είναι αντιμέτωπος με μία ακόμη, και ούτω καθεξής. Τέτοια κείμενα παραβιάζουν τη γραμμική διαδοχή των γεγονότων, αφού με την πραγματοποίηση δύο ή περισσότερων αμοιβαίως αποκλειστικών γραμμών αφήγησης, οι οποίες αναπτύσσονται ταυτόχρονα, και αυτό-διαγράφονται, ο αναγνώστης διστάζει μεταξύ δύο εναλλακτικών ανακατασκευών της «αληθινής» ακολουθίας, σε ένα από αυτά τα γεγονότα. Ένα προηγούμενο συμβάν Β σε μια άλλη εκδοχή Α ακολουθεί το συμβάν Β και ούτω καθεξής.<sup>875</sup>

Η μεταμοντέρνα γραφή επιδιώκει να προβάλλει το οντολογικό, διπτό πεδίο της μεταφοράς, τη συμμετοχή της στα δύο πλαίσια αναφοράς με διαφορετικές οντολογικές καταστάσεις.<sup>876</sup> Όλη η μεταφορά διστάζει μεταξύ μιας «κυριολεκτικής» συνάρτησης, στο δευτερεύον πλαίσιο αναφοράς και μιας «μεταφορικής» συνάρτησης, σε ένα πραγματικό πλαίσιο αναφοράς. Τα μεταμοντέρνα κείμενα παρατείνουν συχνά αυτόν τον δισταγμό φέρνοντας στο προσκήνιο τη μεταφορά, έχοντας χάσει τον πρωταρχικό κόσμο. Το μεταφορικό πλαίσιο αναφοράς έρχεται να κυριαρχήσει στο προσκήνιο και το κυριολεκτικό πλαίσιο υποχωρεί στο παρασκήνιο.<sup>877</sup> Στο όριο της «υπερτροφίας» [hypertrophy]<sup>878</sup> ίσως βρίσκουμε τις μεταφορές του Πάνου, όπου σε μεγάλο μέρος τους όντας απομακρυσμένες από τον κυριολεκτικό κόσμο του μυθιστορήματος αναπτύσσουν συνεκτικούς, λεπτομερείς κόσμους. Με τον τρόπο αυτό η όποια

---

<sup>874</sup> ό.π., 102.

<sup>875</sup> ό.π., 108.

<sup>876</sup> ό.π., 134.

<sup>877</sup> ό.π., 138.

<sup>878</sup> ό.π., 137-140.

προσπάθεια επιστροφής στον κυριολεκτικό κόσμο του μυθιστορήματος είναι προβληματική.

Στις περιπτώσεις της «αλληγορίας» [allegory],<sup>879</sup> ο κόσμος του μυθιστορήματος δεν είναι σταθερός για αυτό και μπλοκάρονται οποιεσδήποτε προσπάθειες να δημιουργηθεί μια ολοκληρωμένη αλληγορική ερμηνεία. Οι μεταμοντέρνες αλληγορίες φαίνεται να απομακρύνθηκαν από αυτό που ονομάζουμε παραδοσιακές αλληγορίες. Επικρατεί δηλαδή η αίσθηση μιας σιωπηρής αναγνώρισης των δυνατοτήτων της αλληγορίας.

Στα μοντέρνα έργα ελλείπει συντακτικού ελέγχου συχνά είναι η επανάληψη που κάνει ένα έργο συνεκτικό -επανάληψη όχι μόνο λέξεων και ολόκληρων φράσεων, αλλά και ήχων. Ο Brian McHale αναφέρει ότι στα μοντέρνα έργα, οι λέξεις εισέρχονται και σε σημασιολογικές και σε μη σημασιολογικές σχέσεις. Οι συνδέσεις είναι όλες οριζόντιες, λέξη προς λέξη. Οι λέξεις αυτές έχουν ένα σημασιολογικό πλαίσιο που τις κινητοποιεί. Συνεκδοχικά οδηγούμαστε σε ένα νόημα ανάμεσα στις λέξεις. Η συντακτική «διαταραχή» και τα «φαινομενικά» σχήματα χωρίς σημασία δεν εμποδίζουν εντελώς την ανακατασκευή του θρυμματισμένου κόσμου του μοντέρνου κειμένου. Αυτό συμβαίνει επειδή οι λέξεις, δεν είναι αφηρημένες. Ανεξάρτητα από το πώς τις χειριζόμαστε, αναπόφευκτα ανήκουν κάπου και φέρουν στο κείμενο μια «νοηματική φόρτιση» [semantic charge].<sup>880</sup>

Αντίθετα, στα μεταμοντέρνα έργα οι συνδέσεις είναι κάθετες, αυτό που εννοεί από τη λέξη στον κόσμο του κειμένου.<sup>881</sup> Όταν οι λέξεις απαλλάσσονται από τη συντακτική τους θέση, τότε απαλλάσσονται και από τα νοήματα. Οι λέξεις, στα μεταμοντέρνα έργα, αποκτούν μια πιο «πραγματική» σημασία από τον κόσμο που προβάλλουν. Ως ένα είδος οπτικής ψευδαίσθησης, οι λέξεις αποτελούν οι ίδιες σκόπιμα αντικείμενα της συνείδησης του αναγνώστη, αντιστρέφοντας με τον τρόπο αυτό τη συνήθειά μας να ανακατασκευάζουμε τον κόσμο του κειμένου. Στιγμιαία ο αναγνώστης έχει την αίσθηση ότι ο κόσμος του κειμένου απομακρύνεται και στο προσκήνιο της ιστορίας φαίνεται να βρίσκονται οι λέξεις ως πρωταγωνιστές με τις έντονες αναφορές στη σύνθεση του έργου.

---

<sup>879</sup> ό.π., 140-147.

<sup>880</sup> ό.π., 150.

<sup>881</sup> ό.π..

#### 5.5.4 «Λεξικός εκθετισμός» - «Lexical exhibitionism»<sup>882</sup>

Ο «λεξικός εκθετισμός» [lexical exhibitionism] περιλαμβάνει την εισαγωγή λέξεων που είναι από μόνες τους, από τη φύση τους ιδιαίτερα σπάνιες, δυσνόητες, αρχαϊκές, νεολογικές, τεχνικές, ξένες. Με άλλα λόγια, οι αναγνώστες θα πρέπει να τις αναζητήσουν στο λεξικό ή μπορεί ακόμη και να μην καταφέρουν να βρουν αυτές τις λέξεις και τη σημασία τους και να πρέπει υποχρεωτικά να τις αναζητήσουν σε πιο εξειδικευμένα βιβλία. Τέτοια κείμενα, τα οποία προβάλλουν ένα τόσο ανεξάντλητα πλούσιο σε αντικείμενα και νοήματα κόσμο που αψηφά τις ικανότητές μας ως αναγνώστες να κυριαρχήσουμε μέσω σύνταξης, μας αναγκάζουν να αρχίσουμε να ονομάζουμε τα πολλά και διαφορετικά μέρη τους, υπονομεύοντας την ελπίδα μας ότι κάποτε θα κατορθώσουμε να τα κατανοήσουμε, αφήνοντας μας σε ένα αδιέξοδο, χωρίς καμία ελπίδα ότι κάποτε θα τελειώσουν. Η Τζίνα Πολίτη στη διεξοδική και τόσο χρήσιμη και βοηθητική μελέτη της για τον «απελπισμένο» αναγνώστη του έργου *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, αναφέρει χαρακτηριστικά «τα σκοτάδια» στα οποία παρέπαιε αρχικά και τις ερμητικά «κλειστές πόρτες», που διολίσθαιναν την αναγνωστική διαδικασία και εμπόδιζαν την ερμηνευτική διαδικασία.<sup>883</sup>

Ο Brian McHale ονομάζει αυτό τον μηχανισμό των μεταμοντέρνων έργων «hypertrophied».<sup>884</sup> Ως να είναι δηλαδή μια «υπερτροφική» στιβάδα από λίστες ονομάτων τίτλων, έργων τις οποίες ο αναγνώστης δεν μπορεί να εννοήσει είτε γιατί δεν τις γνωρίζει, αλλά ακόμη και στην περίπτωση που τις γνωρίζει δεν μπορεί να τις αφομοιώσει στο χρονικό διάστημα της ανάγνωσης, γιατί η μια διαδέχεται την άλλη σε έναν ακατάπαυστα ταχύτατο ρυθμό.

#### 5.5.5 «Non fluency»-«Μη-ευφράδεια»

Χαρακτηριστικό της μεταμοντέρνας γραφής είναι αυτό που μπορεί να ονομαστεί μηχανισμός της εσκεμμένης «μη-ευφράδειας» [non fluency].<sup>885</sup> Η κατασκευή των προτάσεων είναι τόσο παράξενα δομημένη, που συχνά η δομή της πρότασης προσελκύει την προσοχή μας πρώτα, εξαιτίας της μη ορθώς δομημένης σύνταξης, παρά το οποιοδήποτε περιεχόμενο το οποίο μπορεί να φέρει.

<sup>882</sup> Ο Γιώργος Αριστηνός εκτός από τον όρο «εκθετισμός» χρησιμοποιεί και τον όρο «εξιμπιοσιονιστική» ως συναφή της φορμαλιστικής λειτουργίας των λέξεων που χαρακτηρίζουν το πειραματικό «μεταμυθιστόρημα». Αριστηνός, «Εισαγωγή», 35-36.

<sup>883</sup> Τζίνα Πολίτη, «Σε αναζήτηση του χαμένου κλειδιού», *Νέα Εστία*, τόμ. 146, τχ. 1714 (Ιούλιος-Αύγουστος 1999), 8-9.

<sup>884</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 153.

<sup>885</sup> ό.π., 154.



Το αποτέλεσμα, όπως έδειξε ο Jonathan Culler, είναι η επίτευξη μιας «ελεύθερης-απροσδιόριστης» [free-floating] ειρωνείας. Οι προτάσεις σηματοδοτούν μια ειρωνική πρόθεση, αλλά είναι αδύνατο να καθοριστεί τι ακριβώς είναι αυτό το οποίο ειρωνεύονται. Ο πολλαπλασιασμός της σύγχυσης είναι ανυπέρβλητος. Οι προτάσεις αυτές πρώτα μας καλούν να τις απαλλάξουμε από το νόημά τους και μετά αφηφώντας μας να τους ξαναδώσουμε νόημα. «Μόνο ένα κοροϊδο θα λάμβανε σοβαρά υπόψη του αυτή την πρόκληση», σημειώνει ο Brian McHale, αφού με αυτές τις προτάσεις, ουσιαστικά οι συγγραφείς κοροϊδεύουν τους αναγνώστες τους.<sup>886</sup>

Πού αποσκοπούν εν τέλει αυτές οι αναφορές σε λέξεις, σε σχήματα ή συνδέσεις; Ο Brian McHale αναφέρει ότι συχνά δεν αποσκοπούν πουθενά.<sup>887</sup> Οι λεκτικές επαναλήψεις έρχονται σε πρώτο πλάνο. Έτσι ο αναγνώστης αποσπάται συνεχώς από το αφηγηματικό επίπεδο του κόσμου του μυθιστορήματος, στο επίπεδο των λέξεων μέσω ενός διαφανούς άσκοπου και άδειου φορμαλισμού. Η συντακτική ροή διαταράσσεται, ο προβαλλόμενος-αφηγηματικός κόσμος υπονομεύεται, καταρρέει ο χρόνος και πάλι, στη συνέχεια ανοικοδομείται για να καταρρεύσει για άλλη μια φορά. Η προσοχή του ταλαντώνεται ανάμεσα στη μυθοπλαστική ιστορία και στο επίπεδο των λέξεων.

Σύμφωνα με τον William Gass, η «οντολογική αστάθεια»-«ontological instability» είναι η συνέπεια αυτής της ασύντακτης δομής. Ο κόσμος τρεμοπαίζει μεταξύ παρουσίας και απουσίας, μεταξύ της ανακατασκευασμένης πραγματικότητας και των λέξεων που βρίσκονται στη σελίδα. Σε όλα αυτά τα αφαιρετικά κείμενα, η «οντολογική δομή»-«ontological structure» γίνεται το επίκεντρο της έντασης και του αποπροσανατολισμού του αναγνώστη.<sup>888</sup>

#### **5.5.6 Ο χώρος του βιβλίου: Συγγραφέας παρών ή απών**

Σε μερικές περιπτώσεις οι φυσικές διαστάσεις της γραφής, ο τρόπος με τον οποίο συνεχίζει μια παράγραφος στην επόμενη είναι παραδείγματα μιας μεταμοντέρνας τεχνικής. Αν για παράδειγμα το κείμενο χωρίζεται σε δύο παράλληλα κείμενα, αναγκάζοντας τον αναγνώστη να αποφασίσει για κάποια αυθαίρετη σειρά ανάγνωσης, τότε η παράλληλη ανάγνωση δύο ή περισσότερων κειμένων ταυτόχρονα είναι αυστηρώς αδύνατη. Η οντολογική αντίθεση που υπάρχει ανάμεσα στο αντικείμενο του

---

<sup>886</sup> ό.π., 155.

<sup>887</sup> ό.π., 158.

<sup>888</sup> ό.π., 158-159.

πραγματικού κόσμου, το πραγματικό βιβλίο δηλαδή που μοιράζεται τον κόσμο του μαζί μας και από την άλλη, τον φανταστικό κόσμο που προβάλλεται μέσα από το κείμενο σηματοδοτεί ένα βασικό οντολογικό όριο.<sup>889</sup> Ο Roman Ingarden αναφέρει ότι το υλικό βιβλίο, με άλλα λόγια, αν και με μια έννοια δεν ανήκει στην οντολογική δομή του κειμένου, εντούτοις φαίνεται να αποτελεί ένα είδος οντολογικού «υπογείου ή θεμελίου» [subbasement-foundation], χωρίς το οποίο η δομή δεν θα μπορούσε να σταθεί.<sup>890</sup>

Η πραγματικότητα του φανταστικού χαρακτήρα, στον μονόλογο του *Αδερφού*, του Γιώργου Χειμωνά που διαβάζουμε συνεχώς διακυβεύεται και υπονομεύεται από την επιμονή του βιβλίου στη δική του πραγματικότητα, δηλαδή την παραμορφωμένη και προκλητική τυπογραφία. Τα παράλληλα κείμενα αναγκάζουν τον αναγνώστη να αυτοσχεδιάσει μια σειρά ανάγνωσης και ούτω καθεξής. Έτσι οδηγούμαστε σε μια κατάσταση όπου τα νοήματα δεν είναι σταθερά.

Η φυσική ασυνέχεια και η χωρητικότητα των μεταμοντέρνων κειμένων συχνά υπερτονίζεται περαιτέρω με τη χρήση τίτλων, με πιο εμφανή γραμματοσειρά. Προβάλλεται με τον τρόπο αυτό η «υλικότητα» [materiality] του έργου. Με άλλα λόγια, προκύπτει ένας οντολογικός δισταγμός ή ταλάντωση μεταξύ του φανταστικού, μυθοπλαστικού κόσμου και του πραγματικού αντικείμενου, που είναι φυσικά το υλικό βιβλίο.

Η «διάρρηξη των πλαισίων» από τους συγγραφείς αποτελεί ένα επικίνδυνο εγχείρημα σύμφωνα με τον Brian McHale. Ενώ προορίζεται να δημιουργήσει ένα απόλυτο επίπεδο της πραγματικότητας, μια σταθερή οντολογική βάση, όταν ο συγγραφέας επεμβαίνει στην ιστορία, τότε η «υποτιθέμενη απόλυτη πραγματικότητα» του συγγραφέα μετατρέπεται σε ένα άλλο επίπεδο της μυθοπλασίας.<sup>891</sup> Στην ουσία αντί να καταργείται το πλαίσιο, διευρύνεται ώστε να συμπεριλάβει τον ίδιο τον συγγραφέα, ως έναν φανταστικό χαρακτήρα.<sup>892</sup>

Διάφοροι μεταμοντέρνοι συγγραφείς έχουν προσπαθήσει να εισαγάγουν στα κείμενά τους αυτό που φαίνεται να είναι «πραγματική πραγματικότητα» [real reality], δηλαδή τη δράση τους, την παρουσία τους ως συγγραφείς. Αυτός ο «μεταμοντέρνος τόπος» [topos] του συγγραφέα στο γραφείο του έχει αποκαλεστεί από τον Ronald

---

<sup>889</sup> ό.π., 180.

<sup>890</sup> ό.π..

<sup>891</sup> ό.π., 197.

<sup>892</sup> ό.π., 198.

Sukenick ως «αλήθεια της σελίδας».<sup>893</sup> Πίσω όμως από την αλήθεια της σελίδας βρίσκεται, σύμφωνα με τον Brian McHale, η «ανώτερη πραγματικότητα» της ίδιας της πράξης της γραφής που το έχει δημιουργήσει. Για αυτό και μια «δυσάρεστη κυκλικότητα» δημιουργείται για το επίπεδο αφήγησης στο οποίο βρίσκεται ο συγγραφέας η οποία εξαρτάται ακριβώς από την παρουσία ή την απουσία του συγγραφέα μέσα στο κείμενο.<sup>894</sup>

Παρά το γεγονός όμως ότι με τη στάση τους αυτή, οι συγγραφείς δεν επιτρέπουν στον αναγνώστη να σχηματίσει ψευδαισθήσεις για αυτό που διαβάζει, εν τέλει προκύπτουν πολλές αμφισημίες. Η εισαγωγή ενός συγγραφέα σε μια σκηνή κατά την οποία συγγράφει, μας κάνει να αναρωτιόμαστε αν είναι φανταστική ή πραγματική.<sup>895</sup> Η *persona* του συγγραφέα είναι μέρος του μύθου ή της πραγματικότητας; Πού, λοιπόν, βρίσκεται το επίπεδο του αμετάκλητα «πραγματικού» κόσμου; Μια ατέρμονη κυκλικότητα προκύπτει, η οποία επηρεάζεται από την παράξενη οντολογική κατάσταση του συγγραφέα την παρουσία και την απουσία του στον μυθιστορηματικό κόσμο.

Ο Brian McHale επισημαίνοντας τις αντιλήψεις των μοντερνιστών λογοτεχνών για τον συγγραφέα διαπιστώνει ότι το ορατό, παρεμβατικό συγγραφικό πρόσωπο των συγγραφέων, όπως λόγου χάρη του Μπαλζάκ ή του Anthony Trollope, έχει αλλάξει. Ο συγγραφέας γίνεται άορατος και διακριτικός, πάνω ή πίσω από όλα. Γι' αυτό και οι μοντέρνοι συγγραφείς ανέπτυξαν ή εκμεταλλεύτηκαν διάφορες τεχνικές που βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στον άμεσο διάλογο ή στον ελεύθερο πλάγιο λόγο. Είτε πέτυχαν τις δικές τους υποκειμενικότητες πίσω από την υποκειμενικότητα ενός αφηγητή ή είτε χρησιμοποίησαν την κατεξοχήν νεωτερική τεχνική του εσωτερικού μονολόγου.<sup>896</sup>

Παραδόξως, όμως, όπως εύστοχα επισημαίνει ο θεωρητικός, όσο περισσότερο επεδίωκαν να απομακρυνθούν οι συγγραφείς από το κείμενο, τόσο περισσότερο αισθητή έκαναν την παρουσία τους. Γιατί στην πραγματικότητα αυτές οι στρατηγικές έστρεφαν την προσοχή στον συγγραφέα. Η μεταμοντέρνα μυθιστοριογραφία έχει φέρει τον συγγραφέα πίσω στην επιφάνεια. Ελεύθερος για άλλη μια φορά, όπως

---

<sup>893</sup> ό.π..

<sup>894</sup> ό.π., 199.

<sup>895</sup> Ειδικότερα βλ. το κεφάλαιο 13 «Authors: Dead and Posthumous», ό.π., 197-215.

<sup>896</sup> ό.π., 199.

είδαμε, να ενσωματώσει τον μυθοπλαστικό κόσμο στον πραγματικό κόσμο και αντίστροφα.

Το παράδοξο στους μεταμοντέρνους συγγραφείς είναι το γεγονός πως ακόμα και όταν φαίνεται να γνωρίζουν ότι αποτελούν μόνο μια λειτουργία, επιλέγουν να συμπεριφέρονται, όπως ένα υποκείμενο, μια παρουσία. Ο συγγραφικός ρόλος στη *Remington* κατανέμεται μεταξύ των μορφών του ήρωα-ερευνητή, του Δημητρίου και βρίσκεται σε διαφορετικά επίπεδα μιας αναδρομικής δομής του κινεζικού κουτιού. Ποιος πρωταγωνιστής ενεργεί; Ένας αφηγητής που λέει την ιστορία του, ή ένας αφηγητής της ιστορίας που διαβάζει ο αφηγητής, ή ένας «γραφέας» που μεταδίδει την αφήγηση και αναλαμβάνει την ευθύνη για την τυπογραφική διάταξη του κειμένου στη σελίδα: Και η φιγούρα του συγγραφέα Πάνου που βρίσκεται; Ποιος ρυθμίζει τελικά τις σχέσεις ανάμεσα στους άλλους;

Αν ο αυθεντικός εαυτός [του συγγραφέα] δεν μπορεί να γράψει χωρίς να γίνει ο γραπτός εαυτός, τότε ο γραπτός εαυτός δεν μπορεί να εκφράσει τη διαμαρτυρία του για την αυθεντικότητά του χωρίς να γίνει, με κάποια έννοια, ο αυθεντικός του εαυτός.<sup>897</sup>

Αυτή η ταλάντωση μεταξύ της επίσημης παρουσίας και της απουσίας χαρακτηρίζει τους μεταμοντέρνους συγγραφείς. Ούτε είναι πλήρως παρόντες ούτε εντελώς απόντες, «παίζουν κρυφτό» μαζί μας σε όλο το κείμενο, το οποίο προβάλλει μια ψευδαίσθηση της αυθεντικής παρουσίας μόνο για να αποσυρθεί, γεμίζοντας το κενό που άφησε αυτή η απόσυρση με το υποκατάστατο της υποκειμενικότητας για άλλη μια φορά. Αυτή η οντολογικά αμφίβια μορφή, που εναλλάσσεται και απουσιάζει, ενσωματώνει την ίδια δράση οντολογικού κενού ή το «τρεμούλιασμα» που έχουμε παρατηρήσει σε άλλα στοιχεία της μεταμοντέρνας ποιητικής. Εν συντομία, ο συγγραφέας είναι άλλο εργαλείο για την εξερεύνηση και εκμετάλλευση της οντολογίας. Λειτουργεί στα δύο θεωρητικά διακριτά επίπεδα οντολογικής δομής: ως το όχημα του αυτοβιογραφικού γεγονότος στον προβλεπόμενο φανταστικό κόσμο και ως κατασκευαστής αυτού του κόσμου, καταλαμβάνοντας εμφανώς ένα οντολογικό επίπεδο ανώτερο από αυτόν.<sup>898</sup>

---

<sup>897</sup> ό.π., 202.

<sup>898</sup> ό.π..

### 5.5.7 Κινέζικα κουτιά – Ρωσικές κούκλες τύπου «babushka» - «Strangle loop» - «Tangled hierarchy» - «Μετάληψη» - «Mise-en-abyme»

Οι ενσωματωμένοι, εγκιβωτισμένοι ή ένθετοι κόσμοι φαίνεται λίγο ή πολύ να αποτελούν τη συνέχεια της πρωτογενούς διήγησης. Συχνά παρομοιάζονται με τα «κινέζικα κουτιά» ή τις ρωσικές κούκλες τύπου «babushka», γιατί η μια κύρια αφήγηση ενός μυθιστορήματος κρύβει μέσα τις άλλες πανομοιότυπες αφηγήσεις. Και οι δύο τύποι στρατηγικών έχουν ως αποτέλεσμα να διακόπτουν και να περιπλέκουν τον οντολογικό «ορίζοντα» της μυθοπλασίας, πολλαπλασιάζοντας τους κόσμους του μυθιστορήματος, έτσι που να επιδεικνύουν απλά και ρητά τη διαδικασία της κατασκευής τους.<sup>899</sup>

Με τους όρους του Gérard Genette, αυτού του τύπου οι αναδρομικές και εγκιβωτισμένες αφηγήσεις μπορούν να χαρακτηριστούν ως μέρη της «μεταγλώσσας» [metalanguage].<sup>900</sup> Μέσα στον κόσμο του μυθιστορήματος που διαβάζουμε προβάλλεται ένας άλλος «υπο-διηγητικός» κόσμος, ένα επίπεδο πιο «κάτω» από το επίπεδο της αφήγησης. Οι χαρακτήρες του κόσμου του μυθιστορήματος εισέρχονται σε αυτόν τον «υπο-διηγητικό» κόσμο με τη σειρά τους και ούτω καθεξής δημιουργώντας έτσι περισσότερα από ένα αφηγηματικά επίπεδα. Σύμφωνα με τον McHale, κάθε αλλαγή του επιπέδου αφήγησης σε μια αναδρομική δομή περιλαμβάνει επίσης μια αλλαγή οντολογικού επιπέδου, γιατί αλλάζει ο αφηγημένος κόσμος.

Οι σχετικά συχνές διακοπές της πρωταρχικής αφήγησης από τις ένθετες, «υπο-διηγητικές» αφηγήσεις, μέσα από άλλες αφηγήσεις, ουσιαστικά διαταράζουν τον οντολογικό ορίζοντα του μυθιστορήματος, ο οποίος χάνεται.<sup>901</sup> Μπορεί συχνά να διαφέρουν λίγο ο ένας κόσμος από τον άλλο. Ή ακόμη να είναι και ριζικά διαφορετικοί. Αν και υπάρχει μια οντολογική ασυνέχεια ανάμεσα στον κόσμο της πρωτογενούς διήγησης και των υποδιηγητικών κόσμων, η ασυνέχεια αυτή δεν χρειάζεται να βρίσκεται πάντα σε πρώτο πλάνο. Σε ρεαλιστικού τύπου ή μοντέρνα μυθιστορήματα, πράγματι σημειώνει ο McHale είναι η επιστημολογική διάσταση αυτής της δομής, η οποία βρίσκεται στο προσκήνιο. Δηλαδή, κάθε αφηγηματικό επίπεδο λειτουργεί σαν κρίκος σε μια αλυσίδα αφηγηματικής μετάδοσης. Ωστόσο, η αναδρομική δομή χρησιμεύει ως εργαλείο για την εξερεύνηση των θεμάτων της αφηγηματικής εξουσίας,

---

<sup>899</sup> ό.π., 112.

<sup>900</sup> ό.π., 113.

<sup>901</sup> ό.π., 112-113.

της αξιοπιστίας και της αναξιοπιστίας, της κυκλοφορίας της γνώσης και ούτω καθεξής.<sup>902</sup>

Δευτερεύοντες, «υπο-διηγητικοί» κόσμοι, αναπαραστάσεις ενεργοποιούνται μέσα στην αναπαράσταση. Ο McHale επισημαίνει πως όταν η αναδρομική δομή λειτουργήσει σε μια μεταμοντέρνα ποιητική της οντολογίας, τότε οι στρατηγικές φανερά πρέπει να οδηγηθούν με τέτοιο τρόπο, ώστε να υποβαστάζουν αυτό το οποίο βρίσκεται στο πρώτο πλάνο της οντολογικής διάστασης.<sup>903</sup> Μια τέτοια στρατηγική, η πιο απλή από όλες περιλαμβάνει τη «συχνότητα», πόσες φορές συμβαίνουν ή επαναλαμβάνονται αυτά τα υπο-διηγητικά επίπεδα αφήγησης.

Διακόπτοντας την πρωτογενή διήγηση μια φορά, όπως στο παράδειγμα του *Άμλετ* στον Σαίξπηρ, τα πράγματα ως προς την οντολογική διάσταση τους δεν είναι προβληματικά. Όταν όμως η πρωτογενής διήγηση διακόπτεται αρκετά συχνά από τις εγκιβωτισμένες αναπαραστάσεις σε τόσο διαφορετικά είδη (μυθιστόρημα μέσα στο μυθιστόρημα, θέατρο μέσα στο έργο, ημερολόγιο μέσα στο έργο, επιστολή μέσα στο έργο κ.λπ.) τότε ο οντολογικός «ορίζοντας της μυθοπλασίας» ουσιαστικά χάνεται. «Οι αναδρομικές δομές μπορεί να αυξήσουν το φάσμα μιας ιλιγγιώδους άπειρης παλινδρόμησης».<sup>904</sup> Ή μπορεί να εξαπατήσουν τον αναγνώστη, ο οποίος μπορεί λανθασμένα να αναγνωρίσει μια αναπαράσταση σε ένα άλλο επίπεδο (υψηλότερο ή χαμηλότερο) από την κύρια διήγηση. Όταν συμβαίνει αυτό ο McHale αναφέρει ότι εξαπατάται ο αναγνώστης δημιουργώντας έτσι το φαινόμενο «*trompe-l'oeil*»-«οφθαλμαπάτη».<sup>905</sup>

Μπορεί ακόμη να προκληθούν διάφορες παραβιάσεις της λογικής της αφήγησης, βραχυκυκλώνοντας την αναδρομική δομή. Μια αναπαράσταση μπορεί επίσης να ενσωματωθεί μέσα στον εαυτό της, μετατρέποντας μια αναδρομική δομή στη δομή του «*en abyme*». Ο McHale θεωρεί ότι η συνέπεια όλων αυτών των ανησυχητικών παζλ και παράδοξων είναι να προβάλλουν τις οντολογικές διαστάσεις των στρατηγικών της τεχνικής του «κινεζικού κουτιού».<sup>906</sup>

Κάνει λόγο για το αίσθημα «άπειρης οπισθοχώρησης» [*infinite regress*], το οποίο δημιουργείται μέσα από την επανάληψη τέτοιων αναδρομικών, εγκιβωτισμένων ιστοριών όπου η μια ιστορία μπαίνει μέσα στην άλλη και ούτω καθεξής. Πόσο βαθιά

---

<sup>902</sup> ό.π., 113.

<sup>903</sup> ό.π..

<sup>904</sup> ό.π., 113-114.

<sup>905</sup> ό.π., 114.

<sup>906</sup> ό.π..

χρειάζεται να προχωρήσει μια αναδρομική δομή προτού η αίσθηση της «άπειρης οπισθοδρόμησης» αρχίζει να γίνεται αισθητή; Ο θεωρητικός ισχυρίζεται ότι για να προκληθεί αυτό το αίσθημα δεν χρειάζεται να έχουμε πάντα πολλές τέτοιες εγκιβωτισμένες αφηγήσεις. Συχνά, η δύναμη, το σθένος και η ρητή μαρτυρία των κατασκευασμένων αυτών αφηγήσεων που μπαίνει σε πρώτο πλάνο δημιουργεί αυτό το αίσθημα, στον αναγνώστη.<sup>907</sup>

Σε ένα κείμενο του μοντερνισμού μπορεί να περάσει σιωπηλά μια από αυτές τις αναδρομικές δομές. Αντίθετα τα μεταμοντέρνα κείμενα συχνά «καμαρώνουν» και «επιδεικνύουν» τις δικές του παλινδρομήσεις. Το άπειρο μπορεί επίσης να προσεγγιστεί, ή τουλάχιστον να προκληθεί, με επανάληψη αφηγηματικών αλμάτων προς τα πάνω καθώς και από άλματα προς τα κάτω.<sup>908</sup> Δημιουργείται έτσι μια περίπλοκη ιεραρχία επιπέδων, η οποία βρίσκεται στο προσκήνιο της οντολογικής διάσταση της αναδρομικής δομής.

Ο Douglas Hofstadter έχει δείξει ότι το ανθρώπινο μυαλό είναι ικανό να χειριστεί τις αναδρομικές δομές αρκετά εύκολα και με μεγάλη σιγουριά. Επισημαίνει ότι δεν είναι κάτι πολύ ασυνήθιστο. Όλα φυλάσσονται αρκετά εύκολα από το υποσυνείδητό μας. Πιθανώς, ο λόγος που συμβαίνει αυτό, όπως αναφέρει είναι γιατί κάθε αναδρομική δομή έχει πολλές διαφορές από την άλλη. Αν ήταν όλα όμοια μεταξύ τους, τότε θα μας μπερδεύαν συνεχώς.<sup>909</sup> Αυτό λοιπόν που υποστηρίζει ο McHale είναι ότι σε πολλά μεταμοντέρνα έργα προκαλείται σύγχυση γιατί ακριβώς οι αναδρομικές αφηγήσεις είναι συχνά πανομοιότυπες. Τα μεταμοντέρνα κείμενα, με άλλα λόγια, τείνουν προς μια ενθάρρυνση της τεχνικής του «*trompe-l'oeil*», παραπλανώντας σκόπιμα τον αναγνώστη τους, παρουσιάζοντάς το ενσωματωμένο, δευτερογενές αφηγηματικό επίπεδο ενός «υπο-διηγητικού» κόσμου ως το κύριο, πρωταρχικό επίπεδο της αφήγησης.<sup>910</sup>

Ο Jean Ricardou χαρακτήρισε την πιο πάνω τεχνική ως τη στρατηγική της «ευμετάβλητης πραγματικότητας» [*variable reality*], σύμφωνα με την οποία μια υποτιθέμενη, «αληθινή» πραγματικότητα αποδεικνύεται «εικονική» -μια ψευδαίσθηση, μια δευτερογενής αναπαράσταση, μια αναπαράσταση μέσα στην αναπαράσταση- ή

---

<sup>907</sup> ό.π..

<sup>908</sup> Σημειώνει το παράδειγμα, του συγγραφέα στο *Lost in the Funhouse*, του John Barth, ο οποίος γράφει για έναν συγγραφέα που γράφει για έναν άλλο συγγραφέα, και ούτω καθεξής, έχοντας την υποψία ότι ο ίδιος είναι ένας χαρακτήρας στο φανταστικό κείμενο κάποιου άλλου. ό.π., 115.

<sup>909</sup> ό.π..

<sup>910</sup> ό.π..

και αντίστροφα μια υποτιθέμενη εικονική πραγματικότητα μπορεί να αποδειχθεί ότι υπήρξε τελικά «πραγματικά αληθινή».<sup>911</sup>

Μπορούμε πραγματικά να αναμένουμε ότι ο αναγνώστης, μπορεί να επεξεργαστεί διανοητικά ολόκληρο τον φανταστικό κόσμο; Το αποτέλεσμα τέτοιων τεχνικών είναι να επιτυγχάνουν τον αποπροσανατολισμό του αναγνώστη και να υπονομεύουν την οντολογική κατάσταση της πρωτογενούς διήγησης.<sup>912</sup> Εκτός από αυτές τις στρατηγικές: όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο McHale, υπάρχουν άλλες τεχνικές που έχουν σχεδιαστεί για να ενθαρρύνουν τους αναγνώστες προς μια παρανόηση των εγκιβωτισμένων αφηγήσεων,<sup>913</sup> μεταξύ των οποίων η απλούστερη τεχνική του τελικού αφηγηματικού πλαισίου το οποίο λείπει. Σε μια τέτοια περίπτωση ποτέ δεν επανερχόμαστε στο πρώτο επίπεδο της διήγησης, έτσι που να μην μπορεί πια να γίνει διάκριση ανάμεσα στα επίπεδα της αφήγησης, δηλαδή πρωτογενής διήγηση και «υπο-διηγητικά» ένθετα επίπεδα. Συνεπώς, ο αναγνώστης χρειάζεται να είναι συνεχώς προσεχτικός και να συμμετέχει στο αφηγηματικό παιχνίδι του συγγραφέα.<sup>914</sup>

Η παράδοση συνέχεια μιας ένθετης, εγκιβωτισμένης αφήγησης και της πρωταρχικής αφήγησης, παραβιάζει με αυτόν τον τρόπο την ιεραρχία των οντολογικών επιπέδων της αφήγησης. Ο Gérard Genette αναφέρει αυτού του είδους τα κείμενα ως παραδειγματικά έργα της «μετάληψης» [metalepsis], δηλαδή παραβίασης των επιπέδων αφήγησης. Ο Hofstadter τα αποκαλεί «Περίεργους βρόχους» [Strange Loops] ή «Μπερδεμένες Ιεραρχίες» [Tangled Hierarchies].<sup>915</sup> Επιπλέον, ο συγγραφέας παραβιάζει τη σιωπηρή σύμβαση με τον αναγνώστη, υπενθυμίζοντάς του καθ' όλη τη διάρκεια ότι αποτελεί μέρος της αφήγησης. Το φαινόμενο του «Strange Loop» ή «Tangled Hierarchy» συμβαίνει κάθε φορά που κινούμαστε ανάμεσα σε επίπεδα που ανήκουν σε ένα ιεραρχημένο σύστημα, κάποια στιγμή απροσδόκητα βρισκόμαστε πίσω ακριβώς εκεί όπου ξεκινήσαμε.<sup>916</sup> Η σπειροειδής διαμόρφωση τελικά δεν απαντάει σε κανένα ερώτημα και μας οδηγεί εκεί που ήμασταν ευθύς εξαρχής.

---

<sup>911</sup> ό.π..

<sup>912</sup> ό.π., 117.

<sup>913</sup> Για παράδειγμα, στο έργο *Naked Lunch* (1959) του Burroughs, η ρεαλιστική αναπαράσταση μιας ανατριχιαστικής πράξης στο εγκιβωτισμένο επίπεδο μιας ταινίας -μέσα στο- μυθιστόρημα έχει το αποτέλεσμα του αποπροσανατολισμού του αναγνώστη και την υπονόμηση της οντολογικής κατάστασης της πρωτογενούς διήγησης.

<sup>914</sup> ό.π..

<sup>915</sup> ό.π., 120.

<sup>916</sup> ό.π., 119-121.



Για να προσδιοριστεί μια αφήγηση ως «mise-en-abyme» πρέπει σύμφωνα με τον McHale να μπορεί να εκπληρώνει τρία κριτήρια. Πρώτον, να αποτελεί μια ένθετη ή ενσωματωμένη αφήγηση, σε ένα επίπεδο αφήγησης κατώτερο μιας πρωτογενούς διήγησης. Δεύτερον, αυτή η ένθετη αφήγηση να μοιάζει (να αντιγράφει σημειώνει ο Hofstadter) κάτι από το πρωταρχικό αφηγηματικό επίπεδο. Και τρίτον αυτό το «κάτι» που μοιάζει ή αντιγράφεται πρέπει να αποτελεί ένα ευδιάκριτο στοιχείο της πρωτογενούς αφήγησης, έτσι ώστε να μπορούμε να πούμε ότι η εγκιβωτισμένη αφήγηση αναπαράγει ή αντιγράφει/διπλασιάζει το πρωτεύον στοιχείο. Τέτοιο στοιχείο μπορεί να αποτελεί η ιστορία της πρωτογενούς διήγησης, ή στοιχεία της αφηγηματικής πράξης όπως ο αφηγητής, ο αναγνώστης, ή η πράξη της αφήγησης κ.λπ.<sup>917</sup>

Η τεχνική της «mise-en-abyme» δεν είναι μια στρατηγική που χρησιμοποιούν αποκλειστικά οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς. Αντίθετα, μπορεί να τη συναντήσει κανείς σε όλες τις περιόδους και σε όλα τα είδη και τους λογοτεχνικούς τρόπους. Θα πρέπει να γίνει σαφές ότι η μεταμοντέρνα γραφή εκμεταλλεύεται αυτή τη στρατηγική και τη μεταβάλλει, μεταμορφώνει, προκειμένου να εξυπηρετήσει μεταμοντέρνες πρακτικές όπως η βραχυκύκλωση και η διατάραξη της λογικής της αφηγηματικής ιεραρχίας.<sup>918</sup> Μερικές φορές είναι αδύνατο να προσδιοριστεί ποιος είναι ο αφηγητής, ή για να το θέσουμε ελαφρώς διαφορετικά, ποιο επίπεδο αφήγησης είναι ιεραρχικά ανώτερο, από ποιο εξαρτάται, αφού οι συγγραφείς και οι αφηγητές αφθονούν.<sup>919</sup>

Η υποτιθέμενη απόλυτη πραγματικότητα του συγγραφέα γίνεται ένα ακόμη επίπεδο μυθοπλασίας και ο κόσμος ο πραγματικός υποχωρεί σε μια περαιτέρω αφαίρεση ή για να το θέσουμε διαφορετικά, για να αποκαλύψουμε τη θέση του συγγραφέα εντός της οντολογικής δομής αρκεί μόνο για να εισάγουμε τον συγγραφέα στη φαντασία. Οι μοντερνιστές συγγραφείς προσπάθησαν να αφαιρέσουν τα ίχνη της παρουσίας τους από την επιφάνεια της γραφής τους, και για τον σκοπό αυτό εκμεταλλεύτηκαν ή ανέπτυξαν διάφορες μορφές φαινομενικά «αφηγηματικά» κείμενα που βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στον άμεσο διάλογο, ή στον ελεύθερο πλάγιο λόγο. Πέτυχαν να εξασφαλίσουν τις δικές τους υποκειμενικότητες πίσω από την υποκατάστατη υποκειμενικότητα ενός αφηγητή είτε του εσωτερικού μονολόγου σε πρώτο πρόσωπο.<sup>920</sup>

---

<sup>917</sup> ό.π., 124-125.

<sup>918</sup> ό.π., 125.

<sup>919</sup> ό.π..

<sup>920</sup> ό.π., 199.

Η μεταμοντέρνα μυθοπλασία έφερε πίσω τον συγγραφέα στην επιφάνεια: ελεύθερο για άλλη μια φορά, όπως είδαμε, για να διαρρήξει τον φανταστικό κόσμο. Ο μεταμοντέρνος συγγραφέας είναι ακόμη ελεύθερος να μας αντιμετωπίσει με την εικόνα του εαυτού του κατά την παραγωγή του κειμένου.<sup>921</sup> Αλλά αν η μοντερνιστική αυτοεκτίμηση είναι μια μορφή αυτο-διαφήμισης, τότε, με τη λογική του παράδοξου, η αυτο-διαφήμιση είναι αντιστρόφως μια μορφή αυτο-μεταβολής. Έτσι, το μεταμοντέρνο σύνθημα, που διαδεχόταν την «έξοδο του συγγραφέα» του μοντερνισμού υπήρξε το σύνθημα «Ο θάνατος του συγγραφέα» που ο Roland Barthes ενέπνευσε με το δοκίμιο του το 1968:

[...] το κείμενο είναι πλέον φτιαγμένο και διαβασμένο με τέτοιο τρόπο ώστε σε όλα τα επίπεδά του ο συντάκτης να απουσιάζει. Το γράψιμο δεν είναι πλέον μια έκφραση που προέρχεται από μια «ενοποιημένη πηγή ή προέλευση», αλλά μάλλον «ένας πολυδιάστατος χώρος στον οποίο μια ποικιλία από γραπτά, κανένα από αυτά πρωτότυπα, δεν ταιριάζει και συγκρούεται», ένας ιστός από αποσπάσματα που προέρχονται από τα αναρίθμητα κέντρα πολιτισμού. Ο συγγραφέας δε δημιουργεί τον λόγο του, αλλά συνδυάζει ήδη υπάρχοντες λόγους. Η πιο αξέχαστη παραβολή του θανάτου του συγγραφέα είναι αυτή του συγγραφέα Jorge Luis Borges το 1957, στο κείμενο «Borges and I». Ξεκινά ως *pastiche* μιας τυπικής ρομαντικής στάσης, δίνοντας την αίσθηση της διαίρεσης μεταξύ του αυθεντικού εαυτού και ενός μη αυθεντικού ρόλου ή μάσκας. Η καινοτομία εδώ, και η πηγή του παράδοξου, είναι η ταυτοποίηση της αυθεντικότητας με τον εαυτό ο οποίος εμφανίζεται μέσα στη γραφή και δια μέσου της γραφής, η γραπτή *persona* από την οποία ο αυθεντικός εαυτός ισχυρίζεται ότι υποχωρεί σταθερά.<sup>922</sup>

Οι σύγχρονες έννοιες για τον θάνατο του συγγραφέα, όπως αυτές που είναι έμμεσες στον Borges και ρητές στο Barthes, στην πραγματικότητα διατηρούν τον συγγραφέα σε μια εκτοπισμένη μορφή, διαπιστώνει ο McHale.<sup>923</sup> Ο συγγραφέας είναι πια μεταμφιεσμένος. Η εξουσία που είχε στο παρελθόν ο συγγραφέας δεν έχει χαθεί αλλά έχει μετατοπιστεί σε μια «υποστατική» [hypostatized] γραφή όπου, πάλι, ο συγγραφέας εξουσιάζει κάτω από το καμουφλάζ της «υπερβατικής ανωνυμίας».<sup>924</sup>

Εν συντομία, ο συγγραφέας αποτελεί ένα άλλο εργαλείο για την εξερεύνηση και την εκμετάλλευση της οντολογίας. Λειτουργεί ανάμεσα στα δύο θεωρητικά διακριτά επίπεδα της οντολογικής δομής: ως το όχημα του αυτοβιογραφικού γεγονότος μέσα στον σχεδιασμένο μυθοπλαστικό κόσμο. Και ως «κατασκευαστής» αυτού του κόσμου, καταλαμβάνοντας ένα οντολογικό επίπεδο εμφανώς ανώτερο από αυτό.<sup>925</sup>

Ο Thomas Pavel υποστήριξε ότι οι αναγνώστες όταν διαβάζουν ένα οποιοδήποτε λογοτεχνικό έργο δεν αξιολογούν αν είναι λογικώς εφικτές ή δυνατές οι

---

<sup>921</sup> ό.π..

<sup>922</sup> ό.π., 200.

<sup>923</sup> ό.π..

<sup>924</sup> ό.π..

<sup>925</sup> ό.π., 202.

δηλώσεις που συναντούν σε ένα λογοτεχνικό έργο, υπό το φως του πραγματικού κόσμου, όπως δηλαδή η λογική τους στον πραγματικό κόσμο θα απαιτούσε να πράξουν. Αλλά μάλλον εγκαταλείπουν τον πραγματικό κόσμο και υιοθετούν την οντολογική προοπτική του λογοτεχνικού κειμένου που διαβάζουν.<sup>926</sup>

Ο MacHale θέτοντας το θέμα αυτό κάπως διαφορετικά ισχυρίζεται ότι οι μυθοπλαστικές αφηγήσεις υπόκεινται σε ορισμένους περιορισμούς, οι οποίοι είναι παγκοσμίως αποδεκτοί. Η κλασική λογική, όπως αναφέρει, αναγνωρίζει τρεις τέτοιους τρόπους: την αναγκαιότητα, τη δυνατότητα και τη μη-δυνατότητα [necessity, possibility, impossibility]. Οι δηλώσεις-προτάσεις στην πραγματική ζωή εμπίπτουν στο είδος της «αναγκαιότητας» [necessity]. Αντιθέτως, στη μυθοπλασία διέπονται από τους φραγμούς του ενδεχόμενου-πιθανού, του τρόπου, δηλαδή της «δυνατότητας» [possibility]. Απαιτούν, τόσο αναστολή της πίστης, καθώς επίσης και της δυσπιστίας. Ως προς τον τρίτο τρόπο της «μη-δυνατότητας» [impossibility] κάνει λόγο για την ταυτόχρονη ύπαρξη και μη-ύπαρξη ενός κόσμου. Ο McHale, επισημαίνει ότι ο Roman Ingarden, θα ονόμαζε τέτοιου είδους κόσμους «ιριδίζοντες» [opalescent].<sup>927</sup> «Η επιδερμίδα της μυθοπλασίας, φαίνεται να μην είναι αδιαπέραστη, αλλά ημι-διαπερατή». Αντί να είναι πολύ καλά οριοθετημένα, τα μυθοπλαστικά όρια συχνά φαίνεται να είναι εύκολα προσβάσιμα, μερικές φορές να παραβιάζονται εύκολα, υπακούοντας σε διαφορετικά είδη περιορισμών σε αλλιώςτικά περιβάλλοντα ή περιεχόμενα.<sup>928</sup>

Η Janina Jacke εξετάζει κατά πόσο υπάρχουν τύποι αφηγητών που δεν μπορούν να είναι αξιόπιστοι. Παραμελούν, δηλαδή δύο βασικές θεωρητικές διακρίσεις που είναι απαραίτητες για την εύρεση ισχυρών και λεπτομερών απαντήσεων στο σχετικό ερώτημα της αξιοπιστίας. Ο ισχυρισμός αφορά κυρίως στα αφηγηματικά φαινόμενα που συνήθως αναφέρονται ως «αναξιόπιστη αφήγηση». Διακρίνει τουλάχιστον πέντε βασικούς τύπους αναξιόπιστίας ανάμεσα στους αφηγητές, των οποίων οι περιοχές εφαρμογής διαφέρουν εν μέρει. Οι ισχυρισμοί ή οι πεπιοθήσεις/απόψεις, του αφηγητή για τον κόσμο της ιστορίας που αναφέρει είναι είτε αναληθείς ή με μια σχετική έννοια ελλιπείς. Οι δηλώσεις του αφηγητή που αξιολογούν

---

<sup>926</sup> ό.π., 33.

<sup>927</sup> ό.π., 34.

<sup>928</sup> ό.π..

κάτι ή οι αξιολογικές του απόψεις ή οι ενέργειες του βρίσκονται σε διένεξη με ένα σχετικό σύστημα αξιών.<sup>929</sup>

Το πρώτο μέρος της παρούσης εργασίας παρουσιάζει τα βασικά χαρακτηριστικά που αποδίδονται στο φαινόμενο του μεταμοντερνισμού, στο πλαίσιο ξένων και ελληνικών συζητήσεων και θεωρήσεων της λογοτεχνίας. Το δεύτερο μέρος επιχειρεί να εξετάσει τα επιλεγμένα μεταμοντέρνα μυθιστορήματα και να αναδείξει τους τρόπους και τις τεχνικές για τους οποίους τα έργα αυτά εντάσσονται στα μεταμοντέρνα μυθιστορήματα του δευτέρου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Στο δεύτερο μέρος τα μυθιστορήματα αναλύονται ως προς τη σχέση τους με αυτό που ο Brian McHale ορίζει μετανεωτερικές τεχνικές. Μέσω της χρήσης των θεωριών που έχουν σχολιαστεί στο πρώτο μέρος της εργασίας, στόχος είναι να ερμηνευθούν τα έργα και να δοθούν επεξηγήσεις στα θέματα που απασχόλησαν την κριτική των μυθιστορημάτων του Πάνου, όταν πρωτο-δημοσιεύτηκαν. Η κριτική εξέφρασε με τρόπο ενθουσιώδη τον έπαινό της για τα μυθιστορήματα του Πάνου, αλλά στις πιο πολλές περιπτώσεις, σταμάτησε μέχρι εκεί.

Πέραν από τον εντοπισμό της πρωτόγνωρης και αριστουργηματικής γραφής θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε πιο ενδελεχώς τις τεχνικές και τη γραφή του σπουδαίου αυτού μυθιστοριογράφου. Θα εξεταστούν οι άξονες της αφήγησης, οι τρόποι που συντίθενται τα έργα, η εκούσια ταύτιση του αφηγητή /συγγραφέα ή αποδέκτη της αφήγησης και αναγνώστη, ο διακειμενικός χαρακτήρας των έργων, τα παρακειμενικά στοιχεία και ο ρόλος του αναγνώστη στην ανακατασκευή της ιστορίας των έργων.

---

<sup>929</sup> Janina Jacke, «Unreliability and Narrator Types. On the Application Area of “Unreliable Narration”», *Journal of Literary Theory*, αρ. 12, τόμ. 1 (2018), 3–28.

## ΜΕΡΟΣ Β΄: ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

### 6.ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΠΑΝΟΥ

«Ένα περίεργο παράδειγμα υπομονετικού συγγραφέα, που εργάστηκε σιωπηλά και διακριτικά στο περιθώριο, μακριά από οποιαδήποτε δημοσιότητα». Ο Γιάννης Πάνου (1943-1998), ένας ολιγογράφος συγγραφέας, εντούτοις ευρηματικός και αριστουργηματικός μυθιστοριογράφος εμφανίζεται για πρώτη φορά στα ελληνικά γράμματα το 1971.<sup>930</sup> Ο κατά κόσμον Γιάννης Παναγιωτόπουλος<sup>931</sup> μένει μακριά από τη δημοσιότητα. Το δισέλιδο αφήγημά του, «Εκείνα τα Χρόνια», το οποίο δημοσιεύεται στην ομαδική αντιδικτατορική έκδοση *Νέα Κείμενα*,<sup>932</sup> εγκαινιάζει τη λογοτεχνική του παρουσία το 1971. Δέκα χρόνια αργότερα, το 1981, κυκλοφόρησε το μυθιστόρημα του *...από το στόμα της παλιάς Remington...*,<sup>933</sup> ενώ η *Ιστορία των Μεταμορφώσεων, Μυθιστόρημα*,<sup>934</sup> το δεύτερο και τελευταίο του μυθιστόρημα, εκδόθηκε μετά από 17 ολόκληρα χρόνια το 1998. Στα χρόνια που μεσολάβησαν μεταξύ της *Remington* και των *Μεταμορφώσεων* εμφανίζεται μόνο μια μικρή δημοσίευση το 1986, για την πόλη από την οποία κατάγεται, την Τρίπολη.<sup>935</sup>

<sup>930</sup> Για μια συστηματική επισκόπηση της κριτικής πρόσληψης της *Remington* και της *Ιστορίας των Μεταμορφώσεων* βλ.: Αριστοτέλης Σαΐνης, «Μια διαδρομή. Η κριτική πρόσληψη του αφηγηματικού έργου του Γιάννη Πάνου» στο Κώστας Βούλγαρης - Θωμάς Σκάσσης – Μισέλ Φάις - Τάσος Χατζητάσης, *25 χρόνια μετά. Γιάννης Πάνου, ...από το στόμα της παλιάς Remington...*, πρόλ. Παναγιώτης Μουλλάς, επιμ.: Αριστ. Σαΐνης (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 2006), 83-128. Σημαντικό το αφιέρωμα για τον συγγραφέα Γιάννη Πάνου της αθηναϊκής εφημερίδας *Αυγή* που επιμελήθηκε ο Κώστας Βούλγαρης στο ένθετο: *αναγνώσεις, Μεταμορφώσεις μιας Remington, Η Αυγή*, 17.9.2006 και 24.9.2006, με κείμενα πολλών κριτικών και πανεπιστημιακών. Καθώς επίσης και η νεότερη έκδοση *Η Μεταμυθοπλασία στη Νεοελληνική Πεζογραφία*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2017), 171-172. (=Μέρος των εργασιών δημοσιεύτηκε σε ηλεκτρονικό περιοδικό στις 11.10.2011)

<sup>931</sup> «Πάνου» είναι το ψευδώνυμο που χρησιμοποίησε ο συγγραφέας για πρώτη φορά στην αντιδικτατορική έκδοση των *Νέων Κειμένων*. Από πρόσφατη συνέντευξη της συζύγου του, Ρούλας Πατεράκη, πληροφορούμαστε ότι ο Μανώλης Αναγνωστάκης τον παρακίνησε για τη δική του ασφάλεια, να χρησιμοποιήσει ένα ψευδώνυμο, δεδομένης της εκρηκτικής κατάκτησης που επικρατούσε εκείνα τα χρόνια, στην ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=205der2se48>, [ημερ. ανάκτησης 15 Μαΐου 2021].

<sup>932</sup> Γιάννης Πάνου, «Εκείνα τα Χρόνια», στο *Νέα Κείμενα* (Αθήνα: Κέδρος, Χειμώνας 1971), 83-85 [=αναδημοσίευση στο «Ανθολογία Πεζογράφων της Θεσσαλονίκης», (εκλογή κειμένων: Στέλιος Γούτης, Μιχάλης Πιερής), «Θεσσαλονίκη, Πεζός Λόγος 1912-1980», *Ο πολίτης*, ειδικό τεύχος (Νοέμβριος 1983), 121-122, και (εκλογή κειμένων: Τόλης Καζαντζής), «Πεζογράφοι της Θεσσαλονίκης», «Αφιέρωμα στη Θεσσαλονίκη», *Νέα Εστία*, τχ. 1403, (Χριστούγεννα 1985), 434-435].

<sup>933</sup> Γιάννης Πάνου, *...από το στόμα της παλιάς Remington...* (Αθήνα: Εκδόσεις ύψιλον, 1983).

<sup>934</sup> Γιάννης Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων. Μυθιστόρημα* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998).

<sup>935</sup> «Η ΤΡΙΠΟΛΙΣ, η πόλις, η απερίγραπτος», Μια περιήγηση με το συγγραφέα Γιάννη Πάνου», στη στήλη «Περίπατοι στις Πολιτείες», *Το Τέταρτο*, τχ. 20 (1986), 60-62.

Γεννήθηκε το 1943 και καταγόταν από τα Δολιανά της Πελοποννήσου. Σπούδασε πολιτικός μηχανικός στο Πολυτεχνείο Θεσσαλονίκης<sup>936</sup> και εργάστηκε στο βιβλιοπωλείο «Βιβλιοθήκη» της Νόρας Αναγνωστάκη, στο οποίο συμμετείχε και ως εταίρος από το 1973 και έπειτα. Το βιβλιοπωλείο στάθηκε αφορμή να γνωριστεί με την πνευματική κίνηση που συγκεντρωνόταν γύρω από αυτό, αλλά και με συγγραφείς του πρώτου *Τραμ*.<sup>937</sup> Σύντροφός του ήταν η Ρούλα Πατεράκη. Έζησε στη Θεσσαλονίκη μέχρι το 1986 και στη συνέχεια εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου έζησε και εργάστηκε μέχρι τον θάνατό του σε ηλικία 54 ετών.

### **6.1 «Εκείνα τα χρόνια»<sup>938</sup> ως «οιωνός» της *Remington***

Ο Αριστοτέλης Σαΐνης αναφέρει ότι πυρηνικά αυτοβιογραφικά στοιχεία εντοπίζονται στο τρισέλιδο αφήγημά του Πάνου, τα οποία θα χωνευτούν αργότερα αναπλασμένα στη *Remington*.<sup>939</sup> Ο αφηγητής περιγράφει τα χρόνια που επακολούθησαν της Εμφύλιας διαμάχης στο δικό του χωριό και τις αλλαγές που επήλθαν «εκείνο το καλοκαίρι, μετά από πολλά καλοκαίρια». Η προσπάθεια ανοικοδόμησης του χωριού, το σχέδιο Μάρσαλ, το «συσσίτιο με το γάλα σκόνη και το κίτρινο τυρί του κουτιού», τα δέματα από την Αμερική, η γραφομηχανή, το τηλέφωνο, οι εφημερίδες με τις «επιταγές για Σταθερή Κυβέρνηση» είναι τα θέματα που αναμοχλεύει το αφήγημα:

Οι μεγάλες υποσχέσεις, οι γενναίες επιχορηγήσεις, οι όρκοι φιλίας, τα γιγαντιαία παραγωγικά προγράμματα, τα σχέδια ριζικής ανοικοδόμησης, λόγια παχιά ίσως για τον πολύ κόσμο, στο χωριό μας είχαν φτάσει με την πιο συγκεκριμένη μορφή. Τισιμέντα, σίδερα, τούβλα, κεραμίδια, ξυλεία, κουφώματα, κείτονταν στις αυλές όλων σχεδόν των σπιτιών, μοιρασμένα απλόχερα, για την άμεση επούλωση των βασικότερων αναγκών.<sup>940</sup>

Η αποτύπωση γίνεται με τρόπο ρεαλιστικό και με μια μεγάλη δόση πικρίας που αποστάζει το ειρωνικό ύφος του αφηγητή. Η υποτιθέμενη σιγουρά και ασφάλεια, επέρχεται με «Ξύπνια προπαγάνδα, στάχτη στα μάτια θα πουν πολλοί»,<sup>941</sup> συστηματική προσπάθεια με σκοπό τον επηρεασμό της συνείδησης των απλών

<sup>936</sup> «Βιβλιολάτρης και βιβλιοφάγος», «Θρύλος της εποχής του 1-1-4» του κεντρικού συνθήματος υπέρ της διαφύλαξης των δημοκρατικών αξιών το οποίο χρησιμοποιήθηκε κατά την δεκαετία του 1960 από την κεντροαριστερή φοιτητική νεολαία. Οι πληροφορίες αυτές είναι ο αποχαιρετισμός του Πάνου Θεοδωρίδη, «Remington», *Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη, 16.10.1998 και στην ιστοσελίδα <https://www.thegreekcloud.com/grcloud-v1/blogs/blog.php?pg=3&uid=3&id=1055> [ημερ. ανάκτησης 15 Μαΐου 2020].

<sup>937</sup> Βλ. Δημήτρης Δασκαλόπουλος – Μαρία Στασινοπούλου, «Μανόλης Αναγνωστάκης: Σχήμα Βίου και έργου», *Εντευκτήριο*, τχ. 71 (Δεκέμβριος 2005), 17.

<sup>938</sup> Πάνου, «Εκείνα τα Χρόνια», 83-85.

<sup>939</sup> Βούλγαρης, *25 χρόνια μετά*, 87.

<sup>940</sup> Πάνου, «Εκείνα τα Χρόνια», 83.

<sup>941</sup> ό.π..

χωρικών. «Αλλά ο χωριάτης δεν καταλαβαίνει από τέτοια κι όταν βλέπει τούβλο, δεν λέει προπαγάνδα, λέει τούβλο».<sup>942</sup> Τα ειρωνικά σχόλια είναι διάσπαρτα στο κείμενο. Δεδομένης της κατάστασης με τη δικτατορία, αποπνέουν έντονη δυσαρέσκεια και δυσπιστία στη νέα τάξη πραγμάτων, η οποία φαίνεται να συντελέστηκε αθόρυβα ανάμεσα στα «πολλά καλοκαίρια» που ανέδιναν ένα αίσθημα «σιγουριάς» και «ασφάλειας». Οι συνδηλώσεις και οι άμεσες ειρωνικές νύξεις σε μια κατάσταση διάχυτης προδοσίας είναι εμφανείς μέσα στο κείμενο:

Τίποτα δε θαρχόταν να ταραξεί τη γαλήνη και την πρόοδο. Μόνο τις Κυριακές στην εκκλησία, σαν γύριζες τη ματιά κατά το γυναικωνίτη, έβλεπες κάτι μαυροφόρες δίχως πρόσωπα, να ξεγλιστρούν αθόρυβα από την πίσω πόρτα, λίγο πριν απολύσει ο παπάς και να χάνονται. Κι αν ρωτούσες καμιά τους πότε θ' απολυθεί ο Γιώργης ή ο Έρωτας –έξι χρόνια λείπανε– σ' απαντούσαν αόριστα: Ε, όπου ναναι θαρθει κι αυτός. Και φεύγανε σκυφτές για τα σπίτια, να σφίξουν στα δάκτυλα το άδειο αμπέχωνο, το χωμένο βαθιά στο κασόνι του σταριού.<sup>943</sup>

Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι είναι διάχυτος και ένας τόνος αγωνιστικότητας και αντίστασης, εκ μέρους του αφηγητή. Γι' αυτό άλλωστε, στο τέλος του αφηγήματος, οι «περίεργες μικρές πολυτέλειες [που] άρχισαν να μπαίνουν στο μίζερο περιβάλλον», διαταράσσονται από τη θύμηση των ανθρώπων, των νέων παιδιών, έτσι όπως παρέμενε άσβεστη πίσω από τις μαυροφορεμένες μητέρες τους, οι οποίες έχουν καταντήσει, αλαφροϊσκιωτες σκιές «εκείνα τα χρόνια», «χωρίς πρόσωπο», αφού είναι σαν να μην ανήκουν πια σε τούτο τον υλικό και επίπλαστο κόσμο. Δημιουργείται έτσι μια παραφωνία στο όλο σκηνικό της ευμάρειας και του πλούτου που επέφερε η αλλαγή. Έχουν νεκρώσει στην όψη, όπως νέκρωσαν τα αφόρετα αμπέχωνα των παιδιών τους, χωμένα πολύ βαθιά στο κασόνι του σταριού.

Πέραν της σύγκλισης του θεματικού περιεχομένου ανάμεσα στο ευσύννοπτο αυτό αφήγημα και τη *Remington*, το οποίο φαίνεται πράγματι να αποτελεί τον θεματικό άξονα πάνω στον οποίο χτίζει το σαφώς πολυπλοκότερο μυθιστόρημά του ο Πάνου, είναι σημαντικό να σχολιάσουμε το παράθεμα που χρησιμοποιείται στο τέλος του αφηγήματος. Η τοποθέτηση παραθεμάτων στο τέλος των κειμένων που δημοσιεύονται φαίνεται να αποτελεί παραθεματική τακτική ολόκληρης της έκδοσης των *Νέων Κειμένων*. Στο τέλος των 9 από τα 20 κείμενα (λογοτεχνικά και θεωρητικά) που συναποτελούν την έκδοση των *Νέων Κειμένων*, παρατίθενται μικρά αποσπάσματα από του έργου του Γεώργιου Σκληρού. Επίσης, το 17<sup>ο</sup> σε σειρά έργο που

---

<sup>942</sup> ό.π..

<sup>943</sup> ό.π., 84-85.

περιλαμβάνεται στα *Νέα Κείμενα* είναι τα «Ανέκδοτα Γράμματα» του Σκληρού. Παράλληλα, η μελέτη του Αλέξανδρου Αργυρίου αφορά αποκλειστικά στο έργο του. Ας μην ξεχνάμε ότι την ίδια χρονιά επανεκδίδεται το έργο του, *Το κοινωνικόν μας ζήτημα* και δημοσιεύεται το έργο, *Κριτικές Σελίδες* από τις εκδόσεις «Διεθνής Επικαιρότητα», στην Αθήνα.

Ο Αργυρίου στο κείμενο του στην έκδοση των *Νέων Κειμένων*, μας αναφέρει ότι διαπιστώνοντας ο Σκληρός την κατάσταση της ελληνικής πραγματικότητας, η οποία υπήρξε αντίθετη από την κατάσταση που επικρατούσε στα ευρωπαϊκά κέντρα την εποχή των σπουδών του, αποφάσισε να γίνει ο σταυροφόρος της αλλαγής νοοτροπίας<sup>944</sup> μιας αλλαγής που επιθυμούσαν οι Έλληνες την περίοδο της δικτατορίας.

Το παράθεμα που χρησιμοποιείται στο έργο του Γιάννη Πάνου, παρόλο που εντάσσεται στην τακτική του περιοδικού και αποτελεί μέρος της αντιδικτατορικής εκδήλωσης των πνευματικών ανθρώπων, φαίνεται να μην είναι άσχετο με ένα θέμα το οποίο θα αξιοποιήσει ο Πάνου στη μετέπειτα *Remington*. Το απόσπασμα για τους άνδρες της επανάστασης, οι οποίοι με την προσπάθειά τους να χαρίσουν στον ελληνικό λαό το δώρο της πολιτικής ελευθερίας, φαίνεται να αντιμετωπίζονται εδώ με μια υπόγεια ειρωνεία:<sup>945</sup>

Πολύ καλά έκαναν οι άνδρες της Επανάστασης του 1821 να χαρίσουν ευθύς εξ αρχής στον ελληνικό λαό το ανεχτίμητο δώρο της πολιτικής ελευθερίας, που όσα τρωτά κι αν έχει, πάντοτε είναι προτιμότερο από τα άλλα δεσποτικά καθεστώτα... Γιατί και μεγαλύτερη κινητοποίηση δημιουργικών δυνάμεων επιτρέπει και ευκολώτερα κατευνάζει τα πάθη και τις αντιθέσεις και παιδαγωγεί βαθμιαίως τους πολίτες σε ανώτερο πολιτισμό... Είναι άξιοι θαυμασμού και ευγνωμοσύνης οι σπουδαίοι πράγματι άνδρες του Αγώνος, γιατί με τολμηρό χέρι έδραξαν το νεογέννητο παιδί του ελληνισμού και το βύθισαν στη θάλασσα της αξιοπρέπειας και των λιπών ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Η δε «σοφή» γνώμη που ακούει κανείς, αλλοίμονον. Σε κάθε βήμα ότι «πρώτα έπρεπε η φυλή μα σαν δείξη φρονιμάδα, να παιδαγωγηθή πολιτικώς και ύστερα να της δοθούν σύνταγμα και πολιτικές ελευθερίες»... έχει την ίδια σημασία,

---

<sup>944</sup> Αλέξανδρος Αργυρίου, «Ο Σκληρός και τα πρώτα βήματα των σοσιαλιστικών θεωριών στην Ελλάδα», στο *Νέα Κείμενα*, (Αθήνα: Κέδρος, Χειμώνας 1971), 210.

<sup>945</sup> Παρά τη προφανή σύζευξη του Γεώργιου Σκληρού, με την αντιδικτατορική κίνηση των *Νέων Κειμένων*, ο Παντελής Βουτουρής στη μελέτη του με τίτλο: *Ιδέες της Σκληρότητας και της Καλοσύνης. Εθνικισμός, Σοσιαλισμός, Ρατσισμός (1897-1922)*, σημειώνει τη δυσκολία να ερμηνεύσει κανείς με βάση τα σημερινά ιδεολογικά πρότυπα «το γεγονός ότι στα γραπτά του πρώτου συγκροτημένου μαρξιστή διανοούμενου και εισηγητή του σοσιαλισμού στην Ελλάδα, του Γ. Σκληρού, διαχέονται οι φυλετικές προκαταλήψεις και οι επιθετικές νεοδαρβινικές θεωρίες της εποχής [...]». Παντελής Βουτουρής, *Ιδέες της Σκληρότητας και της Καλοσύνης. Εθνικισμός, Σοσιαλισμός, Ρατσισμός (1897-1922)* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2017), 17-18.



όση θα είχε ο εξής ηλίθιος συλλογισμός: «Πρώτα πρέπει κανείς να μάθη να κολυμβά και ύστερα να μπη στη θάλασσα.»<sup>946</sup>

Είναι σημαντικό ότι η παραθεματική αυτή τακτική γίνεται ένα από τα πιο περίτεχνα τεχνάσματα της μυθιστορηματικής φαρέτρας του Γιάννη Πάνου. Η υπόγεια και συνδηλωτική ενορχήστρωσή τους, στη *Remington*, θα αλλάξει ριζικά στην *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, αφού τα παραθέματα είναι σχεδόν αδιόρατα. Ο αναγνώστης σχεδόν ποτέ δεν είναι σίγουρος, πάντα εικάζει αφού η ύφανση είναι πολύ συχνά ανώνυμη. Ο αφηγητής, αν και δίνει ψήγματα, δεν κατονομάζει πάντα τις πηγές του, διεγείροντας αλλά και εντείνοντας τη φαντασία, την περιέργεια και το ανυπέμβλητο αδιέξοδο του αναγνώστη. Αφού δεν το λέει ξεκάθαρα ο αφηγητής, οι ήρωες, το κείμενο, οι λέξεις, η γραφή, δεν μπορεί παρά από τη θέση του ο αναγνώστης να μην είναι ποτέ σίγουρος και να μένει έγκλειστος στη φενάκη του αφηγηματικού λόγου.

## 6.2. Επισκόπηση της κριτικής πρόσληψης των μυθιστορημάτων του Γιάννη Πάνου

Ο Χρήστος Σκούπρας διαχωρίζει την κριτική προσέγγιση του έργου του Γιάννη Πάνου σε τρεις περιόδους. Η πρώτη περίοδος περιλαμβάνει τις κριτικές που εμφανίστηκαν μέχρι το 1998 για τη *Remington*. Η επόμενη περίοδος, πιο σύντομη περιλαμβάνει τις κριτικές για το δεύτερο μυθιστόρημά του. Ενώ η τρίτη και η τελευταία περίοδος εγκαινιάζεται με την αναφορά στο μυθιστορηματικό έργο του Γιάννη Πάνου, στην αναθεωρημένη έκδοση της *Ιστορίας της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, του Mario Vitti, το 2003. Η παράλληλη έκδοση, επίσης, του αφιερωματικού τόμου στην *Remington* το 2006, ανήκει στην τρίτη περίοδο της κριτικής προσέγγισης του έργου του.<sup>947</sup>

Ο Πάνος Θεοδωρίδης σε μια πρώτη παρουσίαση του μυθιστορήματος,<sup>948</sup> προτού κυκλοφορήσει το βιβλίο του Γιάννη Πάνου, εκτιμάει τη μεγάλη του αξία. Τα έργα του, όπως έχει ήδη επισημανθεί, βρίθουν από αναφορές τόσο στο πρόσωπο, όσο και στο έργο του Γιάννη Πάνου.<sup>949</sup> Μάλιστα, σημειώνει κάπου ότι το

<sup>946</sup> Πάνου, «Εκείνα τα Χρόνια», 85.

<sup>947</sup> Χρήστος Σκούπρας, *Η Δραστική Παρουσία του Ελληνικού Εμφυλίου πολέμου στο πεζογραφικό έργο του Θανάση Βαλτινού. Θεματικά μοτίβα του Εμφυλίου στο Θανάση Βαλτινό, ομοιότητες και διαφορές με τη μεταπολεμική πεζογραφική παραγωγή*, (Ρ. Αποστολίδης, Α. Κοτζιάς, Α. Φραγκιάς, Σ. Πατατζής, Γ. Πάνου, Σ. Δημητρίου, Ν. Δαββέτας), ανέκδοτη διδακτορική διατριβή Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2010). Ανακτημένη στη ιστοσελίδα του Εθνικού Αρχείου Διδακτορικών Διατριβών από την ηλεκτρονική Δ/ση: <http://www.didaktorika.gr/eadd/>, σ. 236-240 [ημερ. ανάκτησης 10 Μαΐου 2021].

<sup>948</sup> Ο Πάνος Θεοδωρίδης παρουσιάζει τη *Remington* μαζί με άλλα 3 βιβλία. Τα βιβλία *Πεθαίνω σα χώρα* του Δημήτρη Δημητριάδη, *Ανδρόγυς* της Αλεξάνδρας Δεληγιώργη και *Αρχαιολογικά Μελέται* του Χαράλαμπου Μπακιρτζή.

<sup>949</sup> Βούλγαρης, *25 χρόνια μετά*, 85.

δακτυλόγραφο κείμενο, που είχε διαβάσει, είχε και τον υπότιτλο *Δημήτριος*, τον οποίο ο συγγραφέας διαγράφει στην τελική έκδοση του βιβλίου:<sup>950</sup>

Ο κύριος λόγος που μ' αρέσει ο αυστηρός αιματηρός φίλος μου ο Γιάννης, είναι ότι με κάνει να αισθάνομαι μέλος της κοινωνίας του δέκατου ένατου αιώνα. Μου θυμίζει ζυμωτό ψωμί και κολλυβάδες και άλλα τέτοια σιχαμερά. Αλλά μου θυμίζει και την προσπάθεια για την επανεύρεση της γραφής που αναζητά άλλη γραφή. Η «Ρέμινγκτον» του υψηλού ασχολείται με τη ζωή και το έργο ενός Δημήτριου και με μίαν Ελένη αλλά και με τη ζωή και το έργο του αφηγητή που πολύ θα ήθελε ο αναγνώστης, τρομοκρατημένος τελειώνοντας, «να εκφράζει τον συγγραφέα και μόνο.[...] Με τη «Ρέμινγκτον» του Γιάννη Πάνου ηρέμησα γνωρίζοντας σε βάθος ότι κανένας δεν ταλαιπωρείται μόνος. Έμαθα πως γράφεται μια σωστή σελίδα και ταυτόχρονα δεν πηδούσα σελίδες για να δω τι θα γίνει στο τέλος. Δυο μέρες τον edιάβασα και ύπνος δε με πήρε κι αφού το εκουβέντισα μαζί με την Αλέκα, τον πήραμε τηλέφωνο, κι έλειπε όπως πάντα. Επειδή αυτό το έξοχο βιβλίο όλα τα έχει [...].<sup>951</sup>

Ενθουσιώδης, με μια δόση «εξακολουθητικής αμηχανίας»<sup>952</sup> χαρακτηρίζεται η υποδοχή και η αποδοχή τόσο της *Remington*, όσο και της *Ιστορίας των Μεταμορφώσεων*, *Μυθιστόρημα*. Ανάμεσα στις υψηλές λογοτεχνικές αρετές, ο Κώστας Κωστούλας σε μια πρώιμη βιβλιοκριτική, μιλάει για τη «σεμνότητα και το ήθος αλλά από την άλλη όχθη, την αντίπερα από εκείνη των λοτοφάγων και των αγίων πάντων».<sup>953</sup>

Ωστόσο, παρά τα διθυραμβικά σχόλια που προσέλκυσαν και τα δυο έργα, ο Αριστοτέλης Σαΐνης επισημαίνει ότι η θετική υποδοχή της *Remington*, παρά την επανέκδοσή της, το 1983 από τις εκδόσεις «Ύψιλον», δεν συμβάδιζε με την εκδοτική της επιτυχία. Επιπρόσθετα, ο Μανόλης Σαββίδης σημειώνει ότι «πουλιότανε προ μηνών στα καρτσάκια του παζαριού της πλατείας Κλαυθμώνος έναντι ευτελούς ποσού»,<sup>954</sup> ενώ υπογραμμίζει παράλληλα και το γεγονός ότι ο αθηναϊκός εκδοτικός οίκος «Ερμής» είχε απορρίψει την έκδοση.<sup>955</sup> Ο Θεοδωρίδης, μας εξομολογείται ότι κυκλοφόρησε από τις «δήθεν» εκδόσεις Τρίλοφος, «δηλαδή με τα λεφτά του Λαλλάκου Παπαδήμα».<sup>956</sup>

<sup>950</sup> Στην ιστοσελίδα <https://www.thegreekcloud.com/grcloud-v1/blogs/blog.php?pg=3&uid=3&id=1055> [ημερ. ανάκτησης 15 Μαΐου 2020].

<sup>951</sup> Πάνος Θεοδωρίδης, «Οι μπαγιάτηδες», *Πράξη*, τχ. 1 (1980). Βλ. και την ιστοσελίδα [http://boustasia.blogspot.com/2009/01/blog-post\\_29.html](http://boustasia.blogspot.com/2009/01/blog-post_29.html), [ημερ. ανάκτησης 10 Μαΐου 2021].

<sup>952</sup> Βούλγαρης, *25 χρόνια μετά*, 84.

<sup>953</sup> Κώστας Κωστούλας, «Των Αγίων Πάντων ή τα ήθη και τα έθιμα των νεοελλήνων», *Η Λέξη*, τχ. 9 (Νοέμβριος 1981), 718. [=Κώστας Κωστούλας, *Δια-λέξεις* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1984), 20-22].

<sup>954</sup> Μανόλης Σαββίδης, «Ψυχής Άρματα: Γιάννης Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*», *Το Βήμα*, Αθήνας 21.6.1998.

<sup>955</sup> ό.π..

<sup>956</sup> «Ο αρχιτέκτων Λαλάκος Παπαδήμας που έμενε σε μεσοπολεμικό σπίτι που το χώριζε ένας δρόμος από τα Κονιορδέικα, έβαλε τα χρήματα και βγήκε η *Ρέμινγκτον* από τις δήθεν εκδόσεις *Τρίλοφος*».

Ο Μαρωνίτης εις επίρρωση του «ευχάριστου αισθήματος» για την εμφάνιση ενός «αριστουργήματος»,<sup>957</sup> όπως η *Remington*, στη μόνιμη στήλη του στο *Βήμα* θα εκτιμήσει με λόγια εγκωμιαστικά την «αριστοκρατική» του «ευγένεια», επισημαίνοντας πως πρόκειται για:

ένα βιβλίο που δύσκολα θα γεράσει πια, αφού τον χρόνο τον έχει εξ αρχής μέσα του κυριολεκτικά και μεταφορικά.[...] απολογίζει, μέσα από τη γραφή του την πεζογραφική μας παράδοση (Καρκαβίτσας, Παπαδιαμάντης, Βιζυηνός κ.ά.), την ίδια στιγμή που διαλέγεται με διακριτικό τρόπο και με τις μοντέρνες εκδοχές της νεοελληνικής πεζογραφίας (Χειμωνάς, Δεληγιώργη, Βαγενάς) αποτελώντας τελικά ένα σύγχρονο λόγο.<sup>958</sup>

Η *Remington* αποτελεί καρπό μιας «έντεχνης» αλλά και «αβασάνιστης προβληματικής γύρω από τη φύση και τη γραφή του μυθιστορήματος»,<sup>959</sup> επισημαίνει ο Σπύρος Τσακνιάς, τον Δεκέμβριο του 1981. Δε διστάζει να εξομολογηθεί την ιδιαιτερότητα του έργου, το οποίο απαιτεί «επανειλημμένες αναγνώσεις» προκειμένου να αποκρυπτογραφηθεί. Εντούτοις, δεν επιφέρει δυσφορία στον αναγνώστη. Η «ελεγχόμενα υπονομευτική αποκάλυψη του συγγραφικού τεχνάσματος» σε συνδυασμό με τις αφηγηματικές τεχνικές του έργου ανανεώνουν, σύμφωνα με τον κριτικό, την «προσεκτικότητα και την προσληπτικότητα» μας ως αναγνώστες.<sup>960</sup>

Σημαντικός, επίσης, είναι ο εντοπισμός ενός μεγάλου «βαθμού ανοικείωσης», που χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα. Ο Σπύρος Τσακνιάς θεωρεί μεγάλο προτέρημα του έργου το γεγονός ότι, ενώ ασχολείται ο αφηγητής με ένα τόσο οικείο, από μια άποψη υλικό, όπως είναι οι ωμότητες της κατοχής και οι φρικαλεότητες του εμφυλίου, επιτυγχάνει «μέσα από έναν δευτεροβάθμιο χειρισμό», να «αναβαπτίζει» το υλικό αυτό ως «παράδοξο και ανοίκειο». Επισημαίνει ότι έχεις κάποτε τη ψευδαίσθηση ότι διαβάζεις «ένα ξένο, μη ελληνικό μυθιστόρημα [...] Αντίθετα, [...] η ιθαγένεια του μυθιστορήματος είναι στέρα αγκυροβολημένη σε ιστορία, γλώσσα, λογοτεχνία ακραιφνώς ελληνικές».<sup>961</sup> Τα διθυραμβικά του σχόλια δεν θα μπορούσαν να μην

---

Πάνος Θεοδωρίδης, «Σελίδες για τη ζωή και το συγγραφικό έργο του Αρκά συγγραφέα ΓΙΑΝΝΗ ΠΑΝΟΥ (Παναγιωτόπουλου Τρίπολη 1943-Αθήνα 1998)», *Αρκαδικό Βήμα*, (Μάρτιος-Απρίλιος 2017), 7.

<sup>957</sup> Λίζυ Τσιριμώκου, «Το τραγούδι της απέθαντης “Ρέμινγκτον”», *Αντί*, τχ. 671 (23 Οκτωβρίου 1998), 46-47. [=Λίζυ Τσιριμώκου, *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη Λογοτεχνία* (Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2000), 405-410].

<sup>958</sup> Δημήτρης Μαρωνίτης, «Δελτίο ειδήσεων», *Το Βήμα*, Αθήνα 21.10.1981.

<sup>959</sup> Σπύρος Τσακνιάς, «Γιάννης Πάνου: “...από το στόμα της παλιάς *Remington*...”», *Η Λέξη*, τχ. 10 (Δεκέμβριος 1981), 809 και στον τόμο: Σπύρος Τσακνιάς, *Δακτυλικά αποτυπώματα: Κριτικά Κείμενα* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1983), 91-95.

<sup>960</sup> Τσακνιάς, «Γιάννης Πάνου», 809.

<sup>961</sup> ό.π., 810.

εστιαστούν στην εμφανή αυτοαναφορικότητα του έργου, η οποία εκτυλίσσεται πάνω σε ένα ιστορικό και ψυχολογικό υπόβαθρο:

Το είδος είναι δυσπροσδιόριστο [...] ανάγεται σε μια αφήγηση δευτέρου βαθμού. Στο επίπεδο αυτό έχουμε το μυθιστόρημα που διαλογίζεται πάνω στον εαυτό του φωναχτά.<sup>962</sup>

Για τον Κωστή Μοσκόφ, ο Γιάννης Πάνου έδωσε με το «μεγάλο του πεζογράφημα» ένα από τα πιο σημαντικά «προϊόντα της σαλονικιώτικης ποιητικής».<sup>963</sup> Ο Δημήτρης Αγγελάτος σε μια πρώτη βιβλιοπαρουσίαση του έργου ήδη από το 1989, επισημαίνει την «ιδιότυπη, γεωμετρική “γραφηματική” εξεικόνιση των όσων διακυβεύονται στο κείμενο», την αυτοαναφορικότητα, το παιχνίδι ανάμεσα στην ιστορία, την πραγματικότητα και τους αφηγητές. Καταλήγοντας εν τέλει στο «παλίμψηστο» μυθιστορηματικό έργο, όπου η «ανάγνωση ως γραφή και το ανάποδο, σημασιοδοτούν το οδυνηρό παιχνίδι της αντιγραφής, την ανελέητη κρίση που κινεί το έργο».<sup>964</sup>

Οι κριτικές επισημάνσεις του Βαγγέλη Χατζηβασιλείου αφορούν και το πεζογράφημα του Πάνου, μαζί μ' αυτά των Γιώργου Χειμωνά, Ανδρέα Φραγκιά, Σπύρου Πλασκοβίτη, Τάσου Ρούσου, Νικού Καχτίση, Άρη Αλεξάνδρου, Γιώργη Γιατρομανωλάκη, Τόλη Καζάζη. Ο Χατζηβασιλείου χαρακτηρίζει τα μυθιστορήματά των προαναφερθέντων νεωτερικά, με μια έννοια της νεωτερικότητας πιο διευρυμένη, σύμφωνη με τις προτάσεις του David Lodge για μυθιστόρημα μιας «σύγχρονης αλληγορίας».<sup>965</sup> Αποτελούν δηλαδή έργα, τα οποία συνδυάζουν το τέχνασμα της αυτοαναφορικότητας, «ασχολούνται με τον εαυτό τους», ωστόσο δεν ξεχνούν τον «παράδοξο, αληθινό κόσμο, επί του οποίου, άλλωστε συνεχίζουν να διατηρούν τις βάσεις τους».<sup>966</sup>

Το μυθιστόρημα του Πάνου ανήκει σε αυτή την κατηγορία έργων, επειδή αξιοποιεί τις νεωτερικές τεχνικές, δείχνοντας «ανοικτά τους μηχανισμούς επί τη βάσει των οποίων λειτουργεί η μυθιστορηματική σύνθεση». Παράλληλα ο συγγραφέας του

---

<sup>962</sup> ό.π..

<sup>963</sup> Κωστής Μοσκόφ, «Γιάννη Πάνου “...από το στόμα της παλιάς Ρέμινγκτον...”», *Ριζοσπάστης*, Αθήνα 19.2.1982.

<sup>964</sup> Δημήτρης Αγγελάτος, «Γιάννης Πάνου “...από το στόμα της παλιάς Remington...”», *Περίπλους*, τχ. 20 (Χειμώνας 1989), 292-293.

<sup>965</sup> Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *Οδόσημα: Στοιχεία προσανατολισμού στο τοπίο της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 1999), 157. [=Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Αλληγορία, μυθοποίηση και το εργαστήριο του συγγραφέα: Από τον Χειμωνά ως τον Τόλη Καζαντζή», *Εντευκτήριο*, τχ. 9 (Χειμώνας 1989)].

<sup>966</sup> Χατζηβασιλείου, *Οδόσημα*, 149-151.

φροντίζει να αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο «εντάσσεται ο πραγματικός κόσμος στην αφήγηση του έργου».<sup>967</sup> Ο Χατζηβασιλείου σε μια άλλη απόπειρα ανασκόπησης της νεοελληνικής πεζογραφίας καταγράφει τεχνάσματα και χαρακτηριστικά, τα οποία εμφανίζονται σε μια πληθώρα συγγραφέων, τα οποία μετεωρίζονται ανάμεσα στη νεωτερικότητα και τη μετανεωτερικότητα, μεταξύ των οποίων και η «συνεχής εναλλαγή αφηγητών και η αποκάλυψη του συγγραφικού εργαστηρίου»<sup>968</sup> του Πάνου στη *Remington*.

Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Μουλλά, η *Ιστορία των Μεταμορφώσεων* θέτει εξαρχής το ερώτημα τι είναι «λογοτεχνία» και τι είναι «μυθιστόρημα». Η κριτική του Μανόλη Σαββίδη παρουσιάζοντας την ποικιλία του αφηγηματικού υλικού (εγκυκλοπαιδικό και ιστορικό υλικό, φιλοσοφικές θεωρίες) συνδέει το εγχείρημα του Πάνου με τον Μπόρχες.<sup>969</sup> Η Λίζυ Τσιριμώκου μνημονεύοντας το έργο το χαρακτηρίζει ένα «αριστουργηματικό», «παράξενο» αφήγημα.<sup>970</sup> Ο Ηλίας Κανέλλης το παρουσιάζει ως «βόμβα στον χώρο των ελληνικών γραμμάτων».<sup>971</sup> Από την πλευρά του ο Παντελής Μπουκάλας χαρακτηρίζει το έργο ως κείμενο που ιστορεί «βίους ιδεών» και επισημαίνει τον εγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα του έργου.<sup>972</sup> Η Τζίνα Πολίτη επισημαίνει πως στην κατασκευή του κειμένου συνεισφέρουν σε μεγάλο βαθμό η φιλοσοφία, η ιστορία αλλά και ο μύθος και η λογοτεχνία. Επίσης, αναζητά τις συνδέσεις ανάμεσα στα κεφάλαια του βιβλίου και εντοπίζει τις αλλαγές των αφηγητών.<sup>973</sup>

Τελικά, ο κύκλος της κριτικογραφίας για το δεύτερο βιβλίο του Πάνου, φαίνεται πως δεν έχει διαγράψει την ίδια τροχιά, προς το παρόν τουλάχιστον, που άνοιξε με την εμφάνισή της η *Remington*.<sup>974</sup>

### **6.3. Το έργο ...από το στόμα της παλιάς Remington...**

Ο Παναγιώτης Μουλλάς σχολιάζει ότι η *Remington* «είναι ταυτόχρονα η ιστορία μιας εποχής και ενός βιβλίου, δεδομένου ότι η εξέλιξη του ήρωα σε συγγραφέα συμβαδίζει

<sup>967</sup> ό.π., 156.

<sup>968</sup> Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Από τον μοντερνισμό προς το μεταμοντερνισμό; Κάποιες πρώτες εξηγήσεις για την πορεία και τις μεταμορφώσεις της ελληνικής πεζογραφίας, στο τελευταίο τέταρτο του 20<sup>ου</sup> αιώνα», στο *Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία: Διεθνείς Προσανατολισμοί και Διασταυρώσεις*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου - Θεοδώρα Τσιμπούκη (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1992), 154.

<sup>969</sup> Μανόλης Σαββίδης, «Ψυχής Άρματα: Γιάννης Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*», *Το Βήμα*, Αθήνα 21.6.1998.

<sup>970</sup> Τσιριμώκου, «Το τραγούδι», 46-47.

<sup>971</sup> Ηλίας Κανέλλης, «Η παλιά Ρέμινγκτον», *Εξουσία*, 17.10.1998, 71.

<sup>972</sup> Παντελής Μπουκάλας, «Η λέξη και η ύπαρξη: *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, το δεύτερο μυθιστόρημα του Γιάννη Πάνου», *Η Καθημερινή*, Αθήνα 8.9.1998.

<sup>973</sup> Πολίτη, «Σε αναζήτηση», 8-32.

<sup>974</sup> Σκούπρας, *Η Δραστική Παρουσία*, 238.

με την εξέλιξη της μυθιστορηματικής πράξης». <sup>975</sup> Παράλληλα αναφέρει ότι υποβλητικά και μόνο με τους τίτλους τους «Το συγγραφικό έργο», «Η αναζήτηση της αλήθειας», «Ο καμβάς», τα τρία πρώτα κεφάλαια δηλαδή του βιβλίου, θέτουν ήδη προβλήματα μεθόδου με το μυθιστόρημα να δηλώνει λιγότερο τη γνώση του και περισσότερο την αυτογνωσία του. <sup>976</sup>

Η παρατήρηση αυτή του Μουλλά είναι εύστοχη γιατί εντοπίζει την έντονη αυτοαναφορικότητα του βιβλίου σε σχέση με τη γραφή. Γνωρίζουμε πολύ καλά πως πρόκειται για κοινό τόπο στα μυθιστορήματα της μεταμυθοπλασίας. Φανερώνει τόσο πρόδηλα το εργαστήρι του, τις τεχνικές του, όπως θα δούμε πιο κάτω, στον σχολιασμό των αντίστοιχων κεφαλαίων. Ο Μουλλάς παραπέμποντας στον Jean Ricardou, σημειώνει ότι το έργο του Πάνου «αποτελεί λιγότερο την αφήγηση μιας περιπέτειας και περισσότερο την περιπέτεια μιας αφήγησης». <sup>977</sup>

Ο Κώστας Βούλγαρης αναφέρει ότι το βιβλίο του Πάνου είναι αποτέλεσμα ετών έρευνας, μελέτης και συγγραφικής προσπάθειας. <sup>978</sup> Το κείμενο αυτό πράγματι είναι πολύ πλούσιο και πυκνό σε παραπομπές σε άλλα βιβλία, σε λεπτομέρειες ιστορικών γεγονότων. Η πολύχρονη προσπάθεια του Πάνου δημιούργησε ένα σύνθετο λογοτεχνικό κείμενο έργο, το οποίο όμως απαιτεί την άριστη συμμετοχή του αναγνώστη του, προκειμένου να αποκωδικοποιηθούν τα νοήματα και ο αναγνώστης να έχει όσο το δυνατόν καλύτερη εποπτεία του υλικού που έχει απέναντί του. Ο Βούλγαρης αναφέρει ότι το έργο του Πάνου είναι ένα «πολυφωνικό» μυθιστόρημα, έτσι όπως ανέλυσε την έννοια ο Bakhtin. Αναφέρει ότι τα πρόσωπα στο έργο δεν υπάρχουν με την έννοια των μυθιστορηματικών χαρακτήρων, έστω κι αν κυριαρχεί η φιγούρα του δάσκαλου Δημήτριου. Αυτό που συμβαίνει στο έργο είναι το μπλέξιμο των φωνών του αφηγητή και του Δημήτριου. Δε γίνεται φανερό σε αρκετά σημεία ποιο πρόσωπο μιλάει: ο αφηγητής που είναι εξωδιηγητικός, ή ο ήρωας; Ας μην ξεχνάμε ότι ήδη από την αρχή ο «αφηγητής» μας αναφέρει ότι η ιστορία που θα ακολουθήσει αποτελεί μέρος των σημειώσεων και των ημερολογίων του Δημήτριου. Η σύγχυση αυτή γίνεται σκόπιμα και αναγκάζει τον αναγνώστη να προσεγγίσει τον (εξωδιηγητικό) αφηγητή ως έναν από τους ήρωες του βιβλίου.

---

<sup>975</sup> Βούλγαρης, *25 χρόνια μετά*, 12.

<sup>976</sup> ό.π..

<sup>977</sup> ό.π., 14-15.

<sup>978</sup> ό.π., 20.

Τα Δολιανά στην Τρίπολη ήταν και το χωριό του Πάνου. Ο Δημήτριος ήταν όντως δάσκαλος και θείος του, και υπηρέτησε στο Κάιρο. Ο Κώστας Βούλαρης αναφέρει ότι η οικογενειακή σάγκα συνυπάρχει εδώ με το ιστορικό και κάποτε με το ταξιδιωτικό μυθιστόρημα. Η πραγματικότητα είναι ότι στο κείμενο συνυπάρχουν πολλά και διαφορετικά θέματα και ύφη λόγου που δίνουν την αίσθηση ενός συνονθυλεύματος ανάμεσα στη φαντασία και τη πραγματικότητα. Σε ένα κλασικό ιστορικό μυθιστόρημα το οποίο θέλει να ανακατασκευάσει μια αντανάκλαση του πραγματικού ιστορικού αρχείου κάτι τέτοιο δεν μπορεί να ισχύει και θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε τους τρόπους με τους οποίους επιτυγχάνεται αυτός ο συμφυρμός.

Ο Βούλαρης υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει ένας αυτόπτης αφηγητής, οι αφηγητές εναλλάσσονται συνεχώς σχεδόν ανεπαισθήτως.<sup>979</sup> Αναφέρεται στο πλήθος τρόπων γραφής: δοκίμιο, χρονικό, μυθιστόρημα, ποίηση, ιστορική ανάλυση, λαϊκή ιστοριογραφία, ηθογραφικό διήγημα. Συμπεραίνει ότι στην ουσία το έργο είναι ένα αντιμυθιστόρημα της δεκαετίας του '80.<sup>980</sup>

Μυθιστόρημα του ύστερου μοντερνισμού είτε ως προδρομικό αφήγημα της εν εξελίξει ιστορικής περιόδου, η οποία με το 1989, διαδέχτηκε αυτήν του ακραίου μοντερνισμού [...] δημιουργεί και καλλιεργεί ένα φιλόξενο έδαφος, όπου αρθρώνεται μια πολυσήμαντη και ρευστή κειμενική πραγματικότητα.<sup>981</sup>

Η Linda Hutcheon διαφωνεί με τη θεώρηση ότι τα μυθιστορήματα του μεταμοντερνισμού είναι η ακραία απόληξη του μοντερνισμού. Θεωρεί ότι έχουν τέτοιες διαφορές που τα διακρίνουν σε δύο διαφορετικές ομάδες. Στη μελέτη του Βούλαρη μπορεί κανείς να εντοπίσει μια αριστερίζουσα ρητορική, η οποία είναι παράλληλη με μια θεωρητική αποτίμηση του έργου που βασίζεται πιο πολύ σε επιστημονικά κριτήρια. Η αποτίμηση αυτή δεν είναι καθόλου σπάνια για ένα λογοτεχνικό έργο της ίδιας περιόδου. Μάλιστα θα περιμέναμε και την αντίθετη ρητορική, δικαιολογημένα βέβαια, αν λάβει κανείς υπόψη του, ότι η Ελλάδα δοκιμάστηκε τόσο με την Κατοχή όσο και στα κατοπινά χρόνια που ακολούθησαν.

Ας εξετάσουμε το έργο με την ιδιότητά μας ως αποδέκτες της *Remington* και ενδεχομένως ως «δυνάμει προκατασκευασμένοι» αναγνώστες, με την πεποίθηση ότι η προσπάθειά μας θα εκληφθεί ως μέρος της γενικής θεώρησης του έργου και έτσι

---

<sup>979</sup> ό.π., 23.

<sup>980</sup> ό.π., 25.

<sup>981</sup> ό.π..

δεν θα «φτωχύνει την ανάγνωση».<sup>982</sup> Πέραν από το πρώτο σάστισμα που έχει προκαλέσει ο τίτλος στον αναγνώστη, διαπιστώνει ότι τα «παρα-κειμενικά» στοιχεία του, δυσχεραίνουν την απνευστί ανάγνωσή του.

Ποια είναι όμως τα «παρα-κειμενικά» στοιχεία στο έργο; Σύμφωνα με τον Gérard Genette,<sup>983</sup> τα «παρακειμενικά στοιχεία» αποτελούν τις τεχνικές και τις συμβάσεις, κατά πρώτον μέσα στο βιβλίο, δηλαδή το «περι-κείμενο», και έξω από αυτό, το «επι-κείμενο». Στοιχεία που αφορούν στο «επι-κείμενο», όπως είναι η κριτική, επίσημες ανακοινώσεις, βιβλιοπαρουσιάσεις στον τύπο, σχολιασμός του έργου από τη μέρα της δημοσίευσής του και έπειτα, αυτοβιογραφικά στοιχεία κ.λπ. έχουμε ήδη αξιοποιήσει στη μελέτη μας και θα χρησιμοποιούμε και στην πορεία, όπου κρίνεται αναγκαίο και είναι εφικτό. Αυτό όμως το οποίο μας ενδιαφέρει στο παρόν κεφάλαιο είναι το «περι-κείμενο», το περίβλημα του βιβλίου. Στο «περι-κείμενο» ανήκουν ο τίτλος, οι τίτλοι κεφαλαίων, οι εκδόσεις,<sup>984</sup> οι αφιερώσεις,<sup>985</sup> οι φωτογραφίες, οι υποσημειώσεις, τα περιεχόμενα. Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε κι άλλα στοιχεία. Θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε, ωστόσο, μόνο αυτά τα οποία φαίνεται να ξεδιπλώνονται μέσα από την ανάγνωση της *Remington*.

#### **6.4 Περιεχόμενα - Τίτλοι κεφαλαίων - Εξώφυλλο**

Από την σύνταξη των περιεχομένων (δηλαδή την τελευταία σελίδα του μυθιστορήματος) και την κατάτμησή του σε κεφάλαια μπορούμε να δούμε ότι το κείμενο που έχουμε μπροστά μας είναι δομημένο ως μελέτη, παρά ως ενιαίο λογοτεχνικό κείμενο. Από τους τρεις πρώτους τίτλους μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι πρόκειται για εργασία, όπου στην εισαγωγή του έργου, γίνεται μια παρουσίαση της ιστορίας του τόπου στον οποίο ενδεχομένως θα δράσουν ή έδρασαν οι πρωταγωνιστές του έργου.

Παράλληλα, οι λέξεις «ιστορική» και «αλήθεια», μας επιβάλλουν την αίσθηση ότι αυτό που θα διαβάσουμε έχει σχέση με πραγματικά αντικείμενα αναφοράς και εξωκειμενικά στοιχεία. Προσομοιάζει με μια επιστημονική πραγματεία, ένα δοκίμιο. Ενώ ο τίτλος «Το συγγραφικό έργο» παρουσιάζεται ως ένα είδος σημειώματος, από

---

<sup>982</sup> Βλ. την άποψη του Chambers ο οποίος διαχωρίζει τον υποτιθέμενο αναγνώστη από τον πραγματικό αναγνώστη του βιβλίου. Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση», *Εστία*, τχ. 1735 (Ιούνιος 2001), σ. 1005.

<sup>983</sup> Gérard Genette, *Παλίμψητα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, εισαγ. Λίζυ Τσιριμώκου, επιμ. Μαρία Στεφανοπούλου, Λίζυ Τσιριμώκου, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης (Αθήνα: Εκδόσεις ΜΙΕΤ, 2018).

<sup>984</sup> Οι εκδόσεις Τρίλοφος έχουν ήδη σχολιαστεί πιο πάνω.

<sup>985</sup> Η αφιέρωση γίνεται στη σύζυγο του Γιάννη Πάνου, Ρούλα Πατεράκη.



μέρους του συγγραφέα, ο οποίος θέλει να δώσει επεξηγήσεις στον αναγνώστη του και ενδεχόμενες κρίσεις ή επισημάνσεις για το έργο. Δεν θα ήταν παράλογο να υποστηρίξει κανείς, πως και μόνο η ύπαρξη των περιεχομένων στο βιβλίο είναι αρκετή για να κινήσει την περιέργεια ενός πολύ ανυπόμονου αναγνώστη, ο οποίος μπορεί να ξεκινήσει την ιστορία από τον επίλογο, ή από οποιοδήποτε άλλο κεφάλαιο, επειδή αδημονεί για τα διάφορα θέματα που υπάρχουν στο βιβλίο και ο συντάκτης τους παρέθεσε με τη σειρά αυτή. Άλλωστε, είναι και μια χαρακτηριστική ευκολία που προσδίδει η ύπαρξη περιεχομένων σε μια επιστημονική μελέτη, εφόσον κανείς μπορεί ανοίξει και να διαβάσει, μόνο τις σελίδες που τον ενδιαφέρουν με μοναδικό οδοδείκτη τα περιεχόμενα.

Από την άλλη, η ανομοιογένεια του ειδυλλιακού εξώφυλλου με την οδαλίσκη να καλλωπίζεται από τις δύο σκλάβες της πάνω σε πίνακα ή καμβά που κοσμεί το εξώφυλλο και το «απειλητικής νωχέλειας οπισθόφυλλο με την ανάπαυση των πολεμιστών»,<sup>986</sup> δημιουργούν στον αναγνώστη πολλά ερωτηματικά. Η ετερογένεια που χαρακτηρίζει τον τίτλο, τα εξώφυλλα και τα περιεχόμενα αρχικά προκαλούν την περιέργεια και την έκπληξη. Ο καμβάς, ένα έργο τέχνης, η φωτογραφία, ένα ιστορικό ντοκουμέντο, προβάλλονται χωρίς καμιά ένδειξη ή πληροφορία.

Η νεαρή ευνοούμενη μάλλον στα χρόνια της οθωμανικής αυτοκρατορίας φαίνεται να απολαμβάνει ιδιαίτερα προνόμια ευρισκόμενη στο διαμέρισμά της. Η μία σκλάβα ανασηκώνοντας τα μαλλιά της φαίνεται να τοποθετεί τα πολυτελή κοσμήματα στον λαιμό της και η άλλη πιο αυστηρώς ντυμένη με φερετζέ κρατάει έναν καθρέφτη ακριβώς απέναντί της, έτσι που να μπορεί η οδαλίσκη να βλέπει την αντανάκλασή της. Στο οπισθόφυλλο όμως, σε μια κατοπινή εποχή μια «αναμνηστική» φωτογραφία πολεμιστών έρχεται σε αντίστιξη με το ειδυλλιακό εξώφυλλο. Όλοι οι στρατιώτες παρουσιάζονται με καθαρές στολές «στημένοι», για μια ενδεχομένως αναμνηστική φωτογραφία. Οι τρεις βρίσκονται παραταγμένοι ο ένας δίπλα στον άλλο σε όρθια θέση, ενώ οι άλλοι δύο κάθονται μπροστά. Πίσω τους βρίσκεται μια είσοδος σε ένα φυλάκιο που κρύβεται με ένα παραπέτασμα, πάνω στο οποίο έχουν τοποθετηθεί φύλλα, έτσι που να σχηματίζεται ένα ημικόκλιο. Οι δύο στρατιώτες, εκ των αριστερών, κάνουν χειραψία. Από κάτω βρίσκεται τοποθετημένο ένα πυροβόλο, ενώ ένας άλλος

---

<sup>986</sup> Θωμάς Σκάσης, «Μεγεθύνσεις εκ του μη όντος, σμικρύνσεις εκ του αχανούς», στο: Κώστας Βούλγαρης - Θωμάς Σκάσης – Μισέλ Φάις - Τάσος Χατζητάσης, *25 χρόνια μετά. Γιάννης Πάνου, ...από το στόμα της παλιάς Remington...*, πρόλ. Παναγιώτης Μουλλάς, επίμ.: Αριστ. Σαΐνης (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 2006), 36.

στρατιώτης, σχεδόν ξαπλωμένος δείχνει με το χέρι ψηλά εκεί ακριβώς που δείχνει και το στόμα της κάννης του όπλου.

Το «περι-κείμενο» αποτελεί το έναυσμα της υπονομευτικής λειτουργίας του μυθιστορήματος. Οι τίτλοι, τα κεφάλαια, οι εισαγωγές φαίνεται να συλλειτουργούν εξυπηρετώντας το δίπτυχο μυθοπλασία-ιστορία/πραγματικότητα. Η υπονόμηση πραγματοποιείται σε πολλά επίπεδα όπως θα δούμε παρακάτω. Ας πάρουμε όμως τα πράγματα με τη σειρά.

#### **6.4.1 Σχολιασμός του τίτλου: ...από το στόμα της παλιάς Remington**

Το ...από το στόμα της παλιάς Remington... με τον «γοητευτικό, κατά τα άλλα, [...] τόσο άβολο σε ορισμένες χρήσεις του»<sup>987</sup> τίτλο, δεν μπορεί παρά να προκαλεί μια μικρή αμηχανία στον αναγνώστη του. Ο Δημήτρης Αγγελάτος, ο πρώτος συστηματικός μελετητής του έργου του Γιάννη Πάνου, ο οποίος εστιάζει σε αφηγηματικά θέματα και τεχντροπίες, στην εκτενή εργασία του για τη *Remington*, «Η μάσκα του Δημήτριου ή η πίσω όψη των χαρτιών»,<sup>988</sup> επικεντρώνεται στην παραθεματική τακτική του έργου, από την οποία και προκύπτουν ερμηνείες που αφορούν τον αφηγηματικό ιστό, το περιεχόμενο και την πρόσληψη του έργου, από τον αναγνώστη.

Ο Αγγελάτος εκκινώντας από τον τίτλο του έργου αναφέρει το γεγονός ότι δημιουργείται μια σύγχυση. Κατά πρώτον κάνει λόγο και για την αμφισημία της λέξης *Remington*, αφού θα μπορούσε κανείς να εννοήσει είτε τη γραφομηχανή Remington, είτε την οπισθογεμή καραμπίνα Remington και τα δύο παλιά μοντέλα, όπως αναφέρει.<sup>989</sup> Παράλληλα, θα προσθέταμε ότι η φωτογραφία στο οπισθόφυλλο με τους πολεμιστές, θα μπορούσε να συντηρήσει την άποψη ότι πρόκειται για όπλο. Ωστόσο,

<sup>987</sup> Τσακνιάς, «Γιάννης Πάνου», 809.

<sup>988</sup> Δημήτρης Αγγελάτος, ...λογόδειπνον... Παραθεματικές πρακτικές στο μυθιστόρημα. Ν. Καχτίστης-Γ. Πάνου- Αλ. Κοτζιάς- Θ. Βαλτινός- Γ. Αριστηνός (Αθήνα: Σμίλη, 1993). Βλ. και την εργασία του ίδιου η οποία ερευνά την παραθεματική πρακτική με άλλα ελληνικά πεζογραφήματα. Δημήτρης Αγγελάτος, «Διακειμενικές σχέσεις και διαπλοκές: Η "ημιαπορροφητική" ρητορική της (νεότερης) πεζογραφίας», *Ακτή*, τχ. 4 (Φθινόπωρο 1990), 429-436. [=Η ζωή των σημείων: Τρίτο Πανελλήνιο Συνέδριο Σημειωτικής (Ιωάννινα, 26-29 Οκτωβρίου 1989), επιμ. Ερατοσθένης Καψωμένος, Γρηγόρης Πασχαλίδης (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Παρατηρητής, Ελληνική Σημειωτική Εταιρία-Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων- Δήμος Ιωαννίνων, 1996), 369-378]. Βλ. επίσης τις πιο πρόσφατες εργασίες του ίδιου μελετητή, «Ο «ατέρμων κοχλίας» και η ποιητική του μυθιστορήματος», *Αυγή* (17/9/2005) [=Αφιέρωμα για τον Γιάννη Πάνου] και «Η «εκτυφλωτική έκρηξη» της παροντικότητας: ...από το στόμα της παλιάς Remington του Γ. Πάνου» στο *Ευτυχισμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Γ. Καψωμένο*, επιμ. Γεωργία Λαδογιάννη, Απόστολος Μπενάτσης, Ελπίνη Νικολουδάκη (Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2010), 1-9.

<sup>989</sup> Αγγελάτος, ...λογόδειπνον... Παραθεματικές, 46.

με το τέλος του έργου, η δεύτερη εκδοχή, ότι δηλαδή η Remington είναι μια καραμπίνα, φαίνεται να επισκιάζεται από την πρώτη:

Ο συγγραφέας είναι σαν να νιώθει ότι έχει ένα «όπλο» που δεν γνωρίζει την ευστοχία του και θέλει να το δοκιμάσει ξανά και ξανά. Ε η δική του ματιά στρέφεται στις πληγές της γραφής. Γνωρίζει ότι οι λέξεις μπορούν να σκοτώσουν ή, στην καλύτερη περίπτωση να αστοχήσουν. [...] Η *Remington* είναι το όπλο του στο πεδίο της μάχης που ορίζει τη γραφή. Μαζί της θα τα παίξει όλα για όλα.<sup>990</sup>

Ο Δημήτρης Δημηρούλης αναφέρει ότι η φράση «από το στόμα» ενίσχυσε την άποψη του ότι πρόκειται για όπλο, αφού αποτελεί κοινό τόπο των αμερικάνικων αστυνομικών αφηγημάτων ευρείας κατανάλωσης.<sup>991</sup> Για αυτό και παραλληλίζει τη *Remington* με τις λέξεις, οι οποίες βρίσκονται σε έναν αέναο πόλεμο, στον οποίο η γραφή έχει τον πρώτο αλλά και τον τελευταίο λόγο.

Τα αποσιωπητικά, τα οποία παραπέμπουν σε κάποιο άλλο γλωσσικό περιεχόμενο, έξω από το υφιστάμενο μυθιστόρημα, το οποίο φαίνεται να αγνοεί ο αναγνώστης επί του παρόντος, επιτείνουν τη σύγχυση. Τελειώνοντας το έργο ο αναγνώστης διαπιστώνει ότι «αποσπάστηκε κατ' επιλογήν»,<sup>992</sup> του συγγραφέως του από το ίδιο του το μυθιστόρημα, από το κεφάλαιο «Επίλογος», γεγονός το οποίο θα ήταν παρήγορο για τον αναγνώστη, αν δεν αποτελούσε μία από τις απορριφθείσες επιλογές για το τέλος του έργου:

Μια λύση θα μπορούσε ίσως να δώσει ο συνδυασμός των πραγματικών περιστατικών με την κατάλληλη δόση δραματικής φόρτισης. Απόπειρες όμως πάνω σ' αυτό το δρόμο οδήγησαν σε σκηνές του τύπου: «...πεσμένος αιμόφυρτος στο πάτωμα, μ' ένα ρόδο ν' ανθίζει στην άκρη των χειλιών, ενώ από το στόμα της παλιάς Remington μια μισογραμμένη σελίδα...» κτλ., κτλ., που εγκαταλείφθηκαν αρκετά νωρίς. Έχοντας πλήρη επίγνωση του αδιεξόδου και θέλοντας με κάθε θυσία να αποφύγω το φαντεζί εκρηκτικό κλείσιμο, αποφασίζω μια τελευταία ανέλπιδη έρευνα στα τέσσερα στοιχειωμένα ξύλινα κιβώτια με το φυλαγμένο υλικό της σπαταλημένης ζωής.<sup>993</sup>

<sup>990</sup> Δημήτρης Δημηρούλης, «Η γραφομηχανή ως όπλο», *Αυγή* (17/9/2005) [=Αφιέρωμα για τον Γιάννη Πάνου].

<sup>991</sup> Η πρώτη πατέντα για μια γραφομηχανή δόθηκε το 1874 στον Άγγλο Henry Mill. Η γραφομηχανή αυτή μπορούσε να δίνει γράμματα τυπογραφικού περιήπου χαρακτήρα. Μάλιστα, η βασίλισσα της Αγγλίας του έδωσε για αυτή του την εφεύρεση και δίπλωμα ευρεσιτεχνίας. «Έως τότε οι πειραματικές γραφομηχανές, σε Ευρώπη και Αμερική, ήταν δύσχρηστες, ογκώδεις και υστερούσαν σε ταχύτητα έναντι της δια χειρός γραφής». Η γραφομηχανή γίνεται πλέον βιομηχανικό προϊόν, που για πρώτη φορά βγάζει το εργοστάσιο όπλων Remington. Μάλιστα ο Marc Twain αγόρασε μια Remington και έγινε ο πρώτος συγγραφέας που κατέθεσε ένα βιβλίο γραμμένο στη γραφομηχανή. Βλ. και τις πληροφορίες που δίνει ο Δημηρούλης, «Η γραφομηχανή», ό.π..

<sup>992</sup> Αγγελάτος, ...*Λογόδειπνον...* Παραθεματικές, 45.

<sup>993</sup> Πάνου, *Remington*, 215.

Ο τίτλος αποκτά τον «αναφορικό»<sup>994</sup> του προσανατολισμό στον επίλογο του έργου. Εντούτοις, «εξαγγέλει ή μάλλον υποδεικνύει τον τρόπο σύνθεσης»<sup>995</sup> του έργου. Με τον τρόπο αυτό, σύμφωνα με τον Αγγελάτο, ο τίτλος εκφράζει μια διπλή λειτουργία. Αποτελεί σχόλιο για το ίδιο το κείμενο και κατά δεύτερον δίνει έναν νέο ρόλο στον αναγνώστη, αφού συνομιλεί μαζί του «είναι εν τίνι μέτρω συνδημιουργός».<sup>996</sup>

Εκτός από το γεγονός ότι η παραθεματική τακτική του τίτλου αποτελεί σχόλιο για το κείμενο και την ίδια στιγμή δίνει έναν ρόλο στον αναγνώστη, θα προσθέταμε και μια τρίτη λειτουργία, η οποία είναι χαρακτηριστική σε όλο το έργο: η ειρωνική αυτό-υπονόμηση του ίδιου του έργου. Πόσο εύλογο ή συνηθισμένο είναι ένας συγγραφέας ή αφηγητής να διαλέγει για τίτλο μια από τις απορριφθείσες επιλογές για το τέλος του βιβλίου του; Αυτό δείχνει ότι παίζει με την υπομονή του αναγνώστη του, αφού στον επίλογο, αφήνει σε εκκρεμότητα την υπόσχεσή του, για την επιλογή τίτλου. Η πράξη αυτή υπονομεύει όλη την προσπάθεια του έργου. Στον «Επίλογο» του έργου, το τέλος μένει μετέωρο, όχι μόνο γιατί καμιά «λύση» δε φαίνεται να έχει βρεθεί, αλλά και γιατί με αυτόν τον τρόπο, χωρίς να θέτει ένα τέλος, μας αναγκάζει να μπούμε σε μια κυκλική τροχιά ανάγνωσης, αφού η σπειροειδής ιστορία δεν έχει ούτε αρχή ούτε τέλος. Αποτελεί μια ιστορία η οποία δεν πρόκειται να αρχίσει ούτε να τελειώσει ποτέ αφού βρίσκεται εγκλωβισμένη στο παιχνίδι της γραφής. Με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας μας έχει εγκλωβίσει μέσα στην ατέρμονη τροχιά της γραφής του.

#### **6.4.2 «Ιστορική εισαγωγή για τον τόπο»**

Η αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο ξεκινάει με τη μάχη της Θυρέας το 547 π.Χ.. Οι Σπαρτιάτες και οι Αργεΐτες μετά από μια συνεχή πολεμική αναμέτρηση συμφωνούν, προκειμένου να αποφευχθεί η αιματοχυσία, να πολεμήσουν «τρακόσια ζευγάρια μάτια από το κάθε στρατόπεδο».<sup>997</sup> Ωστόσο, φονεύονται όλοι πλην τριών -δύο Αργείων του Χρόμιου και του Αλκήνορα και του σοβαρά τραυματισμένου Ορθυάδη. Η φράση «Νικητής είναι εκείνος που μένει» που αρθρώνουν οι Αργεΐτες, φεύγοντας από το πεδίο της μάχης, νομιζόμενοι ότι έχουν νικήσει τη Σπάρτη, αντισταθμίζεται με τη γραφή από αίμα στη γυαλιστερή ασπίδα του Ορθυάδη: «Κατ' Αργείων». Ο αφηγητής

<sup>994</sup> Αγγελάτος, ...Λογόδειπνον... Παραθεματικές, 47.

<sup>995</sup> ό.π..

<sup>996</sup> ό.π..

<sup>997</sup> Πάνου, *Remington*, 9.

τελειώνει την περιγραφή για το ιστορικό γεγονός, λέγοντας ότι η «συμφωνημένη φονική μάχη δεν έλυσε τις διαφορές». «Η μάχη που ακολούθησε υπήρξε λυσσαλέα».<sup>998</sup> Για να επακολουθήσουν άλλες μάχες με νικητές τους Σπαρτιάτες.

Έπειτα, χωρίς κάποια χρονική σήμανση η αφήγηση μεταπηδάει άμεσα στα βυζαντινά χρόνια. Οι άντρες της Κυνουρίας χρησιμοποιούνται στις υπηρεσίες του Βυζαντινού στρατού. Στα απόκρημνα βουνά της Κυνουρίας, εκτός από τους «ανυπόταχτους Κυνούριους», διέμεναν και σλαβικά φύλα, δύο εκ των οποίων δεν υποτασσόταν στην Βυζαντινή αυτοκρατορία:

Από τον καιρό του Ιουστινιανού ακόμη, οι άντρες της Κυνουρίας, τόσο για το παράστημά τους όσο και για το πολεμικό τους σθένος, πρόσφεραν τις στρατιωτικές τους υπηρεσίες στο Βυζάντιο, και μάλιστα τοποθετούνταν στην αυτοκρατορική φρουρά. Η ιδιαίτερη αυτή εύνοια δεν οφειλόταν αποκλειστικά στην στρατιωτική τους αξία, αλλά περισσότερο ήταν μια από κείνες τις πετυχημένες βυζαντινές μανούβρες, με τις οποίες ο αυτοκράτορας κατάφερνε να έχει κάτω από τον έλεγχο του τούς ανυπότακτους βουνίσιους.<sup>999</sup>

[...] οι Μήλιγγες και οι Εκερίτες. [...] Φοβούμενος ο Ρωμανός μήπως οι Κυνούριοι ενωθούν με τους υπόλοιπους επαναστατημένους Σλάβους, δέχτηκε μερικά από τα αιτήματά τους. [...] Ο αυτοκράτορας Θεόκτιστος [...] ανέλαβε να τους προσηλυτίσει και στην πίστη του Χριστού. Αφού ισοπέδωσε λοιπόν τον τόπο έχτισε μοναστήρια, και με την ταχύτατη αυτή εξάπλωση του χριστιανισμού κατόρθωσε να εξαλείψει και τα τελευταία λείψανα των Σλάβων της Κυνουρίας.<sup>1000</sup>

Προτού συνεχίσουμε την παράθεση των ιστορικών γεγονότων έτσι όπως αποτυπώνεται στο κεφάλαιο αυτό, θα σχολιάσουμε τα παραθέματα που μόλις έχουν προηγηθεί, γιατί ακριβώς αποτελούν τα πρώτα χαρακτηριστικά σχόλια του αφηγητή απέναντι στη Βυζαντινή αυτοκρατορία και ό,τι αυτή εκπροσωπούσε. Χρησιμοποιώντας ορολογία από την μπαχτιανή θεωρία, θα λέγαμε ότι αποτελούν μέρος του δραματοποιημένου παιχνιδιού των φωνών και των συφραζομένων που καθιστούν τη γραφή και τον λόγο κοινωνικές πράξεις.<sup>1001</sup> Για τη διαλογικότητα ο Bakhtin γράφει τα εξής:

Ο εισαγόμενος στο μυθιστόρημα πολυγλωσσισμός [...] είναι ο λόγος του «άλλου» που χρησιμεύει στη διάθλαση της έκφρασης των προθέσεων του συγγραφέα. [...] είναι διφωνικός. [...] εκφράζει ταυτόχρονα δύο διαφορετικές προθέσεις: την -άμεση- πρόθεση του προσώπου που μιλεί και τη -διαθλασμένη- πρόθεση του συγγραφέα. [...] οι δύο φωνές συσχετίζονται διαλογικά. [...] Τέτοιος είναι ο χιουμοριστικός, ο ειρωνικός, ο παρωδιακός λόγος, ο διαθλών λόγος του αφηγητή, των προσώπων, τέλος ο λόγος

<sup>998</sup> ό.π., 10.

<sup>999</sup> ό.π..

<sup>1000</sup> ό.π., 11.

<sup>1001</sup> Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Μιχαήλ Μπαχτίν», *Βιβλιοθήκη της εφημερίδας Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 3 Νοεμβρίου 2000, 12-14.

των παρέμβλητων ειδών: όλοι αυτοί είναι λόγοι διφωνικοί, εσωτερικά διαλογοποιημένοι. Σε αυτούς βρίσκεται, εν σπέρματι, ένας εν δυνάμει, μη εκτυλιχθείς, συγκεντρωμένος στον εαυτό του, διάλογος, ένας διάλογος δύο φωνών, δύο αντιληπτικών συλλήψεων του κόσμου, δύο γλωσσών.<sup>1002</sup>

Τις «υβριδικές» κατασκευές, όπως τις αποκαλεί ο θεωρητικός, οι οποίες προκύπτουν από τον διάλογο ανάμεσα στις γλώσσες του αφηγητή και των ηρώων του σε ένα μυθιστόρημα, είναι δύσκολο να τις διακρίνουμε. Επειδή συχνά μια διατύπωση η οποία «σύμφωνα με τις γραμματικές (συντακτικές) και συνθεσιακές της ενδείξεις» φαίνεται να ανήκει μόνο σε αυτόν που μιλάει, και στην περίπτωση μας στον αφηγητή των γεγονότων που μόλις παραθέσαμε, συγχέεται, και στην πραγματικότητα, «δημιουργούνται δύο τρόποι του λέγειν, δύο ύφη, δύο “γλώσσες”, δύο σημασιοδοτικές και κοινωνιολογικές προοπτικές. [...] δεν υπάρχει κανένα ευδιάκριτο σύνορο».<sup>1003</sup>

Σε σημεία του εκφωνημένου λόγου αναδεικνύεται η ειρωνική επιτήδευση του λόγου του αφηγητή. Οι «Κυνούριοι τοποθετούνται στην αυτοκρατορική φρουρά, λαμβάνοντας το υπέρτατο αξίωμα για το σθένος και την τόλμη που επιδεικνύουν απέναντι στον Βυζαντινό αυτοκράτορα, εντούτοις χαρακτηρίζονται «ανυπόταχτοι βουνήσιοι». Ο χαρακτηρισμός αυτός έρχεται σε αντίστιξη και λειτουργεί ειρωνικά. Αφού και υποταγμένοι στον αυτοκράτορα είναι και δεν έχουν καμία σχέση με την επίσημη αυτοκρατορική φρουρά, αφού ως γνήσιοι χωρικοί διαμένουν στα βουνά της Κυνουρίας.

Στη συνέχεια της αφήγησης ο αυτοκράτορας Θεόκτιστος προκειμένου «να πατάξει οριστικά την πηγή της ανταρσίας» ανέλαβε με τη χρήση βίας να τους υποτάξει. Μέχρι εδώ έχουμε μια αφήγηση μονολογική. Η αντίθεση, όμως που ακολουθεί, ανάμεσα στα νοήματα των λέξεων λειτουργεί ειρωνικά. «Ισοπεδώνω έναν λαό», δηλαδή τον εξοντώνω, τον καταστρέφω και την ίδια στιγμή, ταχύτατα «χτίζω ένα μοναστήρι», δηλαδή χτίζω έναν χώρο λατρείας με όλες τις θετικές συνδηλώσεις που έχει αυτή η λέξη. Παράλληλα, με την «εξάπλωση του χριστιανισμού», «εξαλείφεται» το γένος μιας ομάδας ανθρώπων, στα χώματα της Κυνουρίας. Με τις ειρωνικά τοποθετημένες αντιθετικές επισημάνσεις, η ιστορική αφήγηση αποκτά πρόσημο. Δηλαδή, ένα από τα «εγώ» του αφηγητή παίρνει θέση επί των γεγονότων. Ο σχολιασμός, όμως είναι επιτηδευμένα δοσμένος, έτσι που με μια πρώτη ανάγνωση να

---

<sup>1002</sup> Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός (Αθήνα: Πλέθρον), 187-188.

<sup>1003</sup> ό.π., 162-163.

μη γίνεται εύκολα αναγνωρίσιμος και να παρεισφρέει μόνο το ιστορικό γεγονός, χωρίς να ξεχωρίζει ο ειρωνικός σχολιασμός που υποβόσκει κρυφά πίσω από τις λέξεις.

Ο καλυμμένος λόγος του «άλλου», δηλαδή του αφηγητή που διηγείται τα ιστορικά γεγονότα του τόπου σε τρίτο πρόσωπο, υπονομεύεται, από τα απομυθοποιητικά λόγια του «ίδιου» αφηγητή, αφού δεν υπάρχει κάποια ένδειξη ότι μπαίνει ο αφηγητής σε διάλογο με κάποιο πρόσωπο της ιστορίας. Η διατύπωση ανήκει στον αφηγητή, τα λόγια του οποίου ωστόσο συγχέονται με τον λόγο του «άλλου», σύμφωνα με τον Bakhtin. Το κείμενο είναι διάσπαρτο με τέτοια «υβριδικά» σχόλια.

Οι Ενετοί και αργότερα οι Αλβανοί και οι Τούρκοι σπέρνουν παντού «τη φωτιά και το σίδερο», φράση που επαναλαμβάνεται στο κείμενο αρκετές φορές. «Ακόμα μια φορά ο τόπος ρημάχτηκε από τις λεηλασίες και οι φυλακές γέμισαν από τη φτωχολογιά που δεν μπορούσε να πληρώσει τους ασήκωτους φόρους». <sup>1004</sup> Έπειτα, ακολουθεί η αφήγηση για την αποτυχημένη επανάσταση των Ελλήνων εναντίον των Οθωμανών, τα γνωστά Ορλωφικά. Γίνεται λόγος για τον βάναυσο διαμελισμό των Κωνσταντίνου Κολοκοτρώνη, πατέρα του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη, και Παναγιώτη Βενετσανάκη, από τον Χασάν Τσεζάερλη. «Ο τόπος αφήνεται άλλη μια φορά έρμαιο στα χέρια του κατακτητή». <sup>1005</sup> Η Ρωσία «συνθηκολογεί με την Τουρκία και ο Ορλώφ αναχωρεί από την Πελοπόννησο». <sup>1006</sup> Ακολουθούν δύο αιματηρές εμφύλιες συγκρούσεις με τον ερχομό του Ιμπραήμ κατά τη διάρκεια της Ελληνικής Επανάστασης:

Μπροστά στον πολυάριθμο στρατό ταχτικό στρατό του [Ιμπραήμ] με τους Ευρωπαίους έχει ν' αντιτάξει την διχόνοια και την διάλυση, τους σπιλωμένους από τα κοτζαμπάσικα τερτίπια τίμιους αγωνιστές, τη φτώχεια και την κακομοιριά. Με τα εγγλέζικα δάνεια που νοιάστηκε μόνο να καλύψει από τη μεριά της τις ανάγκες του εμφυλίου έτσι που ο Ιμπραήμ αποβιβάζεται ανενόχλητος και αρχίζει να αλωνίζει τον Μοριά. Ρημάζει, καίει, ξεπατώνει δέντρα, αρπάζει ζώα και σοδειές, αφανίζει ολόκληρα χωριά. <sup>1007</sup>

Η φρίκη και η λυσσαλέα μανία του Ιμπραήμ, η «διχόνοια» και η «διάλυση» που προκλήθηκε από τις αιματηρές εμφύλιες συγκρούσεις, τα «εγγλέζικα» δάνεια που υπέσκαψαν την αγνότητα της επανάστασης. Το πιο πιο κάτω σχόλιο του αφηγητή:

Όπως πάντα έτσι και τώρα βρίσκονται ψυχωμένοι αγωνιστές που είναι έτοιμοι να πεθάνουν ηρωικά, κλεισμένοι σε πύργους και σε κάστρα, πολεμώντας άνισα, ξιπόλητοι και νηστικοί. <sup>1008</sup>

---

<sup>1004</sup> Πάνου, *Remington*, 12.

<sup>1005</sup> ό.π., 13.

<sup>1006</sup> ό.π..

<sup>1007</sup> ό.π..

<sup>1008</sup> ό.π..

Δείχνει την αντίδραση του αφηγητή απέναντι στη στάση της κυβερνήσεως που ενεργεί ως πειθήνιο όργανο της Αγγλίας. Ωστόσο, γίνεται ένας παραλληλισμός, για πρώτη φορά στην αφήγηση του *τότε* με το *σήμερα*. Σε ένα κεφάλαιο που τιτλοφορείται «Ιστορική εισαγωγή για τον τόπο», ο αφηγητής φροντίζει με κάθε τρόπο να μην παραμελήσει καθόλου την επιστημονική σημασία που δίνεται στο αντικείμενο της ιστορίας. Κατά συνέπεια, το κείμενο με μαεστρία παρουσιάζει τα ιστορικά συμβάντα, έτσι όπως έλαβαν χώρα σε συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους, με αμέριστη επιμέλεια και ιδιαίτερα εξονυχιστικές λεπτομέρειες που συνάδουν με την επίσημη εκδοχή του ιστορικού αρχείου. Ο Αγγελάτος αναφερόμενος στο «ψύχραιμο μάτι του αφηγητή», την «εμπεριστατωμένη έκθεση των πεπραγμένων», με σκοπό την κατάθεση της αλήθειας, επισημαίνει ότι παραδίδονται στον αναγνώστη είτε δια μέσου της αφήγησης και της έκθεσης των γεγονότων, είτε «αλλού αρκείται στην ακέραια παράθεση των πηγών του όπως με το παράθεμα από τα *Απομνημονεύματα* του Θ. Κολοκοτρώνη [...] η ιστορική με άλλα λόγια συγγραφή, εγγύηση και όριο της οποίας είναι η αρχειακή πληρότητα».<sup>1009</sup> Για ερμηνευτικούς σκοπούς παραθέτουμε τα αποσπάσματα:

Ετρώγαμε κριάρια και χλωρά στάχυα καφαλισμένα. Έδωκα διαταγή να χτυπούν τον αράπη όπου τον βρίσκουν, μέρα και νύκτα, μπαίνοντας μέσα στα στρατόπεδα και τα κονάκια. Οι στρατιώτες άρπαζαν σημαίες και τουμπερλέκια, έκλεβαν άλογα, σκότωναν, έκοβαν κεφάλια που τους τ' αγόραζα ένα τάλιρο το κομμάτι και τα 'στελνα στους Τούρκους. Ήρθε και μας βρήκε ο Ζαχαριάδης να του υπογράψουμε τα χαρτιά\*. Απελπισμένοι τα υπογράψαμε, βάλαμε και τις υπογραφές εκείνων που λείπανε. Εκείνες τις μέρες οι δικοί μας σκότωσαν τριακόσιους Τούρκους καταμεσής στον κάμπο. Πρώτη φορά έβλεπα τέτοιο κακό, δε γλίτωσε κανείς. Ο Ιμπραήμ λυσσασμένος βγαίνει από την Τρίπολη, ανεβαίνει στον Άγιο Πέτρο, καίει το χωριό και κατηφορίζει καίγοντας μέχρι το Άστρος. Μπροστά οι πεζοί έβαναν φωτιά κι από πίσω η καβαλαρία κυνηγούσε τα παιδιά να τα σκλαβώσει. Πέρασε σε όλη την Τσακωνιά πλαστρί.<sup>1010</sup>

Ή Κυβέρνησις μᾶς ἔγραφε, ὅτι ὁ Ἰμπραϊμῆς πάγει εἰς τὴν Ἀκροκόρινθον, καὶ τὰ στρατεύματά μας νὰ πᾶν κοντά. Ἡμεῖς οὔτε πολεμοφόδια εἶχαμεν, οὔτε τροφᾶς· ἐτρώγαμεν κριάρια καὶ ψάνη, διὰ τὸ χωριὰ ἔφυγαν ἀπὸ τὴν τρομάρα τους.[...] Ἔτζι ἦλθαν καὶ ἐσυνάχθημεν ἕως τέσσερες χιλιάδες. Ἦλθε ὁ Λόντος, ὁ Κανέλλος, κι ἐγινήκαμεν ὡς τέσσερες χιλιάδες· ἦτον εἰς τὸν Ἅγιον Πέτρον. Τότενες ἔδωκα διαταγὴ τοῦ Ἀντώνη Κολοκοτρώνη, τοῦ νὰ ἔρχονται νὰ παίρνουν τζοτχανέδες, νὰ κτυποῦν ἀπὸ ὅλα τὰ μέρη· καὶ ἔπαιρναν σημαῖες, ἐσκότωναν, μᾶς ἤφερναν κεφάλια, καὶ ἐπλήρωνα ἕνα τάλλαρο τὸ κεφάλι, ἕνα τάλλαρο τ' αγόραζα ἀπὸ τοὺς στρατιώτας, καὶ τὰ ἔστελνα. [...] Ἦλθε ὁ Ζαχαριάδης μὲ τὰ γράμματα, διὰ νὰ ὑπογράψωμεν τὴν ἀναφορὰν, καὶ νὰ ζητήσωμεν τὴν ὑπεράσπισιν ἀπὸ τὴν Ἀγγλίαν· ἐπειδὴ καὶ δὲν ἤμπορούσαμεν ἐξ αἰτίας τῶν περιστάσεων νὰ ἐνωθοῦμεν ὅλοι καὶ νὰ ὑπογράψωμεν τὴν ἀναφορὰν, ὑπογράψαμεν οἱ ἕξ καὶ ἐβάλαμεν καὶ ὅλων τῶν ἄλλων τὰς ὑπογραφάς. Εἰς ἐκείνην τὴν περίστασιν εἴμεθα ἀπελπισμένοι, τὰ ὑπογράψαμεν, τὰ ἐδώσαμεν εἰς τὸν ἀπεσταλμένον ἄνθρωπον, καὶ ἐπῆγε εἰς τὴν Ζάκυνθον.[...] Ὁ Ἰμπραϊμῆς ἦλθε τότε

<sup>1009</sup> Αγγελάτος, ...λογόδειπνον... Παραθεματικές, 48.

<sup>1010</sup> Πάνου, Remington, 14.



είς τὴν Τριπολιτζὰ ἐκίνησε κατὰ τὸν Ἅγιο Πέτρο καὶ ἐκατέβηκε εἰς τὸ Ἴαστρον. Ὁ Παναγιώτης Ζαφειρόπουλος μὲ ἔδωσε εἶδησιν, ἔστειλα τὸ Νικήτα μὲ 200 καὶ ἐκλείσθηκε εἰς τὸ Καστράκι. Οἱ Τοῦρκοι ἐπῆραν ὅλην τὴν Τζακωνιά πλαστρί. [...] Ὁ Ἰμπραϊμης ἔκαψε ὅλα τὰ χωριά τοῦ Ἁγίου Πέτρου καὶ Πραστοῦ· ὁ λαὸς ἐγλύτωσε εἰς τὸ Λενίδι· καὶ ἐπῆγε ἕως τὸ Μυστρά καίοντας καὶ ἐγύρισε εἰς τὴν Τριπολιτζά.[...]<sup>1011</sup>

Παρατηρώντας κανείς, πιο προσεκτικά το παράθεμα του κειμένου και συγκρίνοντάς το με το πρωτότυπο κείμενο των *Απομνημονευμάτων* του Θ. Κολοκοτρώνη, θα διαπιστώσει ότι κατά πρώτον ο αφηγητής παραθέτει σε εισαγωγικά το απόσπασμα από την αφήγηση του Κολοκοτρώνη, έτσι που να ξεχωρίζει. Από την άλλη, θα αντιληφθεί ότι δεν αποτελεί ένα ενιαίο απόσπασμα από το κείμενο σε συνεχή λόγο. Διάσπαρτα αποσπάσματα έχουν συγχωνευθεί και αποτελούν τον λόγο του Κολοκοτρώνη στη *Remington*. Συντάσσονται σε μία ενιαία παράγραφο, διατηρώντας όμως τη χρονική ακολουθία των γεγονότων και το γενικό νόημα.

Το δεύτερο σημαντικό στοιχείο που εντοπίζουμε είναι ότι το συγκεκριμένο παράθεμα συνοδεύεται από μια επεξηγηματική υποσημείωση πολύ σημαντική για τον αναγνώστη, που αφορά στην εν τέλει αποδοχή εκ μέρους των επαναστατημένων Ελλήνων, του αιτήματος της Αγγλικής Προστασίας. Είναι σημαντικό να σταθούμε σε αυτό το σημείο, γιατί ο αφηγητής μεταφέρει σε υποσημείωση ακέραιο το απόσπασμα από το «ατιμωτικό» κείμενο που υπέγραψε το «Ελληνικό Έθνος». Αν κοιτάξουμε πιο προσεκτικά το κείμενο του Θ. Κολοκοτρώνη, θα διαπιστώσουμε ότι στο σημείο ακριβώς όπου γίνεται η παραπομπή από τον αφηγητή, ο Θ. Κολοκοτρώνης γράφει:

Ἦλθε ὁ Ζαχαριάδης μὲ τὰ γράμματα, διὰ νὰ ὑπογράψωμεν τὴν ἀναφορὰν, καὶ νὰ ζητήσωμεν τὴν ὑπεράσπισιν ἀπὸ τὴν Ἀγγλίαν· ἐπειδὴ καὶ δὲν ἤμπορούσαμεν ἐξ αἰτίας τῶν περιστάσεων νὰ ἐνωθοῦμεν ὅλοι καὶ νὰ ὑπογράψωμεν τὴν ἀναφορὰν.<sup>1012</sup>

Η υποσημείωση στη *Remington* έχει ως εξής:

Τα «χαρτιά» περιείχαν και την ακόλουθη παράγραφο: «Το Ελληνικόν Έθνος εκθέτει εκουσίως την ιερὰν παρακαταθήκην της εαυτοῦ ελευθερίας, εθνικῆς ανεξαρτησίας και της πολιτικῆς αὐτοῦ υπάρξεως ὑπὸ τὴν ἀπόλυτον ὑπεράσπισιν της Μεγάλης Βρετανίας.<sup>1013</sup>

Ο αφηγητής στρέφοντας την προσοχή στην υποσημείωση, εσκεμμένα δίνει ἔμφαση ἀπὸ τὴν ἑνὴν στο στοιχείο τῆς δεινῆς θέσης στὴν ὁποία βρέθηκε ὁ ἐλληνικὸς λαός, ἀπὸ τὴν ἄλλη φαίνεται νὰ ἐμμένει στὶς «διαστάσεις εθνικῆς προδοσίας», που

<sup>1011</sup> Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, *Ἀπαντα*, εισαγωγή και επιμ. Ἐλλη Αλεξίου, παρουσίαση Γιώργου Τερτσέτη, Αναστάσιου Πολυζωίδη, Φωτάκου (Αθήνα: Εκδόσεις Μέρμηγκας, Ιστορικές Εκδόσεις 1821), 356 και ἔπειτα.

<sup>1012</sup> ὁ.π..

<sup>1013</sup> Πάνου, *Remington*, 14.

έλαβε η συνηγορία απέναντι στο σχέδιο, εκ μέρους όλων όσων το υπέγραψαν, συμπεριλαμβανομένου και του Κολοκοτρώνη. Η φράση του Κολοκοτρώνη «να ζητήσουμε την υπεράσπιση της Μεγάλης Βρετανίας» αντικαθίσταται με τους ακριβείς και ατιμωτικούς όρους του αιτήματος των βασανισμένων Ελλήνων προς την Αγγλική κυβέρνηση.

Το όνομα του Κολοκοτρώνη εμπλέκεται σε αυτό που έμεινε γνωστό ως «πράξη υποταγής» στις 24 Ιουλίου 1825. Επρόκειτο για ένα γραπτό αίτημα των επαναστατημένων Ελλήνων με το οποίο ζητούσαν την υπεράσπιση της Μεγάλης Βρετανίας. Ο Γέρος του Μοριά στα *Απομνημονεύματά* του κάνει λόγο για τη δεινή θέση στην οποία είχαν περιπέσει τότε οι Έλληνες.<sup>1014</sup> Ωστόσο, ο ιστορικός Ιάκωβος Μιχαηλίδης αναφέρει πως ο Κολοκοτρώνης συμπαθούσε περισσότερο το «ομόδοξο ξανθό γένος του βορρά», δηλαδή τους Ρώσους, γι' αυτό και έναν χρόνο αργότερα η ίδια απελπισία τον αναγκάζει να ζητήσει τη ρωσική βοήθεια. Προσθέτει, ακόμη, πως ο Κολοκοτρώνης ήταν αντίθετος με την ιδέα σύναψης δανείων από την Μεγάλη Βρετανία, στοιχείο που δικαιολογεί σε μεγάλο βαθμό την πολιτική του περιθωριοποίηση στις υποθέσεις που αφορούσαν το Αγγλικό κράτος και κυρίως τη σύναψη δανείων.<sup>1015</sup>

Τα λόγια του Κολοκοτρώνη, λειτουργούν σαν να είναι ο καλυμμένος λόγος του «άλλου», στο επίπεδο της κοινής γνώμης, που απηχεί την αλήθεια των γεγονότων.<sup>1016</sup> Το παρεμβατικό σχόλιο του συγγραφέα στην υποσημείωση, «τα χαρτιά περιείχαν και την ακόλουθη παράγραφο», παρεμβάλλεται με οξυδέρκεια για να μας «προσγειώσει» και να απομυθοποιήσει τα λόγια του Κολοκοτρώνη ο οποίος ενώ μας λέει ότι υπογράφει τα χαρτιά δεν μας δίνει κάποια άλλη πληροφορία. Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν ότι η υποσημείωση, σε ένα πρώτο επίπεδο απλής ανάγνωσης λειτουργεί απομυθοποιητικά, ως ένα είδος σχολίου στα λόγια του ήρωα Κολοκοτρώνη.

Από την οπισθοχώρηση του Ιμπραήμ, η αφήγηση μεταπηδάει στον Μάη του 1825. Μια ομάδα Ιταλών συλλαμβάνει τον εαμίτη γιατρό Μάστορη. Αντάρτες όμως τον απελευθερώνουν και τον παραδίδουν τους Ιταλούς. Οι αντάρτες παίρνουν τον βαρύ οπλισμό των Ιταλών, έτσι που ο Πάρνωνας από φυσικό οχυρό μετατρέπεται σε

---

<sup>1014</sup> Ιάκωβος Δ. Μιχαηλίδης, *Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, Ο στρατιωτικός ηγέτης της Ελληνικής Επανάστασης* (Αθήνα: Μεταίχμιο, Σειρά: 200 Χρόνια από την Επανάσταση. Οι Πρωταγωνιστές, 2020), 109.

<sup>1015</sup> ό.π., 109-111.

<sup>1016</sup> Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας*, 158-196.

αντάρτικο ορμητήριο του Μοριά. Ακολουθεί η περιγραφή της Μάχης του Κοσμά. «Τον επόμενο χρόνο ξεσπάει θύελλα στην Κυνουρία. [...] με επικεφαλής τον Παπαδόγκωνα χτενίζουν την περιοχή, ψάχνοντας κάθε σπηλιά και κάθε βράχο, πυροβολώντας αμίλητα όποιον έβρισκαν μπροστά τους».<sup>1017</sup> Η αφήγηση του κεφαλαίου κλείνει με τον εξής τρόπο:

Η ιστορία φτάνει ως εδώ. Το καλοκαίρι του 1952 βρέθηκε νεκρός σε μια σπηλιά ο τελευταίος ένοπλος.<sup>1018</sup>

Ο Γιάννης Παπαθεοδώρου επισημαίνει ότι ο Πάνου «ανατρέποντας τους κώδικες της ρεαλιστικής αληθοφάνειας φτιάχνει μια “ιστορική αφήγηση” που εξιστορεί τις τεχνικές της κατασκευής της».<sup>1019</sup> Αυτό «που λέει, δηλαδή, η αφήγηση, αποκτά νόημα μόνο σε σχέση με εκείνο «που δεν μπορεί να πει».<sup>1020</sup> Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής σε αυτό το κεφάλαιο με τρόπο ακαριαίο ορίζει το όριο 1952 ως το αφηγηματικό, χρονικό όριο μέσα στο οποίο θα εξελιχθεί η ιστορία που θα μας αφηγηθεί. Αυτό θα σήμαινε ότι η ιστορία για την οποία θα μας μιλήσει στα επόμενα κεφάλαια θα έχει φόντο τα ιστορικά γεγονότα, για τα οποία έγινε λόγος. Παράλληλα, δεν μπορεί να υπερβεί χρονικά το 1952.

Εντούτοις, η φράση η «ιστορία φτάνει ως εδώ» επιδέχεται δύο σημασίες αφού παρουσιάζει ένα αμφίσημο νόημα. Η λέξη «ιστορία» μπορεί να σημαίνει είτε τα ιστορικά συμβάντα είτε να παίρνει τη σημασία της πλοκής του έργου. Μπορεί δηλαδή να εννοεί ο αφηγητής τα ιστορικά γεγονότα που έλαβαν χώρα μέχρι το 1952, από την άλλη μπορεί να θέλει να υποδείξει στον αναγνώστη του ότι η υπόθεση της ιστορίας που θα μας αφηγηθεί, άρα η πλοκή των γεγονότων θα αρχινάει από τη Μάχη της Θυρέας και θα τελειώνει στα μελαγχολικά βουνά του Πάρωννα το 1952.

Στο «Εισαγωγικό κεφάλαιο για τον Τόπο» παρουσιάζονται γεγονότα από πολύ συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους. Αν θελήσει κανείς να βρει ψήγματα σχέσεων και συγκλίσεων ανάμεσα σε αυτά τα γεγονότα θα ανακαλύψει το εξής κοινό χαρακτηριστικό: σε πρώτο πλάνο βρίσκονται οι εμφύλιες διαμάχες των κατοίκων της περιοχής, οι οποίες είχαν πάντα ολέθριες συνέπειες για τον «τόπο». Περνάνε μέσα από την αφήγηση σημαντικά περιστατικά που αφορούν στην καταπάτηση των

---

<sup>1017</sup> Πάνου, *Remington*, 16.

<sup>1018</sup> ό.π..

<sup>1019</sup> Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Η ξεμπροσσιασμένη τεχνική», *Η Μεταμυθοπλασία στη Νεοελληνική Πεζογραφία*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2017), 151. [=Δημοσιεύτηκε στις «Αναγνώσεις» της *Αυγής*, τχ. 196, 24.9.2006, στο πλαίσιο αφιερώματος για τον συγγραφέα].

<sup>1020</sup> ό.π..

δικαιωμάτων των κατοίκων της Κυνουρίας, η οποία φυσικά δεν είναι μόνο προϊόν των ξένων δυνάμεων, αλλά της εκάστοτε ελληνικής διοίκησης/κυβέρνησης. Κυρίαρχο είναι το στοιχείο της προδοσίας από την ηγεμονική αρχή που βρίσκεται στο προσκήνιο.

Η Λήδα Καζαντζάκη αναφέρει ότι στη *Remington* δεν έχουμε να κάνουμε με την ποτισμένη από νόστο ιστορία μιας μικρής πόλης, αλλά η ιστορία εκτινάσσεται από το ένα άκρο της Ελλάδας μέχρι το άλλο για να φτάσει μέχρι την Αλεξάνδρεια.<sup>1021</sup> Πράγματι, παρόλο που τα ιστορικά συμβάντα είναι «πραγματικά», πουθενά στο συγκεκριμένο κεφάλαιο δεν κατονομάζεται ένας και μοναδικός τόπος. Αφορούν την ευρύτερη περιοχή της Κυνουρίας, και κατ' επέκταση, την ιστορία του κάθε Έλληνα. Στο εισαγωγικό κεφάλαιο ο τόπος που προβάλλεται από τον τίτλο, δεν αποκτά συγκεκριμένο όνομα με σημείο αναφοράς, αλλά ούτε και στην μετέπειτα εξέλιξη της αφήγησης. Ενώ, κατονομάζονται για παράδειγμα όλες οι πόλεις στις οποίες πάει ως δάσκαλος ο Δημήτριος, το χωριό του, ένα μικρό χωριό της Αρκαδίας, μένει στην αφάνεια.

Γίνεται φανερό ότι η ιστορική εισαγωγή για τον τόπο δεν είναι καθόλου αναμενόμενη και μάλιστα ο αφηγητής-ιστορικός επιλέγει να μας περιγράψει μια ιστορική πραγματικότητα, την οποία ο ίδιος από τη θέση του αφηγητή δεν σταματάει να σχολιάζει, λαμβάνοντας με τον τρόπο αυτό θέση απέναντι στα ιστορικά γεγονότα. Η χρήση των σχολίων επί των γεγονότων και οι ειρωνικές νύξεις του αφηγητή για τις πράξεις διάφορων ιστορικών προσώπων που περιγράφει είναι διάχυτη. Σε μια ιστορική «επιστημονική» εισαγωγή δεν είθισται να συναντούμε τα ειρωνικά σχόλια των ιστορικών, ή τις προτιμήσεις τους. Ένας επιστήμονας-ιστορικός στην προσπάθειά του να παρουσιάσει όσο πιο αντικειμενικά γίνεται ένα συμβάν, μπορεί να κάνει υποθέσεις, να εκθέτει απόψεις, εκδοχές, ωστόσο δεν ασκεί κριτική σε ό,τι έχει προηγηθεί.

Έτσι, ο αφηγητής παρουσιάζοντας ξεχωριστά το κεφάλαιο αυτό από τα υπόλοιπα κεφάλαια του έργου, ενώ φαινομενικά προσπαθεί να προσδώσει στο έργο τον χαρακτήρα μιας αντικειμενικής-επιστημονικής παρουσίασης για τον τόπο, λειτουργεί εν τέλει υπονομευτικά για τον «τόπο», τον οποίο προτίθεται να σχολιάσει. Ο αφηγητής κάνοντας με έναν πολύ επιδέξιο τρόπο χρήση παρωδιακών τεχνικών παρουσιάζει τα γεγονότα που αφορούν μόνο στις «μαύρες σελίδες» της ιστορίας του

---

<sup>1021</sup> Λήδα Καζαντζάκη, «Η άμεση έκφραση της γραφής μέσα στον κριτικό ρεαλισμό της ιστορίας», *Η Μεταμυθοπλασία στη Νεοελληνική Πεζογραφία*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2017), 119. [=Δημοσιεύτηκε στις «Αναγνώσεις» της *Αυγής*, τχ. 196, 24.9.2006, στο πλαίσιο αφιερώματος για τον συγγραφέα].

«τόπου». Στο μεγάλο χρονικό διάστημα που μεσολαβεί από τη «Μάχη της Θηρέας» μέχρι και το 1952 ο αφηγητής παρουσιάζει μόνο τα γεγονότα που ο οποιοσδήποτε λαός, και κατ' επέκταση κανένας απόγονος της περιοχής δεν θα ήθελε να επαναληφθούν. Ας μη λησμονούμε πως σε μια εισαγωγή για τον τόπο, πιο πολύ αναμένεται να αφιερώνεται χρόνος για στοιχεία που πιο πολύ αναδεικνύουν τις αξίες ενός τόπου και κατ' επέκταση τα κατορθώματα των προγόνων του αντί να παρουσιάζει στοιχεία που αμαυρώνουν τη μνήμη τους.

### 6.5 Πλοκή – Υπόθεση της *Remington*

Στο απλό φαινομενικά ερώτημα που τίθεται σε οποιοδήποτε κλασικό έργο – ποια είναι η υπόθεση του μυθιστορήματος; – η απάντηση συχνά μπορεί να δοθεί με ευκολία. Στη *Remington*, τα πράγματα είναι πιο σύνθετα. Ο τρόπος με τον οποίο υφαίνει τον αφηγηματικό του καμβά ο συγγραφέας αποτελεί ένα πολύπλοκο δίκτυο σχέσεων ανάμεσα σε αυτό που ονομάζουμε από τη μια «θεματικό πυρήνα» και από την άλλη τη «μορφή» του έργου. Στη *Remington* δεν είναι σημαντικό μόνο αυτό που αποκαλούμε ιστορία, δηλαδή ο θεματικός πυρήνας πάνω στον οποίο δομείται ο αφηγηματικός λόγος, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο εξεικονίζεται αυτή η σχέση περιεχομένου και τεχνικών. Το πρώτο δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το δεύτερο και αντίστροφα.

Επειδή το μυθιστόρημα του Πάνου δεν είναι ένα κλασικό μυθιστόρημα με τη σημασία που ήδη σχολιάσαμε στο πρώτο μέρος της εργασίας, ούτε αποτελεί ένα μονολογικό έργο με τη σημασία που ο Bakhtin<sup>1022</sup> επισημαίνει σε αντιδιαστολή με το «πολυφωνικό» έργο του Ντοστογιέφσκι, η ανασύσταση αυτή δεν είναι πάντα δυνατή. Ο Gerard Genette θεωρεί για παράδειγμα ανέφικτη αυτή την εξέταση για την «ακραία περίπτωση των μυθιστορημάτων του Robbe-Grillet, όπου η χρονική αναφορά υποσκάπτεται σκόπιμα»:<sup>1023</sup>

Οι αναχρονισμοί δεν αποτελούν ούτε σπάνιο φαινόμενο ούτε αποτελούν εφεύρεση του αιώνα μας. Αντιθέτως, είναι ένας από τους παραδοσιακούς πόρους της λογοτεχνικής αφήγησης.<sup>1024</sup>

<sup>1022</sup> M.M. Bakhtin, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, επιμ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, μτφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, επίμετρο Δημήτρης Τζιόβας (Αθήνα: Πόλις, 2000).

<sup>1023</sup> Gerard Genette, *Narrative Discourse. An essay in Method*, μτφρ. Jane Lewin (Ithaca New York: Cornell University Press, 1980), 35.

<sup>1024</sup> ό.π., 36.

### 6.5.1 Αυτοανααιρούμενη αφήγηση

Ο Brian Richardson, συμφωνώντας με τον Genette, θεωρεί ότι η ανασύσταση αυτή είναι εφικτή σε όλα τα αντι-γραμμικά, αλλά φυσικά ανακτήσιμα κείμενα των μοντερνιστών που μπορεί αρχικά να ενέπνευσαν αυτές τις έρευνες. Αλλά, δεν λειτουργεί, εάν εφαρμοστεί σε έργα του ύστερου μοντερνισμού και της μετανωτερικότητας. Με δεδομένο ότι, οι περισσότεροι «πειραματικοί» συγγραφείς, βασίζονται σε τέτοιες αφηγηματικές διακρίσεις τις οποίες είναι αποφασισμένοι να αποφύγουν, να αρνηθούν ή να περιπλέξουν.<sup>1025</sup> Χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι οι νεότεροι συγγραφείς επινοούν νέους τρόπους για να ανατρέψουν αυτές τις συμβάσεις. Ο Richardson επισημαίνει ότι συχνά σπάνε αυτές τις συμβάσεις με αναγνωρίσιμους, επαναλαμβανόμενους και μερικές φορές ακόμη και «κλασικούς» τρόπους. Διακρίνει έξι είδη στρατηγικών, τις οποίες ομαδοποιεί υπό τον όρο «χρονική ανασύσταση» [temporal reconstruction].<sup>1026</sup> Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι αυτές οι στρατηγικές δεν είναι καινούριες.

Μερικές σημαντικές παράμετροι της αφήγησης είναι ο χρόνος, η διάρκεια, η συχνότητα και η απόσταση.<sup>1027</sup> Αυτό που γίνεται σαφές, ήδη με την ανάγνωση του βιβλίου είναι ότι τα γεγονότα δεν αναπαριστάνονται όπως συνέβησαν. Στο «Συγγραφικό Έργο», για παράδειγμα έχουμε μια σειρά από «προ-λήψεις», αφού προαναφέρονται γεγονότα που αφορούν τη ζωή του ήρωα, όπως ο χωρισμός του με την Ελένη, ο θάνατος του Εμμανουήλ και ένα σωρό άλλα γεγονότα. Παράλληλα, στην πορεία του έργου μια σειρά από «ανα-λήψεις» [flashback] αναπαριστά γεγονότα που αφορούν στο παρελθόν του Δημήτριου, αλλά και άλλων ηρώων που περιγράφει.

Επίσης, μια σειρά από «μετα-λήψεις»,<sup>1028</sup> παραβιάσεις δηλαδή των αφηγηματικών επιπέδων δεν ευνοεί την εύκολη ανασυγκρότηση της ιστορίας. Τα «μετα-ληπτικά» σχόλια του αφηγητή, συχνά παρουσιάζουν την «αναξιοπιστία» του σε σχέση με τα γεγονότα που παρουσιάζει. Η υποτιθέμενη διαίσθηση του αφηγητή εκλαμβάνεται ως πολύ περίεργη στον αναγνώστη. Έτσι, είναι απολύτως εύλογο να

<sup>1025</sup> Brian Richardson, «Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame», *Narrative*, τόμ. 8, αρ. 1 (Ιανουάριος 2000), 23-24.

<sup>1026</sup> Διακρίνει έξι στρατηγικές: Circular, Contradictory, Antinomic, Differential, Conflated, Dual or Multiple. Οι στρατηγικές αυτές προκύπτουν μέσα από την περιγραφή συγκεκριμένων μυθιστορημάτων, τα οποία φέρνει ως παράδειγμα, προκειμένου να δείξει τις μετανωτερικές τεχνικές, τις οποίες αξιοποιούν οι συγγραφείς τους. ό.π., 25-28.

<sup>1027</sup> Χρησιμοποιούμε ως πρότυπο την ανάλυση του Genette στη μελέτη του Genette, *Παλίμψηστα*, και βλ. και τη σχετική ορολογία στα ελληνικά από Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/ Αφηγηματολογία».

<sup>1028</sup> John Pier, «Metalepsis», Αναρτημένο στο *The living handbook of narratology*, 14 Ιουλίου 2016, (<http://www.lhn.uni-hamburg.de>), [ημερ. ανάκτησης 15 Μαΐου 2021].

υποθέσουμε ότι ο αφηγητής είναι «αναξιόπιστος» απέναντι στα γεγονότα που περιγράφει. Και από τη στιγμή που ο αφηγητής δεν είναι σίγουρος για τα γεγονότα που παρουσιάζει, κατά συνέπεια ο αναγνώστης δεν ξέρει αν θα τα προσεγγίσει ως μέρος των γεγονότων που συναποτελούν την ιστορία που διαβάζει. Είναι οι υποθέσεις, οι ενδοιασμοί, οι απορίες μέρος της ιστορίας που διαβάζει ή όχι; Αλλάζουν κάτι στη ροή των γεγονότων ή καταλήγουμε εκεί απ' όπου ξεκίνησε η αρχική σκέψη του αφηγητή;

Ο Brian McHale θεωρεί ότι οι περιορισμοί στους οποίους υπόκεινται οι μυθοπλαστικές αφηγήσεις στα μετανεωτερικά κείμενα διαρρηγνύονται. Η ταυτόχρονη παρουσία και μη-παρουσία ενός κόσμου είναι αδύνατη.<sup>1029</sup> Οι δηλώσεις και τα σχόλια του αφηγητή, οι πεπιοθήσεις και οι ισχυρισμοί του, οι υποδείξεις του στον αποδέκτη αλλά και τον αναγνώστη, η εκούσια ταύτιση του αναγνώστη και του αποδέκτη της αφήγησης, η διάκριση ανάμεσα στην «αξιόπιστη» και «αναξιόπιστη» αφήγηση είναι τεχνικές που μπορεί κανείς να συναντήσει στα μετανεωτερικά κείμενα.<sup>1030</sup>

Σε τέτοια αυτό-αναιρούμενα κείμενα, ο λόγος χρησιμεύει για τη διαγραφή της ιστορίας. Και χωρίς μια ανακτήσιμη ιστορία, δεν μπορεί να υπάρξει ένα σταθερό χρονολογικό πλαίσιο που να αναδιατάσσεται, αναδιαμορφώνεται, ανασυντάσσεται στον αφηγηματικό λόγο. Για αυτό τον λόγο για την ανάλυση του έργου κρίναμε πιο σωστό να δούμε κάθε κεφάλαιο ξεχωριστά, έτσι ώστε να μας δοθεί η ευκαιρία να συναρμολογήσουμε πιο εύκολα τον αφηγηματικό καμβά, πάνω στον οποίο εκτυλίσσεται ο λόγος των ηρώων.

### **6.5.2 Κεφάλαιο 1: «Το Συγγραφικό έργο»**

Η αφήγηση στο κεφάλαιο αυτό εκτυλίσσεται στην αρχή σε τρίτο πρόσωπο και έπειτα εναλλάσσεται με το πρώτο πρόσωπο. Ωστόσο, ο αφηγητής δεν είναι ίδιος και στις δύο αφηγήσεις. Επιτηδευμένα, δεν είμαστε σε θέση ως αναγνώστες να επιβεβαιώσουμε τη συσχέτιση ανάμεσα στον αφηγητή του προηγούμενου εισαγωγικού κεφαλαίου που μας προσγείωσε χρονικά στο 1952, αφού «η ιστορία» του «φτάνει ως εδώ». Είναι λοιπόν ίδιος με τον αφηγητή που μας εξιστορεί τη ζωή του Δημήτριου; Μήπως είναι ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής του «Ενυπνίου» που έπεται; Ή δεν έχει σχέση με κανέναν από τους δύο αφηγητές του κεφαλαίου αυτού; Στην αφηγηματολογική θέση του Bakhtin προβάλλεται η άποψη ότι τα λόγια του «άλλου» αφηγημένα δεν μπορούν να

<sup>1029</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 34.

<sup>1030</sup> Jacke, «Unreliability and Narrator», 3-28.

διακριθούν πάντα με σαφή και εύκολο τρόπο από τα λόγια του συγγραφέα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά «τα σύνορα είναι εσκεμμένως ασταθή και αμφίσημα, ουσιαστικό χαρακτηριστικό του χιουμοριστικού ύφους».<sup>1031</sup>

Προς το παρόν το πρόβλημα που απασχολεί τον ερευνητή είναι γιατί ο Δημήτριος καλλιεργούσε μια τέτοια πολυσχιδή προσωπικότητα, και τι ήταν εκείνο που τον έκανε ν' αναπτύξει ξέχωρα, μα χρονικά παράλληλα, κάθε επιφάνεια του πρισματικού εαυτού του.<sup>1032</sup>

Η πιο πάνω φράση είναι κεντρική για την κατανόηση του νοήματος στο κείμενο. Εντούτοις, δε βρίσκεται στην αρχή της αφήγησης αλλά περίπου στο ενδιάμεσο των λόγων του. Στο κεφάλαιο αυτό ένας ήρωας-ερευνητής εξιστορεί ένα πολύ σοβαρό «πρόβλημα»,<sup>1033</sup> «φαινόμενο»<sup>1034</sup> που τον απασχολεί. Το πρόβλημα το οποίο εξετάζει «εποπτικά»<sup>1035</sup> ο ερευνητής -ως να είναι ένα είδος φυσικού φαινομένου- είναι το «φαινόμενο Δημήτριος».<sup>1036</sup> Η πολύπλευρη προσωπικότητα αυτού του ανθρώπου, φαίνεται να είναι και το βασικό θέμα, το πρόβλημα, ο γρίφος που πρέπει να ξετυλίξει διαμέσου της αφήγησης ο τριτοπρόσωπος ήρωας-ερευνητής. Η απροσπέλαστη αυτή κατάσταση για την ώρα, δείχνει να είναι και ένας από τους λόγους που ο ήρωας-ερευνητής του κεφαλαίου αποκαλεί τον Δημήτριο «φαινόμενο».

Γιατί όμως να αποκαλέσουμε ένα πρόσωπο φαινόμενο; Ποιοι είναι οι λόγοι που οδηγούν τον ήρωα-ερευνητή να χρησιμοποιήσει αυτή τη διατύπωση; Πώς θα απαντούσαμε και τι πιθανές εξηγήσεις θα μπορούσαμε να δώσουμε; Αν ακολουθήσουμε τη λεκτική νοηματοδότηση των λέξεων «μοιάζει» και «φαίνεται», μπορούμε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι ο Δημήτριος ως «φαινόμενο» αποτελεί ένα ασυνήθιστο, ξεχωριστό παράδειγμα μιας ενδεχόμενης ιδιότητας στην προκειμένη περίπτωση, μάλλον της ιδιότητάς του, ως συγγραφέα. Όπως πληροφορούμαστε πιο κάτω ο Δημήτριος όσο ζούσε πλήρωσε με το συγγραφικό του πάθος την ίδια του τη ζωή: «Το γεγονός αυτό καθαυτό αποτελεί την πιο τρανή μαρτυρία της σωστής εκλογής του δρόμου του πεπρωμένου του».<sup>1037</sup>

Από την άλλη, η ζωή του, δε φαίνεται να είχε κάποιο ασυνήθιστο ενδιαφέρον. Ακόμη και αν είχε, επειδή υπήρξε τόσο μοναχικός και αντικοινωνικός που οι άλλοι τον

<sup>1031</sup> Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας*, 166-167.

<sup>1032</sup> Πάνου, *Remington*, 19.

<sup>1033</sup> ό.π..

<sup>1034</sup> ό.π., 17.

<sup>1035</sup> ό.π..

<sup>1036</sup> ό.π..

<sup>1037</sup> ό.π., 18.



χαρακτήριζαν «ερημίτη, κοσμοκαλόγερο, ή και μισογύνη ακόμη»,<sup>1038</sup> κανείς δεν μπορούσε να το μάθει ποτέ, αφού: δεν άφηνε ποτέ τους άλλους να εισδύουν στον δικό του κόσμο:

[...] ούτε μια φορά δεν μας έδωσε το δικαίωμα να αναφερθούμε, έστω και ευκαιριακά, στο πρόσωπο της Ελένης, και γενικότερα στην περίοδο εκείνη της ζωής του που εκτείνεται από την πρώτη τους γνωριμία, τοποθετημένη στα τέλη του 1932, μέχρι το σκληρό χωρισμό, δέκα περίπου χρόνια αργότερα.<sup>1039</sup>

Αντίθετα, «είναι σχεδόν ιδανική η συγκέντρωση στο πρόσωπο του Δημήτριου μεγάλου αριθμού συγκυριών»<sup>1040</sup> που έπαιξαν ρόλο στη ζωή του όπως: το ορφάνεμα από μικρή ηλικία, το θρησκευτικό περιβάλλον ανατροφής του, οι σπουδές στην Αθήνα κοντά στον Δελμούζο, η διδασκαλική του θητεία στην επαρχία, η απογοήτευση από την άδικη δολοφονία του αδερφού του, η διαμονή του στο Κάιρο και την Αλεξάνδρεια, καθώς και το σημαντικό για την ανάλυση της προσωπικότητάς του συγγραφικό (διηγηματογραφικό, ποιητικό, ημερολογιακό) έργο, «όπως στα παλιά μυθιστορήματα».<sup>1041</sup>

Η ταυτόχρονη συνύφανση της «ρεαλιστικής» εικόνας του Δημήτριου, έτσι όπως αποτυπώνεται μέσα από στις συγκυρίες που μόλις έχει μεταφέρει ο λόγος του αφηγητή συγκρούεται με τη «μυθοπλαστική» του ιδιότητα. Αυτό για το οποίο θα προσπαθήσει ο αφηγητής να μας πληροφορήσει είναι ουσιαστικά ο «πραγματικός» Δημήτριος, ο οποίος αιωρείται ανάμεσα σε δύο κόσμους. Τον κόσμο τον «πραγματικό», στον οποίο γεννήθηκε και έζησε, και τον κόσμο τον «μυθοπλαστικό», τον οποίο ουσιαστικά επινόησε. Μάλιστα, ο αφηγητής βρίσκεται στην προνομιακή θέση να μας αποκαλύψει ότι πραγματικός Δημήτριος είναι μέσα στα «χαρτιά», αφού ζωντανός ποτέ δεν τους επέτρεψε να διεισδύσουν στον κόσμο του, μαρτυρώντας έτσι και ως αυτόπτης μάρτυρας στοιχεία από τον χαρακτήρα του Δημήτριου.

Ο αφηγητής από την αρχή παραβιάζει τις συμβάσεις ανάμεσα σε αυτό που ορίζουμε πραγματικότητα και μυθοπλασία (επινοημένη πραγματικότητα). Εις επίρρωσιν τούτων, η ένταση της κορύφωσης της συνύφανση της «πραγματικότητας» με τη «μυθοπλασία», έτσι που να μη διακρίνεται η μία από την άλλη, δημιουργείται όταν ο αφηγητής μας αναφέρει ότι «είναι σχεδόν ιδανική η συγκέντρωση στο πρόσωπο του Δημήτριου μεγάλου αριθμού συγκυριών όπως στα παλιά

---

<sup>1038</sup> ό.π., 19.

<sup>1039</sup> ό.π., 17.

<sup>1040</sup> ό.π., 18.

<sup>1041</sup> ό.π..

μυθιστορήματα».<sup>1042</sup> Με τη λέξη «σχεδόν» η κατάσταση περιπλέκεται ακόμη περισσότερο, γιατί ο αφηγητής δείχνει την «αποστασιοποίησή» του, από τη μια από τις πληροφορίες που μας παρέχει, από την άλλη τον δισταγμό απέναντι στο αποτέλεσμα της δουλειάς του. Έτσι, η συνύπαρξη του «ρεαλιστικού» στοιχείου με το «μυθοπλαστικό» λειτουργεί υπονομευτικά για τη δημιουργία μιας και μοναδικής αξιόπιστης αφήγησης.

Με την αποκάλυψη στοιχείων που αφορούν τη ζωή του Δημήτριου, αλλά και την υπόθεση του έργου, διαπιστώνει ο αναγνώστης ότι το θέμα της ιστορίας του βιβλίου δεν είναι μόνο η ιστορία του Δημήτριου, έτσι όπως την έζησε, αλλά είναι η ιστορία της ζωής και των έργων του Δημήτριου, έτσι όπως τη συνέγραψε μέσα από το συγγραφικό του έργο και τέλος είναι η ιστορία έτσι όπως θα γραφεί -ως ένα έργο εν προόδω- από τον ήρωα-ερευνητή. Είναι δηλαδή μια μυθοπλασία μέσα στη μυθοπλασία:

Από αυτά ακριβώς τα ημερολόγια αντλούμε και τις πιο θετικές πληροφορίες για το αληθινό του πρόσωπο του Δημήτριου, για τις σχέσεις του με άλλα πρόσωπα ή την εκτίμηση που έτρεφε για καθένα από αυτά.<sup>1043</sup>

Ο Jean-Pierre Dupuy αναφέρει ότι ο André Gide χρησιμοποιεί την τεχνική της «mise en abyme», στο έργο *Les Faux-Monnayeurs (Κιβδηλοποιοί)*<sup>1044</sup> για να θέσει υπό αμφισβήτηση από τη μια το πρόβλημα της αναπαράστασης και από την άλλη τη σχέση μεταξύ αυτού του προβλήματος της αναπαράστασης και της επιθυμίας για μίμηση.<sup>1045</sup> Η απομάκρυνση του κειμένου από τον εαυτό του με την τεχνική της «mise en abyme» έχει ως κύριο στόχο να διακηρύξει αυτή την εμμονή ανάμεσα στο πραγματικό και το σημείο. Ο Dupuy αναρωτιέται αν μπορεί ένας μυθιστοριογράφος να παραμείνει ένας μυθιστοριογράφος εάν, αντί να μας λέει μια ιστορία με τους χαρακτήρες του, απλά εκφράζει ιδέες.<sup>1046</sup> Ανάλογα αναφέρει ότι κυριαρχεί η άποψη ότι όσο περισσότερο ένα μυθιστόρημα αντανάκλαει τον εαυτό του, τόσο λιγότερο μπορεί να αποτελέσει την αντανάκλαση οποιουδήποτε άλλου πράγματος.<sup>1047</sup>

Εάν η γλώσσα είναι ικανή να δημιουργήσει έναν κόσμο, πώς θα μπορούσαμε να υποψιαζόμαστε ότι είναι ένα ψέμα; Για να είναι ένα ψέμα πιστευτό, πρέπει να θέσουμε μια αλήθεια, με την έννοια της επάρκειας σε μια εξω-γλωσσική πραγματικότητα. Όταν λοιπόν αυτό το κείμενο μάς αφήνει να διαπιστώσουμε ότι μας έχει ξεγελάσει, ενεργεί

---

<sup>1042</sup> ό.π., 18.

<sup>1043</sup> ό.π., 19.

<sup>1044</sup> Το έργο του André Gide που δημοσιεύτηκε το 1925.

<sup>1045</sup> Jean-Pierre Dupuy, «Self-Reference in Literature», *Poetics*. 18 (1989), 491-515.

<sup>1046</sup> ό.π., 497.

<sup>1047</sup> ό.π., 501.

σαν να είχε παραβιάσει τους δικούς του νόμους. Αλλά αυτή είναι επίσης η στιγμή που το κείμενο καθιστά σαφές ότι είναι κείμενο. Εκθέτει τους νόμους της λειτουργίας του δραματοποιώντας την παραβίασή τους. Στη συνέχεια, η ταυτότητά του εμφανίζεται ως αυτο-άρνηση [self-negation] και αυτο-παραβίαση [self-transgression]. Σε αυτό το τρίτο στάδιο της ανάλυσης, το κείμενο δηλώνεται ως κείμενο λέγοντας, “ψέματα”. Αυτό που βρίσκουμε εδώ είναι ένα παράδοξο: το παράδοξο του ψεύτη.<sup>1048</sup>

Ο Dupuy επισημαίνει ότι το ρεαλιστικό κείμενο δεν λέει τίποτα για τον εαυτό του γιατί, στα μάτια του δεν υπάρχει. Το κείμενο το οποίο μπαίνει σε «mise en abyme» λέει στον εαυτό του, «αυτή είναι μια εκ νέου παράσταση», δηλαδή, «αυτό είναι μίμηση». «Δεν πρόκειται για ανα-παράσταση φέρνοντας στο μυαλό τον πίνακα του Magritte *Ceci n'est pas une pipe*».<sup>1049</sup>

Ο αφηγητής μας, ως δεξιόταχνης λόγιος και κριτικός όπως και πολύ καλός χειριστής της επιστημονικής ορολογίας των φιλολόγων περιγράφει το διηγηματικό, ποιητικό και ημερολογιακό έργο του Δημήτριου. Το διηγηματικό του έργο ταυτίζεται με αυτό του μεγάλου Σκιαθίτη λογοτέχνη: «Εκεί όμως που ξεπερνά τον Παπαδιαμάντη είναι ο χαμηλός τόνος, η ασύλληπτη γλωσσική ευλυγισία, η καυτή σάτιρα και το πικρό πολλές φορές χιούμορ».<sup>1050</sup> Η ταύτιση με το πρόσωπο του Παπαδιαμάντη και μετά η «άμεση» απόκλιση, λειτουργούν υπονομευτικά για την αξιοπιστία των λόγων του αφηγητή-ερευνητή. Είναι ολοφάνερο ότι ο ήρωας-ερευνητής παρωδεί τον «φιλολογικό» στόμφο, τον οποίο χειρίζονται οι ειδικοί. Την ίδια στιγμή όμως αυτοαναιρείται και ο δικός του λόγος, ως μέρος αυτής της φιλολογικής συμπαιγνίας. Ο αναγνώστης, από την άλλη, χωρίς να έχει διαβάσει κανένα από τα έργα του Δημήτριου, δεν μπορεί να κρίνει αν το αξιολογικό κριτήριο του ήρωα-ερευνητή βρίσκεται σε ισχύ. Έτσι, τα λόγια του αφηγητή λειτουργούν παρωδιακά τόσο για το συγγραφικό έργο του Δημήτριου, του ανιψιού αλλά και γενικότερα των φιλολόγων:

Είχε τη συνήθεια [στα ημερολόγιά του] να καταγράφει τα πιο σημαντικά και, κατά περίεργο τρόπο, άκρως συμβολικά όνειρά του. Είναι χαρακτηριστικό ότι όλα τα μεγάλα γεγονότα της ζωής του συνοδεύονται από μια σειρά ενυπνίων, στις σκηνές των οποίων οι προσφιλείς νεκροί επανέρχονται χωρίς την καθοριστική τους ιδιότητα, ενώ τα εν ζωή ευρισκόμενα αγαπημένα πρόσωπα εμφανίζονται την στιγμή ακριβώς που περνούν από την εδώ κατάσταση στην επέκεινα.<sup>1051</sup>

Ο αφηγητής συνεχίζει να εμπαίζει με τον αναγνώστη του και η κλιμάκωση επέρχεται με την πιο πάνω διαπίστωση. Πρώτα, μας αφηγείται τη δυσκολία να προσεγγίσει τις

---

<sup>1048</sup> ό.π., 505.

<sup>1049</sup> ό.π., 506.

<sup>1050</sup> Πάνου, *Remington*, 19.

<sup>1051</sup> ό.π..

προσωπικές του στιγμές και τη βιογραφία του, αφού ως άνθρωπος υπήρξε απρόσιτος, γι' αυτό και κλείστηκε στον εαυτό του. Μας ενημερώνει έπειτα, ότι η πραγματική ζωή του ξετυλίγεται στη συγγραφή του, που αποτέλεσε το πάθος του, το οποίο πλήρωσε με τη ζωή του. Μας διευκρινίζει ότι μέσα από το συγγραφικό του έργο, και ιδιαίτερα μέσα από τα ημερολόγιά του -στα οποία καταγράφει πάσης φύσεως πληροφορίες, μπορεί κανείς να δει το αληθινό του πρόσωπο. Και τώρα διατείνεται ότι το πιο αληθινό πράγμα που έχει συμβεί στη ζωή του Δημήτριου είναι τα όνειρά του. Μέσα από τα όνειρά του μπορούμε να μάθουμε όλες τις κρυμμένες αλήθειες που ψάχνει ο ήρωας-ερευνητής και εμείς μαζί του ως υποτιθέμενοι, συμμετέχοντες αναγνώστες.

Ο αφηγητής ανοίγει μια παρένθεση για τη χρήση των ονείρων στη λογοτεχνία, ως συγγραφικό τέχνασμα, το οποίο αποτελεί μάλιστα «κοινό τόπο». Το όνειρο ως τέχνασμα παρέχει στους συγγραφείς του ορισμένες ευκολίες,

[...] ένα πλαίσιο, ένα άλλοθι, πίσω από το οποίο πολλά λέγονται και γίνονται χωρίς τον κίνδυνο της παρεξήγησης και το χαρακτηρισμό του συγγραφέα σαν αναρχικού ή κολασμένου.<sup>1052</sup>

Το όνειρο αποτελεί ένα «άλλοθι» για τον συγγραφέα αφού, χωρίς αυτό, ενδεχομένως να κινδύνευε να χαρακτηριστεί «αναρχικός» ή «κολασμένος». Αναφέρει ενδεικτικά το παράδειγμα της χρήσης των τεχνικών του ονείρου από τον Σαίξπηρ.<sup>1053</sup> Παρόλο που δεν παραθέτει πουθενά τον τίτλο του έργου του Σαίξπηρ, *Όνειρο Καλοκαιρινής Νυκτός*, μας δίνει πληροφορίες για τη μέρα που πρωτοπαίχτηκε:

[...] βραδιά γάμου της σεβαστής μητρός του κόμητος του Σαουθάμπτον, μέσα σ' ένα συρφετό εραστών και ερωμένων του κόμητος, εύκολα μπορούμε να μαντέψουμε την τύχη του κλασσικού μας δασκάλου.<sup>1054</sup>

Σύμφωνα με μια βιογραφία του Σαίξπηρ, η πρώτη παράσταση του έργου δόθηκε στο μέγαρο της οικογένειας Σαουθάμπτον. Το έργο αυτό θεωρείται το πιο ερωτικό απ' όλα τα έργα του συγγραφέα.<sup>1055</sup> Ο ωμός ερωτισμός που εκφράζεται στο έργο, τα παιχνίδια εξουσίας που περιγράφονται, γίνονται αποδεκτά από τους θεατές μόνο μέσα από το υπερφυσικό, τη μαγεία των ξωτικών, του ονείρου, που εν τέλει επινοεί ο δημιουργός

---

<sup>1052</sup> ό.π., 20

<sup>1053</sup> Αναφέρει επίσης τα Βυζαντινά μυθιστορήματα, *Λιβίστρου και Ροδάμνης, Βέλθανδρου και Χρυσάντζας*, τα έργα του Νίκου Καχτίστη, *Ενύπνιον* και *Ήρωας της Γάνδης*, τα οποία αποτελούν ενδεικτικά παραδείγματα αξιοποίησης των τεχνικών του ονείρου.

<sup>1054</sup> ό.π..

<sup>1055</sup> Κωνσταντίνα Παπαδημητρίου, *Όπερες βασισμένες στην σαιξπηρική εργογραφία-Σύνθεση παραστάσεων: Οθέλος (Giuseppe Verdi), A midsummer night's dream (Benjamin Britten), The tempest (Thomas Ades)*, Πτυχιακή εργασία (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2010), 17. <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/13980>, [ημερ. ανάκτησης 10 Μαΐου 2021].

του για να καταφέρει να περάσει τα μηνύματα που θέλει. Αν σύμφωνα με τον ανιψιό-ερευνητή ο Σαίξπηρ το έπραττε αυτό χωρίς να χρησιμοποιήσει τις «στρατηγικές» του ονείρου και του φανταστικού «εύκολα μπορούμε να μαντέψουμε την τύχη του κλασσικού μας δασκάλου», καταλήγει ειρωνικά ο αφηγητής. Το όνειρο ως προσωποποίηση χρησιμοποιείται από τον Σαίξπηρ, και κατ' επέκταση από τον Δημήτριο, γιατί με τον τρόπο αυτό «συγκαλύπτεται» η πραγματική ταυτότητα του δημιουργού, οι ιδεολογικές και ηθικές του επιλογές.<sup>1056</sup>

Από την άλλη θεωρεί ότι οι Βυζαντινοί μυθιστοριογράφοι χρησιμοποιούσαν το «τρικ του ονείρου», όπως πολύ σαρκαστικά αναφέρει, από καθαρή αδυναμία στο στήσιμο της πλοκής. Ουσιαστικά, η αναφορά στα ιπποτικά μυθιστορήματα δεν γίνεται για να εξυπηρετήσει την αρχική του διαπίστωση ότι το όνειρο αποτελεί σπουδαίο συγγραφικό τέχνασμα, αλλά λειτουργεί υπονομευτικά.<sup>1057</sup>

Παρά το γεγονός ότι η παρένθεση στην οποία προβαίνει ο ανιψιός-ερευνητής για το όνειρο αρχικά φαίνεται να λειτουργεί ως επιχείρημα για τη χρήση της τεχνικής του ονείρου στον Δημήτριο, διαπιστώνουμε τελικά ότι τα όνειρα στον Δημήτριο δεν λειτουργούν ούτε όπως στα έργα του Σαίξπηρ «σαν ομιχλώδη πετάματα, πίσω από τα οποία ξετυλίγεται μια δράση ασήκωτη από την καθημερινή πραγματικότητα»,<sup>1058</sup> ούτε όπως στα βυζαντινά μυθιστορήματα, «σαν προμηνύματα μελλοντικών καταστάσεων».<sup>1059</sup> Τα λόγια του αφηγητή ουσιαστικά υποσκάπτουν το κύρος της αξίωσης ότι το όνειρο «παρέχει στον γράφοντα ορισμένες ευκολίες», αφού εμφανίζονται «μετά» το γεγονός που τα προκάλεσε. Η «ένταση και σκληρότητα» που τα χαρακτηρίζει «επανέρχονται πολλές φορές [...] ματώνοντας παλιές πληγές μέσα στην αγωνία της νύχτας».<sup>1060</sup>

Ήδη στο πρώτο κεφάλαιο ο αφηγητής-ερευνητής αναφερόμενος στο τέλος της ζωής του Δημήτριου όπου βρίσκεται «αιμόφυρτος», αναρωτιέται αν με την «πολυμέρεια», που τον χαρακτήριζε προσπαθούσε τελικά να καταβάλει μια θέση

---

<sup>1056</sup> Στο έργο αυτό ο Σαίξπηρ συνταιριάζει χαρακτήρες από διαφορετικές πηγές. Από την αγγλική λαϊκή παράδοση χρησιμοποιεί τον Πουκ, από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, από την ελληνική μυθολογία τον Θησέα και την Ιππολύτη, από το μεσαιωνικό δράμα, τον Όμπερον. Δεν μπορούμε επίσης να αγνοήσουμε το γεγονός ότι δύο από τους ήρωες του έργου ονομάζονται Ελένη και Δημήτριος, που στο τέλος ερωτεύονται μεταξύ τους. Σημαντικό είναι επίσης το γεγονός ότι σε αυτό το έργο του Σαίξπηρ υπάρχει έντονο το αυτό-αναφορικό στοιχείο (ένας θίασος ετοιμάζει την παράστασή του, την οποία θα παρακολουθήσουν στο τέλος), στοιχείο που συγκλίνει έντονα με τη *Remington* όπως θα δούμε και πιο κάτω.

<sup>1057</sup> Αναφέρει τα Βυζαντινά μυθιστορήματα, *Λιβίστρου και Ροδάμνης, Βέλθανδρου και Χρυσάντζας*.

<sup>1058</sup> Πάνου, *Remington*, 20.

<sup>1059</sup> ό.π..

<sup>1060</sup> ό.π..

αναγνωρίσιμη στη συγγραφική σκηνή. Ο αφηγητής γνωρίζει ότι ο Δημήτριος αποτελεί το «κέντρο» αυτού του κόσμου. Αναρωτιέται όμως αν ο Δημήτριος είχε αυτή την αγωνία όσο ήταν εν ζωή. Ενώ ο ήρωας-ερευνητής είναι αυτός ο οποίος δημιουργεί την ιστορία του Δημήτριου βρίσκεται συνεχώς σε αμφιβολία για κάτι που πιθανόν να συνέβαινε στη ζωή του Δημήτριου, εντείνοντας έτσι την αναξιοπιστία του κύρους απέναντι στον αποδέκτη του:

Μήπως με αυτή του την πολυμέρεια αγωνιούσε με κυκλική κίνηση να εκπορθήσει μια θέση, σφίγγοντας μέρα με τη μέρα ένα κλοιό, ως τη στιγμή που πεσμένος αιμόφυρτος ένωσε ότι αποτελεί το κέντρο του;<sup>1061</sup>

Επίσης, είναι αδύνατο να μην προσέξει κανείς την πανομοιότυπη φράση «πεσμένος αιμόφυρτος», η οποία επαναλαμβάνεται στον «Επίλογο» του μυθιστορήματος, για τον οποίο έχουμε μιλήσει στον σχολιασμό του τίτλου. Το γεγονός μάλιστα της απόρριψης του τέλους, αν και συνδυάζεται με πραγματικά γεγονότα δημιουργεί ακόμα πιο έντονο το αίσθημα της αναξιοπιστίας απέναντι στον αφηγητή:

Πολλά θα μπορούσαν να ειπωθούν για τα τελευταία χρόνια της ζωής ενός ανθρώπου: [...] Μια λύση θα μπορούσε ίσως να δώσει ο συνδυασμός των πραγματικών περιστατικών με την κατάλληλη δόση δραματικής φόρτισης. Απόπειρες όμως πάνω σ' αυτό το δρόμο οδήγησαν σε σκηνές τύπου: «...πεσμένος αιμόφυρτος στο πάτωμα, μ' ένα ρόδο ν' ανθίζει στην άκρη των χειλιών, ενώ από το στόμα της παλιάς Remington μια μισογραμμένη σελίδα...». <sup>1062</sup>

### 6.5.3 Κεφάλαιο 2: «Η Αναζήτηση της αλήθειας»

Ο ήρωας-ερευνητής αφηγείται, σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση, το αδιέξοδο και το «μαρτύριο» που περνάει με τη «δουλειά», την οποία καταπιάστηκε τον τελευταίο καιρό (έρευνα για το πρόσωπο του Δημήτριου). Παρόλες, ωστόσο, τις προσπάθειες συγκέντρωσης του υλικού του, μας παραπέμπει στο δικό του προσωπικό ημερολόγιο:

Όχι μόνο η δουλειά δεν πήρε τον δρόμο της αλλά ιδού τι σημειώνω, ημέρα Κυριακή 14 του Οκτώβρη, αργά το απόγευμα, στο αυστηρώς προσωπικό και για ιδιωτική χρήση προορισμένο ημερολόγιό μου. <sup>1063</sup>

Οι λέξεις «αυστηρώς προσωπικό», για «ιδιωτική χρήση προορισμένο ημερολόγιο» ηχούν στον αναγνώστη ειρωνικά. Από τη σφαίρα του «ιδιωτικού», τα ημερολόγια του ήρωα-ερευνητή περνάνε τώρα στη σφαίρα του «δημόσιου». Το ημερολόγιο του ήρωα-ερευνητή, το οποίο υποτίθεται ότι αφορά αποκλειστικά τον ίδιο και δεν προορίζεται για

---

<sup>1061</sup> ό.π., 19.

<sup>1062</sup> ό.π., 215.

<sup>1063</sup> ό.π., 23.

κάποιον άλλον, παρατίθεται σε πλάγια γράμματα στον αναγνώστη του, προκειμένου να πειστεί ότι ο ήρωας-ερευνητής βρίσκεται σε αδιέξοδη κατάσταση. Η απεύθυνση «ιδού», αποκαλύπτει κάθε ιδιωτική στιγμή του ήρωα-ερευνητή. Τα αποσπάσματα από το προσωπικό ημερολόγιο του ερευνητή παρατίθενται σε πλάγια γράμματα, κάνοντάς τα έτσι να ξεχωρίζουν γραφικά από το υπόλοιπο κείμενο. Η ακριβής πληροφόρηση για τον χρόνο συγγραφής των ημερολογίων – «ήμερα Κυριακή 14 του Οκτώβρη, αργά το απόγευμα» ή «1<sup>η</sup> Νοεμβρίου, ημέρα Πέμπτη»<sup>1064</sup>– εξακολουθεί να λειτουργεί ειρωνικά, γιατί παραλείπεται επιμελώς οποιαδήποτε χρονολογική σήμανση. Πληροφορούμαστε για τη μέρα, τη στιγμή της μέρας, τον μήνα, αλλά σε έναν χρόνο άγνωστο, έτσι που να υπονομεύεται η ίδια η πληροφορία, αφού τελικώς όλες αυτές οι λεπτομέρειες για τη μέρα της συγγραφής δεν προσφέρουν καμιά χρονική οριοθέτηση της ιστορίας.

Ο ήρωας-ερευνητής σχολιάζει ότι η τεχνική των «εσωτερικών μονολόγων»<sup>1065</sup> δεν πρόκειται να τον βοηθήσει να πετύχει τίποτα στη ζωή του. Για τον λόγο αυτό φτιάχνει το οικογενειακό δέντρο του Νικόλαου, πατέρα του Δημητρίου. Προσπαθεί να στήσει ένα από τα «κεντρικά θετικά πρόσωπα, ακρογωνιαίο λίθο σε κάθε κλασικής δομής μυθιστόρημα»,<sup>1066</sup> τον Νικόλαο. Όταν όμως διαπιστώνει από τις πηγές του -τα λογία της Βασιλικής-<sup>1067</sup> ότι ο ήρωας-Νικόλαος δε αποτελεί τον τύπο μιας θετικής φυσιογνωμίας, αφού υπήρξε χαρτοπαίχτης και λαθρέμπορος, προσπαθεί αρχικά να αποσιωπήσει την πληροφορία:

Μετά ένα σωρό αμφιταλαντεύσεις και αναστολές αποφασίζω ν' αποσιωπήσω την παρείσακτη ανατρεπτική φράση και να συνεχίσω στα χνάρια που χάραξα.<sup>1068</sup>

Έπειτα, ψάχνοντας στα χειρόγραφα ημερολόγια του Δημητρίου πέφτει πάνω στη φράση «Έκλεινα όμως μέσα μου πολλά τερτίπια από τον πατέρα μου, που ήταν λαθρέμπορος και τσαμπάσης. Χρόνια πνιγόταν μέσα μου» (γραμμένο με πλάγια γράμματα).<sup>1069</sup> Μετά από αυτό ο ήρωας-ερευνητής βρίσκεται σε απόγνωση.«Θεέ μου, γιατί όλα αυτά σε μένα;»,<sup>1070</sup> αναφωνεί.

---

<sup>1064</sup> ό.π., 24.

<sup>1065</sup> ό.π..

<sup>1066</sup> ό.π., 25.

<sup>1067</sup> Η φράση: «Δεν βάζω στοίχημα. Ο πατέρας μου πέθανε από τα στοιχήματα», γραμμένη διαφορετικά σε πλάγια γράμματα. ό.π..

<sup>1068</sup> ό.π..

<sup>1069</sup> ό.π..

<sup>1070</sup> ό.π..

Ο τίτλος του κεφαλαίου «Η Αναζήτηση της αλήθειας» έρχεται σε αντίστιξη με τις πράξεις του ήρωα-ερευνητή. Αφενός αναζητάει την αλήθεια, αφετέρου όταν τελικά ανακαλύπτει μέρος της, δεν μπορεί να την αποδεχτεί. Από την άλλη, η δήλωσή του ότι προσπαθεί να «στήσει» ένα θετικό πρόσωπο στο κλασικό μυθιστόρημα που προσπαθεί να συγγράψει, έρχεται σε αντιπαράθεση με το υλικό που έχει στα χέρια του. Τόσο ο Νικόλαος όσο και ο Δημήτριος κρύβουν μέσα τους πάθη, που κάθε άλλο παρά θετικά μπορούν να χαρακτηριστούν. Η διακωμώδηση των κλασικών μυθιστορημάτων ως έργων που παρουσιάζουν «θετικούς» ήρωες είναι πασιφανής και εντείνεται, όπως θα δούμε πιο κάτω, με τον συσχετισμό του Δημήτριου με έναν κατεξοχήν «αρνητικό» τύπο σε μυθιστόρημα, τον τύπο του Ηρώδη.

Η αφήγηση αλλάζει σε πρώτο πρόσωπο για να μας παραθέσει ολόκληρο το απόσπασμα από το ημερολόγιο του Δημήτριου, από το οποίο παίρνει την «καταλυτική» για το έργο φράση. Τώρα όμως δεν υπάρχει κάποια γραφική διαφοροποίηση σε πλάγια γράμματα. Ο Δημήτριος γράφει στο ημερολόγιό του:

Σαν τον Ηρώδη στη *Σαλώμη* του Όσκαρ Ουάιλντ, θα φωνάξω «Είμαι τρομερά χαρούμενος απόψε...». Από σήμερα όλα τα βλέπω ρόδινα, δεν είναι πλάσματα της φαντασίας μου, μιλούν τη γλώσσα που τους έμαθα.<sup>1071</sup>

Ο Ηρώδης, στο έργο του Όσκαρ Ουάιλντ, *Σαλώμη*, τα έβλεπε όλα «ρόδινα», αντίθετα με την προφητεία του Ιωάννη ότι όλα θα σκεπαστούν με «αίμα». Ο συσχετισμός είναι ολοφάνερος για την πρόσκαιρη και προσωρινή χαρά του Δημήτριου. Ως άλλος Ηρώδης, παρά το γεγονός ότι φωνάζει ότι είναι χαρούμενος απόψε, αναφέρεται σε θανάτους από την πλευρά του παππού του «Παπαθόδωρου»,<sup>1072</sup> ο οποίος αναλαμβάνει την ανατροφή του μετά τον θάνατο της μητέρας τους (άλλωστε τον φωνάζουν και «Παπαδοπαίδι»),<sup>1073</sup> και στον θάνατο δύο εκ των αδερφών του, και ιδιαίτερα στον θάνατο του Θόδωρου. Από την άλλη, κάνει νύξεις για την ποιότητα του χαρακτήρα του. Ο Δελμούζος, ο περίφημος δάσκαλός του, τον κατατάσσει ανάμεσα στους τρεις καλύτερους μαθητές «πλημμυρισμένους από αρετή», ωστόσο ο ίδιος εκμυστηρεύεται ότι έχει κληρονομήσει τα τερτίπια του πατέρα του και ντρεπόταν να δέχεται «από μαθητές και δασκάλους επαίνους για το ήθος του».<sup>1074</sup>

---

<sup>1071</sup> ό.π., 26.

<sup>1072</sup> Για την ώρα δεν κατονομάζεται στο έργο. ό.π..

<sup>1073</sup> ό.π..

<sup>1074</sup> ό.π., 27.



Η αφήγηση εξελίσσεται πάνω σε τρία επίπεδα. Παρουσιάζονται οι σκέψεις, οι εσωτερικοί μονόλογοι του ήρωα-ερευνητή, τα παραθέματα από τα ημερολόγια του ήρωα-ερευνητή και τα παραθέματα από τα ημερολόγια του Δημήτριου. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένα πολλαπλό παιχνίδισμα λόγων, όπου οι λόγοι αλληλοεπιδρούν αμοιβαία μεταξύ τους δημιουργώντας αυτό που ο Bakhtin περιγράφει ως «υβριδίαση» [hybridation].<sup>1075</sup> Τελικά ποιος λόγος από τα πρόσωπα που αφηγούνται είναι και ο πρωταγωνιστικός λόγος; Όπως γράφει ο Bakhtin,

[...] ένα πρόσωπο μυθιστορήματος, όπως είπαμε, έχει πάντοτε μια ζώνη δική του, μια σφαίρα επιρροής στο συμφραζόμενο του συγγραφέα που το περιβάλλει [...] Σε αυτή τη ζώνη εκτυλίσσεται ο διάλογος ανάμεσα στον συγγραφέα και τα πρόσωπά του, όχι ένα δραματικός διάλογος αρθρωμένος σε αποκρίσεις, αλλά ένας διάλογος ιδιάζων μονολόγου, ένα από τα πιο αξιοπρόσεκτα προνόμια της μυθιστορηματικής πεζογραφίας, είναι αδιανόητα τόσο στα δραματικά, όσο και στα καθαρά ποιητικά είδη.<sup>1076</sup>

Είναι ολοφάνερο ότι η «ζώνη» και η «σφαίρα επιρροής» για το καθένα από αυτά τα μυθιστορηματικά πρόσωπα δεν εκτυλίσσεται στο παρόν έργο ανάμεσα στον συγγραφέα και το κάθε μυθιστορηματικό πρόσωπο ξεχωριστά, αλλά και ανάμεσα στα ίδια τα μυθιστορηματικά πρόσωπα. Ο ήρωας-ερευνητής που τυχαίνει να είναι και συγγραφέας, διαλέγεται στην ουσία με τους ήρωές του, που διαλέγονται με τις σκέψεις τους, τα ημερολόγια τους κ.λπ. σε ένα ατελείωτο διηνεκές.

#### **6.5.4 Κεφάλαιο 3: «Ο Καμβάς»**

Στο κεφάλαιο αυτό, μια σειρά από ανα-λήψεις λαμβάνει χώρα τις οποίες, ωστόσο, ο αναγνώστης δεν είναι σε θέση να κατανοήσει επακριβώς ακόμη γιατί αγνοεί στοιχεία τα οποία θα αποτυπωθούν αργότερα μέσα στο μυθιστόρημα.<sup>1077</sup> Εντούτοις, το βασικό ερώτημα-θέμα που απασχολεί τον αφηγητή είναι κατά πόσο ο άτυχος έρωτας του Δημήτριου με την Ελένη μπορούν να αποτελέσουν το κεντρικό θέμα του μυθιστορήματος. Ο ήρωας-ερευνητής καταφεύγει σε έναν παραλληλισμό ανάμεσα στην τέχνη, ως ζωγραφική και στην τέχνη ως λογοτεχνία. Η ραχοκοκαλιά ενός μυθιστορήματος παρομοιάζεται με τον καμβά ενός έργου τέχνης και το μυθιστόρημα συντίθεται όπως ένας πίνακας ζωής:

<sup>1075</sup> Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας*, 182.

<sup>1076</sup> ό.π..

<sup>1077</sup> Γίνεται αναφορά στον δολοφόνο του Θόδωρου, Σκιαδόπουλο, και στο καθεστώς της δικτατορίας του Μεταξά της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου του 1936 (βλ. το κεφάλαιο 13 της *Remington*). Αναφέρεται στον θάνατο του Ιωάννη και του Εμμανουήλ, αδερφών του Δημήτριου (βλ. κεφάλαιο 12 της *Remington*).

Μα όπως σ' ένα ζωγραφικό πίνακα δεν ξεκινάμε τη ζωγραφική μας από το γεωμετρικό κέντρο του τελάρου για να καταλήξουμε έπειτα στα άκρα, αλλά ετοιμάζουμε πρώτα μια επάλληλη σειρά χρωματικών επιφανειών μέχρις ότου επιτύχουμε το επιθυμητό φόντο έτσι και στο μυθιστόρημα είμαστε αναγκασμένοι να δημιουργήσουμε το κατάλληλο υπόβαθρο, τις σταθερές εκείνες υποδομές που θα δεχτούν πάνω τους το κυρίως επικοδόμημα του μύθου, όσο και κάθε ευχάριστο πέταγμα της φαντασίας ή μικροπαιχνίδιμα της ζωής. Πιθανόν να μην μπορέσουμε να αποφύγουμε μερικές εντελώς προσωπικές επεμβάσεις, όπως αφηγήσεις περιστατικών, στον κύκλο των οποίων κινηθήκαμε κάποτε με άλλη ιδιότητα από τη σημερινή για πρόσωπα που δεν ανήκουν στα άμεσα προσωπικά μας βιώματα, μα που οπωσδήποτε σήμερα είμαστε οι αρμοδιότεροι να μιλήσουμε γι' αυτά. Οφείλουμε ακόμη να προσθέσουμε ότι θα ακολουθήσουμε πιστά τα γραπτά τεκμήρια που βρίσκονται στην κατοχή μας, και ότι θα προσπαθήσουμε να απαλλάξουμε την αφήγησή μας από επουσιώδη περιστατικά, με κύριο μέλημά μας την αναζήτηση της βαθύτερης ουσίας των πραγμάτων. Σε πολλά σημεία η αφήγησή μας ίσως εμφανίζει κενά, ασάφειες ή πηδήματα μπρος πίσω μέσα στο χρόνο.<sup>1078</sup>

Η αμφιβολία του αφηγητή για το έργο το οποίο βρίσκεται εν προόδω είναι διάχυτη στο πιο πάνω απόσπασμα, με διατυπώσεις όπως: «πιθανόν να μην μπορέσουμε να αποφύγουμε μερικές εντελώς προσωπικές επεμβάσεις ...», σε πολλά σημεία η αφήγησή μας ίσως εμφανίζει κενά...», και «οφείλουμε ακόμη να προσθέσουμε ότι θα ακολουθήσουμε πιστά...». Η αυτοαναφορικότητα του κεφαλαίου αυτού κάνει τον αναγνώστη να αναρωτιέται αν τελικά η ιστορία που ξεκίνησε να διαβάσει έχει αρχίσει ή αν η ιστορία που διαβάσει έχει ως θέμα της το πως θα γραφτεί τελικά αυτή η ιστορία που διαβάσει; Τα ερωτήματα όχι μόνο παραμένουν αναπάντητα, αλλά ενισχύονται από τις απορίες του αφηγητή, αν τελικά το κεντρικό θέμα θα αποτελέσει η ατυχής ερωτική σχέση ανάμεσα στους ήρωες του έργου: Ελένη και Δημήτριο.

Οι ερωτήσεις και οι απορίες εκ μέρους του αφηγητή για το τι θα αποτελέσει τελικά κεντρικό θέμα στο έργο υποβάλλουν την εντύπωση στον αναγνώστη πως ακόμη το έργο που διαβάσει δεν έχει ολοκληρωθεί, παρότι θα χρησιμοποιηθούν στοιχεία και υλικό από το προσωπικό αρχείο του Δημήτριου (φωτογραφίες, επιστολές, προσωπικές αφηγήσεις, ποιήματα, θεατρικά έργα, διηγήματα, αντίγραφα αναφορών από κρατικές αρχές, ημερολόγια). Το μυθιστόρημα υπογραμμίζει με αυτό τον τρόπο την αυτό-υπονόμευσή του.

Η *Remington* τοποθετείται, σύμφωνα με τον αφηγητή, ανάμεσα σε δύο κεντρικούς πόλους, τον μύθο και την πραγματικότητα. Ο μύθος ως «επικοδόμημα» και ως «ευχάριστο πέταγμα της φαντασίας ή μικροπαιχνίδιμα της ζωής» και η πραγματικότητα, ως οι «προσωπικές επεμβάσεις» του ήρωα-ερευνητή και τα «γραπτά τεκμήρια» που έχει στην κατοχή του. Στόχος είναι να διαφανεί η «βαθύτερη ουσία των

---

<sup>1078</sup> ό.π., 29.

πραγμάτων». Ενώ, στα προηγούμενα κεφάλαια έγινε λόγος για το «φαινόμενο Δημήτριος», τώρα τίθεται το ερώτημα αν θα απασχολήσει το κεντρικό του θέμα, ο ατυχής του έρωτας με την Ελένη. Δεν είναι σίγουρο ακόμη αν θα παρουσιαστούν στοιχεία που προέρχονται από τα βιώματα του ήρωα-ερευνητή, για τα οποία χρίζεται ως ο αρμοδιότερος να μιλήσει.

#### **6.5.5 Κεφάλαιο 4: «Μερικά ασήμαντα πράγματα»**

Ο ήρωας-αφηγητής-ερευνητής μας αφηγείται με χρονικό φόντο το παρόν-«τώρα»<sup>1079</sup> διαγράφοντας, με αυτό τον τρόπο ένα σταθερό σημείο στην αφήγηση. Ωστόσο, η αφήγηση μέσα από το χρονικό πλαίσιο πηγαινοέρχεται στο παρελθόν, διαχωρίζοντας τον χρόνο σε τρεις διαφορετικές περιόδους. Τις σκέψεις που τον βασανίζουν «τώρα», σε ένα δεύτερο επίπεδο τα περιστατικά της ζωής του που αφορούν την παιδική του ηλικία-παρελθόν και σε ένα τρίτο τα πρώτα χρόνια μετά τον «εμφύλιο σπαραγμό» με πρωταγωνιστή τον Δημήτριο στα 1953.

Ο ήρωας-αφηγητής στο «τώρα» διανύει την ηλικία των τριάντα χρόνων και μας εξιστορεί την αποτυχημένη του προσπάθεια στα δεκατέσσερά του χρόνια να γράψει ένα ερωτικό μυθιστόρημα, που:

[...] φυσικό ήταν να μην καταλήξει πουθενά, μια και τα μυθιστορήματα δεν γράφονται με τη φαντασία, όπως νομίζει ο πολύς κόσμος, αλλά βγαίνουν μέσα από μια πολύπαθη και παραχώδη ζωή.<sup>1080</sup>

Παράλληλα, μας περιγράφει σκηνές από τη δεύτερη πιο σημαντική θεατρική παράσταση της ζωής του, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*. Οι σκηνές αποτελούν μέρος της παράστασης. Ο αναγνώστης στο κεφάλαιο αυτό διαβάσει την ανα-διήγηση του ήρωα-αφηγητή, η οποία ωστόσο εναλλάσσεται με τον δραματοποιημένο επί σκηνής διάλογο των ηθοποιών, τους οποίους παρακολουθούμε σε πρώτο πλάνο. Ο διάλογος που διεξάγεται ανάμεσα στους ηθοποιούς παρατίθεται με διακριτά πλάγια γράμματα, έτσι που να φαίνεται η εναλλαγή των ρόλων. Καθώς οι ηθοποιοί παίζουν τους ρόλους τους, παρεμβάλλεται ένα ευτράπελο περιστατικό που διακόπτει τη ροή του έργου:

Ακούστηκε ένας γδούπος και σηκώνοντας τα μάτια μου είδα τον πάγκο της πρώτης σειράς αναποδογυρισμένο και την χοντρή που καθόταν με τα πόδια στο αέρα. Η γυναίκα της σκηνής τσίριξε: «Τί κάνει αυτή εδωπέρα; Την τραγικιά σκηνή μου πρέπει

---

<sup>1079</sup> ό.π., 32.

<sup>1080</sup> ό.π., 31-32.

να την παίξω μόνη μου». Και γυρνώντας σ' έναν κοκκαλιάρη φαλακρό με μεταξωτή φουφούλα [...] φώναξε.<sup>1081</sup>

Μια χοντρή κυρία που κάθετη στην πρώτη σειρά καταλήγει με τα πόδια στον αέρα, όπως ο αναποδογυρισμένος πάγκος. Η διαδοχή ενός μη αναμενόμενου γεγονότος διακόπτει τη ροή του έργου, προκαλώντας γέλιο στον αναγνώστη. Ωστόσο, το κωμικό αυτό συμβάν ενισχύεται με την αυθόρμητη φράση της ηθοποιού: «Τι κάνει αυτή εδώ;». Η ηθοποιός ενσωματώνει στα λόγια της, ενώ βρίσκεται επί σκηνής παίζοντας σε έναν ρόλο, λόγια τα οποία ανήκουν σε ένα περιστατικό, έτσι που να παίζεται επί σκηνής, το κωμικό συμβάν. Συνεπώς, το απροσδόκητο γεγονός είναι σαν να λειτουργεί «κωμικά» ταυτοχρόνως σε δύο επίπεδα: στην «πραγματικότητα» που αφηγείται ο αφηγητής-ήρωας και «επί σκηνής», την ώρα της θεατρικής παράστασης.

Ακολουθεί ένα απόσπασμα που φαίνεται να ανήκει στο αποτυχημένο μυθιστόρημα που έγραψε μικρός. Δεν υπάρχει κάποια γραφική ένδειξη ή διαφοροποίηση στη γραφή που να μας προετοιμάζει για την αλλαγή, η οποία επιτυγχάνεται απότομα με μόνα στοιχεία τα ονόματα των πρωταγωνιστών Μίμης και Έμμη. Ωστόσο, το νόημα παραμένει διφορούμενο, εφόσον η μόνη ένδειξη που έχουμε για το μυθιστόρημα είναι η υποσημείωση για τα ονόματα των ηρώων που συμμετέχουν, η οποία προηγείται της θεατρικής παράστασης των ηρώων και είναι η εξής: «ο πρωταγωνιστής λεγόταν Μίμης, κι όσο για την άλλη δεν είχα κατασταλάξει οριστικά, διστάζοντας ανάμεσα στο Νανά και Έμμη».<sup>1082</sup> Στο σημείο αυτό γίνεται φανερό ότι δεν έχει αποφασίσει ποιο θα είναι το όνομα της ηρωίδας του, εντούτοις στο απόσπασμα που έπεται οι δύο πρωταγωνιστές περιγράφονται ως η Έμμη και ο Μίμης. Η κατάσταση κλιμακώνεται με την παρεμβολή των σχολίων του αφηγητή και τον Δημήτριο να εμφανίζεται επί σκηνής στα 1953:

Ο αφηγητής, σκέφτομαι, είναι ένας άνθρωπος χαμένος μέσα στον χρόνο. [...] Καθώς πλανιέται μέσα στα γεγονότα διαγράφει μια τροχιά κυκλική, πάντα την ίδια, συναντά τα ίδια πρόσωπα, μα απέχει τόσο πολύ από το κέντρο που έχει την ψευδαίσθηση του ταξιδιού σε ευθεία. [...] Καθισμένος στο τραπέζι, κλειστός και απροσπέλαστος μέσα στην κρεμ σαντακρούτα του ο Δημήτριος.<sup>1083</sup>

Η αφήγηση μεταπηδάει από τη μία ιστορία στην άλλη. Τη σκηνή με τη θεατρική παράσταση όταν ήταν μικρός διαδέχεται η σκηνή με τον πρωινό ήλιο στα μαλλιά της Έμμης που αναπολούσε τα «νυχτιάτικά» λόγια του Μίμη. Έπονται οι σκέψεις του

---

<sup>1081</sup> ό.π., 35-36.

<sup>1082</sup> ό.π., 31.

<sup>1083</sup> ό.π., 36-37.

αφηγητή για την «κυκλική τροχιά» με τα ίδια πρόσωπα που όλο έρχονται και επανέρχονται και τέλος παρουσιάζεται στον πρωινό ήλιο του καλοκαιριού ο Δημήτριος. Η παράθεση αυτή δημιουργεί χάσματα στο νόημα, παρά την πιθανή συσχέτισή τους με τα λόγια του αφηγητή και τις ενδείξεις, τις οποίες είτε υποσημειώνει είτε αφηγείται. Το αποτέλεσμα όμως είναι τα νοήματα να παραμένουν ασταθή και αμφίσημα. Μπορούμε να κάνουμε υποθέσεις του τύπου: το απόσπασμα που διαβάζουμε μπορεί να αποτελεί το μυθιστόρημα που έγραψε παλιά, ή ακόμη οι ήρωες που διάλεξε ο αφηγητής για το έργο του τότε (Μίμης και Έμμη) φαίνεται να έχουν αντικατασταθεί από τον Δημήτριο και την Ελένη. Παρόλα αυτά, δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι οι παραπάνω εικασίες ισχύουν, εντείνοντας έτσι την αίσθηση της αβεβαιότητας στο έργο.

Η έντονη πρόκληση της αβεβαιότητας στον αναγνώστη της –ότι δηλαδή κάτι ενδέχεται να είναι αλλά και να μην είναι, κάτι μπορεί να συμβαίνει, αλλά μπορεί και να μη συμβαίνει– αφήνει τον αναγνώστη με ερωτηματικά. Το νόημα παραμένει ανολοκλήρωτο, γιατί υπάρχουν ποικίλες εκδοχές του, από τις οποίες όποια ερμηνεία και να διαλέξεις δεν είσαι ποτέ σίγουρος. Έτσι ενισχύεται στον αναγνώστη το αίσθημα της αναξιοπιστίας του συγγραφέα.

Ήδη από το 1978 ο Hayden White τονίζει την κατασκευασμένη φύση των γραπτών ιστοριών, ως μιας εικόνας που συχνά και λανθασμένα ερμηνεύεται ως αναφορά στη μυθοπλαστική/πλασματική φύση της ιστορικής γραφής. Ισχυρίζεται ότι η αφελής άποψη πως τα γεγονότα ή συμβάντα «υπάρχουν» και χρειάζεται μόνο να καταγραφούν από τους ιστορικούς, μας πηγαίνει σε μια απαρχαιωμένη αντίληψη για τη μίμηση, η οποία, παρεμπιπτόντως, αποτελεί λογοτεχνικό όρο. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι τα λεγόμενα ιστορικά «γεγονότα» και «συμβάντα» κατασκευάζονται μόνο μέσω του ιστοριογραφικού λόγου και στη συνέχεια αποκτούν νόημα από την πλοκή που δημιουργείται από τον ιστορικό.<sup>1084</sup>

Το κείμενο ενός ιστοριογράφου μπορεί να μελετηθεί ως αφηγηματολογικό κείμενο αφού έχει όλα τα χαρακτηριστικά (ρητορικά σχήματα, ύφος δραματικό, κωμικό, σατιρικό κ.λπ.) που έχει ένα αφήγημα και με τον τρόπο αυτό μπορεί να αποδειχτεί το χαρακτηριστικό της μυθοπλαστικότητάς του. Εντούτοις, η μυθοπλαστικότητα του αφηγηματικού λόγου, τα ρητορικά και λογοτεχνικά χαρακτηριστικά του, δεν

---

<sup>1084</sup> Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, μτφρ. Patricia Häusler-Greenfield & Monika Fludernik (London: Routledge, 2009), 59.

επηρεάζουν την αλήθεια αυτού που διηγείται. Κάθε ιστορία παίρνει αυτό το οποίο συμφωνήθηκε ανάμεσα στους ιστορικούς που μελέτησαν τις πηγές και ερμηνεύεται στη βάση συλλογισμών ή καταφεύγοντας σε πιο σύγχρονες, νέες ιδέες και μεθόδους.<sup>1085</sup>

Αντίθετα, από το μυθιστόρημα, η ιστορική αφήγηση μπορεί να αποδειχτεί λανθασμένη αν βρεθούν νέες πηγές. Έτσι, η μυθοπλαστικότητα της ιστορίας, σύμφωνα με τον White, σχετίζεται περισσότερο με την ομοιότητά της ανάμεσα στο ιστορικό γράψιμο, ιδιαίτερα εκείνο του 19<sup>ου</sup> αιώνα, και του αφηγηματικού λόγου του μυθιστορήματος. Υποστηρίζει, επίσης, ότι η ιστορική αφήγηση μοιάζει με τη μυθοπλαστική επειδή όλες οι πλοκές κατασκευάζονται, φτιάχνονται, συμπεριλαμβανομένων και αυτών που διαβάζουμε μέσα στα ιστορικά κείμενα.<sup>1086</sup>

Η Monika Fludernik μεταφέρει τον ακαδημαϊκό λόγο του ιστορικού από το πλαίσιο της αφήγησης σε αυτό του επιχειρήματος. Η ανησυχία της είναι να αποφευχθεί ο περιορισμός της αφήγησης ως μιας διαδοχής γεγονότων. Η ουσία της αφήγησης, για τη θεωρητικό, εστιάζεται στην ανθρωποκεντρική εμπειρία, η οποία κληροδοτείται. Αυτό συνεπάγεται σχεδιασμό πάνω σε σταθερά πρότυπα συμπεριφοράς, μεταφορά σκέψεων, απεικόνιση αντιλήψεων. Ως εκ τούτου, υποστηρίζει ότι η αφήγηση δεν αποτελεί μόνο μια ακολουθία γεγονότων, αλλά είναι αναπόσπαστο μέρος της ανθρώπινης εμπειρίας και για αυτό ταιριάζει απόλυτα στις ιστορίες. Η δράση, από την άλλη δεν είναι πάντα αναγκαία για να κατασκευάσεις μια αφήγηση, όπως για παράδειγμα ένα κείμενο του Beckett.<sup>1087</sup>

Η ψυχολογία είναι σημαντική για την αφήγηση, γιατί, τα βιώματα και η συνείδηση εξαρτώνται το ένα από το άλλο. Έτσι, λαμβάνοντας υπόψη αυτή την προοπτική, το ακαδημαϊκό ιστορικό γράψιμο δεν είναι αφηγηματικός, αλλά επιχειρηματικός λόγος, αφού χρησιμοποιώντας τις πηγές του ένας επιστήμονας ερευνητής πρέπει να τεκμηριώσει με επιχειρήματα αυτό που υποστηρίζει.<sup>1088</sup> Αντίθετα, η προφορική ιστορική αφήγηση, εφόσον εξιστορεί εμπειρικά βιώματα, τα οποία προκαλούν έκπληξη, φόβο, τρόμο κ.λπ., δεν εμπίπτει στην κατηγορία της τεκμηριωμένης επιχειρηματολογίας. Ο στόχος της είναι να ερμηνεύσει και να αναπαραστήσει την εμπειρία, το βίωμα.

---

<sup>1085</sup> ό.π..

<sup>1086</sup> ό.π..

<sup>1087</sup> ό.π..

<sup>1088</sup> ό.π..

Γι' αυτό, η Monika Fludernik ισχυρίζεται ότι δεν υπάρχει ή ότι δεν πρέπει να γίνεται διαχωρισμός ανάμεσα σε μυθοπλαστική και μη μυθοπλαστική αφήγηση. Κατά τη θεωρητικό, η αφήγηση είναι πάντοτε μυθοπλαστική *per se*, όχι γιατί είναι κατασκευασμένη ή έχει να κάνει με φανταστικά συμβάντα, αλλά γιατί βασίζεται στην αναπαράσταση ψυχολογικών καταστάσεων και διανοητικών αντιλήψεων.<sup>1089</sup>

Εν ολίγοις, η Fludernik θεωρεί ότι για να μπορέσουμε να καταλήξουμε σε συμπεράσματα που αφορούν τη μυθοπλαστικότητα των έργων είναι καλό να απαντήσουμε στα εξής τρία ερωτήματα που αφορούν την ιστορία: αν η ιστορία είναι μια κατασκευή [*fictio*], εάν τα γεγονότα που απεικονίζονται έχουν επινοηθεί [*fictum*] και αν ένα αντικείμενο ή μια κατάσταση είναι εικονικά [*supposition*].<sup>1090</sup>

Τα μεταφηγηματικά σχόλια εκλαμβάνονται συχνά ως απόδειξη της μυθοπλαστικότητας ενός έργου. Όμως, μια τέτοια άποψη δεν μπορεί να θεωρηθεί δεδομένη. Αντίθετα, τα σχόλια αυτά πολλές φορές ενισχύουν σημαντικά τη ψευδαίσθηση της ρεαλιστικής αφήγησης. Ο Nünning επεσήμανε ότι μπορεί να ενδυναμώνουν το αποτέλεσμα της ψευδαίσθησης μιας ρεαλιστικής αφήγησης. Όπως έχουμε ήδη προαναφέρει τέτοιου είδους σχόλια βρίσκονται ήδη σε κείμενα, τα οποία χρονολογούνται πολύ πριν από τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Για παράδειγμα, σχόλια του αφηγητή («όπως είδαμε παραπάνω», «όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο», «θα δούμε λίγο μετά τον ήρωά μας»), χρησιμοποιούνται ήδη από τον Μεσαίωνα. Τα περισσότερα από αυτά δεν γίνονται αισθητά, κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, καθώς οι φράσεις είναι πολύ σύντομες. Βοηθούν τους αναγνώστες να προσανατολιστούν στο επίπεδο του λόγου και να στρέψουν την προσοχή τους από έναν τόπο, ή ήρωα, σε κάτι άλλο, καθοδηγώντας τους έτσι πιο εύκολα και ανώδυνα.<sup>1091</sup>

Στη θεωρία της αφήγησης, οι δηλώσεις του αφηγητή έχουν ερμηνευθεί ως ιδιαίτερα ενοχλητικές και αντί να καλλιεργούν τη ψευδαίσθηση της πραγματικότητας φαίνεται να την καταρρίπτουν. Επιστούν την προσοχή στη φιγούρα του αφηγητή και στον διαμεσολαβητικό του ρόλο, διαταράσσοντας έτσι τη φαινομενικά αμετάβλητη απεικόνιση του πραγματικού κόσμου. Οι στάσεις αυτές, συμπληρώνει, προέκυψαν με τον καλλιτεχνικό μοντερνισμό, ο οποίος με τη σειρά του αναπτύχθηκε ως αντίδραση στο μυθιστόρημα των προηγούμενων εποχών.

---

<sup>1089</sup> ό.π., 60.

<sup>1090</sup> ό.π.,

<sup>1091</sup> ό.π., 61.

Ο Nünning εξηγεί ότι το επίπεδο διαμεσολάβησης της αφήγησης εξυπηρετεί ακόμη και τον σκοπό της δημιουργίας της «μίμησης» της αφηγηματικής διαδικασίας. Το επίπεδο διαμεσολάβησης είναι από μόνο του τόσο ρεαλιστικό που ο αναγνώστης αισθάνεται ότι βρίσκεται σε άμεση επικοινωνία με τον αφηγητή. Αυτό οδηγεί στη δημιουργία εμπιστοσύνης μεταξύ του αναγνώστη και του αφηγητή, ένα αίσθημα εγγύτητας και αξιοπιστίας, σε αντίθεση με τη στερεοτυπική άποψη ενός ενοχλητικού αφηγητή, αφού παρουσιάζει με τον τρόπο αυτό μια πειστική εικόνα του μυθοπλαστικού κόσμου. Τα μετααφηγηματικά σχόλια ενισχύουν την αξιοπιστία του αφηγητή στην προσπάθειά του να ανακαλύψει την αλήθεια, να αναζητήσει τις σωστές λέξεις. Έτσι, όταν ο αναγνώστης λαμβάνει υπόψη του τα σχόλια του αφηγητή, ο οποίος παρουσιάζεται να μην είναι παντογνώστης, αλλά κάνει μια ειλικρινή προσπάθεια να παρουσιάσει μια ολοκληρωμένη περιγραφή του τι έχει συμβεί, τότε αποκτάει άλλου τύπου σχέση με τον πραγματικό του αναγνώστη.<sup>1092</sup>

Εκτός όμως από τις προαναφερθείσες τεχνικές, δηλαδή τα μετααφηγηματικά σχόλια που συμβάλλουν στη ψευδαίσθηση της αυθεντικότητας, υπάρχουν και τα σχόλια, τα οποία αποσκοπούν στην αμφισβήτηση αυτής της ψευδαίσθησης. Τέτοια σχόλια φανερώνονται με πιο ξεκάθαρο τρόπο όπως θα δούμε στον σχολιασμό της *Ιστορίας των Μεταμορφώσεων*. Τα σχόλια αυτά αμφισβητούν την εγκυρότητα της ιστορίας ή τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται. Η *Remington*, χαρακτηριστικά παραδείγματα της οποίας έχουμε ήδη αναφέρει, αξιοποιεί κατά κόρον τέτοιου είδους μετααφηγηματικά σχόλια. Τα σχόλια στο έργο του Πάνου συχνά δίνουν την εντύπωση ότι ο αφηγηματικός λόγος είναι ένας κατασκευασμένος λόγος [fictio] είτε ότι η ιστορία είναι επινοημένη [fictum].<sup>1093</sup> Έτσι η μυθοπλαστικότητα του αφηγηματικού λόγου έρχεται σε πρώτο πλάνο και δημιουργείται ένας αντίκτυπος στον αναγνώστη. Τα σχόλια, τον αναγκάζουν να παρεκτρέπει από τη ροή της αφήγησης. Τα περισσότερα σχόλια, τα οποία χαρακτηρίζουν την ιστορία ως μυθοπλαστική, φανταστική, τονίζουν το γεγονός ότι η ίδια η ιστορία που αφηγούνται έχει κατασκευαστεί.

### **6.5.6 Κεφάλαιο 5: «Το Ρόπτρο»**

Με αφορμή το ρόπτρο, δηλαδή το μπρούτζινο χερούλι της πόρτας, γίνεται λόγος για την αίσθηση που προκαλεί στον ήρωα-ερευνητή το χτύπημα του κουδουνιού. Μια

---

<sup>1092</sup> ό.π..

<sup>1093</sup> ό.π..



ιδιαίτερη ψυχολογική κατάσταση δημιουργήθηκε στον ανιψιό-αφηγητή ανάλογα με τα νέα που έφερνε ο κάθε επισκέπτης στο κτύπημα του ρόπτρου. Μόνο κατά τη διάρκεια των τεσσάρων χρόνων της κατοχής, η πόρτα κάθε σπιτιού έπρεπε να μένει ανοιχτή για να μπορεί ο κατακτητής και οι συνεργάτες του ανεμπόδιστα να ελέγχουν οποιαδήποτε αντίσταση. Ωστόσο, η αίσθηση ότι το ρόπτρο αποτελεί «προάγγελο κάποιου»<sup>1094</sup> κακού είναι η επικρατέστερη, αφού το μικρό σε έκταση κεφάλαιο ολοκληρώνεται με το εξής σχόλιο του αφηγητή:

Παράθεσα την πιο πάνω ανάλυση όχι από διάθεση φλυαρίας ή εμμονής στην ασήμαντη λεπτομέρεια προς καλλιέργεια ύφους, μα για να αναπαραστήσω έναν κόσμο όπου τα πάντα είχαν τη θέση τους και κάθε εκτροπή από τα καθιερωμένα, δεν μπορούσε παρά να αποτελέσει προάγγελο κάποιου κακού.<sup>1095</sup>

Ωστόσο, η αίσθηση ότι το ρόπτρο αποτελεί άσχημο προμήνυμα επανέρχεται θεματικά και στον επίλογο του έργου. Ο αφηγητής αναφέρει ότι διαγράφει για λόγους συγγραφικής δεοντολογίας όλες τις σελίδες που αναφέρονται στο παλιό μπρούτζινο ρόπτρο, το οποίο φαίνεται να συνδέεται με την αγγελία θανάτου του Δημήτριου:

[...] επειδή γράφτηκαν ακριβώς για να αποτελέσουν μια εισαγωγή στην ξαφνική και αναπάντεχη σκηνή της αναγγελίας του θανάτου του -έτσι όπως τουλάχιστον τη σκηνοθέτησε ο πατέρας, φοβούμενος μια ακόμη καρδιακή κρίση της Βασιλικής- η περιγραφή της οποίας δεν πρόκειται να ακολουθήσει. Επειδή όμως, στις παλιές εκείνες γραμμές άθελά μου κλείστηκαν πρόσωπα και καταστάσεις που εξακολουθούν -ομολογώ αρκετά παραδοσιακά- να με γοητεύουν, αφήνω τις ξεθωριασμένες αυτές εικόνες έρμαιο της ιστορίας.<sup>1096</sup>

Αφού λοιπόν διαβάσει κανείς τον επίλογο και ξαναγυρίσει πίσω στο κεφάλαιο «Το Ρόπτρο» διαπιστώνει ότι η φράση με την οποία αρχινάει το κεφάλαιο είναι η εξής: «Η επιστροφή του πατέρα στο σπίτι κάπως νωρίτερα από τη συνηθισμένη του ώρα ήταν για μας περισσότερο για τη μητέρα που μας είχε μεταδώσει αυτό το συναίσθημα, προάγγελος κάποιου κακού»<sup>1097</sup> αποτελεί στην ουσία μια νύξη, προμήνυμα του θανάτου του Δημήτριου, αδερφού της Βασιλικής, η οποία μάλιστα σκηνοθετήθηκε πιθανότατα από τον πατέρα του ήρωα-αφηγητή για να αποτρέψει κάποια υποτροπή στην υγεία της συζύγου του Βασιλικής. Η διαπίστωση αυτή για να γίνει αντιληπτή και να ξεκλειδωθεί νοηματικά οδηγεί «υποχρεωτικά» τον αναγνώστη να επιστρέψει πίσω στο κεφάλαιο αυτό, να το διαβάσει ξανά για να μπορέσει να ερμηνεύσει τα επιλογικά αφηγηματικά σχόλια.

---

<sup>1094</sup> ό.π. 47.

<sup>1095</sup> ό.π., 49-50.

<sup>1096</sup> ό.π., 216.

<sup>1097</sup> ό.π., 47.

Μια τέτοια ιδιόρρυθμη, παράξενη, απροσδόκητη αναγνωστική εμπειρία μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο σε ένα έργο τύπου *Remington* όπου οι ερμηνείες, τα συμπεράσματα και το τέλος δεν «έχουν ολοκληρωθεί», ή ακόμη κι αν έχουν ολοκληρωθεί δεν θα το μάθουμε ποτέ. Ένα είδος στρατηγικής «χρονικής ανασύστασης», σύμφωνα με τον Brian Richardson, είναι η «κυκλική» [circular] ανασύσταση. Ένα μυθιστόρημα, αντί να τελειώνει, επιστρέφει στην αρχή του και συνεπώς συνεχίζει επ' άπειρον σε μια ατέρμονη τροχιά. Τέτοια κείμενα, θα μπορούσε επιπλέον να σημειωθεί, ότι είναι προβληματικά ως προς την έννοια της συχνότητας, έτσι όπως τη μελέτησε ο Genette, καθώς αποτελούν επαναλαμβανόμενες περιπτώσεις στο άπειρο, διαφορετικών υποκειμενικών γεγονότων.<sup>1098</sup>

Σε αυτό το σημείο, η Fludernik μας υπενθυμίζει ότι είναι σημαντικό να έχουμε κατά νου ότι η μεταμυθοπλασία δεν δημιουργείται μόνο από τέτοιου είδους σχόλια. Μπορεί επίσης να προέλθει από άλλες στρατηγικές, οι οποίες δε συμμετέχουν στο επίπεδο του αφηγηματικού λόγου όπως για παράδειγμα –οι τεχνικές που αφορούν την πλοκή: προβάλλονται διάφορα σενάρια, ακυρώνονται και αντικαθίστανται από άλλα σενάρια.<sup>1099</sup> Σε άλλα κείμενα, προβάλλονται διάφορα σενάρια, για να απορριφθούν απότομα.<sup>1100</sup> Προφανώς, αυτές οι εξηγήσεις-εκδοχές δεν ερμηνεύουν τίποτα. Η επανάληψη τους μέσα σε ένα μυθιστόρημα, απέχει πολύ από το να μας πει που είμαστε, μας αφήνει να διστάζουμε ανάμεσα σε εναλλακτικές επιλογές και ανταγωνιστικές ακολουθίες. Και η εισβολή αυτής της άνευ αξίας, ψεύτικης-αυθεντικής φωνής, αντί να σταθεροποιεί το σενάριο, την πλοκή, να βάζει τα γεγονότα σε μια σειρά και μια τάξη, επιδεινώνει την οντολογική τους αστάθεια.<sup>1101</sup>

Ο McHale εξέτασε τις διάφορες τεχνικές που χαρακτηρίζουν τα μεταμυθοπλαστικά έργα. Για να κατανοήσουμε τη λογοτεχνική θεώρηση του McHale είναι σημαντικό να προσέξουμε τον φιλοσοφικού τύπου διαχωρισμό που διενεργεί ανάμεσα στα έργα του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού. Για τον θεωρητικό η μοντέρνα μυθοπλασία χαρακτηρίζεται από αυτό που ονομάζει «επιστημολογικό» [epistemological] στοιχείο ενώ, αντίθετα, στη μεταμοντέρνα λογοτεχνία επικρατές είναι το «οντολογικό» [ontological] στοιχείο.

---

<sup>1098</sup> Richardson, «Narrative Poetics», 26.

<sup>1099</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 101.

<sup>1100</sup> ό.π., 102.

<sup>1101</sup> ό.π..

Η μοντέρνα μυθοπλασία αναπτύσσεται μέσα από στρατηγικές που εμπλέκουν και προκαλούν ερωτήσεις όπως: «Πώς μπορώ να ερμηνεύσω αυτόν τον κόσμο του οποίου εγώ είμαι μέρος; Και τι ακριβώς είμαι μέσα στον κόσμο αυτό; Τι υπάρχει εκεί έξω που μπορώ να μάθω; Πως μεταδίδεται η γνώση από τον έναν στον άλλο; Πώς αλλάζει το αντικείμενο της γνώσης όταν περνάει από τον έναν στον άλλο;» και ούτω καθεξής.<sup>1102</sup> Στη μεταμοντέρνα μυθοπλασία το κυρίαρχο χαρακτηριστικό είναι το «οντολογικό» στοιχείο, το οποίο αναπτύσσει στρατηγικές που περιλαμβάνουν και εκθέτουν σε πρώτο πλάνο αυτό που καλείται «μετα-γνωστικό» [post-cognitive]. Έτσι δημιουργούνται ερωτήματα όπως: «Ποιος κόσμος είναι αυτός; Τι πρέπει να γίνει; Ποιος από τους εαυτούς μου πρέπει να το κάνει;». Άλλες τυπικές μεταμοντέρνες ερωτήσεις αφορούν είτε την οντολογία της λογοτεχνίας, είτε το ίδιο το κείμενο και την οντολογία του κόσμου που παρουσιάζει. Για παράδειγμα: «Τι είναι ο κόσμος; Τι είδους κόσμοι υπάρχουν, πώς συγκροτούνται και σε τι διαφέρουν; Τι συμβαίνει όταν διαφορετικά είδη κόσμου έρχονται σε αντιπαράθεση ή όταν παραβιάζονται τα όρια μεταξύ των κόσμων; Ποιος είναι ο τρόπος ύπαρξης ενός κειμένου και ποιος είναι ο τρόπος ύπαρξης του κόσμου (ή των κόσμων) που προβάλλει; Πώς δομείται ένας προβαλλόμενος/σχεδιασμένος κόσμος; Επισημαίνει ότι μπορούν επίσης να προστεθούν πολλά ακόμη ερωτήματα που αφορούν στην ουσία της λογοτεχνίας.<sup>1103</sup>

Αυτό το οποίο είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακό για τις αφηγηματικές ακολουθίες που βρίσκονται συνεχώς υπό διαγραφή είναι το εξαιρετικά φορτισμένο, ζωντανό τους περιεχόμενο. Πολλά μεταμοντέρνα έργα συχνά γοητεύουν τα «χαμηλότερα» ένστικτα των αναγνωστών τους. Ο στόχος αυτού του εντυπωσιασμού είναι να παρασυρθεί ο αναγνώστης να «επενδύσει» συναισθηματικά στην υπό διαγραφή ή απόρριψη ακολουθία διεγείροντας τις ανησυχίες του, τη γοητεία, τα ταμπού, ή τα ενδιαφέροντά του.<sup>1104</sup> Έχοντας εμπλακεί στην αναπαράσταση, ο αναγνώστης «μισεί», ενοχλείται όταν η αναπαράσταση διαγράφεται. Η ώθηση του αναγνώστη να προσκολληθεί στη διαγραμμένη ακολουθία αυξάνει την ένταση μεταξύ (επιθυμητής) παρουσίας και (δυσανεστημένης) απουσίας.<sup>1105</sup>

Ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται τα γεγονότα στο κεφάλαιο αυτό με τον επίλογο αναγκάζει τον αναγνώστη να επιστρέψει πίσω στο κεφάλαιο, να το

---

<sup>1102</sup> ό.π., 9.

<sup>1103</sup> ό.π., 10.

<sup>1104</sup> ό.π..

<sup>1105</sup> ό.π..

ξαναδιαβάσει για να διαπιστώσει τελικά πως δεν έχει πάρει καμιά απάντηση, παρόλο που εν μέρει συμπληρώνει άλλη μια ψηφίδα σε αυτό που ονομάζει υπόθεση της *Remington*. Με τον τρόπο αυτό επιβραδύνεται ακόμη περισσότερο η ανολοκλήρωτη αυτή κατάσταση.<sup>1106</sup>

### 6.5.7 Κεφάλαιο 6: «Ύπαιθρος Χώρα»

Στο κεφάλαιο αυτό τα γεγονότα της αντιπαράθεσης ανάμεσα στον βασιλιά Κωνσταντίνο και τον Ελευθέριο Βενιζέλο σχετικά με την στάση που έπρεπε να λάβει η Ελλάδα στον πόλεμο, η περίοδος του 1928, καθώς και ο Νοέμβρης του 1945 αποτελούν το χρονικό πλαίσιο της ιστορίας. Τα ιστορικά γεγονότα που διαπερνούν το κεφάλαιο και σκηνοθετούν το χωροχρονικό πλαίσιο τη αφήγησης είναι τα εξής:<sup>1107</sup> το τελεσίγραφο του «ναυάρχου ντε Φουρνιέ», οι «Αμυνίτες Κρητικοί που φύλαγαν το χάνι στο πέρασμα», ο «Θεόκλητος Μηνόπουλος, Μητροπολίτης Αθηνών» (η ανάμειξη του στις πολιτικές αναταραχές, η καθαίρεση και η επαναφορά του στον θρόνο), η «Ελληνική τραγωδία του 1945» (οι ελληνικές βουλευτικές εκλογές του 1920 και η αποτυχία του Βενιζέλου).

Τα παραπάνω γεγονότα είτε παρουσιάζονται μέσα από την τριτοπρόσωπη αφήγηση του ανιψιού-ερευνητή, είτε εξιστορούνται σε πρώτο πρόσωπο μέσα από μια σειρά επιστολών που στέλνει κυρίως σε φίλους του, χωρίς, ωστόσο, να κατονομάζεται κάποιος από αυτούς:

Ο Δημήτριος με μια σειρά επιστολών σε φίλους κυρίως, μας δίνει μια αδρή και χαρακτηριστική περιγραφή της κατάστασης στην ύπαιθρο χώρα.<sup>1108</sup>

Η επέμβαση του αφηγητή, φανερώνει και επεξηγεί την τιτλοφόρηση του συγκεκριμένου κεφαλαίου, «περιγραφή της κατάστασης στην ύπαιθρο χώρα». Ωστόσο, η «ύπαιθρος χώρα» ποτέ δεν κατονομάζεται. Γνωρίζουμε ότι είναι ένα μέρος της Κυνουρίας. Άλλωστε, ιστορικά πρόσωπα, όπως ο Μητροπολίτης Θεόκλητος Μητρόπουλος κατάγονται από την Τρίπολη.

Σημαντική είναι η επέμβαση του αφηγητή που αφορά στην προσωπικότητα του Δημήτριου:

---

<sup>1106</sup> Ο Brian McHale σημειώνει ότι η χρήση πορνογραφικού ή σχεδόν πορνογραφικού υλικού για το σκοπό αυτό είναι το πιο ξεκάθαρο παράδειγμα. Γιατί, ο αφηγητής κάνει τον αναγνώστη του να αισθανθεί ντροπή με έναν ιδιαίτερα κυριολεκτικό τρόπο (ίσως ακόμη και φυσιολογικό). ό.π., 103.

<sup>1107</sup> Με τη σειρά που εμφανίζονται στο έργο και όχι τη χρονολογική σειρά.

<sup>1108</sup> Πάνου, *Remington*, 55.

Εσκεμμένα μέχρι στιγμής στην αφήγησή μας αποφύγαμε να κάνουμε και την παραμικρή έστω νύξη για την πολιτική τοποθέτηση του Δημήτριου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν τα αναγκαία στοιχεία με την σωστή αρμολόγηση των οποίων θα μπορούσαμε να αποδώσουμε μια αρκετά κατατοπιστική εικόνα αυτής της πλευράς της προσωπικότητάς του.<sup>1109</sup>

Μέσα από αυτή την αφήγηση φανερώνεται η άποψη του ανιψιού-ερευνητή ότι όλα τα ιστορικά γεγονότα που έχουν παρουσιαστεί στα προηγούμενα κεφάλαια δεν συνδέονται με την «πολιτική τοποθέτηση» του Δημήτριου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν μπορεί κανείς να κατανοήσει από τα συμφραζόμενα τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Όμως στο κεφάλαιο γίνεται φανερό η βενιζελογενής τοποθέτηση του ίδιου αλλά και του πατέρα του Νικόλαου. Η δήλωση του Νικόλαου ότι «κάτι τέτοια παλικάρια όχι μόνο ένα Ρούπελ, μα ολάκερη Ελλάδα μπορούν χίλιες φορές να ξεπουλήσουν» παραπέμπει στην αμαχητί παράδοση της φιλοβασιλικής κυβέρνησης.<sup>1110</sup>

Εντούτοις, ενώ, διακηρύσσει ότι «εσκεμμένα» μέχρι στιγμής απέφυγε να τοποθετήσει ξεκάθαρα τον Δημήτριο πολιτικά, δεν μας δίνει καμιά εξήγηση για τον λόγο που το κάνει. Επίτηδες, δηλαδή βγάζει έξω από τον ιστορικό καμβά που υφαίνει σε προηγούμενα κεφάλαια τη φιγούρα του Δημήτριου. Παραμένουμε όμως, ως αναγνώστες με απορίες. Ο αφηγητής δεν δίνει τον λόγο που αποφασίζει τώρα να μας φανερώσει το πολιτικό φρόνημα του Δημήτριου.

Είναι επίσης εντυπωσιακό το γεγονός ότι ο αφηγητής εξακολουθεί να παίζει το παιχνίδι με τον ήρωα του σπουδαίου στιχουργού. Ενώ ο αναγνώστης γνωρίζει ότι οι στίχοι «...να σου τσακίσω το σταμνί/να πας στη μάνα σου αδειανή...»,<sup>1111</sup> ανήκουν στο παραδοσιακό τραγούδι «Μαρούσα», παρουσιάζονται από τον αφηγητή ως να είναι συγγραφική επινόηση του Δημήτριου. Αφού, σύμφωνα με τον ανιψιό-ερευνητή όταν έχει «διαβλεπόμενα κέφια», «σκαρώνει» στίχους. Η σημασία του ρήματος που χρησιμοποιείται δε φαίνεται να μας επιτρέπει να εννοήσουμε ότι ο Δημήτριος θυμάται από μνήμης τα παραδοσιακά στιχάκια και τα τραγουδάει στην αγαπημένη του Ελένη. Αντίθετα, το ρήμα «σκαρώνω» έχει τη σημασία του επινοώ, συλλαμβάνω μια ιδέα και αρχίζω με σχέδιο να την εκτελώ:

Μόνο το διαβλεπόμενο κέφι του για το τραγούδι δεν τον εγκατέλειπε ποτέ κι όλο σκάρωνε δίστιχα γυρεύοντας κάπου να ξεσπάσει την ερημιά του. [...] Ξέσκιζε το

---

<sup>1109</sup> ό.π., 56-57.

<sup>1110</sup> Με τη σύμφωνη γνώμη του βασιλιά Κωνσταντίνου στις 26 Μαΐου του 1916, η κυβέρνηση Σκουλούδη με αναπληρωτή επιτελάρχη τον Ιωάννη Μεταξά, παραδίδει στους Γερμανοβουλγάρους το οχυρό, χωρίς η Ελλάδα να εισέλθει επίσημα στον πόλεμο.

<sup>1111</sup> Πάνου, *Remington*, 59.

τραγούδι την καρδιά κάθε περαστικής παλιά αγάπης και κάθε φίλου στο κρασί και στο γλέντι, έτσι που έβλεπαν ατελείωτα τα βάσανα του και την κατάντια του.<sup>1112</sup>

Ο αφηγητής με τον σχολιασμό του, παρουσιάζει την εικόνα του Δημήτριου-ποιητή, με την οποία είμαστε εξοικειωμένοι ως αναγνώστες. Αυτό που ωστόσο είναι «ανοίκειο» είναι ότι ο Δημήτριος είναι ο εμπνευστής του ανώνυμου παραδοσιακού τραγουδιού «Μαρούσα». Ο αφηγητής φαίνεται να εμπνέει τώρα και τον αναγνώστη του.

Ο McHale αναφέρει ότι οι φανταστικές αφηγήσεις υπόκεινται σε ορισμένους παγκόσμιους περιορισμούς. Εάν όμως ένα έργο παρεκκλίνει από αυτούς τους περιορισμούς, τότε δημιουργεί έναν νέο κόσμο, μια «ετεροτοπία»-«heterotopia». Στο έργο του Πάνου φαίνεται να έχουμε μια υπόθεση παραβίασης των ορίων ταυτότητας μεταξύ των χαρακτήρων που ανήκουν σε διαφορετικούς κόσμους και χαρακτήρες που ανήκουν στον πραγματικό-ιστορικό κόσμο. Το παραδοσιακό τραγούδι «Μαρούσα», παρουσιάζεται ως επινόηση ενός φανταστικού-επινοημένου ήρωα, του Δημήτριου. Στην ουσία έχουμε αυτό που ονομάζει ο McHale δια-κειμενική παραβίαση. Μόνο στο είδος του χώρου όπου θραύσματα ενός αριθμού πιθανοτήτων έχουν συγκεντρωθεί, μπορούν να συμβούν όλα αυτά. Ο McHale χρησιμοποιεί τον όρο που ο Michel Foucault χρησιμοποίησε, τον όρο «ετεροτοπία» [heterotopia] για να καταδείξει αυτή την αναδημιουργία, την παραβίαση.<sup>1113</sup>

### 6.5.8 Κεφάλαιο 7: «Ο Τόπος»

Μετά το κεφάλαιο με τίτλο «Ύπαιθρος χώρα» ακολουθεί «Ο τόπος». Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται για πρώτη φορά πληροφορίες σχετικές με το πρόσωπο της Ελένης. Σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση η Ελένη εξιστορεί τα οικογενειακά γεγονότα που σημάδεψαν τη ζωή της. Ο αφηγητής προχωράει στην αφήγηση της Ελένης σε πρώτο πρόσωπο απροειδοποίητα χωρίς οποιεσδήποτε ενδείξεις. Απουσιάζουν τα εισαγωγικά, αλλά και κάποιο σχόλιο από τον τριτοπρόσωπο αφηγητή.

Ένα μέρος του κεφαλαίου αποτελεί «το βασικό γράμμα» του Δημήτριου προς τους συγγενείς του στο χωριό. Το γράμμα παρουσιάζεται σε πλάγια γράμματα έτσι που να ξεχωρίζει από το υπόλοιπο σώμα της αφήγησης. Ο ήρωας αφηγητής επεμβαίνει με τα εξής σχόλιά του προκαταβολικά, προτού διαβάσουμε το γράμμα:

Επειδή επιθυμώ να προλάβω τυχόν αβασάνιστες ή επιπόλαιες κρίσεις για το χαρακτήρα του Δημήτριου και τον τρόπο συμπεριφοράς του απέναντι στους οικείους του -κι εδώ έχουμε την προσωπική μαρτυρία της Βασιλικής η οποία πολλά χρόνια

<sup>1112</sup> ό.π., 58.

<sup>1113</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 17-18.

αργότερα και αγνοώντας την ύπαρξη της επιστολής μου μίλησε για τον αυστηρό και σχεδόν δικτατορικό τρόπο με τον οποίο ο Δημήτριος συνέτασσε τα γράμματά του-οφείλω να εκφράσω τη γνώμη μου, που νομίζω πως έχει και τη μεγαλύτερη βαρύτητα, από την ίδια τη θέση του ερευνητή που προσπαθεί να ανασυνθέσει την εικόνα ενός κόσμου και μιας εποχής χαμένης ανεπιστρεπτί. Δεν είναι έλλειψη αγάπης προς τους δικούς του ή το αυταρχικό του χαρακτήρα που οδήγησαν τον Δημήτριο στη σύνταξη αυτής της επιστολής. Αντίθετα η άπειρη αγάπη και αφοσίωσή του στο πρόσωπο της Ελένης τον εξωθούσαν σε πράξεις πιθανόν αξιόμεπτε κατά έναν τρόπο, μα με μόνη ειλικρινή πρόθεση την δημιουργία γύρω της ενός κόσμου αγνού, καθαρού και όμορφου, έτσι που ταίριαζε στην αγάπη τους. Ίσως πολλοί να μη συμφωνούν στον τρόπο κυκλοφορίας του εσωτερικού ρευστού της αγάπης πάνω στην αρχή των συγκοινωνούντων δοχείων: Εκείνο νομίζω που έχει ουσιαστικότερη σημασία, δεν είναι ούτε το ύψος της στήλης ούτε η επιφανειακή πίεση, αλλά αυτή καθαυτή η πυκνότητα του αισθήματος.<sup>1114</sup>

Στο πιο πάνω απόσπασμα είναι χαρακτηριστική η ειρωνική αντίστιξη ανάμεσα στις απόψεις του ήρωα-αφηγητή από τη θέση του ως αυτόπτη μάρτυρα και στις απόψεις των υπόλοιπων ηρώων της ιστορίας. Η άποψη της Βασιλικής παρουσιάζεται από τη μια ως τεκμηρίωση και απόδειξη της αυστηρότητας του Δημήτριου. Από την άλλη, ο αφηγητής θέλοντας να προλάβει τις «τυχόν αβασάνιστες ή επιπόλαιες κρίσεις» των αναγνωστών προτρέπει να δικαιολογήσει την αυστηρή συμπεριφορά του Δημήτριου. Μάλιστα, θεωρεί ότι η δική του άποψη έχει τη μεγαλύτερη βαρύτητα, λόγω της αναγνωρισμένης προσωπικής, επιστημονικής του αξίας, από τη θέση του ερευνητή, η οποία φαίνεται να «επιβάλλεται» στην ουσία, υποσκελίζοντας την άποψη της Βασιλικής.

Απευθύνεται, παράλληλα σε ένα άγνωστο, για τον αναγνώστη, ακροατήριο. «Ίσως πολλοί να μη συμφωνούν», έτσι, που ο ήρωας-ερευνητής δεν αφήνει άλλα περιθώρια παρά να νοηθεί ότι ο αποδέκτης της αφήγησης είναι ο αναγνώστης. Ο ανιψιός-ερευνητής θεωρεί ότι η αυστηρότητα αυτή ελέγχεται από τα κίνητρα του μεγάλου έρωτα που τρέφει ο Δημήτριος για το πρόσωπο της Ελένης, και τον εξωθούν σε ακραίες πράξεις προκειμένου να δείξει την «άπειρη αγάπη και αφοσίωσή του στο πρόσωπο της Ελένης».<sup>1115</sup>

Ο αφηγητής στο παρόν κεφάλαιο με έναν τρόπο παράδοξο παρουσιάζεται και με τις δύο ιδιότητές του ταυτόχρονα. Από τη μια, ως συμμετέχων ήρωας γιατί δίνει την άποψη του ξεχωριστά από τους ήρωες σαν να είναι ομοδιηγητικός αφηγητής που συμμετέχει στην ιστορία ως αυτόπτης-μάρτυρας, αφού μας προϊδεάζει να πιστέψουμε στη δική του γνώμη και όχι τη Βασιλική. Από την άλλη, παρουσιάζεται και ως

---

<sup>1114</sup> Πάνου, *Remington*, 63.

<sup>1115</sup> ό.π..

παντογνώστης αφηγητής, αφού γνωρίζει τα πάντα για τους ήρωες του, ακόμη και για τους υποτιθέμενους αναγνώστες του, τους οποίους προσπαθεί να προκαταλάβει. Με τις συγκεκριμένες παρεκβάσεις είναι σαν να έχουμε ταυτόχρονα και έναν ομοδιηγητικό ήρωα που εκμυστηρεύεται την άποψή του και έναν ετεροδιηγητικό αφηγητή που περιγράφει τους ήρωες του παραμένοντας έξω από την ιστορία.

Ο ανιψιός-ερευνητής προσπαθεί να επιβάλει στον αναγνώστη του την άποψή του. Το αποτέλεσμα φυσικά πίσω από αυτό είναι η υπονόμηση. Μεταξύ της πραγματικής πληροφορίας, εκ μέρους της Βασιλικής, για τον δικτατορικό και αυστηρό χαρακτήρα του Δημήτριου, ως αναγνώστες δεν έχουμε παρά να εμπιστευτούμε την άποψη του αφηγητή, η οποία έχει και τη μεγαλύτερη βαρύτητα, αφού προσπαθεί κατά τρόπον «επιστημονικό», με την «ιδιότητα του ερευνητή» να ανασυνθέσει την εικόνα μιας χαμένης εποχής. Συνυπάρχει στην στάση του ανιψιού-ερευνητή ειρωνεία, αφού το γράμμα ως απτό αποδεικτικό στοιχείο αυτής της αυστηρότητας, αναγκάζει τον υποτιθέμενο αποδέκτη του να μην πάρει στα σοβαρά, τη βαρύνουσα γνώμη του ανιψιού-ερευνητή, υπονομεύοντας κατά αυτόν τον τρόπο τις απόψεις του ήρωα.

Στο κεφάλαιο αυτό παρεμβάλλονται πολλά παραθέματα από τα γραπτά του Δημήτριου, ίσως από τα Ημερολόγιά του. Ξεχωρίζουν εμφανώς από τα λόγια του αφηγητή γιατί έχουν εισαγωγικά. Τα παραθέματα περιτριγυρίζονται γύρω από την ιστορία του τόπου.<sup>1116</sup> Το πρώτο παράθεμα από τον Ηρόδοτο αναφέρεται στο ιστορικό της φυλής των Κυνουρίων, μια από τις επτά φυλές που κατοικούσαν στην Πελοπόννησο. Από αυτές τις φυλές δύο είναι οι γηγενείς φυλές, οι Αρκάδιοι και οι Κυννούριοι. Οι Κυννούριοι, σύμφωνα με το παράθεμα, αν και θεωρούν πως μονάχα αυτοί είναι Ίωνες, έχουν εντελώς αφομοιωθεί από τους Δωριείς (εκδεδωρίενται), εξαιτίας της υποταγής τους στους Αργείους και στον χρόνο που μεσολάβησε, για αυτό και αποκαλούνται Ορνεάτες και περίοικοι. Το παράθεμα στην ουσία, αντί να επικυρώνει την ιωνική καταγωγή των Αργείων, ματαιώνει την υποτιθέμενη «ιωνική» τους καταγωγή, έτσι που να λειτουργεί παρωδιακά. Η έννοια της αρχαιότητας επιτείνεται από το σχόλιο «Είμαστε παλιοί όσο κι ο τόπος»,<sup>1117</sup> φράση την οποία ψιθυρίζει στην Ελένη ο Δημήτριος. Παραθέτει ένα απόσπασμα από το *Οδοιπορικό* του Σατομπριάν, σε μετάφραση από τον Εμμανουήλ Ροΐδη. Ενδιαφέρον όμως προκαλεί το σχόλιο του αφηγητή πριν από την παράθεση του αποσπάσματος:

---

<sup>1116</sup> Ηρόδοτος: Θ.73.1.

<sup>1117</sup> Πάνου, *Remington*, 66.



Το βιβλίο του «Οδοιπορικόν από Παρισίους εις Ιεροσόλυμα», αποτελεί ένα θαυμάσιο ύμνο για την πατρίδα μας, μα νομίζω πως μας θωρούσε κάτω από το βάρος της κληρονομιάς μας κι όχι κάτω από το βάρος της μοίρας μας.<sup>1118</sup>

Το σχόλιο του αφηγητή έχει μια ειρωνική χρειά, όχι μόνο γιατί η εντύπωση του Σατομπριάν «φαίνεται» να είναι λανθασμένη, αφού οι Έλληνες που βλέπει «τώρα» είναι «άξιοι της μοίρας» τους, σε σχέση με τους αρχαίους, αλλά και για το γεγονός ότι ο αφηγητής μόλις προηγουμένως κάνει την ίδια ιστορική συσχέτιση με τον τόπο, αναφερόμενος πρώτα στους Κυνούριους που θεωρούν τους εαυτούς τους Ίωνες, αλλά αφομοιώνονται από τους Δωριείς και τους Αργείους. Κατά δεύτερον, στο αυτό-σχόλιο του Δημήτριου «είμαστε παλιοί όσο κι ο τόπος». Ο τόπος είναι παλιός. Ο Δημήτριος όχι. Εν τω μεταξύ, ακολουθεί η παράθεση του επιγράμματος του Σιμωνίδη του Κείου, το οποίο κάνει λόγο για τη μάχη στη Θυρέα, την ανδρεία που επέδειξαν χωρίς να οπισθοχωρήσουν, χαρακτηριστικό του τρόπου σκέψεως των αρχαίων Ελλήνων.<sup>1119</sup>

Η διήγηση για τον τόπο συσχετίζεται νοηματικά με την παράθεση αποσπασμάτων από το δημοτικό τραγούδι το *Κάστρο της Ωριάς*, το οποίο ο Δημήτριος τραγουδάει στην αγαπημένη του Ελένη:

Σαν της Ωριάς το κάστρο, δεν είδα κάστρο,  
Κάστρο δεν είδα, φράγκα με τα ρεπαντιά...

[...] Το τραγούδι έσβηνε στα χείλη του ενώ η ματιά του βούλιαζε μια γλυκιά νοσταλγία. Γέλασε με τούτη την περίεργη αίσθηση της ομορφιάς που τον κυριεύε, στη σκέψη τα φράγκα με τα μελαγχολικά μάτια. Όσο για τα ρεπαντιά, σε καμιά περίπτωση δεν μπορούν να συγκριθούν με το βαρύ ροζ μεταξωτό της Ελένης.<sup>1120</sup>

Το σχόλιο: «Όσο για τα ρεπαντιά, σε καμιά περίπτωση δεν μπορούν να συγκριθούν με το βαρύ ροζ μεταξωτό της Ελένης» δεν γίνεται σαφές αν το σκέφτεται ο Δημήτριος ή ο ανιψιός-ερευνητής. Λειτουργεί πάντως ειρωνικά η αντίστιξη ανάμεσα στην παραδοσιακή αμφίεση «ρεπαντιά» της κόρης του δημοτικού τραγουδιού και στο «αριστοκρατικό», βαρύ ροζ μεταξωτό ρούχο που φοράει η Ελένη. Το σχόλιο αυτό φαίνεται να συνηγορεί με την «άποψη» της Ελένης, για τον φειδωλό και «παράξενο» για αυτήν τρόπο με τον οποίο εκφράζει τον έρωτά του, ο Δημήτριος και απέναντί της. Ενώ ο Δημήτριος μέσα από τις διηγήσεις του για τον «παραδοσιακό» τόπο θεωρεί ότι

<sup>1118</sup> ό.π., 67.

<sup>1119</sup> Με τη Μάχη της Θυρέας ξεκινάει και η «Ιστορική εισαγωγή για τον τόπο». Πολέμησαν χωρίς να οπισθοχωρήσουν, εκεί έδωσαν τη ζωή τους. «Εκεί που στήσαμε τα πόδια μας εκεί δώσαμε και την ζωή μας», αναφέρει το επίγραμμα για τη μάχη στην Θυρέα.

<sup>1120</sup> ό.π., 69.

εκφράζει την αγάπη του απέναντι στην Ελένη, η ίδια εκλαμβάνει τη στάση του ως εντελώς αποτυχημένη για την ερωτική τους σχέση.

Ο Δημήτριος, για τον οποίο γνωρίζουμε ήδη ότι έχει δεξιότητες, δοκιμογράφου επιδίδεται σε μια φιλολογική ανάλυση του δημοτικού τραγουδιού. «Επιτρέψτε μου όμως να σας εκθέσω τα επιχειρήματα εκείνα που θα μας πείσουν ότι το κάστρο της Κυνουρίας είναι και το αληθινό κάστρο της Ωριάς».<sup>1121</sup> Παραπέμπει στις μελέτες του Νικόλαου Πολίτη και του Σάθα, στον γεωγράφο Πτολεμαίο, στο *Αραγωνικό Χρονικό του Μορέως* και σε πολλές άλλες πληροφορίες προκειμένου να ερμηνεύσει τις παραλλαγές του τραγουδιού. Στο τέλος, καταλήγει σε συμπεράσματα που αφορούν στο ότι το σημείο της Κυνουρίας, το οποίο τεκμηριώνει την υπόθεση για το Κάστρο της Ωριάς, είναι το τοπωνύμιο «Δραγαλεβός», το οποίο ανήκει σε ένα χωριό της περιοχής του Άστρους. Συνηγορεί στην άποψη ότι το κάστρο της Ωριάς είναι τελικώς το κάστρο της Κυνουρίας. Καταλήγει τελικά στο συμπέρασμα ότι «οι μικρές παραφθορές ή εναλλαγές των γραμμάτων βήτα, γάμα, δέλτα ή λάμδα, δε νομίζω πως μειώνουν την σπουδαιότητα της μαρτυρίας»,<sup>1122</sup> το οποίο και παρουσιάζει στην αγαπημένη του Ελένη.

Εντούτοις, από τα σχόλια του αφηγητή που έπονται μαθαίνουμε ότι η φιλολογική αυτή ερμηνεία κούραζε την Ελένη, η οποία δεν μπορούσε να κατανοήσει ότι πήγαζε από τα βαθιά αισθήματα του έρωτα και της αγάπης που έτρεφε ο Δημήτριος για το πρόσωπό της:

Τα τελευταία λόγια τα είπε σύντομα και στεγνά, θέλοντας με την τυπικότητα του φιλόλογου να απαλύνει την εντύπωση του προηγούμενου οίστρου του, που τον άφηνε έκθετο, νόμιζε, στους συνομιλητές του. [...] η Ελένη παραπониόταν ότι ζυγιάζει και τσιγκουνεύεται τα ερωτόλογά του, [...] δεν μπορούσε να καταλάβει πως μιλώντας ο Δημήτριος για τον τόπο και τους ανθρώπους, [...] ξέχυνε τις φλέβες της αγάπης του στη διήγησή του.<sup>1123</sup>

Από το πιο πάνω σχόλιο του αφηγητή μαθαίνουμε ότι η Ελένη δεν μπορεί να κατανοήσει τη φιλολογική πλευρά του Δημήτριου. Η αγάπη του για την Ελένη παραλληλίζεται με την αγάπη του για τον τόπο. Ο αφηγητής διαλέγει παραθέματα που αφορούν στην καλλιεργημένη πλευρά του και στην αγάπη του για τον τόπο, παρά στοιχεία για την ερωτική τους σχέση. Η ισχνή αυτή νύξη φαίνεται να αναιρεί, ωστόσο τα όσα έχουν ειπωθεί. Η Ελένη ως πρωταγωνίστρια του έργου «παραπониέται» για τη φιλολογική φλυαρία του. Με το σχόλιο αυτό γίνεται έκδηλη η προσπάθεια του ανιψιού-

---

<sup>1121</sup> ό.π., 70.

<sup>1122</sup> ό.π., 71.

<sup>1123</sup> ό.π..

ερευνητή στην αρχή να δικαιολογήσει την «αυστηρή» στάση του Δημήτριου απέναντι στους άλλους. Από την άλλη, παρουσιάζει την απόλυτη «παντογνωσία» του για την ποιότητα και τον χαρακτήρα του ήρωα του, αφού η Ελένη δεν είναι σε θέση να καταλάβει ότι ο Δημήτριος «μιλώντας για τον τόπο και τους ανθρώπους, [...] ξέχυνε τις φλέβες της αγάπης του στη διήγησή του».<sup>1124</sup>

Στη συνέχεια η αφήγηση, χωρίς κάποια γραφική ή αφηγηματική ένδειξη, περνάει στον τριτοπρόσωπο ήρωα-ερευνητή, σε άλλο χρόνο και τόπο για να συσχετιστεί θεματικά με την επιβεβαίωση ότι το κάστρο της Κυνουρίας είναι το κάστρο της Ωριάς. Ο αφηγητής συμμετέχοντας ως ήρωας αυτοδιηγητικός, τώρα βρίσκεται σε ένα παλιό φορτηγό στις κορφές του Πάρνωνα με οδηγό τον Γεώργιο.<sup>1125</sup> Περνάνε από την «πελώρια, βραχώδη πυραμίδα που κείτονταν καταμεσίς του μικρού κάμπου, σαν κατασκευή θεόκτιστη».<sup>1126</sup> Ο Γεώργιος<sup>1127</sup> επιβεβαιώνει σε ευθύ διάλογο με τον αφηγητή, ότι η βραχώδης πυραμίδα είναι το κάστρο της Ωριάς, στο οποίο αναφέρεται και το τραγούδι για τη βασιλοπούλα. «Λένε πως βρέθηκαν τέτοια κάστρα, μα σίγουρα το δικό μας είναι το σωστό. Ο Δημήτριος λέει ότι το βρε και στα βιβλία».<sup>1128</sup>

### 6.5.9 Κεφάλαιο 8: «Περιπλάνηση»

Ο Δημήτριος σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση μας εξιστορεί την πρώτη του συνάντηση με τον δάσκαλό του Αλέξανδρο Δελμούζο. Γνωρίζουμε ήδη από το δεύτερο κεφάλαιο ότι ο Δημήτριος υπήρξε μαθητής του Δελμούζου και η διδασκαλική του θητεία τον οδήγησε σε διάφορες γωνιές της Ελλάδας.<sup>1129</sup> Στην αρχή του κεφαλαίου δεν κατονομάζεται, παρά μόνο προς το τέλος του κεφαλαίου, όπου ο Δημήτριος απογοητευμένος από το περιβάλλον του σχολείου της Ξάνθης και τους τέσσερις συναδέλφους του, οι οποίοι,

[...] υποτίθεται διαλεγμένοι ανάμεσα στους καλύτερους από το υπουργείο για μια τέτοια αποστολή, κάνουν ότι μπορούν για να εφαρμόσουν κάθε στραβή μεσαιωνική αντίληψη πάνω στα παιδιά, που παράλληλα συνοδεύεται από το ατελείωτο λιβάνισμα της διεύθυνσης. Καθετί που δεν συνοδεύεται από το λιβάνισμα αυτό θεωρείται

<sup>1124</sup> ό.π..

<sup>1125</sup> Αδερφός του Δημήτριου από τον δεύτερο γάμο του πατέρα του Νικόλαου.

<sup>1126</sup> ό.π., 72.

<sup>1127</sup> Ο Γεώργιος στρατολογήθηκε για έξι μήνες αναγκαστικά από τις Μονάδες Ασφαλείας Υπαίθρου, γνωστούς ως ΜΑΥ-δες. (Ενοπλή οργάνωση που δημιουργήθηκε το φθινόπωρο του 1946, για την άμυνα απέναντι στις δυνάμεις του Δημοκρατικού Στρατού) Επιστρέφει τον Γενάρη του '49, καίνε το σπίτι του, μένει αναγκαστικά στην πόλη και «τον έγγραψαν μάλιστα και ανταρτόπληκτο». Αργότερα χτίζει το καμένο σπίτι, κι αγοράζει ένα «παλιοφορτηγό από εκείνα που άφησαν οι Γερμανοί φεύγοντας», ό.π., 73.

<sup>1128</sup> ό.π..

<sup>1129</sup> ό.π., 18.

επιλήψιμο. Ο Δελμούζος είναι ο κομμουνιστής που διείσδυσε στο πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης υπονομεύοντας τα θεμέλια του κράτους.<sup>1130</sup>

Την αφήγηση του Δημήτριου ακολουθούν χωρίς κάποια ένδειξη (εισαγωγικά, πλάγια γράμματα, υπόδειξη από τον αφηγητή) αυτούσια παραθέματα από τον Τύπο, όπου ο Αλέξανδρος Δελμούζος κατηγορείται για αντεθνική διδασκαλία.<sup>1131</sup> Η μόνη αλλαγή που πραγματοποιείται στα παραθέματα είναι η αντικατάσταση του ονόματος του Αλέξανδρου Δελμούζου υπό τον γενικό τίτλο του διευθυντή, έτσι που να μην εμφανίζεται άμεσα ο κατηγορούμενος. Από ιστορικές πηγές γνωρίζουμε ότι το 1908 αναλαμβάνει Διευθυντής του Παρθεναγωγείου του Βόλου, όπου και παραιτήθηκε το 1911. Ο Μητροπολίτης Δημητριάδος και Βόλου στις 10 Φεβρουαρίου αιφνιδιαστικά και χωρίς καμιά προειδοποίηση επισκέφθηκε το Παρθεναγωγείο και επιτέθηκε στους λειτουργούς, αφού παρακολούθησε παράδοση μαθημάτων. Στις 2 Μαρτίου πραγματοποιήθηκε λαϊκό συλλαλητήριο, εναντίον της λειτουργίας του σχολείου. Ο Δελμούζος υποχρεώθηκε να δώσει την παραίτησή του λίγες μέρες μετά.<sup>1132</sup> Τα παραθέματα που παρεμβάλλονται ανάμεσα στην αφήγηση αναπαριστούν αυτό το περιστατικό, ωστόσο ο αναγνώστης δεν είναι σε θέση να το καταλάβει άμεσα αν δεν γνωρίζει τα ιστορικά συμβάντα.

Έπεται η αφήγηση του Αλέξανδρου Δελμούζου, σε πρώτο ενικό πρόσωπο, ο οποίος εξακολουθεί να παραμένει ανώνυμος. Η αφήγηση αυτή δημιουργεί μια σύγχυση στον αναγνώστη, γιατί δεν ξεκαθαρίζεται, αν αυτός ο οποίος μιλάει είναι ο Δημήτριος ή ο Δελμούζος. Η ομοιογένεια ανάμεσα στον Δελμούζο και τον Δημήτριο είναι χαρακτηριστική. Ο Δημήτριος παρουσιάζεται το ίδιο προοδευτικός στις παιδαγωγικές μεθόδους με τον δάσκαλό του, γι' αυτό και δεν γίνεται αποδεκτός από τους ιερωμένους της περιοχής.

Χαρακτηριστικό το παιχνίδι με τη λέξη «απόστολος» στο κεφάλαιο. Ο Δελμούζος απευθυνόμενος στον Δημήτριο στην πρώτη τους συνάντηση του είπε χαρακτηριστικά: «γυρεύουμε ζυμάρι αγνό να πλάσουμε απόστολους της ιδέας, φωτισμένους δάσκαλους να τους σκορπίσουμε σε κάθε γωνιά της Ελλάδας...».<sup>1133</sup> Λίγο παρακάτω «τσακισμένος» ο Δημήτριος από τον δρόμο για τον Όροβο με

---

<sup>1130</sup> ό.π., 86.

<sup>1131</sup> Από τις εφημερίδες της εποχής *Θασσαλία* και *Κήρυξ*. Βλ. Αλέξης Δημαράς, *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε* (Αθήνα: Εκδόσεις Ερμής, 1974), 89-91.

<sup>1132</sup> Κ.Θ. Δημαράς, «Η διακόσμηση της ελληνικής ιδεολογίας», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους από 1881 ως το 1913* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, τόμ. ΙΔ', 1977), 411.

<sup>1133</sup> Πάνου, *Remington*, 74.

αυτοσαρκασμό αναφέρει τα εξής: «Πέφτω με όλο μου το βάρος πάνω στα γυμνά σανίδια του κρεβατιού μου πνιγμένος από ευτυχία, εγώ ο απόστολος της ρωμισσύνης».<sup>1134</sup> Τη λέξη «απόστολος του θεού» χρησιμοποιεί αμέσως πριν, μάλλον για το πρόσωπο του Μητροπολίτη Γερμανού Καραβαγγέλη, που φαίνεται να είναι η φιγούρα που συναντάει, ο Δημήτριος κατά τη διάρκεια του ταξιδιού στον Όροβο. Υπήρξε λόγιος ιεράρχης με πλούσια δράση στον Μακεδονικό αγώνα και δημιούργησε τα πρώτα αντάρτικα σώματα αυτοάμυνας.

«Είμαι ο πλέον μορφωμένος εξ όλων των ιερωμένων της περιφέρειας, ο πλέον ελληνοπρεπέστατος, ο πλέον ελληνομαθέστατος κληρικός των ορεινών τούτων χωρίων»,<sup>1135</sup> παραθέτει ο αφηγητής χωρίς κάποια ένδειξη ή πληροφορία για το πρόσωπο που αναφωνεί απότομα αυτούς τους λόγους. Ο Δημήτριος αναφέρει λίγο παρακάτω «Δεν έδινα προσοχή στα λόγια του».<sup>1136</sup> Ωστόσο, διαπιστώνει δια μέσου μιας κωμικής περιγραφής της εξωτερικής του εμφάνισης ότι είναι ο «σπουδαίος απόστολος του κομιτάτου»:

Από το άνοιγμα του ράσου του μπορούσες να διακρίνεις γύρω στις μπότες και στις γάμπες του κάτι χοντρομάλλινες στρατιωτικές γκέτες, καλοτυλιγμένες και δεμένες με σκοινιά που του φούσκωναν υπερβολικά τα ποδάρια. Μα πιο φουσκωμένο έβρισκες το κορμί του, ντυμένο με πολλά μάλλινα στρατιωτικά χιτώνια θεόκλειστα ψηλά ως το λαιμό. Δεν άργησα να καταλάβω ότι αυτός ο απόστολος του θεού ήταν ο καλύτερος απόστολος του κομιτάτου, με το ελεύθερο που έχει από το σχήμα του να τριγυρίζει ανενόχλητος τα χωριά και να μπαινοβγαίνει τα σύνορα.<sup>1137</sup>

Παρόλο που πουθενά λοιπόν δεν κατονομάζεται ο Μητροπολίτης Γερμανός Καραβαγγέλης, διαπιστώνει κανείς πως υπάρχει άμεση σύγκλιση ανάμεσα στην περιγραφή της αμφίεσης που πραγματοποιείται στη *Remington* και στα *Απομνημονεύματα* του ίδιου του Μητροπολίτη. Ο εν λόγω ιερωμένος περιγράφει χαρακτηριστικά στα *Απομνημονεύματά* του την εμφάνισή του και το γεγονός ότι οι περισσότεροι που τον αντίκρυζαν νόμιζαν ότι είναι στρατιωτικός παρά ιερωμένος:

Έπειτα όταν έκανα τέτοια επικίνδυνα ταξίδια ντυνόμουν κάπως διαφορετικά. Έρριχνα επάνω μου ένα μαύρο εγγλέζικο αδιάβροχο, φορούσα μπότες ψηλές ως το γόνατο, το αντέρι μου το εσήκωνα κι έπιανα τις άκρες του μέσα στις τσέπες μου και πάνω από το καμηλαύκι μου έρριχνα ένα μαύρο μαντήλι. Στον ώμο μου κρεμόνταν το μάλιγχερ και στο στήθος μου σταυρωτά κάτω από το αδιάβροχο διακρίνονταν οι φυσιγγιοθήκες με τα φυσέκια. Στη μέση φορούσα μια πέτισηνη ζώνη απ' όπου κρέμονταν από τη μια μεριά η θήκη του πιστολιού μου, που ήταν μεγάλο και γίνονταν εν ανάγκη και τουφέκι, κι απ'

---

<sup>1134</sup> ό.π., 81.

<sup>1135</sup> ό.π., 80.

<sup>1136</sup> ό.π..

<sup>1137</sup> ό.π..

την άλλη ένα μαχαίρι στη θήκη του. Έτσι όλοι με πέρασαν για στρατιωτικό ή αστυνομικό. Συχνά γυμναζόμουν εις το σημάδι.<sup>1138</sup>

Ακολουθεί η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του Δημήτριου και οι εμπειρίες του από την Καλαμάτα και τη Φλώρινα. Η εξιστόρηση του Δημήτριου για τους ντόπιους κατοίκους της υπαίθρου, χωρίς κάποια εξαγγελία διακόπτεται από την αφήγηση της Λέγκως η οποία σε πρώτο πρόσωπο διηγείται τη νύχτα του γάμου της. Παράλληλα, δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει ότι τα ονόματα του ζευγαριού, Λέγκω και Ντήμης είναι ίδια με τα ονόματα της Ελένης και του Δημήτριου:

Σε τούτα τα μέρη οι άντρες της παντριάς αγοράζουν τις γυναίκες τους πληρώνοντας ένα ποσό στον πατέρα της κόρης, [...] Με τα λόγια στην αρχή, με το ξύλο ύστερα η Λέγκω πείστηκε. Έγινε ο γάμος. Μπήκαμε στο δωμάτιο. Εγώ κάθισα στην καρέκλα κι έκλαιγα. Ο Ντήμης με φίλησε. Εγώ τον έσπρωξα.<sup>1139</sup>

Στο κεφάλαιο αυτό η ζωή του Αλέξανδρου Δελμούζου φαίνεται να αντικατοπτρίζεται στη ζωή του Δημήτριου και το αντίστροφο:

Φορτωμένος με όνειρα και ιδέες για την εφαρμογή μιας σχολικής ζωής βασισμένης πάνω στην Πεσταλοζική<sup>1140</sup> αγάπη για το παιδί, βρέθηκε μπροστά σε τριακόσιες εξαγριωμένες υπάρξεις που μόνο ανθρώπινο χαρακτηρισμό είχαν τον ομαδικό νυχτερινό βήχα που τους ξέσκιζε τα στήθη. Το παιδαγωγικό πνεύμα του Μαράσλειου από το οποίο είναι βαθιά ποτισμένος, του φαίνεται εντελώς αδύνατο να εφαρμοστεί σε μια τέτοια πρωτόγονη κατάσταση.<sup>1141</sup>

Ωστόσο, μόνο αν κανείς γνωρίζει τις βασικές ιστορικές πληροφορίες για τον Αλέξανδρο Δελμούζο<sup>1142</sup> είναι σε θέση να κατανοήσει τις πληροφορίες του αφηγητή. Σε ένα σημείο το πρόσωπο της αφήγησης από πρώτο ενικό εναλλάσσεται με πρώτο πληθυντικό και τρίτο πρόσωπο:

Συχνά ουσία είναι το συγκεκριμένο περιστατικό, η λεπτομέρεια. Η κάθε στιγμή μπορεί να φέρει κάτι πολύτιμο, και να το φέρει από ασήμαντη αφορμή. Και τα διάφορα περιστατικά, οι λεπτομέρειες και οι στιγμές πληθαίνουν μέρα με τη μέρα, στριμώχνονται στη μνήμη, ξεθωριάζουν, σβήνουν τέλος στο πέρασμα του καιρού και μένει μονάχα μια καθαρή γραμμή, που είναι σχήμα γεωμετρικό και η ζωή της λείπει. Έτσι ήταν φυσικό να γίνει σε πολλά και τώρα που πέρασαν όσο και αν προσπαθήσαμε

<sup>1138</sup> Αντιγόνη Μπέλλου-Θρεγιάδη, *Μορφές Μακεδονομάχων και τα Ποντιακά του Γερμανού Καραβαγγέλη* (Αθήνα: Εκδόσεις Τροχαλία, 1984), 75-76.

<sup>1139</sup> Πάνου, *Remington*, 78.

<sup>1140</sup> Γιόχαν Χάινριχ Πεσταλότσι, Ελβετός παιδαγωγός.

<sup>1141</sup> Πάνου, *Remington*, 85.

<sup>1142</sup> Το 1917-1918 ο Αλέξανδρος Δελμούζος ως ανώτερος επόπτης Δημοτικής Εκπαίδευσης στην προσωρινή κυβέρνηση του Ελευθέριου Βενιζέλου, συνεργάστηκε με τους Δημήτρη Γληνό, Μανώλη Τριανταφυλλίδη και Ζαχαρία Παπαντωνίου και εισήγαγαν τη δημοτική γλώσσα στο δημοτικό. (*Αλφαβητάρι στον Ήλιο, Ψηλά Βουνά*). Η δικτατορία του Πάγκαλου διακόπτει το έργο αυτό, τα αναγνωστήρια αντικαθίσταται από άλλα γραμμένα στην καθαρεύουσα, γιατί η δημοτική γλώσσα συνδέεται με τον αναρχισμό και τον κομμουνισμό. Βλ. Κ.Θ. Δημαράς, Δημαράς, «Η διακόσμηση», 413.

το αντίθετο. Τέτοια όμως είναι και τέτοια θα είναι συχνά και για καιρό στον τόπο μας η τύχη για ορισμένες ατομικές ή ομαδικές προσπάθειες, να δίνουν μονάχα συντρίμματα. Και σ' αυτό δε φταίει μόνο η εποχή μας, τα εμπόδια και οι δυσκολίες, που βάζει σε κάθε μας βήμα, παρά και τα εμπόδια και οι δυσκολίες που πηγάζουν από μέσα μας. Και όμως και τα συντρίμματα είναι πολύτιμα, όταν μπορεί να βγει από μέσα τους κάποια ζωή.<sup>1143</sup>

Η σύγχυση τώρα γίνεται πιο έντονη γιατί το «εμείς» δε διασαφηνίζεται. Η παρέκκλιση αυτή των ορίων ταυτότητας μεταξύ των χαρακτήρων και των πραγματικών ιστορικών προσώπων που ανήκουν σε διαφορετικούς «οντολογικούς» κόσμους αφήνει μετέωρη την αφήγηση να πηγαινοέρχεται ανάμεσα στους υποψήφιους αφηγητές: Αλέξανδρο Δελμούζο, Δημήτριο και ανιψιό-ερευνητή και τον ίδιο τον συγγραφέα, τον Γιάννη Πάνου.

#### **6.5.10 Κεφάλαιο 9: «Ανατολή»**

Στο κεφάλαιο αυτό ο βασικός αφηγητής είναι ο Δημήτριος. Το θέμα του κεφαλαίου είναι ο έρωτας του Δημήτριου και της Ελένης, κατά τη διάρκεια της διαμονής τους στην Αίγυπτο. Για αυτό άλλωστε και ο τίτλος «Ανατολή». «Θεέ μου, πόσο θ' αντέξω τούτη την Ανατολή», αναφωνεί ο Δημήτριος στο τέλος του κεφαλαίου.<sup>1144</sup> Το κεφάλαιο ξεκινάει με μια σκηνή όπου ο Δημήτριος ξαπλώνει με την αγαπημένη του πάνω σε έναν βράχο στην «ποταμόνησο της Γκιζίρας»- στην Αίγυπτο. Αφηγητής είναι ο Δημήτριος. Η εξιστόρηση, ωστόσο εναλλάσσεται απότομα, ήδη από το ξεκίνημα του κεφαλαίου. Ενώ, ο Δημήτριος αγναντεύει με την αγαπημένη του Ελένη τα «αυτοκίνητα», τις «φρεγάδες» και τα «φώτα», ένας καινούριος ήρωας, ο Γιοχάνες, μπαίνει στη ροή της αφήγησης σαν να είναι γνωστό πρόσωπο της ιστορίας, χωρίς κάποια ένδειξη ή προανάγγελμα, σε έναν άλλο άγνωστο χώρο και τόπο:

Ο Γιοχάνες έφυγε ξανά για την πολιτεία. [...] Είχε προκόψει πολύ, πέτυχε να γράψει ένα ποίημα για την Εσθήρ, μια εβραίοπούλα που έγινε βασίλισσα της Περσίας, έργο που τυπώθηκε και του το πλήρωσαν. Ένα άλλο ποίημα ο «Λαβύρινθος του Έρωτα», που το είχε βάλει στο στόμα του Μούνκεν Βέντ, έκανε το όνομα του πασίγνωστο.<sup>1145</sup>

Ο Μούνκεν Βέντ είναι ο ήρωας του ομώνυμου βιβλίου του Knut Hamsun, παράνομος γιος μιας γαλατούς. Εγκαταλείπει τις θεολογικές σπουδές και αφιερώνεται στο κυνήγι και την αποπλάνηση των γυναικών. Βρίσκεται διχασμένος ανάμεσα στον έρωτά του για την Blis και την Iselin. Η Iselin παντρεύεται τον ισχυρό Didrik, αλλά τα συναισθήματά της για τον Munken Vendt επιμένουν, όπως και η γοητεία του μαζί της.

<sup>1143</sup> Πάνου, *Remington*, 77.

<sup>1144</sup> ό.π., 93.

<sup>1145</sup> ό.π., 89-90.

Η αναφορά στο κείμενο της *Remington* δεν παραπέμπει άμεσα ούτε στο ομώνυμο βιβλίο του Hamsun, *Munken Vendt (1902)*, ούτε στο ποίημα *Λαβύρινθος του Έρωτα*, παρά μόνο έμμεσα.

Το απόσπασμα αποτελεί παράθεμα από το βιβλίο του Hamsun, *Βικτώρια. Ιστορία ενός ερώτα* (1898), όπου ο ήρωας Γιοχάνες, αγροτόπαιδο, γιος ενός μυλωνά, ερωτεύτηκε τη Βικτώρια, την κόρη ενός τοπικού άρχοντα. Ο Γιοχάνες πηγαίνει στην πόλη για να σπουδάσει και εκεί δημοσιεύει επίσης τα πρώτα του λογοτεχνικά έργα. Εν τω μεταξύ, ο πατέρας της Βικτωρίας αντιμετώπισε οικονομικές δυσκολίες και για να σώσει τον πατέρα της, η Βικτώρια, αρραβωνιάστηκε με τον Όττο, γιο ενός εύπορου δικαστικού. Τελικά, και μετά από πάρα πολλές μπερδεμένες καταστάσεις, φαίνεται ότι υπάρχει πιθανότητα ο Γιοχάνες και η Βικτώρια να είναι μαζί. Αλλά το μυθιστόρημα τελειώνει με τη Βικτώρια να πεθαίνει από φυματίωση στην ηλικία των 23 ετών. Ο παράφορα ερωτευμένος Γιοχάνες αναρωτιέται «Τί είναι ο έρωτας;». Ο αναγνώστης της *Remington* δεν μπορεί παρά να παραλληλίσει τους δύο ερωτευμένους ήρωες Γιοχάνες και Δημήτριο, των οποίων ο φλογερός έρωτας δεν ολοκληρώνεται με ένα αίσιο τέλος.

Είναι σημαντικό πάντως να επισημάνουμε ότι ένα διακειμενικό δίκτυο ηρώων διαπερνάει τα ίδια έργα του συγγραφέα του Hamsun. Για παράδειγμα, ο ήρωας από το ομώνυμο βιβλίο του *Munken Vendt* επανεμφανίζεται εκτός από τη *Βικτώρια* και στα έργα του *Pan* και *Rosa*. Εκτός όμως από την τακτική αυτή, ο ομιλούμενος μονόλογος του Γιοχάνες, όντας εστιασμένος στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα, μοιάζει με έναν εσωτερικό μονόλογο. Ωστόσο, αυτές οι αφηγηματικές τεχνικές αν και συνδέονται με τη νεωτεριστική πεζογραφία, μπορούν να εκληφθούν μόνο ως προδρομικές τεχνικές μιας ρεαλιστικής αφηγηματικής απεικόνισης.

#### **6.5.11 Κεφάλαιο 10: «Βικτώρια»**

Δεδομένης της διακειμενικής αναφοράς στο έργο του Knut Hamsun, ο αναγνώστης δεν μπορεί παρά να συσχετίσει αρχικά τον τίτλο του κεφαλαίου με το ομώνυμο βιβλίο. Ο ανιψιός-ερευνητής από την αρχή νιώθει την υποχρέωση και θεωρεί ότι είναι πιο τίμιο «να εκθέσει αναλυτικά τις προσπάθειες και τις δυσκολίες που προέκυψαν στην πορεία της αφήγησης, έστω κι αν τα προβλήματα δεν ξεπεράστηκαν και απόβηκαν χωρίς κανένα αποτέλεσμα».<sup>1146</sup> Το «πρόβλημα» για το οποίο κάνει λόγο ο ανιψιός-

---

<sup>1146</sup> Πάνου, *Remington*, 94.



ερευνητής είναι η φράση «Χαμένη Βικτόρια» στο πίσω μέρος μιας φωτογραφίας της Ελένης μαζί με τον Δημήτριο μπροστά στη Σφίγγα.<sup>1147</sup>

Στην ουσία σε αυτό το κεφάλαιο, με την ταυτόχρονη παρουσίαση και απόρριψη όλων των υποτιθέμενων εκδοχών που αφορούν την ερμηνεία της φράσης «Χαμένη Βικτόρια», λειτουργεί αποπροσανατολιστικά για τον αναγνώστη. Βάσει της ορολογίας του McHale θα συσχετίζαμε το κεφάλαιο αυτό με τη λογοτεχνική πρακτική του «Sous rature». Ο αφηγητής παρουσιάζει με σαφή τρόπο όλες τις ερμηνείες που δίνει για να επεξηγήσει το αίνιγμα της φράσης. Εντούτοις, ακυρώνει ξεκάθαρα όλες τις ερμηνείες αφήνοντας αναπάντητα τα ερωτήματα και τον αναγνώστη εκτεθειμένο.

Από την πρώτη κιόλας περιγραφή, δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει την «κωμική» παρήχηση του «σφιγγ» ανάμεσα στη «σφιγμένη ζώνη της καμπαρντίνας του Δημήτριου [...] μπροστά στη Σφίγγα» καθώς επίσης και τον συσχετισμό ανάμεσα στην αινιγματική φράση «Χαμένη Βικτόρια» και τον γρίφο τον οποίο ρωτούσε τους περαστικούς η Σφίγγα και έλυσε ο αργότερα Οιδίποδας. Άλλωστε, ο αφηγητής παρακάτω, σε μια από τις απορριφθείσες εκδοχές προβαίνει σε έναν ατυχή συσχετισμό ανάμεσα στην χαμένη νίκη στον ερωτικό τομέα, από τη μια στον Οιδίποδα και τον Δημήτριο και από την άλλη, στην χαμένη νίκη της Σφίγγας με τον χρόνο.

Ο ανιψιός-ερευνητής δεν μπορεί να συσχετίσει τη φράση «Χαμένη Βικτόρια» με κάποιο πρόσωπο από τη ζωή του Δημήτριου, γι' αυτό επιδίδεται σε μια ερευνητική ανάλυση της λέξης, διερευνώντας πιθανές σημασίες της φράσης, προσπαθώντας να λύσει το αίνιγμα της φωτογραφίας στη Σφίγγα. Ανάμεσα σε ποικίλες και διαφορετικές μεταξύ τους εκδοχές, ο αφηγητής υποδύεται το παιχνίδι των πιθανοτήτων, στοιχείο που έρχεται σε αντίστιξη με τον φακό του παντογνώστη αφηγητή, ο οποίος γνωρίζει από πριν τις πράξεις των ηρώων του. Ο συγκεκριμένος αφηγητής, όντας ήρωας-ερευνητής παρουσιάζεται μέσα στην ιστορία, όχι ως παντογνώστης, αφού δεν γνωρίζει τίποτα για τη φράση «Χαμένη Βικτόρια». Ωστόσο, οι ευρείς εγκυκλοπαιδικές του γνώσεις, οι ασύλληπτες επιτηδευμένες εκδοχές, τις οποίες φανερώνει με απόλυτη μαεστρία ως πιθανές ερμηνείες, οι γνώσεις του για το τέλος της σχέσης του Δημήτριου με την Ελένη έρχονται σε αντίστιξη με την άγνοια, την οποία υποτίθεται ότι δηλώνει για τη φράση «Χαμένη Βικτόρια» στο πίσω μέρος της φωτογραφίας.

---

<sup>1147</sup> ό.π., 95.

Παράλληλα, το ειρωνικό σχόλιο με το οποίο συνοδεύει κάθε απορριπτική του ερμηνεία εντείνει το παιχνίδι της προσποίησης ανάμεσα σε αυτόν και τον αναγνώστη του. Ενδεικτικά είναι τα εξής σχόλια:

Ας υποθέσουμε τώρα ότι η λέξη «Βικτόρια» αναφέρεται σε μια από τις χιλιάδες πόλεις με το όνομα που υπάρχουν σε όλα τα μέρη της γης. [...] Σ' αυτή την περίπτωση όμως θα πρέπει να εννοήσουμε λέγοντας «χαμένη Βικτόρια», ό,τι ακριβώς εννοούμε λέγοντας «χαμένη Ατλαντίδα», αλλά απ' όσο ξέρω καμιά από τις παραπάνω Βικτόριες δεν έχει καταποντιστεί μέχρι σήμερα τουλάχιστον.

Κράτησα τελευταία την πιο αξιόλογη και πιο πιθανή εκδοχή, την περισσότερο τεκμηριωμένη. Ασφαλώς ο Δημήτριος γνώριζε την Βικτόρια, Βασίλισσα του Ηνωμένου Βασιλείου της Μεγάλης Βρετανίας και Ιρλανδίας και Αυτοκράτειρα των Ινδιών. Γυναίκα με αυστηρό, αυταρχικό, επίμονο και συντηρητικό χαρακτήρα, γυναίκα δύστροπη, που πίσω από τις πλάτες των εκλεγμένων κοινοβουλευτικών υπουργών της έπαιζε το παιχνίδι της αντιπολίτευσης. [...] Είναι σχεδόν βέβαιο λοιπόν ότι ο Δημήτριος απευθύνει υβριστικά τη φράση στο πρόσωπο της βασίλισσας και μάλιστα τη σημειώνει πάνω σε μια φωτογραφία των πυραμίδων και της Σφίγγας, τυπικών χαρακτηριστικών του πανάρχαιου αιγυπτιακού πολιτισμού που σήμερα στενάζει και εξανδραποδίζεται κάτω από τον σκληρό αποικιακό ζυγό του βρετανικού λέντος.<sup>1148</sup>

Η ειρωνική εξήγηση της «υβριστικής» φράσης απέναντι στη βασίλισσα Βικτόρια, ενδυναμώνει ακόμη περισσότερο με την «Προσθήκη 1» από το σολωμικό σχέδιασμα για τη «Θεσσαλική επανάσταση και τη σχέση της με τον Κριμαϊκό πόλεμο». «Κυρία Βικτόρια που γινόσαστε πάντοτε πιο νέα και πιο όμορφη στους αγγλικούς πίνακες» είναι οι στίχοι που υποτίθεται γράφει στην «Προσθήκη 1» ο Διονύσιος Σολωμός, σχολιάζοντας ειρωνικά την εξωτερική της εμφάνιση και τη συνήθειά της να τη ζωγραφίζουν.

Ωστόσο, ενώ η ερμηνεία της Βασίλισσας Βικτώριας φαινόταν να είναι η επικρατέστερη, ο αφηγητής ως ένας «άλλος» Διονύσιος Σολωμός επανέρχεται με επιπλέον δύο προσθήκες για την ερμηνεία της αινιγματικής φράσης. Στην «Προσθήκη 2» μετά από διεξοδική έρευνα και «την ειλικρίνεια, την τιμιότητα και την φιλαλήθεια» που χαρακτηρίζει την στάση του ερευνητή, ο διακειμενικός συσχετισμός περνάει στο πρόσωπο της Vittoria Accoramboni. Όπως πληροφορούμαστε από τον ανιψιό-αφηγητή, η ζωή της αποτέλεσε κεντρικό θέμα για τον Stendhal, «υπάρχουν σαφείς αποδείξεις ότι ο Δημήτριος γνώριζε το κείμενό του», δηλαδή τα *Ιταλικά Χρονικά*, εκ των οποίων, η μία ιστορία τιτλοφορείται Vittoria Accoramboni. Ωστόσο, ο ερευνητής διαπιστώνει ότι ο John Webster χρησιμοποίησε την ιστορία της Vittoria Accoramboni, πολύ πριν από τον Stendhal σε δικό του έργο:

---

<sup>1148</sup> ό.π., 96-98.

Επειδή αδυνατώ να συνεχίσω, μη θέλοντας να προβώ σε κρίσεις και συμπεράσματα, περί συγγραφικής δεοντολογίας για πεθαμένους συγγραφείς.<sup>1149</sup>

Ο αφηγητής, επισημαίνει με ειρωνικό του σχόλιο το δάνειο από τον John Webster. Με τον τρόπο αυτό αφήνει αιχμές περί συγγραφικής δεοντολογίας, ηθικών κανόνων που δεσμεύουν την αυθεντία του συγγραφέα Stendhal. Αφήνει να νοηθεί ότι, εφόσον δεν είναι δική του έμπνευση, θα έπρεπε να το δήλωνε. Γι' αυτό και στην «Προσθήκη 3» συνεχίζει τα ειρωνικά του σχόλια για την παραθεματική τακτική του Stendhal, ο οποίος υποτίθεται δεν φανερώνει πάντα τις πηγές του:

[...] πριν ο καλός θεός των μεγάλων συγγραφέων ρίξει στα χέρια του Σταντάλ το περίφημο ιταλικό χειρόγραφο, αυτός γνώριζε, τουλάχιστον έντεκα χρόνια νωρίτερα, [...] από το έργο του Άγγλου δραματουργού και είχε ακόμη χρησιμοποιήσει ένα απόσπασμα της αρεσκείας του, αναγράφοντας κάτω από το μόντο το όνομα του συγγραφέα παραλείποντας τον τίτλο του έργου, «αβλεψία» που δεν εμφανίζεται σε κανένα από τα πολυπληθή αποσπάσματα που κατά κόρο κοσμούν την αρχή κάθε κεφαλαίου του.<sup>1150</sup>

Αν και δεν παραθέτει τον τίτλο, αναγράφει το όνομα του Άγγλου δραματουργού. Η «αβλεψία», σύμφωνα με τον αφηγητή αφορά στην παράβλεψη του τίτλου και στο γεγονός ότι το έργο του Stendhal είναι διάσπαρτο με αποσπάσματα από το έργο του John Webster. Τα σχόλια του αφηγητή επιστρέφουν στην ίδια την αφήγηση, ως ένα είδος ειρωνικού αυτό-σχολιασμού, αφού ο αφηγητής μέχρι στιγμής γνωρίζουμε ότι έχει χρησιμοποιήσει παραθέματα «κρυμμένα» για τα οποία δεν μας δίνει παρά ελάχιστες ή και καθόλου ενδείξεις. Έτσι, όταν κανείς διαβάζει διάφορα αποσπάσματα του έργου μπορεί να τα αναγνωρίζει μόνο, εάν γνωρίζει τα κείμενα από τα οποία πηγάζουν.

Είναι σημαντικό επίσης να επισημάνουμε το γεγονός ότι στο κεφάλαιο αυτό δεν γίνεται καμιά νύξη, ούτε αναφορά στο πολυδιαβασμένο έργο του Knut Hamsun, *Βικτώρια*. Ο αφηγητής ενώ με επιδέξιο τρόπο παραπέμπει σε άλλα λογοτεχνικά έργα, θα μπορούσε να αναφερθεί και στο έργο του Hamsun με δεδομένο ότι σε προηγούμενο κεφάλαιο, χωρίς κάποια ένδειξη αφηγείται την ιστορία του ήρωα Γιοχάνες και παραθέτει ένα ολόκληρο απόσπασμα για το «τι είναι ο έρωτας» σχεδόν αντεγραμμένο από το βιβλίο του Νορβηγού συγγραφέα. Επιλέγει, ωστόσο, για την ώρα να το αποσιωπήσει επιτηδευμένα, προκαλώντας έτσι την υπομονή του αναγνώστη του. Συνεπώς, παρωδείται η ίδια η γραφή ως πρωτότυπη δημιουργία.

---

<sup>1149</sup> ό.π., 100.

<sup>1150</sup> ό.π., 101.

Ωστόσο, αυτό είναι μόνο για την ώρα. Γιατί το αίνιγμα με τη φράση «Χαμένη Βικτώρια» δεν βρίσκει τη λύση του εδώ αλλά σε επόμενο κεφάλαιο.

#### **6.5.12 Κεφάλαιο 11: «Λευκές εμπειρίες»**

Ο ερευνητής ανιψιός αφηγείται διάφορα περιστατικά της παιδικής και εφηβικής του ηλικίας. Το «σιταροπάζαρο» στην πλατεία της πόλης, κοντά στο μαγαζί του πατέρα του, τη διαμονή του Δημήτριου στο σαλόνι της οικογένειας μετά τον χωρισμό του από την Ελένη. Έναν συγγενικό γάμο. Την κηδεία του παππού του Γιάννη. Την αγάπη του για το θέατρο.<sup>1151</sup> Τις εμπειρίες του με τον καταβρεχτήρα.<sup>1152</sup> Σημαντικό είναι ότι γίνεται μια μικρή νύξη για την παρουσία του πατέρα, της μητέρας, του παππού και της γιαγιάς του αφηγητή:

[...] το μαγαζί του πατέρα μου ήταν στο σιταροπάζαρο.<sup>1153</sup> [...] σε διάλεξαν για τούτη τη δουλειά επειδή και οι δύο γονείς σου βρίσκονται στη ζωή, είσαι αγόρι, είσαι και πρωτότοκος, σημασία ευτυχίας και τα τρία και θεμέλια ακλόνητα της καινούριας ζωής δύο ανθρώπων». <sup>1154</sup> [...] ο Δημήτριος λέγοντας πως εδώ δεν είναι μέρος για παιδιά και καλύτερα να πάω κάπου να παίξω, άποψη με την οποία συμφώνησε αμέσως κι ο πατέρας.<sup>1155</sup>

Ωστόσο, τα στοιχεία και οι αναφορές που δίνονται στα πρόσωπα περιβάλλονται από την αχλή μιας αμφισημίας. Δεν κατανοούμε ακριβώς ποιος είναι ο πατέρας ή μητέρα του αφηγητή. Αν δηλαδή είναι ένας από τους αδερφούς ή αδερφές του Δημήτριου. Παράλληλα, ο Γιάννης, ο παππούς του αφηγητή-ερευνητή δεν ξέρουμε, εάν είναι ο αδερφός του Δημήτριου, ή ο παππούς του από την άλλη πλευρά. Ένα όμως στοιχείο το οποίο αναδύεται από την αμφισημία του συγκεκριμένου κεφαλαίου είναι η οικειότητα και η τρυφερότητα που χαρακτηρίζει τη σχέση του Δημήτριου με τον ανιψιό του, τον αφηγητή της ιστορίας.

#### **6.5.13 Κεφάλαιο 12: «Ειρηνικά χρόνια»**

Η τριτοπρόσωπη εξιστόρηση περιστρέφεται γύρω από διάφορα συμβάντα στο χωριό κατά τα μετεμφυλιακά κυρίως χρόνια. Τα κωμικά επεισόδια που χαρακτήριζαν τα ψώνια των γυναικών από τουςπραματευτάδες παρουσιάζονται με χιουμοριστικό τρόπο. «Έτσι ψωνίζουν ζωντόβολο. Όχι σαν του λόγου σου που δίνεις μισή ντουζίνα

<sup>1151</sup> Αναφορά στα έργα του Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Το Ημέρωμα της Στρίγγλας*, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, και στον θίασο του Γιώργου Παπά.

<sup>1152</sup> «Είναι γνωστό σε όλους ότι εδώ και τρία χρόνια, η χώρα μας μπήκε κάτω από την ακοίμητη προστασία των Ενωμένων Πολιτειών της Αμερικής. Εκείνο όμως που λίγοι γνωρίζουν είναι ότι η πόλη μας μπήκε και κάτω από την αδερφική προστασία μιας μικρής πόλης των Ενωμένων Πολιτειών, που σαν πρώτο δείγμα της αγάπης της μα δώρισε μια ολοκόκκινη Φόρντ καταβρεχτήρα», Πάνου, *Remington*, 105.

<sup>1153</sup> ό.π., 102.

<sup>1154</sup> ό.π., 107.

<sup>1155</sup> ό.π., 109.

βρακιά για να πάρεις λάστιχο για την άλλη μισή». <sup>1156</sup> Ο Χρήστος Ι. Σκούπρας αναφέρει ότι οι «ευτράπελες» διηγήσεις φανερώνουν πως οι αξίες και τα ιδανικά των αγωνιστών εκείνης της εποχής άλλαξαν με την είσοδο του χρήματος στις ζωές των ανθρώπων. <sup>1157</sup> Θα μπορούσε κανείς παράλληλα να εικάσει πως γίνεται φανερό ότι από το 1952 που δηλώνει ο αφηγητής ως το χρονικό όριο που πιθανότατα σηματοδοτεί και το τέλος μιας ολόκληρης εποχής στο κεφάλαιο «Ιστορική εισαγωγή για τον τόπο», δικαιολογεί και αυτή την «ανεξήγητη συμπεριφορά του Αριστείδη», καπετάνιου μιας ομάδας ο οποίος μετέφερε ένα φορτίο με εγγλέζικες λίρες στον προορισμό του «χωρίς να ταραξεί άλλη σκέψη το νου του». <sup>1158</sup> Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι τόσο ο Πάνου, όσο και ο Βαλτινός ενσωματώνουν στη διήγησή τους το ίδιο ιστορικό πρόσωπο. <sup>1159</sup>

Μέσα από τη διήγηση συλλέγουμε στοιχεία για διάφορα περιστατικά και συνήθειες από την καθημερινότητα της οικογένειας του Δημήτριου, στα οποία δεν είχαμε πρόσβαση μέχρι στιγμής. «Ο Δημήτριος γευμάτιζε μόνος του στο δωμάτιό του, [...] οι υπόλοιποι στο χειμωνιάτικο», <sup>1160</sup> γιατί ποτέ δεν αποδέχτηκε τη μητριά του, γι' αυτό και η σχέση τους υπήρξε παγερή και ψυχρή. Με την άφιξή του στο χωριό τα πάντα ρυθμιζόνταν στο δικό του πρόγραμμα. Ο νεαρός ανιψιός-ερευνητής έπρεπε να του στέλνει το *Βήμα*, τη *Βραδυνή*, τη *Νέα Εστία*, τα *Νέα*, ενώ δηλώνεται παράλληλα και η προτίμησή του για τις φιλολογικές σελίδες.

Τα μαύρα κρεμασμένα πανιά που συνήθιζαν να κρεμάνε στα σπίτια τους, ως έκφραση του πένθους τους μετά τον εμφύλιο πόλεμο διατηρούσαν τη «σκληρή ανάμνηση του νεκρού». Ο αφηγητής χαρακτηρίζει τα μετεμφυλιακά χρόνια «μπάσταρδα και βαλτωμένα». <sup>1161</sup> Στα χρόνια αυτά κάνει την παρουσία του στο χωριό ένας φωτογράφος, ο οποίος γίνεται η αφορμή να μάθουμε τους νεκρούς <sup>1162</sup> της οικογένειας γύρω στα 1954 που φαίνεται να βγήκαν οι φωτογραφίες.

Ο Ιωάννης, αδερφός του Δημήτριου, ένας αγαθός και ήρεμος χωριάτης, για τον οποίο ήδη πληροφορούμαστε -από το κεφάλαιο 3- ότι έχει χάσει τη ζωή του κατά τη διάρκεια του Ελληνοϊταλικού πολέμου στα βουνά της Αλβανίας. Πέθανε «απλά και ανώνυμα [...] ο θάνατός του απασχόλησε τους άλλους περισσότερο απ' ότι τους

---

<sup>1156</sup> ό.π., 116.

<sup>1157</sup> Σκούπρας, *Η Δραστική Παρουσία*, 247.

<sup>1158</sup> Πάνου, *Remington*, 121.

<sup>1159</sup> Σκούπρας, *Η Δραστική Παρουσία*, 247 και Κώστας Βούλγαρης, *Η παρτίδα* (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2004), 100-103.

<sup>1160</sup> Πάνου, *Remington*, 117.

<sup>1161</sup> ό.π., 121.

<sup>1162</sup> Τα μαύρα πανιά έμειναν και στον θάνατο του Ιωάννη, του Νικόλαου, του Εμμανουήλ, του Θεόδωρου το 1932, της Νίκης το 1937.

απασχόλησε ο ίδιος σε όλη του τη ζωή [...] και αυτή ακόμη η αναγγελία του θανάτου του υπήρξε ασαφής». <sup>1163</sup> Το κεφάλαιο φαίνεται να αποτελεί και το τέλος της κύριας δράσης στο έργο, αφού φανερώνει γεγονότα που εκτυλίσσονται μετά από τον χωρισμό του με την Ελένη. Ωστόσο, διαψεύδεται κάθε προσδοκία «έκβασης» της ιστορία, αφού η δράση στα κεφάλαια που ακολουθούν ταξιδεύει τον αναγνώστη τους ξανά πίσω στον χρόνο.

#### **6.5.14 Κεφάλαιο 13: «Η Δολοφονία»**

Στο κεφάλαιο αυτό εξιστορούνται γεγονότα που αφορούν τη δολοφονία του Θεόδωρου, αδερφού του Δημήτριου. Η διήγηση γίνεται σε τρίτο και πρώτο πρόσωπο εναλλασσόμενη ανάμεσα στον ανιψιό-ερευνητή και τον Δημήτριο. Τα γεγονότα περιστρέφονται γύρω από τη ζωή του Θεόδωρου μέχρι και τον αποτρόπαιο θάνατό του, τον Νοέμβριο του 1932. Συγκεντρώνονται στοιχεία για τα παιδικά χρόνια του Δημήτριου, όταν έμειναν ορφανοί από μητέρα και ο πατέρας τους παντρεύτηκε τη μητριά-«μάγισσα», όπως την αποκαλούν χαρακτηριστικά. Η μητριά εκμεταλλευόταν τον Θόδωρο. Τον είχε σκλάβο στις δουλειές και ήταν και ο λόγος για τον οποίο έφυγε μακριά. Ο Θεόδωρος, αρχιφύλακας στο επάγγελμα, δολοφονείται από τον Σκιαδόπουλο, <sup>1164</sup> γνωστό υποτίθεται πρόσωπο του υποκόσμου, που είχε σχέσεις με τον Ιωάννη Πολυχρονόπουλο, πραγματικό ιστορικό πρόσωπο και διοικητή της Γενικής Ασφάλειας. Τη δολοφονία εκμεταλλεύτηκαν οι πολιτικές παρατάξεις προκειμένου να ασκήσουν την «πιο μεγάλοστομη μικροπολιτική». <sup>1165</sup> Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο αφηγητής, η «διαμάχη μεταξύ των δύο πολιτικών παρατάξεων έθρεψε το ιδιαίτερο παρακράτος της κάθε πλευράς». <sup>1166</sup>

Μια σειρά από πραγματικά ιστορικά συμβάντα που αφορούν την πολιτική ζωή της Ελλάδας, από την ανακήρυξη της Δημοκρατίας μέχρι και τον Αύγουστο του 1936 αποτελούν το σκηνικό πίσω από το οποίο τοποθετούνται οι ήρωες της ιστορίας. Η γενική αμνηστία του Θ. Πάγκαλου στους λήσταιρχους, το 1925, αφήνει ελεύθερο τον δολοφόνο του Θεόδωρου Σκιαδόπουλο και ατιμώρητο για πολλά και αποτρόπαια εγκλήματα μεταξύ των οποίων και δώδεκα φόνοι. Ακολουθεί η προσπάθεια του Δημήτριου και ενός επιστήθιου φίλου και συναδέρφου του Θεόδωρου προκειμένου να

---

<sup>1163</sup> ό.π., 124.

<sup>1164</sup> Δεν έχει εξακριβωθεί αν ο Σκιαδόπουλος, ο δολοφόνος του Θεόδωρου είναι πραγματικό, ιστορικό πρόσωπο.

<sup>1165</sup> ό.π., 129.

<sup>1166</sup> ό.π..

τον ενημερώσει για τα διάφορα συμβάντα και τη δίκη. Οι προσπάθειές τους παρατίθενται στο κείμενο μέσω επιστολών που ανταλλάσσουν οι δύο αφηγητές της ιστορίας, μέσα στις οποίες παρεμβάλλονται πραγματικά ιστορικά πρόσωπα και δίκες. Σημαντική είναι η παρέκβαση του αφηγητή, φίλου του Δημήτριου, που αναφέρει πως αφέθηκε σε λεπτομέρειες τόσο κουραστικές

[...] για να αποδείξω με ποιο τρόπο από το ιδιωτικό περιστατικό οδηγούμαστε βαθμηδόν στο καθολικής σημασίας, κοινωνικό και κατ' επέκταση πολιτικό γεγονός, και αντιστρόφως, πως ξηλώνοντας τα νήματα ενός περιστατικού πανελληνίας σημασίας καταλήγουμε, κατεβαίνοντας την κλίμακα ιεραρχίας, στο στοιχειακό συστατικό της παρανομίας και της εγκληματικότητας που χρησιμοποιείται σαν ένζυμο στην κάθε είδους αντίδραση.<sup>1167</sup>

Το απόσπασμα αυτό δεν παρατίθεται με πλάγια γράμματα. Ιδιαίτερη σημασία φαίνεται να έχει και μια μικρή απόσταση από την αμέσως προηγούμενη παράγραφο έτσι, που να δημιουργεί απορία και αβεβαιότητα για το ποιος τελικά είναι ο αφηγητής. Η αφήγηση αυτή τελειώνει με τη δεύτερη απόπειρα δολοφονίας του Ελευθέριου Βενιζέλου από τον Ιωάννη Πολυχρονόπουλο, Διοικητή της Γενικής Ασφάλειας, ο οποίος παρουσιάζεται ως ο προστάτης του Σκιαδόπουλου, που κινεί τα νήματα της δολοφονίας του Βενιζέλου με επικεφαλής τον λήσταρχο Καραθανάση. Τον τελευταίο λόγο έχουν οι ένορκοι οι οποίοι αθώνουν τόσο τον Πολυχρονόπουλο όσο και τον Σκιαδόπουλο. Το κεφάλαιο τελειώνει με τη γραπτή διαμαρτυρία, μια επιστολή του Δημήτριου γραμμένη σε πλάγια γράμματα, που εκδίδεται, όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά, στις αθηναϊκές εφημερίδες τον Ιούλιο του '33, όπου ο Δημήτριος εκφράζει την πικρία και την αγανάκτησή του απέναντι στις αρχές. Με την έσχατη ειρωνική και αγανακτισμένη φωνή του να γράφει:

Όμως φαίνεται, παρά τις αποφάσεις όλων των αρμόδιων δικαστηρίων, ότι μας είναι απαραίτητοι οι διάφοροι Σκιαδόπουλοι που μας κρατάνε στη ζωή.<sup>1168</sup>

Ιστορικά πρόσωπα, πραγματικά συμβάντα και περιστατικά τοποθετούνται σε τέτοια σημεία της αφήγησης, όπου πρέπει να αλληλοεπιδράσουν με τους χαρακτήρες της ιστορίας που ανήκουν σε έναν άλλο κόσμο, των οποίων η λειτουργία και η ύπαρξη είναι ουσιαστικά φανταστική. Η ενσωμάτωση του ιστορικά πραγματικού και του φανταστικού οξύνει τον «οντολογικό δισταγμό» [ontological hesitation], που αποτελεί σύμφωνα με τον McHale τον θεμελιακό κανόνα που ρυθμίζει κάθε μυθοπλαστική αφήγηση.<sup>1169</sup> Εδώ ο δισταγμός δεν αφορά το υπερφυσικό και το ρεαλιστικό, αλλά

<sup>1167</sup> ό.π., 135.

<sup>1168</sup> ό.π., 136.

<sup>1169</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 95.

σημειώνεται μεταξύ αυτού που θεωρείται ιστορικά πραγματικό και του υπερφυσικού, δηλαδή της μυθοπλασίας.

Οι συγγραφείς της μετανεωτερικότητας μυθοποιώντας την ιστορία δίνουν την εντύπωση ότι η ιστορία η ίδια μπορεί να είναι μια μορφή μυθοπλασίας.<sup>1170</sup> Από την άλλη φαίνεται ότι η μυθοπλασία μπορεί να ανταγωνιστεί την επίσημη εκδοχή της ιστορίας ως ένα μέσο που μπορεί να περάσει την ιστορική αλήθεια. Σε τέτοια μεταμοντέρνα μυθιστορήματα, η ιστορική αλήθεια και η μυθοπλασία αλλάζουν θέσεις, έτσι που η ιστορία να γίνεται φανταστική και η μυθοπλασία πραγματική ιστορία και ο πραγματικός κόσμος φαίνεται να χάνεται μέσα σε αυτό το ανακάτεμα:

Αλλά, αυτή ακριβώς είναι και η ερώτηση που η μεταμοντέρνα μυθοπλασία έχει σχεδιαστεί να εγείρει: πραγματικότητα, σε σύγκριση με τι;<sup>1171</sup>

#### **6.5.15 Κεφάλαιο 14: «Ιδιαίτερες σχέσεις»**

Στο κεφάλαιο αυτό θεματικά καλύπτεται μια ιδιαίτερη πτυχή του Δημήτριου, οι νεανικές του σχέσεις. Στο πρώτο μισό του κεφαλαίου ο Δημήτριος διηγείται σε πρώτο πρόσωπο τις περιπέτειές του ως δάσκαλος στην Καλαμάτα. Παρουσιάζεται η σχέση του με τη νυχτερινή ζωή της πόλης, οι επισκέψεις του στα «σεπαρέ» του Γερμανάκου, η περιπέτειά του με τη Χίλντα και τη Γαλλίδα. Στο δεύτερο μισό του κεφαλαίου μέσα από την ανάγνωση του ημερολογίου του Δημήτριου από την Ελένη, γνωστοποιείται μια σειρά γεγονότων που αφορούν τη ζωή του σε μια πανσιόν και τις ιδιόμορφες σχέσεις που ανέπτυξε με τις γειτόνισσές του. Αμφότερες οι αφηγήσεις συνθέτουν μια άλλη όψη του χαρακτήρα του, άγνωστη μέχρι στιγμής στο έργο, τις ερωτικές του σχέσεις.

Ακολουθεί η αφήγηση του Δημήτριου με περιεχόμενο τις εμπειρίες του με την Ελένη. «Η μοναδική φορά που αφέθηκε και μίλησε για τον εαυτό της και την προηγούμενη ζωή της ήταν εκείνο το βράδυ στις πυραμίδες».<sup>1172</sup> Ο αναγνώστης είναι σε θέση τώρα να κάνει την αναδρομή στο παρελθόν, στη διήγηση της ιστορίας που προηγήθηκε στο κεφάλαιο 10, με θέμα την αινιγματική φράση «Χαμένη Βικτόρια», πίσω από τη φωτογραφία του Δημήτριου και της Ελένης, στις πυραμίδες της Γκίζας, μπροστά στη Σφίγγα.

Ο Δημήτριος σε εξομολογητικό τόνο αφηγείται το γεγονός ότι ποτέ δεν κατάφερε να μάθει «λεπτομέρειες τέτοιες» από την Ελένη «που θα του χρησίμευαν να

---

<sup>1170</sup> ό.π., 96.

<sup>1171</sup> ό.π..

<sup>1172</sup> ό.π., 140-141.



καθορίσει τη σεξουαλική του συμπεριφορά απέναντί της».<sup>1173</sup> Εστιάζει κυρίως στο παιχνίδι της ζήλειας που εκτυλισσόταν ανάμεσά τους και σε μια σκηνή ζηλοτυπίας του ίδιου απέναντι στην Ελένη, η οποία αλληλογραφούσε με τον δήμαρχο της Λέρου «δοσίλογο, φασίστα, συνεργάτη των Ιταλών σε κατεχόμενο ελληνικό έδαφος».<sup>1174</sup> Με αυτό τον τρόπο η αφήγηση διανθίζεται ξανά με πραγματικά ιστορικά συμβάντα, υπενθυμίζοντας την ιταλική κατοχή της Λέρου, η οποία διακόπτεται με τη Μάχη της Λέρου τον Νοέμβρη του 1943 και το πέρασμα στη γερμανική κατοχή. Η αφήγηση επιστρέφει και πάλι χρονικά στο βράδυ με τις πυραμίδες: «Εκείνο το βράδυ φάγαμε πρόχειρα».<sup>1175</sup>

Μέσα από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση του Δημήτριου παρεισφρέει κάπως αναπάντεχα η ανάγνωση των ημερολογίων του από την Ελένη, η οποία διαβάζει φωναχτά τα ημερολόγια του βρισκόμενη στο δωμάτιο τους. «[...] άνοιξε στα γόνατά της, το χοντρό τετράδιο και αφού ταχτοποίησε κάτι μικρότερα χαρτιά μέσα στις σελίδες του άρχισε: [...]».<sup>1176</sup>

Ήδη από την αρχή οι σημειώσεις αυτές λειτουργούν αποδομητικά. Εξιστορούνται οι ερωτικές του περιπέτειες σε πρώτο πρόσωπο. Η Ελένη διαβάζει αυτά που έγραψε ο Δημήτριος μεγαλόφωνα. Η Ελένη διαβάζει στις σημειώσεις του Δημήτριου την εξής φράση: «Σ' αυτές τις απόκρυφες σελίδες, που τις ονομάζω έτσι γιατί ποτέ δεν θα δουν το φως της μέρας -απορώ γιατί τις γράφω».<sup>1177</sup> Οι σημειώσεις, μόνο απόκρυφες δεν παραμένουν. Γίνονται φανερές από την Ελένη σε ένα παρελθόν, το οποίο συμπίπτει με ένα αφηγηματικό παρόν, το παρόν της ανάγνωσης. Ενώ, ανακαλύπτονται εκ νέου σε ένα μεταγενέστερο παρελθόν από τον ερευνητή, μέσα από τη ημερολογιακή γραφή του Δημήτριου, έπειτα με τη μεγαλόφωνη ανάγνωση της Ελένης, βλέπουν το φως της ημέρας και αποκαλύπτονται τόσο στον αναγνώστη, την Ελένη, τον Δημήτριο και τον ήρωα-ανιψιό:

«Αναγνωρίζω μερικά αυτοβιογραφικά μου στοιχεία», διαμαρτυρήθηκε ο Δημήτριος, «μα η ευθύνη του κειμένου δεν με βαρύνει εξ ολοκλήρου». Η Ελένη σαν να μην άκουσε την παρέμβαση του συνέχισε [...]».<sup>1178</sup>

Η αντίδραση του Δημήτριου που διακόπτει την Ελένη για να της πει ότι ναι μεν διαβάζει στο ημερολόγιο τις απόκρυφες σκέψεις του, εντούτοις όλα όσα είναι γραμμένα δεν

---

<sup>1173</sup> ό.π., 141.

<sup>1174</sup> ό.π., 142.

<sup>1175</sup> ό.π., 143.

<sup>1176</sup> ό.π..

<sup>1177</sup> ό.π..

<sup>1178</sup> ό.π., 144-145.

βαραίνουν μόνο τον ίδιο, μπορεί να αφήνει ανενόχλητη την Ελένη, αλλά όχι τον αναγνώστη ο οποίος μπερδεύεται για την εγκυρότητα και την αξιοπιστία των όσων διαβάζει η Ελένη. Ο αναγνώστης έχει ενδοιασμούς σχετικά με την εγκυρότητα του ημερολογίου, αφού ο ίδιος ο συγγραφέας του δεν επωμίζεται εξ ολοκλήρου την πνευματική ιδιοκτησία του κειμένου του.

Η Ελένη μετά από την απαίτηση του Δημήτριου να σταματήσει την ανάγνωση, όπου πετάγεται έξαλλος ρίχνοντας πίσω του μια καρέκλα, κλείνει το χοντρό τετράδιο απευθυνόμενη ειρωνικά στον Δημήτριο σημειώνοντας τα εξής:

«Θέλησα να ασκήσω λίγο το ύφος μου», μίλησε απαλά, «χρησιμοποιώντας δικές σου σημειώσεις. Δεν είχα σκοπό να σε θίξω. Εξάλλου νομίζω ότι μας είναι απαραίτητες μερικές κοινές εμπειρίες για την ανανέωση της ερωτικής μας συμπεριφοράς. Μόνο που δεν κατάφερα να ξεκαθαρίσω την ιστορία με την χαμένη Βικτόρια».<sup>1179</sup>

Διαφαίνεται κατά πρώτο ότι η λύση του αινίγματος για τη «χαμένη Βικτόρια» δεν είναι ένα ζήτημα που αφορά μόνον τον ήρωα-ερευνητή και συνεπακόλουθα τον αναγνώστη, αλλά και την Ελένη. Παρόλο που στη φωτογραφία εικονίζονται και οι δύο τους: Δημήτριος και Ελένη, ο μοναδικός που φαίνεται να γνωρίζει για την υπόθεση αυτή είναι ο Δημήτριος. Έπειτα με το σχόλιο της Ελένης φανερώνεται ότι η ανάγνωση του ημερολογίου, που μετονομάζεται σε «σημειώσεις», έγινε συνειδητά από την ίδια προκειμένου να εξασκήσει τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο διατυπώνει τα διανοήματά της. Οι σημειώσεις κατά τρόπον ειρωνικό παρουσιάζονται ως ένα σημαντικό κείμενο, του οποίου το ξεχωριστό ύφος μπορεί να βοηθήσει την Ελένη να βελτιώσει το δικό της. Συνενώνοντας αυτή την παρατήρηση με την προηγούμενη διαπίστωση του Δημήτριου ότι δηλαδή δε φέρει άπασα την ευθύνη για τα γραφόμενά του, η αφήγηση λειτουργεί παρωδικά για την ιδιαιτερότητα που μπορεί να έχει τελικά το ύφος ενός συγγραφέα ή καλλιτέχνη. Διακωμωδείται η μοναδικότητα και η απόλυτη ιδιοκτησία του κειμένου ως αποτελέσματος πνευματικής δημιουργίας μιας και μοναδικής φωνής.

#### **6.5.16 Κεφάλαιο 15: «Ελένη»**

Το κεφάλαιο αυτό θεματικά, όπως προμηνύεται ήδη από τον τίτλο ξετυλίγει τον χαρακτήρα της Ελένης, έτσι όπως διαγράφεται μέσα από τις εμπειρίες του Δημήτριου στα έντεκα χρόνια που έζησαν μαζί (από το 1930 που γνωρίστηκαν, αρραβωνιάστηκαν, παντρεύτηκαν και χώρισαν). Η Ελένη η οποία «με τον καιρό ωρίμαζε, και γινόταν όλο και πιο όμορφη»,<sup>1180</sup> στα πρώτα χρόνια της σχέσης τους

<sup>1179</sup> ό.π., 146.

<sup>1180</sup> ό.π., 150.

«παρέμενε απλή»,<sup>1181</sup> «ειρωνευόταν τις αστικές συνήθειες των Καϊρινών που μεγαλοπιάνονταν».<sup>1182</sup> «Ήξερα πόσο τίμια και απονήρευτη ήταν», αναλογιζόταν ο Δημήτριος.<sup>1183</sup> Αλλά μια άγνωστη πτυχή του χαρακτήρα της ξεδιπλώνεται στον Δημήτριο, έναν χρόνο προτού χωρίσουν, αντίθετη με τη γνώμη που είχε σχηματίσει στα πρώτα χρόνια της γνωριμίας τους. Η Ελένη αποδεικνύεται φιλοχρήματη, ψεύτρα, ανειλικρινής, άπιστη σύζυγος:

Προσπάθησα να συλλάβω και στη συνέχεια να αποδώσω τη μορφή της, στήνοντας γύρω της κάτοπτρα τα γεγονότα, τα πρόσωπα που τη γνώρισαν με τη μια ή την άλλη ιδιότητα και είναι σε θέση να σχηματίσουν ένα της είδωλο. Η πολλαπλότητα των ειδώλων, το αέναο καθρέφτισμα των μορφών από κάτοπτρο σε κάτοπτρο, οδήγησε σε ένα χαοτικό λαβύρινθο, όπου είναι καθαρή τρέλα ακόμη και το να διανοηθείς να εντοπίσεις τη μοναδική αληθινή μορφή μέσα στην απειρία των φανταστικών.<sup>1184</sup>

Η σύγκλιση με την *Ελένη*, τραγωδία του Ευριπίδη, είναι χαρακτηριστική στο πιο πάνω παράθεμα. Η λέξη «είδωλο» παραπέμπει άμεσα στο παράλογο του πολέμου της Τροίας, που βασίστηκε σε ένα ψέμα, στο «είδωλο» της Ελένης. Ωστόσο, εδώ παρωδείται η προσπάθεια να δοθεί ένα αίσιο τέλος στην υπόθεση. Αφού φαίνεται να συγκλίνει περισσότερο με την ομηρική εκδοχή της Ελένης, ως γυναίκας αμύθητης ομορφιάς, μοιραίας, άπιστης, υπαίτιας για την ύπαρξη ενός από τους γνωστότερους και μεγαλύτερους πολέμους της εποχής. Ο Δημήτριος καταλήγει ότι είναι «καθαρή τρέλα ακόμη και το να διανοηθείς να εντοπίσεις τη μοναδική αληθινή μορφή μέσα στην απειρία των φανταστικών», αντιμετωπίζοντας την Ελένη ως κάτι εξωπραγματικό, ως ένα είδωλο.

Χαρακτηριστική είναι επίσης η εκδοχή της Βασιλικής, αδερφής του Δημήτριου από τον δεύτερο γάμο του Νικόλαου, πως η Ελένη «έμενε έγκυος, μα κρυφά πήγαινε και το 'ριχνε γιατί φοβόταν μήπως το παιδί την σκλαβώσει στο σπίτι, μήπως με τη γέννα χαλάσει η γραμμή της, μέχρι που τα 'μαθε όλα ο Δημήτριος κι έγιναν όσα έγιναν».<sup>1185</sup> Η εκδοχή αυτή παρουσιάζεται από την πλευρά του αφηγητή-ερευνητή πια ως αυτόπτη μάρτυρα και όχι από τις πηγές του Δημήτριου, για αυτό και δεν θεωρείται αξιόπιστη, αφού Δημήτριος πουθενά δεν κάνει την «παραμικρή νύξη».<sup>1186</sup> Παράλληλα, η αμφιβολία που διαγράφεται στις παρεκβάσεις του αφηγητή σε φράσεις όπως «κανείς δεν μπορεί να βεβαιώσει τι αισθήματα και ποιες αναμνήσεις διατήρησε η Ελένη στα

---

<sup>1181</sup> ό.π..

<sup>1182</sup> ό.π., 151.

<sup>1183</sup> ό.π., 152.

<sup>1184</sup> ό.π., 157-158.

<sup>1185</sup> ό.π., 160.

<sup>1186</sup> ό.π..

χρόνια μετά το χωρισμό [...] φαντάζομαι την Ελένη σε ένα μικρό αμερικάνικο διαμέρισμα»,<sup>1187</sup> και πολλές άλλες με τις οποίες είναι διάσπαρτο το κεφάλαιο, διακηρύσσουν την απροσδιοριστία του νοήματος. Η στιγμή της τελικής ερμηνείας και της σημασιοδότησης αναβάλλεται συνεχώς. Τα πάντα διαγράφουν κύκλους. Η μια εκδοχή αντικαθιστά την άλλη με αποτέλεσμα όμως ελλειπτικό.

### **6.5.17. Κεφάλαιο 16: «Επικίνδυνα Παιχνίδια»**

Η αφήγηση αρχίζει με τον Δημήτριο φανερά ενοχλημένο, να ντρέπεται, «ίσως» και να φοβάται, τα βλέμματα πλήθους κόσμου που βρισκόντουσαν στο θέατρο «καθώς ένωθε στη ράχη του περίεργα εξεταστικά μάτια να ανοίγουν τρύπες». <sup>1188</sup> Φέρνει την Ελένη στη σκέψη του προκειμένου να υπερνικήσει τη φοβία που του προσκομίζει η παρουσία του άγνωστου πλήθους στο θέατρο. Συναντάει τυχαία στο θέατρο τη Χίλντα και τον Ερίκο, με τους οποίους περνάει αργότερα το βράδυ.

Έπειτα, ο Δημήτριος ανακαλύπτει το τετράδιο «με τις ασκήσεις ύφους»,<sup>1189</sup> και ρίχνει μια ματιά στο «γνωστό περιεχόμενο», στοιχείο που έρχεται σε αντίστιξη με την προηγούμενη αντίδρασή του, όπου διακόπτοντας την Ελένη διαμαρτυρήθηκε πως «η ευθύνη του κειμένου δεν με βαρύνει εξ ολοκλήρου». <sup>1190</sup> Λύνεται, παράλληλα η έκπληξη που δημιουργείται από την απροειδοποίητη παράθεση του αποσπάσματος από το έργο του Knut Hamsun, στο κεφάλαιο 9, το οποίο έδινε την εντύπωση στον αναγνώστη ότι είναι σκέψεις του αφηγητή. Το απόσπασμα «Ο Γιοχάνες [...] σε άνθη και αίμα»<sup>1191</sup> αποτελεί μεγαλόφωνη ανάγνωση προς την Ελένη. Ο Δημήτριος αποφάσισε το βράδυ εκείνο να διαβάσει στην Ελένη το κομμάτι που αναφέρεται στον έρωτα, στοιχείο για το οποίο σήμερα που γράφει στις ασκήσεις ύφους του «μετανιών[ει] ειλικρινά». <sup>1192</sup>

Στο τετράδιο που κρατάει τώρα στα χέρια του, με το «γνωστό περιεχόμενο», που υποτίθεται ότι είναι το δικό του ημερολόγιο «υπήρχαν μερικές πρόχειρες σημειώσεις με μολύβι, που δεν κατάφερε να καταλάβει σε τι αναφέρονταν ή τι επρόκειτο να υπενθυμίσουν σε αυτόν που τις έγραψε». <sup>1193</sup> Στο σημείο αυτό ο

---

<sup>1187</sup> ό.π., 162.

<sup>1188</sup> ό.π., 164.

<sup>1189</sup> Η φράση αυτή διαφοροποιείται γραφικά μέσα στο κείμενο. Είναι σε πλάγια γράμματα. Ενδεχομένως για να τονιστεί η σύγχυση.

<sup>1190</sup> ό.π., 144-145.

<sup>1191</sup> ό.π., 89-91.

<sup>1192</sup> ό.π., 169.

<sup>1193</sup> ό.π., 168.

αναγνώστης έχει μπερδευτεί. Ερωτηματικά δημιουργούνται στον αποδέκτη της αφήγησης. Είναι ή δεν είναι τελικά το τετράδιο γραμμένο από τον Δημήτριο; Σημειώνει αληθινά περιστατικά ή σκέψεις που του «κατεβαίνουν» στο κεφάλι και πιο πολύ σχετίζονται με τη φαντασία του, παρά με τη ζωή του. Η κορύφωση όμως της αμφισημίας ακολουθεί μετά από τη φράση:

Στο κάτω μέρος της σελίδας, μέσα σε τετράγωνο πλαίσιο, υπήρχε η φράση: «ιστορία με χαμένη Βικτόρια», ακολουθούμενη από τρία ερωτηματικά. Χαμογέλασε με τη σκέψη ότι μπορούσε, χρησιμοποιώντας την ίδια μέθοδο να της ανταποδώσει το χτύπημα. Κάθισε στο γραφείο διάβασε ακόμη μια φορά το κείμενο της Ελένης προσπαθώντας να μπει στη ροή του λόγου, και μιμούμενος το ύφος της συνέχισε το γράψιμο ο ίδιος, κάτω ακριβώς από το τετράγωνο πλαίσιο.<sup>1194</sup>

Μετά από αυτή την εκμυστήρευση δεν είμαστε σίγουροι αν τελικά οι ιστορίες για τις σχέσεις του Δημήτριου που διάβασε η Ελένη μεγαλόφωνα είναι γραμμένες από την ίδια ή τον Δημήτριο. Η σύγχυση εντείνεται και από την απόφαση του Δημήτριου να ανταποδώσει το χτύπημα, με την «ίδια μέθοδο», «μιμούμενος το ύφος της», που υποτίθεται ήταν δικό του ύφος που το είχε μιμηθεί η Ελένη για να εξασκήσει το ύφος της. Έτσι η υπόθεση και η ερμηνεία που εκφράζει ο Δημήτριος για το ερωτηματικό που γέννησε στην Ελένη η φράση «χαμένη Βικτόρια» δεν μπορεί παρά να λειτουργεί αποδημητικά τόσο για την έκβαση της ιστορίας, αλλά και για την ίδια τη γραφή:

«Σε ανάμνηση της μοναδικής και ανεπανάληπτης βραδιάς μας». Φυσικά έσκισα αμέσως τη σελίδα. Εξαφανίζοντας το μοναδικό ίχνος αυτής της περιπέτειας, έτσι που εσύ, με την κακή συνήθεια που έχεις να σκαλίζεις τα χαρτιά μου, να μην μπορείς να αναπλάσεις, παρ' όλη σου τη φαντασία, αυτό το κομμάτι της ζωής μου.<sup>1195</sup>

Ξεχωρίζει έντονα η μιμητική, μυθοπλαστική φύση της γραφής. Ο Δημήτριος εσκεμμένα γράφει αυτό το κείμενο για να την εκδικηθεί, «μιμούμενος το ύφος της», αποδεικνύοντας έτσι, ότι αυτό το οποίο γράφει δεν αποτελεί ενδεχομένως την αλήθεια, ενώ στο τέλος υπενθυμίζει στην Ελένη, και συνεπακόλουθα στον αναγνώστη, ότι παρόλη τη φαντασία της δεν θα μπορέσει ποτέ να αναπλάσει ακόμη και το μοναδικό ίχνος από το συγκεκριμένο συμβάν. Παρά το γεγονός ότι ο αφηγητής λύνει το θέμα με το «λογο-κλεμμένο» διακείμενο του κεφαλαίου 9, και ενώ μας αποκαλύπτει τη φράση «Χαμένη Βικτόρια», η οποία τώρα ευκόλως μπορεί να αναγνωριστεί στο ομώνυμο βιβλίο του Hamsun, το οποίο πήρε κατά λάθος πάνω στη βιασύνη του από τη «νυμφομανή εξηντάρα» που τον πολιορκούσε, ο στόχος του αφηγητή δεν είναι να

---

<sup>1194</sup> ό.π..

<sup>1195</sup> ό.π., 171.

διαφανούν τα λογοτεχνικά δάνεια που χρησιμοποιεί, έτσι που να δημιουργηθούν, ιεραρχημένες συσχετίσεις ανάμεσα στο έργο του και το έργο του Hamsun, αλλά να στραφεί η προσοχή του αναγνώστη στην αποσταθεροποιητική τάση της γραφής. Τα σχόλια του αφηγητή, το «εκδικητικό γράψιμο», και η παλίμψηστη αφήγηση (τετράδιο «με τις ασκήσεις ύφους» που φαίνεται να επεξεργάζονται τουλάχιστον τρεις ήρωες του βιβλίου: Δημήτριος, Ελένη, αφηγητή-ερευνητής) κλονίζουν συνεχώς την αξιοπιστία του αφηγητή-αφηγητών απέναντι στον αναγνώστη, περιπλέκοντας τα νοήματα και δημιουργώντας εν τέλει σύγχυση.

#### **6.5.18 Κεφάλαιο 17: «Στις αρχές του αιώνα»**

Το σκηνικό στήνεται στο χωριό του Δημήτριου στις αρχές του αιώνα, όπου και πληροφορούμαστε τη μέρα της γέννησής του: 28<sup>η</sup> Φεβρουαρίου. Η πρωταγωνίστρια αυτού του κεφαλαίου η Μαραθού, μια αφελής χωριάτισσα, μητέρα οκτώ κοριτσιών, μπαίνει σε διάφορες περιπέτειες, στην προσπάθειά της να αποκτήσει αρσενικό παιδί. Μέσα από τις ευτράπελες προσπάθειες κάποια στιγμή «νόμιζε ότι κατέχει το αλάθητο σερνικοβότανο», γι' αυτό έτρεχε σε όλες τις ετοιμόγεννες του χωριού για να προσφέρει τις υπηρεσίες της. Έτσι γίνεται αφορμή για να πληροφορηθούμε τη γέννηση του Δημητρίου, τον θάνατο της μητέρας του, τη γκρίνια του Νικόλαου, το πένθος του Παπαθόδωρου και της γυναίκας του μετά τον αδικοχαμένο θάνατο της κόρης τους, μητέρας του Δημήτριου. Πληροφορούμαστε, επίσης για τις σχέσεις του με τη γιαγιά και τον παππού του.

#### **6.5.19 Κεφάλαιο 18: «Η Δεκαετία»**

Οι πηγές που πάνω τους θα στηριχτεί η εξέλιξη του μύθου είναι πολλές, άλλοτε προσωπικές, άλλοτε γενικότερου ενδιαφέροντος, συγκρουόμενες ή αντιφατικές, αποκαλυπτικά φωτισμένες ή μυστηριωδώς ομιχλώδεις.<sup>1196</sup> [...] Έτσι, ενώ για το πρώτο διάστημα οι πληροφορίες είναι αρκετά διαφωτιστικές, φτάνοντας μάλιστα σε έσχατες λεπτομέρειες -όπως π.χ. στον τρόπο που η Ελένη καθισμένη ένα βράδυ στην πολυθρόνα σταύρωσε τα πόδια της ενώ οι πτυχές του ρούχου της έπεφταν στο πλαίσιο του δεύτερου διαστήματος μένει σκοτεινό και στον τομέα των καθημερινών περιστατικών και στη γενική κατάσταση που επικρατεί, θαμπή αντανάκλαση των τρομαχτικών γεγονότων που συμβαίνουν στην Ελλάδα, πράγμα που δεν παρατηρείται στην πρώτη περίοδο, τότε που η Μέση Ανατολή αποτελούσε επίκεντρο διαδικασιών, καθοριστικών για τις μετέπειτα εξελίξεις.<sup>1197</sup>

---

<sup>1196</sup> ό.π., 182.

<sup>1197</sup> ό.π., 183.

Ο Δημήτριος αναφέρει σε ένα σημείο της αφήγησής του ότι «κάθε συγκροτημένος άνθρωπος έβλεπε σαν καθήκον του και την ελάχιστη δυνατή προσφορά»<sup>1198</sup> στη δημοκρατική παράταξη προκειμένου να ευνοηθεί η κατεχόμενη Ελλάδα. Παίρνει μέρος στο συνδικαλιστικό-εκπαιδευτικό κίνημα των Ελλήνων της Αιγύπτου (Ε.Α.Σ) και το σχολείο του συμμετέχει σε συσσίτιο που οργανώνεται από το ίδιο κίνημα. Συμμετέχει, επίσης, στην έκθεση φωτογραφίας και αφίσας του παράνομου Τύπου που οργανώθηκε από τον Σεφέρη.

Στο κεφάλαιο αυτό φαίνεται ξεκάθαρα και η πολιτική θέση του ήρωα. «Κύριο μέλημά μας έπρεπε να είναι η συστηματική αντιφασιστική διαπαιδαγώγηση»,<sup>1199</sup> αναφέρει κάπου ο Δημήτριος. Γι' αυτό και αισθάνεται «σαν ένα τιποτένιο σκουπίδι μέσα στη θεομηνία των γεγονότων, ένα στίγμα ντροπής» για τα προσωπικά του προβλήματα, τις νομικές διαδικασίες με το διαζύγιο, τη στάση και τα ψέματα της Ελένης. «Πρώτη φορά ένιωθα τον εαυτό μου πεσμένο τόσο χαμηλά».<sup>1200</sup> Η αντιφασιστική του δράση φαίνεται να αντισταθμίζει το προσωπικό κενό που δημιουργήθηκε από τη σχέση του με την Ελένη.

Ο αφηγητής μεριμνά να μας καταστήσει ενήμερους για την απονομή δύο επαίνων που πήρε ο Δημήτριος μετά από τη συμμετοχή του στους φιλολογικούς διαγωνισμούς το 1944. Έπεσαν στην αντίληψη του αφηγητή-ερευνητή οχτώ μικρά μονόστηλα ή δίστιχα αποκόμματα από εφημερίδες που δημοσιεύτηκαν στις Καΐρινες και Αλεξανδρινές εφημερίδες από τις 16 μέχρι τις 21 Απριλίου του 1945. Πράγματι, μετά από μια ανασκόπηση σε ελληνικές εφημερίδες που δημοσιεύτηκαν στην Αίγυπτο, τον Απρίλιο του 1945, μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι στην αιγυπτιακή εφημερίδα *Ο Ταχυδρόμος εις Κάιρον*, τη Δευτέρα 16 Απριλίου του 1945, περιγράφεται η απονομή βραβείων του φιλολογικού διαγωνισμού. Έχει τίτλο «Τα απονεμηθέντα χθες φιλολογικά βραβεία υπό του οίκου Σπ. Γρίβα».<sup>1201</sup> Μπορεί κανείς να δει την αντιστοιχία

---

<sup>1198</sup> ό.π., 184.

<sup>1199</sup> ό.π., 189.

<sup>1200</sup> ό.π., 188.

<sup>1201</sup> «Αθλοθέτης του διαγωνισμού είναι ο εκδοτικός οίκος του Σπ. Γρίβα. [...] Η αίθουσα ήτο πλήρης κόσμου». Βραβευτήκαν το καλύτερο πεζογράφημα του Αντώνη Ιννίνου, *Εκείνοι που δεν επολέμησαν*. Το ηθογραφικό διήγημα του Πετροκοζίκα (ψευδώνυμο) «Ντερτιλήδες» και η ποιητική συλλογή του Πέτρου Μαγνή (Κ.Π. Κωνσταντινίδη), *Πασχαλιές και Χειμωνάνθια*. Επαινούς για τις ποιητικές του συλλογές παίρνουν: ο Δ. Κασσάρχης-Στάχια, ο Φαίδων Αττικός-Στιγμές, ο Φώτης Αγκουλές-Φλόγες του Δάσους, η Αλίκη Νικολαΐδου *Σκοποί στον Άνεμο*, ο Ντίνος Βραχάτης-*Κάποιο Σκοπό*, Δ. Προμηθέας-*Θρόμβοι*, Μίρης Φερβάντης-*Η πόλη που γυρνάω στην ομίχλη της*. Ενδέχεται τα δύο παραθέματα που μάλλον έχουν αποσπαστεί από ένα λογοτεχνικό έργο και παρεμβάλλονται πριν και μετά τα λόγια του ήρωα-ερευνητή για τους φιλολογικούς διαγωνισμούς να σχετίζονται με το περιεχόμενο αυτής της ανακοίνωσης. *Ο Ταχυδρόμος εις Κάιρον*, Κάιρο; 16.04.1945.

με την περιγραφή του αφηγητή-ερευνητή, αφού περιγράφεται η αίθουσα, οι παρευρισκόμενοι, οι βραβευθέντες και η κριτική επιτροπή, ενώ γίνεται λόγος και για ποιητές που δεν έχουν βραβευθεί αλλά οι συλλογές τους είναι άξιες επαίνου, γι' αυτό και αναφέρονται ονομαστικά σε αυτούς. Φυσικά κανένας από αυτούς δεν φαίνεται να είναι ο Δημήτριος της ιστορίας της *Remington*:

[...] δεν θα είχα ποτέ υποψιαστεί τη συμμετοχή του Δημήτριου στο διαγωνισμό και θα περνούσα με αδιάφορη ματιά αυτά τα χαρτιά, νομίζοντας ότι ο Δημήτριος κράτησε τα αποκόμματα όχι γιατί ανέφεραν την απονομή δύο επαίνων στο πρόσωπό του αλλά από απλή διάθεση ενημέρωσης γύρω στη φιλολογική κίνηση της χρονιάς.<sup>1202</sup>

Η επόμενη όμως διαπίστωση του αφηγητή-ερευνητή έρχεται να αποδοκιμάσει ουσιαστικά την οποιαδήποτε καλλιτεχνική δραστηριότητα στα χρόνια του πολέμου και της κατοχής, αφού θεωρεί ότι η σκληρότητα των τότε ιστορικών γεγονότων δεν θα έπρεπε να αφήνει «περιθώριο για άλλες ενασχολήσεις»:

Είχα την εντύπωση μέχρι πρόσφατα ότι στα χρόνια αυτά, κανένας καλλιτέχνης ή λογοτέχνης δεν είχε βάλει την υπογραφή του κάτω από ένα του έργο, κι αυτό για τον λόγο ότι τα δραματικά γεγονότα των ημερών δεν άφηναν περιθώριο για άλλες ενασχολήσεις εκτός από τη συμμετοχή στον πόλεμο ή στην αντίσταση. Εντελώς σχηματική αντίληψη ομολογώ, από την οποία αρκετά αργά κατάφερα να απαλλαγώ και να μην ξαφνιάζομαι όταν κάτω από ένα ελληνικό ποίημα π.χ. διάβαζα Τράνσβααλ 1942.<sup>1203</sup>

Το ποίημα στο οποίο αναφέρεται μάλλον φαίνεται να είναι το ποίημα του Γιώργου Σεφέρη «Ο Στρατής Θαλασσινός Ανάμεσα στους αγάπανθους», από τη συλλογή ποιημάτων *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Β'.*<sup>1204</sup> Μετά την εισβολή των Γερμανών στην Ελλάδα, ο Σεφέρης παντρεύεται τη Μαρώ και το 1941 ακολουθεί την ελληνική κυβέρνηση στην Κρήτη και στη συνέχεια στην Αίγυπτο. Τον Αύγουστο, συνοδεύει την Πριγκίπισσα του Διαδόχου Φρειδερίκη και τα δύο της παιδιά, Σοφία και Κωνσταντίνο, στο Γιοχάνεσμπουργκ και από εκεί στην Πρετόρια. Μέχρι το 1942 υπηρετεί ως γραμματέας στην Ελληνική Πρεσβεία στην Πρετόρια της Νοτίου Αφρικής. Στις 2 Σεπτεμβρίου του 1941 ο Σεφέρης μετακομίζει στην οδό Κερκ Όοστ στο Τράνσβααλ της κεντρικής Πρετόριας.<sup>1205</sup> Ο Roderick Beaton επισημαίνει πως το ποίημα «Ο Στρατής Θαλασσινός» είναι εκείνο που αποδεικνύει πιο σοβαρά απ' ότι οποιοδήποτε

<sup>1202</sup> Πάνου, *Remington*, 191.

<sup>1203</sup> ό.π., 192.

<sup>1204</sup> Το *Ημερολόγιο Καταστρώματος Β'* εκδίδεται για πρώτη φορά στην Αλεξάνδρεια το 1944 (ιδιωτική έκδοση) και το 1945 από τις εκδόσεις Ίκαρος( έκδοση εμπορίου), Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα* (Αθήνα: Ίκαρος, 15<sup>η</sup> έκδοση, [1972] 1985), 196.

<sup>1205</sup> Roderick Beaton, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο. Βιογραφία*, μφρ. Μίκα Προβατά (Αθήνα: Ωκεανίδα, 2003), 310-311.



άλλο ποίημα πως ο Σεφέρης έχει αποδεχτεί πλέον την εξορία του στη Νότιο Αφρική.<sup>1206</sup> Η γυναίκα του Μαρώ επεσήμανε την εντύπωση που έκαναν στον Σεφέρη τα μενεξεδένια λουλούδια, οι βαθυγάλανοι κρίνοι με την ονομασία αγάπανθοι από τις λέξεις «αγάπη» και «άνθος».<sup>1207</sup> Το ποίημα για το οποίο γίνεται λόγος στο μυθιστόρημα είναι το ποίημα του Σεφέρη, όπου στο τέλος αναγράφεται ο τόπος και ο χρόνος σύνθεσης του ποιήματος (Τράνσβααλ, 14 Γενάρη '42).<sup>1208</sup>

Ο Στρατής Θαλασσινός, «προσωπείο» (persona) του ποιητή Σεφέρη, πιθανότατα εμπνευσμένο από τον *Σεβάχ τον Θαλασσινό*, υποστηρίζει ο Γ.Π. Σαββίδης, δηλαδή τον ανατολίτη Οδυσσέα της Χαλιμάς,<sup>1209</sup> νοσταλγεί την ελληνική γη και το ελληνικό τοπίο. Οι δύο καταληκτικοί στίχοι του ποιήματος αποτυπώνουν μια απελπισμένη έκκληση για βοήθεια. («Βοηθήστε μας!» / Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη») Είναι φανερή η ειρωνεία του αφηγητή-ερευνητή προς το πρόσωπο του Σεφέρη. «Τα δραματικά γεγονότα των ημερών δεν άφηναν περιθώριο για άλλες ενασχολήσεις εκτός από τη συμμετοχή στον πόλεμο ή στην αντίσταση»..

Υποθέτουμε ότι το ειρωνικό σχόλιο ενδέχεται να αναφέρεται στο γεγονός ότι ο Σεφέρης, ακολουθώντας την ελληνική κυβέρνηση δεν υπέφερε τις κακουχίες της Κατοχής, ούτε υπέστη τον έλεγχο της λογοκρισίας που υπέστησαν άλλοι άνθρωποι των γραμμάτων και των τεχνών στην Ελλάδα.<sup>1210</sup> Βρίσκεται δηλαδή στην ίδια κατάσταση που βρίσκεται και ο Δημήτριος, ο οποίος όντας στη Αίγυπτο, μακριά από την «τρομαχτική κατάσταση που επικρατεί στην Ελλάδα»,<sup>1211</sup> προσπαθεί να διατηρήσει μια πιο ουδέτερη στάση. Άλλωστε δηλώνεται φανερά η αντιπάθεια απέναντι στο πρόσωπο του Θεολόγου Νικολούδη, προϊστάμενου του Σεφέρη, ο οποίος γεννήθηκε στη Λέρο το 1890:<sup>1212</sup>

Δεν μπορούσα λοιπόν να της επιτρέψω να παραβρεθεί στο δείπνο προς τιμή του Νικολούδη, που οργάνωνε ο τοπικός σύλλογος Λεριών. Ήταν η πρώτη φορά που δεν υπολόγισε τη γνώμη μου και πήρε μέρος σ' αυτό το ρεζιλίκι, πληρώνοντας μόνη της

---

<sup>1206</sup> ό.π., 314.

<sup>1207</sup> ό.π..

<sup>1208</sup> ό.π., 197.

<sup>1209</sup> Beaton, *Γιώργος Σεφέρης*, 322.

<sup>1210</sup> Με τη σύσταση του υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού, το δικτατορικό καθεστώς της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου αποσκοπούσε στην άσκηση λογοκρισίας και προπαγάνδας για έντυπα, κινηματογραφικές ταινίες, θεατρικά έργα και τραγούδια. Το Υφυπουργείο συνέχισε να λειτουργεί και κατά τη διάρκεια της Γερμανικής Κατοχής. Βλ. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΕ', 382-385.

<sup>1211</sup> Πάνου, *Remington*, 183.

<sup>1212</sup> *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1988).

το αντίτιμο της συμμετοχής, χωρίς να προσπαθήσει να με πείσει να την ακολουθήσω.<sup>1213</sup>

Στο ποίημα του Σεφέρη, ωστόσο εκφράζεται η αίσθηση της εξορίας και της απομόνωσης που βιώνει ο ποιητής όντας αποκομμένος χιλιόμετρα μακριά από την πατρίδα του. Το σχόλιο του ήρωα-ερευνητή, αν και πολύ καλά «κρυμμένο», προετοιμάζει την ειρωνική συσχέτιση που ακολουθεί ανάμεσα στο ποίημα του Σεφέρη «Ελένη» και το ποιητικό έργο και τη ζωή του Δημήτριου.

Η ποιητική παραγωγή του Δημήτριου «ξεπερνάει σε όγκο και σε ποιότητα το έργο κάθε άλλης χρονιάς [...] γράφει κατά μέσο όρο τρία ποιήματα τη μέρα [...]»,<sup>1214</sup> όταν το 1949 καταφθάνει στην Κύπρο. Οι διακειμενικές συσχετίσεις με τις εντυπώσεις του Σεφέρη όταν ως διπλωμάτης, το φθινόπωρο του 1953, μαζί με τη σύζυγό του Μαρώ, όπου καταφθάνουν στην Κύπρο είναι διάσπαρτες μέσα στο κείμενο. Μετά από μια παράθεση αρχαίων ονομάτων της Κύπρου, τα οποία φαίνεται να ανασύρει μάλλον από το βιβλίο του Αθανάσιου Α. του Σακελλάριου,<sup>1215</sup> ο αφηγητής-ερευνητής προβληματίζεται πάνω σε έναν στίχο που έγραψε ο Δημήτριος τουλάχιστον τέσσερα χρόνια πριν δημοσιευτεί ο στίχος του Σεφέρη, «Τ' αηδόνια δε σ' αφήνουνε να κοιμηθείς στις Πλάτρες». Ο στίχος «Με ξύπνησαν τ' αηδόνια στις Πλάτρες»<sup>1216</sup> έχει επινοηθεί από τον Δημήτριο τέσσερα χρόνια προτού δημοσιευτεί από τον Σεφέρη, το όνομα του οποίου δεν αναφέρεται πουθενά στο κείμενο. Με διάχυτη ειρωνεία που εκφράζεται με χιούμορ, ο αφηγητής-ερευνητής σε καμιά περίπτωση δεν ισχυρίζεται ότι ο ποιητής Σεφέρης έχει αντιγράψει τον στίχο από τον Δημήτριο, αλλά μάλλον είναι δάνειο από κάποιον άλλο, αφού ο ποιητής βάζει στη δεύτερη έκδοση τον στίχο σε εισαγωγικά. Αντίθετα θεωρεί ότι ο κάθε ποιητής μετουσίωσε με τον δικό του τρόπο έναν στίχο που προφανώς άκουσαν από κάποιον κάτοικο της περιοχής, «τονίζοντας ότι το κελάδημα των αηδονιών δεν σ' αφήνει να κλείσεις μάτι όλη νύχτα»:<sup>1217</sup>

Σε καμιά περίπτωση δεν ισχυρίζομαι ότι τίθεται θέμα αντιγραφής και γνησιότητας. Εξάλλου στη δεύτερη εκδοχή ο ποιητής έχει κλείσει το στίχο του σε εισαγωγικά, πράγμα που σημαίνει ότι πρόκειται περί δανείου λήμματος.<sup>1218</sup>

<sup>1213</sup> Πάνου, *Remington*, 185-186.

<sup>1214</sup> ό.π., 196.

<sup>1215</sup> Αθανάσιου Α. Σακελλάριου, *Τα Κυπριακά. Ήτοι γεωγραφία, Ιστορία και Γλώσσα της νήσου Κύπρου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερα* (Αθήνα: Τύποις και Αναλώμασι Π.Γ. Σακελλάριου, 1890), 1-6.

<sup>1216</sup> Πάνου, *Remington*, 196-197.

<sup>1217</sup> ό.π., 197.

<sup>1218</sup> ό.π..

Το σχόλιο του αφηγητή-ερευνητή κλιμακώνεται με έναν άλλο συσχετισμό και δεν είναι άλλος από αυτόν ανάμεσα στο ποίημα του Σεφέρη «Ελένη» και στην πραγματική Ελένη του Δημήτριου:

Εδώ ακριβώς βρίσκω την πραγματική αδικία της μοίρας. Ένας επιτυχημένος ποιητής προσθέτει στις δάφνες του μια ακόμα δόξα, χρησιμοποιώντας πρόσωπα του μυθικού τρωικού κύκλου συνδυασμένα με βιώματά του από την Κύπρο στη σύνθεση ενός ποιήματος, πάνω από το οποίο πλανιέται το φασματικό είδωλο της Ελένης άγνωστης του, πιθανόν ανύπαρκτης -κι αυτή η ανυπαρξία αποτελεί τη βαθύτερη δόνηση του ποιήματος- ενώ ένας άλλος άγνωστος ποιητής, που μια συγκεκριμένη υπαρκτή Ελένη σημάδεψε ανεξίτηλα τη ζωή του και είχε δικαίωμα, μετουσιώνοντας τις εμπειρίες του σε ποίηση, ν' αναγνωριστεί δημόσια και να τιμηθεί, έμεινε αδικημένος στο περιθώριο.<sup>1219</sup>

Ο ερευνητής-αφηγητής με διάχυτο χιούμορ, καυτηριάζοντας την αίγλη που πήρε ο Σεφέρης από το ποίημα αυτό, πιστεύει πως είναι μεγάλη αδικία το γεγονός ότι η πιθανότατα «ανύπαρκτη» Ελένη, ένα φάσμα, ένα είδωλο, ένα πρόσωπο που ανήκει στη σφαίρα του μυθικού, έδωσαν στον διάσημο ποιητή δάφνες και τιμές. Αντίθετα, ο Δημήτριος που στ' αλήθεια σημαδεύεται από ένα «υπαρκτό» πρόσωπο και όχι ένα είδωλο μένει άγνωστος ποιητής στο περιθώριο:

[...] το παραμύθι έμεινε απόλεμο και γίνεται τώρα μελαγχολικό τραγούδι που το τραγουδούν τ' αηδόνια στις Πλάτρες, και δεν σ' αφήνουνε να κοιμηθείς.<sup>1220</sup>

Στο ποίημα Η «Ελένη» η πικρή απογοήτευση για το φάντασμα της Ελένης μοιάζει με τα πικρά αισθήματα της Ελλάδας. Ο Δ.Ν. Μαρωνίτης, σημειώνοντας για την Ελένη του Ευριπίδη, αναφέρει ότι «στην τραγωδία αυτή κυριολεκτικά ξηλώνεται ολόκληρός ο τρωικός μύθος, που μετά και μέσα από τον Όμηρο τροφοδότησε τα δράματα του 5<sup>ου</sup> αιώνα».<sup>1221</sup> Προβάλλοντας ο Ευριπίδης το παραδοσιακό κύρος της ηρωικής παράδοσης, προχωράει στην απομυθοποίησή του. Η γυναίκα του Μενέλαου ποτέ δεν έφτασε στην Τροία. Ο πόλεμος έγινε για το τίποτα. Έλληνες και Τρώες έχυσαν το αίμα τους για ένα είδωλο, για ένα πουκάμισο αδειανό. Ο Τεύκρος στο ποίημα του Σεφέρη αντίστοιχα ανακαλύπτει καταφθάνοντας στη νέα του πατρίδα ότι ο τρωικός πόλεμος υπήρξε ένας «δόλος των θεών». Από την άλλη ο Δημήτριος είναι το απόλυτο θύμα της Ελένης. Το πραγματικό του «βίωμα», η απόρριψη και η προδοσία με την οποία τερματίζεται η σχέση τους, δεν μπορούν να συγκριθούν με τα είδωλα και τα

<sup>1219</sup> ό.π., 197-198.

<sup>1220</sup> ό.π., 165.

<sup>1221</sup> Δ.Ν. Μαρωνίτης, «Μύθος και Ιστορία στο Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ'», στο *Ο Σεφέρης στην Πύλη της Αμμοχώστου*, πρόλογος Σπύρου Κυπριανού, επιμ. Ε.Χ. Κάσδαγλης (Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1987), 163.

φαντάσματα της Ελένης του διάσημου ποιητή. Η αντίστιξη αυτή φυσικά σε ένα δεύτερο επίπεδο αφήνει να παρεισφρήσει το παιχνίδι ανάμεσα στην αλήθεια και τον μύθο, τη σχέση τέχνης-πραγματικότητας. Ο αφηγητής-ερευνητής προσπαθεί να μας πείσει ότι η εμπειρία του Δημήτριου με την Ελένη, δύο μυθιστορηματικών φιγούρων του έργου, είναι πιο «πραγματική» από την εμπειρία ενός υπαρκτού ποιητή που κάνει λόγο σε μυθολογικά πρόσωπα του παρελθόντος.

Στη συνέχεια ο αφηγητής περίτεχνα περνάει στο θέμα της ανελευθερίας του νησιού. «Και οι δύο ποιητές θέλησαν να εκφράσουν τη διάχυτη μέσα στους αιώνες αγωνία του εκτιθέμενου τόπου». <sup>1222</sup> Αφού παραθέτει τον στίχο «Χωρίς κουρσάρους βασιλεύει ο ήλιος...», παραθέτει σε τέσσερις στίχους από ένα άλλο ποίημα του Σεφέρη, «Στα περίχωρα της Κερύνειας». Ο αφηγητής, εντούτοις μεταφέρει έναν στίχο στα αγγλικά:

-Δέστε το βουνό·  
όταν βυθίσει τέλος πάντων ο ήλιος θα είναι μονόχρωμο και ειρηνικό.  
Αυτό είναι ο Άγιος Ιλαρίων. I prefer it by the moon. <sup>1223</sup>

Τα περίχωρα της Κερύνειας, τυπικός τουριστικός προορισμός Βρετανών συνταξιούχων, γι' αυτό και ο διάλογος ανάμεσα σε δύο Αγγλίδες. Σε μελέτη της για το συγκεκριμένο ποίημα του Σεφέρη, η Νάτια Χαραλαμπίδου αναφέρει ότι η πρώτη προμετωπίδα εισάγει το θέμα του θανάτου και μια αποστροφή στο φως. Αντίθετα, η δεύτερη την αντιπαράθεση ανάμεσα στο παρελθόν του Ομήρου και στο παρόν. Οι δύο Αγγλίδες αντιπροσωπεύουν τον αποικιακό βρετανικό κόσμο. Η Χαραλαμπίδου επισημαίνει ότι φαίνεται να μην υπάρχει δυνατότητα επικοινωνίας ανάμεσα στον ελληνικό και τον βρετανικό πολιτισμό. Τα ενδιαφέροντα της μιας ομιλήτριας περιορίζονται σε ερωτικά κυρίως θέματα, ενώ της δεύτερης από τη σχέση της με το κυπριακό περιβάλλον. Το σημείο όπου τα ενδιαφέροντα τους ταυτίζονται είναι το σημείο όπου μιλούν για έναν ξένο ποιητή. <sup>1224</sup> Συνεπώς, δικαιολογημένα και περίτεχνα ο αφηγητής-ερευνητής μετατρέπει τη λαλιά της Αγγλίδας ηρωίδας στα αγγλικά, δείχνοντας όχι μόνο την έντονη αποστροφή της για το φως, αφού παρακάτω αναφέρει θα προτιμούσα τη ζεστασιά του ήλιου χωρίς τον ήλιο, αλλά και την έντονη

---

<sup>1222</sup> Πάνου, *Remington*, 199.

<sup>1223</sup> ό.π..

<sup>1224</sup> Νάτια Χαραλαμπίδου, «Κύπρος και Σεφέρης. Στα περίχωρα της Κερύνειας. Μια απόπειρα ερμηνείας της διαλογικής μορφής του ποιήματος», στο *Ο Σεφέρης στην Πύλη της Αμμοχώστου*, πρόλογος Σπύρου Κυπριανού, επιμ. Ε.Χ. Κάσδαγλης (Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1987), 277.

προσκόλληση στη δική της πατρίδα. Η Κύπρος δεν είναι παρά ένα υποδουλωμένο νησί στα χέρια της παντοδύναμης Μεγάλης Βρετανίας.

Ο ήρωας-αφηγητής εμπνέει με τις εγκυκλοπαιδικές μας γνώσεις. Παρουσιάζει πραγματικά ιστορικά στοιχεία με δύο όψεις, άλλοτε ως έχουν, δηλαδή πραγματικά, και άλλοτε τα παρουσιάζει ως μυθοπλαστικά για να παρωδήσει το επίσημο ιστορικό αρχείο. Μερικές φορές μιλάει ανοικτά για τις πηγές του και άλλες καλύπτει τα παραθέματά του, έτσι που να μη γίνεται φανερό αν είναι δικές του σκέψεις ή αν είναι πραγματικές πληροφορίες. Η ανάγνωση του κειμένου, μετατρέπεται σε μια έρευνα που δεν έχει τέλος, μέσα από την οποία πολλαπλασιάζονται τα ερωτηματικά και οι απορίες, και εμείς οι αναγνώστες, όπως και ο ήρωας-ερευνητής, να μπαίνουμε τελικά στη διηνεκή τροχιά που έθεσε ο Πάνου με τον ατέρμονα κοχλία του.

#### **6.5.20 Κεφάλαιο 19: «Ελλέβορος»**

Ο Δημήτριος μετά από δεκατρία χρόνια παραμονής στο εξωτερικό, επιστρέφει το καλοκαίρι του 1952 στο χωριό του. Αποφασίζει να μείνει στο πατρικό του στο χειμωνιάτικο χωριό. Χαρακτηριστική είναι η αποδοκιμαστική φράση του Γεωργίου «-Περάσαμε φουρτούνες... Δεν ήξερες που να... Δεν ξέρεις, δεν τα 'ζησες»<sup>1225</sup> που απευθυνόμενος στον Δημήτριο, νιώθει ένα «τρεμούλιασμα στα πόδια του»<sup>1226</sup> στο αντίκρισμα των «χαλασμάτων» και των «μισογκρεμισμένων τοίχων». Η ενότητα αυτή ολοκληρώνεται με τη μετάβαση στο μοναστήρι, όπου ο Δημήτριος αναγνωρίζει τον τάφο του πατρός Ιωαννίκειου, ενός τρελού καλόγερου, που προτού ακολουθήσει τη μοναχική ζωή αποτελούσε «το παίγνιο του κάθε κατεργάρη και μάγκα του χωριού και το φόβητρο των παιδιών».<sup>1227</sup> Ένα περιστατικό με το ψαλίδισμα του μισού μουστακιού του καλόγερου, γίνεται αφορμή για να διακωμωδηθεί η οικονομική τακτική του Πέτρου Πρωτοπαπαδάκη, το 1892. Μέσα από σχόλιο του Θεόδωρου για το μουστάκι του καλόγερου –«Τώρα πλέον ευρίσκεται εντός των πλαισίων της κυβερνητικής πολιτικής»-<sup>1228</sup> διακωμωδείται η πρωτοφανής τακτική διχοτόμησης του νομίσματος από τον Πρωτοπαπαδάκη. Ενώ, δεν είναι τυχαία η κατάληξη του κεφαλαίου με την αναφορά στον ελλέβορο, «φυτό της τρέλας» που φύτρωσε στον τάφο του καλόγερου, στο «μέρος του κεφαλιού». Άλλωστε, το δηλητηριώδες αυτό φυτό -που ευδοκίμει στα ξέφωτα των ορεινών δασών, μετά το λιώσιμο των χιονιών- δίνει και τον τίτλο στο

<sup>1225</sup> Πάνου, *Remington*, 203.

<sup>1226</sup> ό.π., 202.

<sup>1227</sup> ό.π., 204.

<sup>1228</sup> ό.π..

κεφάλαιο, αφήνοντας να διαφανεί ειρωνικά αυτή η δόση τρέλας που διαπέρασε εκείνα τα χρόνια, εκείνο ακριβώς τον τόπο.

### **6.5.21 Κεφάλαιο 20: «Αλληλογραφία»**

Στο κεφάλαιο 20 που είναι και το τελευταίο από τα αριθμημένα κεφάλαια του έργου πληροφορούμαστε για πρώτη φορά, μέσα από επιστολή που λαμβάνει ο Δημήτριος δύο φορές, ότι ο αφηγητής-ερευνητής είναι ανιψιός του Δημήτριου από την αδερφή του Βασιλική.<sup>1229</sup> Ο Δημήτριος προσπαθεί στο κεφαλαίο αυτό να συντάξει μια απαντητική επιστολή στον άνδρα της Βασιλικής. Έτσι διάσπαρτες φράσεις σε εισαγωγικά φαίνεται να αποτελούν μέρος της επιστολής που προσπαθεί να συγγράψει. Τις φράσεις και το περιεχόμενο της επιστολής σχολιάζει κάθε φορά ο αφηγητής-ερευνητής, από τη θέση του ως ανιψιός, δηλαδή ως αυτόπτης μάρτυρας των διάφορων γεγονότων. Για παράδειγμα στα επίμονα ερωτήματα του πατέρα για τον χωρισμό του Δημήτριου με την Ελένη, ο Δημήτριος απαντάει ως εξής:

«Μάθε αγαπητέ μου αδερφέ ότι η κυρά έφυγε». Σ' ένα τόσο μεγάλο και λεπτομερειακό γράμμα, μια τόσο μικρή και αόριστη αναφορά στο πρόσωπο της Ελένης και ειδικά εκείνο το «έφυγε», χωρίς καν την αναγραφή του ονόματός της, έφερε σε μεγάλη αμηχανία τον πατέρα.<sup>1230</sup>

Μέσα από αποσπάσματα επιστολών πληροφορούμαστε για την ένταση που προέκυψε για τα περιουσιακά θέματα και επηρέασε τη σχέση του με τον αδερφό του Γεώργιο. Ανάμεσα όμως στην προσπάθεια του αυτή παρεμβάλλονται μνήμες από τις τελευταίες του στιγμές, όπου προσπαθούν να διαπραγματευτούν για τον γάμο τους με τη βοήθεια ενός φίλου τους, ένα όνειρο με κεντρική παρουσία την Ελένη. Ωστόσο, πολλά αναπάντητα ερωτήματα «που έθεσε εκείνο το βράδυ στον εαυτό του έμειναν για πάντα αναπάντητα»,<sup>1231</sup> τόσο για τον ίδιο τον Δημήτριο αλλά και τον αποδέκτη της επιστολής του πάτερα του ανιψιού του.

Η τελευταία φράση με την οποία τελειώνει το κεφάλαιο και βρίσκεται σε εισαγωγικά, φαίνεται να αποτελεί και μέρος του γράμματος που αποστέλλει στον άντρα της αδερφής του. Σε ένα δεύτερο επίπεδο φαίνεται να απευθύνεται και στον αναγνώστη, ο οποίος ταυτίζεται με τον αποδέκτη της επιστολής:

-«Αγαπητέ μου αδερφέ, θερμά σε παρακαλώ να μην αναφέρεις τίποτα στα γράμματά σου σχετικά με το πρόσωπο του γάμου μου. Επιμένω σ' αυτό γιατί υπάρχει στη

<sup>1229</sup> Χωρίς ωστόσο να είμαστε βέβαιοι σε ποια από τις δύο Βασιλικές απευθύνεται, αφού ο Δημήτριος έχει δύο αδερφές με το ίδιο όνομα από τους δύο γάμους του πατέρα του.

<sup>1230</sup> ό.π., 209.

<sup>1231</sup> ό.π., 213.

λογοκρισία κάποιος συγγενής της και σε καμιά περίπτωση δεν θέλω να τους δίνω την ευχαρίστηση να μαθαίνουν πράγματα της προσωπικής μου ζωής».<sup>1232</sup>

Ο συγγενής της στη λογοκρισία ενδεχομένως να είναι ο Λεριός Νικολούδης για τον οποίο γίνεται λόγος σε προηγούμενο κεφάλαιο. Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί αυτό το απόσπασμα αναγκάζει τον αναγνώστη να αναβάλλει αενάως το τέλος της υπόθεσης του έργου. Όπως του δίνονται ίχνη, τεκμήρια, λεπτομέρειες, για να αποκτήσει πιο ολοκληρωμένη εικόνα για τη σχέση του Δημήτριου με τα διάφορα πρόσωπα που πέρασαν από το έργο, την ίδια στιγμή του αφαιρείται η πεποίθηση ότι όλα καταλήγουν σε ένα ξεκάθαρο και σαφές τέλος.

### 6.5.22 «Επίλογος»

Στον «Επίλογο» του έργου ο ήρωας-ερευνητής προσπαθεί να δώσει «λύση»<sup>1233</sup> στα τελευταία χρόνια της ζωής του Δημήτριου. Μια σειρά από εκδοχές, συνοδευόμενες από τα ειρωνικά σχόλια του αφηγητή διακωμωδούν από τη μια την ίδια την προσπάθεια του αφηγητή να δοθεί ένα τέλος, υπονομεύοντας έτσι τη συγγραφική του πρακτική. Από την άλλη, κατά έναν κυκλικό τρόπο, οι εκδοχές αυτές οδηγούν την ιστορία στην αρχή, εκεί δηλαδή από όπου ξεκίνησε:

[...] ίσως είναι προτιμότερο να αποσιωπήσω ένα γεγονός που μόνο σκιά μπορεί να ρίξει στα τελευταία χρόνια της ζωής του Δημητρίου. Η συγγραφική δεοντολογία επιβάλλει να διαγράψω τις σελίδες εκείνες που αναφέρονται στο παλιό μπρούτζινο ρόπτρο, [...] αφήνω τις ξεθωριασμένες εικόνες έρμαιο της ιστορίας.<sup>1234</sup>

Η πρώτη εκδοχή ότι πέφτει αιμόφυρτος, αν και συνδυασμένη με «πραγματικά περιστατικά»<sup>1235</sup> απορρίπτεται, διότι ο αφηγητής θέλει «με κάθε θυσία να αποφύγει το φαντεζί εκρηκτικό κλείσιμο».<sup>1236</sup> Η εξήγηση του αφηγητή, με τη δόση της ειρωνείας που τη χαρακτηρίζει, κλιμακώνεται όταν ο αφηγητής, αφού πρώτα επιχειρεί μια «τελευταία ανέλπιδη έρευνα στα τέσσερα στοιχειωμένα ξύλινα κιβώτια», παραδέχεται ότι θα αποσιωπήσει ένα πραγματικό γεγονός της ζωής του Δημήτριου, για σκοπούς συγγραφικής δεοντολογίας:

Η συνέπεια απέναντι στο υλικό και ο σεβασμός της περιρρέουσας πραγματικότητας, η προσήλωση δηλαδή στην εσωτερική και εξωτερική αλληλουχία των γεγονότων, αποτέλεσαν τους δυο πόλους ανάμεσα στους οποίους προσπάθησα να τεντώσω τα νήματα της ιστορίας, έχοντας πάντα κατά νου τα όρια της αντοχής τους. Το περίτεχνο κέντημα της δαντέλας γύρω στα τεντωμένα αυτά νήματα ίσως κάποιες φορές μας

<sup>1232</sup> ό.π..

<sup>1233</sup> ό.π., 215.

<sup>1234</sup> ό.π., 216.

<sup>1235</sup> ό.π., 215.

<sup>1236</sup> ό.π., 215.

έβγαλε από το δρόμο, να ξεστράτισε την ιστορία. Αλλά τι είναι δρόμος, τι είναι ιστορία; [...] Μια τέτοια γενικευτική απόληξη θα ικανοποιούσε τον αναγνώστη, που βιαστικά κατάτασσε τον συγγραφέα στο προοδευτικό στρατόπεδο, χωρίς να παρατηρήσει πώς αυτό από καιρό είναι ξέφραγο. Από την άλλη μεριά θα σχηματιζόταν η εντύπωση ότι ο συγγραφέας οδηγήθηκε στη λύτρωση και ότι ο καλοστημένος διανοητικός μηχανισμός απόδωσε τους καρπούς του.<sup>1237</sup>

Ακολουθεί μια «απολογία-εξήγηση» για τον τρόπο με τον οποίο χειρίστηκε το υλικό του ο ήρωας-ερευνητής. Ο «σεβασμός» κι η «συνέπεια», ισχυρίζεται, αποτέλεσαν τις δύο βασικές του στρατηγικές. Κάποιες φορές, όμως μπορεί και να «ξεστράτισε» από αυτό που ήθελε να πει, καταλήγοντας στο ερώτημα: «Αλλά τι είναι δρόμος, τι είναι ιστορία;», δείχνοντας με τον τρόπο αυτό την απόλυτη εμπλοκή του στην ιστορία που έφτιαξε. Ο δρόμος τον οποίο περπάτησε, ακόμη κι αν τον οδήγησε αλλού, είναι το αποτέλεσμα, είναι η ιστορία που διαβάσαμε. Ωστόσο, αμέσως μετά απορρίπτει τέτοιου είδους «σχηματοποιήσεις», παρόλο που «θα ικανοποιούσαν τον αναγνώστη του», είτε γιατί είναι πολύ «γενικευτικές» και βιαστικά κατατάσσουν τον συγγραφέα στο προοδευτικό στρατόπεδο, είτε γιατί δίνουν την εντύπωση ότι ο συγγραφέας λυτρώθηκε και τελικά ο «διανοητικός μηχανισμός», ενδεχομένως η πράξη της γραφής-συγγραφής, απέδωσε καρπούς. Για τον λόγο αυτό, ο ήρωας-ερευνητής-συγγραφέας μας φανερώνει ότι δεν συμφωνεί καθόλου με τις «σχηματοποιήσεις» που προανέφερε και θα μας παραθέσει όλες τις επιλογές που κατήγγησε. Γίνεται φανερό ότι το κεφάλαιο «Επίλογος» θα μπορούσε να είχε τον τίτλο «Επιλογές», γιατί το τέλος είναι ακαθόριστο. «Θέλοντας να αποφύγω τις δυσάρεστες αυτές σχηματοποιήσεις, αναγκάζομαι να καταργήσω τις ακόλουθες επιλογές».<sup>1238</sup> Με τον τρόπο αυτό υπονομεύει κάθε επιθυμία του αναγνώστη να δει πως τελειώνει η ιστορία.

Ο Διονύσης Παπαδόγκωνας (1888-1944), ο οποίος υπήρξε βασιλόφρων συνταγματάρχης, γεννημένος στο Πεταλίδι Μεσσηνίας και διοικητής των Ταγμάτων Ασφαλείας Πελοποννήσου αναφέρεται από τον τριτοπρόσωπο αφηγητή στο τέλος του κεφαλαίου «Ιστορική εισαγωγή για τον τόπο», όταν ξεσπούν οι εκτελέσεις στην περιοχή της Κυνουρίας:

[...] με επικεφαλής τον Παπαδόγκωνα [...] οι ταγματασφαλίτες εκτελούν τριάντα έξι και πάνω στα πτώματα στήνουν χορό, [...] πιάνουν το επαρχιακό συμβούλιο της ΕΠΟΝ, τους οδηγούν στο δρόμο έξω από το χωριό και τους εκτελούν μέχρι τον τελευταίο.<sup>1239</sup>

---

<sup>1237</sup> ό.π., 216-217.

<sup>1238</sup> ό.π., 216-217.

<sup>1239</sup> ό.π., 16.



Η συνέχεια του ιστορικού αυτού γεγονότος επανέρχεται στην αφήγηση ως η πρώτη από τις εναλλακτικές λύσεις που θα έδινε ο αφηγητής στον επίλογο, «αλλά αναγκάστηκε να καταργήσει θέλοντας να αποφύγει αυτές τις σχηματοποιήσεις».

α) Πολιορκία της Τρίπολης από τον Άρη – Δύσκολες ώρες για τον Παπαδόγκωνα – Μεσολάβηση Παναγιώτη Κανελλόπουλου – Αναίμακτη παράδοση – Οι Ταγματασφαλίτες σώζονται – Γιορτές στην πλατεία του Άρεως.<sup>1240</sup>

Ο διοικητής των Ταγμάτων της Πελοποννήσου Διονύσιος Παπαδόγκωνας, περικυκλώθηκε στην Τρίπολη, από τις δυνάμεις του Άρη Βελουχιώτη, τον Σεπτέμβριο του 1944. Αφού πρώτα απέκρουσε επίθεση του ΕΛΑΣ, έσπειρε την τρομοκρατία στην πόλη, και τελικά παραδόθηκε την 1η Οκτωβρίου σε βρετανικό απόσπασμα μετά από μεσολάβηση του Παναγιώτη Κανελλόπουλου και τις εγγυήσεις των Άγγλων αξιωματικών και μεταφέρθηκε αρχικά στις Σπέτσες και από εκεί στην Αθήνα. Σκοτώθηκε στα Δεκεμβριανά του 1944 στο Γουδί τη στιγμή που επιθεωρούσε φυλάκια των αμυνομένων. Ο αφηγητής συνοδεύοντας με σχόλιό του την επιλογή αυτή σημειώνει ότι η σκέψη του πάει πίσω στα 1821, σε μια προηγούμενη πολιορκία την Πολιορκία της Τρίπολης.

Η δεύτερη επιλογή που καταργεί (Περιφορά Επιταφίων στην πόλη τη Μεγάλη Παρασκευή -Μοτίβο της Ανάστασης), είναι όπως αναφέρει ένα θέμα «απαλλαγμένο από χρονικές και τοπικές συμβάσεις» για το οποίο «εύκολα μπορεί κανείς να γράψει χιλιάδες σελίδες χωρίς να λείει τίποτα». «Εδώ όμως το παιχνίδι είναι κατά βάθος τίμιο».<sup>1241</sup> Η τρίτη επιλογή αφορά ένα περιστατικό «μικροαστικής, μισοεπαναστατικής επαρχιακής λογοτεχνίας». Ένας «Στρατιωτικός διοικητής» διατάζει την κοπή πλατάνου, επειδή το πηλήκιο του λερώθηκε από τις κουτσουλιές των πουλιών. Το θέμα αυτό εύκολα θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για την «αμείλικτη κατακεραύνωση της στρατιωτικής αντίληψης», εντούτοις το «δέντρο-σύμβολο δεν προσφέρεται στη σύγχρονη διαπραγμάτευση». Το θέμα που επιλέγει θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως προς τις ιστορικές-πολιτικές προεκτάσεις του. Τα ειρωνικά σχόλια για τη στάση του «διοικητή» είναι πασιφανή.

Ωστόσο, μπορεί κανείς να διακρίνει ειρωνεία και στη φράση «ελάχιστα προσφέρεται για σύγχρονη διαπραγμάτευση», αν τη συγκρίνει με το πλατάνι «δέντρο-σύμβολο». Η «άνω τάση» του δέντρου, σύμβολό της προόδου, θα μπορούσαμε να πούμε και οι βαθιές του «ρίζες», σύμβολο της παράδοσης, της μακροβιότητας και της

<sup>1240</sup> ό.π., 217.

<sup>1241</sup> ό.π..

επιβίωσής του μέσα στον χρόνο, αντιπαρέρχονται τα «σύγχρονα πολιτισμένα ήθη», όπως αυτά του «διοικητή», τα οποία «είναι γνωστά σε λεπτομέρειες, είναι πρόσφατα» για αυτό και δεν επιδέχονται καμιάς διαπραγμάτευσης.<sup>1242</sup>

Η τέταρτη επιλογή, η «πιο ενδιαφέρουσα ίσως λύση», σημειώνει ο αφηγητής, είναι η «Αλλαγή θέματος» στην αφήγηση. Όμως αυτό θα σήμαινε ότι:

[...] αρχίζει ένα νέο μυθιστόρημα με αφάνταστες δυσκολίες γιατί θα πρέπει να κινηθούμε στο χώρο του φανταστικού, αν θέλουμε ν' αποφύγουμε τον κίνδυνο της πολιτικής ηθογραφίας.

Τι απομένει λοιπόν;

Μια ιστορία χωρίς αρχή και τέλος. Μια παλιά αμαξοστοιχία χωρίς μηχανές. Ένας ατέρμων κοχλίας.<sup>1243</sup>

### 6.5.23 «Απόκρυφον»

Το τελευταίο αυτό μέρος του βιβλίου παρατίθεται ξεχωριστά από τα υπόλοιπα κεφάλαια του έργου. Ο τίτλος του παραπέμπει σε ένα μέρος μυστικό, όπου τα πράγματα δεν είναι δυνατόν να γίνουν αντιληπτά με τις αισθήσεις ή με τη λογική. Με την πρώτη κόλας ανάγνωση διαπιστώνει κανείς ότι το κείμενο αυτό αποτελεί περιγραφή αλλά και συνέχεια της εικόνας της όμορφης οδαλίσκης του κάδρου που εκτίθεται στο εξώφυλλο του έργου. Στο χαρέμι σε έναν χώρο απόκρυφο και απαγορευμένο, σε ένα «ξυλόγλυπτο κιόσκι» μια «περίλυπη κόρη», παραδομένη στα χέρια της «συνένοχης σκλάβας» της, περνάει ατελείωτες ώρες μοναξιάς. Η όμορφη κόρη, προφανώς ερωτευμένη με έναν μη μουσουλμάνο, δραπετεύει από το παλάτι. Συναντάει τον αγαπημένο της σε μια κρύπτη όπου ένας παπάς της προσφέρει ψωμί και γάλα. Η κόρη όμως αιμορραγεί και ο αγαπημένος της, «κρατώντας την σφιχτά στην αγκαλιά του, αφήνει το άλογο να ξεχυθεί ξέφρενο στις χίλιες νύχτες, ποδοπατώντας τις λιπαρές σάρκες των ευνούχων».<sup>1244</sup> Ποιο να είναι άραγε αυτό το κορίτσι που δραπετεύει για να ενωθεί με τον αγαπημένο της;

Ο συγγραφέας απευθυνόμενος στον αποδέκτη της αφήγησης σε β' ενικό πρόσωπο τον προειδοποιεί να είναι πολύ προσεχτικός. Γιατί σηκώνοντας το κάδρο από τον καθρέφτη μπορεί να αλλάξει την ροή των γεγονότων, αφού διπλώνοντας το ύφασμα οι διώκτες μπορεί να πλησιάσουν πολύ κοντά στον παράτολμο κλέφτη του κοριτσιού. Ως εκ τούτου, αν προχωρήσει σε ακόμη πιο παράτολμη κίνηση και

---

<sup>1242</sup> ό.π..

<sup>1243</sup> ό.π., 218.

<sup>1244</sup> ό.π., 220.

αντιστρέψει το ύφασμα μπορεί να δει ακόμη και την «πίσω όψη του παραμυθιού, χαμένη τη μαγεία των χρωμάτων, την τεχνική ξεμπροστιασμένη, όλο κόμπους και στηρίγματα και μεγάλες βελονιές».<sup>1245</sup> Ποιος από εμάς όμως θέλει να ξέρει την πίσω όψη του κάδρου και να χάσει τη μαγεία του παραμυθιού;

## 6.6 Συμπεράσματα

Η αφήγηση του βιβλίου κατασκευάζεται και χτίζεται μπροστά στα μάτια του αναγνώστη της, κάθε φορά με έναν τρόπο ασυνήθιστο, ανοίκειο. Η *Remington* είναι ένα μυθιστόρημα «ανέντακτο» θεματικά. Είναι ένα έργο το οποίο αγκυλώνεται τόσο σε ιστορικά όσο και σε κοινωνικά ζητήματα (έρωτας, ζωή στο χωριό, θέατρο, λογοτεχνία). Η ταυτόχρονη αποτύπωση πολλών ιστορικών πληροφοριών με τα «ασύμβατα» μυθοπλαστικά στοιχεία ενισχύει το αίσθημα του «παράδοξου» και του «ανοίκειου». Ο συνδυασμός των πραγματικών, ιστορικών γεγονότων και συμβάντων με τα μυθοπλαστικά, υπό την έννοια των αφηγηματικά επινοημένων συμβάντων, είναι το στοιχείο που δημιουργεί αυτή την αίσθηση της αμηχανίας. Όταν παραβιάζονται τα σύνορα, όρια ανάμεσα σε αυτό που εκλαμβάνεται από τον αναγνώστη ως πραγματικό γεγονός και σε αυτό που θεωρείται μυθοπλαστικό-φανταστικό, όταν εσκεμμένα ταυτίζεται ο αφηγητής με τον πραγματικό συγγραφέα τότε δημιουργείται ένα πρόβλημα οντολογικής φύσεως. Υπερτονίζεται η αναπόφευκτη ύπαρξη του ιστορικού στοιχείου στη συγγραφή της μυθοπλασίας και αντίστροφα, η αναπότρεπτη ύπαρξη του φανταστικού στην καταγραφή της ιστορίας. Με τον τρόπο αυτό υπονομεύονται και οι δυο προσπάθειες: η πράξη της γραφής ως ιστορία και η πράξη της γραφής ως μυθοπλασία. Ο Μαρωνίτης διαπιστώνει ήδη από το 1981 που δημοσιεύεται το βιβλίο του Πάνου ότι «το τελικό εκφραστικό αποτέλεσμα λειτουργεί όπως το δέρμα στο ανθρώπινο σώμα: κρύβει το δέρμα τα κόκκαλα, ενώνει τα μέλη, δείχνει τα σχήματα».<sup>1246</sup>

Ο Richardson, κάνοντας λόγο για τις «αντιφατικές» [contradictory] στρατηγικές που αξιοποιούν οι μετανεωτερικοί συγγραφείς, επισημαίνει ότι σε αυτού του είδους τα κείμενα εκτίθενται ασύμβατες και ασυμβίβαστες μεταξύ τους εκδοχές των γεγονότων ή της ιστορίας. Δεν υπάρχει μια μοναδική, αδιαμφισβήτητη, αδιάψευστη ιστορία, η οποία μπορεί να συναχθεί από τον λόγο του κειμένου, αλλά δύο ή περισσότερες. Με τον τρόπο αυτό διαρρηγνύεται η έννοιας της ιστορίας [story] -πλοκής [historie], η οποία

<sup>1245</sup> ό.π..

<sup>1246</sup> Δημήτρης Μαρωνίτης, «Δελτίο ειδήσεων», *Το Βήμα*, Αθήνα 21.10.1981.

εκλαμβάνεται ως μια και ενιαία, όπου τα γεγονότα είναι εφικτό να εναλλάσσονται το ένα μετά το άλλο, να γίνονται κατανοητά και να προκύπτουν από τον λόγο του κειμένου. Για τον λόγο αυτό η έννοια της συχνότητας στον Genette, καθώς επίσης η έννοια της ιστορίας (θεματική όψη της αφήγησης) προϋποθέτει την ύπαρξη μιας σταθερής ανακτήσιμης, μη-αντιφατικής ακολουθίας γεγονότων, την οποία πολλοί μετανεωτερικοί συγγραφείς αρνούνται. Ο Richardson φέρνει ως παράδειγμα την πραγματική ζωή και αναφέρει ότι τέτοιες αντιφάσεις που συμβαίνουν στα έργα δεν μπορούν να είναι δυνατές στην πραγματική ζωή. Για παράδειγμα ένα άτομο μπορεί να πέθανε το 1956 ή μπορεί να πέθανε το 1967, αλλά δεν μπορεί να πέθανε και το 1956 και το 1967. Στα μετανεωτερικά έργα, όμως τέτοιου τύπου αντιφάσεις είναι εφικτές.<sup>1247</sup>

Είναι σημαντικό να σημειωθεί, ωστόσο, ότι στην περίπτωση της *Remington* οι υποτιθέμενες αρχές και καταλήξεις αλληλοσυνδέονται όχι μόνο «με την παρουσία του συγγραφέα», αλλά και με τον ηθικό αυτουργό, τον ήρωα-ερευνητή που είναι εν τέλει ο πιο κυρίαρχος μυθιστορηματικός ήρωας του έργου. Με άλλα λόγια, αυτός ο πολλαπλασιασμός ξεκινήματων και καταλήξεων συμβαίνει όχι στον «πραγματικό» κόσμο αυτού του μυθιστορήματος από τον Γιάννη Πάνου, αλλά στον υποκειμενικό υπόγειο κόσμο, ενός αριστοτεχνικά πλαισιωμένου χαρακτήρα του ήρωα-αφηγητή.<sup>1248</sup>

Παραδοσιακά, κάποιος μπορεί να διακρίνει μεταξύ των μυθιστορημάτων, τα έργα οποία ολοκληρώνουν με ένα συγκεκριμένο γεγονός την υπόθεσή τους, όπως τα βικτοριανά μυθιστορήματα με την υποχρεωτική δέσμευση σε σκοπούς (γάμου, ζωής, θανάτου, κ.λπ.) και σε αυτά που είναι ανοιχτά, όπως σε πολλά νεωτερικότερα μυθιστορήματα.<sup>1249</sup> Τι μπορούμε όμως να πούμε για τα έργα που δεν έχουν ούτε ανοιχτό, ούτε κλειστό τέλος. Έχουν πολλές ενδεχόμενες καταλήξεις, είτε είναι κυκλικά, και σε αναγκάζουν να επανέρχεται συνεχώς σε ένα μπρος-πίσω αναγνωστικό βηματισμό. Στην πραγματικότητα, το μυθιστόρημα του Γιάννη Πάνου έχει πολλές πιθανές καταλήξεις, ωστόσο καμιά από αυτές δεν προτείνεται εκ μέρους του αφηγητή ως οριστική. Η *Remington* αποτελεί «μια ιστορία χωρίς αρχή και τέλος. Μια παλιά αμαξοστοιχία χωρίς μηχανές». Είναι μια ιστορία που αενάως κάνει τροχιές για να καταλήξει ξανά και ξανά στον εαυτό της. «Ένας ατέρμων κοχλίας».

---

<sup>1247</sup> Richardson, «Narrative Poetics», 25.

<sup>1248</sup> ό.π..

<sup>1249</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 109.

## 7. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΝ. ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Η *Ιστορία των Μεταμορφώσεων* κυκλοφορεί το 1998. Η κριτική υποδέχεται το έργο με εγκωμιαστικά σχόλια, παρόλη την ιδιοτυπία και την αμηχανία που προκαλεί.<sup>1250</sup> Ο Παναγιώτης Μουλλάς αναφέρει για το βιβλίο ότι «το βρίσκω ελκεί τελικά περισσότερο από το αναζητώ», ενώ δεν παύει να σχολιάσει τη «σπάνια αναζήτηση», που πραγματώνει μέσω αυτού του έργου ο Γιάννης Πάνου, θέτοντας εξαρχής επίμονα το θέμα «τι είναι λογοτεχνία» ή «τι είναι μυθιστόρημα». Οι απρόσμενες με επιτήδευση τεχνικές προκαταλαμβάνουν τον αναγνώστη και είναι ενδεικτικές της «αμηχανίας» που κυριάρχησε στην κριτική υποδοχή του έργου.<sup>1251</sup>

Ο Μανόλης Σαββίδης κάνοντας λόγο για τη διαφορετικότητα της *Ιστορίας των Μεταμορφώσεων* από τη *Remington*, εστιάζει στην απαιτητική αναγνωστική διαδικασία που υποβάλλει τον αναγνώστη το βιβλίο, παράλληλα και στη «διεκδίκησή» του να αναγνωριστεί ως μυθιστόρημα. Επισημαίνει την παραθεματική τακτική του συγγραφέα, τα διάσπαρτα διακείμενα και σπαράγματα που αιωρούνται ανάμεσα στον χώρο και τον χρόνο τόσο της «ιστορίας» όσο και της «λογοτεχνίας». Ωστόσο, θεωρεί ότι «πάνω από το κείμενο» βρίσκεται ο συγγραφέας, που έχει «την ίδια γνώριμη φωνή και στις πέντε μεταμορφώσεις του».<sup>1252</sup>

Ο Αριστοτέλης Σαΐνης αναφέρει ότι η *Ιστορία των Μεταμορφώσεων* αποτελεί ένα είδος «πνευματικής αυτό-βιογραφίας». Το μυθιστόρημα αυτό όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, αποτελεί μια προωθημένη έκδοση της παραθεματικής τακτικής την οποία ο Πάνου αριστοτεχνικά μεταχειρίζεται στο παρόν έργο:

[...] οδηγεί την τεχνική του στην τελειότητα και σε μια απόλυτη ισορροπία μεταξύ οικειοποιημένου παραθέματος και πρωτότυπου κειμένου που τα κάνει να φαίνονται ως έργα ενός μόνο συγγραφέα [...] Καταργούν τον χρόνο και θρυμματίζουν την όποια ενική συγγραφική συνείδηση. [...]. Η τεχνική του Πάνου διαλύει τη χρονικότητα και αντιμετωπίζει ταυτόσημες ιδέες ως απόρροιες του ίδιου πνεύματος. [...] Για τον Μπόρχες, όπως και για τον Γιάννη Πάνου, το να είσαι συγγραφέας σημαίνει να συμμετέχεις σ' ένα «Άλεφ» συγγραφικότητας. Μ' άλλα λόγια, όλοι οι συγγραφείς είναι

<sup>1250</sup> Ο Δ.Ν. Μαρωνίτης με αφορμή τον αναπάντεχο θάνατο του συγγραφέα επισημαίνει πως «τα δύο σπουδαία μυθιστορήματα του Γιάννη Πάνου, σε τόση απόκλιση κι αυτά μεταξύ τους, δείχνουν τη σημασία της ωφέλιμης και αναγκαίας απόστασης για την οποία μιλώ». Δ.Ν. Μαρωνίτης, «Γιάννης Πάνου», *Το Βήμα*, Αθήνα, 18.10.1998, αναρτημένο ηλεκτρονικά <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/giannis-panoy/> [ημερ. ανάκτησης 10 Μαΐου 2021]. Βλ. επίσης του ίδιου, «Τρία κείμενα για τον Γιάννη Πάνου», *Εντευκτήριο*, τχ. 45/3 (Χειμώνας 1998-1999), 89-93 και Πέγκυ Κουνεκάκη, «Η επιστροφή του Γιάννη Πάνου», *Η καθημερινή*, Αθήνα 2.8.1998.

<sup>1251</sup> Παναγιώτης Μουλλάς, «Για μια συνολική θεώρηση της σύγχρονης πεζογραφίας μας: Ερωτήματα και προτάσεις», *Αντί*, «Η νεώτερη και σύγχρονη πεζογραφία», τχ. 688 (4.6.1999), 24-26.

<sup>1252</sup> Μανόλης Σαββίδης, «Ψυχής Άρματα: Γιάννης Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*», *Το Βήμα*, Αθήνα 21.6.1998.

ενσαρκώσεις ενός Παγκόσμιου Συγγραφέα, άχρονου και ανώνυμου, και όλα τα βιβλία είναι ένα Βιβλίο ή η Βίβλος.<sup>1253</sup>

### 7.1 Παρα-κειμενικά χαρακτηριστικά του έργου

Το διακειμενικό δίκτυο του έργου αρχινάει το ταξίδι του από την παρα-κειμενική του υπόσταση. Στο εξώφυλλο του έργου δεν κοσμείται ένα έργο, σχεδιασμένο και αποκλειστικά αφιερωμένο στο συγκεκριμένο έργο. Ο αναγνώστης έχοντας στα χέρια του το βιβλίο του Γιάννη Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων. Μυθιστόρημα*, δεν μπορεί παρά να ατενίσει τον διάσημο πίνακα του Pontorno, *Άγιος Ιωάννης ο Ευαγγελιστής* (1525) που εκτίθεται στο εξώφυλλο του βιβλίου. Ο τίτλος του έργου σε συνδυασμό με τον πίνακα του Pontorno, αρχικά διαφαίνεται να προκαλεί μια σύγχυση, εφόσον η λέξη «μεταμόρφωση» παραπέμπει συνειρμικά στο πρόσωπο του Ιησού Χριστού και όχι του Ιωάννη του Ευαγγελιστή. Ένας συσχετισμός του τίτλου και του υπότιτλου, ανάμεσα στις λέξεις «Ιστορία» και «Μυθιστόρημα» οδηγεί παράλληλα σε μια αμφισημία. Η λέξη «Ιστορία» προϋποθέτει μια σειρά μεταμορφώσεων που έχουν λάβει χώρα σε έναν ρεαλιστικό χρόνο και αποτελούν μέρος της ιστορίας, ως επιστημονικής μελέτης ή πλησιάζει περισσότερο στην έννοια της ιστορίας ως διήγησης; Από την άλλη, η λέξη «Μυθιστόρημα» χαρακτηρίζεται από τις αποχρώσεις της φαντασίας και του μύθου, δηλώνοντας με ξεκάθαρο τρόπο στον αναγνώστη πως αυτό το οποίο θα διαβάσει είναι μια φανταστική αφήγηση.

Ο αναγνώστης από την αρχή προτρέπει από τον αφηγητή «με φιλόπονη σπουδή»<sup>1254</sup> να διατρέξει το μυθιστόρημα και πάλι είναι αβέβαιο αν θα καταφέρει «να αντιληφθεί το πιο μικρό σκύβαλο από τα πράγματα του κόσμου».<sup>1255</sup> Διαβάζοντας το βιβλίο έχεις την αίσθηση κάθε φορά πως για να προχωρήσει η ανάγνωση πρέπει να λύνεις και να ξεδιαλύνεις μικρούς και μεγάλους γρίφους. Αφηγητές και αφηγήσεις μετατρέπονται σε σχήματα, μορφές, εικόνες που είναι συχνά δύσκολο να ερμηνευθούν και να εξηγηθούν. Η γλώσσα του έργου αποτελεί ένα συνονθύλευμα πληροφοριών που αλληλοσυμπληρώνονται και παίρνει σάρκα και οστά μόνο όταν τα αινίγματα και οι γρίφοι ξεκλειδωθούν και ερμηνευθούν. Ο Κωνσταντίνος Μπούρας αναφερόμενος στο έργο αυτό και στη φιλία του με τον Γιάννη Πάνου σημειώνει ότι:

<sup>1253</sup> Αριστοτέλης Σαΐνης, «Ο “μογιάλος” Γιάννης Πάνου», στο *Η Μεταμυθοπλασία στη Νεοελληνική Πεζογραφία*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2017), 171-172. (=δημοσιεύτηκε στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Ο Αναγνώστης*, στις 11.10.2011), [ημερ. ανάκτησης 10 Μαΐου 2021].

<sup>1254</sup> Γιάννης Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 1998), 11. (στο εξής *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*).

<sup>1255</sup> ό.π..

Αυτός μου εξήγησε ότι κάθε φράση περνάει μέρες ίσως και μήνες μέχρι να σχηματιστεί στο μυαλό του και να πάρει την ολοκληρωμένη της μορφή, [...] αυτό το αλλόκοτο βιβλίο που διαβάζεται δύσκολα, μετά τη δεύτερη όμως και τρίτη ανάγνωση καταφέρνει να μαγέψει τον υπομονετικό αναγνώστη, που δε βιάζεται να «καταναλώσει» άλλο ένα πεζογράφημα.<sup>1256</sup>

Ωστόσο, το εγχείρημα για μια ολοκλήρωση του έργου, για μια επίλυση όλων των γρίφων του κειμένου είναι σχεδόν ακατόρθωτο, στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης. Όσο περισσότερο χρόνο αφιερώνεις στη μελέτη του, τόσο περισσότερο συνειδητοποιείς ότι έχεις πολλά ακόμη να ανακαλύψεις και να ερμηνεύσεις. Άλλωστε, η κριτική, όπως έχουμε ήδη επισημάνει εκθειάζει τις μυθιστορηματικές τακτικές του Πάνου. Η Τζίνα Πολίτη αναφέρει ότι η *Ιστορία των Μεταμορφώσεων* είναι ένα μοναδικό βιβλίο στην ιστορία της νεοελληνική πεζογραφίας,<sup>1257</sup> ενώ η ίδια εκτελεί ένα αξιοθαύμαστο «ξεκλειδωμά» του περιεχομένου του κειμένου, συνεισφέροντας σημαντικά στην ερμηνεία του έργου.

Προκειμένου, λοιπόν ο αναγνώστης να διεισδύσει στον πλασματικό κόσμο της αφήγησης που ακολουθεί και να καταφέρει να αποδώσει νόημα στο εκλεκτικό κείμενο που διαβάσει πρέπει να εμπλακεί σε μια αμφίδρομη συνομιλία με το κείμενο και το παρα-κείμενο. Τίποτα μάλλον δεν αφήνεται στην τύχη στο βιβλίο του Πάνου. Ο συγγραφέας θέτει τον «φιλόπονο» αναγνώστη σε ένα ατέρμονο ταξίδι εξερεύνησης από τον παρα-κειμενικό χώρο του βιβλίου (τίτλος, εξώφυλλο, περιεχόμενο).<sup>1258</sup> Ωστόσο, γνωρίζει ευθύς εξ' αρχής ότι η αποκρυπτογράφηση του παρόντος έργου είναι ένα ταξίδι τόσο «μαγικό» και «απολαυστικό» όσο και «αβυσσαλέο», αφού η γλώσσα με τις αέναες μεταμορφώσεις της, παραμένει συχνά μυστική, απόκρυφη και απροσπέλαστη.

Ο Δ.Ν. Μαρωνίτης θεωρεί ότι ο λόγος για τον οποίο η *Ιστορία των μεταμορφώσεων* ζει στο περιθώριο έγκειται στο γεγονός ότι είναι πολύ δύσκολο στη σύνταξή του και επομένως δυσπρόσιτο στο ευρύ αναγνωστικό κοινό. Ωστόσο, θεωρεί

---

<sup>1256</sup> Κωνσταντίνος Μπούρας, «Γιάννης Πάνου: Από το Στόμα της Παλιάς Remington - Ιστορία των Μεταμορφώσεων», (δημοσιεύτηκε στην ιστοσελίδα <http://giannis-panou.blogspot.com> στις 23.11.2014, [ημερ. ανάκτησης 10 Μαΐου 2021]).

<sup>1257</sup> Πολίτη, «Σε αναζήτηση», 9.

<sup>1258</sup> Ο Αριστοτέλης Σαΐνης σε άρθρο του για το οπισθόφυλλο του βιβλίου εικάζει επίσης ότι η περίπτωση ενός συγγραφέα τόσο προσεκτικού αποτελεί πιθανότατα επιλογή του Πάνου και όχι του εκδότη. Αριστοτέλης Σαΐνης, «Η αυτοβιογραφία ενός Αθάνατου» Γιάννης Πάνου (1943 -11 Οκτωβρίου 1998) Β' μέρος». Δημοσιεύεται στην ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα <http://www.oanagnostis.gr>, [ημερ. ανάκτησης 20 Μαΐου 2021].

ότι η αμηχανία ομολογημένη ή ανομολόγητη που προκαλεί στον αναγνώστη προσγράφεται στα θετικά σήματα του βιβλίου.<sup>1259</sup>

### 7.1.2 Pontorno (1494-1557), «Άγιος Ιωάννης ο Ευαγγελιστής»

Το έργο που απεικονίζεται στο εξώφυλλο του βιβλίου<sup>1260</sup> αποτελεί μέρος μιας σειράς έργων του Pontorno, τα οποία κοσμούν την εκκλησία Santa Felicita στη Φλωρεντία. Πιο συγκεκριμένα, έργα του Pontorno διακοσμούν το Cappella Carron, δημιουργία του Brunellesch. Στο κέντρο εκτίθεται ο μεγάλος πίνακας της «Αποκαθήλωσης». Η στιγμή της Αποκαθήλωσης είναι η σκηνή της καταβίβασης του σώματος του Ιησού από τον Σταυρό, προκειμένου να ενταφιαστεί. Οι τέσσερις ευαγγελιστές φαίνεται να παρακολουθούν από τη θέση που βρίσκονται το έργο της «Αποκαθήλωσης». Στα δεξιά της βρίσκονται οι τοιχογραφίες του αρχαγγέλου Γαβριήλ και της Παναγίας, στην οποία ανακοινώνεται το μήνυμα της γέννησης του Χριστού, δηλαδή ο «Ευαγγελισμός». Οι τοιχογραφίες και ο πίνακας βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση. Από τη μια ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου προμηνύει τη ζωή, ενώ με την αποκαθήλωση η θλίψη της Παναγίας για τον χαμό του μονακριβού της υιού είναι ανυπέρβλητη.<sup>1261</sup>

Το έργο του Pontorno χαρακτηρίζεται από τις τεχνικές του μανιερισμού.<sup>1262</sup> Δεν ενδιαφέρεται για την προοπτική ακρίβεια του χώρου, η οποία δίνει ενότητα στη σκηνή και έναν τόνο κάπως απόμακρο, αλλά τον ενδιαφέρει να «παρουσιάζει» και όχι να «αναπαριστά». <sup>1263</sup> Η περίοδος αυτή είναι μια περίοδος πραγματικής επανάστασης, και ιδιαίτερα στη Φλωρεντία. Αρχίζουμε να βλέπουμε εδώ μόνο την πρώτη γεύση αυτών των αλλαγών.

<sup>1259</sup> Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης, «Γιάννη Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*», *Ο Πολίτης*, τχ. 73 (Φεβρουάριος 2000), 43.

<sup>1260</sup> Βλ. το Παράρτημα Β με τις εικόνες της παρούσας εργασίας, 371.

<sup>1261</sup> Ο Pontorno αφαιρεί από τον πίνακα ενδείξεις όπως ο σταυρός και ο τάφος που είναι κατεξοχήν σύμβολα της αποκαθήλωσης. Σαν αποτέλεσμα δημιουργείται μια ελεύθερη εικόνα φιγούρων. Ανάμεσα σε αυτές τις φιγούρες διακρίνουμε και το πρόσωπο του καλλιτέχνη Pontorno, σύνηθες χαρακτηριστικό για τα έργα της εποχής. Ο Pontorno, ωστόσο, δεν μας δίνει σημεία για να κατανοήσουμε τον πίνακα. Δεν φαίνεται να ανήκει σε κάποιον από τους δύο κόσμους που απεικονίζει. Υπάρχει μια αίσθηση των πραγμάτων ότι κινούνται σε πολλές διαφορετικές κατευθύνσεις ταυτόχρονα. «Αισθανόμαστε σαν να μην υπάρχει τίποτα για να ξεκουραστεί το μάτι μας». Μια σύνθεση που είναι γεμάτη από συνεχή κίνηση. Υπάρχει, γενικότερα, κάτι υπερβολικό στα συναισθήματα. Φαίνεται ότι αυτά δεν είναι τόσο τα συναισθήματα ενός ατόμου όσο τα σύμβολα των συναισθημάτων, σχεδόν σαν τις «μάσκες». Και αυτή η αίσθηση της «κάλυψης της τεχνητότητας», μιας τέχνης που δε βασίζεται στη φύση είναι πραγματικά χαρακτηριστική του μανιερισμού. Βλ. Dr. Steven Zucker - Dr. Beth Harris, «Pontorno, *Entombment (or Deposition from the Cross)*», in *Smarthistory*, 30 Σεπτεμβρίου 2020, <https://smarthistory.org/jacopo-pontorno-entombment-or-deposition-from-the-cross/> [ημερ. ανάκτησης 20 Μαΐου 2020].

<sup>1262</sup> Μια απόπειρα να οριστεί ο μανιερισμός είναι η εξής «mannerist art is to characterize it as art that follows art rather than art that follows nature, or life». Βλ. S.J. Freedberg, «Observations on the Painting of the Maniera» στο *The Art Bulletin*, τόμ. 47, αρ. 2 (Ιούνιος 1965), 187-197.

<sup>1263</sup> *Εγχρωμη Δομή Εγκυκλοπαίδεια*.



Ο καραφλός Ιωάννης που απεικονίζεται στο εξώφυλλο του βιβλίου, με τα μακριά άσπρα γένια μοιάζει να μοιράζεται την ίδια ανησυχία, πόνο και θλίψη που νιώθει η ανθρωπότητα με την αποκαθήλωση του σώματος του Χριστού, που εκτίθεται προς τα κάτω και δεξιά της προσωπογραφίας του Ιωάννη. Όλοι οι ευαγγελιστές είναι φτιαγμένοι με τολμηρά χρώματα, τα οποία έρχονται σε αντίθεση με το σκούρο φόντο, αλλά και με τα έντονα ζωηρά χρώματα της «Αποκαθήλωσης» που κυριαρχεί. Όλοι έχουν ένα φτερό στο χέρι και μοιάζουν με καλλιτέχνες που είναι έτοιμοι να ζωγραφίσουν ένα έργο. Η εικόνα του Αγίου Ιωάννη απεικονίζει έναν άνθρωπο που κοιτάζει έξω στο μοτίβο του, και είναι έτοιμος να τραβήξει μια γραμμή στην κόκκινη επιφάνεια κάτω. Δεν μοιάζει με έναν συγγραφέα που σκέφτεται τι να γράψει. Ο άνθρωπος της αναγέννησης συνειδητοποιεί τις απεριόριστες δυνατότητές του και αρνείται να δεχτεί τη μονομέρεια της μεσαιωνικής θρησκευτικής σκέψης, η οποία αποτελεί το μέτρο για όλα τα πράγματα. Ο άνθρωπος βρίσκεται σε θέση να παράγει πολιτισμό και να καθορίσει ο ίδιος τη μοίρα του. Η κοινωνία που διαμορφώνεται, πιστεύει στην κατάκτηση της γνώσης μέσα από τη χρήση της λογικής.<sup>1264</sup>

### 7.1.3. Τίτλος

Έχοντας κανείς κατά νου την αναγεννησιακή εικόνα του Ιωάννη του Ευαγγελιστή, του Pontormo, ο οποίος κοιτάζει έξω από τα περιορισμένα όρια του μοτίβου του και παρουσιάζεται απαλλαγμένος από την αδιαλλαξία κάθε είδους περιορισμού, ο αναγνώστης αν συνεξετάσει τα δύο δεδομένα που εμπεριέχονται στο εξώφυλλο (την απεικόνιση του Ευαγγελιστή Ιωάννη και τον τίτλο του έργου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*), δεν μπορεί παρά να σκεφτεί διαδοχικά τη «Μεταμόρφωση του Σωτήρος». Στο γεγονός αυτό, το οποίο προηγείται της αποκαθήλωσης του σώματος του Χριστού, αποκαλύπτεται η θεία ταυτότητα του Ιησού. Οι μαθητές του Πέτρος, Ιάκωβος και Ιωάννης, ύστερα από ανάβαση στο όρος Θαβώρ, τον βλέπουν να φωτοβολεί με λαμπρό φως, τη στιγμή που ακούγεται η φωνή από τον ουρανό.

Η λέξη «ιστορία» στον τίτλο του έργου αποτελεί, επίσης κεντρικής σημασίας έννοια για τις μεταμορφώσεις που λαμβάνουν χώρα στο έργο. Το επίκεντρο της αφήγησης ξετυλίγεται γύρω από μια σειρά ιστορικών προσώπων, γεγονότων και

---

<sup>1264</sup> Τζένη Αλμπάνη - Μαριλένα Κασιμάτη, *Ιστορία των Τεχνών. Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από το Μεσαίωνα ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα* (Πάτρα: W A', Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2001), 73. Victor Ieronim Stoichita, *Μανιερισμός και τρέλα η περίπτωση Pontormo*, μτφρ. Δημήτρης Δεληγιάννης (Αθήνα: Νεφέλη, 1982).

πραγματικών έργων (φιλοσοφικών, μυθιστορηματικών, περιηγητικών κ.λπ.), τα οποία αλλάζουν μορφή-μεταμορφώνονται μέσα από τον λόγο του αφηγητή. Πρόκειται στην ουσία για ένα μυθιστόρημα που ενώ χρησιμοποιεί πραγματικά «ιστορικά» στοιχεία, συνειδητά και τεχνηέντως παρουσιάζει πολλά περισσότερα πράγματα από τις ίδιες τις πληροφορίες (ιστορικές, εγκυκλοπαιδικές). Με τον τρόπο αυτό το έργο σκόπιμα και νηφάλια ενώνει και μπερδεύει τις δύο ζώνες για τις οποίες μιλάει ο Roman Ingarden ή αυτό που ορίζεται ως ρεαλιστική ιστοριογραφία (έγκυρη ιστορική αποτύπωση της πραγματικότητας) και μυθοπλασία (μύθος-υπερφυσικό στοιχείο).

Σχολιάζοντας τον τίτλο του έργου, ο Μαρωνίτης επισημαίνει ότι η λέξη «ιστορία» πρέπει να διαβαστεί με το απλό, κοινότυπο νόημά της, δηλαδή, ως μια διήγηση πραγματική ή πλασματική. Παράλληλα θεωρεί ότι η λέξη «ιστορία» «λοξοκοιτάζει» και προς την επιστήμη:

Κάθε μεταμόρφωση ταλαντεύεται ανάμεσα στον εξωραϊσμό [...] Μεταμορφώνεται το παρόν σε παρελθόν, ο ένας ήρωας του βιβλίου στον άλλο και στην παραμόρφωση.<sup>1265</sup>

Στον όρο «μεταμορφώσεις» βλέπει ο Μαρωνίτης το «μητρικό μοντέλο του πολύτροπου Οδυσσέα που συνεχώς μεταμορφώνεται με διαδοχικά προσωπεία». Θεωρεί υποχρεωτική την «πολυτροπία» στον Πάνου «εξαιτίας της μακράς περιπλάνησης τόσο στον χώρο όσο και στον χρόνο».<sup>1266</sup> Επισημαίνει πως πρόκειται για διπλή προφανώς περιπλάνηση, που όσοι τη ζουν, τους κάνει «αγνώριστους, δυσανάγνωστους ή και αδιάγνωστους»:<sup>1267</sup>

[...] σύμφωνα με την Καμπάλα, ο Νώε δεν είναι παρά η επαναφορά του Αδάμ, όπως ο Μωυσής δεν είναι παρά η επαναφορά των Άβελ και Σηθ, δηλαδή μια επανάληψη, μια άλλη εκδοχή τη ίδιας ιστορίας.<sup>1268</sup>

Η Πολίτη επισημαίνει πως «καμιά μεταμόρφωση δεν είναι δυνατή στο έργο αν δεν προϋπάρχει η μορφή ή το ιστορικό πρόσωπο το οποίο, ως τύπος, θα προεικονίσει το άλλο μεταγενέστερο πρόσωπο». Παράλληλα, προσθέτει πως κάθε αφήγηση του έργου αποτελεί μεταμόρφωση της προηγούμενης αφήγησης.

Η συμβουλή που μας δίνει ο Μαρωνίτης διαβάζοντας το βιβλίο είναι να σκεφτούμε ότι «ο χρόνος και ο χώρος στη ζωή μας λιγότερο σταθεμούν και περισσότερο κινούνται -συνήθως προς τα πίσω. Και αυτή η διπλή παλινδρόμηση

---

<sup>1265</sup> ό.π., 44.

<sup>1266</sup> ό.π..

<sup>1267</sup> ό.π..

<sup>1268</sup> Πολίτη, «Σε αναζήτηση», 12.

αλλάζει, μεταμορφώνει (εξωραΐζει και παραμορφώνει) την εφήμερη ζωή μας, διαλύοντας τελικά την ασημαντότητά της».<sup>1269</sup>

Όταν το 1875, οι Ανδρέας Παπαγεωργίου και Γεώργιος Παπαφωτίου μετέφρασαν το λατινικό κείμενο των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου στα νέα ελληνικά επισήμαναν ότι οι 250 μύθοι, δεν αποτελούν «επίνοια» του Οβίδιου, αλλά προτέρων ποιητών, παραθέτοντας μια σειρά από ονόματα.<sup>1270</sup> Οι μεταφραστές υπογράμμισαν ουσιαστικά ότι το έργο του Οβίδιου δεν αποτελεί δική του εφεύρεση, επινόημα, σύλληψη, πρωτοτυπία. Η τεχνική της επανάληψης ή της διαφοροποίησης γνωστού υλικού (μυθολογικού) ή και οικείων μορφολογικών στοιχείων, δεν είναι κάτι καινούριο. Οι αρχαίοι τραγωδοί, όπως μας πληροφορεί ο Peter Burian, μολονότι χρησιμοποιούν ένα πρωτογενές υλικό που είναι γνωστό ανάμεσα στους θεατές, το παραλλάσσουν και το ανανεώνουν. Μπορούσαν κατά κάποιον τρόπο να «κατευθύνουν ή να εκτρέψουν την προσοχή του θεατή, να επαληθεύσουν, να τροποποιήσουν ή ακόμα και να ανατρέψουν τις προσδοκίες του».<sup>1271</sup> Το αποτέλεσμα αυτής τη μεταμόρφωσης ήταν:

[...] μια σύνθεση της οποίας η πλήρης πραγμάτωση εξαρτάται από ένα είδος κώδικα «συνενοχής» με το κοινό. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, μια τραγική πλοκή δεν φύεται απλώς μέσα στο ποιητικό κείμενο, αλλά και στον διάλογο που αναπτύσσεται ανάμεσα σ' αυτό το κείμενο εν παραστάσει και στην πρόσληψή του από ένα ενημερωμένο κοινό, ως επανάληψη του μύθου και συγχρόνως ως μία νέα οπτική.<sup>1272</sup>

Επανερχόμενοι, ωστόσο, στα νεότερα χρόνια και πιο συγκεκριμένα εστιάζοντας στο έργο του Πάνου, παρατηρούμε ότι ο κώδικας «συνενοχής» δεν είναι δοσμένος ξεκάθαρα στον αναγνώστη. Οι μεταμορφώσεις δεν αναφέρονται μόνο στο περιεχόμενο προηγούμενων επώνυμων έργων, αλλά και στην ίδια την τεχνική της μεταμόρφωσης, δηλαδή της γραφής, η οποία είναι ικανή να μεταμφιεστεί ή και αντίθετα να απαλλαγεί από περσόνες και σχηματοποιημένα χαρακτηριστικά που της έχουν αποδοθεί. Αποτελεί μια μεταμόρφωση που «σχολιάζει» τη μεταμόρφωσή της.

Το έργο διαθέτει περιεχόμενα, τεχνική που αξιοποιείται άλλωστε και στη *Remington*. Είναι διαιρεμένο σε πέντε κεφάλαια τα οποία τιτλοφορούνται αντίστοιχα

<sup>1269</sup> Μαρωνίτης, «Γιάννη Πάνου, *Ιστορία*», 44.

<sup>1270</sup> *Οβίδιου Μεταμορφώσεων τα οκτώ πρώτα βιβλία μετά βιογραφίας του ποιητού μεταφρασθέντα και δι' αναλύσεων διασαφηνισθέντα υπό Ανδρέου Παπά Γεωργίου και Γεωργίου Παπά Φωτίου. Έκδοσις δευτέρα. Εκδότης Ανέστης Κωνσταντινίδης. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1875, (Ψηφιοποιημένη μορφή Ανέμη), σ. ζ', [ημερ. ανάκτησης 20 Μαΐου 2021].*

<sup>1271</sup> Αικατερίνη Καρακάση, Μαρία Σπυριδοπούλου, Γεώργιος Κοτελίδης, *Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών* [ηλεκτρ. βιβλ.] (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015), 62-80. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/1979>, [ημερ. ανάκτησης 20 Μαΐου 2021].

<sup>1272</sup> ό.π., 64-65.

ως εξής: «Ο Κόσμος», «Don Lorenzo», «Ο Φιλόσοφος», «Ο Σκάλδος» και ο «Μεσσίας».<sup>1273</sup> Όπως μπορεί να παρατηρήσει κανείς, οι τίτλοι φαίνεται να έχουν μια ομοιογένεια. Κατ' αρχήν είναι όλοι μονολεκτικοί και οι τέσσερις στους πέντε τίτλους αναφέρονται σε μεγάλες προσωπικότητες. Ο «Don Lorenzo» είναι πιθανότατα ο φιλόσοφος και ουμανιστής, Λορέντζο Βάλα (Lorenzo Valla 1406-1457).<sup>1274</sup> Ο Φιλόσοφος φαίνεται να είναι ο Μιχαήλ Ψελλός (1017/18-1078). «Ο Σκάλδος» είναι ο Χιόντουλβ Άρνορσον, και ο «Μεσσίας» ο Σαμπατάι Σέβι (1626-1676). Το πρώτο κεφάλαιο αναφέρεται στον Βυζαντινό συγγραφέα, έμπορο Κοσμά τον Ινδικοπλεύστη (6<sup>ος</sup> αιώνας) και τιτλοφορείται «Ο Κόσμος». Ο τίτλος αυτός ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο του κεφαλαίου, αφού τα θέματα που απασχολούν τον αφηγητή έχουν σχέση με τη δημιουργία του σύμπαντος κόσμου. Είναι ωστόσο αξιοπρόσεχτη η λεκτική ομοιότητα της λέξης «Κόσμος» με το όνομα του Ινδικοπλεύστη «Κοσμάς». Έτσι, σε μια πιο προωθημένη μετωνυμική ανάγνωση θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι το πρώτο κεφάλαιο αναφέρεται σε ένα δεύτερο επίπεδο στον «Κόσμο» και στις θεωρίες που εκφράζονται εν μέρει μέσα στο έργο από τον Κοσμά τον Ινδικοπλεύστη.

#### 7.1.4 Οπισθόφυλλο

Για έναν τόσο προσεχτικό συγγραφέα όπως είναι ο Γιάννης Πάνου, ο Αριστοτέλης Σαΐνης εικάζει πως η επιλογή του περικείμενου έχει γίνει από τον ίδιο. Έτσι ξεκλειδώνει έναν ακόμη αινιγματικό κρίκο του βιβλίου, την εικόνα του μυστηριώδη πολεμιστή που συναντιέται με τον Χάραλντ. Ο Σαΐνης αναγνωρίζει στη φιγούρα αυτή τη μορφή του Περιπλανώμενου Ιουδαίου, δηλαδή της ιστορίας του Ιωσήφ Καρτάφιλου, η οποία αναφέρεται στο έργο *Chronica Majora*.<sup>1275</sup> Ο φρουρός του Πόντιου Πιλάτου, Καρτάφιλος, χτυπάει στο πρόσωπο τον Χριστό και αυτός τον καταριέται με αθανασία, η οποία μπορεί να «λυθεί» μόνο κατά τη Δευτέρα Παρουσία. Συνειδητοποιώντας το λάθος του ο Καρτάφιλος, βαφτίζεται χριστιανός λαμβάνοντας το όνομα Ιωσήφ και

<sup>1273</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 7.

<sup>1274</sup> Βλ. την επιχειρηματολογία της Πολίτη, «Σε αναζήτηση», 17-18, για τα στοιχεία που επιβεβαιώνουν την ταυτότητα του «Don Lorenzo», ως Lorenzo Valla. Εικάζει πως ο πρίγκηπας του μυθιστορήματος στον οποίο απευθύνεται ο Don Lorenzo είναι μάλλον ο Αλφόνσο Ε΄ ο επονομαζόμενος Μεγαλόψυχος, στον οποίο άρεσε να ντύνεται με αρχαία ενδύματα, για αυτό και δεν είναι τυχαίο που ο Don Lorenzo ρωτάει τον πρίγκηπα για τη μαύρη ρενάρ στο γιακά της ρόμπας του.

<sup>1275</sup> Ο Σαΐνης παρουσιάζει τα συνδετικά στοιχεία της εικόνας του πολεμιστή που πάει να συναντήσει τον Αρμένιο αρχιεπίσκοπο με την εικόνα του Ιωσήφ Καρτάφιλου, αποχρωματίζοντας με τον τρόπο αυτό την περίεργη ιστορία. Σαΐνης, «Η αυτοβιογραφία ενός».

περιπλανιέται στις περιοχές της Αρμενίας, δίνοντας οδηγίες στους πιστούς χριστιανούς.<sup>1276</sup>

## 7.2. Κεφάλαιο 1: «Ο Κόσμος»

Διαβάζοντας κανείς το βιβλίο, διαπιστώνει πως δεν έχει σε καμιά περίπτωση την αξίωση να ανασυνθέσει την υπόθεσή του. Ήδη από τις πρώτες σελίδες του πρώτου κεφαλαίου ο αναγνώστης βρίσκεται αμήχανος απέναντι σε έναν πρωτοπρόσωπο αφηγητή, ο οποίος διηγείται ιστορίες που αφορούν τη δημιουργία του κόσμου, σε μια γλώσσα συνονθύλευμα βυζαντινής και νέας ελληνικής. Ο αφηγητής ανοίγοντας τα «μογιλάλα» και «βραδύγλωσσα» χείλη του, παρακαλεί τους αναγνώστες να επιδείξουν την αντίστοιχη προσοχή που απαιτούν τέτοιου είδους ιστορίες. Ενώ, με επιφύλαξη για την «ποιότητα», αναμένει ένα συγκεκριμένο είδος αναγνωστών το οποίο χαρακτηρίζεται από «πνεύμα αγνό, μια κατανόηση λεπτή, ορθή κρίση και ευφυΐα, και έχει αναλωθεί στις επιστήμες».<sup>1277</sup>

Εν συνεχεία, προκαταλαμβάνοντας την κρίση, την ποιότητα αλλά και την «νοημοσύνη» των πραγματικών αναγνωστών, αυτών που διαβάζουν το βιβλίο, αλλά και του αποδέκτη της αφήγησης δηλώνει πως:

[...] ακόμη κι αν μαζευτεί ένα πλήθος αναγνωστών τόσο πολυάριθμο όσο οι κόκκοι της άμμου κι ακόμη περισσότερο, ακόμη και να προσπαθήσουν να βοηθήσουν ο ένας τον άλλο και πάλι δεν θα μπορέσουν να καταλάβουν αυτά που θέλησα να πω μήτε ν' αντιληφθούν το πιο μικρό σκύβαλο από τα πράγματα του κόσμου.<sup>1278</sup>

Ο Gerald Prince στο κείμενό του «Εισαγωγή στη μελέτη του αποδέκτη της αφήγησης», διακρίνει πως κάθε είδους αφήγηση προϋποθέτει όχι μόνο (τουλάχιστον) έναν αφηγητή, αλλά επίσης (τουλάχιστον) έναν αποδέκτη της αφήγησης, δηλαδή κάποιον στον οποίο να απευθύνεται ο αφηγητής.<sup>1279</sup> Το ενδιαφέρον για τον αναγνώστη μας πηγαίνει πολύ πίσω στον χρόνο. Ήδη ο Πλάτων, καταγγέλλοντας τους ποιητές ως μιμητές των ειδώλων της αρετής και ανίκανους να αγγίξουν την αλήθεια (599a-b),<sup>1280</sup> θεωρεί ότι η ποίηση έχει αρνητική επίπτωση στα ψυχικά μέρη του ατόμου (αποδέκτη της ποιήσεως), καθιστώντας τον ανήμπορο να δράσει συγκροτημένα με

<sup>1276</sup> Mitchell Potter, *Narratives of Violence, Suffering and Eschatology: Depictions of the Jews in the «Chronica Majora» of Matthew Paris*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία (Nova Scotia: Dalhousie University Halifax, Αύγουστος 2017), 38.

<sup>1277</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 11.

<sup>1278</sup> ό.π..

<sup>1279</sup> Gerald Prince, «Εισαγωγή στη μελέτη του αποδέκτη της αφήγησης», στο *Θεωρία της αφήγησης*, επιμ. Βασίλης Καλλιπολίτης, μτφρ. Αγγέλα Κουφού (Αθήνα: Εξάντας, 1991), 185-219.

<sup>1280</sup> Παύλος Σιλβέστρος, «Πλάτων κατά τέχνης: Η μοίρα της ποίησης στο δέκατο βιβλίο της Πολιτείας» (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2016), 9 (αναρτημένο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://www.academia.edu>), [ημερ. ανάκτησης 20 Μαΐου 2021].

σοβαρές επιπτώσεις στην κοινωνική συνοχή της ιδεώδους πόλης-κράτους. Οι συνέπειες δηλαδή της «μιμητικής» και μάλιστα ως τέχνης του λόγου είναι επιζήμιες για τον αποδέκτη τους, αφού δηλητηριάζουν την ψυχή του και αποχαλινάγουν τα πάθη και τις σωματικές επιθυμίες του.<sup>1281</sup> Από την άλλη, ο Αριστοτέλης προσανατολίζεται στη θετική επίπτωση της τέχνης. Εστιάζει στην αντίδραση του αποδέκτη τόσο στο συναισθηματικό-ψυχολογικό όσο και στο γνωστικό-ηθικό γεγονός. Η λειτουργία της κάθαρσης είναι το αποτέλεσμα αυτής της σχέσης. Ο θεατής-αποδέκτης αποκαθαίρεται από τον «έλεον και τον φόβον», όταν καταλαβαίνει τους παράγοντες που οδήγησαν τα τραγικά πρόσωπα στην καταστροφή και όταν αντλεί τα ανάλογα διδάγματα για τη δική του ηθική συμπεριφορά.<sup>1282</sup>

Στους αιώνες που μεσολάβησαν το ενδιαφέρον των αναγνωστών των λογοτεχνικών έργων επικεντρώνεται κυρίως στις επιπτώσεις του κειμένου σε πραγματικά ακροατήρια και αναγνώστες και στη δύναμη που ασκεί η τέχνη στο ηθικό, κοινωνικοπολιτικό, ψυχολογικό, πνευματικό, αισθητικό κομμάτι. Οι πραγματικοί αναγνώστες αντιμετωπίζονται ως παθητικά όντα, τα οποία δια μέσου της λογοτεχνίας διδάσκονται, ψυχαγωγούνται, συγκινούνται.<sup>1283</sup> Αυτός ο προσανατολισμός αλλάζει ριζικά στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Prince επισημαίνει ένα κενό στη βιβλιογραφία ως προς τον ρόλο του αποδέκτη στην αφήγηση. Στην πραγματικότητα παίζει συχνά τον πρωταγωνιστικό ρόλο και συντελεί πολύ περισσότερο στη δημιουργία μιας φόρμας, ενός τόνου.<sup>1284</sup>

Ο Prince αποσαφηνίζει ότι «κάθε αφήγηση, είτε είναι προφορική, είτε γραπτή, είτε αναφέρει επαληθεύσιμα, αληθινά γεγονότα, είτε φανταστικά είτε διηγείται μια ιστορία» διαθέτει έναν αναγνώστη και έναν αποδέκτη. Ο ένας είναι πραγματικός και ο άλλος φανταστικός. Κι αν ακόμη συμβεί ο πρώτος να μοιάζει με τον δεύτερο αυτό είναι η εξαίρεση και όχι ο κανόνας.<sup>1285</sup> Διακρίνει τους αναγνώστες σε δυνάμει αναγνώστες και πραγματικούς. Δυνάμει αναγνώστης είναι αυτός για τον οποίο αναπτύσσει ο κάθε συγγραφέας την αφήγησή του. Είναι με τέτοιο τρόπο δημιουργημένος από τον

---

<sup>1281</sup> ό.π., 10-11.

<sup>1282</sup> Αντώνης Πετρίδης, «Εισαγωγή στην τραγωδία: 2. Ο αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας», (αναρτημένο ηλεκτρονικά <https://antonispetrides.wordpress.com/>), [ημερ. ανάκτησης 20 Μαΐου 2021].

<sup>1283</sup> Gerald Prince, «Reader». στο *the living handbook of narratology*, επιμ Hühn Peter et al. (Hamburg: Hamburg University, 25 Σεπτεμβρίου 2013) (αναρτημένο ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα <http://www.lhn.unihamburg>), [ημερ. ανάκτησης 12 Φεβρουαρίου 2019].

<sup>1284</sup> ό.π..

<sup>1285</sup> Prince, «Εισαγωγή στη μελέτη», 188.

συγγραφέα, ώστε να χαρακτηρίζεται με συγκεκριμένες ικανότητες και προτιμήσεις που δεν είναι άλλες από αυτές που του έχει εμφυσήσει ο δημιουργός του.<sup>1286</sup>

Ο δυνάμει αναγνώστης είναι συχνά διαφορετικός από τον πραγματικό αναγνώστη. Παράλληλα, επισημαίνει πως δεν πρέπει να συγχύζουμε τον πραγματικό αποδέκτη της αφήγησης με τον ιδεώδη αναγνώστη ακόμη κι αν μοιάζουν τόσο πολύ. Ο ιδεώδης αναγνώστης είναι αυτός ο οποίος σε πραγματικό χρόνο θα αποκρυπτογραφήσει κάθε λεπτομέρεια του κειμένου και θα καταλάβει κάθε σημείο στίξης, «κάθε λέξη» και «πρόθεση» του συγγραφέα.<sup>1287</sup> Τα πράγματα παρουσιάζονται πιο σαφή και ξεκάθαρα όταν για παράδειγμα ο αποδέκτης της αφήγησης, ο οποίος είναι κατά τον Prince, διαφορετικός από τον πραγματικό αναγνώστη του έργου, κατονομάζεται από τον αφηγητή.<sup>1288</sup>

«Κάθε αφήγηση συντίθεται από μια σειρά σημείων προς έναν αποδέκτη». Όταν τα σημεία αυτά δεν κάνουν καμιά αναφορά στον αποδέκτη τότε έχουμε έναν αποδέκτη βαθμού μηδέν.<sup>1289</sup> Ο αποδέκτης αυτός έχει γλωσσικές γνώσεις (συντακτικογραμματικές και σημασιολογικές) αλλά:

[...] στερείται κάθε στοιχείο προσωπικότητας. Δεν είναι ούτε καλός, ούτε κακός, ούτε απαισιόδοξος, ούτε αισιόδοξος, ούτε επαναστάτης, ούτε αστός. [...] Δε γνωρίζει απολύτως τίποτα για τα γεγονότα ή τα πρόσωπα για τα οποία του μιλούν και δε γνωρίζει τις συμβάσεις που βασιλεύουν [...] Χωρίς τη βοήθεια του αφηγητή, χωρίς τις πληροφορίες του και τις εξηγήσεις του, δεν μπορεί ούτε να ερμηνεύσει την αξία μιας περιγραφής, την πειστικότητα ενός αντίλογου, τη σατιρική πρόθεση ενός αποσπάσματος.<sup>1290</sup>

Στο πρώτο κεφάλαιο λοιπόν, το οποίο αρχίζει με μια σχεδόν κατά λέξη μετάφραση ενός παραθέματος από τον πρόλογο του βιβλίου του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη, *Χριστιανική Τοπογραφία* όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς, ο αποδέκτης της αφήγησης δεν είναι σε καμία περίπτωση αποδέκτης βαθμού μηδέν.

Τα «μογιλάλα» και «βραδύγλωσσα» χείλη του αφηγητή φαίνεται να μιλούν μέσα από το έργο του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη, *Χριστιανική Τοπογραφία*. Ο Ινδικοπλεύστης υπήρξε Ελληνικής καταγωγής έμπορος που ζούσε στην Αλεξάνδρεια. Περιηγήθηκε γύρω στο 520 μ.Χ., στις περιοχές γύρω από την Αίγυπτο και ταξίδεψε στον Εύξεινο Πόντο, την ανατολική Αφρική, τις Ινδίες, την Κεϋλάνη. Από πολλούς δεν θεωρείται σίγουρο ότι έφθασε στην Ινδία. Σύμφωνα με την παράδοση, αποσύρθηκε

---

<sup>1286</sup> ό.π..

<sup>1287</sup> ό.π..

<sup>1288</sup> ό.π., 190. Δίνει το παράδειγμα της Σεχραζάτ στο *Χίλιες και Μια νύχτες*.

<sup>1289</sup> ό.π., 193.

<sup>1290</sup> ό.π., 190.

μετά τις περιηγήσεις του στη μονή Σινά, όπου έγινε μοναχός και ασχολήθηκε με τη συγγραφή των εντυπώσεών του από τα ταξίδια. Το δωδεκάτομο έργο του, το οποίο συνέγραψε την περίοδο που μόνασε στο όρος Σινά περιγράφει τα ταξίδια αυτά.

Το βιβλίο του *Χριστιανική Τοπογραφία*<sup>1291</sup> αποτελεί ένα «άτακτο συνονθύλευμα»,<sup>1292</sup> διαφόρων πληροφοριών. Μέσα από αυτό δίνονται πολύτιμες και ακριβείς γεωγραφικές και πολιτιστικές πληροφορίες για τις χώρες στις οποίες περιηγήθηκε. Βασιζόμενο στην *Αγία Γραφή* προϋποθέτει ότι το σύμπαν είναι ένα κιβώτιο ενός άμετρου όγκου που έχει για κάλυμμά του τον ουρανό.<sup>1293</sup> Αντικρούει, δηλαδή, την ιδέα ότι η γη έχει το σχήμα μιας σφαίρας. Είναι γραμμένο σε «γλώσσα απλή και διακοσμημένη με γεωγραφικά και κοσμογραφικά σχέδια».<sup>1294</sup>

Η κοσμολογία του αντιμετωπίζεται, ως παράξενη και παράλογη, όχι μόνο από τον σημερινό ενημερωμένο επιστημονικά αναγνώστη, αλλά και από τους ανθρώπους της εποχής του. Από τους λόγιους της εποχής του, ο Ινδικοπλεύστης απορρίπτεται ως αδαής και τα συμπεράσματά του για τη θεωρία του κόσμου θεωρούνται «αξιοθρήνητα», αφού δεν υπήρξε επαγγελματίας λόγιος.<sup>1295</sup>

Με περίσσια τόλμη αλλά και παράλογη εφευρετικότητα ο γέροντας, συνδυάζοντας άσχετα μεταξύ τους χωρία της Αγίας Γραφής την οποία σημειωτέον καλύπτει στο έπακρο, επεδίωξε να κατασκευάσει μια αδύνατη θεωρία για το Σύμπαν η οποία δύσκολα αποτυγχάνει να καταπλήξει τον αναγνώστη.<sup>1296</sup>

Από τα παραθέματα που εντοπίζονται στο έργο του Πάνου<sup>1297</sup> γίνεται ολοφάνερη η τακτική πολλές φορές της διατήρησης της δομής, της γλώσσας, του ύφους, ακόμη και της σύνταξης (θέσης) των λέξεων, εκ μέρους του αφηγητή. Όλα τα παραπάνω στοιχεία είναι σχεδόν πανομοιότυπα με το κείμενο του Ινδικοπλεύστη. Συχνά διατηρεί τους αρχαίους τύπους των λέξεων. Τα αποσπάσματα είναι ενδεικτικά γιατί υποδεικνύουν το «δάνειο» του Πάνου, το οποίο ενσωματώνει στην αφήγησή του με έναν έμμεσο τρόπο, αφού δεν υπάρχει πουθενά η ένδειξη ότι το κείμενο αποσπάται από την *Τοπογραφία*, έτσι που να δίνεται η εντύπωση στον αναγνώστη, ότι είναι πρωτότυπες

<sup>1291</sup> J.P. Migne, *Ελληνική Πατρολογία* (Αθήνα: Κέντρον Πατερικών Εκδόσεων, τόμ. 88, 2004).

<sup>1292</sup> *Υδρία. Ελληνική και Παγκόσμια Μεγάλη Γενική Εγκυκλοπαίδεια* (Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων, 1978), 247-248.

<sup>1293</sup> Υποστηρίζει πως η γη έχει για στέγη της τον ουρανό, δηλαδή τον ουράνιο θόλο και η ίδια είναι μια μεγάλη πεδιάδα. Γύρω γύρω από αυτή την πεδιάδα απλώνεται ο ωκεανός. Και λίγο παραπέρα τοποθετείται ο Παράδεισος.

<sup>1294</sup> ό.π..

<sup>1295</sup> *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμ. Ζ', Μέρος Β', 338.

<sup>1296</sup> ό.π..

<sup>1297</sup> Βλ. τα ενδεικτικά παραθέματα από την *Χριστιανική Τοπογραφία* μαζί με τα παράλληλα σημεία του μυθιστορήματος στο Παράρτημα Α της παρούσης εργασίας, 362.



σκέψεις του ήρωα-αφηγητή. Εντούτοις, οι συνδυασμοί της αρχαίας γλώσσας με την νεοελληνική γλώσσα προκαταβάλλουν τον αναγνώστη και προδίδουν τις πηγές του.

Τα παραδείγματα μπορούν να πολλαπλασιαστούν. Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι χρησιμοποιεί, σχεδόν κατά λέξη προτάσεις από το έργο, δεν κάνει καμιά ρητή αναφορά πουθενά στο κεφάλαιο στο πρόσωπο ή στο έργο του Ινδικοπλεύστη, ούτε κάποια νύξη ότι χρησιμοποιεί αποσπάσματα από το έργο. Ως εκ τούτου, αν εξετάσουμε τα παραθέματα από τη σκοπιά του βαθμού απόκλισης με το αρχικό κείμενο, αυτό το οποίο θα διαπιστώσουμε είναι ότι τα περισσότερα από αυτά μεταφέρονται σχεδόν κατά λέξη. Είναι επίσης σημαντικό να επισημάνουμε ότι η μεταφορά του κειμένου του Ινδικοπλεύστη στη νέα ελληνική πραγματοποιείται κατά τρόπον αριστοτεχνικό. Το αποτέλεσμα είναι μια γλώσσα παραστατική, ζωντανή και γλαφυρή, η οποία αποκρυσταλλώνει και αποτυπώνει αντιπροσωπευτικά το περιεχόμενο της *Τοπογραφίας*.

Εντούτοις, ο συσχετισμός του ήρωα-αφηγητή με τον λόγιο Ινδικοπλεύστη, φέρνει σε αμηχανία τον αναγνώστη παρόλο που η γλώσσα, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, σε ένα μεγάλο βαθμό διατηρεί το αρχαίο κείμενο, τους αρχαίους τύπους και αυτούσιες λέξεις του πρωτότυπου έργου σε όλη τη διάρκεια του κεφαλαίου. Η εγκυκλοπαιδική γνώση ότι στον λόγο του αφηγητή συσσωρεύονται ετερόκλητα μεταξύ τους στοιχεία πρέπει είτε να προϋπάρχει, είτε να εντοπιστεί μετά την ανάγνωση για να μπορέσει να γίνει ο παραλληλισμός. Ο αναγνώστης, στην πορεία διαπιστώνει ότι το κεφάλαιο είναι διάσπαρτο από την *Τοπογραφία* και όχι από πιο δημοφιλή έργα όπως είναι η *Αγία Γραφή*, από τα οποία ο Ινδικοπλεύστης χρησιμοποιεί αυτούσιες εκφράσεις. Ο Πάνου τα μεταφέρει σχεδόν με πανομοιότυπο τρόπο, διατηρώντας το ύφος τις λέξεις και το νόημα του κειμένου.

Η Τζίνα Πολίτη πρώτη εντοπίζει την παρουσία του Ινδικοπλεύστη και των σπαραγμάτων από τη *Χριστιανική Τοπογραφία* που κυριαρχούν στην αφήγηση του πρωτοπρόσωπου αφηγητή του κεφαλαίου ο «Κόσμος».<sup>1298</sup> Όμως το μυθιστόρημα δεν είναι δομημένο σύμφωνα με τις ειδολογικές αρχές του πρωτότυπου κειμένου. Παραβαίνει ουσιαστικά τις αρχές αυτές. Ο αναγνώστης πρέπει να διαβάσει το κείμενο έχοντας στο μυαλό του τον συγκεκριμένο τύπο γνώσης, ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση, χρησιμοποιώντας την ορολογία του Swales δεν τηρείται. Όπως έχουμε ήδη επισημάνει σε προηγούμενο κεφάλαιο, ένα τέτοιο είδος γνώσης που απαιτεί πιο

---

<sup>1298</sup> Πολίτη, «Σε αναζήτηση», 15.

εξειδικευμένες γνώσεις αποκτάται όταν κανείς ανήκει σε «discourse communities», δηλαδή σε «κοινότητες Λόγου», σε άτομα τα οποία είτε ασκούν επαγγελματικά, είτε ασχολούνται σε μεγάλο βαθμό με τα είδη.<sup>1299</sup>

Ο Πάνου ενσωματώνει μερικά αυτούσια παραθέματα στο κείμενο χωρίς καμιά γραφική ένδειξη χωρίς αναφορά στην πηγή από την οποία προέρχονται. Ενδεικτικό είναι το πιο κάτω παράθεμα:

Ναι, είναι αλήθεια, λένε οι Ινδοί φιλόσοφοι οι αποκαλούμενοι Βραχμάνες, αν βάλεις ένα βούρλο να περάσει από τη χώρα τη λεγόμενη Τζίνιστα διά μέσου της Περσίας έως την Ρωμανίαν, τότε είναι το μέσον του κόσμου της γης της οικουμένης.<sup>1300</sup>

Στο πρωτότυπο κείμενο, η περιγραφή παρουσιάζεται ως εξής:

Καί φασιν οί Ινδοί, οί φιλόσοφοι, οί καλούμενοι Βραχμάνες, ὅτι ἐάν βάλῃς ἀπὸ Τζίνιστα σπαρτίον διελθεῖν διὰ Περσίδος ἕως Ἰρμανίας ὡς ἀπὸ κανόνος τὸ μεσαίτατον τοῦ κόσμου ἐστί, καὶ τάχα ἀληθεύουσιν.<sup>1301</sup>

Σε ορισμένες πάλι περιπτώσεις αναφέρει ρητά την πηγή από την οποία παραθέτει τα αποσπάσματα του. Βάζει σε εισαγωγικά το κείμενο, ενώ βάζει σε πλάγια γράμματα τον τίτλο του βιβλίου, όπως είναι το παράδειγμα από το έργο *Περί Μυστικής Θεολογίας*, του Διονύσιου του Αεροπαγίτη.<sup>1302</sup> Η μη συνοχή στην παραθεματική του τακτική, «σιωπηρής» ενσωμάτωσης από τη μια και άμεσης παράθεσης σε εισαγωγικά, μπερδεύει τον αναγνώστη γιατί δεν είναι σχεδόν ποτέ σίγουρος αν πίσω από αυτά που διαβάζει κρύβεται ένα άλλο βιβλίο, μια άλλη φωνή, ένας άλλος αφηγητής, κ.λπ.

Αυτό το οποίο διαφέρει από το αρχαίο κείμενο είναι ο ένθετος, ειρωνικός σχολιασμός του αφηγητή στα παραθέματα που ενσωματώνονται. Από την αρχή διαπιστώνουμε πως εάν ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής που παρουσιάζεται στο πρώτο κεφάλαιο είναι ο Κοσμάς ο Ινδικοπλεύστης τότε παρουσιάζεται να «αντιφάσκει» με τον εαυτό του. Ο Πάνου παρουσιάζει τον Ινδικοπλεύστη να αποδέχεται τη θεωρία της σφαίρας του Αριστοτέλη που έχει ήδη αποκηρύξει στην *Χριστιανική Τοπογραφία*.

Μολαταύτα, αυτό δεν αφαιρεί από τους αναγνώστες την ικανότητά τους να κατασκευάσουν νέες προσωπικές αναγνώσεις. Επιπλέον, όταν ο συγγραφέας χρησιμοποιεί δημιουργικά τις συμβάσεις ενός είδους ή ενός παραθέματος ενθαρρύνονται οι δημιουργικές ερμηνείες αφού αναζητάει έναν ενημερωμένο αναγνώστη. Η γνώση που αποκτάται μέσω της συμμετοχής σε «κοινότητες Λόγου»

<sup>1299</sup> John Swales, *Genre analysis: English in academic and research settings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 54.

<sup>1300</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 14.

<sup>1301</sup> Migne, *Ελληνική Πατρολογία*, 96-97.

<sup>1302</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 16.

[discourse communities] επιτρέπει στα άτομα να αναγνωρίζουν και τα αυθεντικά αρχικά κείμενα και τη δημιουργική τους απόδοση.<sup>1303</sup> Συνεπώς, παρά τη φαινομενικά πανομοιότυπη μεταφορά του κειμένου στη νέα ελληνική, αυτό που αλλάζει είναι ουσιαστικά η άποψη του ήρωα-αφηγητή για τα λεγόμενά του. Γνωρίζουμε ότι ο Ινδικοπλεύστης αποκηρύσσει την ελληνική επιστήμη. Προσπαθεί έντονα να ανατρέψει τη θεωρία της γης ως σφαίρας και επιδίδεται στη προσπάθεια απόδειξης της γης ως επίπεδης, η οποία μοιάζει με ένα δώροφο σπίτι. Στο έργο όμως ο αφηγητής, ενώ επιλεκτικά σε πρώτο πρόσωπο παρουσιάζει αυτούσιο σε περιεχόμενο και ύφος, τον λόγο του Ινδικοπλεύστη, εμπναιζει με τον αναγνώστη του. Ειρωνεύεται και σχολιάζει τις θεωρίες του εαυτού του ως Ινδικοπλεύστη, ήδη από το ξεκίνημα του έργου. Ενδεικτικό το παρακάτω παράθεμα, με τη χαρακτηριστική φράση: «πώς τώρα εμφανίζεται ελληνίζων;»:

Κάποιοι από το πλήθος τὰς ὄφρῦς ἀνατείνοντες καὶ δακτυλοδεικτούντες θ' αδειάσουν το φαρμάκι τους: Αὐτός δεν εἶναι που θ' ἀναιρούσε ἐκ βάθρων τῶν ἐλληνικῶν υποθέσεων τὴν πλάνην; Αὐτός δεν ἰσχυρίστηκε ὅτι ἀν κάποιος ἤθελε βασιάνισαι τὶς ἐλληνικὲς υποθέσεις θ' ἀνακάλυπτε πλάσματα καὶ μυθῶδη σοφίσματα καὶ ἀδύνατα παντελῶς; Αὐτός δεν ἀπορούσε γιὰ τὰ ἀμύθητα βάρη τῆς γῆς πῶς εἶναι δυνατόν νὰ κρέμονται στὸν αἶρα καὶ νὰ στέκονται καὶ νὰ μὴ καταπίπτουν; Πῶς τώρα εμφανίζεται ἐλληνίζων;<sup>1304</sup>

Δηλαδή πώς είναι δυνατόν, αυτός ο οποίος θεωρούσε τις «ελληνικές υποθέσεις» ανυπόστατες και απαράδεκτες, σε ένα αφηγηματικό παρόν να παρουσιάζεται με αλλαγμένες τις απόψεις του υποστηρίζοντας τις απόψεις του Αριστοτέλη. Είναι σημαντικό πάντως πώς οι θεωρίες του αποκλίνουν από τις κυρίαρχες, επικρατούσες απόψεις στον επιστημονικό χώρο της Αλεξάνδρειας. Παράλληλα, η άποψή του δεν είναι αντιπροσωπευτική, «χαρακτηριστική» της εκκλησίας της Αλεξάνδρειας, όπως διαπιστώνεται από έργα των σύγχρονών του χριστιανών φιλοσόφων.<sup>1305</sup> Πιθανότατα συγγράφει το εν λόγω έργο, όταν είχε ήδη απαρνηθεί τα εγκόσμια και ζούσε ως μοναχός.<sup>1306</sup>

<sup>1303</sup>Panagiotidou, *Intertextuality*, 234.

<sup>1304</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 12.

<sup>1305</sup> Σε ένα απόσπασμα για το κείμενο του Ινδικοπλεύστη διαβάζουμε τα εξής από τους μελετητές του. «Σε μία φράση θα μπορούσαμε να πούμε ότι επιβεβαιώνεται η ημιμάθεια ως εν δυνάμει μεγαλύτερο κακό της αμάθειας η οποία δεν θα έβλαπτε κανέναν ούτε θα γινόταν αντικείμενο χλευασμού αν δεν προσπαθούσε απεγνωσμένα να στηρίξει μια κοσμοθεωρία. Τα ψήγματα της γνώσης που αποκόμισε ή υιοθέτησε ο Κοσμάς Ινδικοπλευστής δεν είχαν προλάβει να γίνουν σοφία στον νου του ώστε να γνώριζε τι δεν γνώριζε. “Αλίμονο σ’ αυτούς που δεν ξέρουν ότι δεν ξέρουν αυτά που δεν ξέρουν -Σωκράτης”». *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ό.π., 339.

<sup>1306</sup> ό.π..

Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής του έργου χωρίς να κατονομάζεται, αναπαριστώντας πιστά τον λόγο του Ινδικοπλεύστη, «αποδομεί» σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο και τις συμβάσεις της γραφής ενός κειμένου που έχει γραφτεί υποτίθεται από τον «ίδιο», αφού οι θεωρίες του για τις σφαίρες, για τη δημιουργία του Κόσμου ανατρέπονται και παρωδούνται, από τον ίδιο τον εαυτό του που τις αφηγείται. Αναδιαμορφώνει τις συμβάσεις του είδους (κείμενο περιηγητικό με εκκλησιαστικό περιεχόμενο) ενώ ο λόγος του αφηγητή μεταφέρει ένα συνονθύλευμα διαφορετικών λόγων και φωνών. Δεν είναι σίγουρος ο αναγνώστης αν τελικά μιλάει ο Ινδικοπλεύστης ή κάποιος άλλος, αφού ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται τα παραθέματα στο νέο τους περιβάλλον δημιουργεί αυτό που ονομάζει ο McHale πρόβλημα των «οντολογικών ζωνών». Ο Ινδικοπλεύστης φαίνεται να είναι και να μην είναι ταυτόχρονα, ο ήρωας της *Ιστορίας των Μεταμορφώσεων*.

Η μέθοδος που ξεχωρίζει μέσα από τις πολλές επιλογές που έχει να φέρει εις πέρας αυτό το θαλασσινό του ταξίδι, «προκειμένου να αποδυθεί σε ένα δύσκολο έργο, να επιδιώξει ένα δυσπρόσιτο στόχο, ένα επισφαλές ταξίδι, ή την προσέγγιση ενός ακανθώδους φιλοσοφικού προβλήματος»,<sup>1307</sup> είναι πολύ απλή. Ούτε η μέθοδος του ιερού Αυγουστίνου με τη δήλωση στο θεό του ταπεινού του φόβου, ούτε η ακριβώς αντίθετη τεχνική του Διονύσιου του Αεροπαγίτη με τη αξιοσημείωτη απουσία οποιουδήποτε φόβου, ούτε το στέριωμα του γεφυριού με μια παρθένα, ή η θεμελίωση εκκλησιών και σπιτιών στο κεφάλι φιδιού ή αίμα κόκορα αντίστοιχα, αποτελούν τη δικιά του μέθοδο. Ο αφηγητής στο κεφάλαιο «Κόσμος» ξεκινάει αρκετά διαφορετικά:

Ξεκίνησα πολύ πιο απλά. Πλύθηκα με κρύο νερό, έβαλα στο σάκκο κάμποσα παξιμάδια, λίγους βώλους αλάτι και το μαχαίρι και γύρισα προς την ανατολή. Κοντά σε κάποιες αραβικές φυλές έμαθα τη γλώσσα των ζώων και των πουλιών. Απόχτησα αυτή την ικανότητα τρώγοντας καρδιά και συκώτι από ένα ορισμένο είδος φίδι. Μετά άρχισα να καταλαβαίνω τις ιστορίες των ανθρώπων.<sup>1308</sup>

Στη *Remington*, ο Πάνου εκμεταλλευόμενος την τεχνική «sous rature»<sup>1309</sup> μας κάνει να διστάζουμε ανάμεσα σε πολλές εναλλακτικές στο τέλος του βιβλίου. Επανερχόμενος στην τεχνική αυτή, επιτρέπει να γίνονται φανερές και οι τεχνικές που δεν έχει επιλέξει για να αρχίσει το έργο του αλλά και η τεχνική την οποία τελικά προκρίνει. Ως αναγνώστες διαβάζουμε και τις εισαγωγικές τεχνικές που διαγράφονται από τον συγγραφέα ως ανακριβείς, αφού εξακολουθούν να είναι ευανάγνωστες

<sup>1307</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 16.

<sup>1308</sup> ό.π., 17.

<sup>1309</sup> Βλ. το κεφάλαιο 6 της παρούσας εργασίας.

μπροστά στα μάτια μας. Υπονομεύεται με τον τρόπο αυτό η διαδικασία με την οποία κατασκευάζουμε τον μυθιστορηματικό κόσμο κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, αφού φανερώνεται ο τρόπος με τον οποίο φτιάχνεται το κείμενο. Η εμπλοκή μας στην κατασκευή του, η έντονη και ειλικρινής αντιμετώπιση που δείχνει ο αφηγητής-συγγραφέας εξομολογούμενος τις τεχνικές προκαλεί την αμηχανία του αναγνωστικού κοινού. Υπονομεύεται, επίσης, με τρόπο σαφή η διαδικασία με την οποία τόσο οι αναγνώστες όσο και οι συγγραφείς τους κατασκευάζουν τον μυθοπλαστικό κειμενικό κόσμο. Ως αναγνώστες λαμβάνουμε μέρος και συμμετέχουμε στην οντολογική ζώνη του φανταστικού, ενώ αποτελούμε ανθρώπινες υπάρξεις του πραγματικού. Το παρωδιακό αυτό παιχνίδι προβάλλει τη γραφή ως «τεχνούργημα» [artifact]. Τα ακυρωμένα γεγονότα στα μεταμοντέρνα έργα συμβαίνουν στον κόσμο που προβάλλεται μέσα από το κείμενο και όχι στον υποκειμενικό κόσμο ενός ήρωα.<sup>1310</sup>

Η πρώτη ιστορία που δηλώνει ότι κατανοεί είναι η ιστορία του Τσουάνγκ Τσου, γι' αυτό δεν μπορεί να είναι σίγουρος αν ονειρεύτηκε πως είναι ο ίδιος πεταλούδα ή είναι μια πεταλούδα που ονειρεύτηκε πως είναι ο Τσουάνγκ Τσου.<sup>1311</sup> Ακολουθούν οι ιστορίες της Γένεσης και του Πύργου της Βαβέλ. Έπειτα παρουσιάζει θεωρίες της Κοσμογονίας που αφορούν στο μέγεθος και το σχήμα της γης, έτσι όπως το αντιλαμβάνονταν οι Βαβυλώνιοι, οι Αιγύπτιοι, ο Όμηρος, ο Θαλής ο Μιλήσιος, ο Αναξίμανδρος, ο Αναξίμενης, ο Αναξαγόρας, ο Δημόκριτος, ο Εμπεδοκλής, ο Ξενοφάνης ο Κολοφώνιος, ο Πυθαγόρας, ο Παρμενίδης, ο Πλάτωνας, ο Αριστοτέλης, ο Γιόχαν Κέπλερ, ο Μωυσής, ο Αβραάμ, ο Ιεζεκιήλ, ο Dante, οι Τουρκοτάταροι, οι Κινέζοι και ο μουσουλμανικός κόσμος. Για να καταλήξει στο πιο κάτω συμπέρασμα: «Έτσι λοιπόν το βαρύ σώμα της Γης καταλαμβάνει λόγω του κενού και ασωμάτου, το βάθος του παντός χώρου *αχρόνως* και στέκει έτσι όπως είναι».<sup>1312</sup>

Παρόλο που ένας αγενής «Έλληνας πράκτορας που διατηρεί πρακτορείο αγωνιστικών χελωνών»<sup>1313</sup> τον αποπαιρνει για τις θεωρίες του ένα βράδυ –λέγοντάς του «Ηλίθιε, δεν κατάλαβες ότι κατάργησες τον χρόνο;»– θυμάται τα λόγια ενός σχολιαστή του Αριστοτέλη που επιβεβαιώνουν ότι «ο πνευματικός κόσμος είναι ο

---

<sup>1310</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 16.

<sup>1311</sup> ό.π..

<sup>1312</sup> ό.π., 27.

<sup>1313</sup> Η Τζίνα Πολίτη σημειώνει τον παραλληλισμό ανάμεσα στο απόσπασμα του Πάνου και τα κείμενα του Χόρχε Λουίς Μπόρχες, «Η Λοταρία στη Βαβυλώνα» και «Φανερώσεις της Χελώνας». Πολίτη, «Σε αναζήτηση», 13.

πραγματικός κόσμος άχρονος, άχωρος, αιώνιος, άνευ ηλικίας».<sup>1314</sup> Το ίδιο επιβεβαιώνεται πολύ αργότερα από έναν μαθηματικό,<sup>1315</sup> αλλά και από τους Ινδούς και την πίστη στη Λίλα («Ο Θεός γίνεται ο Κόσμος και στη συνέχεια γίνεται πάλι Θεός»)<sup>1316</sup> Η αφήγηση του πρώτου κεφαλαίου ολοκληρώνεται με τη ρητή επιφύλαξη και τους ενδοιασμούς του ότι «ίσως να με αξιώσει ο Θεός να τελειώσω αυτό το ταξίδι...».<sup>1317</sup> Ένα ταξίδι, το οποίο ουσιαστικά γίνεται μέσα σε έναν ακαθόριστο χρόνο, και χώρο, από έναν αφηγητή που μιλάει μέσα από τις φωνές άλλων.

Η παρουσίαση όλων αυτών των πολλών και διαφορετικών κοσμογονικών αντιλήψεων θα μπορούσε σε μια εγκυκλοπαίδεια να λειτουργεί επιστημονικά αν δεν υπήρχαν οι αυθαίρετοι συσχετισμοί στοιχείων μεταξύ τους που δεν συνάδουν με την ιστορική αλήθεια. Για παράδειγμα, αν τελικά ο αφηγητής είναι ο Ινδικοπλεύστης πως γίνεται να γνωρίζει, λόγου χάρη, τον Δάντη και τον Γιόχαν Κέπλερ, αφού ο ίδιος έζησε τον 6<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ., πολλούς αιώνες προτού οι άλλοι γεννηθούν. Η *ad hoc* παρεμπόδιση, άρνηση των «εγκυκλοπαιδικών γνώσεων»,<sup>1318</sup> αντιφάσκει με τα δεδομένα της ιστορικής αλήθειας και της εγκυκλοπαιδικής γνώσης. Με τον τρόπο αυτό υπονομεύεται κάθε προσπάθεια ερμηνείας του «Κόσμου» από τον αφηγητή, αφού «η οντολογική ζώνη» υπάρχει κάπου αλλού.<sup>1319</sup> Συνεπώς, δημιουργείται μια «ασάφεια», αφού δεν είναι ξεκάθαρο πως σχετίζονται οι πραγματικές-ιστορικές πληροφορίες με τις μυθοπλαστικές.

### **7.3.Κεφάλαιο 2: «Don Lorenzo»**

Στο δεύτερο κεφάλαιο εκτυλίσσεται μια «φιλοσοφική συζήτηση επί θεμάτων μεταφυσικής» που λαμβάνει χώρα ανάμεσα στον Don Lorenzo και τους συνδαιτημόνες του. Η φωνή του Ινδικοπλεύστη δίνει τον λόγο στον Don Lorenzo, πιθανότατα τον Lorenzo Valla. Ο Valla γεννήθηκε στη Ρώμη (1406), σπούδασε και έλαβε μόρφωση από εξέχοντες δασκάλους, από τους οποίους έμαθε λατινικά και ελληνικά, και υπήρξε ουμανιστής της Αναγέννησης. Σήμερα είναι γνωστός ως ένας κριτικός κειμένων, ο οποίος αποκάλυψε την πλαστότητα της «ψευδοκωνσταντίνειας δωρεάς», δηλαδή του εγγράφου που υποτίθεται ότι εξέδωσε ο Μέγας Κωνσταντίνος και παραχωρούσε εποπτεία στον πάπα Συλβέστρο Α΄, πάνω στην ανώτατη κοσμική

<sup>1314</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 32.

<sup>1315</sup> ό.π., 33.

<sup>1316</sup> ό.π., 34.

<sup>1317</sup> ό.π., 35.

<sup>1318</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 48.

<sup>1319</sup> ό.π., 46.

εξουσία ολόκληρου του Δυτικού κόσμου.<sup>1320</sup> Διετέλεσε γραμματέας του Αλφόνσου Ε΄ του Μεγαλόψυχου.<sup>1321</sup> Έμεινε όμως γνωστός, ως ένας ματαιόδοξος, ζηλότυπος και φιλόνηκος άνθρωπος, που συνδύασε τις ιδιότητες ενός εκλεπτυσμένου ανθρωπιστή, με οξεία κριτική σκέψη.<sup>1322</sup>

Με αφορμή τις επιρροές του Αριστοτέλη στην αραβική σκέψη, αλλά και σε αφηγήσεις, διεξάγεται μια συζήτηση ανάμεσα στους ήρωες του κεφαλαίου που έχει θέμα της την πρωτοτυπία στην αφήγηση σε σχέση με τη σπουδαιότητα του συγγραφέα. Ο διάλογος ανάμεσα στους ήρωες του κεφαλαίου γίνεται η αφορμή να παρελάσουν μια σειρά ονομάτων, ιστοριών και θρύλων. Το κεφάλαιο αυτό, όπως άλλωστε όλα τα κεφάλαια του βιβλίου, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της λογοτεχνικής στρατηγικής «λεξικός εκθετισμός» [lexical exhibitionism].

Η «λεξικός εκθετισμός» περιλαμβάνει συνήθως την εισαγωγή λέξεων που είναι από μόνες τους, από τη φύση τους ιδιαίτερα σπάνιες, δυσνόητες, αρχαϊκές, νεολογικές, τεχνικές ή ξένες. Με λίγα λόγια, οι αναγνώστες θα πρέπει να τις αναζητήσουν στο λεξικό. Μάλιστα ενδέχεται να μην μπορέσουν να βρουν τις λέξεις αυτές και τη σημασία τους στο λεξικό και να χρειαστεί να τις αναζητήσουν σε πιο εξειδικευμένα βιβλία.

Ένα τέτοιο κείμενο, το οποίο προβάλλει ένα τόσο ανεξάντλητα πλούσιο σε αντικείμενα και νοήματα κόσμο, που αφήφά τις ικανότητές μας ως αναγνώστες να κυριαρχήσουμε μέσω της ανάγνωσης, μας αναγκάζει να αρχίσουμε να ονομάζουμε τα πολλά μέρη του, χωρίς καμία ελπίδα να τελειώσουν ποτέ. Η Πολίτη στη διεξοδική και τόσο χρήσιμη και βοηθητική μελέτη της για τον «απελπισμένο» αναγνώστη του έργου που «συμπάσχει» μαζί της, αναφέρει χαρακτηριστικά «τα σκοτάδια» στα οποία παρέπαιε αρχικά και τις ερμητικά «κλειστές πόρτες», που διολίσθαιναν την αναγνωστική διαδικασία και εμπόδιζαν την ερμηνευτική διαδικασία.<sup>1323</sup>

Ο McHale ονομάζει αυτό τον μηχανισμό των μεταμοντέρνων έργων «υπερτροφικό» [hypertrophied].<sup>1324</sup> Τα παρομοιάζει με μια «υπερτροφική» στιβάδα από λίστες ονομάτων τίτλων, και έργων τις οποίες ο αναγνώστης δεν μπορεί να εννοήσει, είτε γιατί δεν τις γνωρίζει, αλλά ακόμη και στην περίπτωση που τις γνωρίζει

<sup>1320</sup> *Encyclopædia Britannica* (Cambridge: Cambridge University Press, 1910).

<sup>1321</sup> Η Πολίτη υποθέτει ότι το Conνίνιο, στο οποίο συμμετέχουν οι συνδαιτημόνες του Don Lorenzo, λαμβάνει χώρα στην αυλή του βασιλιά Αλφόνσου του Ε΄. Πολίτη, «Σε αναζήτηση», 18.

<sup>1322</sup> Η τελευταία του δημόσια εμφάνιση υπήρξε προκλητική. Αντί να εκφωνήσει εγκωμιαστικό λόγο για τον Άγιο Θωμά τον Ακινάτη, εκφώνησε ένα «αντιεγκώμιο». *Encyclopædia Britannica*.

<sup>1323</sup> Πολίτη, «Σε αναζήτηση», 8-9.

<sup>1324</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 153.

δεν μπορεί να τις εννοήσει εύκολα, γιατί η μια διαδέχεται την άλλη σε έναν ακατάπαυστα ταχύτατο ρυθμό.

Προτού όμως αρχίσει η συζήτηση το κεφάλαιο εκκινεί με τη στιγμή κατά την οποία, ο σπουδαίος ζωγράφος Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (1541-1614) εμπνέεται και συλλαμβάνει τον πολύ γνωστό πίνακά του, «*Άποψη του Τολέδο*». Αυτό που προκαλεί φυσικά εντύπωση είναι τα λόγια που αναφωνεί, εν είδη παραληρήματος, ο ήρωας Δομήνικος μελετώντας την επερχόμενη καταιγίδα: «*Επιτέλους*», φώναξε [...] «*επιτέλους, μια καταιγίδα πάνω από το Τολέδο, εμπρός, ας αντιγράψουμε λοιπόν τη Φύση*».<sup>1325</sup>

Ο αφηγητής πολύ τεχνηέντως μεταφέρει με χιούμορ και λεπτή ειρωνεία την αντίθεση των λόγων του Δομήνικου, σε σχέση με το αποτέλεσμα του περίφημου πίνακά του.<sup>1326</sup> Για τον Ελ Γκρέκο το Τολέδο, στο οποίο έζησε περισσότερο από 40 χρόνια, ήταν κάτι παραπάνω από μια απλή πόλη. Την εποχή αυτή ήταν το κέντρο της πιο φανατικά καθολικής χώρας, όπου η Ιερά Εξέταση διασφάλιζε την πλήρη θρησκευτική Ορθοδοξία. Έτσι λοιπόν, ενώ εκπονεί διάφορες παραγγελίες για την εκκλησία ασκεί κριτική, στο εικαστικό του έργο του, για τη θεολογία.

Ο ζωγράφος αποτυπώνει με συναισθηματικό τρόπο την ταραγμένη βαριά ατμόσφαιρα της πόλης του Τολέδο. Πληροφορούμαστε, εντούτοις από έναν άγνωστο τριτοπρόσωπο αφηγητή, χωρίς να παραλείπεται το χιούμορ και το κωμικό ύφος, ότι ο Δομήνικος, περίμενε την καταιγίδα από μέρες «*μελετώντας το πέταγμα των πουλιών, το τέντωμα της γάτας, το τσίμπημα της μύγας πάνω στο δέρμα του*».<sup>1327</sup> Από τοπογραφική άποψη, ο Θεοτοκόπουλος αλλάζει τη θέση κτιρίων, αφού ο καθεδρικός ναός δεν είναι στην πραγματική του θέση, αλλά λίγο πιο αριστερά από το παλάτι του Αλκαζάρ. Οι πλαγιές του λόφου εμφανίζονται πιο απότομες από την πραγματικότητα. Με τον τρόπο αυτό εντείνεται η δραματικότητα της σκηνής. Είναι ένα μαγικό και τρομακτικό Τολέδο, που ξετυλίγεται στο πράσινο φως γεμάτο τείχη, πύργους και κτίρια. Έχει περιγράψει ως «*πνευματικό Τολέδο*», αφού ο ζωγράφος πετυχαίνει να καταστήσει μια υπερβατική ατμόσφαιρα γύρω από την απεικόνισή του.<sup>1328</sup> Το έργο λοιπόν του Θεοτοκόπουλου αποτελεί κάθε άλλο παρά μια πιστή αντιγραφή του

<sup>1325</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 37.

<sup>1326</sup> *Τα μεγάλα Μουσεία του Κόσμου. Ουφίτσι*, επιμ. Carlo Ludovico Ragghianti, μτφρ. Γιάννης Θωμόπουλος (Αθήνα: Εκδόσεις Φυτράκη, 1969), 130.

<sup>1327</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 37.

<sup>1328</sup> *Art Gallery. Η ζωή και το έργο των μεγάλων πρωταγωνιστών της τέχνης. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος* (Deagostini Hellas, τόμ. 6, 2003), 34.



Τολέδο. Παράλληλα η Πολίτη επισημαίνει την αποδομητική και υπονομευτική τεχνική του Θεοτοκόπουλου την οποία φαίνεται να ακολουθεί και η «αληθοφανής αφήγηση» του έργου του Πάνου.<sup>1329</sup>

Το επόμενο ερώτημα που τίθεται είναι αν το υπερβατικό «Τολέδο» του Θεοτοκόπουλου, ή το Τολέδο της εποχής του ζωγράφου αποτελεί το σκηνικό γύρω από το οποίο εκτυλίσσεται η αφήγηση σε αυτό το κεφάλαιο. Δεν ακολουθεί καμιά «χωρική» αναφορά πέραν του γεγονότος ότι οι συμμετέχοντες στο Συμπόσιο, κάθονται σε συγκεκριμένες θέσεις, σε έναν χώρο στον οποίο κάποια στιγμή, ο πρίγκηπας δίνει τη διαταγή να σβήσουν τα κεριά των πολυελαίων.<sup>1330</sup> Οι ίδιοι οι συμμετέχοντες στο Συμπόσιο διακατέχονται από την αχλή του σκοταδιού. Συνεπώς, δεν μειονεκτούμε μονάχα εμείς ως αναγνώστες ως προς την εποπτεία και τη θέαση των ηρώων, αλλά και ο ίδιος ο οικοδεσπότης, Don Lorenzo, ο οποίος κάποια στιγμή δεν μπορεί να διακρίνει ξεκάθαρα τη φωνή του προσώπου που αφηγείται, και δεν παίρνει όρκο ούτε και για τα πρόσωπα που κάθονται στο τραπέζι. Με τον τρόπο αυτό υπονομεύει κάθε προσπάθειά μας να ανακατασκευάσουμε μέσα από την υπόθεση έναν συγκεκριμένο χώρο:

Εκείνο που δεν μπορούσε να εξηγήσει όσην ώρα μιλούσε ο συνταγματάρχης ήταν η αίσθηση που είχε ότι η φωνή του αφηγητή δεν έφτανε πάντοτε στ' αφτιά του από τη θέση που καθόταν ο Orton, αλλά τις περισσότερες φορές ακουγόταν από τη μεριά του an-Nadim ή μάλλον και στην οποία, χωρίς να παίρνει όρκο βέβαια, νόμισε πως είδε καθισμένον έναν ανατολίτη μ' ένα τεράστιο τουρμπάνι.<sup>1331</sup>

Ο συνταγματάρχης «καθόταν από την αρχή στην κοιλάδα με τα φίδια, κάτω από το γρανιτένιο βράχο ακριβώς στα δεξιά του [Don Lorenzo ]»,<sup>1332</sup> ενώ τα τρία κηροπήγια «ήταν τοποθετημένα πάνω σε ισοϋψείς αρχαϊκούς κίονες, έτσι που η βάση κάθε κηροπήγιου βρισκόταν αρκετά υψηλότερα από τις ράχες των καθισμάτων των συνδαιτημόνων».<sup>1333</sup> Ωστόσο, το ερώτημα σε ποια τοποθεσία βρίσκονται ακριβώς οι ήρωες που συζητούν μεταξύ τους παραμένει μετέωρο και αναπάντητο. Ακόμη και στην προσωρινή μας ανακούφιση ότι ανακαλύψαμε τον τόπο της διεξαγωγής του Συμποσίου –στο σημείο όπου ο Don Lorenzo αναφέρει: «Κατεβαίνω στο σκοτεινό κελάρι όπου για χρόνια ολόκληρα ο Αβικένας κυνηγημένος από τρομερούς διώκτες

<sup>1329</sup> Πολίτη, «Σε αναζήτηση», 16.

<sup>1330</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 51.

<sup>1331</sup> ό.π., 61.

<sup>1332</sup> ό.π..

<sup>1333</sup> ό.π., 63.

έγραψε τα έργα του»<sup>1334</sup> διαπιστώνουμε ότι ο συσχετισμός γίνεται μεταφορικά για το κελάρι που πέρασε τις τελευταίες του μέρες ο μεγάλος μουσουλμάνος ιατροφιλοσόφος.

Επομένως, στο Συμπόσιο που λαμβάνει χώρα διαπλέκονται μια σειρά από αφηγηματικές φιγούρες μερικές από τις οποίες φαίνεται να αποτελούν υπαρκτά, ιστορικά πρόσωπα, ενώ άλλες «γνωστά» μυθοπλαστικά πρόσωπα, όπως η φιγούρα του καπελά πιθανότατα από το έργο, *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*.<sup>1335</sup> Πρώτος συνδαιτημόνας του Don Lorenzo, ο συνταγματάρχης Orton, για τον οποίο δεν έχουμε ακόμη εξακριβώσει αν αποτελεί πραγματικό ιστορικό πρόσωπο. Ο επίσκοπος του Ωτέν, πιθανότατα να είναι ο John Mary Odin (1801-1870),<sup>1336</sup> επίσκοπος της Νέας Ορλεάνης, με σημαντικό ιεραποστολικό έργο. Ο Οξώνιος, το όνομά του οποίου παραπέμπει στο οξώνιο, επίσης δε γνωρίζουμε αν αποτελεί ιστορική ή φανταστική φιγούρα στο έργο.<sup>1337</sup> Ο an-Nadim, βιβλιογράφος και βιογράφος είναι επίσης ένας από τους συνδαιτημόνες. Παρουσιάζονται, ακόμη ένας ανώνυμος πρίγκηπας, ένας ανατολίτης μ' ένα τεράστιο τουρμπάνι, τον οποίο ο Don Lorenzo νόμιζε πως είδε να κάθεται στη θέση που διαδοχικά έκατσαν ο an-Nadim και ο καπελάς, αλλά δεν παίρνει όρκο και ο «μαυροντυμένος».

Μια ενδιαφέρουσα συζήτηση για την πρωτοτυπία λαμβάνει χώρα στο Συμπόσιο του Don Lorenzo. Ο πρίγκηπας επιδοκιμάζει τη διήγηση του an-Nadim για το όνειρο του χαλίφη al-Mamun (786-833) που ονειρεύτηκε τον Αριστοτέλη. Ο an-Nadim επειδή άκουσε τον χαλίφη «να περιγράφει ένα του όνειρο με τέτοιο δέος» ένιωσε «υποχρέωσή του να συμπεριλάβει την αφήγηση στην πραγματεία του».<sup>1338</sup> Ο πρίγκηπας, αναφερόμενος στην αφήγηση σημειώνει πως,

[...] διαθέτει το σπάνιο χάρισμα της σαφήνειας, τη γνήσια αραβική απλότητα και την πρωτοτυπία, στοιχεία που μάλλον απουσιάζουν από τις σύγχρονες ιστορίες, και παρακαλώ να με διορθώσετε αν κρίνετε ελλιπή την ενημέρωσή μου.<sup>1339</sup>

---

<sup>1334</sup> ό.π., 47.

<sup>1335</sup> Σαΐνης, «Ο μογιλάος », 171-172. Βλ. και το απόσπασμα από το βιβλίο «Ο καπελάς, πριν του πέσει το ρολόι στη τσαγιέρα, αν και ήρθε αρκετά καθυστερημένο πήρε τη θέση του an-Nadim». Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 61.

<sup>1336</sup> Ο John Mary Odin (1801-1870) υπήρξε λαζαριστής ιεραπόστολος, ο δεύτερος στη σειρά επίσκοπος της Νέας Ορλεάνης με σπουδαίο έργο.

<sup>1337</sup> Στη χημεία ως οξώνιο χαρακτηρίζεται οποιαδήποτε χημική ένωση στο μόριο της οποίας περιέχεται τρισθενές άτομο οξυγόνου. Για αυτό και ταυτόσημη ονομασία υδροξώνιο ή υδρόνιο.

<sup>1338</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 39.

<sup>1339</sup> ό.π., 41.

Ο Don Lorenzo παρόλο που θεωρεί πως η πρωτοτυπία είναι «θείο χάρισμα» δε θεωρεί ότι «προσφέρει κάθε φορά νέο υλικό αλλά το παλιό υλικό ξανά πλασμένο με διαφορετικό τρόπο». <sup>1340</sup> Η άποψή του γίνεται η αφορμή να εξελιχθεί η συζήτηση γύρω από μια σειρά έργων για την πρωτοτυπία τους. Και έτσι ξεκινάει μια αφήγηση για ιστορίες που έχουν δανειστεί άλλες ιστορίες, οι οποίες έχουν πίσω τους άλλες παλαιότερες.

Ο Ibn Tufayl έγραψε το μυθιστόρημα *Η ιστορία του Χάγι Ιμπν Γιακζάν*, που υπήρξε το πρωτότυπο του *Ροβινσώνα Κρούσο*, που χρησιμοποίησε «μια παλαιότερη ιστορία του Αβικένα. Ο Θερβάντες δανείστηκε την ιστορία του Σιντί Κισάρ, που η θρυλική μορφή του ταυτίζεται με τον Νασρεντίν. Ο συνταγματάρχης Fabian <sup>1341</sup> ανακαλύπτει μια βιογραφία του Sir Francis Bacon στα Σαιξπηρικά έργα. Ο στρατηγός Cartier επιβεβαιώνει την πιο πάνω ανακάλυψη, ο οποίος όπως σημειώνει δανείζεται το όνομά του Marlowe πριν χρησιμοποιήσει το όνομα του Σαίξπηρ. «Ο αποκαλούμενος Francis Bacon είναι η ενσάρκωση του Elia Artista, την έλευση του οποίου προφήτευσε ο Παράκελσος, στο βιβλίο του *De Metallibus*». <sup>1342</sup> «Τα σπουδαιότερα έργα του Θερβάντες αποδίδονται στον Francis Bacon». Ο Hutchison <sup>1343</sup> υποστηρίζει ότι η αγγλική μετάφραση του Θερβάντες είναι το πρωτότυπο έργο και όχι το ισπανικό. <sup>1344</sup> Ο Francis Bacon περιγράφει τον εαυτό του συμμειγνύοντας ένα πρόσωπο: τον βασιλιά Αρθούρο και τον Πρόσπερο. [...] κατέφυγε σε κάποιο μοναστήρι των Ροδόσταυρων στην Ολλανδία, όπου αφιερώθηκε στην επιστήμη έχοντας ως κύριο έργο του την καθαγίαση του εσωτερικού ανθρώπου και ως πάρεργο την αληθεία». <sup>1345</sup> Που μας οδηγεί τελικά αυτό το παραλήρημα που προηγήθηκε και φαίνεται να αποτελεί μια από τις κύριες στρατηγικές που ο συγγραφέας εκμεταλλεύεται σε ολόκληρο το έργο;

### 7.3.1 Στρατηγική της «Mise en abyme»

Ο McHale σημειώνει πως αν θεωρήσουμε ότι η «mise en abyme» περιλαμβάνει μόνο τα έργα, τα οποία κατά έναν παράδοξο τρόπο περιέχουν μέσα τον εαυτό τους όπως

---

<sup>1340</sup> ό.π..

<sup>1341</sup> Ο George Fabyan (1867-1936) υποστήριξε ότι ο Francis Bacon είναι ο πραγματικός συγγραφέας των έργων του Σαίξπηρ. Στοιχείο που αποδείχτηκε ανυπόστατο από τους ίδιους κρυπτογράφους, από τους οποίους εκπαιδεύτηκαν στην ίδια υπηρεσία.

<sup>1342</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 44.

<sup>1343</sup> John Hutchison, «Did Bacon Write *Don Quixote*?», *Baconiana*, αρ. 12 (1914), σ. 169-170. Του ίδιου, «Some Thoughts on *Don Quixote*», *Baconiana*, αρ.14 (1916), 18-28.

<sup>1344</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 45.

<sup>1345</sup> ό.π., 46.

είναι το *Don Quixote* ή οι *Les Faux Monnayeurs*, τότε αυτό το κριτήριο που είναι και το πιο απλό, δεν θα μπορεί να συμπεριλάβει άλλες, πιο πολύπλοκες, περιπτώσεις του σχήματος αυτού.<sup>1346</sup> Η Hutcheon αναφερόμενη στη μέθοδο αυτή διακρίνει τρεις περιπτώσεις αυτής της στρατηγικής. Στην πρώτη έχουμε μια απλή επανάληψη, στην οποία το απόσπασμα που αντικατοπτρίζεται έχει σχέση-ομοιότητα με το σύνολο που το περιέχει. Στη δεύτερη περίπτωση έχουμε μια επαναλαμβανόμενη επανάληψη «στο άπειρο» στην οποία το αντικείμενο αντικατοπτρισμού φέρει μέσα του, ένα άλλο αντικείμενο αντικατοπτρισμού, και ούτω καθ' εξής. Και ένας τρίτος τρόπος διπλασιασμού ορίζεται με τη λέξη «arogistique», και εδώ το μέρος που αντικατοπτρίζεται υποτίθεται ότι περιλαμβάνει το έργο στο οποίο συμπεριλαμβάνεται το ίδιο.<sup>1347</sup> Η Hutcheon στην προσπάθειά της να περιγράψει την τεχνική<sup>1348</sup> δίνει ένα παράδειγμα από κείμενο του Μπόρχες, ο οποίος αξιοποιεί τη μέθοδο του αυτή σε πολλά από τα έργα του. Στο τέλος του έργου η «Αναζήτηση του Αβερρόη» θυματοποιείται η ανησυχία του αφηγητή ως ένα είδος «mise en abyme».<sup>1349</sup>

Η Αλεξάνδρα Σαμουήλ στο έργο της *Ο βυθός του καθρέφτη. Ο Andre Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, επισημαίνει ότι «ελάχιστες φορές πριν από το 1895 η λογοτεχνία είχε παρουσιάσει έναν συγγραφέα ο οποίος, αντί να γράφει, βλέπει τον εαυτό του να γράφει, απομυθοποιώντας πλήρως αυτή τη δραστηριότητα».<sup>1350</sup>

Εντούτοις, εξακολουθεί να κυριαρχεί μια δυσκολία τόσο στην περιγραφή της στρατηγικής αυτής όσο και των ίδιων των μυθιστορημάτων που τη μεταχειρίζονται

---

<sup>1346</sup> Brian McHale, «Cognition En Abyme: Models, Manuals, Maps», *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, τόμ. 4, αρ. 2 (Ιούνιος 2006), 176.

<sup>1347</sup> Βλ. το κεφάλαιο Linda Hutcheon, «Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory, and the Mise En Abyme», *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (New York & London: Methuen, 1980), 48-56.

<sup>1348</sup> ό.π..

<sup>1349</sup> «Αισθάνθηκα, στην τελευταία σελίδα, ότι η αφήγησή μου εκπροσωπούσε τον άνθρωπο που υπήρξα γράφοντας την, κι ότι, για να γράψω αυτή την αφήγηση, έπρεπε να γίνω αυτός ο άνθρωπος, κι ότι, για να γίνω αυτός ο άνθρωπος, έπρεπε να γράψω αυτή την αφήγηση, και ούτω καθεξής επ' άπειρον. «Μόλις πάψω να πιστεύω σ' αυτόν, ο "Αβερρόης" εξαφανίζεται». Χόρχε Λουίς Μπόρχες, *Απαντα Πεζά, μτφρ. & σχόλια Αχιλλέας Κυριακίδης* (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005), 290. «Συχνά το mise en abyme περιέχει μια κριτική του ίδιου του κειμένου». Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, 55.

<sup>1350</sup> Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Ο βυθός του καθρέφτη. Ο Andre Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998), σ. 169. Σύμφωνα με τη Σαμουήλ ο Gide ανανεώνει τις τεχνικές του μυθιστορήματος αφού με το τέχνασμα της mise en abyme, δίνει την ευκαιρία στους αναγνώστες να έρθουν σε επαφή με το εργαστήριο του συγγραφέα. ό.π., 176. Ο Lucien Dällenbach αναφέρει ότι Gide εισάγοντας το τέχνασμα της mise en abyme πέτυχε να συγχωνεύσει το έργο-μυθιστόρημα με το πραγματικό εργαστήριο του συγγραφέα Gide. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, (Paris: Seuil, 1977), 47.

ακριβώς εξαιτίας της ιδιότυπης χρήσης της. Ο McHale αναφερόμενος στο πρόβλημα αυτό διασαφηνίζει πως πρέπει να υπάρχει μια αποδεδειγμένη σχέση ή αναλογία μεταξύ του μέρους «en abyme» και του συνόλου του, ή κάποια ουσιαστική και εμφανής διαφορά. Να έχουμε δηλαδή μια παράφραση «ολόκληρης» της ιστορίας ή «ολόκληρου» του μυθιστορηματικού κόσμου, ή «ολόκληρης της πράξης της αφήγησης», είτε «ολόκληρου του κειμένου».<sup>1351</sup> Πρέπει επίσης να πληροί το κριτήριο του «δευτερεύοντος» σχήματος: δηλαδή, το μέρος «en abyme», το οποίο εισάγεται, πρέπει να βρίσκεται ένα με δύο επίπεδα πιο «κάτω» από τον πρωτογενή κόσμο της αφήγησης πρέπει να αποτελεί και να ανήκει σε έναν κόσμο, ο οποίος είναι οντολογικά υποταγμένος σε έναν πρωτογενή. Αυτή η επανάληψη αποδεικνύεται νοηματικά αχρείαστη, αφού δεν προσθέτει επιπλέον νοήματα εκτός από το να επιδεικνύει ότι το έργο που έχουμε μπροστά μας είναι μυθοπλασία, κάτι το οποίο ήδη γνωρίζαμε. Η επανάληψη πολλές φορές δημιουργεί το αίσθημα μιας «οπισθοδρόμησης».<sup>1352</sup>

Οι αυτοαναιρούμενες αφηγήσεις παραβιάζουν τη γραμμική διαδοχικότητα, συνειδητοποιώντας την ύπαρξη δύο αμοιβαίων αποκλειστικών γραμμών αφήγησης. Η παρουσία του ίδιου γεγονότος σε δύο διαφορετικά σημεία στη σειρά αφήνει τον αναγνώστη να διστάζει μεταξύ δύο εναλλακτικών ανακατασκευών της «αληθινής» ακολουθίας γεγονότων, όπου σε ένα από αυτά τα γεγονότα ένα Α προηγείται ενός συμβάντος Β, ενώ σε μια άλλη περίπτωση το συμβάν Α ακολουθεί το συμβάν Β.<sup>1353</sup> Ίσως το πιο δύσκολο να κατανοήσει κανείς είναι ότι δεν φαίνεται να προστίθεται κάτι καινούριο στο περιεχόμενο του έργου. Στην προκειμένη περίπτωση φαίνεται να παρωδείται η έννοια της πρωτοτυπίας σε έναν συγγραφέα με τις διαφορετικές αφηγήσεις «en abyme» που ξεκινούν ανάμεσα στους συγγραφείς και τα έργα τους. Πρόσωπα και έργα ταυτίζονται μεταξύ τους σε μια αδιάκοπη διαδοχή. Ο Θερβάντες ο οποίος δανείζεται την ιστορία του Σιντί Κισάρ, ταυτίζεται με τον Νασρεντίν, με τον Sir Francis Bacon που δανείζεται το όνομά του Marlowe πριν χρησιμοποιήσει το όνομα του Σαίξπηρ. Αποτελεί την ενσάρκωση του Elia Artista, την έλευση του οποίου προφήτευσε ο Παράκελσος, στο βιβλίο του *De Metallibus*. Ο Francis Bacon περιγράφει τον εαυτό του ως να είναι ο βασιλιάς Αρθούρος και ο Πρόσπερος προτού καταφύγει σε κάποιο μοναστήρι των Ροδόσταυρων στην Ολλανδία, συγγράφοντας ως κύριο έργο την καθαγίαση εσωτερικού ανθρώπου και ως πάρεργο την αλχημεία.

---

<sup>1351</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 108.

<sup>1352</sup> ό.π..

<sup>1353</sup> ό.π..

Το κοινό στοιχείο το οποίο πολλαπλασιάζεται δεν είναι ούτε ο συγγραφέας Θερβάντες, ούτε ο Sir Francis Bacon αλλά η ιδιότητα του μοναδικού συγγραφέα και του μοναδικού κειμένου. Πολλαπλασιάζονται ανεξέλεγκτα οι ίδιες σημασίες, μετατρέποντας το κείμενο σε δίκτυο αναλογιών όπου όλα αντανακλώνονται και τελικά δεν υπάρχει πιθανή διάκριση ανάμεσα στο πρωτότυπο και αυτό το οποίο διπλασιάζεται. Ο ίδιος συγγραφέας περνάει μέσα από όλες τις μορφές που συγγράφουν το ίδιο έργο.

Συχνά αυτή η προοπτική της «mise en abyme» μπορεί να αναστατώνει τη δομή της αναπαράστασης, ανοίγοντας μια επιστημολογική «μαύρη τρύπα» που «καταπίνει» τη βεβαιότητα. Αυτή η παράξενη διαδικασία, προκαλεί στον αναγνώστη μια «αίσθηση ιλίγγου», ο οποίος ουσιαστικά «ατενίζει την άβυσσο». <sup>1354</sup> Ο θεωρητικός όμως προτείνει και μια εναλλακτική περιγραφή του σχήματος «en abyme» η οποία λειτουργεί διαφορετικά.

Σε μυθιστορήματα όπως είναι η *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, τα οποία ανήκουν στο είδος του «υπερ-μυθιστορήματος» [mega-novel] που μερικές φορές ονομάζεται «εγκυκλοπαιδικό μυθιστόρημα» και άνθισε στην Αμερική από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 μέχρι και τη δεκαετία του 1980, την περίοδο που ορίζει ο McHale ως περίοδο «υψηλού μεταμοντερνισμού», έχουμε συνήθως ένα σύνθετο κείμενο που συγκεντρώνει πολλά άλλα κείμενα –πλασματικά και ρεαλιστικά έγγραφα, ένθετες ιστορίες σε διάφορα είδη, πολλά διαφορετικά ύφη λόγου, αποπροσανατολιστικές μεταλλαγές ανάμεσα στα ρεαλιστικά και στα φανταστικά μέρη του έργου– έτσι που να δημιουργείται σύγκρουση ανάμεσα στις «οντολογικές ζώνες». Τέτοια έργα οδηγούν στα όρια της, την «αναγνωσιμότητα» [legibility], δηλαδή την ιδιότητα του κειμένου να είναι αναγνώσιμο, να μπορεί να διαβαστεί και να γίνει κατανοητό, αφού ορισμένες φορές φαίνεται να ξεπερνούν αυτά τα όρια, σύμφωνα με την άποψη μερικών αναγνωστών. <sup>1355</sup>

Το πρόβλημα που δημιουργείται σε τέτοιου είδους «υπερ-μυθιστορήματα» είναι ποια ακριβώς είναι η λειτουργία τους και τι εξυπηρετούν όλα αυτά τα ένθετα προσώπεια και οι ιστορίες; Μπορεί συχνά να μας αποπροσανατολίζουν, όμως ο θεωρητικός διασαφηνίζει πως μπορούν να λειτουργήσουν και ως δομές που επαναλαμβάνονται «en abyme», και τελικά τα ένθετα, ενσωματωμένα μικρότερα

---

<sup>1354</sup> McHale, «Cognition En», 177. Ο McHale επισημαίνει πως σχετίζεται κυρίως με την «αποδομητική λειτουργία» («derridean deconstruction») της γλώσσας.

<sup>1355</sup> ό.π., 177.

σχήματα ουσιαστικά βοηθούν στην αποσαφήνιση της πρωτογενούς μορφής, την οποία καθιστούν πιο εμφανή και ευανάγνωστη.<sup>1356</sup> Ουσιαστικά στο συγκεκριμένο παράδειγμα του έργου, το σχήμα «en abyme» λειτουργεί όχι αποπροσανατολιστικά αλλά παρωδιακά αφού ακριβώς υποσκάπτεται η έννοια της πρωτοτυπίας και δίνεται σημασία σε αυτό που πολύ όμορφα ορίζει ο Don Lorenzo,

Επειδή στον καιρό του [Αβικένα] οι άνθρωποι είχαν τη σύνεση, μέσα στους ατελείωτους κύκλους του πνεύματος, να θεωρούν καλύτερο συγγραφέα όχι εκείνον που θα προσκόμιζε μια πρωτότυπη ιστορία αλλά εκείνον που θα μπορούσε να αφηγηθεί μια ήδη ειπωμένη ιστορία με πολύ πιο όμορφο τρόπο. Για τον λόγο αυτό δεν του κράτησαν καμία κακία, κάτι ασφαλώς που δεν συνέβη με τους συγχρόνους του κυρίου Σέρλκιν ούτε βέβαια με εκείνους του Θερβάντες.<sup>1357</sup>

Έτσι οι αναδιπλασιασμοί είναι πιθανό να λειτουργούν ως δομές «en abyme», ως μοντέλα κλίμακας της σύνθετης, φυγοκεντρικής μορφής των μεγάλων μυθιστορημάτων στα οποία είναι ενσωματωμένα.<sup>1358</sup> Ενώ φαίνεται να αποπροσανατολίζουν αρχικά τον αναγνώστη, αν εξετάσει κανείς πιο προσεκτικά το έργο και ξεκλειδώσει τις σημασίες που εμφύσησε ο πανούργος συγγραφέας, θα προσέξει πως πολλές φορές συνεισφέρουν στην αποσαφήνιση της δομής του κειμένου και καθιστούν τη δύσκολη μορφή εμφανή, ή τουλάχιστον πιο ευανάγνωστη.

#### **7.4 Κεφάλαιο 3: «Ο Φιλόσοφος»**

Παρόλο που, ο αφηγητής ήρωας του κεφαλαίου δεν αυτοσυστήνεται, εντούτοις όλα τα στοιχεία του έργου δείχνουν πως είναι ο Μιχαήλ Ψελλός (1018-1078;). Ο Ψελλός υπήρξε σπουδαίος Βυζαντινός συγγραφέας, ο οποίος διακρίθηκε για την ευρύτατη μόρφωση που έλαβε και τα υψηλά αξιώματα που κατείχε στη σύγκλητο και στην αυτοκρατορική αυλή. Αφοσιώθηκε στις κρατικές υποθέσεις και απέκτησε μεγάλη περιουσία. Παράλληλα, κατάκτησε τον τίτλο του κορυφαίου λογίου, ως ύπατος των φιλοσόφων του αποκαλούμενου «Πανεπιστημίου» της Κωνσταντινούπολης. Παντρεύτηκε και απέκτησε μια κόρη, τη Στυλιανή, η οποία όμως πεθαίνει στα 9 της χρόνια. Όταν διαμορφώνεται στην αυλή μια κατάσταση δυσμένειας, ο Ψελλός θα γίνει μοναχός (1054), στη Μονή του Βυθινικού Ολύμπου, αλλά θα εξακολουθήσει να μένει

<sup>1356</sup> ό.π., 177-178.

<sup>1357</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 42.

<sup>1358</sup> McHale, «Cognition En», 178.

στην αυτοκρατορική αυλή στην Κωνσταντινούπολη.<sup>1359</sup> Υπήρξε έμπιστος και σύμβουλος πολλών αυτοκρατόρων,<sup>1360</sup> κορυφαίος φιλόσοφος και συγγραφέας.<sup>1361</sup>

Η πρώτη προσπάθεια ανασύνθεσης του βίου και της πολιτείας του Μιχαήλ Ψελλού ανήκει στον Κωνσταντίνο Σάθα.<sup>1362</sup> Ο J.N. Ljubarakij σημειώνει ότι ο Σάθας σε ορισμένα σημεία της μελέτης του παραφράζει τον Ψελλό με συνέπεια να εξαλείφονται τα σημεία που χωρίζουν την ιστορική αλήθεια από τα «ρητορικά μηχανεύματα» του Βυζαντινού συγγραφέα. Υμνεί το ταλέντο του, παρατηρεί όμως με μεγάλη λύπη ότι ο Ψελλός δεν κατόρθωσε να παραμείνει άμεμπτος στα χρόνια του ηθικού εκπεσμού της βυζαντινής περιόδου που έζησε και έδρασε.<sup>1363</sup> Οι πρόλογοι του Σάθα, παρά τα πραγματολογικά λάθη που επισημαίνονται από τους ειδικούς στα χρόνια που ακολουθήσαν, ενέπνευσαν το ενδιαφέρον της επιστημονικής κοινότητας για το έργο του Ψελλού.<sup>1364</sup>

Οι εισαγωγές στους δύο τόμους<sup>1365</sup> αντίστοιχα εκτός από το ενδιαφέρον των βυζαντινολόγων, διεγείρουν την προσοχή του Γιάννη Πάνου ο οποίος φαίνεται να μεταμορφώνει τον λόγο του Σάθα σε μια πρωτοπρόσωπη αφήγηση με κεντρικό ήρωα έναν σπουδαίο φιλόσοφο με μοναδικό και ακαταμάχητο όπλο του τη «γλώσσα». Στην εισαγωγή του κεφαλαίου ο ήρωας μας εξηγεί ότι ήρθε η στιγμή να αφιερωθεί στον «καθαρό της γλώσσας» και να πονέσει για το «ένδυμα του λόγου».<sup>1366</sup> Συμπεριλαμβάνει τον αποδέκτη του στην αφήγησή του και τον βεβαιώνει ότι αν διαβάσει προσεκτικά τα έργα του θα αναγνωρίσει «πολλούς να ξεπηδούν από την ίδια ρίζα. Υπήρξα ένας, συνθεμένος από πολλά σπαράγματα».<sup>1367</sup> Ο λόγος του φιλοσόφου περνάει μέσα από τον λόγο του ιστορικού Σάθα και έπειτα μέσα από τον λόγο του συγγραφέα σε ένα διηνεκές κυκλικό σχήμα. Διάσπαρτα, κατά λέξη, σπαράγματα και παραθέματα μπορεί να εντοπίσει κανείς στο έργο από τον Σάθα.

---

<sup>1359</sup> J.N. Ljubarakij, *Η προσωπικότητα και το έργο του Μιχαήλ Ψελλού*, μτφρ. Αργυρώ Τζέλεσι (Αθήνα: Εκδόσεις Κανάκη, [2<sup>η</sup> έκδοση διορθωμένη και συμπληρωμένη], 2004), 41-63.

<sup>1360</sup> Μιχαήλ Ε΄(1041-1042), Κωνσταντίνου Μονομάχου (1042-1055), Μιχαήλ Στ΄ Στρατιωτικού(1056-1057), Ισαάκιος Κομνηνός, Κωνσταντίνου Χ΄ Δούκα, Ρωμανού Διογένη, Μιχαήλ Ζ΄ Δούκα.

<sup>1361</sup> ό.π., 15.

<sup>1362</sup> ό.π..

<sup>1363</sup> ό.π., 16.

<sup>1364</sup> ό.π..

<sup>1365</sup> Κωνσταντίνος Ν. Σάθας, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη ή Συλλογή ανεκδότων μνημείων της Ελληνικής Ιστορίας, Μιχαήλ Ψελλού Ιστορικοί Λόγοι, Επιστολαί και άλλα Ανέκδοτα*, (Παρίσι-Βενετία: τόμος IV, 1876), VII-CXIX και (Παρίσι-Βενετία: τόμος V, 1876), ζ΄-πδ΄.

<sup>1366</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 77.

<sup>1367</sup> ό.π., 78.



Ενδεικτικό είναι το πιο κάτω ενσωματωμένο παράδειγμα από τις *Μεταμορφώσεις* και το πρωτότυπο κείμενο της *Μεσαιωνικής Βιβλιοθήκης* αντίστοιχα:

Η απολογία μου υπέρ του Ξιφιλινού είναι ένα αληθινό αποκύημα ρυπαρογραφίας με ύφος χαλαρό. Άκομψο και ασυνάρτητο, τα νοήματα σκοτεινά έφτασα στο σημείο στο τέλος του διαλόγου να βάζω το νικητή να προσφέρει στον εξουθενωμένο και πεσμένο στο έδαφος αντίπαλο, αντί χείρα βοήθειας, το κοπάδι του κανθάρου. Δεν αναγνώριζα τον εαυτό μου. Η απaráμιλλη λεπτότητα της γλώσσας μου δεν είναι πια το δημιουργικό εργαλείο στα χέρια του καλλιτέχνη αλλά το βάνουσο όπλο στη στιβαρή παλάμη σκληροτράχηλου πολεμιστή. Μ' έσυραν στη λάσπη. Μετά το πρώτο πολιτικό ναύαγιο έκρινα συμφερότερο να τυλίξω το αβρό σώμα του φιλοσόφου με τον τρίχινο σάκκο του μοναχού.<sup>1368</sup>

[...] η υπέρ του Ξιφιλινού απολογία αυτού είναι αληθές ρυπαρογραφίας αποκύημα· τα πάντα εν ταύτη εισίν επιτηδευμένα, το μεν ύφος χαλαρόν, άκομψον και ασυνάρτητον, τα δε νοήματα, σκοτεινά, όζοντα σοφισμού καταντώντος εις το γελοϊόν. Δια της σάτυρας ταύτης πατάσσειται άθλιον γερόντιον υπό ασεβούς νεανίου, όστις επί τέλους φανταζόμενος προ των ποδών αυτού κείμενον το άθλιον θύμα προσφέρει αυτώ ουχί χείρα συμφιλιώσεως, αλλά κόπρον κανθάρου. [...] η γλώσσα αυτού αποτόμως αποβάλλει την χαρίεσσαν εκείνην αβρότητα και την περιανθίζουσιν αυτήν απτικήν χάριν, ή μάλλον δεν είναι πλέον αυτή ευγενές όργανον εις καλλιτέχνου χείρας, αλλά βάνουσον όπλον εις στιβαράν παλάμην επιδεξιού πολεμιστού.[...] Δυστυχώς δε ο Ψελλός επιμένει εν τη ρυπαρογραφία και ώριμος ήδη την ηλικίαν. Και ότε μάλιστα το μοναχικόν ένδυμα, το οποίον μετά το πρώτον πολιτικόν ναύαγιον περιεβλήθη ως θυρέον κατά των κοσμικών βασκανιών υπηγόρευεν αυτώ χριστιανικήν ανοχήν και αιδώ.<sup>1369</sup>

Διατηρείται, όπως φαίνεται, η λεκτική δομή, οι φράσεις και το περιεχόμενο του κειμένου που έχει προηγηθεί, ακόμη και το καυστικό ύφος θα μπορούσε να πει κανείς, αλλάζει εντούτοις η φωνή που το μεταφέρει. Ο Σάθας αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Ψελλού, τον ανήθικο εκείνο τύπο που προκειμένου να εξασφαλίσει ευζωία και υψηλά αξιώματα, δικαιώνει το έγκλημα, χρησιμοποιώντας τη δύναμη της ρητορικής του τέχνης. Διαφορετική από την άποψη του Σάθα είναι η θεώρηση του J.N. Ljubarskij, ο οποίος πιστεύει ότι πιθανότατα, ο Ψελλός κατηγορεί τον πρώην φίλο του Ιωάννη Ξιφιλινό στο πλαίσιο του ιδεολογικού πολέμου που εκτυλίσσεται στις ιδιαίτερες συνθήκες του Βυζαντίου, εκείνη την περίοδο.<sup>1370</sup>

Στο απόσπασμα του Πάνου, το σχόλιο του Σάθα για τον μεμπτό χαρακτήρα του και την απόλυτη κενοδοξία περνάει στη φωνή του ήρωα. Ο φιλόσοφος αποδοκιμάζει τον εαυτό του, και χρησιμοποιεί τη ρητορική του δύναμη, όχι ως «δημιουργικό εργαλείο», αλλά τη μεταβάλλει σε «βάνουσο όπλο». Με γνώμονα τον παραλληλισμό του αποσπάσματος με το πρωτότυπο κείμενο, φαίνεται να λειτουργεί «παρωδιακά» για το κείμενο του Σάθα, ο οποίος αξιολογεί την προσωπικότητα του Ψελλού με το

<sup>1368</sup> ό.π., 87.

<sup>1369</sup> Σάθας, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη* τόμ. V, 15'-17'.

<sup>1370</sup> Ljubarskij, *Η προσωπικότητα*, 92.

κριτήριο της ηθικής. Ο Ψελλός εδώ παρουσιάζεται να αυτοσαρκάζεται, ενώ δείχνει έστω μια μεταμέλεια –«δεν αναγνώριζα τον εαυτό μου»– και να εξομολογείται στον αποδέκτη της αφήγησής του κατηγορίες που τις έχει επινοήσει ουσιαστικά ο Σάθας και στην πραγματικότητα, μπορεί ο ίδιος ο Ψελλός να μη λάμβανε καθόλου υπόψη του.

Αντιλαμβανόμαστε ότι η εκζήτηση και η επιτήδευση της γραφής στο κείμενο του Πάνου είναι τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά. Μπορεί το «σαγηνευτικό ύφος»<sup>1371</sup> της γραφής να ασκεί μια ακαταμάχητη έλξη στον αναγνώστη, την ίδια όμως στιγμή λειτουργεί εξαναγκαστικά απέναντί μας, αφού για να το κατανοήσουμε πρέπει να προβούμε σε συσχετισμούς, να ανοίξουμε βιβλία και το χειρότερο είναι ότι κανένας δε μπορεί να μας εγγυηθεί ότι θα καταλήξουμε στα ορθά συμπεράσματα. Τα αιωρούμενα νοήματα του μεταμοντερνισμού, η ύπαρξη της μιας άποψης και της αντίθετής της ταυτόχρονα, ο διηνεκής και ατελείωτος δισταγμός αποτελούν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της γοητευτικής στρατηγικής του έργου. Όταν λοιπόν διαπιστώσει κανείς ότι κάθε φράση που ακολουθεί και κάθε σκέψη του αφηγητή αποτελεί τη μεταμόρφωση μιας άλλης φράσης που έχει ειπωθεί σε άλλο κείμενο, από έναν άλλο συγγραφέα σε άλλο κείμενο, για έναν άλλο συγγραφέα, τότε συνειδητοποιεί ακριβώς ότι το βιβλίο αυτό αλλάζει άρδην την αναγνωστική του συνήθεια να διαβάσει ένα μυθιστόρημα με ευκολία και άνεση.

Στο κεφάλαιο ο ήρωας-φιλόσοφος διηγείται τη «ζωή» του, κυρίως σε πρώτο πρόσωπο, σε παρελθοντικό χρόνο. Ο Αριστοτέλης Σαΐνης επισημαίνει πως παρόλο που ένας τεράστιος όγκος του βιβλιογραφικού υλικού που αφορά στην προσωπικότητα του Ψελλού αξιοποιείται προκειμένου να αποδοθεί το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έζησε ο Ψελλός, «προοδευτικά η συνείδηση που αυτοβιογραφείται χάνει το περίγραμμά της και καταλήγει σε ένα απρόσωπο εγώ».<sup>1372</sup> Διακρίνει ότι το διακειμενικό corpus, το οποίο δεν αναφέρεται μόνο στην εποχή του αλλά περιλαμβάνει τόσο προγενέστερα και όσο μεταγενέστερα έργα «απεγκλωβίζει» τον «μονολογιστή» Ψελλό. Παίρνει τις μορφές άλλων,<sup>1373</sup> συνεπώς «προκύπτει η εικόνα μιας συνείδησης που “λάμνει” στο χρόνο».<sup>1374</sup>

<sup>1371</sup> Πολίτη, «Σε αναζήτηση», 10.

<sup>1372</sup> Σαΐνης, «Η αυτοβιογραφία».

<sup>1373</sup> Του χριστιανού καρβαλιστή Heinrich Khunrath (1560-1601), του Παράκελσου (1493-1541), του Γεώργιου Παχυμέρη (1242-1310), του Μάξιμου Πλανούδη (1260-1310), του Krumbacher, του Κωνσταντίνου Σάθα, του N. Lorga. ό.π..

<sup>1374</sup> ό.π..

Ο Ψελλός δεν κατονομάζεται σε κανένα σημείο της αφήγησης, τεχνική που χρησιμοποιείται άλλωστε και στο πρώτο κεφάλαιο. Εντούτοις, η αφήγηση εκτυλίσσεται μέσα από τον κυρίαρχο πρωτοπρόσωπο λόγο του, τις επιστολές και τους διαλόγους του. Οι χαρακτηρισμοί στο πρόσωπο του περικλείονται σε φράσεις όπως «φιλόσοφος», «μελανείμων ρασοφόρος», «Ύπατος των φιλοσόφων, «Βασιλεύ ήλιος», «Βυζάντιος». Το συναρπαστικό όμως με αυτή τη διήγηση είναι ότι διαπιστώνει κανείς από το ξεκίνημά της, ότι πραγματοποιείται από έναν άνθρωπο που έχει ήδη αποδημήσει εις Κύριον:

Είναι χαρακτηριστικό όμως ότι ακόμη και μετά τον θάνατό μου το μόνο που μπόρεσαν να μου προσάψουν ήταν οι πρώτες εκείνες λέξεις από το εγκώμιο μου προς τον αυτοκράτορα.<sup>1375</sup>

Γι' αυτό λοιπόν, αν δούμε ξανά την έναρξη του κεφαλαίου θα διαπιστώσουμε ότι ο Ψελλός μας ανακοινώνει ουσιαστικά από την πρώτη κιόλας στιγμή ότι έχει κλείσει ο «κύκλος» κατά πάσα πιθανότητα της ζωής του και τη θέση του ταπεινού ή υπέρλαμπρου χιτώνα (που τυλίγει το σώμα) παίρνει η γλώσσα, δηλαδή ο λόγος και το έργο του. Στον τελευταίο κρίκο αυτόν που απέμεινε για να περάσει στην άλλη ζωή, ίσως στην αθανασία δε ζητάει τον καθαρό της ψυχής του, έτσι όπως θα ανέμενε κανείς, αλλά της γλώσσας του:

ΤΩΡΑ ΠΟΥ Ο ΚΥΚΛΟΣ ΕΚΛΕΙΣΕ και στη βαριά αλυσίδα των υπάρξεών μου προστέθηκε ο τελευταίος κρίκος, δουλεμένος όπως αρμόζει στο βίο του φιλοσόφου με καθαρό χρυσάφι, ήρθε ο καιρός να αποτινάξω κάθε ταπεινό και υπέρλαμπρο χιτώνα που τυλίγει το ίδιο θλιβερό σαρκίο και να αφεθώ στον καθαρό της γλώσσας, να πονέσω για το ένδυμα του λόγου.<sup>1376</sup>

Στο τέλος του κεφαλαίου η λέξη «κύκλος» βρίσκεται σε αντιστοιχία με τη λέξη «ζωή». Ο Ψελλός είναι έτοιμος να αποχωρήσει και να κατοικήσει στον έναστρο ουρανό, σε μια θέση που ο δάσκαλός του έχει ήδη φροντίσει να τον περιμένει αφού ολοκληρώσει οριστικά από τους «ελληνικούς κύκλους του χρόνου». Η αποχαιρετιστήρια επιστολή που φυλάει στο σεντούκι κλείνει τον κύκλο της «ζωής» του, κρατώντας ακόμη και από τον σεβαστό πατέρα μυστικό αφανέρωτο τόσο τον τόπο όσο και τον χρόνο του θανάτου του. Έτσι ο κύκλος που διαγράφει, η δική του ιστορία, χωρίς αρχή, μέση και τέλος μπαίνει σε μια διαρκή τροχιά και ο λόγος του παραμένει αέναος.

---

<sup>1375</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 84.

<sup>1376</sup> ό.π., 77.

Θέλω να τελειώνω οριστικά και γλιστρώντας έξω από τους ελληνικούς κύκλους του χρόνου να επιστρέψω στην κατοικία του άστρου που ο δάσκαλός μου ετοίμασε για μένα.<sup>1377</sup>

Σεβαστέ μου πάτερ, επειδή με κανένα τρόπο δεν θέλω να διακινδυνεύσω μιαν επάνοδο, επέτρεψέ μου να κλείσω τον κύκλο κρατώντας μυστικό ακόμη κι από σένα τον τόπο και τον χρόνο του θανάτου μου. Πέρασε ποτέ από το νου σου πως ίσως κατά βάθος να ήμουν ένας ποιητής;<sup>1378</sup>

«-Πες μου φιλόσοφε, είναι φοβερός ο θάνατος;»,<sup>1379</sup> τον ρωτάει η Σεβαστή. Η φράση φαίνεται να επιδέχεται δύο ερμηνείες. Από τη μια προμηνύεται ο δικός της θάνατος από το παράξενο όνειρο, εξαιτίας του οποίου επιζητάει την ερμηνεία του φιλοσόφου. Από την άλλη, φαίνεται να απευθύνεται στον ίδιο τον Ψελλό, ως να ξέρει ότι είναι νεκρός, αναμένοντας την απόκρισή του από τη δική του εμπειρία, από τη δική του θέση. Η αμφισημία είναι αδύνατο να ερμηνευθεί.

Ο McHale εκτιμά πως κάθε πολιτισμός έχει τα δικά του «σημαινόμενα» [realemes],<sup>1380</sup> σε ένα σύστημα σημάτων, σημαινόμενα τα οποία είναι επιτρεπτά σε ένα είδος κειμένου μιας χώρας ή κουλτούρας και που μπορεί να μην ισχύουν σε μια άλλη. Σε ένα κλασικό ιστορικό μυθιστόρημα φαίνεται να υπάρχουν ορισμένοι χαρακτηριστικοί περιορισμοί στην εισαγωγή σηματομένων. Για παράδειγμα, τα ιστορικά σημαινόμενα μπορούν να εισαχθούν σε ένα κλασικό ιστορικό μυθιστόρημα μόνο υπό τον όρο ότι οι ιδιότητες και οι ενέργειες που αποδίδονται σε αυτά στο κείμενο δεν έρχονται σε αντίθεση με το «επίσημο ιστορικό αρχείο». Αυτό φυσικά δημιουργεί ερωτήματα για το ποια εκδοχή της ιστορίας είναι η πραγματική για έναν μέσο αναγνώστη. Ωστόσο, όσο παρακινδυνευμένο και αν ακούγεται, ο McHale παρατηρεί ότι λειτουργούμε με τη διαίσθησή μας, η οποία αναλόγως μας επιτρέπει να δεχτούμε ένα «ιστορικό γεγονός» και να κρίνουμε σε ποιο βαθμό ενδέχεται να αποκλίνει από τη μυθιστορηματική του εκδοχή.<sup>1381</sup>

Ένας άλλος τρόπος διατύπωσης αυτού του περιορισμού αποτελεί αυτό που ορίζεται ως «σκοτεινά σημεία» [dark areas] σε ένα κλασικό ιστορικό μυθιστόρημα.<sup>1382</sup> Είναι, δηλαδή, τα σημεία σε ένα κλασικό ιστορικό μυθιστόρημα όπου οι «χρόνοι» [times] και οι «τόποι» [places] του πραγματικού κόσμου και οι ξεκάθαρα

<sup>1377</sup> ό.π., 163.

<sup>1378</sup> ό.π., 171.

<sup>1379</sup> ό., 102.

<sup>1380</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 86-89.

<sup>1381</sup> ό.π., 87.

<sup>1382</sup> ό.π..

μυθοπλαστικοί χαρακτήρες αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους.<sup>1383</sup> Ο Hrushovski παρατηρεί ότι τα «σκοτεινά σημεία» δημιουργούν ένα βολικό σκηνικό στον μυθιστοριογράφο να αυτοσχεδιάσει με κάποια ελευθερία. Λόγου χάρη, οι χρονικές αναφορές αφήνονται συχνά λίγο μετέωρες. Μας δίνεται η μέρα αλλά όχι η ακριβής ημερομηνία, κατά την οποία έχει συμβεί ένα γεγονός. Ο McHale διακρίνει τουλάχιστον δύο διαφορετικούς τύπους «σκοτεινών σημείων». Μερικά ιστορικά μυθιστορήματα μεταχειρίζονται τον εσωτερικό κόσμο ιστορικών μορφών ως «σκοτεινό σημείο» και τονίζει πως ως ένα βαθμό είναι αρκετά λογικό, διότι το επίσημο αρχείο της ιστορίας δεν μπορεί να μεταφέρει τι συνέβη στο μυαλό κάποιου χωρίς να το μυθοποιήσει. Έτσι, ένας μυθιστοριογράφος είναι ελεύθερος να διερευνήσει τον εσωτερικό κόσμο των ιστορικών φυσιογνωμιών που αναπαριστά ακόμη και να επινοήσει μονολόγους για αυτές.<sup>1384</sup>

Επίσης, προσθέτει πως σε ένα κλασικό ιστορικό μυθιστόρημα ο περιορισμός στις αντιφάσεις ανάμεσα στο «επίσημο» ιστορικό αρχείο επεκτείνεται πέραν από τα πρόσωπα και τα γεγονότα σε ολόκληρο το σύστημα σημαινομένων, το οποίο αποτελεί η ιστορική κουλτούρα. Τόσο τα ιστορικά πρόσωπα, οι συμπεριφορές άλλα και ολόκληρη η υλική κουλτούρα μιας εποχής δεν πρέπει να διαφέρουν από την «επίσημη» εκδοχή της ιστορίας. Αυτό σημαίνει ότι ο συγγραφέας πρέπει να περιορίζει τους αναχρονισμούς σε ένα έργο αλλά αυτό είναι πολύ δύσκολο να εφαρμοστεί. Ένας αποδεκτός βαθμός αξιόπιστης παρουσίασης της υλικής κουλτούρας δεν είναι και τόσο δύσκολο να αναπαρασταθεί. Από την άλλη, διασαφηνίζει πως πολύ λίγα μυθιστορήματα επιτυγχάνουν να προβάλουν την πνευματική κουλτούρα του παρελθόντος, τα ήθη, και τον τρόπο σκέψης χωρίς αναχρονισμούς. Επιπλέον, επισημαίνει πως ο πιο γνωστός περιορισμός είναι το γεγονός ότι η λογική και οι φυσικές επιστήμες στο ιστορικό μυθιστόρημα πρέπει να είναι συμβατά με τους νόμους της φυσικής που διέπουν τα πραγματικά ιστορικά σημαινόμενα-«realEsm».<sup>1385</sup>

Αν δεν ισχύει αυτή η προϋπόθεση τότε το μυθιστόρημα διαφέρει ριζικά από τα κλασικά ιστορικά μυθιστορήματα. Προκειμένου να γίνει αξιόπιστο ένα γεγονός μέσω της μυθοπλασίας πρέπει να σέβεται όσο το δυνατόν περισσότερο την εσωτερική δομή της πρωτογενούς οντολογικής ζώνης, της πραγματικής. Ένα ιστορικό μυθιστόρημα οφείλει να αναπαριστά την πραγματικότητα, γιατί ένα φανταστικό-ιστορικό

---

<sup>1383</sup> ό.π..

<sup>1384</sup> Δίνει το παράδειγμα του μονολόγου του Ναπολέοντα από τον Λέων Τολστόι. ό.π..

<sup>1385</sup> ό.π., 87-88.

μυθιστόρημα αποτελεί μια «ανωμαλία».<sup>1386</sup> Επανερχόμενοι στην *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, η οποία στην προκείμενη παρουσιάζει σε ένα κεφάλαιο εξ' ολοκλήρου μια ιστορική φιγούρα σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο, που εν πολλοίς συμπίπτει με το «πραγματικό» ιστορικό αρχείο, συνειδητοποιεί κανείς ότι οι περιορισμοί που λαμβάνουν υπόψη τους τα κλασικά ιστορικά μυθιστορήματα παραβιάζονται ριζικά στο εν λόγω έργο. Πως γίνεται καταρχήν ο νεκρός Ψελλός να διηγείται τη βιογραφία του, να γνωρίζει ότι η «μαύρη ιστορία» που αναφέρεται στο Σχίσμα των δύο εκκλησιών «τελειώνει πολλούς αιώνες αργότερα όταν το τελευταίο ίχνος του θησαυρού, ένας πολύτιμος αχάτης, βρέθηκε να στολίζει το δάχτυλο του Γάλλου Βασιλιά λίγες στιγμές πριν το κεφάλι του κυλήσει στο καλάθι»;<sup>1387</sup> Ενώ ακολουθείται με πιστότητα το ιστορικό γίνεσθαι, τα στοιχεία της ιστορίας ή της μυθολογίας και των θρύλων παρουσιάζονται χωρίς να αλλοιωθούν, αποφεύγονται οι υλικοί αναχρονισμοί (ενδυμασίες, κ.λπ.) όπως συμβαίνει σε ένα κλασικό ιστορικό μυθιστόρημα. Συγχρόνως μπορεί κανείς να εντοπίσει στοιχεία που παραβιάζουν ριζικά την αντιμετώπιση του έργου ως αυθεντική ιστορία. Οι ανιστορικοί αναχρονισμοί, διάφορα εξωπραγματικά οράματα και φανταστικά στοιχεία, διαρρηγγύουν τη λογική και τους φυσικούς νόμους. Αυτές οι στρατηγικές αποσυνθέτουν τον κανόνα του κλασικού ιστορικού μυθιστορήματος μεταμορφώνοντάς τον και μας εξαναγκάζουν να επανατοποθετήσουμε τους εαυτούς μας απέναντι σε αυτό που υποτίθεται ότι αποτελεί πραγματικότητα και σε αυτό που υποτίθεται ανταποκρίνεται στη φαντασία.

#### **7.4.1 Η λειτουργία του β' προσώπου στην αφήγηση**

Το δεύτερο πρόσωπο στην αφήγηση, ακόμα πιο έντονα από το πρώτο πρόσωπο, ανακοινώνει την παρουσία ενός «κύκλου επικοινωνίας» [communicative circuit] ανάμεσα στον αφηγητή και στον αποδέκτη του.<sup>1388</sup> Ο McHale αναφέρει ότι, στο παρελθόν ο αφηγητής απευθυνόταν σε δεύτερο πρόσωπο, γιατί αποδεικνυόταν ότι ήταν ένας πολύ γόνιμος τρόπος να δημιουργηθεί μια «ρητή ρητορική σχέση» ανάμεσα στον συγγραφέα και τους «ευγενικούς» και «αγαπητούς» αναγνώστες του. Αντίθετα, οι μοντερνιστές συγγραφείς «γυρίζουν», όπως σημειώνει χαρακτηριστικά, «την πλάτη τους στον αναγνώστη», αφού η αφήγηση από το να «λέει» την ιστορία, πιο πολύ τη «δείχνει» μέσα από έναν υπαινικτικό λόγο, με πιο έμμεσες τεχνικές και μεθόδους,

---

<sup>1386</sup> ό.π., 88.

<sup>1387</sup> ό.π., 148.

<sup>1388</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 223.

απαιτώντας από τον αναγνώστη να συμπεράνει από μόνος του όλα τα στοιχεία που με έμμεσο τρόπο του έχει αφηγηθεί.<sup>1389</sup>

Η αντωνυμία σε δεύτερο πρόσωπο χρησιμοποιείται και από τους μοντερνιστές αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε να λειτουργεί ως άμεση προσφώνηση. Μπορεί το δεύτερο πρόσωπο να αντικαθιστά την αντωνυμία του πρώτου, υποδεικνύοντας ότι ο ένας χαρακτήρας είτε «μιλάει στον εαυτό του», είτε απευθύνεται στον εαυτό του ως ένα είδος εσωτερικού διαλόγου ή μονολόγου. Από την άλλη, ο McHale διαπιστώνει ότι η χρήση της αντωνυμίας σε δεύτερο πρόσωπο στα μεταμοντέρνα έργα λειτουργεί ως μια «πρόσκληση» στον πραγματικό αναγνώστη να προβάλει τον εαυτό του/της στο νοηματικό κενό που δημιουργεί ο λόγος με την παρουσία του προσώπου «εσύ».<sup>1390</sup>

Όταν το «εσύ» ενσωματώνεται ως χαρακτήρας στον φανταστικό, μυθοπλαστικό κόσμο δεν παύει να ενσωματώνει ταυτόχρονα και τον εξωκειμενικό αναγνώστη.<sup>1391</sup> Η απεύθυνση «εσύ» και αφορά στον αποδέκτη της αφήγησης, έτσι όπως τον φτιάχνει με τη φαντασία του ο μυθιστοριογράφος, αλλά ταυτόχρονα αφορά και στον εξωκειμενικό πραγματικό αναγνώστη. Την ώρα που διαβάζουμε το «εσύ» απευθύνεται και σε εμάς, τους πραγματικούς αναγνώστες. Προκειμένου να διατηρηθεί αυτή η «μεταληπτική σχέση» [metaleptic relation] ανάμεσα στον αφηγητή και τον εξωκειμενικό αποδέκτη χρησιμοποιούνται διάφορες στρατηγικές.<sup>1392</sup>

Σκέφτηκα πως ίσως χρειαζόταν μια προειδοποίηση για το μελλοντικό αναγνώστη και σ' ένα ξεχωριστό φύλλο με σταθερή γραφή σημείωσα: Εσύ νεαρέ δόκιμε, που στο μισοσκόταδο του κελιού σου θα σκοντάψεις πάνω στο έργο μου, έσο προσεκτικός με ό,τι θέλησε να διασώσει αυτή η κιβωτός, και πριν βυθίσεις τα χέρια σου στα βαθιά νερά καθάρισε και πλύνε το σανίδι σου, απομάκρυνε τις καπνιές από το λύχνο σου και τα σταξίματα από το κερί σου, και προπαντός πάψε όταν αντιγράφεις να μασουλάς πάνω από τα γραφτά μου βρασμένα κάστανα και σύκα. Κι αν κάτι δεν κατανοείς από τη γλώσσα και το ύφος, δεν είναι απαραίτητο να διορθώνεις, μόνο αντίγραφε πιστά. Και ένα τελευταίο: μη σου περάσει από το νου, εντυπωσιασμένος από την πολυπραγμοσύνη, να αποδώσεις το έργο μου σε «πλείονες ιστορικούς». Μάθε ανόητε πως στον καιρό μου γράφαμε πολύ!<sup>1393</sup>

Στο τέλος του ιδιαίτερου αυτού κεφαλαίου διαπιστώνουμε πως ο αφηγητής προειδοποιεί τον μελλοντικό, μυθοπλαστικό αναγνώστη ότι πρέπει να είναι πολύ προσεκτικός. Εντούτοις, η προσφώνηση χαρακτηρίζεται από αμφίσημο νόημα, αφού μπορεί να συμπεριλαμβάνει επίσης και τους πραγματικούς, εξωκειμενικούς αποδέκτες του βιβλίου, οι οποίοι πρέπει να είναι πολύ «προσεκτικοί» με ό,τι τους έχει διηγηθεί,

---

<sup>1389</sup> ό.π..

<sup>1390</sup> ό.π., 224.

<sup>1391</sup> ό.π..

<sup>1392</sup> ό.π., 225.

<sup>1393</sup> ό.π., 170.

προτού «βυθίσουν τα χέρια τους στα βαθιά νερά». Με τον τρόπο αυτό αποδεικνύει ότι γνωρίζει πολύ καλά ότι το έργο του ενέχει μεγάλο βαθμό δυσκολίας στην κατανόησή του. Μας παρακινεί να προσέξουμε να είναι καθαρό το σανίδι-γραφείο μας όταν αντιγράφουμε τα «γραφτά» του. Κι αν κάτι δεν το κατανοούμε επειδή ο συγγραφέας ενασχολήθηκε με μια πλειάδα θεμάτων, για κανένα λόγο να μην το αποδώσουμε σε άλλους ιστορικούς, απλώς να συνεχίσουμε να το αντιγράφουμε παθητικά και πιστά. Η κορύφωση όμως έρχεται στο τέλος με την τελευταία υβριστική υπόδειξη -«Μάθε ανόητε πως στον καιρό μου γράφαμε πολύ!».

Ο McHale ορίζει αυτή τη στρατηγική ως «προσβολή στο ακροατήριο» [offending the audience, topos].<sup>1394</sup> Θεωρεί ότι η επιθετικότητα και η προσβολή αποτελούν από μόνες τους μορφές σχέσεων, αρνητικές μεν, αλλά είναι διαφορετικές από την εναλλακτική της μη σχέσης, που υπάρχει σε ένα κείμενο αποδέκτη βαθμού μηδέν, χρησιμοποιώντας την ορολογία του Prince. Δημιουργείται εν τέλει μια σχέση ανάμεσα στον πραγματικό αναγνώστη και τον αφηγητή, που κάθε άλλο μπορεί να ονομαστεί συμβατική.

Ο McHale ονομάζει τη μεταμοντέρνα λογοτεχνία, λογοτεχνία του «έρωτα».<sup>1395</sup> Η μεταμοντέρνα λογοτεχνία δεν ενδιαφέρεται ή τουλάχιστον δεν ενδιαφέρεται μόνο να αναδείξει το δυναμικό που εκπροσωπείται σε μια αφήγηση από τον έρωτα δύο φανταστικών χαρακτήρων ή την οποιαδήποτε σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους. αλλά στρέφει την προσοχή της σε μια τυπολογία σχέσεων, εμπλέκοντας τους πραγματικούς αποδέκτες της αφήγησης με τον αφηγημένο μυθοπλαστικό κόσμο, παραβιάζοντας τις «οντολογικές ζώνες» ανάμεσα στους φανταστικούς αποδέκτες της και τους πραγματικούς αναγνώστες.<sup>1396</sup> Έτσι ο «έρωτας» δεν αποτελεί το θέμα της αναπαράστασης ενός έργου, ή τουλάχιστον μόνο αυτό, αλλά χαρακτηρίζει αφενός τις αλληλεπιδράσεις που λαμβάνουν χώρα ανάμεσα στο κείμενο και τον κόσμο του και αφετέρου τις αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στον πραγματικό αναγνώστη ή την πραγματική αναγνώστρια:<sup>1397</sup>

Ανοίγω τα μογιλάλα και βραδύγλωσσα χείλη και πριν απ' όλα παρακαλώ τους μέλλοντες εντυγχάνειν τήδε τη βίβλω να μη διατρέξουν αυτήν επιπόλαια αλλά να σκύψουν πάνω της με προσοχή και επιμέλεια και να τρυγήσουν με φιλόπονη σπουδή τις παλιές ιστορίες <sup>1398</sup> [...]. Κάποιοι από το πλήθος τὰς ὄφρῦς ἀνατείνοντες και δακτυλοδεικτούντες θ' αδειάσουν το φαρμάκι τους: Αυτός δεν είναι που θ' αναιρούσε

<sup>1394</sup> ὁ.π., 226.

<sup>1395</sup> Βλ. το κεφάλαιο: «Love and death in the postmodernist novel», ὁ.π., 219-227.

<sup>1396</sup> ὁ.π., 227.

<sup>1397</sup> ὁ.π..

<sup>1398</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 11.



εκ βάθρων των ελληνικών υποθέσεων την πλάνην; Αυτός δεν ισχυρίστηκε ότι αν κάποιος ήθελε βασανίσει τις ελληνικές υποθέσεις θ' ανακάλυπτε πλάσματα και μυθώδη σοφίσματα και αδύνατα παντελώς; Αυτός δεν απορούσε για τα αμύθητα βάρη τη γης πως είναι δυνατόν να κρέμονται στον αέρα και να στέκονται και να μη καταπίπτουν; Πώς τώρα εμφανίζεται ελληνίζων;<sup>1399</sup>

Από την αρχή του βιβλίου, ήδη στο πρώτο κεφάλαιο ο φανταστικός αποδέκτης της αφήγησης και ο πραγματικός αναγνώστης μεταβαίνουν συνεχώς ο ένας στην «οντολογική ζώνη» του άλλου, αφού αναλαμβάνουν καταρχήν να φέρουν εις πέρας μια ακατόρθωτη εργασία. Όσο και να προσπαθήσουν να κατανοήσουν το κείμενο, ακόμη κι αν πολλοί ικανοί αναγνώστες ή ειδικοί επιστήμονες συγκεντρωθούν για να το αναλύσουν, δεν πρόκειται κανείς τους να καταφέρει να το κατανοήσει. Η τακτική αυτή του αφηγητή να εμπλέκει τον αποδέκτη του στην ιστορία, αλλά την ίδια στιγμή να τον απαλλάσσει από οποιαδήποτε συμμετοχή, από την πρώτη κιόλας σελίδα του έργου, ακυρώνει όχι μόνο την προσπάθειά του να κατανοήσει την ιστορία αλλά και την οποιαδήποτε ανάμειξη, τη συμμετοχή ή την εμπλοκή του στην ιστορία.

Προκαταβάλλοντας τους πραγματικούς αποδέκτες ότι θα διαβάσουν κάτι το οποίο δεν πρόκειται να κατανοήσουν είναι σαν τους λέει ότι «έχουν» και «δεν έχουν» ταυτόχρονα θέση στον μυθοπλαστικό κόσμο του έργου. Οι τεχνικές αυτές ουσιαστικά παραβιάζουν τις «οντολογικές ζώνες» ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα. Γίνονται η αφορμή να αναπτυχθούν σχέσεις έλξης-άπωσης (όταν ο αφηγητής μιλάει ευγενικά/υβρίζει αντίστοιχα στους αναγνώστες του) ανάμεσα στον μυθοπλαστικό αφηγητή ήρωα και στον πραγματικό εξωκειμενικό αποδέκτη του. Το «κενό» νοήματος που αποδίδεται στο «πλήθος των ανθρώπων» που θα διατρέξουν «τηδε τη βίβλω» μπορεί να συμπεριλάβει εν τέλει και τον πραγματικό αναγνώστη, ο οποίος δεν μπορεί παρά να λάβει τη θέση τους. Κάτι τέτοιο όμως παραβιάζει τους φυσικούς νόμους και τη λογική.

#### **7.5 Κεφάλαιο 4: «Ο Σκάλδος»**

Το κεφάλαιο αυτό ταξιδεύει τον αναγνώστη σε μια άλλη εποχή, σε μια άλλη κοσμοθεωρία. Η αφήγηση πραγματοποιεί μια αναδρομή στη μυθολογία των Βίκινγκ περιγράφοντας τη ζωή του θρυλικού και γενναίου βασιλιά Χάραλντ, μέσα από τη φωνή του έμπιστου σκάλδου του, Χιόντουλβ Άρνορσον. Οι βασικές πηγές που χρησιμοποιούνται σε αυτό το κείμενο τις οποίες με μαεστρία φαίνεται όχι μόνο να ενσωματώνει σιωπηλά ο συγγραφέας αλλά και να μεταμορφώνει εξάισια αποτελούν

---

<sup>1399</sup> ό.π., 12.

οι ισλανδικές σάγκες, έργα του συγγραφέα Snorri Sturluson. Γι' αυτό σε πολλά σημεία του έργου μπορεί να δει κανείς λέξεις οι οποίες είναι σε είτε σε πλάγια γράμματα, ή ακόμη και αποσπάσματα από στίχους των σκάλδων με την μεταφορά τους στην ελληνική, όπως θα δούμε πιο κάτω. Οι σάγκες αποτελούν μεσαιωνικές ισλανδικές επικές αφηγήσεις. Σύμφωνα με το σχετικό λήμμα είναι στην κυριολεξία μεγάλες σε έκταση αφηγήσεις οι οποίες εξιστορούν σε πεζό λόγο πολλές και διαφορετικές μεταξύ τους μυθολογικές και μη ιστορίες για τα ηρωικά κατορθώματα περασμένων εποχών.<sup>1400</sup> Ο Snorri Sturluson γεννήθηκε το 1179 στην Ισλανδία. Υπήρξε γόνος αριστοκρατικής οικογένειας, εργάστηκε ως πολιτικός και δικηγόρος και είναι ο συγγραφέας των βιβλίων *Edda*,<sup>1401</sup> *The Olaf Sagas*, και *Heimskringla*. Το έργο από το οποίο ο Πάνου αντλεί όπως φαίνεται τις πληροφορίες του για τον Χάραλντ είναι το *Heimskringla*, στο οποίο μπορεί να διαβάσει κανείς τη σάγκα του βασιλιά Χάραλντ.<sup>1402</sup>

Το βιβλίο *King Harald' s Saga Harald Hardradi of Norway*<sup>1403</sup> αναφέρεται αποκλειστικά στη σάγκα του βασιλιά Χάραλντ. Ο Πάνου φαίνεται να ακολουθεί το περιεχόμενό του όχι όμως με τη σειρά που εμφανίζονται οι πληροφορίες στην αφήγηση του έργου. Το άλλο βιβλίο του Snorri Sturluson, *Heimskringla*, αποτελεί μια διήγηση για την ιστορία της Νορβηγίας από τα μυθολογικά, τα προϊστορικά χρόνια μέχρι και το 1177 μ.Χ., μέσα από την παράθεση των βιογραφιών των πιο σημαντικών βασιλιάδων της Νορβηγίας.<sup>1404</sup> Ένας από τους βασιλιάδες που έχει κεντρική θέση στο βιβλίο είναι και ο Χάραλντ. Από το βιβλίο αυτό αποσπώνται κυρίως τα στοιχεία που σχετίζονται με τη μυθολογία των Βίκινγκ, δηλαδή το πρώτο κυρίως απόσπασμα του κεφαλαίου.

Το 1030 μ.Χ., ο δεκαπεντάχρονος Χάραλντ εγκαταλείπει τη Νορβηγία και περιπλανιέται στη Μεσόγειο και τη Μικρά Ασία, εξαιτίας του εμφυλίου πολέμου. Ο ετεροθαλής αδερφός του, ο βασιλιάς Olaf the Saint, σκοτώνεται στη μάχη του Στίκλεστα. Κάποια στιγμή εντάσσεται στη φρουρά των Βαράγγων και αποτελεί έναν από τους σπουδαιότερους μισθοφόρους που γνώρισε η Βυζαντινή αυτοκρατορία. Τότε επιστρέφει πίσω στη χώρα του για να διεκδικήσει τον θρόνο που έχασε ο αδερφός του. Για 20 χρόνια είναι ο πιο ατρόμητος βασιλιάς της Νορβηγίας. Στα 51 του χρόνια

---

<sup>1400</sup> Υδρία. *Ελληνική και Παγκόσμια*.

<sup>1401</sup> Snorri Sturluson, *Edda*, επιμ. & μτφρ Anthony Faulkes (London: Everyman, 1996).

<sup>1402</sup> Τα αρχαία κείμενα έχουν μεταφραστεί σε διάφορες γλώσσες, αλλά δεν φαίνεται να έχουν μεταφραστεί (ή εντοπιστεί) στα νέα ελληνικά.

<sup>1403</sup> Snorri Sturluson, *King Harald' s Saga Harald Hardradi of Norway*, εισαγ. & μτφρ Magnus Magnusson & Hermann Palsson (London: Penguin Books, 1966).

<sup>1404</sup> ό.π., 11.

αποφασίζει να κατακτήσει και τον θρόνο της Αγγλίας. Το φθινόπωρο του 1066 ο Χάραλντ με 300 πλοία αποβιβάζεται στην Αγγλία. Ωστόσο, στη γέφυρα του Stamford χάνει τη ζωή του και μένει στην ιστορία γνωστός ως ο τελευταίος βασιλιάς Βίκινγκ.<sup>1405</sup>

Η «σάγκα» για το βασιλιά Χάραλντ γράφτηκε από τον Snorri Sturluson, 170 χρόνια μετά από τον θάνατο του βασιλιά. Το έργο *Heimskringla*, δηλαδή «Η σφαίρα του κόσμου», αρχίζει τη διήγηση από το πολύ μακρινό παρελθόν, περιγράφοντας έναν μυθολογικό κόσμο γεμάτο μυστηριώδεις και θρυλικές φιγούρες θεών και ανθρώπων. Οι μελετητές επισημαίνουν πως ο συγγραφέας του ήθελε να φωτίσει το παρελθόν και όχι να το καταγράψει με απόλυτη ακρίβεια. Γι' αυτό μερικά ιστορικά γεγονότα είναι ανακριβή. Εντούτοις, αυτό δεν αλλοιώνει την τεράστια λογοτεχνική αξία των έργων, τα οποία αποτελούν παρακαταθήκη της παγκόσμιας πνευματικής κληρονομιάς.<sup>1406</sup>

Ο Snorri Sturluson αποκτάει τεράστιο πλούτο και εξουσία. Αποτελεί έναν από τους πιο διακεκριμένους άντρες των γραμμάτων της εποχής του και ανεβαίνει σε υψηλά αξιώματα. Πλέκεται, όμως, σε μια σειρά από απάτες και πολιτικές ίντριγκες και τελικά δολοφονείται στα 62 του χρόνια στο αρχοντικό του στο Reykholt (Ρέϊκχολ) της Ισλανδίας.<sup>1407</sup> Στο κείμενο του Πάνου η περιοχή Ρέϊκχολ παρουσιάζεται ως ο τόπος που διαλέγει ο σκάλδος ποιητής, Χιόντουλβ Άρνορσον να περάσει τις τελευταίες μέρες της ζωής του, «τρέφοντας κοπάδια πρόβατα και χήνες, και πίνοντας τις Κυριακές με τον Χάλντορ Σνούρασον».<sup>1408</sup> Ο Χάλντορ Σνούρασον είναι επίσης Ισλανδός ποιητής της φρουράς του Χάραλντ και πρόγονος του συγγραφέα Snorri Sturluson που πράγματι ενώ πάει στη Νορβηγία μαζί με τον βασιλιά του, αποφασίζει να περάσει το τέλος της ζωής του στην πατρίδα του, την Ισλανδία για αυτό και επιστρέφει πίσω.<sup>1409</sup>

Το κεφάλαιο ξεκινάει με μια επική, αφηγηματική αναδρομή στο μακρινό παρελθόν στη χώρα της φωτιάς, το Μούσπελ, όπου γίγαντες, θεοί και μυστήρια όντα συναντιούνται. Ουσιαστικά βλέπει κανείς να ξεπροβάλλουν μυθικοί ήρωες και πλάσματα της σκανδιναβικής μυθολογίας. Ξεθάβονται μέσα από τους αιώνες από το κεφάλαιο «Gylfaginning» (The tricking of Gylfi), του ποιητή Snorri Sturluson, το οποίο είναι αφιερωμένο στα τεχνάσματα του βασιλιά Gylfi.<sup>1410</sup>

---

<sup>1405</sup> ό.π., 9.

<sup>1406</sup> ό.π..

<sup>1407</sup> ό.π., 18-20.

<sup>1408</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 176.

<sup>1409</sup> Sturluson, *King Harald' s*, 172.

<sup>1410</sup> Sturluson, *Edda*, 9-14.

Η γερή σπαθιά που άφησε τα ίχνη της με την ουλή στο πρόσωπο του ποιητή, θυμίζει ότι τα όσα έχουν ζήσει είναι πραγματικά. Ο σκάλδος συγκρίνει το επάγγελμα του με το επάγγελμα του γελωτοποιού. Αυτός εξυμνεί τα «κατορθώματα» του αφέντη του, αντίθετα ο γελωτοποιός τα «ελαττώματά» του. Ο θεός των σκάλδων «έκανε να γεννηθεί ο πόλεμος και η ποίηση. [...] Ο ίδιος μιλούσε και εκφραζόταν πάντα μόνο με στίχους, και γνώριζε όλα τα ποιητικά μέτρα και όλες τις μεταφορές».<sup>1411</sup> Το κεφάλαιο αυτό τιτλοφορείται «Σκάλδος» από τον Χιόντουλβ Άρνορσον, τον Ισλανδό σκάλδο που διετέλεσε στην αυλή του βασιλιά, Χάραλντ. Ο αφηγητής-σκάλδος μας εξηγεί ότι ο βασιλιάς Όλαβ πρώτος καθιερώνει το επάγγελμα του αυλικού ποιητή.<sup>1412</sup> Ως σκάλδος, ήταν υποχρεωμένος να εξυμνεί μόνο τα ηρωικά κατορθώματα του βασιλιά του.

Ο σκάλδος Χιόντουλβ Άρνορσον φαίνεται να συναντήθηκε στη μυθική «Μίκλεγκαρτ», την Κωνσταντινούπολη, με τον «ίσως πιο έμπιστο» από τους ανθρώπους του «Έλληνα βασιλιά».<sup>1413</sup> Οι προσθήκες που υπεισέρχονται στη ροή της ιστορίας του Χάραλντ και δε σχετίζονται με το έργο του Snorri αφορούν στη συνάντηση του βασιλιά με τον ρασοφόρο «φιλόσοφο», ο οποίος περιφερόταν ελεύθερα στο διαμέρισμα έχοντας την εύνοια του βασιλιά.<sup>1414</sup> Όταν αναλαμβάνει τον θρόνο της Βυζαντινής αυτοκρατορίας ο Κωνσταντίνος ο Μονομάχος (1042-1055), εντυπωσιασμένος από την «καλλιέπεια» του νεαρού Ψελλού τον τιμάει με το αξίωμα του πρωτασηκρήτη. Ο Ψελλός καθοδηγεί και συνοδεύει τον αυτοκράτορα σε όλες τις πολεμικές του επιχειρήσεις. Γίνεται ο έμπιστός του στα προσωπικά του ζητήματα.<sup>1415</sup>

Περιφερόταν ελεύθερος στα βασιλικά διαμερίσματα φορώντας ένα μακρύ μαύρο ρούχο, ίδιο με αυτά που φορούν οι καλόγεροι στα μοναστήρια. Τον αποκαλούσαν όλοι «ο φιλόσοφος», και συνοδευαν την προσφώνηση αυτή με μερικές ακόμη λέξεις που ποτέ μου δεν κατάλαβα το ακριβώς εσήμαιναν, αν ανταποκρίνονταν σε κάποιο τιμητικό αξίωμα ή είχαν σχέση με προσόδους από βασιλικά χρήματα.<sup>1416</sup>

Γνωρίζουμε ήδη από το κεφάλαιο 3 του μυθιστορήματος ότι ο Ψελλός γνωρίζει για το θρυλικό πρόσωπο του Χάραλντ:

Της πέταξε κατά πρόσωπο κάθε βρωμιά που ακουγόταν γι' αυτήν, για τη λύσσα που την έπιανε μόλις πλησίαζε γεροδεμένο αρσενικό, για τα αισχρά καμώματα της με κείνον τον Αράλη των Βαράγγων που όταν τον είδε για πρώτη φορά κυλίστηκε στα πόδια

<sup>1411</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 174.

<sup>1412</sup> ό.π., 176-177.

<sup>1413</sup> ό.π., 179.

<sup>1414</sup> ό.π..

<sup>1415</sup> ό.π., 46-47.

<sup>1416</sup> ό.π., 179.

του με ερωτικούς σπασμούς, που τον καλούσε να την σηκώνει συνέχεια στο ένα του μπράτσο και να της χαρίζει χρυσά πλοκάμια από τα μαλλιά του.<sup>1417</sup>

Ο φιλόσοφος στη διήγησή του χρησιμοποιεί την ονομασία που οι Βυζαντινοί είχαν δώσει στο πρόσωπό του: Αράλτης των Βαράγγων.<sup>1418</sup> Στο *Στρατηγικόν* του Κεκαυμένου, ένα πρακτικό εγχειρίδιο συμβουλών και νουθεσιών, το οποίο χρονολογείται μάλλον στο τελευταίο τέταρτο του 11<sup>ου</sup> αιώνα δεν υπάρχει η πληροφορία ότι η αυτοκράτειρα Ζωή προσπάθησε να διεκδικήσει τον Χάραλντ. Αυτή την πληροφορία τη μαθαίνει κανείς μόνο μέσα από τη σάγκα του Snorri Sturluson.

Σκάλδος και φιλόσοφος ανταλλάζουν τον λόγο και αναπτύσσεται μεταξύ τους ένας διάλογος. Είναι επίσης αξιοσημείωτη η παρατήρηση του σκάλδου για τη «φυσική υπεροψία που τρέφουν προς τους ξένους, και μια περιφρόνηση που δύσκολα κρύβεται», αφού «χρειάστηκε αρκετός καιρός μέχρι ν' αποφασίσουν να του απευθύνουν τον λόγο».<sup>1419</sup> Στη χώρα του σκάλδου τα «ποιοητικά μέτρα», το ποιοητικό χάρισμα και η προέλευσή τους αποτελούν το αποτέλεσμα θεϊκής επιφοίτησης, γεγονός που κάνει τον Ψελλό να ερωτά τον συνομιλητή, αν πράγματι αυτό είναι μια «κυριολεξία».<sup>1420</sup> Όπως ο Μωυσής δέχεται τον «Νόμο» του Θεού, έτσι και ο σκάλδος παίρνει από τον Ψελλό τα «δύο βιβλία που είχε κλειδώσει στα επάργυρα καλύμματα»,<sup>1421</sup> γεγονός που έχει παραμείνει «χαραγμένο στην αιωνιότητα». Ο φιλόσοφος δίνει συμβουλή στον Χιόντουλβ να αποστηθίσει τα έργα του Ομήρου, ενός ομοτέχνου του, και με διάχυτη ειρωνεία συμπληρώνει πως δεν είναι σίγουρος αν ο Όμηρος αμειβόταν με χρυσά δακτυλίδια. Γίνεται λόγος για τον σκάλδο Μπράγκι Μπότασον, τον ξακουστό βάρδο, ο οποίος φαίνεται να μπορεί να συγκριθεί με τον Όμηρο. Από την άλλη, ο Χιόντουλβ φαίνεται να βρίσκεται σε πολύ δεινή θέση όταν ο φιλόσοφος του απαριθμεί μια σειρά από αινίγματα, τα οποία καταλήγουν «στα πιο παράλογα συμπεράσματα», όπως αυτό που θυμάται με το βέλος του Ελεάτη.<sup>1422</sup>

Ο Χάραλντ στρατολογείται ως μισθοφόρος στο Τάγμα των Βαράγγων της αυτοκρατορικής φρουράς. Συμμετέχει σε διάφορες εκστρατείες. «Την αληθινή ιστορία αφηγήθηκε ο ίδιος ο Ούλφ Όσπακσον», στον ποιητή σκάλδο. Έτσι, πληροφορούμαστε ότι ο Χάραλντ επισκέπτεται τους Αγίους Τόπους, την Ιερουσαλήμ ειδικότερα. Ο

---

<sup>1417</sup> ό.π., 115.

<sup>1418</sup> Κεκαυμένος, *Στρατηγικόν*, εισαγ.& μτφρ Δημήτρης. Τσουγκαράκης., επιμ.Θεόδ. Μωυσιάδης (Αθήνα: Εκδόσεις Κανάκη, 1993), 254-255.

<sup>1419</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 179.

<sup>1420</sup> ό.π., 180.

<sup>1421</sup> ό.π., 180.

<sup>1422</sup> ό.π., 182-183.

Χάραλντ έστελνε κρυφά το χρυσάφι στο Νόβγκοροντ, προκαλώντας την οργή της βασίλισσας του Μίκλεγκαρτ, που δεν είναι άλλη από τη Ζωή την Πορφυρογέννητη. Είχε γοητεύσει την αυτοκράτειρα, η οποία αρνείται να δώσει στον Χάραλντ για γυναίκα του την ανεψιά της Μαρία. Φυλακίζεται μετά από την πρόθεσή του να επιστρέψει στην πατρίδα του.<sup>1423</sup> Παίρνοντας εκδίκηση «ρήμαξε το παλάτι του Έλληνα βασιλιά και τον ίδιο τον έσυρε στο χώμα βγάζοντάς του και τα δυο του τα μάτια».<sup>1424</sup>

Η διήγηση του Ούλφ Όσπακσον σταματάει γιατί ο σκάλδος ήδη άρχισε να ψάλλει στίχους από τα έργα του Ομήρου για την ασπίδα του Αχιλλέα και την ταφή του Πατρόκλου.<sup>1425</sup> Ο βασιλιάς Χάραλντ του ζητάει να βάλει όλη του την τέχνη και να συνθέσει στίχους για να αποθανάτισει τη σπουδαία μάχη που θα δώσει τώρα στην Αγγλία. Ωστόσο, ο σκάλδος έντρομος για το κακό που θα συμβεί, το οποίο μόνο ο Χάραλντ φαίνεται να μην γνωρίζει αναφωνεί,

[...] απαρνιέμαι την τύχη μου! Επιστρέφω στον Θεό όλα τα ποιητικά του μετρά και όλες τις μεταφορές που δόξασαν το όνομά μου στα βασιλικά συμπόσια και το μόνο που επιθυμώ είναι να μην επαληθευτούν τα φοβερά σημάδια...<sup>1426</sup>

Έπειτα, ο βασιλιάς, παρακινήμένος από τον κόμη Τόστι, θα διεκδικήσει τον αγγλικό θρόνο. Αν και ονειρεύτηκε τον άγιο Όλαβ, τον αδερφό του, «θλιμμένο» να του παρουσιάζει ενδείξεις ότι «ο θάνατος στο τέλος» τον περιμένει και «λύκοι θα σκίσουν το σώμα του»,<sup>1427</sup> παίρνει την απόφαση να ηγηθεί της εκστρατείας εναντίον της Αγγλίας. Ο σκάλδος αναφέρει ότι άθελα του ακούει τον Χάραλντ να διηγείται μια ιστορία παράξενη<sup>1428</sup> «[...] που δεν ειπώθηκε για τα δικά μου αυτιά»,<sup>1429</sup> συνεπώς ακολουθεί η αφήγηση του βασιλιά Χάραλντ για τον περιπλανώμενο πολεμιστή:

Την τρίτη φορά που θα συναντηθούμε Χάραλντ, θα είναι φθινόπωρο. Στον ουρανό της Αγγλίας θα λάμπουν παράξενα αστέρια και εμείς οι δύο θα ανήκουμε σε αντίπαλους στρατούς. Ως τότε, πολλοί άξιοι άντρες θα έχουν γευτεί τη δροσιά του ξίφους σου.<sup>1430</sup>

Με τα λόγια του άγνωστου πολεμιστή κλείνει τον κύκλο της η αναδρομή στην παράξενη διήγηση του βασιλιά Χάραλντ που άθελά του άκουσε ο σκάλδος. Η συνάντησή τους πιθανότατα θα λάβει χώρα σε έναν άλλο κόσμο. Ο ουρανός της

---

<sup>1423</sup> ό.π., 187.

<sup>1424</sup> ό.π., 188.

<sup>1425</sup> ό.π., 189.

<sup>1426</sup> ό.π., 191.

<sup>1427</sup> ό.π., 191-192.

<sup>1428</sup> ό.π., 194.

<sup>1429</sup> ό.π., 197.

<sup>1430</sup> ό.π., 201.

Αγγλίας με τα παράξενα αστέρια προμηνύει τη μέρα που θα πεθάνει ο θρυλικός βασιλιάς. Άλλωστε στο τέλος του κεφαλαίου «ένα παράξενο αστέρι» στο πεδίο της μάχης στην Αγγλία «ζυγιάστηκε για μια στιγμή πάνω από τα κεφάλια μας και καρφώθηκε στο λαιμό του βασιλιά Χάραλντ Σίγκουρντσον». <sup>1431</sup>

Κατόπιν, ο Χάραλντ επιστρέφει στο Νόβγκοροντ, με τους «αμύθητους θησαυρούς» και παντρεύεται την Έλισιφ. <sup>1432</sup> Όταν επιστρέφει στη Νορβηγία βασιλιάς είναι ο ανιψιός του, Μάγκνους, με τον οποίο μοιράστηκε την εξουσία. Ο Μάγκνους, ο οποίος ονειρεύτηκε ότι συνάντησε τον πατέρα του, πέφτει βαριά άρρωστος και πεθαίνει, αφού πρώτα εμπιστευτεί στον Χάραλντ το «μυστικό κλειδί» το οποίο ρίχνει πέρα στα βαθιά νερά του ποταμού, λέγοντας στον σκάλδο να μην μαθευτεί πουθενά, τουλάχιστον όσο είναι ζωντανός. <sup>1433</sup>

Δυο όνειρα ακολουθούν του Γίντιρ και του Θορ με ίδιο σχεδόν περιεχόμενο, όπου το ουρλιαχτό της δράκαινας και οι στριγκλιές της, τα κοράκια και οι λύκοι κατασπαράζουν τα νεκρά σώματα, προμηνύοντας την καταδίκη του βασιλιά. <sup>1434</sup> Όταν πεθαίνει ο Χάραλντ, ένας καβαλάρης Νορβηγός που καταφέρνει να ξεφύγει, σκοτώνει έναν αγρότη, παίρνοντάς του το πέτσινο πανωφόρι «γαρνιρισμένο με γούνα», προκειμένου να ζεσταθεί από τον ψυχρό άνεμο, ολοκληρώνοντας έτσι την εξιστόρηση. <sup>1435</sup> Στη σάγκα του Snorri Sturluson, ο καβαλάρης που καταφέρνει να αποδράσει από τη μάχη και κλέβει το πέτσινο πανωφόρι από τον αγρότη είναι ο σπουδαίος στρατηγός Styrkar. <sup>1436</sup>

«Πέρασε ποτέ από το νου σου πως ίσως κατά βάθος να ήμουν ένας ποιητής;», <sup>1437</sup> είναι η φράση με την οποία ολοκληρώνει ο φιλόσοφος τη διήγηση του στο κεφάλαιο 3. Η φωνή του φιλοσόφου γίνεται η φωνή του σκάλδου που μεταφέρει τα επικά λόγια για τον Νορβηγό βασιλιά. Στο σημείο αυτό γίνεται προφανές ότι η πηγή από την οποία αντλεί ο Πάνου τις πληροφορίες του, για την ιστορία του περίφημου Νορβηγού βασιλιά είναι η μετάφραση της σάγκας του Snorri Sturluson, από τους Magnus Magnusson και Hermann Palsson. Μπορεί ο αναγνώστης να διακρίνει τη λεκτική ομοιότητα με την οποία ο Πάνου «μεταφράζει» ουσιαστικά το αγγλικό κείμενο. Μάλιστα, δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει την επιτήδευση του λόγου, η οποία ξεπερνάει

---

<sup>1431</sup> ό.π., 219.

<sup>1432</sup> ό.π., 203.

<sup>1433</sup> ό.π., 207.

<sup>1434</sup> ό.π., 210-211.

<sup>1435</sup> ό.π., 219-220.

<sup>1436</sup> Sturluson, *King Harald' s*, 154-155.

<sup>1437</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 171.

αριστοτεχνικά στο ύφος, κατά πολύ την αγγλική μετάφραση. Πιο κάτω παραθέτουμε τα λόγια του σκάλδου από το έργο του Πάνου και δείχνουμε ταυτόχρονα πως αυτά παρουσιάζονται στην αγγλική τους μετάφραση:

Τραβάμε ίσα  
στην καρδιά της μάχης  
απέναντι σε γαλάζιες λεπίδες  
χωρίς πανοπλία.  
Κράνη αστράφτουν  
η σιδερόπλεχτη πανοπλία μου  
τα όπλα μας όλα  
πίσω στα πλοία έμειναν.<sup>1438</sup>

We go forward  
into the battle  
without armour  
against blue blades  
helmets glitter.  
My coat of mail  
and all our armour  
are at the ships.<sup>1439</sup>

Ποτέ το γόνυ δε λυγίζει  
μπροστά στη θύελλα των όπλων  
κι ούτε ζαρώνουμε πίσω από την ασπίδα.  
Έτσι μου είπε μια φορά η ευγενική αρχόντισσα.  
Μου είπε να κρατώ πάντα ψηλά  
στη μάχη το κεφάλι μου  
εκεί όπου ξίφη γυρεύουν να συντρίψουν  
τα κρανία καταδικασμένων πολεμιστών.<sup>1440</sup>

We never kneel in battle  
before the storm of weapons  
and crouch behind our shields;  
So the noble lady told me.  
She told me once to carry  
my head always high in battle  
where swords seek to shatter  
the skulls of doomed warriors.<sup>1441</sup>

## 7.6 Κεφάλαιο 5 «Ο Μεσσίας»

Στο τέλος της αφήγησης του τρίτου κεφαλαίου, ο Don Lorenzo «ένιωσε ξαφνικά κυκλωμένος από τέλεια σιγή. Κοίταξε τους άντρες γύρω από το τραπέζι. Κανείς τους δεν είχε δώσει προσοχή στα τελευταία λόγια [γιατί] όλα τα βλέμματα ήταν συγκεντρωμένα στο άδειο κάθισμα που κατά διαστήματα είχαν καταλάβει»<sup>1442</sup> οι δύο

<sup>1438</sup> ό.π., 185.

<sup>1439</sup> Sturluson, *King Harald' s*, 150.

<sup>1440</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 185.

<sup>1441</sup> Sturluson, *King Harald' s*, 151.

<sup>1442</sup> Πάνου, *Ιστορία των μεταμορφώσεων*, 73.



καλεσμένοι του, ο an-Nadim και ο καπελάς. Στο ίδιο κάθισμα ακριβώς μέσα στη χαύνωση της βραδιάς, χωρίς να παίρνει όρκο του φάνηκε πως είδε να κάθεται ένας ανατολίτης με τουρμπάνι.<sup>1443</sup> Έτσι στο τέλος, μέσα στις πύρινες φλόγες και τα γεωμετρικά σχήματα που βλέπει να σχηματίζονται, σημειώνει ξαφνικά σε ένα χαρτί τη φράση «nil nisi clavis deest»,<sup>1444</sup> δηλαδή «τίποτα δεν λείπει εκτός από το κλειδί». Ενδυναμώνοντας την αγωνία του αναγνώστη, αφήνοντάς τον σε μια ασυγκράτητη αναμονή για το τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου, κάνει μια τελευταία σκέψη:

Η τελευταία σκέψη που έκανε με τρελή ικανοποίηση ήταν ότι ακόμη και το καλύτερο λαγωνικό της αστυνομίας δεν θα μπορούσε να εξηγήσει το γιατί σ' ένα επίσημο δείπνο σαν κι αυτό, ένας από τους καλεσμένους είχε προσέλθει ξυπόλυτος.<sup>1445</sup>

Εικάζουμε λοιπόν στο σημείο αυτό ότι οι πύρινες φλόγες που αντίκρουσε στη θέση που καθόταν ο ξυπόλυτος καλεσμένος του και ο ανατολίτης με το τουρμπάνι είναι το κλειδί που δίνει ο αφηγητής στον αναγνώστη για να ανοίξει το τελευταίο κεφάλαιο του έργου. Η μυστηριώδης μορφή του ξυπόλητου καλεσμένου μεταμορφώνεται στον επόμενο ήρωα της ιστορίας τον «Ντιέγκο Πέρες που στο όνειρό του, ήταν πάλι ο Ντιέγκο Πέρες, ξυπόλυτος, με τη μακριά άσπρη νυχτικιά του θαύμαζε αποχαυνωμένος προσπαθώντας να λογαριάσει πόσες πήχες ύφασμα να ξοδεύτηκαν άραγε για το υπέροχο αυτό ρούχο»,<sup>1446</sup> ο οποίος με τη σειρά του θα δώσει το κλειδί της μεταμορφώσεως, στον ανατολίτη με το τουρμπάνι, δηλαδή τον «ψευδομεσσία» Σαμπατάϊ Σέβι.

Μαράνος ή Νέοι Χριστιανοί ονομάστηκαν όσοι Εβραίοι εξορίστηκαν από την Ιβηρική χερσόνησο. Πολλοί είχαν μεταστραφεί στον καθολικισμό γενιές ολόκληρες προτού φύγουν.<sup>1447</sup> Οι ενέργειες της πορτογαλικής Ιεράς Εξέτασης μετά το 1536 ώθησαν πολλούς Μαράνος να εγκατασταθούν στη Θεσσαλονίκη. Η Θεσσαλονίκη μετατράπηκε σε ένα διάσημο κέντρο της Καββάλας, όπου εξέχοντες ραβίνοι δίδασκαν τις μεσσιανικές τους θεωρίες.<sup>1448</sup> Ο σοφός Ισαάκ ντε Άλβα που παρουσιάζεται στο έργο ως Σμυρνιός ραβίνος και ταπεινός Καμπαλιστής που δίδαξε τον Σαμπατάϊ Σέβι, εικάζουμε πως είναι ο Ισαάκ Αμπραβανέλ ένας πολύ μορφωμένος άνθρωπος, μια από

---

<sup>1443</sup> ό.π., 61.

<sup>1444</sup> ό.π., 75.

<sup>1445</sup> ό.π..

<sup>1446</sup> ό.π., 221.

<sup>1447</sup> Mark Mazower, *Θεσσαλονίκη, πόλη των φαντασμάτων. Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι και Εβραίοι 1430-1950*, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2006), 98.

<sup>1448</sup> ό.π., 101.

τις σπουδαιότερες μορφές της Θεσσαλονίκης, Κατείχε μια τεράστια βιβλιοθήκη και κήρυσσε «μεσσιανικές θεωρίες».<sup>1449</sup>

Ο Δαβίδ Ρουμπένι, ένας εβραίος τυχοδιώκτης έφτασε στη Βενετία το 1524. Παρουσιάστηκε ως αδερφός του πρίγκηπα Ιωσήφ των χαμένων φυλών του Ισραήλ. Ζητούσε βοήθεια από τον Πάπα Clement τον 7<sup>ο</sup> για να διώξει τους απίστους από τη χώρα του, την Παλαιστίνη.<sup>1450</sup> Ο πάπας δέχεται με τιμές τον πρίγκηπα που καταφθάνει στην πλατεία του Αγίου Πέτρου με ένα άσπρο άλογο. Ο Πορτογάλος, μαράνος Ντιέγκο Πέρες, ένας πολύ μορφωμένος νεαρός σπάνιας ομορφιάς με ιδιαίτερο χάρισμα στη χρήση του λόγου, αφού διασταυρώθηκε με τον Ρουμπένι ξαναανακάλυψε τις εβραϊκές του ρίζες και άλλαξε το όνομά του σε Σολομώντα Μόλχο. Εξαιτίας των διωγμών εγκαταλείπει τη χώρα του. Όταν φτάνει στη Θεσσαλονίκη, σπουδάζει εκεί την Καββάλα από τους σπουδαίους ραβίνους της πόλης, προβλέπει μια λεηλασία το 1527, και λίγο αργότερα, μετά από μια σειρά οραμάτων, θεωρεί τον εαυτό του τον επόμενο Μεσσία.<sup>1451</sup> Επιστρέφει πίσω στη Ρώμη δηλώνοντας πως ήταν ο Μεσσίας και για 30 μέρες έκατσε κουρελής στις πύλες της πόλης προσευχόμενος για την καταστροφή της. Στα οράματά του προέβλεψε ότι ο Τίβερης θα πλημμυρήσει και θα ορμήσουν οι Τούρκοι στην έδρα του πάπα. Τον τιμώρησαν ρίχνοντάς τον στην πυρά.<sup>1452</sup>

Στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αι. στα κέντρα του ιουδαϊκού μυστικισμού, και ιδιαίτερα στη Θεσσαλονίκη, οι ιδέες του μεσσιανισμού βρίσκονται σε απόλυτη έξαρση και είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς. Μάλιστα το έτος 1666 εθεωρείτο ως το έτος της αποκάλυψης του Μεσσία. Αυτές οι ιδέες διαδίδονταν στην Ευρώπη και ο Σαμπαταΐ Σεβί ερχόταν σε επαφή μαζί τους λόγω του επαγγέλματος του πατέρα του ως αντιπροσώπου της Αγγλικής εταιρείας.<sup>1453</sup> Επίσης, σύμφωνα με ένα εβραϊκό μυστικιστικό κείμενο, το έτος 1648 θα ήταν το έτος που το «Ισραήλ» θα σωζόταν με τη μεσολάβηση του πολυαναμενόμενου Μεσσία.<sup>1454</sup> Σε ηλικία 22 ετών, το 1648, ο Σαμπαταΐ άρχισε να διαδίδει στη Σμύρνη, ότι αυτός ήταν ο πραγματικός Μεσσίας. Ο ίδιος όμως δεν δίδασκε ποτέ δημόσια και δεν έγραψε ποτέ κάποιο κείμενο. Η φήμη του οφείλεται στον μαθητή και οπαδό του Nathan από τη Γάζα.<sup>1455</sup> Το 1651 οι ραβίνοι τον εξόρισαν από τη

---

<sup>1449</sup> ό.π..

<sup>1450</sup> Solomon Schinlder, *Messianic expectations and Modern Judaism* (Boston: S.E. Cassino and Company, 1886), 104-105.

<sup>1451</sup> ό.π..

<sup>1452</sup> Mazower, *Θεσσαλονίκη, πόλη*, 101.

<sup>1453</sup> John Freely, *The Lost Messiah: In search of Sabbatai Sevi*, (London: Penguin Books, 2002), 13.

<sup>1454</sup> ό.π., 14.

<sup>1455</sup> ό.π., 15.

Σμύρνη. Δεν είναι γνωστό πού ακριβώς πήγε, αλλά το 1658 τον συναντάμε στην Κωνσταντινούπολη. Στη συνέχεια πήγε στη Θεσσαλονίκη, όπου αυτοανακηρύχθηκε Μεσσίας και απέκτησε πολλούς οπαδούς. Συλλαμβάνεται και οδηγείται στον μεγάλο Βεζίρη στον οποίο αρνήθηκε ότι είχε υποστηρίξει πως ήταν ο Μεσσίας. Ο Μεχμέτ ο Δ΄ του δίνει την ευκαιρία να κερδίσει τη ζωή του αν προσηλυτιστεί στο Ισλάμ. Προς κατάπληξη όλων αποδέχεται την πρόταση του μεγάλου μονάρχη και αλλάζει την πίστη του, παίρνοντας το όνομα Αζίζ Μεχμέτ Εφέντης. Επειδή ο ψευδομεσσίας άλλοτε συμπεριφερόταν ως εβραίος και άλλοτε ως μουσουλμάνος εξορίζεται το 1672 σε ένα λιμάνι της αλβανικής ακτής, όπου βρίσκει τον θάνατο τέσσερα χρόνια αργότερα.<sup>1456</sup>

Στο κεφάλαιο 5 με τίτλο «Ο Μεσσίας» η υπόθεση εκτυλίσσεται με κεντρικό ήρωα τον Ντιέγκο Πέρες, που γίνεται Σολομών Μολχό, τον δάσκαλο Γιοδά Μπέν Σαμουέλ Σάνι και κύριο αφηγητή της ιστορίας και τέλος τον Σαμπαταΐ Σεβί. Στην αρχή της εξιστόρησης παρεμβάλλεται η ιστορία του Ντιέγκο Πέρες ο οποίος αρνείται να αλλάξει το «θρησκευτικό» –θα σημειώναμε μεταφορικά– ένδυμά του, για τον λόγο αυτό θυσιάζεται στην πυρά φωνάζοντας με δύναμη ως Σολομών Μόλχο.:

«Δεν ξαναφοράει τη νυχτικιά του Ντιέγκο Πέρες», φώναξε με δύναμη ο Σολομών Μόλχο. [...] Τα υπόλοιπα λόγια που είπε ή που θα ήθελε να πει ο Σολομών Μόλχο τα κατάπιαν οι φλόγες.<sup>1457</sup>

Την ιστορία του Σολομών Μόλχο ακούμε από την τριτοπρόσωπη αφήγηση του Γιοδά, ο οποίος αφηγήθηκε την «ιστορία» στους εβραίους μαθητές του, δια στόματος ενός άλλου παντογνώστη τρίτου αφηγητή, ενδεχομένως εξωδιηγητικού. Ο Γιοδά παραθέτει τους συλλογισμούς και τις τεχνικές «διήγησης» που εμπνεύστηκε, προκειμένου να καταφέρει ώστε οι μαθητές του, να κάνουν δική τους αυτή την ιστορία:

[..] ένα χαρούμενο ανάλαφρο ξεκίνημα με αφορμή μια ιδιωτική σκηνή δευτερευόντως προσώπου, διανθισμένη κάποτε και με ευτράπελα στοιχεία τόσο μόνο όσο χρειάζεται για να αιχμαλωτιστεί η προσοχή του ακροατή, γρήγορη διαδοχή επεισοδίων στη συνέχεια τονισμένων στο ρυθμό της αναπνοής, και τέλος η δραματική κορύφωση, που πρέπει να λιώνει διακριτικά σε πικρή θλίψη για να εξαναγκάσει μέσα από αυτό το συναίσθημα τον ακροατή να επαναφέρει στη μνήμη του ολόκληρη την ιστορία πετυχαίνοντας τελικά να την κάνει δική του. Ποτέ μου δεν κατόρθωσα να προσχεδιάσω μια ιστορία, απλώς ντύνω με λέξεις τις εικόνες που κυλούν ανάλατα μπροστά μου αρπάζοντας στην τύχη μίαν από αυτές.<sup>1458</sup>

<sup>1456</sup> Mazower, *Θεσσαλονίκη, πόλη*, 104.

<sup>1457</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 228.

<sup>1458</sup> ό.π., 228-229.

Τις ιστορίες αυτές ο Γιοδά τις αφηγείται στους μαθητές του, μοιράζοντάς τους ξερά σύκα και στέλνοντάς τους να ετοιμάσουν τους λύχνους τους για τη νύχτα. Με τον τρόπο αυτό γυρίζει τον αναγνώστη πίσω στο κεφάλαιο 3, όπου ο φιλόσοφος, με κάπως πιο αυστηρό τόνο, γράφει στον δόκιμο νεαρό να προσέξει όταν θα βάλει το χέρι του στα γραφτά του, να πάψει να μασουλάει σύκα και να απομακρύνει τις καπνιές από τον λύχνο του.<sup>1459</sup>

Έτσι λοιπόν, αφού έκανε ένα ανάλαφρο ξεκίνημα κεντρίζοντας την περιέργεια των μαθητών του, διηγείται την ιστορία του Σαμπταάϊ, μέσα από την οποία μπορεί να διακρίνει κανείς τη φωνή του συγγραφέα Βλαδίμηρου Μιρμίρογλου από το έργο του *Οι Δερβίσσαι*, από την οποία αντλεί διάφορα σημεία,<sup>1460</sup> χωρίς να προδίδει τις πηγές του.

Ο συνδετικός κρίκος με τον οποίο συνδέονται τα πέντε κεφαλαία μεταξύ τους σε ένα πρώτο επίπεδο δεν είναι η «ιστορία», η πλοκή, ή το περιεχόμενο του έργου, αφού το καθένα από αυτά τα κεφάλαια εκτυλίσσεται γύρω από μια άλλη εποχή, σε έναν άλλο χώρο με άλλους πρωταγωνιστές, που διηγούνται άλλες ιστορίες. Οι υποθέσεις του κάθε ενός συνδέονται με έναν έμμεσο τρόπο που απαιτεί μεγάλη ερμηνευτική προσπάθεια, αλλά και την ικανότητα του αναγνώστη να συνδέσει νοήματα και σκέψεις τόσο ποικιλόμορφες και τόσο διαφορετικές μεταξύ τους.

Το κλειδί, το οποίο φαίνεται να ενώνει τις ιστορίες μεταξύ τους, έτσι που να θυμίζει κατά έναν περίεργο τρόπο ότι αυτή η *Ιστορία των Μεταμορφώσεων* δεν είναι μόνο μια *Ιστορία* αλλά είναι ταυτόχρονα και ένα *Μυθιστόρημα*, δεδηλωμένο άλλωστε και στον υπότιτλο, αποτελεί το αφηγηματικό δίκτυο. Το κανάλι μέσα στο οποίο κινούνται οι αφηγηματικές φωνές που διηγούνται όλες αυτές τις διηγήσεις μέσα από άλλες διηγήσεις είναι ουσιαστικά το κλειδί που ενώνει αυτά τα πέντε κεφάλαια και δίνει στο κείμενο τον ορισμό του μυθιστορήματος. Αυτές οι φωνές που αξιοποιούν όλα τα γνωστά και άγνωστα μέτρα και τεχνάσματα, δεν έχουν μόνο στόχο να μας μεταφέρουν διανοητικά σε ανατολίτικους προορισμούς, παγωμένες χώρες, σε σκιρτήματα βυζαντινών αυτοκρατόρων, σε μεγαλόπνοα συμπόσια και φιλόδοξους ψευδομεσσίες, αλλά θέλουν κυριολεκτικά ως αναγνώστες να μας παγιδεύουν, να μας σαγηνεύσουν, και να μας εμπλέξουν στην αφήγησή τους.

---

<sup>1459</sup> ό.π., 171.

<sup>1460</sup> Βλαδίμηρος Μιρμίρογλου, *Οι Δερβίσσαι*, ([Αθήνα]: Εκδόσεις Εκάτη, 2001, ανατύπωση, 1<sup>η</sup> έκδοση 1940).

Το έργο του Πάνου είναι ένα κείμενο «αυτοαναφορικό» αφού ενσωματώνει αναφορές, σχόλια για τη σύνθεσή, την κατανόησή και τη φύση του ως έργου τέχνης ή λογοτεχνικού κειμένου. Η Fludernik επισημαίνει ότι οι δύο όροι, τους οποίους συχνά χρησιμοποιούμε όταν περιγράφουμε την αυτοαναφορικότητα, η μεταφήγηση και η μεταμυθοπλασία, πρέπει να διακρίνονται γιατί διαφέρουν πολύ.<sup>1461</sup> Η μεταφήγηση είναι όταν ο αφηγητής σχολιάζει ή κάνει αναφορές για την πράξη ή τη διαδικασία της αφήγησης, χρησιμοποιεί «αφηγηματικές» δηλώσεις για την αφήγηση και όχι τη μυθοπλασία. Όταν όμως τα σχόλια του αφηγητή αφορούν την αφήγηση ως τέχνασμα, η οποία υποδηλώνει την ποιότητα, τον βαθμό της δήλωσης ή αποκάλυψής της ως κάτι που κατασκευάζεται και δεν είναι πραγματικό, τότε ορίζεται ως μεταμυθοπλασία. Σύμφωνα, με τον Wolf ο όρος μπορεί να οριστεί ως μια μορφή λόγου που στρέφει την προσοχή του αναγνώστη στη «μυθοπλαστικότητα» [artifactuality] της αφήγησης.<sup>1462</sup> Επιμένει δηλαδή σε στοιχεία κατασκευής του κειμένου, τα οποία δεν αφορούν στον σκοπό προσδιορισμού της αλήθειας του κειμένου. Ο Nünning αναφέρει ότι τα μεταφηγηματικά σχόλια μπορούν να εντοπιστούν και σε κείμενα που δεν ανήκουν στη μυθοπλασία. Τα σχόλια στα κείμενα αυτά δεν χρειάζεται να υπονομεύσουν και να ανασκευάσουν την αισθητική ψευδαίσθηση, αντίθετα μπορεί να συμβάλουν στην ενίσχυση και την τεκμηρίωση της ψευδαίσθησης, της αληθοφάνειας και της αυθεντικότητας που επιδιώκει να δημιουργήσει η αφήγηση.<sup>1463</sup>

Η Fludernik αναφέρει ότι, για την ακρίβεια, η έννοια της αφηγηματικής ψευδαίσθησης, η οποία προτείνει την παρουσία ενός ομιλητή ή αφηγητή, είναι αυτή που φανερώνει ότι τα μεταφηγηματικά σχόλια μπορούν να χρησιμεύσουν στη δημιουργία μιας διαφορετικού τύπου ψευδαίσθησης. Η ψευδαίσθηση που προκαλεί η αφήγηση εμμένοντας και τονίζοντας τέτοιες στρατηγικές στοχεύει στην «αυθεντικότητα» [naturalization] του κειμένου. Γι' αυτό και το ορίζει ως «το πλαίσιο της αφήγησης» [frame of storytelling].<sup>1464</sup> Ως μια ξεχωριστή μορφή λόγου η μεταφήγηση χαρακτηρίζεται από μια ποικιλία κειμενικών λειτουργιών. Σε αντίθεση με τις απόψεις του Genette, η Fludernik βάζει κάτω από την ομπρέλα του όρου μεταφήγηση όλα τα σχόλια, τα οποία απευθύνονται σε πτυχές της αφήγησης με τρόπο αυτοαναφορικό,

---

<sup>1461</sup> Monika Fludernik, «Metanarrative and Metafictional Commentary: Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction», *Poetica*, αρ. 35 (2003), 15.

<sup>1462</sup> Ansgar Nünning, «On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary», στο *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, [Narratologia Book 4], επιμ. John Pier (Berlin: de Gruyter, 2004), 11–58.

<sup>1463</sup> ό.π..

<sup>1464</sup> Monika Fludernik, *Towards a «Natural» Narratology* (London & New York: Routledge, 1996) 341.

αλλά και όλα τα σχόλια που έχουν να κάνουν με τον «αποδέκτη της αφήγησης» [narrate] σε λεκτικό επίπεδο.

Ο Prince<sup>1465</sup> αναφέρει ότι τέτοια αυτοαναφορικά σχόλια κάνουν τον αναγνώστη να συνειδητοποιήσει ότι αυτό με το οποίο ασχολείται είναι η αφήγηση. Η Fludernik χαρακτηρίζει τη μεταφήγηση ως εσκεμμένη συσσώρευση μεταφηγηματικών σχολίων για έναν μεταφηγηματικό «εορτασμό της πράξης της γραφής».<sup>1466</sup> Από την πλευρά του ο Scholes χρησιμοποίησε τον όρο μεταμυθοπλασία για να ορίσει τη μυθοπλασία που ενσωματώνει τις διάφορες προοπτικές κριτικής της διαδικασίας της αφήγησης, έτσι που να δίνει έμφαση σε δομικά, μορφικά και φιλοσοφικά προβλήματα. Από τότε η λέξη αντικαθιστά τον όρο «αυτοσυνειδητή αφήγηση» [self-conscious narration] την οποία είχε ήδη εισηγηθεί ο Booth το 1952.

Στην πραγματικότητα η έννοια μεταμυθοπλασία μονοπωλεί το ενδιαφέρον της ακαδημαϊκής κοινότητας και αποτέλεσε το σήμα κατατεθέν, το χαρακτηριστικό γνώρισμα του μεταμοντερνισμού. Από τα μέσα της δεκαετίας του '70 έως τα μέσα της επόμενης δεκαετίας, οι μελετητές που ασχολήθηκαν με την τέχνη της περιόδου αυτής προσπάθησαν να οριοθετήσουν τον μεταμοντερνισμό ως μια εποχή με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μεταμυθοπλασίας.<sup>1467</sup>

Η Hutcheon αναφέρει ότι στα έργα για παράδειγμα του Jorge Luis Borges αυτό που συμβαίνει είναι ότι οι αναφορές της λογοτεχνικής γλώσσας, οι οποίες, όπως θα αποδειχθεί σύντομα, είναι φανταστικές και δεν είναι αληθινές, σταδιακά συσσωρεύονται κατά τη διάρκεια της πράξης της ανάγνωσης και με τη σειρά τους κατασκευάζουν έναν «ετερόκοσμο», δηλαδή έναν άλλο «κόσμο», ένα τακτοποιημένο και αρμονικό σύστημα.<sup>1468</sup>

Αυτό το μυθοπλαστικό, σύμπαν δεν μπορεί να είναι αντικείμενο της αντίληψης, αλλά ένα αποτέλεσμα που βιώνει ο αναγνώστης, ένα αποτέλεσμα που δημιουργείται από αυτόν και μέσα σε αυτόν.<sup>1469</sup>

Για τη Hutcheon, η έννοια του «ετερόκοσμου» δημιουργείται από κοινού τόσο από τον συγγραφέα, όσο και από τον αναγνώστη. Η λογοτεχνία παραμένει ένα αυτόνομο αισθητικό σύστημα, σύμφωνα με την αριστοτελική άποψη, εσωτερικών σχέσεων και διεργασιών το οποίο ο αναγνώστης πραγματώνει. Γι' αυτό επισημαίνει πως ο

---

<sup>1465</sup> Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln: NE, University of Nebraska, [1987] 2003), 51.

<sup>1466</sup> Fludernik, *Towards a*, 278.

<sup>1467</sup> Patrick O'Donnell, «Metafiction», *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, επιμ. D. Herman, (London: Routledge, 2005), 301–302.

<sup>1468</sup> Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, 88.

<sup>1469</sup> ό.π..

αναγνώστης πρέπει να εξοικειωθεί όχι μόνο με τα χαρακτηριστικά του μυθιστορηματικού σύμπαντος, αλλά την ίδια στιγμή και με τη «μυθοπλαστική» [fictive] του φύση.<sup>1470</sup>

Με δεδομένο ότι η μυθοπλασία δεν είναι ένας τρόπος να δει κανείς την πραγματικότητα, αλλά μια πραγματικότητα από μόνη της, ο μυθοπλαστικός κόσμος θα έχει τους δικούς του κανόνες, οι οποίοι θα διέπουν τη λογική των δικών τους μερών. Θα έχει κανόνες ή κώδικες τους οποίους σταδιακά ο αναγνώστης θα μαθαίνει καθώς ξετυλίγεται η ανάγνωση. Ο «ετερόκοσμος» ο οποίος είναι μυθοπλαστικός, κατασκευάζεται μέσα από τη γλώσσα και την ίδια στιγμή τόσο ο συγγραφέας όσο και ο αναγνώστης μοιράζονται την ευθύνη γι' αυτό το έργο. Για τον αναγνώστη, η λογοτεχνία έχει ένα συγκεκριμένο πλαίσιο που δημιουργείται από αυτές τις σχέσεις που ενεργοποιούνται διαμέσου των λέξεων. Ακόμη, οι πραγματικές αναφορές αυτών των λέξεων δεν είναι απαραίτητα πραγματικές στο πλαίσιο της εμπειρικής πραγματικότητας.<sup>1471</sup> Από τη στιγμή, όμως, που ο αναγνώστης βιώνει την αίσθηση της σκόπιμης μυθοπλαστικότητας του κειμένου, όπως συμβαίνει στις πλείστες περιπτώσεις στη μεταμυθοπλασία, το μυθιστόρημα αποκτά μια «γενικότητα» [generality] καθώς επίσης και μια «αισθητική αγνότητα» [aesthetic purity]. Αυτό το οποίο φαίνεται ως αισθητική εσωστρέφεια, αποδεικνύεται τελικά ως ένα εξωτερικευμένο υποδειγματικό φαινόμενο.<sup>1472</sup> Τα μεταμυθοπλαστικά αφηγηματικά σχόλια καλούν τον αναγνώστη, να συνειδητοποιήσει και να κατανοήσει μέσω των ίδιων των λέξεων που του προτείνονται, τι συμβαίνει στον κόσμο του μυθιστορήματος, του οποίου η πραγματικότητα είναι το αντικείμενο του λόγου. Όσο κοντά και να είναι όμως η γλώσσα, οι χαρακτήρες και τα γεγονότα στον πραγματικό κόσμο, δεν παύουν να διαφέρουν ριζικά και θεμελιωδώς από τον κόσμο του μυθιστορήματος.<sup>1473</sup>

Σε ένα έργο όπως οι *Μεταμορφώσεις* δηλώνεται ρητά στον αναγνώστη από τον αφηγητή ότι η οικοδόμηση κόσμων με τις λέξεις ως το κατεξοχήν υλικό μπορεί να δημιουργήσει μόνο ένα τέχνασμα, ένα ψέμα.<sup>1474</sup> Τέτοια μυθιστορήματα αναγκάζουν τον αναγνώστη να δουλέψει, με την έννοια ότι πρέπει να δημιουργήσει φανταστικά ένα πλασματικό σύμπαν από τη συσσώρευση φανταστικών αναφορών. Εάν επιτευχθεί αυτός ο στόχος, τότε ένα από τα πράγματα που έχει επιτύχει η σύγχρονη

---

<sup>1470</sup> ό.π., 90.

<sup>1471</sup> ό.π..

<sup>1472</sup> ό.π., 96.

<sup>1473</sup> ό.π., 97.

<sup>1474</sup> ό.π., 100.

ναρκισσιστική μυθοπλασία είναι να βοηθήσει, μέσα από τη θεματοποίηση αυτής της διαδικασίας, είναι «η αποκάλυψη/ το πέσιμο του προσωπείου» [unmasking] αυτού που θα μπορούσε να ονομαστεί «αυτοαναφορική ψευδαίσθηση» [referential illusion] του «μυθιστορηματικού ρεαλισμού» [novelistic realism]. Με τον τρόπο αυτό, αποκαλύπτεται ότι ο κόσμος του μυθιστορήματος ούτε τόσο αυτόνομος είναι, αλλά ούτε φανταστικός. Οι συνεχείς υπενθυμίσεις στην αφηγητή ότι αυτό που διαβάζει είναι μια τεχνητή ιστορία, διαλύουν την αίσθηση του «μυθιστορηματικού ρεαλισμού» [novelistic realism] και διεισδύουν απροκάλυπτα στον πραγματικό κόσμο του του πραγματικού αναγνώστη.<sup>1475</sup> Έτσι όταν ο αφηγητής σχολιάζει πως ο Γιοδά μπεν Σαμουέλ Σάνι: «πιστός στην αγαπημένη του παραξενιά να αφήνει μισοτελειωμένες τις ιστορίες του, με τα μάτια κλειστά γλίστρησε στη σιωπή», δεν κάνει τίποτα άλλο παρά να κατεβάζει το προσωπείο του και να υποδεικνύει στον αναγνώστη ότι η ιστορία έχει την εξέλιξη που έχει επειδή ο αφηγητής αποφασίζει. Διαλύοντας έτσι την ψευδαίσθηση του αναγνώστη, ότι ο κόσμος του μυθιστορήματος είναι ένας φανταστικός, μυθοπλαστικός κόσμος όπως συμβαίνει σε ένα κείμενο του «μυθιστορηματικού ρεαλισμού» [novelistic realism]:

-Γιοδά μπεν Σαμουέλ Σάνι, αντήχησε μια βροντερή φωνή σαν να ερχόταν από παντού, άφησε τα εβραϊκά καμώματα, γιατί είσαι τόσο ζωντανός όσο σου χρειάζεται για να τελειώσεις την ιστορία που άρχισες απερίσκεπτα να αφηγείσαι. Άκου λοιπόν προσεχτικά και κράτησε σημειώσεις. Αρκεί να σου θυμίσω την περίπτωση του Γιάσεφ μπεν Εφραίμ Κάρο, που επί πενήντα ολόκληρα χρόνια κρατούσε σημειώσεις από τις οπτασίες.<sup>1476</sup>

Ο αφηγητής Γιοδά που εξιστορεί την ιστορία του Σαμπαταΐ, διακόπτεται από τον ίδιο τον ήρωα της αφήγησής του, τον Σαμπαταΐ. Η Πολίτη ανιχνεύει στη φωνή του αφηγητή Γιοδά μπεν Σαμουέλ Σάνι, τη φωνή του Πάνου:<sup>1477</sup>

-Θα μου υπαγορεύσεις κάποιο βιβλίο; ρώτησε με μian αδιόρατη ειρωνεία στον τόνο της φωνής του.  
-Θα σου αποτελειώσω τουλάχιστον την ιστορία. Και ίσως αξιωθείς και συ κάποτε να γράψεις ένα βιβλίο.<sup>1478</sup>

Η φωνή του Σαμπαταΐ έρχεται και φεύγει ξαφνικά για να διηγηθεί και να υποδείξει στον Γιοδά στοιχεία που αφορούν τη ζωή του. Για να του θυμώσει και να του πει ότι είναι αδιόρθωτος, επειδή απολαμβάνει εξίσου ένα πιπεράτο θέμα όσο μια λεπτή απόχρωση

<sup>1475</sup> ό.π., 100-102.

<sup>1476</sup> ό.π., 179-180.

<sup>1477</sup> Πολίτη, «Σε αναζήτηση», 31.

<sup>1478</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 280.



πάνω σε ένα θεολογικό ζήτημα.<sup>1479</sup> Ο Γιοδά μπεν Σαμουέλ Σάνι με μετάνοια ζητάει από τον συνακροατή του να τον συγχωρέσει που θεώρησε ότι ήταν μια επινοημένη-κατασκευασμένη μεταφορική έννοια. Παράλληλα, παροτρύνει τους αναγνώστες να αντιμετωπίσουν το κείμενο ως ένα πρωτότυπο παράδειγμα αυτής της μορφής γραφής, «επιβάλλοντάς» τους χιουμοριστικά να αναθεωρήσουν τις απόψεις τους για το συγκεκριμένο είδος και να πάρουν μια πιο κριτική στάση απέναντί του:

-Ήμαρτον Σαμπατάϊ Σεβί ήμαρτον! Και εγώ που νόμιζα πως είσαι μια επινοημένη αλληγορία! Και σηκώνοντάς το χέρι του στον ουρανό: Μπεσάμι μπαρόχια ίλεν Σαμπατϊ Σέβι, ες Σαμπατάϊ Σέβι έντο ντολόζ μόνδος...<sup>1480</sup>

---

<sup>1479</sup> ό.π., 285.

<sup>1480</sup> ό.π., 287.

## 8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην προσπάθειά μας να προσεγγίσουμε τον ορισμό του μεταμοντέρνου και να διακρίνουμε τις ποικίλες σημασίες που πήρε το φαινόμενο χρειάστηκε να μελετήσουμε διαφορετικά πεδία, τα οποία παρά τη δημιουργία αρχικά ζητημάτων μεθοδολογίας οδήγησαν σε γόνιμους προβληματισμούς. Στο πρώτο μέρος παρουσιάστηκαν τα θεωρητικά κείμενα, οι συζητήσεις και οι απόψεις που σχετίζονται με το μεταμοντέρνο και διαμόρφωσαν τις κατάλληλες συνθήκες δημιουργίας μετανεωτερικών μυθιστορημάτων. Στο δεύτερο μέρος, αφού συγκροτήθηκε ο θεωρητικός πυρήνας έγινε προσπάθεια ανάλυσης των μυθιστορημάτων του Πάνου, ως ένα παράδειγμα επικύρωσης της μεταμοντέρνας γραφής και των τεχνικών που την χαρακτηρίζουν, οδηγώντας έτσι σε μια επαρκέστερη ερμηνεία του έργου του.

Τα παραπάνω κριτήρια θεωρητικά και κριτικά επεξεργασμένα, εφαρμόστηκαν στο μυθιστορηματικό έργο του Γιάννη Πάνου αλλά θα μπορούσαν να εφαρμοστούν και σε αρκετές άλλες περιπτώσεις συγγραφέων, προκειμένου να κατηγοριοποιηθούν στο είδος των μετανεωτερικών τεχνικών αφήγησης. Το αποτέλεσμα της έρευνας αυτής αποβλέπει στον εμπλουτισμό των αφηγηματικών προσεγγίσεων των μυθιστορημάτων, έτσι που να προσφέρει στους μελετητές της λογοτεχνίας υλικό και νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις.

Ο θεωρητικός προβληματισμός που ανέκυψε στο πρώτο μέρος αρχικά δημιούργησε πολλά ερωτηματικά με δεδομένο ότι κυριαρχεί πληθώρα βιβλίων και άρθρων. Οι συζητήσεις σε ό,τι αφορά τον μεταμοντερνισμό, τουλάχιστον στο εξωτερικό είναι σε αριθμό πάρα πολλές. Γι' αυτό έπρεπε να τεθούν βάσιμα κριτήρια εστίασης και επιλογής συγκεκριμένων έργων, δεδομένης της πληθώρας της βιβλιογραφίας για τον μεταμοντερνισμό τις τελευταίες δεκαετίες. Ο στόχος φυσικά δεν ήταν να δώσουμε δογματικά έναν τελεσίδικο ορισμό για το μεταμοντέρνο. Άλλωστε κάτι τέτοιο δεν μπορεί να ισχύσει με δεδομένο ότι αναφερόμαστε σε ένα ευρύτερο φαινόμενο το οποίο τέθηκε υπό διαμόρφωση από τη δεκαετία του '60 και πολλές από τις πτυχές του φωτίζονται ακόμη και στις μέρες μας.

Μεταξύ άλλων, ένα από τα βασικά προβλήματα που συναντήσαμε αρχικά, ήταν και η απόδοση στα ελληνικά όρων από ξένα, αξιόλογα βιβλία αναφοράς διακεκριμένων θεωρητικών, τα οποία δεν έχουν μεταφραστεί ακόμη στα ελληνικά. Μολονότι η «θεωρία» είχε κυρίως γαλλική προέλευση και χρώμα, η αγγλόφωνη πανεπιστημιακή κοινότητα και διανόηση φαίνεται να είναι αυτή η οποία τη διαδίδει και

την επιβάλλει. Η μελέτη του Hans Bertens «The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introductory Survey» στάθηκε εξαιρετικά βοηθητική για τη μελέτη του φαινομένου. Αποτελεί αναμφίβολα μια πολύ βαθιά και κατανοητή εργασία, αφού επεξηγεί ακριβώς τις συνθήκες μέσα στις οποίες διαμορφώθηκε αυτή η τάση και τις προσωπικότητες που συνέβαλαν στη δημιουργία του μεταμοντέρνου σε μια ενιαία και πολιτισμική κίνηση που βασίζεται στην επιστημολογική και οντολογική αμφισβήτηση. Η αμφισβήτηση του μοντερνισμού και της Πρωτοπορίας ριζοσπαστικοποιείται όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Bertens.

Σημαντική επίσης υπήρξε η συνεισφορά του Ihab Hassan στην ερμηνεία του μεταμοντέρνου, αφού προσεγγίζει το φαινόμενο από μια μεταφυσική σκοπιά αναδεικνύοντας ουσιαστικά την υπαρξιακή του διάσταση. Ο Hassan μετατρέπει την ιδέα του μεταμοντέρνου σε μια πολιτισμική ιδέα, η οποία θέτει τρόπους, μορφές της λογοτεχνικής γραφής, αισθητικές αντιδράσεις οι οποίες δύσκολα μπορούν να συνοικήσουν κάτω από έναν κοινό παρονομαστή. Η «απροσδιοριστία» και η «ευρύτητα» που επιτυγχάνει να προσδώσει στον όρο ουσιαστικά αντί να εξηγούν το μεταμοντέρνο αποτελούν μέρος της ερμηνείας του ασκώντας μεγάλη επιρροή στην αντίληψη μας για αυτό. Για τον θεωρητικό ο άνθρωπος δημιουργεί τον εαυτό του μέσα από τη γλώσσα.

Η λογοτεχνία της μετανεωτερικότητας προσπαθεί να δώσει μια ερμηνεία των γεγονότων αλλά η ίδια δεν αποτελεί μια ερμηνεία αλλά προσπάθειά της. Η επίγνωση της διαδικασίας αυτής, σύμφωνα με τον Jean-François Lyotard, η ιδέα ότι η αφήγηση αναπαριστά τη γνώση και ότι οι «μεγάλες αφηγήσεις» απώλεσαν την αξιοπιστία τους στον σύγχρονο πολιτισμό της ατομικότητας και της ανόδου της τεχνολογίας, η κυριαρχία του «πολυεθνικού κεφαλαίου» που φανερώνει την παρακμή είναι ενδεικτικές του κλίματος που επικράτησε. Ασκείται ριζική κριτική στις «μεγάλες αφηγήσεις» με την υπονόμευση της ιστορίας. Το μεταμοντέρνο μυθιστόρημα είναι μια επινοημένη διαδικασία γι' αυτό και γίνεται αυτοαναφορική. Μπορεί η λογοτεχνία να θεωρηθεί αναπαράσταση της πραγματικότητας όταν η ίδια η πραγματικότητα συγκρούεται ολοκληρωτικά με τη φαντασία;

Για τον Fredric Jameson ο μεταμοντερνισμός είναι η εμφάνιση «μιας κοινωνίας ισοπέδωσης ή ενός αβαθούς, μιας νέου τύπου πραγματικότητας». Τα πολιτιστικά προϊόντα της μεταμοντέρνας εποχής, για τον μαρξιστή φιλόσοφο στερούνται παντελώς αισθημάτων. Η «πλάνη» που συντελείται από το σύστημα του καπιταλισμού

δημιουργεί στην ουσία έναν «υπερχώρο» για τον οποίο ακόμα δεν κατέχουμε τα αντιληπτικά μέσα που αρμόζουν σε έναν τέτοιο χώρο. Πολλά από τα πολιτιστικά προϊόντα είναι σαν να επιτάσσουν την ανάπτυξη νέων οργάνων, την αισθητηριακή και σωματική μας επέκταση σε νέες διαστάσεις, ασύλληπτες ακόμα. Για τον Jameson η διάκριση του μεταμοντέρνου από προγενέστερες πολιτισμικές εκφάνσεις συνίσταται στην αδυναμία του να χαρτογραφήσει τουλάχιστον επί του παρόντος, το ευρύτατο πολυεθνικό και αποκεντροποιημένο παγκόσμιο επικοινωνιακό δίκτυο όπου βρισκόμαστε εγλωβισμένοι ως επι μέρους υποκείμενα.

Επιπρόσθετα, ο Matei Calinescu προσπαθεί να μελετήσει τον προβληματικό προσδιορισμό του τι είναι αληθινό και δυνάμει γνωστό, συγκεκριμένα στις κατασκευασμένες αφηγήσεις. Μπορεί να διακρίνει κανείς στην προσέγγισή του μια ισότιμη αντιμετώπιση του γεγονότος και της φαντασίας. Για τον Calinescu όλα όσα αφηγούνται τα έργα είναι επινοημένα, αποτελούν ένα τέχνασμα και δεν υπάρχει τρόπος διαφυγής από αυτή την επινόηση των γεγονότων.

Η Patricia Waugh υποστηρίζει ότι το γράψιμο, και όχι η ροή της συνείδησης γίνεται το κύριο αντικείμενο της προσοχής στον μεταμοντερνισμό.<sup>1481</sup> Το σύγχρονο μεταμοντέρνο μυθιστόρημα αμφισβητεί την εξουσία που μπορεί να ασκήσει η συνείδηση και το μυαλό στον συγγραφέα. Η μεταμυθοπλασία καθιερώνει την κατηγοριοποίηση του κόσμου μέσω του αυθαίρετου συστήματος της γλώσσας.

Για τον Alan Wilde κύριο χαρακτηριστικό της αφήγησης είναι η ειρωνεία και το παράδοξο. Υποβάλλει σε αμφισβήτηση τις πεποιθήσεις, τόσο του συγγραφέα, όσο και του αναγνώστη. Και στο τέλος, μας καλεί μέσω μιας παρέκκλισης και στροφής να αντιληφθούμε με τον πιο λοξό και ειρωνικό τρόπο, την ηθική σύγχυση του να ζεις σε έναν κόσμο, που είναι ως «κείμενο» οντολογικά ειρωνικός, ενδεχόμενος και προβληματικός.

Η Linda Hutcheon κάνει λόγο για τη ναρκισσιστική λογοτεχνία που ενδιαφέρεται μονάχα για τα υλικά αγαθά και την απόλαυση. Ο μεταμοντερνισμός αποποινοικοποιεί τις πολιτικές μας αναπαραστάσεις και τον αδιαμφισβήτητο πολιτικό αντίκτυπό τους. Είναι σημαντική η επισήμανση του Bertens ότι οι διάφοροι αυτοί θεωρητικοί και πολλοί άλλοι τους οποίους αναφέρουμε στη διατριβή, στην προσπάθειά τους να εξηγήσουν τον μεταμοντερνισμό πολλαπλασιάζουν τις εκδοχές του. Άλλωστε, η απουσία κέντρων

---

<sup>1481</sup> Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London and New York: Methuen, 1984), 24.

εξουσίας, προνομιούχων γλωσσών και μεγάλων αφηγήσεων μας δυσκολεύει να επεξηγήσουμε το φαινόμενο οριστικά και αμετάκλητα. Παρόλα αυτά, όλες αυτές οι εκδοχές αποδεικνύεται ότι συγκλίνουν σε ένα σημείο την «οντολογική αβεβαιότητα», θέμα το οποίο είναι κεντρικό για την κατανόηση του μεταμοντέρνου.

Κατόπιν ερευνώντας και εξετάζοντας κριτικά κείμενα και άρθρα Ελλήνων στοχαστών διαπιστώσαμε ότι η δεσπόζουσα παρουσία κριτικών και πεζογράφων όπως ο Αλέξανδρος Αργυρίου, ο Στρατής Τσίρκας, ο Αλέξανδρος Κοτζιάς και αρκετοί άλλοι είχαν ήδη διαμορφώσει μια εικόνα για τη μεταπολεμική πεζογραφία από τη δεκαετία του '70 που ερχόταν σε μεγάλο βαθμό σε αντίστιξη με τις μετανεωτερικές ιδέες και τεχνικές του εξωτερικού. Η ηθική ανάγκη που προέκυψε στα μεταπολεμικά χρόνια για μια πιστή, αληθινή αναπαράσταση των ιστορικών συμβάντων, ή καλύτερα ιστορικά επαληθεύσιμη σε πολλά μεταπολεμικά έργα αντιτίθεται στην αμφισβήτηση που ακολουθεί κυρίως από τη δεκαετία του '80 και έπειτα.

Η αντιμετώπιση των μυθιστορημάτων με κριτήρια ιστορικής αλήθειας αποτελεί κοινό τόπο στα ελληνικά δρώμενα. Ας μη ξεχνάμε τις συζητήσεις που πυροδότησαν τα έργα του Βαλτινού, *Ορθοκωστά* ή η *Ελένη*(1983) του Νίκου Γκατζογιάννη, τα οποία πιο πολύ διαβάστηκαν και σχολιάστηκαν ως ιστορικά ντοκουμέντα παρά ως μυθιστορήματα. Και η στάση αυτή δείχνει ακριβώς τη βαρύτητα που είχε και έχει ακόμη στον ελληνικό χώρο το θέμα: της διαπλοκής της ιστορίας-λογοτεχνίας. Οι μεταβλητές της συμμετοχής ή όχι ενός συγγραφέα στην ιστορική πραγματικότητα υπήρξαν για μεγάλο διάστημα το πιο σημαντικό κριτήριο ερμηνείας της μεταπολεμικής πεζογραφίας.

Ο Στρατής Τσίρκας θέλει τον συγγραφέα να παίρνει κριτική στάση απέναντι στα δρώμενα της ελληνικής κοινωνικής ζωής. Ο ρόλος του μέσα από τη λογοτεχνία έπρεπε να είναι διαμορφωτικός, για να οδηγηθεί ο Έλληνας λαός σε πιο δημοκρατικές μέρες. Η ελληνική πνευματική ζωή επηρεάζεται προοδευτικά από τη θεωρία του μεταμοντέρνου μόνο και εφόσον ξεθωριάζει η εμπειρία της εμφύλιας διαμάχης και ο δογματισμός που τύφλωνε αμφότερες τις παρατάξεις.

Η επιβεβλημένη απαίτηση που επικρατούσε και χαρακτήριζε σε μεγάλο βαθμό μέρος των συζητήσεων του '70 για την αποτύπωση της ιστορικής αλήθειας με τρόπο αντικειμενικό φαίνεται να φθίνει σταδιακά και τη θέση της να προσλαμβάνει μια αμφισβήτηση που συχνά χαρακτηρίζει τόσο τα λογοτεχνικά έργα όσο και τις θεωρητικές συζητήσεις, η αμφισβήτηση αντιλήψεων, κατεστημένων της ελληνικής

κοινωνίας, θεσμών, σεξουαλικών προτύπων, κ.λπ. υποβόσκει από ένα χρονικό σημείο και έπειτα.

Πολύ σημαντική για την κατανόηση του φαινομένου του μεταμοντερνισμού στην Ελλάδα στάθηκε η θεώρηση του Παναγιώτη Κονδύλη μέσα από το έργο του: *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, την οποία και εξετάζουμε εξονυχιστικά. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο σημαντικός αυτός θεωρητικός, το μυθιστόρημα στην Ελλάδα δεν αναπτύσσεται ως κατεξοχήν λογοτεχνικό είδος στον ίδιο βαθμό με την Ευρώπη με την εξαίρεση της ηθογραφίας. Ο Έλληνας αστός βρίσκεται μακριά από τον τόπο του Ευρωπαϊού αστού. Εντούτοις, διαμορφώθηκε ένας κώδικας ανώτερων στρωμάτων όπου υποβόσκει η ευρωπαϊκή μόρφωση. Οι σημερινοί Έλληνες σημειώνει κάνουν ό,τι μπορούν να προσαρμοστούν στις συνθήκες της παρασιτικής κατανάλωσης αφαιρώντας έτσι το κοινωνικό προβάδισμα από τις παραδεδομένες πατριαρχικές αντιλήψεις. Μια χαλάρωση των ιδεολογημάτων επέφερε ρήξη με το παρελθόν. Ο μεταμοντερνισμός της Ελλάδας συνίσταται στο ότι αποτελεί μια στενή παράμερη λωρίδα στο ευρύ φύσημα του μεταμοντερνισμού άλλων. Ο εργάτης γίνεται καταναλωτής. Παράλληλα πολιτικός καταναλωτής αφού οι μεγάλες μάζες συμμετέχουν στον εκδημοκρατισμό της πολιτικής ζωής.

Η «σπάνη» των υλικών αγαθών επέτασσε συμπεριφορές και μια ηθική που ο Κονδύλης την ονομάζει «ασκητική». Όταν η «σπάνη» των αγαθών ξεπερνιέται τότε ανακύπτουν ηδονιστικές τάσεις και ιδεολογίες οι οποίες αφορούν τον μεταμοντέρνο πολιτισμό, τον οποίο ονομάζει πολιτισμική επανάσταση της μαζικής δημοκρατίας.

Η αναδρομή σε εξωτικά πρότυπα, πανθειστικούς μυστικισμούς σκοπεύουν να αποδείξουν την πεποίθηση ότι υπάρχουν πραγματικές εναλλακτικές λύσεις προς τον ξεστρατισμένο δυτικό κόσμο. Το άτομο προβαίνει εναντίον των θεσμών και των κανόνων. Αντιστρατεύεται τους αστικούς κομφορμισμούς και αποδιαρθρώνει τους μηχανισμούς της κοινωνικής πειθάρχησης. Ο Κονδύλης υποστηρίζει ότι οι αλλαγές που επήλθαν με την πολιτισμική επανάσταση και πιο συγκεκριμένα στη λογοτεχνία που μας αφορά, δημιούργησαν έναν συγγραφέα ο οποίος χαρακτηρίζεται από έντονο ναρκισσισμό, παρά την επιδεικτική εκθρόνισή του. Ο υποβιβασμός του συγγραφέα παραμένει έργο του συγγραφέα, ενώ ο αναγνώστης ουσιαστικά καλείται να αναγνωρίσει το δικαίωμα του συγγραφέα να αλλάξει κατεύθυνση.

Αξίζει να σημειωθεί η θέση του Νάσου Βαγενά για την αλλαγή στη θεώρηση και στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τη λογοτεχνία, την οποία θεωρεί ως μόνη

πραγματική διαφορά του μεταμοντερνισμού από τον μοντερνισμό. Η πολεμική που ασκήθηκε στο μεταμοντέρνο από μια ομάδα Ελλήνων στοχαστών φαίνεται να τροφοδοτείται σημαντικά από αυτή την ερμηνεία. Ότι δηλαδή ο μεταμοντερνισμός αγκάλιασε τις μάζες με απώλειες ως προς τη λογική συνοχή και το βάθος υπό τις συνθήκες της μαζικά καταναλωτικής μαζικής δημοκρατίας.

Επιπρόσθετα στο πρώτο μέρος, επιχειρείται η επισήμανση και η σύνδεση της διακειμενικότητας με τη λογοτεχνία του μεταμοντέρνου. Πολύ συνοπτικά θα λέγαμε ότι η διακειμενικότητα συνδέεται με όλα όσα συσχετίζουν κρυφά ή φανερά το κείμενο με ένα άλλο ή άλλα κείμενα. Η ιδέα ότι η λογοτεχνία καθρεφτίζει την πραγματικότητα ξεθωριάζει μπροστά στην ιδέα ότι δεν αναπαριστά τίποτα άλλο παρά τον εαυτό της, αφού η λογοτεχνία αναπαριστά άλλα κείμενα σ' ένα ατέρμονο παιχνίδι νοήματος. Η χρήση της διακειμενικότητας γίνεται πιο προωθημένη και μπορεί να θεωρηθεί ως η ριζοσπαστικοποίηση αυτού που χρησιμοποιείται σε διάφορες εκδοχές του μεταμοντερνισμού. Στο ίδιο κεφάλαιο προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε και τις έννοιες της παρωδίας και της αυτοαναφορικότητας. Οι τεχνικές αυτές δεν έχουν μεταμοντέρνο χαρακτήρα. Αλλά η εποχή του μεταμοντερνισμού μας επιτρέπει να εκτιμήσουμε τον ρόλο της παρωδίας στον πολιτισμό που διαμορφώθηκε. Χρήσιμες στάθηκαν οι μελέτες της Μαρίας- Ειρήνης Παναγιωτίδου και του Ulrich Broich. Επιπρόσθετα εξετάσαμε τη λειτουργία συγκεκριμένων μεταμυθοπλαστικών τεχνικών. Ειδικότερα, αξιοποιείται και μελετάται η λειτουργία και ο ρόλος που διαδραματίζουν στις μεταμυθοπλαστικές αφηγήσεις, οι τεχνικές: *Sous rature*, *Super text*, της παρεμβολής, του λεξικού εκθετισμού της μη-ευφράδειας, της παρουσίας/απουσίας του συγγραφέα, των κινέζικων κουτιών.

Παράλληλα, μελετήσαμε, στο μέτρο που αυτό είναι κατορθωτό, τη «θεωρητική ατμόσφαιρα» που επικράτησε στον ελληνικό χώρο και έδωσε νέα ώθηση στη νεότερη πεζογραφία. Άλλωστε δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα η πεζογραφική παραγωγή πήρε τις διαστάσεις μιας «έκρηξης».<sup>1482</sup> Αφενός μεν μετανεωτερικά ρεύματα και τάσεις ασκούν επιρροή και γοητεία σε κριτικούς και θεωρητικούς, αφετέρου δε εκλαμβάνονται ως πνευματική απειλή και οπισθοδρόμηση από τους επικριτές τους. Ως εκ τούτου, παρουσιάζονται μερικά θεωρητικά προβλήματα ή ερωτήματα στην προσπάθεια ανάλυσης αυτών των λογοτεχνικών έργων: Έχει επισημανθεί από την κριτική ότι τα θεωρητικά κείμενα στον

---

<sup>1482</sup> Μουλλάς, «Για μια συνολική θεώρηση», 25.

ελλαδικό χώρο δεν αποτελούν μέρος της μεταμοντέρνας συζήτησης, αλλά είτε εξυπηρετούν πολύ συγκεκριμένες ακαδημαϊκές ανάγκες.<sup>1483</sup> Οι κριτικοί επίσης αναφέρουν ότι οι θεωρητικές συζητήσεις στην Ελλάδα παρουσιάζονται αποκομμένες από τον διάλογο που πραγματοποιείται σε διεθνές επίπεδο, με τον κίνδυνο στρέβλωσης της πραγματικής εικόνας των εξελίξεων που λαμβάνουν χώρα στη διεθνή σκηνή, καθιστώντας την Ελλάδα «έκκεντρο κέντρο». Ωστόσο, αυτό που μας ενδιαφέρει δεν είναι πόσο μεγάλο ρόλο έπαιξαν οι Έλληνες κριτικοί στη διεθνή σκηνή αλλά πως τελικά με την απόρριψη ή έστω την υιοθέτηση με έναν πιο αποσπασματικό τρόπο θεωρητικών κειμένων ουσιαστικά σχολιάζουν μια σειρά από τις σημαντικότερες νέες θεωρίες που υπεισέρχονται στα ελληνικά δρώμενα και φαίνεται να ανανεώνουν τόσο τον λογοτεχνικό όσο και τον κριτικό λόγο.

Η θεωρία της λογοτεχνίας προέκυψε λοιπόν σε αυτή την εργασία ως ανάγκη να αντιμετωπιστούν τα πολύπλοκα έργα του Γιάννη Πάνου, τα οποία αντιστέκονται στην εύκολη ανάλυση. Γι' αυτό πέραν της σύνδεσης του έργου του Πάνου με τον ευρύτερο μεταμοντέρνο λογοτεχνικό κανόνα και τις νεωτερικές τεχνοτροπίες της αφήγησης, πρακτικός στόχος της εργασίας είναι να καταστήσει τον αναγνώστη του Πάνου, αλλά και άλλων μετανεωτερικών Ελλήνων συγγραφέων σε επαρκέστερη θέση σε σχέση με τις διακειμενικές αναφορές και τις μεταμοντέρνες τεχνικές του έργου του.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας γίνεται ανάλυση των αφηγηματικών τεχνικών και εντοπίζονται οι ιδιομορφίες της γραφής των δύο μυθιστορημάτων. Με δεδομένο ότι και τα δύο έργα του Πάνου είναι αποτέλεσμα ετών μελέτης, έρευνας και συγγραφικής προσπάθειας, επισημαίνεται από την κριτική η επίπονη αποκωδικοποίηση και ερμηνεία τόσο της *Remington* όσο και της *Ιστορίας των Μεταμορφώσεων*. Ιδιαίτερα χρήσιμο για την ανάλυση του δεύτερου μέρους αποδείχθηκε το βιβλίο του Brian McHale, *Postmodernist Fiction*. Εξίσου βοηθητικές για την ανάλυση των έργων του Πάνου υπήρξαν και οι μελέτες των Δημήτρη Αγγελάτου, Τζίνιας Πολίτη και Αριστοτέλη Σαΐνη. Ο McHale, στην προσπάθειά του να επεξηγήσει μετανεωτερικά κείμενα παρατηρεί ότι οι περιορισμοί στους οποίους υπόκεινται οι μυθοπλαστικές αφηγήσεις στα μετανεωτερικά κείμενα διαρρηγνύονται. Οι διαφορές ανάμεσα στα μοντέρνα και τα μεταμοντέρνα έργα δεν εντοπίζονται τόσο σύμφωνα με τον θεωρητικό στην ιδιότυπη χρήση της γλώσσας, στις αφηγηματικές

---

<sup>1483</sup> Τίτικα Καραβία & Πέγκυ Καρπούζου, «Θεωρίες εν κινήσει», 248. Δημήτρης Τζιόβας, «Το Μετά του Μετά», 114.



τεχνικές ή τα στυλιστικά τεχνάσματα, όσο στον τρόπο με τον οποίο συλλαμβάνεται και νοηματοδοτείται ο κόσμος.

Στη *Remington*, για παράδειγμα, η σκιαγράφηση της ζωής του βασικού ήρωα της ιστορίας Δημητρίου από έναν άλλο βασικό ήρωα του έργου, τον αφηγητή-ερευνητή, ανιψιό του Δημητρίου, δεν είναι παρά η αφορμή να ειπωθούν και να αφηγηθούν ιστορικά συμβάντα, απόψεις, κρίσεις σε ένα διιστορικό [transhistorical] χώρο και χρόνο,<sup>1484</sup> όπου χαρακτήρες από διαφορετικές ιστορικές περιόδους συναντιούνται στον ίδιο χώρο και χρόνο. Δεν είναι πια οι ήρωες που ξετυλίγουν το μυθοπλαστικό νόημα, αυτοί δηλαδή που διηγούνται και αναπαριστούν τα γεγονότα αλλά ο συγγραφέας που δείχνει άμεσα τι συνέβη. Το έργο περνάει από την παρουσίαση των αφηγηματικών χαρακτήρων στην ιστόρηση.

Η ταυτόχρονη παρουσία και μη παρουσία ενός κόσμου σε μια κλασική ρεαλιστική αφήγηση είναι αδύνατη. Προκειμένου να γίνει αξιόπιστο ένα γεγονός μέσω της μυθοπλασίας πρέπει να σέβεται όσο το δυνατόν περισσότερο την εσωτερική δομή της πρωτογενούς οντολογικής ζώνης, της πραγματικής. Όταν τα όρια της μυθοπλασίας και της πραγματικότητας καταργούνται ή συγχέονται, προκειμένου να παρουσιαστεί ο κόσμος μέσα στον οποίο δρουν οι ήρωες του έργου, τότε είναι σχεδόν αδύνατο να διαχωρίσουμε το ιστορικό από το μυθοπλαστικό.

Διαλύεται η ψευδαίσθηση της πραγματικότητας και προβάλλεται η οντολογική σύσταση του έργου και των μυθοπλαστικών κόσμων που δημιουργεί. Η ρεαλιστική απεικόνιση της ζωής του Δημήτριου κατά τη μεσοπολεμική και μεταπολεμική Ελλάδα στο έργο, ουσιαστικά ανοίγεται σε έναν άλλο χώρο και το έργο λειτουργεί παρωδιακά σε ένα υπόγειο δίκτυο συνεννόησης του συγγραφέα και του αναγνώστη του. Το έργο αφήνει ανοιχτό κάθε θέμα που πραγματεύεται αφού επιτηδευμένα διαλέγονται τα διακείμενα από το πραγματικό ιστορικό αρχείο, τα διακείμενα από το λογοτεχνικό αρχείο με σκέψεις, αμφιβολίες και μετεωρισμούς του αφηγητή. Τα πραγματικά ιστορικά συμβάντα και πρόσωπα τακτοποιημένα και αφηγημένα από αναγνωρίσιμους και πολλές φορές μη διακριτούς ήρωες διαπλέκονται σε ένα φόντο που γέρνει με επιδεξιότητα τόσο στην ιστορική αλήθεια όσο και στην επιτηδευμένη φαντασία, έτσι που να μην επιδέχεται μονοσήμαντες ερμηνείες και να αναβάλλεται μέχρι και το τέλος του μυθιστορήματος η επιθυμία για μια οριστική έκβαση της ιστορίας. Με τον τρόπο

---

<sup>1484</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, 16-17.

αυτό υπονομεύονται και οι δυο προσπάθειες: η πράξη της γραφής ως ιστορία και η πράξη της γραφής ως μυθοπλασία.

Στην *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, για παράδειγμα, ακολουθείται με πιστότητα το ιστορικό γίνεσθαι, τα στοιχεία της ιστορίας ή της μυθολογίας και των θρύλων παρουσιάζονται χωρίς να αλλοιωθούν, αποφεύγονται οι υλικοί αναχρονισμοί (ενδυμασίες, κ.λπ.) όπως συμβαίνει σε ένα κλασικό ιστορικό μυθιστόρημα. Συγχρόνως, όμως, εντοπίζονται στοιχεία που παραβιάζουν ριζικά την αντιμετώπιση του έργου ως αυθεντική ιστορία. Οι ανιστορικοί αναχρονισμοί, διάφορα εξωπραγματικά οράματα και φανταστικά στοιχεία, διαρρηγνύουν τη λογική και τους φυσικούς νόμους. Αυτές οι στρατηγικές αποσυνθέτουν τον κανόνα του κλασσικού ιστορικού μυθιστορήματος μεταμορφώνοντάς τον και μας εξαναγκάζουν να επανατοποθετήσουμε τους εαυτούς μας απέναντι σε αυτό που υποτίθεται ότι αποτελεί πραγματικότητα και σε αυτό που υποτίθεται ότι ανταποκρίνεται στη φαντασία. Σε ένα όμως μυθιστόρημα που παίζει με την οντολογική παρουσία, τέτοιοι περιορισμοί αποτελούν μοτίβα της μετανεωτερικότητας.

Στην *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, η φωνή του αφηγητή αλλάζει συνεχώς όψεις και μεταμορφώνεται από κεφάλαιο σε κεφαλαίο. Μέσα από αυτό το πολύ ιδιότυπο βιβλίο εμφανίζονται μια σειρά από πρωταγωνιστές (υπαρκτά ιστορικά πρόσωπα, θρύλοι, αποκυήματα φαντασίας) οι οποίοι δρουν σε εντελώς διαφορετικό χρόνο και τόπο. Η *Ιστορία των Μεταμορφώσεων* ως ένα αινιγματικό βιβλίο, φτιαγμένο κυριολεκτικά από σπαράγματα λέξεων και κόσμων άλλων έργων διεισδύει προκλητικά στον κόσμο του αναγνώστη προκαλώντας του αμηχανία.

Τα σχόλια του αφηγητή και στα δύο μυθιστορήματα συχνά υπονομεύουν της ψευδαίσθηση της αυθεντικότητας. Αμφισβητούν την εγκυρότητα της ιστορίας ή ακόμη και τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται. Συνεπώς η αναξιπιστία του αφηγητή οδηγεί στη διάρρηξη μιας καλής σχέσης ανάμεσα στον αναγνώστη και στον αφηγητή. Η ώθηση του αναγνώστη να προσκολληθεί ανάμεσα σε αυτό που εκλαμβάνεται ως μυθοπλαστικό και σε αυτό που εκλαμβάνεται ως ιστορικό αρχείο, δημιουργεί ένα πρόβλημα οντολογικής φύσεως. Οι διαγραμμένες ακολουθίες, οι διακειμενικές παραβιάσεις, ο ανοίκειος συνδυασμός των ιστορικών και των μυθοπλαστικών στοιχείων, όλα αυτά αυξάνουν την ένταση και την αμηχανία για την ύπαρξη μιας αδιαμφισβήτητης μοναδικής ιστορίας

Χαρακτηρισμοί όπως «αντι-μυθιστόρημα» ή έργο που διεκδικεί και έχει την απαίτηση να ιδωθεί ως μυθιστόρημα είναι πολύ συχνοί για τα μυθιστορήματα του Πάνου. Οι ισχυρισμοί αυτοί φωτίζονται μόνο αν προσληφθούν μέσα από τη ρητορική των μετανεωτερικών τεχνικών αφήγησης. Τα μυθιστορήματα του Πάνου οδηγούν στα όρια την αναγνωσιμότητα, δηλαδή την ιδιότητα ενός μυθιστορήματος να διαβάζεται και να εκλαμβάνεται εύκολα από τον αναγνώστη του. Στο μεταμοντέρνο μυθιστόρημα ο αναγνώστης, «δεν είναι ούτε παθητικός καταναλωτής ούτε μέλος της λέσχης των μυημένων. Είναι αυτονόητο πως όσο εμβαθύνει αυτός ο αναγνώστης στους πολλαπλούς χιτώνες ενός κειμένου (διακειμενικούς, αλληγορικούς κ.λπ.), όσο, δηλαδή ραμφίζει τα πολλαπλά νοήματά του, τόσο πιο εκλεκτός συνδαιτημόνας γίνεται στο παλίμψηστο λογοτεχνικό συμπόσιο».<sup>1485</sup>

Εξετάζεται η σχέση ανάμεσα στον αποδέκτη της αφήγησης και τον αφηγητή, καθώς επίσης η σχέση του αφηγητή με τον πραγματικό αποδέκτη-αναγνώστη. Επιπλέον, αναζητούμε ερμηνείες που σχετίζονται με την παραβίαση των ορίων και των νόμων που διέπουν τα πραγματικά ιστορικά συμβάντα και διακρίνουν ριζικά το έργο του Πάνου από τα κλασικά ιστορικά μυθιστορήματα. Επίσης, μελετάμε την ενσωμάτωση του «β' προσώπου» ως χαρακτήρα στον φανταστικό κόσμο, η οποία ανακοινώνει την παρουσία ενός κύκλου επικοινωνίας ανάμεσα στον αφηγητή και τον αποδέκτη του. Συνεπώς, η μετάβαση του πραγματικού αναγνώστη στην «οντολογική» ζώνη του φανταστικού δημιουργεί το μπέρδεμα των «οντολογικών ζωνών» για τις οποίες κάνουν λόγο οι Roman Ingarden, Michel Foucault, Brian McHale. Τα μεταμυθοπλαστικά αφηγηματικά σχόλια καταρρίπτουν την «αναφορική ψευδαίσθηση» του μυθιστορηματικού ρεαλισμού, διεισδύοντας απροκάλυπτα στον κόσμο του πραγματικού αποδέκτη της αφήγησης.

Δημιουργείται μια νέα εκδοχή της χρήσης της έννοιας του «διακειμένου». Ας συνυπολογιστούν στις μεταμοντέρνες τεχντροπίες πολύ περισσότερο στην *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, τα εκτεταμένα παραθέματα ενσωματωμένα και μη, που παρεισφρέουν με έναν τόσο φυσικό τρόπο στην αφήγηση. Τα διακειμένα, αυτά τα εξαιρετικά πολυσήμαντα στοιχεία, καθίστανται υποχρεωτικά προκειμένου να αντιληφθούμε τα νοήματα που παράγονται στο μυθιστόρημα του Πάνου. Ωστόσο, κάτι τέτοιο προϋποθέτει τη βούληση εκ μέρους του συγγραφέα να αντιληφθεί ο

---

<sup>1485</sup> Αριστηνός, «Εισαγωγή», 42.

αναγνώστης του τις αναφορές. Ως εκ τούτου, τα πράγματα παρουσιάζονται συνθετότερα γιατί επίσης προϋποθέτει έναν αναγνώστη που γνωρίζει το διακείμενο στο οποίο παραπέμπει ο συγγραφέας του. Σε κάθε περίπτωση, η ανίχνευση και αποδελτίωση των διακειμενικών αναφορών συνεισφέρει στην καλύτερη ερμηνεία του κειμένου.

Καταληκτικά, ευελπιστούμε πως η θεώρηση του θεωρητικού πλαισίου και των βασικών χαρακτηριστικών που αποδίδει η γραμματολογία στη μετανεωτερικότητα θα συνεισφέρει στη χαρτογράφηση των προϋποθέσεων κάτω από τις οποίες εμφανίζονται μερικά έργα όπως είναι το έργο του Πάνου, τα οποία αναπόφευκτα αποτελούν προϊόν της μετανεωτερικότητας. Η διερεύνηση του έργου του Πάνου αποσκοπεί κυρίως στην ανάδειξη των διαφοροποιήσεων θεματικών και μορφικών από την προγενέστερη παραγωγή. Παράλληλα, επιχειρεί να συμβάλει στην καταγραφή των σημαντικότερων διακειμενικών αναφορών, αφηγηματικών τεχνικών που ξεπηδούν μέσα από το έργο του σπουδαίου αυτού συγγραφέα, έτσι που να διευκολυνθεί η ερμηνεία του και να αναδειχθεί η αξία του έργου του.

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

- Abrams**, Meyer-Howard, *A glossary of literary terms* (Boston: Thomson Wadsworth, 2005).
- Abrams**, Meyer-Howard, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων. Θεωρία- Ιστορία- Κριτική λογοτεχνίας*, μτφρ. Δεληβοριά, Γιάννα & Χατζηιωαννίδου Σοφία, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2005). (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1999).
- Allen**, Graham, *Intertextuality* (London: Routledge, 2000).
- Allen**, Thiher, «Postmodernism's Evolution as Seen by Ihab Hassan», *Contemporary Literature*, Τόμ. 31, αρ. 2 (Καλοκαίρι, 1990), 236-239.
- Alter**, Robert, «The self-conscious Moment: Reflections on the Aftermath of Modernism», *Tri- Quarterly*, 33 (Άνοιξη 1975), 219-230.
- Anderson**, Benedict, *Φαντασιακές Κοινότητες. Στοχασμός για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, μτφρ. Χαντζαρούλα Ποθητή (Αθήνα: Νεφέλη, 1997).
- Anderson**, Perry, *The origins of postmodernity* (London: Verso, 1998).
- Art Gallery. Η ζωή και το έργο των μεγάλων πρωταγωνιστών της τέχνης. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος** (Deagostini Hellas, τόμ. 6, 2003).
- Bakhtin**, M.M., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, επιμ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, μτφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, επίμετρο Δημήτρης Τζιόβας (Αθήνα: Πόλις, 2000).
- Baldick**, Chris, *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms* (Oxford: Oxford University Press, 2001).
- Barthes**, Roland, «The death of the author», μτφρ. Richard Howard, στο *Aspen*, αρ. 5-6 (1967). [*Manteia*, αρ. 5 (Φθινόπωρο 1968), 12-17].
- Barthes**, Roland, «Theory of the text», στο *Untying the text: A poststructural Reader*, επιμ. Robert Young (London: Routledge, 1981).
- Barthes**, Roland, «Η γραφή της Ανάγνωσης», *Απόλαυση-Γραφή-Ανάγνωση*, μτφρ. Αρχοντή Κόρκα (Αθήνα: Πλέθρον, 2005).
- Barthes**, Roland, «Ο βαθμός μηδέν της γραφής», *Κριτική*, τχ. 11-12, (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1960), σ. 189-196.
- Barthes**, Roland, *Image-Music-Text* (London: Fontana, 1977).
- Barthes**, Roland, *Roland Barthes by Roland Barthes*, μτφρ. Richard Howard (New York: Hill & Wang).
- Barthes**, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 1975).
- Barthes**, Roland, *S/Z* (Paris: Seuil, 1970).

- Barthes**, Roland, *The Pleasure of the text* (New York: Hill and Wang, 1975).
- Barthes**, Roland, *Εικόνα–Μουσική–Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός (Αθήνα: Πλέθρον, 1988).
- Beaton**, Roderick, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και Πεζογραφία 1821-1992*, μτφρ. Ευαγγελία Ζουργού & Μαριάννα Σπανάκη (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999).
- Bertens**, Hans & Douwe Fokkema επιμ., *International postmodernism. Theory and literary practice*, (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing company, 1997), 300.
- Bertens**, Hans, «The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introductory Survey», στο, *Approaching Postmodernism. Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21–23 September 1984, University of Utrecht*, (εκδ.) Douwe W. Fokkema and Hans Bertens (Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986).
- Booth**, Wayne C., «The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy», *PMLA*, τόμ. 2, αρ. 77 (Μάρτιος 1952), 163-185.
- Bradley**, A.C., *Oxford Lectures on Poetry* (London: Macmillan, 1926).
- Bran**, Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
- Broich**, Ulrich, «Intertextuality», στο *International Postmodernism: Theory and literary practice*, επίμ. Hans Bertens και Douwe W. Fokkema, *Comparative History of Literatures in European Languages XI* (Amsterdam: J. Benjamins, 1997), 249-256.
- Butor**, Michel «Το μυθιστόρημα ως έρευνα», *Δοκίμια για τη Λογοτεχνία και την Κριτική*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1984), 42 (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1955).
- Calinescu**, Matei *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987).
- Calinescu**, Matei, «From the One to the Many: Pluralism in Today's Thought», στο, *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*, επίμ. Ihab Hassan, Sally Hassan (Madison: University of Wisconsin Press, 1983).
- Calinescu**, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism* (Durham, NC: Duke UP, 1987).
- Cohen**, Ralf, «Do Postmodern Genres Exist?», στο *Postmodern Genres*, επιμ. Perloff Marjorie (University of Oklahoma Press, Norman and London, 1988), 11-27.

- Cook**, Guy, *Discourse, and literature* (Oxford: Oxford University Press, 1994).
- Currie**, Mark, εισαγ. και επιμ., *Metafiction* (London: Longman, 1995).
- Dällenbach**, Lucien, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, (Paris: Seuil, 1977).
- Dupuy**, Jean-Pierre, «Self-Reference in Literature», *Poetics*. 18 (1989), 491-515.
- Dyck**, Karen Van *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση 1967-1990*, μτφρ. Παλμύρα Ισμουρίδου (Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2002).
- Eco**, Umberto, *Επιμύθιο στο Όνομα του Ρόδου*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη (Αθήνα: Εκδόσεις «Γνώση», 1993, α' έκδ. πρωτοτύπου 1980).
- Encyclopædia Britannica** (Cambridge: Cambridge University Press, 1910).
- Evans**, Vyvyan, *How words mean: Lexical concepts, cognitive models and meaning construction* (New York: Oxford University Press, 2009).
- Fletcher**, John & Malcolm Bradbury, «The Introverted Novel», στο *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, επιμ. Malcolm Bradbury & James McFarlane (London: Penguin, 1991), 394-415.
- Fludernik**, Monika, «Metanarrative and Metafictional Commentary: Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction», *Poetica*, αρ. 35 (2003), 15.
- Fludernik**, Monika, *An Introduction to Narratology*, μτφρ. Patricia Häusler-Greenfiel & Monika Fludernik (London: Routledge, 2009).
- Fludernik**, Monika, *Towards a «Natural» Narratology* (London & New York: Routledge, 1996).
- Fokkema**, Douwe W και Bertens, Hans επιμ., *International postmodernism: theory and literary practice*, Comparative History of Literatures in European Languages XI (Amsterdam: J. Benjamins, 1997).
- Foucault**, Michel, *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης (Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, Φιλοσοφική και Πολιτική Βιβλιοθήκη 17, Διεύθυνση Παναγιώτης Κονδύλης, 1986).
- Frederic**, Jameson, *Το μεταμοντέρνο, ή, Η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Βάρσος (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999).
- Freedberg**, S.J., «Observations on the Painting of the Maniera» στο *The Art Bulletin*, τόμ. 47, αρ. 2 (Ιούνιος 1965), 187-197.
- Freely**, John, *The Lost Messiah: In search of Sabbatai Sevi*, (London: Penguin Books, 2002).

**Frye**, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays by Northrop Frye* (Princeton and New Jersey: Princeton University Press, 1957).

**Furst**, Lillian R., *Fictions of Romantic Irony* (Cambridge (US): Harvard UP, 1984).

**Genette**, Gerard, *Figures of Literary Discourse*, μτφρ. Alan Sheridan (New York: Columbia University Press, 1982).

**Genette**, Gerard, *Narrative Discourse. An essay in Method*, μτφρ. Jane Lewin (Ithaca New York: Cornell University Press, 1980).

**Genette**, Gérard, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, εισαγ. Λίζυ Τσιριμώκου, επιμ. Μαρία Στεφανοπούλου, Λίζυ Τσιριμώκου, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης (Αθήνα: Εκδόσεις ΜΙΕΤ, 2018).

**Genette**, Gérard, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, εισαγ. Λίζυ Τσιριμώκου, επιμ. Μαρία Στεφανοπούλου, Λίζυ Τσιριμώκου, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης (Αθήνα: Εκδόσεις ΜΙΕΤ, 2018).

**Gerald**, Prince, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln: NE, University of Nebraska, [1987] 2003).

**Graff**, Gerald, «The myth of the Postmodernist Breakthrough», *Tri-Quarterly*, 26 (Χειμώνας 1973), 383-417.

**Gutting**, Gary, «Φουκώ», στο *Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*, επίμ. Νίκος Ταγκούλης, μτφρ. (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2006).

**Habermas**, Jurgen, «Modernity -an incomplete project», στο *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, επίμ. Hal Foster (Port Townsend, Wash.: Bay Press. 1983).

**Harrison**, Bernard, *What Is Fiction For? Literary Humanism Restored* (Indiana: Bloomington, Indiana University Press, 2014).

**Hassan**, Ihab *Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (Columbus Ohio: Ohio State University Press, 1987).

**Hassan**, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (New York: Oxford University Press, 1971).

**Hoffmann**, Gerhard Alfred Hornung και Rüdiger Kunow, «“Modern”, “Postmodern” and “Contemporary” as Criteria for the Analysis of 20<sup>th</sup> Century Literature», *Amerikastudien*, 22 (1977), 19-46.

**Holland**, Norman, «Postmodern Psychoanalysis», στο *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*, επιμ. Ihab Hassan, Sally Hassan (Madison: University of Wisconsin Press, 1983), 291-309.



**Holub**, Robert C., *Θεωρία της πρόσληψης: μία κριτική εισαγωγή* (Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004).

**Hutcheon**, Linda, «Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory, and the Mise En Abîme », *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (New York & London: Methuen, 1980), 48-56.

**Hutcheon**, Linda, *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction* (New York London: Routledge, 1988).

**Hutcheon**, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, (Routledge: N.Y. & London, 1985).

**Hutcheon**, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (New York & London: Methuen, 1980).

**Hutcheon**, Linda, *The Politics of Postmodernism* (New York and London: Routledge, 1989).

**Hutchison**, John, «Did Bacon Write *Don Quixote*?», *Baconiana*, αρ. 12 (1914), σ. 169-170. Του ιδίου, «Some Thoughts on *Don Quixote*», *Baconiana*, αρ.14 (1916), 18-28.

**Huyssen**, Andreas, «The Cultural Politics of Pop», στο Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism. Mass Culture. Postmodernism. Theories of Representation and Difference*, (Bloomington: Indiana University Press, 1986).

**Jacke**, Janina, «Unreliability and Narrator Types. On the Application Area of “Unreliable Narration”», *Journal of Literary Theory*, αρ. 12, τόμ. 1 (2018), 3–28.

**Jauss**, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, μτφρ. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982).

**Jauss**, Hans Robert, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία Μελετήματα*, εισαγ., μτφρ. και επίμετρο Πεχλιβάνος Μίλτος, (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1995).

**Jusdanis**, Gregory, «Beyond National Culture?», *Boundary 2*, 22 (1), Άνοιξη 1995, 55-56.

**Jusdanis**, Gregory, «Is Postmodernism Possible Outside the West? The Case of Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 1987, αρ. 11, 69-92.

**Jusdanis**, Gregory, *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).

**Katsan**, Gerasimus, *History and National Ideology in Greek Postmodernist Fiction* (Madison Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2013).

- Katsan**, Gerasimus, *History and National Ideology in Greek Postmodernist Fiction* (Madison Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2013).
- Kristeva**, Julia, *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*, μτφρ. Τ. Gora, A. Jardine & L.S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980).
- Kristeva**, Julia, *Sèmeiotikè: Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1969), 146.
- Kristeva**, Julia, *The Kristeva reader*, επιμ. Τ. Μοι (Oxford: Basil Blackwell, 1986).
- Ljubarakij**, J.N., *Η προσωπικότητα και το έργο του Μιχαήλ Ψελλού*, μτφρ. Αργυρώ Τζέλεσι (Αθήνα: Εκδόσεις Κανάκη, [2<sup>η</sup> έκδοση διορθωμένη και συμπληρωμένη], 2004).
- Lyotard**, Jean-François, «Απάντηση στο ερώτημα: Τι είναι μεταμοντέρνο», *Λεβιάθαν* 2, (Μάιος – Ιούλιος 1988).
- Lyotard**, Jean-François, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, Προλεγόμενα Θ. Γεωργίου, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης (Αθήνα: Γνώση, 1988).
- Mai**, Hans-Peter, «Bypassing Intertextuality Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext», στο *Intertextuality*, επιμ. Heinrich F. Plett, (Berlin: De Gruyter, 1991).
- Mazower**, Mark, *Θεσσαλονίκη, πόλη των φαντασμάτων. Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι και Εβραίοι 1430-1950*, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2006).
- McHale**, Brian, «Cognition En Abyme: Models, Manuals, Maps», *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, τόμ. 4, αρ. 2 (Ιούνιος 2006).
- McHale**, Brian, *Postmodernist Fiction* (London & New York: Routledge, 1987).
- Migne**, J.P., *Ελληνική Πατρολογία* (Αθήνα: Κέντρον Πατερικών Εκδόσεων, τόμ. 88, 2004).
- Moorhead**, John, «The Word “Modernus”», *Latomus*, τόμ. 65, αρ. 2 (2006), 425-433.
- Neumann** Birgit & Ansgar Nünning, «Metanarration and Metafiction», επιμ. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schöner, *The living handbook of narratology* (Hamburg: Hamburg University). [URL=<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> [ημερ. ανάκτησης 12 Φεβρουαρίου 2019]].
- Nünning**, Ansgar, «On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary», στο *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology, [Narratologia Book 4]*, επιμ. John Pier (Berlin: de Gruyter, 2004), 11–58.

**O'Donnell**, Patrick, «Metafiction», *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, επιμ. D. Herman, (London: Routledge, 2005), 301–302.

**Revault d'Allonnes**, Olivier– Βέλτσος, Γιώργος – Λιάπης Γιάννης - Γεωργίου Θεόδωρος - Πολύζος Γιάννης - Κούρκουλας Ανδρέας, *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο* (Αθήνα: Σμίλη, 1988).

**Oswald**, Ducrot & Tzvetan Todorov, *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, μτφρ. Catherine Porter (Baltimore: John Hopkins University Press, 1983).

**Panagiotidou**, Maria-Eireini, *Intertextuality and literary reading: a cognitive poetic approach*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή (University of Nottingham, 2012).

**Papanikolaou**, Dimitris, «Greece as a postmodern example: *Boundary 2* and its special issue on Greece», *KAMΠΟΣ: Cambridge Papers in Modern Greek*, τχ.13 (2005), 127-145.

**Papanikolaou**, Dimitris, «Greece as postmodern and its special issue on Greece», *Κάμπος: Cambridge papers in Modern Greek*, 13 (2005).

**Pier**, John, «Metalepsis», Αναρτημένο στο *The living handbook of narratology*, 14 Ιουλίου 2016, (<http://www.lhn.uni-hamburg.de>), [ημερ. ανάκτησης 15 Μαΐου 2021].

**Plett**, H.F., «Intertextualities», στο *Intertextuality*, επιμ. H.F. Plett (Berlin: De Gruyter, 1991), 3-29.

**Poirier**, Richard, «The Politics of Self-Parody», *Partisan Review*, τόμ. 25, αρ. 3, (Καλοκαίρι 1968), 339-353.

**Potter**, Mitchell, *Narratives of Violence, Suffering and Eschatology: Depictions of the Jews in the «Chronica Majora» of Matthew Paris*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία (Nova Scotia: Dalhousie University Halifax, Αύγουστος 2017).

**Prince**, Gerald, «Reader». στο *the living handbook of narratology*, επιμ. Hühn Peter et al. (Hamburg: Hamburg University, 25 Σεπτεμβρίου 2013) (αναρτημένο ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα <http://www.lhn.unihamburg>), [ημερ. ανάκτησης 12 Φεβρουαρίου 2019].

**Prince**, Gerald, «Εισαγωγή στη μελέτη του αποδέκτη της αφήγησης», στο *Θεωρία της αφήγησης*, επιμ. Βασίλης Καλλιοπολίτης, μτφρ. Αγγέλα Κουφού (Αθήνα: Εξάντας, 1991), 185-219.

**Ragghianti**, Carlo Ludovico, επιμ., *Τα μεγάλα Μουσεία του Κόσμου. Ουφίτσι*, μτφρ. Γιάννης Θωμόπουλος (Αθήνα: Εκδόσεις Φυτράκη, 1969).

- Richardson**, Brian, «Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame», *Narrative*, τόμ. 8, αρ. 1 (Ιανουάριος 2000), 23-42.
- Ricœur**, Paul, «Narrative Time», *Critical Inquiry* 7, αρ. 1 (Φθινόπωρο 1980), 169-190.
- Ricœur**, Paul, *Time and Narrative*, μτφρ. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 1984).
- Ricœur**, Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος (Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1990).
- Riffaterre**, Michael, «Compulsory reader response: The intertextual drive», στο *Intertextuality: Theory and practices*, επιμ. M. Worton - J. Still (Manchester: Manchester University Press, 1990), 56-78.
- Riffaterre**, Michael, «Interpretation and undecidability», *New Literary History*, τόμ. 12, αρ. 2, (1980), 227-242.
- Riffaterre**, Michael, «Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse», *Critical Inquiry*, τόμ. 11, αρ. 1, (Σεπτέμβριος 1984), 141-162.
- Riffaterre**, Michael, «Intertextuality vs. Hypertextuality», *New Literary History*, τόμ. 25, αρ. 4, (Φθινόπωρο 1994), 779-788.
- Riffaterre**, Michael, «Syllepsis», *Critical Inquiry*, τόμ. 6, αρ. 4, (Καλοκαίρι 1980), 625-638.
- Riffaterre**, Michael, *The semiotics of poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).
- Rose**, Margaret A., *Parody: ancient, modern, and post-modern* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- Roudaut**, Jean, «Μικρή εισαγωγή στα κείμενα του R. Barthes», *Κριτική*, τχ. 11-12, (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1960), 197-200.
- Schindler**, Solomon, *Messianic expectations and Modern Judaism* (Boston: S.E. Cassino and Company, 1886).
- Scholes**, Robert, «The fictional criticism of the future», *Tri-Quarterly*, 34 (Φθινόπωρο 1975).
- Segal**, E.M., «Narrative comprehension and the role of deictic shift theory», *Deixis in narrative: A cognitive science perspective*, επιμ. J.F. Duchan - G.A. Bruder - L. Hewitt (Hillsdale: NJ: Erlbaum, 1995), 3-17.
- Sontag**, Susan, *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Delta, 1966).

**Spanos** William V., Kroetsch Robert και Germanacos N.C., «Greek Writing and the Boundary: A Foreword», *boundary 2: Journal of Postmodern Literature*, τόμ. 1, αρ. 2, *A Special Issue on Contemporary Greek Writing* (Χειμώνας 1973).

**Spanos**, William, «The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination», *boundary 2*, Vol. 1, No. 2, *A Special Issue on Contemporary Greek Writing* (Χειμώνας 1973).

**Stoichita**, Victor Ieronim, *Μανιερισμός και τρέλα η περίπτωση Pontormo*, μτφρ. Δημήτρης Δεληγιάννης (Αθήνα: Νεφέλη, 1982).

**Sturluson**, Snorri, *Edda*, επιμ. & μτφρ Anthony Faulkes (London: Everyman, 1996).

**Sturluson**, Snorri, *King Harald' s Saga Harald Hardradi of Norway*, εισαγ. & μτφρ Magnus Magnusson & Hermann Palsson (London: Penguin Books, 1966).

**Swales**, John, *Genre analysis: English in academic and research settings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

**Travers**, Martin, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία. Από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, επιμ. και εισαγ. Τάκης Καγιαλής, μτφρ. Ιωάννα Ναούμ και Μαρία Παπαηλιάδη (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2005).

**Vitti**, Mario, «Μια φίλια», στο *Για μια ιστορία της λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης: Θέματα και ρεύματα*, Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας επιμ. (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Μουσείο Μπενάκη, 2012), xxii.

**Wagner**, H.R., επιμ., *Phenomenology of consciousness and sociology of the life-word: An introductory study*, (Edmonton: The University of Alberta Press, 1983).

**Walmsley**, Chris Snipp, «Postmodernism», στο *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide*, επιμ. Waugh, Patricia, (New York: Oxford University Press, 2006).

**Waugh**, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London and New York: Methuen, 1984).

**Wellbery**, David E., «Postmodernism in Europe: on recent German writing», στο *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*, εισαγ. και επιμ. Stanley Trachtenberg (Trachtenberg, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1985).

**White**, Hayden, *The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1978).

**Wolf**, Werner, «Is There a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be Explained?», στο *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions*,

*Attempts at Explanation*, επιμ. Werner Wolf, Katharina Bantleon, Jeff Thoss (Amsterdam-New York: Rodopi, 2011), 1-47.

**Wolfe**, Tom, «Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the new social novel», *Harper's Magazine*, τόμ. 279, αρ. 1674 (Νοέμβριος 1989), 45-56.

**Wolin**, Richard, *Η γοητεία του ανορθολογισμού. Το ειδύλλιο της διάνοησης με τον φασισμό: από τον Νίτσε στον μεταμοντερνισμό*, επιμ. Δήμητρα Τουλάτου, μτφρ. Μαρία Φιλιππακοπούλου, (Αθήνα: Πόλις, 2007).

**Zucker**, Steven & Beth Harris, «Pontormo, *Entombment (or Deposition from the Cross)*», in *Smarthistory*, 30 Σεπτεμβρίου 2020, <https://smarthistory.org/jacopo-pontormo-entombment-or-deposition-from-the-cross/> [ημερ. ανάκτησης 20 Μαΐου 2020].

**Αγγελάτος**, Δημήτρης, «Ο «ατέρμων κοχλίας» και η ποιητική του μυθιστορήματος», *Αυγή* (17/9/2005) [=Αφιέρωμα για τον Γιάννη Πάνου] και «Η “εκτυφλωτική έκρηξη” της παροντικότητας: ...από το στόμα της παλιάς *Remington* του Γ. Πάνου» στο *Ευτυχισμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Γ. Καψωμένο*, επιμ. Γεωργία Λαδογιάννη, Απόστολος Μπενάτσης, Ελπινίκη Νικολουδάκη (Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2010), 1-9.

**Αγγελάτος**, Δημήτρης, «Γιάννης Πάνου “...από το στόμα της παλιάς *Remington*...”», *Περίπλους*, τχ. 20 (Χειμώνας 1989), 292-293.

**Αγγελάτος**, Δημήτρης, «Διακειμενικές σχέσεις και διαπλοκές: Η “ημιαπορροφητική” ρητορική της (νεότερης) πεζογραφίας», *Ακτή*, τχ. 4 (Φθινόπωρο 1990), 429-436. [=Η ζωή των σημείων: Τρίτο Πανελλήνιο Συνέδριο Σημειωτικής (Ιωάννινα, 26-29 Οκτωβρίου 1989), επιμ. Ερατοσθένης Καψωμένος, Γρηγόρης Πασχαλίδης (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Παρατηρητής, Ελληνική Σημειωτική Εταιρία-Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων- Δήμος Ιωαννίνων, 1996), 369-378].

**Αγγελάτος**, Δημήτρης, ...*λογόδειπνον*... *Παραθεματικές πρακτικές στο μυθιστόρημα. Ν. Καχτίστης- Γ. Πάνου- Αλ. Κοτζιάς- Θ. Βαλτινός- Γ. Αριστηνός* (Αθήνα: Σμίλη, 1993).

**Αλμπάνη**, Τζένη & Μαριλένα Κασιμάτη, *Ιστορία των Τεχνών. Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από το Μεσαίωνα ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα* (Πάτρα: W A', Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2001).

**Αναγνωστάκη**, Νόρα, «Η λογοτεχνική κριτική στην Ελλάδα», *Γράμματα και Τέχνες*, 25 (Ιανουάριος 1984), 8. Στη Συζήτηση έλαβαν μέρος οι: Γουλιάμος Κώστας, Αλέξ. Αργυρίου, Κώστας Γουλιάμος, Γιάννης Δάλλας, Αλέξης Ζήρας και Σπύρος Τσακνιάς, 5-12.

**Αποστολίδου**, Βενετία, «Ο Παν. Μουλλάς κριτικός της μεταπολεμικής πεζογραφίας», στο *Η κριτική και οι κριτικοί της Θεσσαλονίκης στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, επιμ. Περικλής Σφυρίδης & Σωτηρία Σταυρακοπούλου (Θεσσαλονίκη: [Πρακτικά Δήμος Θεσσαλονίκης-Αντιδημαρχία Πολιτισμού] [2009]), 155-175.

**Αρανίσης**, Ευγένιος, «Γραφέας εναντίον συγγραφέα», *Βιβλιοθήκη της εφημερίδας Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 7 Δεκεμβρίου 2001, τ.χ.182, 20.

**Αρανίσης**, Ευγένιος, «Η ποίηση στο λογοτεχνικό χρηματιστήριο», *Βιβλιοθήκη της εφημερίδας Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 17 Αυγούστου 2001, τ.χ.166, 6-7.

**Αρανίσης**, Ευγένιος, «Ο θάνατος του Συγγραφέα», *Βιβλιοθήκη της εφημερίδας Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 30 Νοεμβρίου 2001, τ.χ.181, 21.

**Αργυρίου**, Αλέξανδρος, «*Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμ. Α' (Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, 1988).

**Αργυρίου**, Αλέξανδρος, «Ο Σκληρός και τα πρώτα βήματα των σοσιαλιστικών θεωριών στην Ελλάδα», στο *Νέα Κείμενα* (Αθήνα: Κέδρος, Χειμώνας 1971).

**Αργυρίου**, Αλέξανδρος, «Σχέδιο για τα προβλήματα μιας ιστορίας της λογοτεχνίας (Συνέχεια)» *Το Δέντρο*, τχ. 4-5, (Ιανουάριος-Μάρτιος 1984), 26.

**Αργυρίου**, Αλέξανδρος, «Σχέδιο για τα προβλήματα μιας ιστορίας της λογοτεχνίας» *Το Δέντρο*, τχ. 1, (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1983), 5-6.

**Αργυρίου**, Αλέξανδρος, «Σχέδιο για τα προβλήματα μιας ιστορίας της λογοτεχνίας (Συνέχεια)» *Το Δέντρο*, τχ. 3, (Δεκέμβριος 1983), 17-18.

**Αργυρίου**, Αλέξανδρος, Ζήρας Αλέξης, Κοτζιάς Αλέξανδρος, Κουλουφάκος Κώστας, «Το οδυνηρό πέρασμα στην πολιτικοποίηση», *Διαβάζω*, 5-6 (1976-1977)

**Αργυρίου**, Αλέξανδρος, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της. Τόμος Γ': Στους δύστηνους καιρούς (1941-1944)* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2003).

**Αργυρίου**, Αλέξανδρος, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του ετεροκαθορισμένου εμφυλίου πολέμου 1945-1949 Τόμος Δ'* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2003).

**Αργυρίου**, Αλέξανδρος-Κοτζιάς - Αλέξανδρος-Κουλουφάκος - Κώστας-Πλασκοβίτης - Σπύρος-Τσίρκας Στρατής, «Η νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, τόμ. Η', (Αθήνα, Σοκόλης, 1988), 320-393 [= *Η Συνέχεια* 4 (Ιούν.1973), 172-179].

**Αριστηνός**, Γιώργος, *Νάρκισσος και Ιανός. Η νεωτερική πεζογραφία στην Ελλάδα*, εικασ. επίμ. Μ. Στεφανίδης, (Αθήνα: εκδ. Μεσόγειος, 2007).

**Beaton**, Roderick, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο. Βιογραφία*, μτφρ. Μίκα Προβατά (Αθήνα: Ωκεανίδα, 2003).

**Βαγενάς**, Νάσος, «Θεωρία ή Κριτική;» *Πολίτης*, τχ. 83 (Σεπτέμβριος 1987), 67-73.

**Βαγενάς**, Νάσος, «Επαρχιωτισμός και Κριτική», στο *Σημειώσεις από το Τέλος του Αιώνα* (Αθήνα: Κέδρος, 1999), 207 (= δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Το Βήμα*, Αθήνα 14 Ιουλίου 1996).

**Βαγενάς**, Νάσος, «Η κρίση του ελεύθερου στίχου», *Νέα Εστία*, τχ. 1734, Μάρτιος 2001.

**Βαγενάς**, Νάσος, «Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνική κριτική», *Βιβλιοθήκη της εφημερίδας Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 25 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 2002 (συντομευμένη μορφή)· *Νέα Εστία*, τχ. 1743, Μάρτιος 2002 (πλήρης μορφή).

**Βαγενάς**, Νάσος, «Ταυτότητα και ποιητικός λόγος», *Ο Πολίτης*, τχ. 90-91, Ιούλιος-Αύγουστος 2001.

**Βαγενάς**, Νάσος, *Η Εσθήτα της Θεάς: Σημειώσεις για την ποίηση και την κριτική* (Αθήνα: Στιγμή, 1988), 94-95· και Νάσος Βαγενάς, «Θεωρία ή Κριτική;» *Πολίτης*, τχ. 83 (Σεπτέμβριος 1987), 67-73.

**Βαγενάς**, Νάσος, *Μεταμοντερνισμός και Λογοτεχνία* (Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις, 2012, έκδοση επανυξημένη, 1<sup>η</sup> έκδοση 2002).

**Βελικόβσκη**, Σάμαρι, «Το καινούριο Μυθιστόρημα και οι Μύθοι του», *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 104 (Αύγουστος 1963), 158-162.

**Βλαβιανός**, Χάρης & Χρήστος Χρυσόπουλος, *Το διπλό όνειρο της γραφής* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2010).

**Βούλγαρης**, Κώστας (επιμ.), *Η μεταμυθοπλασία ως αφηγηματικός τρόπος και κριτική του μεταμοντερνισμού* (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2018).

**Βούλγαρης**, Κώστας, επιμ., αφιέρωμα στο ένθετο: *αναγνώσεις, Μεταμορφώσεις μιας Remington*, *Η Αυγή*, 17.9.2006 και 24 .9.2006.

**Βούλγαρης**, Κώστας, επιμ., *Η Μεταμυθοπλασία στη Νεοελληνική Πεζογραφία* (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2017), 171-172. (=Μέρος των εργασιών δημοσιεύτηκε σε ηλεκτρονικό περιοδικό στις 11.10.2011).

**Βούλγαρης**, Κώστας, *Η παρτίδα* (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2004), 100-103.

**Βουτουρής**, Παντελής, *Ιδέες της Σκληρότητας και της Καλοσύνης. Εθνικισμός, Σοσιαλισμός, Ρατσισμός (1897-1922)* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2017).



**Γεωργίου**, Μ.Χ., (ψευδώνυμο του Παν. Μουλλά), «Η λογοτεχνία της οργής και τα θεωρητικά της βάθρα», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 102 (Ιούνιος 1963), σημ. 44, 529-539.

**Γκότσης**, Ν. Γιώργος, «Η μετα-μοντέρνα πολυειδία: Ιστορική αναδρομή, εννοιολογική προσέγγιση και ενδεικτική Βιβλιογραφική ανθολογία της συζήτησης για το μετα-μοντέρνο», *αφιέρωμα Διαβάζω*, αρ. 254, (9 Ιανουαρίου 1991), 70-72.

**Δάλλας** Γιάννης, «Η Μεταπολεμική πεζογραφία και η μικροϊστορία: η λανθάνουσα συνάντηση μιας μεθόδου μέσα από τις ατομικές φωνές ως μαρτυρίες του υποστρώματος», στο *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)* (Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1997), 81-98.

**Δασκαλά** Κέλη, «Η γοητεία και λήθη της λυρικής πεζογραφίας στον 20<sup>ο</sup> αιώνα», στο *Για μια ιστορία της λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης: Θέματα και ρεύματα*, επιμ. Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης, Δ. Τζιόβας, (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Μουσείο Μπενάκη, 2012), 239-255.

**Δασκαλόπουλος**, Δημήτρης & Μαρία Στασινοπούλου, «Μανόλης Αναγνωστάκης: Σχήμα Βίου και έργου», *Εντευκτήριο*, τχ. 71 (Δεκέμβριος 2005), 17.

**Δημαράς**, Αλέξης, *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε* (Αθήνα: Εκδόσεις Ερμής, 1974), 89-91.

**Δημαράς**, Κ.Θ., «Η διακόσμηση της ελληνικής ιδεολογίας», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους από 1881 ως το 1913* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, τόμ. ΙΔ', 1977), 411.

**Δημηρούλης**, Δημήτρης, «Η γραφομηχανή ως όπλο», *Αυγή* (17/9/2005) [=Αφιέρωμα για τον Γιάννη Πάνου].

**Δημηρούλης**, Δημήτρης, *Το φάντασμα της θεωρίας. Λογοτεχνία-κριτική-ιστορία* (Αθήνα: Πλέθρον, 1993).

*Έγχρωμη Δομή Εγκυκλοπαίδεια* (Αθήνα: Εκδόσεις Δομή, 1996).

**Ελεφάντης**, Άγγελος, «Η ύβρις, η κάθαρσις, το αδιέξοδο στον αστερισμό του λαϊκισμού», *Ο Πολίτης*, τχ. 100, (Αύγουστος 1989), 36.

**Ζήρας**, Αλέξης, «Θεώρηση της νεοελληνικής κοινωνίας και λογοτεχνίας. Η πεζογραφία από το 1940 ως τις μέρες μας», *Διαβάζω*, 17 (Φεβρουάριος. 1979), 47-52.

**Ζήρας**, Αλέξης, «Συνύφανση παραδοσιακού και μοντέρνου και κρίση της μοντερνικότητας στην ελληνική πεζογραφία 1980-1995», στο *Ιστορική πραγματικότητα*

και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995) (Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 1997), 189-214.

**Θαλάσσης**, Γιώργος, *Η άρνηση του Λόγου στο ελληνικό μυθιστόρημα μετά το 1974* (Αθήνα: Γνώση, 1992).

**Θεοδωρίδης**, Πάνος, «Remington», *Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη, 16.10.1998 και στην ιστοσελίδα <https://www.thegreekcloud.com/grcloud-v1/blogs/blog.php?pg=3&uid=3&id=1055> [ημερ. ανάκτησης 15 Μαΐου 2020].

**Θεοδωρίδης**, Πάνος, «Οι μπαγιάτηδες», *Πράξη*, τχ. 1 (1980). Βλ. και την ιστοσελίδα [http://boustasia.blogspot.com/2009/01/blog-post\\_29.html](http://boustasia.blogspot.com/2009/01/blog-post_29.html), [ημερ. ανάκτησης 10 Μαΐου 2021].

**Θεοδωρίδης**, Πάνος, «Σελίδες για τη ζωή και το συγγραφικό έργο του Αρκά συγγραφέα ΓΙΑΝΝΗ ΠΑΝΟΥ (Παναγιωτόπουλου Τρίπολη 1943-Αθήνα 1998)», *Αρκαδικό Βήμα*, (Μάρτιος-Απρίλιος 2017).

**Θρεγιάδη**, Αντιγόνη Μπέλλου, *Μορφές Μακεδονομάχων και τα Ποντιακά του Γερμανού Καραβαγγέλη* (Αθήνα: Εκδόσεις Τροχαλία, 1984).

*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμ. Ζ', Μέρος Β', 338.

*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΕ', 382-385.

**Καζαντζάκη**, Λήδα, «Η άμεση έκφραση της γραφής μέσα στον κριτικό ρεαλισμό της ιστορίας», *Η Μεταμυθοπλασία στη Νεοελληνική Πεζογραφία*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2017), 119. [=Δημοσιεύτηκε στις «Αναγνώσεις» της *Αυγής*, τχ. 196, 24.9.2006, στο πλαίσιο αφιερώματος για τον συγγραφέα].

**Καλβίνο**, Ίταλο, , *Αν μια νύχτα του χειμώνα ένας ταξιδιώτης*, μτφρ. Ανταίος Χρυσοστομίδης (Αθήνα: Καστανιώτης, 2009).

**Καλογεράς** Γιώργος, «Ζώνες επαφής και μαρτυρίες μετάβασης: οι λογοτεχνικοί “κύκλοι” της ελληνικής μετανάστευσης» στο *Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία: Διεθνείς Προσανατολισμοί και Διασταυρώσεις*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου - Θεοδώρα Τσιμπούκη (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1992), 69-85.

**Καλότυχος** Βαγγέλης, «Φαντασιακοί χάρτες ανάγνωσης», στο *Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία: Διεθνείς Προσανατολισμοί και Διασταυρώσεις*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου - Θεοδώρα Τσιμπούκη (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1992), 205-219.

**Κανέλλης** Ηλίας, «Η παλιά Ρέμινγκτον», *Εξουσία*, 17.10.1998, 71.

**Καραβία** Τίτικα & Καρπούζου, Πέγκυ, *Ελληνική και ελληνόγλωσση βιβλιογραφία θεωρίας της λογοτεχνίας (1940-2007)*, επιμ. Τζούμα Άννα, (Αθήνα: ΕΚΠΑ, Σαριπόλειο Ίδρυμα, 2019).

**Καρακάση**, Αικατερίνη, Μαρία Σπυριδοπούλου, Γεώργιος Κοτελίδης, *Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών* [ηλεκτρ. βιβλ.] (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015), 62-80. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/1979>, [ημερ. ανάκτησης 20 Μαΐου 2021].

**Καψωμένος**, Ερατοσθένης Γ., «Η σημειολογική προσέγγιση της λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Σύντομο διάγραμμα - απολογισμός», στο *Πρακτικά Δεύτερου Συμποσίου Ποίησης. Πανεπιστήμιο Πατρών, 2-4 Ιουλίου 1982*, επιμ. Σωκρ. Λ. Σκαρτσής (Αθήνα: Γνώση, 1983), 189-210.

**Κεκαυμένος**, *Στρατηγικόν*, εισαγ.& μτφρ Δημήτρης. Τσουγκαράκης., επιμ. Θεόδ. Μωυσιάδης (Αθήνα: Εκδόσεις Κανάκη, 1993), 254-255.

**Κολοκοτρώνης**, Θεόδωρος, *Άπαντα*, εισαγωγή και επιμ. Έλλη Αλεξίου, παρουσίαση Γιώργου Τερτσέτη, Αναστάσιου Πολυζωΐδη, Φωτάκου (Αθήνα: Εκδόσεις Μέρμηγκας, Ιστορικές Εκδόσεις 1821).

**Κονδύλης**, Παναγιώτης, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία* (Αθήνα: Θεμέλιο, 1991).

**Κοσμάς**, Κωνσταντίνος, *Μετά την ιστορία: Ιστορία, ιστορικό μυθιστόρημα και εθνικές αφηγήσεις στο τέλος του 20ού αιώνα*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή (Βερολίνο: Freie Universität Berlin, 2002).

**Κοτζιά**, Ελισάβετ, «Η σταδιακή κατάλυση των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στο πεδίο των ιδεών στη δεκαετία 1955-1965», *Νέα Εστία*, τχ. 1743, (Μάρτιος 2002), 404-414.

**Κοτζιά**, Ελισάβετ, «Το έργο των μεταπολεμικών πεζογράφων στη μεταδιδακτορική περίοδο», *Αντί*, τχ. 688, Ιούνιος 1999, 33-37.

Κοτζιά, Ελισάβετ, *Ιδέες και Αισθητική. Μεσοπολεμικοί και Μεταπολεμικοί πεζογράφοι 1930-1974* (Αθήνα: Πόλις, 2006).

**Κοτζιά**, Ελισάβετ, Χατζηβασιλείου Βαγγέλης (ανθολόγηση), *Σύγχρονοι Έλληνες Πεζογράφοι 1974-1990* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 1995).

**Κουμασίδης**, Ιορδάνης, *Αισθητικό και πολιτικό στη μετανεωτερικότητα*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2014).

**Κουνεκάκη**, Πέγκυ «Η επιστροφή του Γιάννη Πάνου», *Η καθημερινή*, Αθήνα 2.8.1998.

**Κωστίου**, Κατερίνα, «Με τον τρόπο της μεταμυθοπλασίας», στο *Η μεταμυθοπλασία ως αφηγηματικός τρόπος και κριτική του μεταμοντερνισμού*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2018), 19-20.

**Κωστίου**, Κατερίνα, *Η ποιητική της Ανατροπής. Σάτιρα. Ειρωνεία. Παρωδία. Χιούμορ* (Εκδόσεις Νεφέλη, 2002).

**Κωστούλας**, Κώστας, , «Των Αγίων Πάντων ή τα ήθη και τα έθιμα των νεοελλήνων», *Η Λέξη*, τχ. 9 (Νοέμβριος 1981), 718. [=Κώστας Κωστούλας, *Δια-λέξεις* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1984), 20-22].

**Λαμπρόπουλος**, Βασίλης, «Μεθοριακή λογοτεχνία και κριτική», στο *Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία, Διεθνείς Προσανατολισμοί και Διασταυρώσεις*, επίμ. Αγγελική Σπυροπούλου και Θεοδώρα Τσιμπούκη (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002), 57-68.

**Λίλλη**, Αυγή, *Η θεωρία του κριτικού ως ποιητική του πεζογράφου και αντίστροφα: Το κριτικό και μυθιστοριογραφικό έργο του Αλέξανδρου Κοτζιά*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή (Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2016).

**Μαλαματάρη**, Γεωργία Φαρίνου, «Αφήγηση/ Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση», *Εστία*, τχ. 1735, (Ιούνιος 2001), 972- 1017.

**Μαλαματάρη**, Γεωργία Φαρίνου, «Μιχαήλ Μπαχτίν», *Βιβλιοθήκη της εφημερίδας Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 3 Νοεμβρίου 2000, 12-14.

**Μάλλη**, Μορφία, *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός και περιφέρεια. Μελέτη της μεταφραστικής θεωρίας και πρακτικής του Νάσου Βαγενά* (Αθήνα: Πόλις, 2002).

**Μαραγκόπουλος**, Άρης, «Συντήρηση και παραβατικότητα: το σκοτεινό πρόσωπο της νεοελληνικής λογοτεχνίας», στο *Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία, Διεθνείς Προσανατολισμοί και Διασταυρώσεις*, επίμ. Αγγελική Σπυροπούλου και Θεοδώρα Τσιμπούκη (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002), 188-201.

**Μαρωνίτης**, Δ. Ν., *Μέτρια και Μικρά* (Αθήνα: Κέδρος, 1989).

**Μαρωνίτης**, Δ.Ν., «Γιάννη Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*», *Ο Πολίτης*, τχ. 73 (Φεβρουάριος 2000), 43.

**Μαρωνίτης**, Δ.Ν., «Γιάννης Πάνου», *Το Βήμα*, Αθήνα, 18.10.1998, αναρτημένο ηλεκτρονικά <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/giannis-panoy/> [ημερ. ανάκτησης 10 Μαΐου 2021].

**Μαρωνίτης**, Δ.Ν., «Δελτίο ειδήσεων», *Το Βήμα*, Αθήνα 21.10.1981.

**Μαρωνίτης**, Δ.Ν., «Μύθος και Ιστορία στο Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ΄», στο *Ο Σεφέρης στην Πύλη της Αμμοχώστου*, πρόλογος Σπύρου Κυπριανού, επιμ. Ε.Χ. Κάσδαγλης (Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1987).

**Μαρωνίτης**, Δ.Ν., «Παραμεθόριος πεζογραφία: Το παράδειγμα του Σωτήρη Δημητρίου», *Εντευκτήριο* 33, 1995-1996, 47-50, επίσης στο Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης, *Κειμενοφιλικά* (Αθήνα: Κέδρος, 1997), 74-78.

**Μαρωνίτης**, Δ.Ν., «Τρία κείμενα για τον Γιάννη Πάνου», *Εντευκτήριο*, τχ. 45/3 (Χειμώνας 1998-1999), 89-93.**Μηλιώνης**, Χριστόφορος, «Η μεταπολεμική πεζογραφία. Πρώτη και δεύτερη μεταπολεμική γενιά». *Με το νήμα της Αριάδνης. Μεταπολεμική Πεζογραφία. Ερμηνεία Κειμένων*, Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1991, 36-37.

**Μικέ Μαίρη**, «Τα κάτοπτρα και τα αντηχεία», *Νέα Εστία*, αρ. 1758 (Ιούλιος-Αύγουστος 2003), 140-144.

**Μιρμίρογλου**, Βλαδίμηρος, *Οι Δερβίσσαι*, ([Αθήνα]: Εκδόσεις Εκάτη, 2001, ανατύπωση, 1<sup>η</sup> έκδοση 1940).

**Μιχαηλίδης**, Ιάκωβος Δ., *Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, Ο στρατιωτικός ηγέτης της Ελληνικής Επανάστασης* (Αθήνα: Μεταίχμιο, Σειρά: 200 Χρόνια από την Επανάσταση. Οι Πρωταγωνιστές, 2020).

**Μοσκώφ**, Κωστής, «Γιάννη Πάνου "...από το στόμα της παλιάς Ρέμινγκτον..."», *Ριζοσπάστης*, Αθήνα 19.2.1982.

**Μουζέλης**, Νίκος, *Νεοελληνική κοινωνία: όψεις υπανάπτυξης*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη (Αθήνα, Εξάντας, 1978).

**Μουλλάς**, Παναγιώτης, «Για μια συνολική θεώρηση της πεζογραφίας μας», *Αντί*, τχ. 688, Ιούνιος 1999, 24-26.

**Μουλλάς**, Παναγιώτης, «Για μια συνολική θεώρηση της σύγχρονης πεζογραφίας μας: Ερωτήματα και προτάσεις», *Αντί*, «Η νεώτερη και σύγχρονη πεζογραφία», τχ. 688 (4.6.1999), 24-26.

**Μουλλάς**, Παναγιώτης, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», *Νεοελληνικά Διηγήματα* (Αθήνα: Ερμής, 1980).

**Μπακογιάννης**, Μιχάλης Γ., «Άφοροι (;) πειραματισμοί στις παρυφές του μοντερνισμού: Το «νέο μυθιστόρημα» («nouveau roman») στην ελληνική πεζογραφία», *Δια-Κείμενα*, τχ. 9, Θεσσαλονίκη 2009, 52.

**Μπάρι** Πίτερ, *Γνωριμία με τη θεωρία. Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία.*, μτφρ. Αναστασία Νάτσινα, (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2013).

**Μπαχτίν**, Μιχαήλ, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός (Αθήνα: Πλέθρον).

**Μπόρχες**, Χόρχε Λουίς, *Άπαντα Πεζά*, μτφρ. & σχόλια Αχιλλέας Κυριακίδης (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005).

**Μπουκάλας**, Παντελής, «Η λέξη και η ύπαρξη: *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, το δεύτερο μυθιστόρημα του Γιάννη Πάνου», *Η Καθημερινή*, Αθήνα 8.9.1998.

**Μπούρας**, Κωνσταντίνος, «Γιάννης Πάνου: *Από το Στόμα της Παλιάς Remington - Ιστορία των Μεταμορφώσεων*», (δημοσιεύτηκε στην ιστοσελίδα <http://giannis-panou.blogspot.com> στις 23.11.2014, [ημερ. ανάκτησης 10 Μαΐου 2021]).

**Νάτσινα**, Αναστασία, «Για τα όρια του μεταμοντερνισμού στην ελληνική πεζογραφία κατά το τελευταίο τέταρτο του 20<sup>ού</sup> αιώνα», στο *Για μια ιστορία της λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης: Θέματα και ρεύματα*, Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας επιμ. (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Μουσείο Μπενάκη, 2012), 387-401.

**Νικορέτζος**, Δημήτρης, «Μεταμοντερνισμός και Αποδόμηση», *Νέα Εστία*, αρ. 1606 (1 Ιουνίου 1994), 1607-1609.

**Ντενίση**, Σοφία, *Το ελληνικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott. (1830-1880)*, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1994).

**Ντοναντόνι**, Σέρτζιο (επίμ.), *Τα μεγάλα Μουσεία του Κόσμου. Ουφίτσι*, μτφρ. Γιάννης Θωμόπουλος, (Αθήνα: Εκδόσεις Φυτράκη, 1969).

**Ο Ταχυδρόμος εις Κάιρον**, Κάιρο; 16.04.1945.

**Οβιδίου** *Μεταμορφώσεων τα οκτώ πρώτα βιβλία μετά βιογραφίας του ποιητού μεταφρασθέντα και δι' αναλύσεων διασαφηνισθέντα υπό Ανδρέου Παπά Γεωργίου και Γεωργίου Παπά Φωτίου. Έκδοσις δευτέρα. Εκδότης Ανέστης Κωνσταντινίδης. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1875, (Ψηφιοποιημένη μορφή Ανέμη), σ. ζ', [ημερ. ανάκτησης 20 Μαΐου 2021].*

*Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1988).

**Παϊβανάς**, Δημήτρης, «Η πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού, ο μεταμοντερνισμός και το ιστοριογραφικό πρόβλημα», *Επιστήμη και Κοινωνία* 12 (Άνοιξη 2004), 297-334.

**Παϊβανάς**, Δημήτρης, *Βία και αφήγηση. Ιστορία, ιδεολογία και εθνικός πολιτισμός στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού* (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2012).

**Πάνου**, Γιάννης, *...από το στόμα της παλιάς Remington...* (Αθήνα: Εκδόσεις ύψιλον, 1983).

**Πάνου**, Γιάννης, «“Η ΤΡΙΠΟΛΙΣ, η πόλις, η απερίγραπτος”, Μια περιήγηση με το συγγραφέα Γιάννη Πάνου», στη στήλη «Περίπατοι στις Πολιτείες», *Το Τέταρτο*, τχ. 20 (1986), 60-62.

**Πάνου**, Γιάννης, «Εκείνα τα Χρόνια», στο *Νέα Κείμενα* (Αθήνα: Κέδρος, Χειμώνας 1971), 83-85 [=αναδημοσίευση στο «Ανθολογία Πεζογράφων της Θεσσαλονίκης», (εκλογή κειμένων: Στέλιος Γούτης, Μιχάλης Πιερής), «Θεσσαλονίκη, Πεζός Λόγος 1912-1980», *Ο πολίτης*, ειδικό τεύχος (Νοέμβριος 1983), 121-122, και (εκλογή κειμένων: Τόλης Καζαντζής), «Πεζογράφοι της Θεσσαλονίκης», «Αφιέρωμα στη Θεσσαλονίκη», *Νέα Εστία*, τχ. 1403, (Χριστούγεννα 1985), 434-435].

**Πάνου**, Γιάννης, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων. Μυθιστόρημα* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998).

**Παπαδημητρίου**, Κωνσταντίνα, *Όπερες βασισμένες στην σαιξπηρική εργογραφία-Σύνθεση παραστάσεων: Οθέλος (Giuseppe Verdi), A midsummer night's dream (Benjamin Britten), The tempest (Thomas Ades)*, Πτυχιακή εργασία (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2010), 17. <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/13980>, [ημερ. ανάκτησης 10 Μαΐου 2021].

**Παπαθεοδώρου**, Γιάννης, «Από την “ιστορία της παιδείας” στα “συγχρονικά τεκμήρια”»: για την *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* του Αλέξανδρου Αργυρίου», στο *Για μια ιστορία της λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης: Θέματα και ρεύματα*, Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας επιμ. (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Μουσείο Μπενάκη, 2012), 547-556.

**Παπαθεοδώρου**, Γιάννης, «Η ξεμπροστιασμένη τεχνική», *Η Μεταμυθοπλασία στη Νεοελληνική Πεζογραφία*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2017), 151. [=Δημοσιεύτηκε στις «Αναγνώσεις» της *Αυγής*, τχ. 196, 24.9.2006, στο πλαίσιο αφιερώματος για τον συγγραφέα].

**Παπανικολάου**, Δημήτρης, «Η τέχνη της χειρονομίας: ξαναδιαβάζοντας τα 18 Κείμενα», *Νέα Εστία*,. 1743 (Μάρτιος 2002), σ. 444-460.

**Παπανικολάου**, Δημήτρης, «Πεθαίνει, ρε, ο συγγραφέας; Μεταμοντερνισμός, πολιτισμική πολιτική και ελληνικές κριτικές αγκυλώσεις» στο *Η πρόσληψη των μετανεωτερικών ιδεών στην Ελλάδα (6 και 7 Μαρτίου 2015)*, επιμ. Ουρανία Καϊάφα (Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη, 2018), 157-188.

**Πατεράκη**, Ρούλα, Συνέντευξη στην ιστοσελίδα <https://www.youtube.com/watch?v=205der2se48>, [ημερ. ανάκτησης 15 Μαΐου 2021].

**Πατσαλίδης**, Σάββας, «Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός: συγκλίσεις και αποκλίσεις», *Ουτοπία*, τχ. 33 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1999), σ.123-135.

**Πετρίδης**, Αντώνης, «Εισαγωγή στην τραγωδία: 2. Ο αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας», (αναρτημένο ηλεκτρονικά <https://antonispetrides.wordpress.com/>), [ημερ. ανάκτησης 20 Μαΐου 2021].

**Πολίτη**, Τζίνα, «Σε αναζήτηση του χαμένου κλειδιού», *Νέα Εστία*, τόμ. 146, τχ. 1714 (Ιούλιος-Αύγουστος 1999), 8-32.

**Ραυτόπουλος**, Δημήτρης, «Μεταπτώσεις της νεωτερικότητας 1960- '75- '90...», *Αντί*, τχ. 688, Ιούνιος 1999, 27-31.

**Ροζάνης**, Στέφανος, «Το “μετά” της μεταμυθοπλασίας», στο *Η μεταμυθοπλασία ως αφηγηματικός τρόπος και κριτική του μεταμοντερνισμού*, Κώστας Βούλγαρης επιμ. (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2018), 13-17.

**Σαββίδης**, Μανόλης, , «Ψυχής Άρματα: Γιάννης Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*», *Το Βήμα*, Αθήνας 21.6.1998.

**Σάθας**, Ν. Κωνσταντίνος, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη ή Συλλογή ανεκδότων μνημείων της Ελληνικής Ιστορίας, Μιχαήλ Ψελλού Ιστορικοί Λόγοι, Επιστολαί και άλλα Ανέκδοτα* (Παρίσι-Βενετία: τόμ. V, 1876).

**Σάθας**, Ν. Κωνσταντίνος, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη ή Συλλογή ανεκδότων μνημείων της Ελληνικής Ιστορίας, Μιχαήλ Ψελλού* (Παρίσι-Βενετία: τόμ. IV', 1876).

**Σαΐνης**, Αριστοτέλης, «“Η αυτοβιογραφία ενός Αθάνατου” Γιάννης Πάνου (1943 -11 Οκτωβρίου 1998) Β' μέρος». Δημοσιεύεται στην ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα <http://www.oanagnostis.gr>, [ημερ. ανάκτησης 20 Μαΐου 2021].

**Σαΐνης**, Αριστοτέλης, «Μια διαδρομή. Η κριτική πρόσληψη του αφηγηματικού έργου του Γιάννη Πάνου» στο Κώστας Βούλγαρης - Θωμάς Σκάσσης – Μισέλ Φάις - Τάσος Χατζητάσης, *25 χρόνια μετά. Γιάννης Πάνου, ...από το στόμα της παλιάς Remington...*, πρόλ. Παναγιώτης Μουλλάς, επιμ.: Αριστ. Σαΐνης (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 2006), 83-128.

**Σαΐνης**, Αριστοτέλης, «Ο “μογιάλος” Γιάννης Πάνου», στο *Η Μεταμυθοπλασία στη Νεοελληνική Πεζογραφία*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης (Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2017), 171-172. (=δημοσιεύτηκε στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Ο Αναγνώστης*, στις 11.10.2011), [ημερ. ανάκτησης 10 Μαΐου 2021].

**Σακελλάριου**, Αθανάσιου Α., *Τα Κυπριακά. Ήτοι γεωγραφία, Ιστορία και Γλώσσα της νήσου Κύπρου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερον* (Αθήνα: Τύποις και Αναλώμασι Π.Γ. Σακελλάριου, 1890).

**Σαμουήλ**, Αλεξάνδρα *Ο βυθός του καθρέφτη. Ο Andre Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998).



**Σαχίνης**, Απόστολος, *Νέοι πεζογράφοι. Είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας: 1945-1965* (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1965).

**Σεβαστάκης**, Α. Νίκος, «Heidegger, Νεωτερικότητα, Μετανεωτερικότητα. Επικίνδυνες σχέσεις;», *αφιέρωμα Διαβάζω*, αρ. 254, (9 Ιανουαρίου 1991), 25-28.

**Σελλά**, Όλγα & Λίζυ Τσιριμώκου επιμ., Άντεια Φραντζή, «Η νεότερη και η σύγχρονη πεζογραφία», τχ. *Αντί*, τχ. 688, Ιούνιος 1999.

**Σεφέρης**, Γιώργος, *Ποιήματα* (Αθήνα: Ίκαρος, 15<sup>η</sup> έκδοση, [1972] 1985).

**Σιλβέστρος**, Παύλος, «Πλάτων κατά τέχνης: Η μοίρα της ποίησης στο δέκατο βιβλίο της Πολιτείας» (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2016), (αναρτημένο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://www.academia.edu>), [ημερ. ανάκτησης 20 Μαΐου 2021].

**Σκαρπέλος**, Π. Γιάννης, «Μετα-μοντέρνα εποχή: Η επιστροφή της ελληνιστικής σκέψης», *αφιέρωμα Διαβάζω*, αρ. 254, (9 Ιανουαρίου 1991), 63-66.

**Σκάσης**, Θωμάς, «Μεγεθύνσεις εκ του μη όντος, σμικρύνσεις εκ του αχανούς», στο: Κώστας Βούλγαρης - Θωμάς Σκάσης – Μισέλ Φάις - Τάσος Χατζητάσης, *25 χρόνια μετά. Γιάννης Πάνου, ...από το στόμα της παλιάς Remington...*, πρόλ. Παναγιώτης Μουλλάς, επίμ.: Αριστ. Σαΐνης (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 2006), 35-55.

**Σκούπρας**, Χρήστος, *Η δραστική παρουσία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου στο πεζογραφικό έργο του Θανάση Βαλτινού: θεματικά μοτίβα του εμφυλίου στο Θανάση Βαλτινό, ομοιότητες και διαφορές με τη μεταπολεμική πεζογραφική παραγωγή*, (Ρ. Αποστολίδης, Α. Κοτζιάς, Α. Φραγκιάς, Σ. Πατατζής, Γ. Πάνου, Σ. Δημητρίου, Ν. Δαββέτας), ανέκδοτη διδακτορική διατριβή (Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2010). Ανακτημένη στη ιστοσελίδα του Εθνικού Αρχείου Διδακτορικών Διατριβών από την ηλεκτρονική Δ/ση: <http://www.didaktorika.gr/eadd/>, σ. 236-240 [ημερ. ανάκτησης 10 Μαΐου 2021].

**Τερζάκης** Φώτης, «Υπάρχει η μεταμοντέρνα Συνθήκη», *Ο Πολίτης*, τχ. 91 (Μάιος 1988), 61-67.

**Τζιόβας**, Δημήτρης, «Το ατομικιστικό μανιφέστο του Γ. Θεοτοκά», *Το Βήμα*, Αθήνα 12 Δεκεμβρίου 1999) και ηλεκτρονικά: <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/to-atomikistiko-manifesto-toy-g-theotoka/> [ημερ. ανάκτησης 2 Μαΐου 2020]. **Τζιόβας**, Δημήτρης, «Το ατομικιστικό μανιφέστο του Γ. Θεοτοκά», *Το Βήμα*, Αθήνα 12 Δεκεμβρίου 1999) και ηλεκτρονικά: <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/to-atomikistiko-manifesto-toy-g-theotoka/> [ημερ. ανάκτησης 2 Μαΐου 2020].

**Τζιόβας**, Δημήτρης, «Το ευρωπαϊκό ίνδαλμα και ο κλειστός τόπος: κεντρόφυγες και κεντρομόλες τάσεις στο ελληνικό μυθιστόρημα», στο Αγγελική Σπυροπούλου - Θεοδώρα Τσιμπούκη (επιμ.), *Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία: Διεθνείς Προσανατολισμοί και Διασταυρώσεις* (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1992), 86-96.

**Τζιόβας**, Δημήτρης, «Το Μετά του Μετά. Θεωρητικός Φορμαλισμός, Μετανεωτερική Αμφισβήτηση και Περιφερειακός Εκσυγχρονισμός», στο *Η πρόσληψη των μετανεωτερικών ιδεών στην Ελλάδα* (6 και 7 Μαρτίου 2015), επιμ. Ουρανία Καϊάφα (Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη, 2018), 113-138.

**Τζιόβας**, Δημήτρης, *Κουλτούρα και Λογοτεχνία. Πολιτισμικές διαθλάσεις και χρονότοποι ιδεών* (Αθήνα: Πόλις, 2014).

**Τζιόβας**, Δημήτρης, *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Αθήνα: Γνώση, 1987).

**Τζιόβας**, Δημήτρης, *Το Παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης: Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα* (Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσεάς, 1993).

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

**Το** Συνέδριο για το Μεταμοντέρνο. Post- Modern ή Post- Mortem;, *Αντί*, τχ. 368, (11 Μαρτίου 1988), 40-44.

**Τουτουντζή**, Ράνια, «Μετα νεωτερικότητα και επικοινωνία (Ο χρόνος, ο χώρος, το βιβλίο), αφιέρωμα Διαβάζω, αρ. 254, (9 Ιανουαρίου 1991), 57-60.

**Τσακνιάς**, Σπύρος, «Γιάννης Πάνου: "...από το στόμα της παλιάς Remington..."», *Η Λέξη*, τχ. 10 (Δεκέμβριος 1981), 809 και στον τόμο: Σπύρος Τσακνιάς, *Δακτυλικά αποτυπώματα: Κριτικά Κείμενα* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1983), 91-95.

**Τσιανίκας**, Μιχάλης, «Φιλολογική σοβαροφάνεια κριτική ανεπάρκεια και λογοκρισία», *Πολίτης*, τχ. 86 (Δεκέμβριος 1987), 65-72.

**Τσινόρεμα**, Σταυρούλα, «Ορθολογισμός και Σχετικισμός: Μοντερνισμός ή Μεταμοντερνισμός», στο *Μοντερνισμός: η ώρα της αποτίμησης*, επιμ. Καλογιάννη Θεοφανώ (Αθήνα: Εταιρία Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1996), 29-57.

**Τσιριμώκου**, Λίζυ, «Το τραγούδι της απέθαντης "Ρέμινγκτον"», *Αντί*, τχ. 671 (23 Οκτωβρίου 1998), 46-47. [=Λίζυ Τσιριμώκου, *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη Λογοτεχνία* (Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2000), 405-410].

**Τσιριμώκου, Λίζυ**, *Εσωτερική ταχύτητα, δοκίμια για τη λογοτεχνία* (Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2000).

**Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος**, «Η ακηδία της αβεβαιότητας: Νεωτερικό και μετανεωτερικό», στο *Μοντερνισμός: η ώρα της αποτίμησης*, επιμ. Καλογιάννη Θεοφανώ (Αθήνα: Εταιρία Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1996), 59-77.

*Υδρία. Ελληνική και Παγκόσμια Μεγάλη Γενική Εγκυκλοπαίδεια* (Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων, 1978).

**Φιλιππίδης, Σ.Ν.**, «Για μια ιστορία της ελληνικής πειραματικής πεζογραφίας κατά την περίοδο 1944-1974», στο *Για μια ιστορία της λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης: Θέματα και ρεύματα*, Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας επιμ. (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Μουσείο Μπενάκη, 2012), 259-279.

**Φραγκόπουλος, Θ.Δ.**, «Ο μεταμοντερνισμός και η στροφή προς το Έπος. Ο “Διγενής Ακρίτας” του Θαν. Παπαθανασόπουλου», *Νέα Εστία*, αρ. 1556 (1<sup>η</sup> Μαΐου 1992), 600-607.

**Φραγκόπουλος, Θ.Δ.**, «Ο μεταμοντερνισμός και η στροφή προς το Έπος. Ο “Διγενής Ακρίτας” του Θαν. Παπαθανασόπουλου», *Νέα Εστία*, αρ. 1557 (15 Μαΐου 1992), 698-703.

**Φραγκόπουλος, Θ.Δ.**, «Οδοί διαφυγής», *Νέα Εστία*, αρ. 1566 (1 Οκτωβρίου 1992), 1395-1397.

**Φραγκόπουλος, Θ.Δ.**, «Σημειώσεις για την μεταμοντέρνα ποίηση», *Νέα Εστία*, αρ. 1633 (15 Ιουλίου 1995), 929-932.

**Χαραλαμπίδου, Νάτια**, «Κύπρος και Σεφέρης. Στα περίχωρα της Κερύνειας. Μια απόπειρα ερμηνείας της διαλογικής μορφής του ποιήματος», στο *Ο Σεφέρης στην Πύλη της Αμμοχώστου*, πρόλογος Σπύρου Κυπριανού, επιμ. Ε.Χ. Κάσδαγλης (Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1987).

**Χατζηβασιλείου, Βαγγέλης**, «Από τον μοντερνισμό προς το μεταμοντερνισμό; Κάποιες πρώτες εξηγήσεις για την πορεία και τις μεταμορφώσεις της ελληνικής πεζογραφίας, στο τελευταίο τέταρτο του 20<sup>ου</sup> αιώνα», στο *Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία: Διεθνείς Προσανατολισμοί και Διασταυρώσεις*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου - Θεοδώρα Τσιμπούκη (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1992), 151-173.

**Χατζηβασιλείου, Βαγγέλης**, «Η ελληνική λογοτεχνία μετά το 74. Συγκλίσεις και αποκλίσεις», *Αντί*, τχ. 688, Ιούνιος 1999, 36-38.

**Χατζηβασιλείου**, Βαγγέλης, «Ιστορία και ρεαλισμός στους πεζογράφους της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς», στο *Επιστημονικό Συμπόσιο. Ιστορική πραγματικότητα και Νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, 7 και 8 Απριλίου 1995 (Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη, 1995), 49-57.

**Χατζηβασιλείου**, Βαγγέλης, *Οδόσημα: Στοιχεία προσανατολισμού στο τοπίο της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 1999). [=Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Αλληγορία, μυθοποίηση και το εργαστήριο του συγγραφέα: Από τον Χειμώνα ως τον Τόλη Καζαντζή», *Εντευκτήριο*, τχ. 9 (Χειμώνας 1989)].

**Χριστιανόπουλος**, Ντίνος, «Ποίηση ή μεταποίηση», *Διαγώνιος*, 11 (1975), 168-169.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α

1. Ανοίγω τα μογιλάλα και βραδύγλωσσα χείλη και πριν απ' όλα παρακαλώ τους μέλλοντας εντυγχάνειν τήδε τη βίβλω να μη διατρέξουν αυτήν επιπόλαια αλλά να σκύψουν πάνω της με προσοχή και επιμέλεια και να τρυγήσουν με φιλόπονη σπουδή τις παλιές ιστορίες <sup>1486</sup>[...]. Κάποιοι από το πλήθος τὰς όφρϋς άνατείνοντες και δακτυλοδεικτούντες θ' αδειάσουν το φαρμάκι τους: Αυτός δεν είναι που θ' αναιρούσε εκ βάθρων των ελληνικών υποθέσεων την πλάνην; Αυτός δεν ισχυρίστηκε ότι αν κάποιος ήθελε βασανίσει τις ελληνικές υποθέσεις θ' ανακάλυπτε πλάσματα και μυθώδη σοφίσματα και αδύνατα παντελώς; Αυτός δεν απορούσε για τα αμύθητα βάρη τη γης πως είναι δυνατόν να κρέμονται στον αέρα και να στέκονται και να μη καταπίπτουν; Πώς τώρα εμφανίζεται ελληνίζων;<sup>1487</sup>

1. [...] άνοίγω τὰ μογιλάλα και βραδύγλωσσα χείλη, [...] Πρῶτον μὲν πάντων παρακαλῶ τοὺς μέλλοντας έντυγχάνειν τῆδε τῆ βίβλω, ἵνα μετὰ πάσης προσοχῆς καὶ έπιμελείας τὴν άνάγνωσιν ποιήσωνται, καὶ μὴ παρέργως αὐτὴν διαδραμεῖν, ἀλλὰ καὶ τοὺς τόπους καὶ τὰ σχήματα καὶ τὰς έγκειμένας ἱστορίας μετὰ πάσης σπουδῆς φιλοπόνως άπομάξοιντο.<sup>1488</sup> [...] ἔνιοι δὲ τὰς όφρϋς άνατείνοντες [...] Τινὲς χριστιανίζειν νομιζόμενοι καὶ τὴν θεϊαν Γραφὴν μηδέν λογιζόμενοι, ἀλλὰ περιφρονοῦντες καὶ ὑπερφρονοῦντες κατὰ τοὺς έξωθεν φιλοσόφους, σφαιρικὸν εἶναι τὸ σχῆμα τοῦ οὐρανοῦ ὑπολαμβάνουσιν εκ τῶν ἡλιακῶν καὶ σεληνιακῶν έκλείψεων πλανώμενοι [...] καὶ γάρ εἰάν τις θελήσειε βασανίσει τὰς ελληνικὰς ὑποθέσεις, πλάσματα πάντως εύρήσει καὶ μυθώδη σοφίσματα καὶ αδύνατα παντελῶς.<sup>1489</sup>

2. Η όντως ευαίσθητη υγεία μου και η ασθενική μου κράση είναι αλήθεια δεν στάθηκαν εμπόδιο στ' ατελείωτα ταξίδια μου. Στη λυσσασμένη αναζήτηση των νεανικών μου χρόνων αισθάνθηκα βαθιά την έλλειψη της έξωθεν εγκύκλιας παιδείας και στερημένος και άμοιρος της ρητορικής τέχνης αναγκαζόμουν συχνά ν' απομυζώ τη γνώση με μίαν αρκετά αδόκιμη και άκομψη σειρά ερωτηματικών σχημάτων, αδυναμία που τρυφερά παρέβλεπαν οι φίλοι και βάνουσα υπογράμμιζαν οι υπερόπτες.<sup>1490</sup>

<sup>1486</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 11.

<sup>1487</sup> ό.π., 12.

<sup>1488</sup> Migne, *Ελληνική Πατρολογία*, 52-53.

<sup>1489</sup> ό.π., 56, 60.

<sup>1490</sup> Πάνου, *Ιστορία των μεταμορφώσεων*, 12.

2. [...] ἀσθενῶν ἡμῶν τυγχανόντων τῷ σώματι, ταῖς τε ὄψεσι καὶ τῇ ξηρότητι τῆς γαστρὸς πιεζομένων, καὶ συνεχῶς λοιπὸν ἐκ τούτου ἀσθενείαις συχναῖς περιπιπτόντων, ἄλλως τε δὲ καὶ τῆς ἔξωθεν ἐγκυκλίου παιδείας λειπομένων καὶ ῥητορικῆς τέχνης ἀμοιρούντων καὶ στωμυλία λόγων ἢ κομπῶν χαρακτηῖρι συνθεῖναι λόγον οὐκ εἰδόντων, καὶ ταῖς τοῦ βίου πλοκαῖς ἀσχολουμένων. Αὐτὸς οὐδὲν ἦπτον ἐνοχλῶν ἡμῖν οὐ διέλειπες, ὡς λόγον ἡμᾶς ἔγγραφον ἐκθεῖναι <sup>1491</sup> [...] Ἐμοῦ δὲ λίαν εἰς τοῦτο ἀποροῦντος, μάλιστα διὰ τοὺς φιλεγκλήμονας, ὧν εὐπορος ἢ διαβολὴ καὶ πολλὰς ὕλας τοῦ σκώπτειν ἔχουσα, ὄκνος οὐχ ὁ τυχῶν με κατεῖχεν. Αὐτὸς δὲ πάλιν προὔτρεπες κατακρίμασι βαρῶν ἐπὶ τὸ συγγράφειν, [...] <sup>1492</sup>

3. Αδιαπέραστα καταπετάσματα ἀπὸ υἰακίνθο, βύσσο, πορφύρα καὶ κόκκινο με χώρισαν ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους. <sup>1493</sup>

3. Τὰ δὲ πρῶτα αὐτῆς σκεπάσματα ἦν ὑφαντὰ ποικίλα ἐξ υἰακίνθου καὶ πορφύρας καὶ κεκλωσμένης βύσσου <sup>1494</sup> καὶ κοκκίνου ὡσπερ καὶ τὸ καταπέτασμα, ἃ καὶ αὐλαίας καλεῖ ἢ Γραφή <sup>1495</sup> [...] Πάλιν τὸ καταπέτασμα ἐξ υἰακίνθου καὶ πορφύρας καὶ βύσσου καὶ κοκκίνου κελεύει γίνεσθαι, ποικίλον κατὰ τὰ τέσσαρα στοιχεῖα, ἦτοι καὶ πρὸς εὐπρέπειαν. <sup>1496</sup>

4. Ἐτρεμα σύγκορμος καθὼς τα κύματα αἰσθήσεων με κατέκλυζαν καὶ μπορούσα να περιγράψω κάθε κόκκο του σύμπαντος κόσμου καὶ στρέψε το καράβι στην ανατολή εἶπα στον κυβερνήτη δεν βλέπεις το εξαίσιο καὶ μέγα κύμα του Ωκεανού καθὼς εἰσβάλλει στον Περσικό καὶ τον Αράβιο Κόλπο, δεν οράς το ὄριο, το αμίζον χάος καὶ τα σούσφα τα αεροπόρα; Θέλεις να χαθούμε ὅλοι; <sup>1497</sup>

<sup>1491</sup> Migne, *Ελληνική Πατρολογία*, 72.

<sup>1492</sup> ὁ.π., 73.

<sup>1493</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 12.

<sup>1494</sup> Βύσσο: εξαιρετικά σπάνιος, τύπος μεταξιού, συχνά ονομάζεται καὶ «μετάξι της θάλασσας». Φτιάχνεται ἀπὸ ἓνα υγρὸ που εκκρίνει ἡ πῖνα (*Pinna Nobilis*), ἓνα ὄστρακο που μοιάζει με τεράστιο μύδι. Για τοὺς ἀρχαίους Αἰγυπτίους, τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνας καὶ τοὺς Ρωμαίους ἡ βύσσος ἦταν ἡ ἐκλεκτότερη ὑφαντικὴ ὕλη, κυρίως ἐξαιτίας τῆς ιδιότητάς της νὰ λάμπει στον ἥλιο. «Το πολὺτιμο μετάξι τῆς θάλασσας» (ἀναρτημένο ηλεκτρονικά στο [www.tovima.gr](http://www.tovima.gr), 4 Σεπτεμβρίου 2015 )

<sup>1495</sup> J J Migne, *Ελληνική Πατρολογία*, 204.

<sup>1496</sup> Το συγκεκριμένο παράθεμα επαναλαμβάνεται σε ἀρκετὰ σημεῖα τοῦ κεφαλαίου, ὁ.π., 209.

<sup>1497</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 13.

4. [...] καὶ ἔλεγον τῷ κυβερνήτῃ· Ἄπωσαι τὴν ναῦν ἐπὶ τὰ ἀριστερὰ εἰς τὸν κόλπον, μὴ ἐκσύρωμεν τοῖς ρεύμασι καὶ ἐμπέσωμεν εἰς τὸν Ὠκεανὸν καὶ ἀπολώμεθα. Ὁ γὰρ Ὠκεανὸς εἰς τὸν κόλπον εἰσβάλλων κύμα μέγα καὶ ἐξάισιον ἐποίει, ἐκ τοῦ δὲ κόλπου ρεύματα εἴλκον ἐπὶ τὸν Ὠκεανόν, καὶ ἦν φρικτὸν ἡμῖν πάνυ τὸ θέαμα καὶ δειλία πολλὴ κατεῖχεν ἡμᾶς. Ἐκ τῶν δὲ πετεινῶν ἐκείνων τῶν καλουμένων σοῦσφα ἠκολούθουν ἡμῖν ἐπὶ πολὺ πετόμενα κατὰ τὸ ὕψος, ἅτινα ἐσήμαινον ἐγγὺς εἶναι τὸν Ὠκεανόν.<sup>1498</sup>

5. Ναι, εἶναι ἀλήθεια, λένε οἱ Ἰνδοὶ φιλόσοφοι οἱ αποκαλούμενοι Βραχμάνες, ἀν βάλεις ἓνα βούρλο νὰ περάσει ἀπὸ τῆ χώρα τῆ λεγόμενῃ Τζίνιστα διὰ μέσου τῆς Περσίας ἕως τὴν Ῥωμανίαν, τότε εἶναι τὸ μέσον τοῦ κόσμου τῆς γῆς τῆς οἰκουμένης.<sup>1499</sup>

5. Καὶ φασιν οἱ Ἰνδοί, οἱ φιλόσοφοι, οἱ καλούμενοι Βραχμάνες, ὅτι ἐὰν βάλῃς ἀπὸ Τζίνιστα σπαρτίον διελθεῖν διὰ Περσίδος ἕως Ῥωμανίας ὡς ἀπὸ κανόνος τὸ μεσαίτατον τοῦ κόσμου ἐστὶ, καὶ τάχα ἀληθεύουσιν.<sup>1500</sup>

6. Ὄταν τραβήχτηκαν τὰ νερά καὶ κάθε πρᾶγμα πήρε τὴ θέση τοῦ οἱ ἀνθρώποι κατασκεύασαν πλίνθους τοὺς πέρασαν ἀπὸ τὴ φωτιά καὶ ἀρχισαν νὰ χτίζουν πύργου ὑψηλό που ἡ κορυφή τοῦ θα ἔφτανε στὸν οὐρανὸ ἔτσι που ἀν τὰ νερά ξαναγύριζαν νὰ μπορούσαν νὰ σωθοῦν καταφεύγοντας στα οὐράνια δώματά τοῦ.<sup>1501</sup>

6. Μετὰ τὸν κατακλισμὸν τῶν ἀνθρώπων λοιπὸν πληθυνθέντων ἔσω ἐν τῇ ἀνατολῇ, [...] Ἀλλὰ δεῦτε, πλινθεύσωμεν πλίνθους καὶ ὀπτήσωμεν αὐτὰς πυρί, ἵνα τοῖς ὕδασι ἀντέχωσι, καὶ ἀσφάλτῳ οἰκοδομήσαντες ποιήσωμεν πύργον ὑψηλόν, οὗ ἡ κεφαλὴ ἔσται ἕως τοῦ οὐρανοῦ, ἵνα τοῦ μὲν κατακλισμοῦ ῥυσθέντες σωθῶμεν ἐν τῷ πύργῳ.<sup>1502</sup>

7. Ὁ Ξενοφάνης ὁ Κολοφώνιος ἐβλεπε τὴ Γῆ ριζωμένην στὸ ἀπειρο καὶ ἀρχικὰ σκεπασμένη με νερά.<sup>1503</sup>

<sup>1498</sup> Migne, *Ελληνική Πατρολογία*, 88.

<sup>1499</sup> Πάνου, *Ἱστορία των Μεταμορφώσεων*, 14.

<sup>1500</sup> Migne, *Ελληνική Πατρολογία*, 96-97.

<sup>1501</sup> Πάνου, *Ἱστορία των Μεταμορφώσεων*, 18.

<sup>1502</sup> Migne, *Ελληνική Πατρολογία*, 136.

<sup>1503</sup> Πάνου, *Ἱστορία των Μεταμορφώσεων*, 20.

7. Ξενοφάνης δὲ ὁ Κολοφώνιος, ἄπειρον ὑποτιθέμενος εἶναι τὴν γῆν, πρόδηλός ἐστι μὴ δεχόμενος τὴν σφαῖραν.<sup>1504</sup>

8. Τὴν βαριά καὶ ἐπιμήκη Γῆ αφοῦ εθεμελίωσε ὁ Θεὸς στὴ δική της ἀσφάλεια συνέδεσε τὰ τέσσερα ἄκρα τοῦ οὐρανοῦ, ἐκτείνων τὸν οὐρανὸν ὡσεὶ δέρριν, καὶ κατὰ τὸ πλάτος της, ἀπὸ κάτω μέχρι τοῦ ὑψοῦ τοῦ οὐρανοῦ ετείχισε τὸ μέρος καὶ ἀπέκλεισε τὸ χῶρον, δημιουργώντας ἐτσι κατὰ τὸ μήκος ἓνα καμαροειδῆ θόλο, ὁ στήσας τὸν οὐρανὸν ὡς καμάραν.<sup>1505</sup>

8. Θεμελιώσας τοίνυν ὁ Θεὸς τὴν γῆν ἐπὶ τὴν αὐτῆς ἀσφάλειαν, ἐπιμήκη ἔσαν, τὸν οὐρανὸν κατ' ἄκρα τοῖς ἄκροις τῆς γῆς συνέδησε· στήσας μὲν κάτωθεν τὰ ἄκρα τοῦ οὐρανοῦ ἐκ τεσσάρων μερῶν, ἄνωθεν δὲ ὑψηλότατα πάνυ ἐπὶ τὸ μήκος τῆς γῆς καμαρώσας, εἰς δὲ πλάτος τῆς γῆς τὰ ἄκρα τοῦ οὐρανοῦ ἀπὸ κάτωθεν ἕως ἄνω τειχίσας καὶ ἀποκλείσας τὸν χῶρον, οἶκον, ὡς ἂν τις εἴποι, παμμεγέθη ὡς ἐν τάξει θόλου καμαροειδοῦς ἐπιμήκουσ ἐποίησεν. «Ὁ στήσας» γὰρ «τὸν οὐρανὸν ὡς καμάραν».<sup>1506</sup>

9. Ἀπὸ σε τὸν Ὠκεανὸ τέσσερις εἰσβάλλουν Κόλποι στὴ Γῆ τὴν οἰκουμένην: κατὰ τὸ δυτικὸ μέρος ὁ τῶν Γαδεῖρων ποῦ φτάνει ἕως ἐμᾶς, κατὰ τὸ νότιο ὁ Ἀράβιος ἢ ἐρυθραῖος καὶ ὁ Περσικὸς ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ τέλος τῆς Αἰθιοπίας, καὶ κατὰ τὸ βόρειο ὁ καλούμενος Κασπία Θάλασσα. Μόνον αὐτοὶ πλέονται γιὰ εἶναι ἀδύνατο γιὰ τὸν ἄνθρωπο νὰ διαπλέυσει τὸν Ὠκεανὸ ἐξαιτίας τῶν ἀπείρων ἀποστάσεων, τῶν ρευμάτων καὶ τῶν ἀτμῶν ποῦ ἀμβλύνουν τὶς ἀκτίνες τοῦ ἡλίου.<sup>1507</sup>

9. Εἰσὶ δὲ ἐν ταύτῃ τῇ γῇ εἰσβάλλοντες ἐκ τοῦ Ὠκεανοῦ, καθὼς καὶ οἱ ἕξωθεν ἐν τούτῳ ἱστοροῦντες ἀληθεύουσι, κόλποι τέσσαρες, οὗτος ὁ παρ' ἡμῖν ὁ κατὰ τὴν Ῥωμανίαν ἀπὸ τῶν Γαδεῖρων, κατὰ τὸ δυτικὸν μέρος τῆς γῆς εἰσβάλλων, καὶ ὁ Ἀράβιος ὁ καλούμενος Ἐρυθραῖος καὶ ὁ Περσικὸς [...] ἔνθα καὶ ἡ γῆ τῆς Αἰθιοπίας τέλος ἔχει. [...] Καὶ ὁ τέταρτος ἐκ τοῦ βορείου μέρους τῆς γῆς εἰσβάλλων ἀνατολικώτερος, ὁ

<sup>1504</sup> Migne, *Ελληνική Πατρολογία*, 117.

<sup>1505</sup> Πάνου, *Ἱστορία τῶν Μεταμορφώσεων*, 28.

<sup>1506</sup> Migne, *Ελληνική Πατρολογία*, 80-81.

<sup>1507</sup> Πάνου, *Ἱστορία τῶν Μεταμορφώσεων*, 28.



καλούμενος Κασπία θάλασσα, [...] Οὔτοι γὰρ μόνοι οἱ κόλποι πλέονται, ἀδυνάτου ὑπάρχοντος τοῦ Ὠκεανοῦ πλέεσθαι διὰ τὸ πλῆθος τῶν ρευμάτων καὶ τῶν ἀναδιδομένων ἀτμῶν καὶ ἀμβλυόντων τὰς ἀκτῖνας τοῦ ἡλίου, καὶ τὸ πολλὰ διαστήματα ἔχειν.<sup>1508</sup>

10. Πολλοὶ ταξιδιώτες κυνηγώντας τὸ ἐμπόριο τοῦ μεταξίου ἐφτάσαν ἐν τῇ χώρᾳ τῇ λεγόμενῃ Τζίνιστα, ἐν τῷ ἀκρότατο σημείῳ τοῦ κόσμου, πολὺ πέρα ἀπὸ τὸν Περσικὸν καὶ ἀφ’ οὗ ἀφήσουμε πίσω μας τὴν νῆσον ποὺ οἱ Ἰνδοὶ ἀποκαλοῦν Σελεδίβα καὶ οἱ Ἕλληνες Ταπροβάνη.<sup>1509</sup>

10. Εἰ γὰρ διὰ μέταξιν εἰς τὰ ἔσχατα τῆς γῆς τινες ἐμπορίας οἰκτρᾶς χάριν οὐκ ὀκνοῦσι διελθεῖν, πῶς ἂν περὶ τῆς θέας αὐτοῦ τοῦ παραδείσου ὤκνησαν πορεύεσθαι; Αὕτη δὲ ἡ χώρα τοῦ μεταξίου ἐστὶν ἐν τῇ ἐσωτέρᾳ πάντων Ἰνδία, κατὰ τὸ ἀριστερὸν μέρος εἰσιόντων τοῦ Ἰνδικοῦ πελάγους, περαιτέρω πολὺ τοῦ Περσικοῦ κόλπου καὶ τῆς νήσου τῆς καλουμένης παρὰ μὲν Ἰνδοῖς, Σελεδίβα, παρὰ δὲ τοῖς Ἕλλησι, Ταπροβάνη, Τζίνιστα οὕτω καλουμένη.<sup>1510</sup>

11. Πέρα ἀπὸ τῆς Τζίνιστας ποὺ τὴν κυκλῶναι τὸν Ὠκεανὸς οὐκ ὑπάρχει τόπος. Ἐν τῇ Γῇ τὴν πέραν τοῦ Ὠκεανοῦ πρὸς τὴν ἀνατολὴν ἐν τῇ μέσῃ τῆς Εἰδέμ ἀναβλύζει πηγὴ ποτίζουσα ὅλον τὸν Παράδεισον, καὶ τὰ ὑπόλοιπα νερὰ κυλοῦνται κάτω ἀπὸ τὴν γῆν καὶ κάτω ἀπὸ τὸν Ὠκεανὸν καὶ ἀναδίδονται ἐν τῇ Γῇ τὴν οἰκουμένην καὶ σχηματίζουν τέσσαρις ποταμούς. Πρῶτος ὁ ποταμὸς Φεισῶν ἐν τῇ χώρᾳ τῇ Ἰνδικῇ, ποὺ μερικοὶ ἀποκαλοῦν Ἰνδὸν ἢ Γάγγην, με πολλὰ στόμια ἐν τῷ Ἰνδικῷ πέλαγῳ ποὺ κατεβάξει κιβώρια καὶ φύλλα καὶ λωτάρια καὶ κροκοδείλους, ὅπως ὁ Νεῖλος. Δεύτερος ὁ ποταμὸς Γῆν διέρχεται ὅλην τὴν Αἰθιοπία καὶ τὴν Αἴγυπτον καὶ ἐκρέει ἐν τῷ κόλπῳ, καὶ τέλος Τίγρης καὶ Ευφράτης διὰ μέσου τῆς Παρσαρμενίας χύνονται ἐν τῷ Περσικῷ.<sup>1511</sup>

11. Ἡμεῖς δὲ τῇ ἀκολουθίᾳ χρώμενοι πάλιν ὑποτιθέμεθα λέγοντες τοὺς τέσσαρας ποταμούς, οὓς ἡ θεὸς λέγει Γραφῇ ἐξέρχεσθαι τοῦ παραδείσου, τὸν Ὠκεανὸν διατέμνουσι καὶ ἀναδίδονται ἐν τῇ γῇ ταύτῃ. Ὁ μὲν Φεισῶν ἐν τῇ Ἰνδικῇ χώρᾳ, ὃν

<sup>1508</sup> Migne, *Ἑλληνικὴ Πατρολογία*, 85-88.

<sup>1509</sup> Πάνου, *Ἱστορία τῶν Μεταμορφώσεων*, 29.

<sup>1510</sup> Migne, *Ἑλληνικὴ Πατρολογία*, 96.

<sup>1511</sup> Πάνου, *Ἱστορία τῶν Μεταμορφώσεων*, 29-30.

καλοῦσί τινες Ἰνδὸν ἢ Γάγγην, ἐκ τῶν μεσογείων που κατερχόμενος πολλὰς ἐκροίας ἔχει ἐν τῷ Ἰνδικῷ πελάγει. Καὶ οὗτος δὲ ὁ ποταμὸς καὶ κιβώρια ἔχει καὶ τὰ καλούμενα νειλαγαθία καὶ φύλλα καὶ λωτάρια καὶ κροκοδείλους καὶ ἕτερα, ἃ ἔχει ὁ Νεῖλος. Ὁ δὲ Γηὼν ἀπὸ τῶν μερῶν τῆς Αἰθιοπίας διερχόμενος πᾶσαν τὴν Αἰθιοπίαν καὶ Αἴγυπτον τὰς ἐκροίας ἐπὶ τὸν παρ' ἡμῖν κόλπον ἐκπέμπει, ὁ δὲ Τίγρις καὶ Εὐφράτης ἀπὸ τῶν μερῶν τῆς Περσαρμενίας διερχόμενοι μέχρι τοῦ Περσικοῦ κόλπου.<sup>1512</sup>

12. Αφοῦ λοιπὸν ὁ Θεὸς τοποθέτησε τὴν Γῆν θεμέλιον τοῦ παντός ἐπειδὴ εἶναι ξηρά, διέταξε τὸ ὕδωρ ὡς υγρὸ καὶ ρευστὸ νὰ βρῖσκεται ὑπεράνω αὐτῆς καὶ ἡ ἀντίθεση τῶν δύο στοιχείων νὰ παρέχει τὴν εὐκρασίαν. Μετὰ τοποθέτησε τὸν αέρα ὡς ψυχρὸ στοιχεῖον καὶ πᾶνω ἀπὸ αὐτὸν τοποθέτησε τὴν φωτιά ὡς θερμὸν. Με σοφία δὲ μετὰξύ φωτιάς καὶ γῆς μεσολαβοῦν ὁ αἶρας καὶ τὸ νερὸν, γιὰ αλλιῶς τὸ παν κινδύνευε νὰ ἀποτεφρωθῆ καὶ νὰ γίνουσι ὅλα στάχτη. Ἀπὸ τὸ νερὸν ἐπίσης κατασκεύασε τὸ στερέωμα τὸ ὁποῖον συνέδεσε στὸ μέσον τοῦ ὕψους τοῦ οὐρανοῦ χωρίζοντας τὰ ὕδατα σὲ πᾶνω καὶ σὲ κάτω νερά. Δημιουργήθηκαν με αὐτὸν τὸν τρόπο δύο χώροι, τὸ ἰσόγειον προορισμένον γιὰ τὸν θνητὸν καὶ τρεπτὸν παρόντα βίον καὶ τὸ ἀνώγειον γιὰ τὸν μέλλοντα, ἀθάνατον καὶ ἀτρέπτον.<sup>1513</sup>

12. Πάλιν περὶ τῶν τεσσάρων στοιχείων λέγομεν ὅτι τὴν γῆν πρῶτον, ξηρὰν οὔσαν, ἐδράσας ὁ Θεὸς θεμέλιον τοῦ παντός ὡς βαρεῖαν τέθεικε· πάλιν τὸ ὕδωρ, τοὔτεστι τὸ ὑγρὸν, ὡς ρευστὸν ὄν, ἐπάνω τῆς γῆς ἔταξεν· ὡς δὲ ἐναντία ταῖς ποιότησιν ὁμοῦ ἐδικαίωσεν εἶναι διὰ τὴν εὐκρασίαν. Πάλιν ἀνώτερον τούτων τὸν αέρα ἔταξε ψυχρὸν, καὶ πάλιν ἀνώτερον τὸ πῦρ, τοὔτεστι τὸ θερμόν, [...] τοῖς ἄλλοις δύο μεσάζειν ἐδικαίωσε, τῷ τε ξηρῷ καὶ θερμῷ, ἵνα μὴ τὸ πᾶν διαφθαρή καὶ ἀποτεφρωθῆ. [...] Εἶτα τῇ δευτέρᾳ ἡμέρᾳ ἐκ τοῦ ὕδατος κατασκευάζει τὸ στερέωμα, ὃ συνδεῖ καταμέσσοθεν τοῦ ὕψους τοῦ οὐρανοῦ, μερίζον τὰ ὕδατα ἄνωθεν καὶ κάτωθεν μεσολαβοῦν. Γίνονται οὖν χώροι δύο ὡσανεὶ ἀνάγειον καὶ κατάγειον, ὧν τὸ μὲν κατάγειον ἤρμοσεν εἰς δίκαιον εἶναι τῷ θνητῷ καὶ τρεπτῷ βίῳ τούτῳ, τὸ δὲ ἀνάγειον τῷ μέλλοντι ἀθανάτῳ καὶ ἀτρέπτῳ βίῳ προητοίμασεν.<sup>1514</sup>

<sup>1512</sup> Migne, *Ελληνική Πατρολογία*, 117.

<sup>1513</sup> Πάνου, *Ἱστορία τῶν Μεταμορφώσεων*, 30.

<sup>1514</sup> Migne, *Ελληνική Πατρολογία*, 129, 141.

13. Μετά διόρισε τους αγγέλους στις διάφορες δουλειές: άλλοι να κινούν τον αέρα, άλλοι τον ήλιο, άλλοι τη σελήνη, άλλοι τα άστρα, άλλοι να δουλεύουν τις νεφέλες και τις βροχές, και όλα αυτά προς τιμήν της εικόνας του Θεού δηλαδή του ανθρώπου σαν πιστοί υπήκοοι και στρατιώτες του βασιλιά.<sup>1515</sup>

13. Οί μὲν γὰρ τῶν ἀγγέλων τὸν ἀέρα κινεῖν ἐπέτρεποντο, οἱ δὲ τὸν ἥλιον, οἱ δὲ τὴν σελήνην, ἄλλοι τὰ ἄστρα, ἕτεροι νέφελαι καὶ βροχᾶς ἐργαζόμενοι, καὶ ἕτερα πολλά· τοῦτο γὰρ ἔργον καὶ νόμος τῶν ἀγγελικῶν ταγμάτων τε καὶ Δυνάμεων ἐστίν, τὸ διακονεῖν πρὸς εὐεργεσίαν καὶ τιμὴν τῆς εἰκόνας τοῦ Θεοῦ, τουτέστι τοῦ ἀνθρώπου, καὶ κινεῖν πάντα, ὡς ὑπήκοοι στρατιῶται τοῦ βασιλέως.<sup>1516</sup>

14. Ολίγον μετά τον θάνατον του Ψελλού φιλοσκώμμων τις Καππαδόκης, κρυπτόμενος υπό το ψευδώνυμον Τιμαρίων, συνέταξε διαλογικῶς κατά μίμησιν της Νεκρομαντείας του Λουκιανού την φαντασιώδη κάθοδον αυτού εις τον άδην. Ένθα παρά τους σοφούς της αρχαίας Ελλάδος είδε και τους προ μικρού αποθανόντας τρεις καθηγητάς των φιλοσοφικών μαθημάτων εν τη του Βυζαντίου ακαδημία. Ἡ τον Μιχαήλ Ψελλόν, τον Ιωάννην τον Ιταλόν και Θεόδωρον τον Σμυρναίον και ο μεν αριστοτελίζων Ιωάννης διακριθείς εν τη ζωή επί ταραχώδει διδασκαλία και ίδια επί επινοήσει ανοήτων δογμάτων, τα οποία και η εκκλησία ανεθεμάτισεν, αποβάλλεται μετ' αποστροφής υπό των φιλοσόφων, ως υπέρ το δέον χριστιανίζων, και δερόμενος υπό του κυνικού Διογένους μάτην επικαλείται την συνδρομήν του Σταγειρίτου· τον δε πλατωνίζοντα Ψελλόν, τεταγμένον μετά του Ασκληπιού και του Ιπποκράτους εν τοις συνέδροις του εν τω άδη δικαστηρίου<sup>1517</sup> [...] Επί τούτοις ήλθε και ο Βυζάντιος σοφιστής· και τους μεν φιλοσόφους προσιών ηδεώς ησπάζετο παρ' αυτώ, και το, Χαίρε Βυζάντιε, πυκνόν ελέγετο· πλην ιστάμενος ωμίλει τούτοις· και ούτε αυτοί τούτον εκάθιζον, ούτε αυτός επεβάλλετο. Παριών δε επί τους σοφιστάς, διαφερόντως επιμάτο, και πάντες αυτώ εξανίσταντο· και ή μέσον εκάθητο πάντων, οπότε αυτός αφ' εαυτού ώκλαζεν ή πάντων υπερεκάθητο, εκείνων βραβευσέντων το έδρασμα, θαυμαζόντων αυτού απαγγελίας το χάριεν, το γλυκύ, το σαφές της λέξεως, το κοινόν, το σχέδιον του λόγου και πρόχειρον,

<sup>1515</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 31.

<sup>1516</sup> Migne, *Ελληνική Πατρολογία*, 120

<sup>1517</sup> Σάθας, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, τόμ. IV', CIX.

το προς παν είδος λόγου επιτήδειον και οικείον· και, ω βασιλεύ ήλιε, συχνάκις αυτώ επέλεγον.<sup>1518</sup>

14. Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμη και μετά το θάνατό μου το μόνο που μπόρεσαν να μου προσάψουν ήταν οι πρώτες εκείνες λέξεις από το εγκώμιό μου προς τον αυτοκράτορα. Αναφέρομαι στη γελοία και άξεστη σάτιρα κάποιου Καππαδόκη από ασήμαντη γενιά, που καλυπτόμενος κάτω από το ψευδώνυμο Τιμαρίων συνέταξε κατά μίμησην της Νεκρομαντείας μια φανταστική κάθοδό του στον Άδη, όπου ο τρισάθλιος απαίδευτος, με πλήρη αγκύλωση όχι χειλέων αλλά λόγου και πνεύματος αφηγείται ότι συνάντησε καθισμένους δίπλα στους σοφούς της αρχαίας Ελλάδος, τρεις καθηγητές από την ακαδημία του Βυζαντίου: εμένα, το μαθητή μου Ιωάννη τον Ιταλό και τον Θεόδωρο Σμυρναίο. Ο φτωχός αριστοτελίζων Ιωάννης, ο οποίος κατά τη διάρκεια της ζωής του διακρίθηκε για τις ταραχώδεις διδασκαλίες του και τις επινοήσεις απίθανων δογμάτων, που αυτή ακόμη η εκκλησία αναθεμάτισε, εκδιώκεται με αποστροφή από τη ομήγυρη των φιλοσόφων, ως υπέρ το δέον χριστιανίζων. Και ενώ καθώς απομακρύνεται, ο κυνικός Διογένης του καταφέρνει γερές ξυλίες, αυτός μάταια εκλιπαρεί τη συνδρομή του Σταγειρίτη, που κάνει πως δεν τον ακούει, αποφεύγοντας ακόμη μια φορά να εκτεθεί. Εμένα, αφηγείται ο άθλιος ψευδώνυμος, με είδε καθισμένο ανάμεσα στους συνέδρους του δικαστηρίου μαζί με τους Ασκληπιό και Ιπποκράτη. Όταν ήρθε η σειρά μου να παρουσιαστώ στους φιλοσόφους, αυτοί με δέχτηκαν ευγενικά, «χαίρε Βυζάντιε», με προσφωνούσαν, μερικοί μάλιστα με φιλούσαν τρυφερά αλλά κανείς τους δεν μου πρότεινε να καθήσω, έτσι που αναγκαστικά μιλούσα όρθιος μέσα στη φασαρία χωρίς να ακούγομαι απ' όλους -το κάθαρμα ο Καππαδόκης! Προχώρησα προς τη μεριά των σοφιστών που έδειχναν να με τιμούν εξαιρετικά, καθώς σηκώνονταν στο πέρασμα μου, είναι αλήθεια βέβαια με κάποιο θόρυβο. Θαύμαζαν τη χάρη της απαγγελίας μου, τη γλυκύτητα της ομιλίας, το σαφές της λέξεως, την επιτηδειότητα μου σε κάθε είδος λόγου και μόνο κάπου κάπου από τα πίσω έδρανα ακουγόταν σφυριχτά. «Ω Βασιλεύ Ήλιε...Ω Βασιλεύ Ήλιε...».<sup>1519</sup>

15. Η απολογία μου υπέρ του Ξιφιλινού είναι ένα αληθινό αποκύημα ρυτταρογραφίας με ύφος χαλαρό. Άκομψο και ασυνάρτητο, τα νοήματα σκοτεινά έφτασα στο σημείο στο

<sup>1518</sup> ό.π., CΧ

<sup>1519</sup> Πάνου, *Ιστορία των Μεταμορφώσεων*, 84-86.

τέλος του διαλόγου να βάζω το νικητή να προσφέρει στον εξουθενωμένο και πεσμένο στο έδαφος αντίπαλο, αντί χείρα βοήθειας, το κοπάδι του κανθάρου. Δεν αναγνώριζα τον εαυτό μου. Η απaráμιλλη λεπτότητα της γλώσσας μου δεν είναι πια το δημιουργικό εργαλείο στα χέρια του καλλιτέχνη αλλά το βάνουσο όπλο στη στιβαρή παλάμη σκληροτράχηλου πολεμιστή. Μ' έσυραν στη λάσπη. Μετά το πρώτο πολιτικό ναυάγιο έκρινα συμφερότερο να τυλίξω το αβρό σώμα του φιλοσόφου με τον τρίχινο σάκκο του μοναχού.<sup>1520</sup>

15. [...] η υπέρ του Ξιφιλινού απολογία αυτού είναι αληθές ρυπαρογραφίας αποκύημα·τα πάντα εν ταύτη εισίν επιτηδευμένα, το μεν ύφος χαλαρόν, άκομψον και ασυνάρτητον, τα δε νοήματα, σκοτεινά, όζοντα σοφισμού καταντώντος εις το γελοίον. Δια της σάτυρας ταύτης πατάσσειται άθλιον γερόντιον υπό ασεβούς νεανίου, όστις επί τέλους φανταζόμενος προ των ποδών αυτού κείμενον το άθλιον θύμα προσφέρει αυτώ ουχί χείρα συμφιλιώσεως, αλλά κόπρον κανθάρου. [...] η γλώσσα αυτού αποτόμως αποβάλλει την χαρίεσσαν εκείνην αβρότητα και την περιανθίζουσαν αυτήν αττικήν χάριν, ή μάλλον δεν είναι πλέον αυτή ευγενές όργανον εις καλλιτέχνου χείρας, αλλά βάνουσον όπλον εις στιβαράν παλάμην επιδεξίου πολεμιστού.[...] Δυστυχώς δε ο Ψελλός επιμένει εν τη ρυπαρογραφία και ώριμος ήδη την ηλικίαν. Και ότε μάλιστα το μοναχικόν ένδυμα, το οποίον μετά το πρώτον πολιτικόν ναύαγιον περιεβλήθη ως θυρέον κατά των κοσμικών βασκανιών υπηγόρευεν αυτώ χριστιανικήν ανοχήν και αιδώ.<sup>1521</sup>

---

<sup>1520</sup> ό.π., 87.

<sup>1521</sup> Σάθας, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, τόμ. V, ις' -ιζ'.

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β**

**A. Pontormo, «Άγιος Ιωάννης ο Ευαγγελιστής»**



*Εικόνα 1*

**Β. Pontormo, «Αποκαθήλωση»**



Εικόνα 2