



ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΩΝ ΗΡΩΩΝ ΣΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ
ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ**

(Από την Τιμή και το Χρήμα στους Σκλάβους στα Δεσμά τους)

ΡΕΒΕΚΚΑ ΣΥΜΕΟΥ

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

Μάιος 2012

ΡΕΒΕΚΚΑ ΣΥΜΕΟΥ

© Ρεβέκκα Συμεού

ΣΕΛΙΔΑ ΕΓΚΥΡΟΤΗΤΑΣ

Υποψήφια Διδάκτορας Ρεβέκκα Συμεού

Τίτλος Διατριβής: «Η διαμόρφωση των ηρώων στην πεζογραφία του Κωνσταντίνου Θεοτόκη (Από την *Τιμή και το Χρήμα* στους *Σκλάβους στα δεσμά τους*)»

Η παρούσα Διδακτορική Διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο των σπουδών για απόκτηση Διδακτορικού Διπλώματος στο Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών και εγκρίθηκε στις 28 Μαΐου του 2012 από τα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής.

Εξεταστική επιτροπή:

Ερευνητικός Σύμβουλος: Δημήτρης Αγγελάτος, Καθηγητής, Τμήμα Φιλολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό, Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Άλλα μέλη:

Μιχάλης Πιερής, Καθηγητής, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Κύπρου

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

Γεωργία Φαρίνου –Μαλαματάρη, Καθηγήτρια, Τμήμα Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

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

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το ερμηνευτικό ενδιαφέρον της παρούσας μελέτης στρέφεται στη μελέτη της διαμόρφωσης των ηρώων στις τρεις νουβέλες του Θεοτόκη, *Η τιμή και το χρήμα*, *Ο κατάδικος*, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* και στο μυθιστόρημα *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*. Για τη μέθοδο προσέγγισης του θέματος χρησιμοποιήθηκαν ως κύρια εργαλεία τα θεωρητικά έργα *Ο Λόγος της Αφήγησης* του G. Genette και *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* του M. Bakhtin.

Σ' ένα πρώτο επίπεδο η μελέτη του Bakhtin προσφέρει μια εύλογη θεωρία για τις ποικίλες εκδοχές του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, εφαρμοσμένη στα έργα του F. Dostoevsky και επικεντρωμένη στη δεσπίζουσα έννοια της *διαλογικής* υφής του λόγου. Οι παρατηρήσεις του Bakhtin για τη διφωνικότητα στο λόγο των ηρώων και του αφηγητή, καθώς επίσης και για τα καρναβαλικά χαρακτηριστικά, θα αποτελέσουν βασικά εργαλεία για τη δική μας προσέγγιση του ζητήματος της διαμόρφωσης των ηρώων στα έργα του Θεοτόκη.

Ο *Λόγος της Αφήγησης* του G. Genette, παρέχει μια οργανωμένη θεωρία για τον αφηγηματικό λόγο που εφαρμόζεται στο μυθιστόρημα του M. Proust *Η αναζήτηση του χαμένου χρόνου*. Οι σημαντικές παρατηρήσεις του Genette σχετικά με τον αφηγητή, το χρόνο, τη σειρά των γεγονότων (πρόληψη, ανάληψη), τη διάρκεια (σκηνή, έλλειψη, παύση, περίληψη), τη συχνότητα (μοναδική, επαναληπτική, πολυμοναδική, θαμιστική αφήγηση), και γενικά οι παρατηρήσεις για το λόγο του αφηγητή και των ηρώων (αφηγηματοποιημένος, αναφερόμενος, μετατιθέμενος), αποτελούν βασικούς άξονες αναφοράς μας στην αφηγηματική προσέγγιση των έργων του Θεοτόκη.

Η παρούσα εργασία εκτός από την Εισαγωγή και τα Συμπεράσματα, αποτελείται από πέντε κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στους μεθοδολογικούς άξονες αναφοράς της προσέγγισής μας για την ανάλυση και ερμηνεία των κειμένων του Θεοτόκη, στην ερμηνευτική δηλαδή δεσπίζουσα αρχή της μπαχτιανής θεωρίας, που είναι η *διαλογικότητα*, και στη θεωρία του G. Genette για την περιγραφή και ανάλυση της αφηγηματικής οργάνωσης της πεζογραφίας. Στα υπόλοιπα τέσσερα κεφάλαια, ένα για κάθε εξεταζόμενο έργο, αναλύονται οι ήρωες του Θεοτόκη από τη σκοπιά της συγκρότησης και εξέλιξής τους.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται αφηγηματικά η νουβέλα *Η τιμή και το χρήμα*. Οι ήρωες σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα παρουσιάζονται εδώ με ανθρώπινες διαστάσεις, ενώ διαμορφώνεται ένα δυναμικότερο πρότυπο γυναίκας.

Το τρίτο κεφάλαιο αφορά στον *Κατάδικο*: στη συγκεκριμένη νουβέλα η εξέλιξη των ηρώων υποδεικνύει ότι τα πράγματα οδηγούνται πλέον σ' ένα νέο πρότυπο γυναίκας η οποία όχι μόνο εξουσιάζει τους άλλους ήρωες, αλλά και τους ελέγχει σε όλες τους τις κινήσεις. Ο αφηγητής χρησιμοποιεί περισσότερο τον εσωτερικό διάλογο, για να εκθέσει το αδιέξοδο των ηρώων, αφήνοντάς τους εκκρεμείς στο αδιέξοδό τους.

Στο τέταρτο κεφάλαιο αναλύεται η διαμόρφωση των ηρώων της νουβέλας *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*. Ο αφηγητής παρουσιάζει τους ήρωες κυρίως μέσα από το διάλογο, σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα του. Η γυναίκα που εξουσιάζει τους πάντες γύρω της, μετατίθεται λειτουργικά, με αποτέλεσμα να αποδίδεται σε αρκετά σημεία ως απρόβλεπτος ήρωας. Το έργο κινείται στο πλαίσιο του νατουραλιστικού τύπου αφήγησης, ενώ υπεισέρχονται σ' αυτό αρκετά καρναβαλιστικά χαρακτηριστικά.

Στο πέμπτο, τέλος, κεφάλαιο επιχειρείται η αφηγηματική προσέγγιση του μυθιστορήματος *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, όπου οι ήρωες αποδίδονται τόσο μέσα από διαλογικά μέρη όσο και από εσωτερικούς μονολόγους.

Summary

The focus of the present study is the study of character evolution in Theotokis's three short stories, *Η Τιμή και το Χρήμα*, *Ο Κατάδικος*, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, and in the novel *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*. Two main hermeneutic tools have been used in approaching the subject: *Narrative Discourse* by G. Genette and *Problems of Dostoevsky's Poetics* by M. Bakhtin.

In the first place, Bakhtin's work offers a plausible theory on the various interpretations of the factual novel, which is applicable in F. Dostoevsky's works, and focuses on the theoretical notion of polyphony. Bakhtin's remarks on the polyphony of central characters and of the narrator's discourse, as well as on the notion of the carnivalistic, will constitute the main tools adopted as a way of approaching the question heroic evolution in Theotokis's works.

G. Genette *Narrative Discourse* offers a structured theory of narrative discourse, applied to M. Proust's novel *A la recherche du temps perdu*. Genette's important observations concerning the narrator, time, sequence (prolepsis, analepsis), duration (scene, pause, summary, ellipsis), the frequency (singular, iterative, repetitive, multiple), and generally speaking, the observations on the narrator's and the heroes' discourse (narrated speech, transposed speech and reported speech) constitute our main points of reference in the narrative approach to Theotokis's works.

Apart from the introduction and the conclusions, the present work consists of five chapters. The first chapter focuses on the presentation of the methodological and theoretical tools namely Bakhtin's theory of dialogue, and Genette's theory on the narrative organization of prose. In the remaining four chapters, one for each work under examination, Theotokis's heroes are examined from the point of view of their shaping and evolution.

In the second chapter there is a narrative analysis of the short story, *Η Τιμή και το Χρήμα*. The heroes, contrary to Theotokis's previous works, are presented in a more humane manner whilst a more dynamic female model is being shaped.

The third chapter refers to *Ο Κατάδικος*. In this short story the evolution of the central characters indicates that we are led to a new female model. This woman not only dominates over other heroes but controls all their movements as well. The narrator mainly uses a monologue in order to highlight the heroes' desperate situation where there is no hope for a solution.

In the fourth chapter a narrative analysis of characters in the short story *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* is attempted. The narrator presents the heroes mainly through a dialogue in contrast to Theotokis's previous works. Here, the central heroine, once again, dominates over other characters, but occasionally acts in an unpredictable manner. In this work there are both naturalistic and carnivalistic features.

Finally, fifth chapter focuses on a narratological examination of the novel *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* in which heroes 'emerge' through dialogues as well as monologues.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Για την ολοκλήρωση της έρευνας και του κειμένου της παρούσας διατριβής, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμα, καταρχήν, τον Καθηγητή Δημήτρη Αγγελάτο, ο οποίος, ως επιβλέπων καθηγητής, παρακολούθησε όλα τα στάδια της παρούσας εργασίας με αληθινό ενδιαφέρον, ενθάρρυνε τις προσπάθειές μου, άσκησε ευεργετική κριτική ως προς το περιεχόμενο, τη γενικότερη διάταξη του υλικού μου, τη βιβλιογραφία και γενικότερα συνέβαλε στην πραγμάτωση αυτής της εργασίας. Ευχαριστώ, επίσης, το συνεπόπτη Καθηγητή Μιχάλη Πιερή για την πολύτιμη βοήθεια και υποστήριξή του.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στα υπόλοιπα μέλη της εξεταστικής επιτροπής Καθηγητή Παντελή Βουτουρή, Καθηγήτρια Γεωργία Φαρίνου Μαλαματάρη και Επίκουρο Καθηγητή Μαρίνο Πουργούρη που με την πείρα και τις γνώσεις τους με καθοδήγησαν έτσι ώστε η έρευνά μου να είναι πιο αποτελεσματική.

Ευχαριστώ την Καθηγήτρια Σοφία Ντενίση για τις υποδείξεις της στη βιβλιογραφία και την ενθάρρυνση των προσπαθειών μου.

Τέλος, πρέπει να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στο γιο μου Αντρέα για την κατανόηση που έδειχνε καθώς εγώ του στερούσα πολυτιμότεο χρόνο όλο το διάστημα που διήρκεσε αυτή η προσπάθεια, αλλά και για την ατέλειωτη αγάπη του, η οποία μου έδωσε τη δύναμη να συνεχίσω και να ολοκληρώσω την προσπάθεια αυτή. Ακόμη, ευχαριστώ ολόψυχα τους γονείς μου, τα αδέρφια μου, αλλά και όσα αγαπημένα μού πρόσωπα στάθηκαν σαν δεύτερη οικογένεια και με στήριξαν στις δύσκολες μου στιγμές.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
ΑΞΟΝΕΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ:	
1.1. Η αφηγηματική οργάνωση και το ιδεολογικό πρίσμα της διαλογικότητας (M. Bakhtin).....	24
1.2. Η θεωρία της αφηγηματικής οργάνωσης (G. Genette).....	40
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
<i>Η ΤΙΜΗ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΗΜΑ</i>	61
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	
<i>ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ</i>	97
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	
<i>Η ΖΩΗ ΚΑΙ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΚΑΡΑΒΕΛΛΑ</i>	126
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5	
<i>ΟΙ ΣΚΛΑΒΟΙ ΣΤΑ ΔΕΣΜΑ ΤΟΥΣ</i>	171
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	230
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	239

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Γενική θεώρηση

Η συγγραφική παραγωγή του Κωνσταντίνου Θεοτόκη διακρίνεται σε δύο περιόδους¹: σ' εκείνες του Αισθητισμού, όπου και ανήκουν τα πρώτα έργα του συγγραφέα², και του κοινωνικού ρεαλισμού.

Ο Αισθητισμός είναι ένα καλλιτεχνικό ρεύμα συνδεδεμένο με την τέχνη και τη λογοτεχνία στο τέλος της Βικτωριανής περιόδου στην Αγγλία, περίπου το 1868, και θεωρείται ότι ολοκλήρωσε τον κύκλο του με την δίκη του Osc. Wilde. Κυριότερες χώρες στις οποίες εκφράστηκε ο Αισθητισμός θεωρούνται η Αγγλία και η Γαλλία³. Στόχος του Αισθητισμού δεν είναι να εκφραστούν μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας κάποια ηθικού περιεχομένου διδακτικά προτάγματα, αλλά να προκληθεί μια αισθησιακή ηδονή στον αναγνώστη. Οι καλλιτέχνες και οι συγγραφείς του ρεύματος του Αισθητισμού πίστευαν ότι ο ρόλος οποιασδήποτε μορφής τέχνης είναι

¹ Βλ. σχετικά: Γιάν. Δάλλας, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Κριτική σπουδή μιας πεζογραφικής πορείας*, Αθήνα, Σοκόλης, 2002, 57.

² Στη διδακτορική διατριβή της η Ελένη Αραμπατζίδου (*Θέματα του αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία: 1893-1912*, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2002, 238-246) διαφωνεί με την άποψη ότι κάποια έργα του Θεοτόκη, που αναλύθηκαν από τον Σ. Ν. Φιλιππίδη στη μελέτη του *Τόποι, Μελετήματα για τον αφηγηματικό λόγο επτά νεοελλήνων πεζογράφων* (Σ. Ν. Φιλιππίδης, *Τόποι, Μελετήματα για τον αφηγηματικό λόγο επτά νεοελλήνων πεζογράφων*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, 155), ανήκουν στο ρεύμα του Αισθητισμού. Συγκεκριμένα απορρίπτει τη σχέση των έργων του Θεοτόκη «Αντιφεγγίδες» και «Το πάθος» με τον Αισθητισμό, ενώ αποδέχεται τον «Απελλή» ως «το μόνο αφήγημα του Θεοτόκη που μπορεί να ενταχθεί μερικώς στον αισθητισμό»: *Θέματα του αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία*, 238-246. Καταλήγει ότι «η παρουσία του Θεοτόκη στο χώρο του αισθητισμού είναι πολύ μικρή, αλλά ενδεικτική των τάσεων (νιτσεικών και αρχαιολατρικών) που θα κυριαρχήσουν αργότερα στον αισθητισμό των ελλαδικών λογοτεχνών. Ο ίδιος βρίσκεται πιο κοντά στη νιτσεική παρά στην παρακμιακή προβληματική, γεγονός που αποτυπώνεται στην εκφραστικότητα του: έχει συνείδηση του νόηματος που κοινωνεί, δεν τον αποσυνδέει όμως από ιδεολογικές διαστάσεις, που προμηνούν τη οριστική στροφή της παραγωγής του προς το ρεαλισμό»: ό.π., 246. Η παρούσα διατριβή ακολουθεί τις επί του ζητήματος θέσεις του Γιαν. Δάλλα, όπως διατυπώνονται στην προμνημονευθείσα μελέτη του (*Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Κριτική σπουδή μιας πεζογραφικής πορείας*), σύμφωνα με τις οποίες ο Θεοτόκης δέχτηκε τη μικρής μεν διάρκειας αλλά όχι αμελητέας ουσίας επίδραση από τον Αισθητισμό: «Η συγγραφική παραγωγή του Θεοτόκη ως πεζογράφου», παρατηρεί, «διακρίνεται σε δύο περιόδους, άνισης διάρκειας μεταξύ τους: την ολιγοχρόνια του αρχικού αισθητισμού του και οριστικότερα κατόπι του κοινωνικού ρεαλισμού του»: ό.π., 57.

³ Βλ. τις παρατηρήσεις του Απ. Σαχίνη: «Ο αισθητισμός και η θεωρία «της τέχνης για την τέχνη» ξεκίνησαν στη Γαλλία ως αντίδραση κατά των ωφελμιστών, των σαινισμονιστών και των ηθικολόγων, και στην Αγγλία ως αντίδραση κατά του Βικτωριανισμού και της Βικτωριανής ηθικής»: Απ. Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981, 11.

να παρέχει εκλεπτυσμένη αισθησιακή ηδονή παρά να εκφράζει ηθικά η συναισθηματικά μηνύματα. Κατά συνέπεια δεν δέχονταν τις ωφελμιστικές θεωρίες των John Ruskin και του Matthew Arnold, σύμφωνα με τις οποίες η τέχνη είναι κάτι ηθικό ή χρήσιμο. Αντί αυτού, πίστευαν ότι η Τέχνη δεν έχει διδακτικό σκοπό⁴, αλλά χρειάζεται απλά να είναι όμορφη⁵.

Οι Άγγλοι συγγραφείς, επηρεάστηκαν από τον Walter Pater και τα δοκίμια που δημοσίευσε το 1867-68, στα οποία διακήρυττε τη θεμελιακή άποψη του Αισθητισμού ότι τη ζωή πρέπει να τη ζει κανείς ενστικτωδώς, ακολουθώντας ένα ιδεώδες ομορφιάς· το έργο του *Μελέτη στην Ιστορία της Αναγέννησης (Studies in the History of the Renaissance, 1873)* κατέληξε ιερό για τους οπαδούς του καλλιτεχνικού αυτού ρεύματος. Ο Αισθητισμός ανέπτυξε την λατρεία της ομορφιάς, την οποία οι τελευταίοι θεωρούσαν το βασικότερο παράγοντα στην Τέχνη, υποστηρίζοντας ότι η Ζωή πρέπει να αντιγράφει την Τέχνη⁶. Κύρια χαρακτηριστικά του κινήματος θεωρούνται η φιληδονία, η μαζική χρήση συμβόλων, εικόνων, περιγραφών, η εναρμόνιση λέξεων, χρωμάτων και μουσικής, η έμφαση στη φαντασία⁷. Οι συγγραφείς του ρεύματος χρησιμοποιούσαν το σύνθημα «Η Τέχνη για την Τέχνη» (Art for Art's sake) διακηρύσσοντας ότι η τέχνη δεν συνδέεται με την ηθική⁸.

Ο Αισθητισμός στη νεοελληνική πεζογραφία κάνει την εμφάνισή του το 1893 με τα πρώτα έργα του Νικολάου Επισκοπόπουλου και τελειώνει το 1912 με εκείνα του Πλάτωνος Ροδοκανάκη *Το βυσσινί τριαντάφυλλο* και *Θρίαμβος*⁹. Στην Ελλάδα το καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα εκδηλώθηκε κάπως αργά σε σχέση με τη Γαλλία και τη Βρετανία όπου ολοκλήρωσε τον κύκλο του γύρω στο 1871 και 1895-1897 αντίστοιχα. Εκδηλώθηκε ως αποτέλεσμα μίμησης των ξένων προτύπων από συγγραφείς με δυτικοευρωπαϊκή παιδεία¹⁰, ως αντίδραση στην ηθογραφία¹¹ αλλά και ως επιθυμία

⁴ Βλ. σχετικά: R.V. Johnson, *Αισθητισμός*, (μετφρ. Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Ερμής, 1984. Σύμφωνα με τον Johnson «είναι μάλλον αδύνατον να φαντασθούμε ένα λογοτεχνικό έργο από το οποίο κυριολεκτικά τίποτε να μη μαθαίνεις. Το δίδαγμα του όμως είναι απλώς συμπτωματικό και άσχετο προς την αξία του ως έργου τέχνης»: ό.π., 25.

⁵ « Η ωραιότητα του λογοτεχνήματος είναι άσχετη με τις έννοιες του καλού και ηθικού, ενώ μπορεί να συνδέεται με τις έννοιες του κακού και βέβηλου»: Ελένη Αραμπατζίδου, *Θέματα του αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία*, 3.

⁶ R. V. Johnson, *Αισθητισμός*, 113-114.

⁷ Βλ. αναλυτικά: R. V. Johnson, *Αισθητισμός*, 38-54 και: Αραμπατζίδου, Ελένη, *Θέματα του αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία*, 3-31 και Απ. Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, 9-10, 169-170.

⁸ Βλ. περισσότερα: R Wellek, *A history of Modern Criticism: 1750-1950. The age of Transition*, London, Jonathan Cape, 1966, 30-31.

⁹ Ελένη Αραμπατζίδου, *Θέματα του αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία*, 136.

¹⁰ Βλ. σχετικά: Αποστ. Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981, 194.

μιας διαφορετικής καλλιτεχνικής-λογοτεχνικής έκφρασης λόγω των οικονομικών, πολιτικών, ιδεολογικών συνθηκών της εποχής¹². Σύμφωνα με τον Γιάννη Δάλλα «ο αισθητισμός δεν πρέπει να ταυτίζεται απόλυτα με την πιο ακραία εκδοχή του, με το δόγμα δηλαδή της «τέχνης για την τέχνη. Βασικά σημαίνει προβολή δύο αξιώσεων: του ωραίου από το συγγραφέα, της απόλαυσης από τον αναγνώστη»¹³, όπως συμβαίνει με τα πρώτα έργα του Θεοτόκη, στόχος του οποίου δεν ήταν να αποδώσει κάποιο ηθικό πρόταγμα, αλλά να προκαλέσει την αισθησιακή ηδονή στον αναγνώστη.

Ο Αισθητισμός είναι διάχυτος στα πρώτα κείμενα του Θεοτόκη:

- «Αντιφεγγίδες» (1895)
- «Το βió της κυράς Κέρκυρας» (1898)
- «Πάθος» (1899)
- «Κοσμογονία» ή «Η χτίση του κόσμου» (1899)
- «Η χάση του κόσμου» (1899)
- «Juventus mundi» (1900)
- «Το όνειρο του Σατνή» (1901)
- «Κερκύρα» (1901)
- «Κασσώπη» (1902)
- «Καμπάσπη» (1904)
- «Απελλής» (1904)¹⁴.

Ο συγγραφέας μιμείται ξένα πρότυπα, όπως για παράδειγμα του Edm. About (*La vie de montagne*, 1895) ή του Fr. Nietzsche («Πάθος»), ενώ φαίνεται να τον ενδιαφέρει ο κόσμος ως μαγεία («Κοσμογονία», «Η χάση του κόσμου», «Juventus mundi», «Το όνειρο του Σάτνη»). Στη συνέχεια του έργου του διακρίνεται μια πρώτη μετατόπιση, καθώς από την εξιστόρηση του μύθου περνά στη μυθοποίηση της ιστορίας με κείμενα όπως τα «Κερκύρα», «Κασσώπη», «Απελλής», εμπνευσμένα από ιστορίες και θρύλους της παράδοσης, «σαν να είναι η νοσταλγία ενός κόσμου πατρογονικού και αρχαίου» (ό.π., 58). Το βασικό υφολογικό χαρακτηριστικό των διηγημάτων αυτών είναι η ρυθμική οργάνωση του λόγου. Ο ρυθμός αυτός

¹¹ Βλ. σχετικά: Νιρβάνας, Χρηστομάνος, Ροδοκανάκης και άλλοι, (επιμ.: Στ. Ξεφλούδας) [Βασική Βιβλιοθήκη, 30], Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1957, 8.

¹² Ελένη Αραμπατζίδου, *Θέματα του αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία*, 145.

¹³ Γιάν. Δάλλας, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, 57.

¹⁴ Βλ.: ό.π., 58.

επιτυγχάνεται με σχήματα επανάληψης, με ισόκωλα ή με συντακτικούς παραλληλισμούς. Τα κείμενα της συγκεκριμένης περιόδου μπορούν να παραλληλιστούν με πεζά ποιήματα, από τα οποία απουσιάζουν οι διάλογοι. Από «Το όνειρο του Σάτνη» όμως και μετά γίνεται εντονότερη η παρουσία του διαλόγου και της δράσης καθώς επίσης και των εκτεταμένων περιγραφών¹⁵.

Πριν την περίοδο του κοινωνικού ρεαλισμού μεσολαβεί ένα διάστημα που οι δύο θεματικές (του Αισθητισμού και του κοινωνικού ρεαλισμού) διασταυρώνονται και συμπορεύονται. Από το 1898-1910 ο Θεοτόκης γράφει μια σειρά από διηγήματα εμπνευσμένα από την κοινωνική ζωή των ανθρώπων του χωριού. Είναι η περίοδος κατά την οποία ο συγγραφέας αρχίζει να αποστασιοποιείται από τις αρχικές ξένες επιδράσεις, την αρχαιοελληνική και μυθολογική θεματογραφία, και να στρέφεται προς την πραγματικότητα και τη ζωή. Πρόκειται για τα πιο κάτω κείμενα:

- «Πίστομα» (Νοέμβριος 1898· Ιανουάριος 1899)¹⁶
- «Ακόμα;» (Ιανουάριος 1904· Φεβρουάριος 1904)
- «Κάιν» (Οκτώβριος 1904)
- «Ζωή του χωριού» (Νοέμβριος 1904· Ιούνιος 1905)
- «Υπόληψη» (Δεκέμβριος 1904· Φεβρουάριος 1905)
- «Τίμιος κόσμος» (Μάρτιος 1905· Μάιος 1905)
- «Η παντρεία της Σταλαχτής», (Οκτώβριος 1905)
- «Αγάπη παράνομη» (Ιούνιος 1906· 1978)
- «Οι δύο αγάπες» (Απρίλιος-Μάιος 1910)
- «Αμάρτησε;» (-1912)¹⁷.

Ο Γιάννης Δάλλας χρησιμοποίησε για να ορίσει τα παραπάνω διηγήματα τον όρο «πεζογραφία της εντοπιότητας» για το λόγο ότι με αυτά ο Θεοτόκης αποκτά

¹⁵Βλ. σχετικά τις επισημάνσεις του Σ. Ν. Φιλιππίδη: «Παρατηρήσεις για το ύφος και την αφηγηματική οργάνωση των διηγημάτων του Κωνσταντίνου Θεοτόκη»: *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Τα πρακτικά ενός συνεδρίου, Πορφύρας* 79-82 (Ιαν.– Μάρτ. 1997) 335-350.

¹⁶ Η πρώτη χρονολογική ένδειξη αφορά στη χρονολογία συγγραφής και η δεύτερη στη χρονολογία δημοσίευσης. Όπου αναφέρεται μία χρονολογία, πρόκειται για τη χρονολογία δημοσίευσης (στις περιπτώσεις αυτές δεν είναι ακόμα γνωστή η χρονολογία συγγραφής).

¹⁷ Τα παραπάνω διηγήματα είχαν εκδοθεί σε συλλογή το 1935 στην Κέρκυρα με τίτλο *Κορφιάτικες ιστορίες*. Η έκδοση αυτή όμως δεν έλαβε υπόψη τη χρονολογική τάξη συγγραφής, τιλοφορήθηκε αυθαίρετα, περιέλαβε στα αγροτικά διηγήματα τα διηγήματα «Το βιος της Κυράς Κέρκυρας» και «Κασσώπη», χωρίς επιπλέον να συμπεριλάβει το «Αγάπη παράνομη». Η αποκατάσταση έγινε με τη νεότερη έκδοση των διηγημάτων αυτής της κατηγορίας, που επιμελήθηκε ο Γιάν. Δάλλας: Κ. Θεοτόκης, *Διηγήματα [Κορφιάτικες ιστορίες]*, (εισαγ.: Γιάννης Δάλλας· σημείωμα-γλωσσάρι: Φιλ. Βλάχος· χαράγματα: Μάρκος Ζαβιτζιάνος), Αθήνα, Κείμενα, 1978.

ουσιαστική επαφή με το κερκυραϊκό περιβάλλον. «[Ε]ίναι η καίρια στιγμή», σημειώνει ο Δάλλας, «που αρχίζει ο διάλογος του Θεοτόκη πρώτα με τη φύση, ακολούθως με την κοινωνία και τέλος με την ιστορία του νησιού»¹⁸. Πρόκειται για μικρά, «σχεδόν ποιητικά στη σύλληψη τους» (ό.π., 92) διηγήματα με τον αφηγητή να λειτουργεί ως αυτόπτης μάρτυρας των ιστοριών. Στα αγροτικά αυτά διηγήματα ο χώρος δράσης είναι η ύπαιθρος με έντονη την παρουσία του ήρωα που μετέχει ή εναντιώνεται «στην πίεση εξωτερικά των συνθηκών και εσωτερικά των παρορμήσεων του» (ό.π., 111). Ως αποτέλεσμα οι ήρωες εδώ αναπτύσσονται ως αληθινοί χαρακτήρες κι όχι ανδρείκελα, δεν αποτελούν όμως ακόμα προϊόντα ώριμης συγγραφικής κοινωνικής συνείδησης.

Κύρια θέματα των διηγημάτων αυτών είναι: α. η ερωτική τιμή και η υπόληψη, β. η κοινωνική διάκριση, γ. το προσωπικό συμφέρον. Σύμφωνα με τον Γιαν. Δάλλα ο κόσμος εδώ «δεν είναι ο παρωχημένος διάκοσμος, η νοσταλγία των παιδικών χρόνων, αλλά αποτελεί αναπαράσταση του μηχανισμού και των δεδομένων ζωής μιας σύγχρονης του, αντικειμενικά γνώριμης πραγματικότητας» (ό.π., 99).

Η πεζογραφία της εντοπιότητας προετοιμάζει τη στροφή του Θεοτόκη προς τον κοινωνικό ρεαλισμό. Ο συγγραφέας ασχολείται πλέον με τα κοινωνικά προβλήματα της εποχής και τις κοινωνικές συνθήκες όπου ζει ο άνθρωπος¹⁹. Τα θέματα, οι καταστάσεις, τα πρόσωπα του μικροκόσμου θα επανέλθουν με μορφή αναλυτικότερη και συνθετότερη στα εκτενέστερα και ωριμότερα έργα του.

Προτού αναφερθούμε στα έργα αυτά του Θεοτόκη, χρήσιμο είναι να γίνει μια σύντομη αναφορά σε ζητήματα που αφορούν σε σημαντικές αρχές και χαρακτηριστικά του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού, θεωρημένων ως λογοτεχνικών κινημάτων, στην ευρωπαϊκή και νεοελληνική κλίμακα.

Ως όρος ο ρεαλισμός στο πεδίο της λογοτεχνίας, που σήμαινε «την πίστη στην πραγματικότητα των ιδεών σε αντιδιαστολή προς το νομιναλισμό που θεωρούσε τις ιδέες μόνον ονόματα ή αφαιρέσεις»,²⁰ εδραιώνεται στη Γαλλία στο μέσον του 19^ο αιώνα, μαρτυρείται ωστόσο και νωρίτερα, ήδη στο τέλος του προηγούμενου αιώνα.²¹

Η σημαντική κατευθύνουσα γραμμή του Ρεαλισμού, που θεσπίζει και τη θεμελιώδη αρχή του, αφορά στην κατά το μάλλον ή ήττον πιστή απεικόνιση της

¹⁸ Γιαν. Δάλλας, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, 89.

¹⁹ Βλ.: ό.π., 101-109.

²⁰ Δημ. Τζιόβας, «Ρεαλισμός και μετωνυμία: Εφαρμογές στη νεοελληνική πεζογραφία»: *Μετά την αισθητική*, Αθήνα, Γνώση, 1987, 130.

²¹ Βλ.: ό.π., 129-130.

πραγματικότητας, στη βάση μιας θεώρησης, σύμφωνα με την οποία η λογοτεχνία και η πραγματικότητα συνάπτονται στον άξονα ενός συνεχούς, γι' αυτό και η πρώτη μπορεί να αποδοθεί με όσα μέσα προσιδιάζουν στη γνωστική κατάκτηση του φυσικού κόσμου και της κοινωνικής πραγματικότητας, τη συστηματική δηλαδή παρατήρηση, την ανάλυση και την εξήγηση. Για να επιτευχθεί αυτή η απόδοση, οι ρεαλιστές συγγραφείς χρησιμοποιούν πολλές περιγραφές και διαλόγους έχοντας ως στόχο την επίτευξη μιας επαρκούς πιθανοφάνειας, με αποτέλεσμα τα ρεαλιστικά έργα να επικεντρώνονται ιδιαίτερα στο περιεχόμενο, να αναζητούν την αυθεντικότητα των γεγονότων και να δίνουν έμφαση στην περιγραφή²². Σ' αυτό το πλαίσιο ιδιαίτερη είναι η έμφαση στην απόδοση της ατμοσφαιρικής, θα έλεγε κανείς λεπτομέρειας. Με άξονα αναφοράς το ρητορικό ζεύγος των ρητορικών σχημάτων λόγου της μεταφοράς και της μετωνυμίας (συνεκδοχής), που εισήγαγε ο Roman Jakobson για τη διάκριση της ποίησης (επιδίδει η μεταφορά) από την πεζογραφία (επιδίδει η μετωνυμία)²³, οι ρεαλιστές συγγραφείς επιδιώκουν οι περιγραφές τους να λειτουργούν χάρη στη μετωνυμική/συνεκδοχική φορά τους (βασίζονται στη γειννίαση παραγόντων όπως: το μέρος και το όλον, το πράγμα και οι ιδιότητές του, κλπ) στην κατεύθυνση της ανασύνθεσης της γενικότερης ατμόσφαιρας μιας περιόδου, ενός τόπου, κλπ, ή της συγκροτημένης απόδοσης χαρακτήρων σε μυθιστορηματικά κατά κύριο λόγο, πρόσωπα.

Μεγάλης βαρύτητας αρχή μπορεί να θεωρηθεί και η απαίτηση για μελέτη και ανάδειξη αντιπροσωπευτικών κοινωνικών τύπων, όπως υπογραμμίζει ο H. de Balzac στον πρόλογό του στην *Ανθρώπινη Κωμωδία* (1842)²⁴. Τα πρόσωπα σ' ένα μυθιστόρημα έπρεπε να είναι «ζωντανά σαν να βγήκαν από τη ζωή και μπήκαν σε βιβλίο ή σαν να είναι έτοιμα να βγουν από το βιβλίο και να μπου στην πραγματική ζωή»²⁵.

Ο Νατουραλισμός, με σημαντικότερο εκπρόσωπό του τον Emile Zola, ώθησε στα άκρα τις αρχές του Ρεαλισμού. Η σχέση Ρεαλισμού και Νατουραλισμού χώρισε την κριτική σε δύο άκρα, καθώς από ορισμένους υποστηρίχθηκε ότι για τον

²² Βλ. και: ό.π., 133.

²³ Βλ.: R. Jakobson, «Δύο απόψεις της γλώσσας και δύο τύποι αφασικών διαταραχών» (1971): *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, (εισαγ.-μετφρ.: Αρ. Μπερλής), Αθήνα, Εστία, 1998, 31-54· βλ. ιδιαίτερα: 48-54. Βλ. ακόμα: Maria Ruegg, «Μεταφορά και μετωνυμία: η λογική της στρουκτουραλιστικής ρητορικής» (1979): ό.π., 151-170.

²⁴ H. de Balzac, «Πρόλογος στην Ανθρώπινη Κωμωδία»: *Ο οίκος Νυσενζέν*, (μετφρ.: Εφη Κορομηλά), Αθήνα, Εξάντας, 2000.

²⁵ Κ. Μπαλάσκας, *Κωνσταντίνος, Θεοτόκης Ο τραγικός του έρωτα και της ουτοπίας*, Αθήνα, Ειρμός, 1993.

Νατουραλισμό που αποτελεί την ύστερη και δυναμικά διατυπωμένη όχι μόνον από θεωρητική αλλά και από λογοτεχνική άποψη, φάση του Ρεαλισμού, δεν χρειαζόταν ιδιαίτερος όρος, ενώ για άλλους αποτελούσε μείζον κίνημα με εκφραστές συγγραφείς όπως ο Balzac, ο Flaubert, ο Tolstoy και ο A. Chekhov²⁶. Αν αυτή η διάσταση απόψεων οφείλεται στην έλλειψη μιας σαφώς διατυπωμένης προγραμματικής θεωρίας ως προς τον Ρεαλισμό από τους ίδιους τους πρωταγωνιστές του ρεύματος, οφείλεται και στον ίδιο τον Zola, ο οποίος στην προσπάθειά του να εντάξει περισσότερους συγγραφείς στο κίνημα που ο ίδιος κατά κύριο λόγο θέσπισε, χαρακτήρισε τον Balzac και τον Flaubert νατουραλιστές και το δικό του έργο *La Terre* (1889) ως ρεαλιστικό μυθιστόρημα.

Πρώτο νατουραλιστικό μυθιστόρημα θεωρείται το *Thérèse Raquin* (1867) του Zola, στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του οποίου καθώς και στο κείμενο *Le roman expérimental* (1879), ο Zola διατυπώνει τη θεωρία του «πειραματικού μυθιστορήματος». Σύμφωνα με αυτήν, ο μυθιστοριογράφος συγκροτείται από έναν παρατηρητή και από έναν πειραματιστή, με τον πρώτο να επιλέγει το θέμα του και να διατυπώνει μια υπόθεση· ο πειραματιστής από την πλευρά του παρεμβαίνει με άμεσο τρόπο, για να τοποθετήσει τους ήρωές του σε συνθήκες τέτοιες που θα αποκαλύψουν τους μηχανισμούς του πάθους τους και θα επαληθεύσουν την αρχική υπόθεση²⁷. Στη σειρά των είκοσι μυθιστορημάτων του με τίτλο *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) ο Zola παρακολουθεί την πορεία και εξέλιξη των μελών μια οικογένειας της Δεύτερης Αυτοκρατορίας επί πέντε γενιές, με στόχο να αποδείξει τον καθοριστικό ρόλο που παίζει στη ζωή του ανθρώπου αφενός το περιβάλλον και αφετέρου η κληρονομικότητα. Η αντίληψη αυτή συνέδεε το Νατουραλισμό με τη ντετερμινιστική αντίληψη ότι ο άνθρωπος είναι έρμαιο των κληρονομικών δυνάμεων ή/και της νομοτελειακής επίδρασης του περιβάλλοντος και αθώος για την ηθική ή άλλη εξαχρείωσή του· έτσι, στη θεωρία του Ζολά η καλλιτεχνική εργασία του συγγραφέα ταυτίζεται με τη δουλειά του επιστήμονα, και το πεδίο τη λογοτεχνίας με εκείνο της επιστήμης. Το ζολαδικό έργο δέχτηκε αρχικά έντονα αρνητική κριτική,

²⁶ Για το θέμα αυτό βλ. περισσότερα.: D. Grant, *Ρεαλισμός (μετφρ. Ιουλιέττα Ράλλη- Καίτη Χατζηδήμου)*, Αθήνα, Ερμής 1972, 51-69. Σημαντική είναι και η θέση που υποστηρίζουν η Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού και η Βίκυ Πάτσιου: «Ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός είναι δύο όροι υπάλληλοι: ο ρεαλισμός είναι ο ευρύτερος και ο νατουραλισμός ο στενότερος, εφόσον αυτός ο τελευταίος, ως λογοτεχνικό δόγμα προϋποθέτει και δέχεται όλες τις βασικές αρχές του ρεαλισμού»: *Ο νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις- Μετασχηματισμοί- Όρια*, 13.

²⁷ Βλ.: E. Zola, *Le roman expérimental*, Paris, G. Charpentier, 1909, 3-4.

αλλά στη συνέχεια έγινε γνωστό στο γαλλικό και ευρωπαϊκό κοινό, και εδραιώθηκε ιδιαίτερα στη Γερμανία.

Μεταξύ των βασικών κατευθυντήριων γραμμών και ομολογών αρχών του Νατουραλισμού μπορεί να θεωρηθεί η λεπτομερής περιγραφή προσώπων, πραγμάτων και καταστάσεων, στο πλαίσιο της απαίτησης για απόλυτα πιστή απόδοση της πραγματικότητας, φωνογραφικής και φωτογραφικής· η φωνογραφική μέθοδος αποκτά εδώ ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς τα πάντα καταγράφονται φωνογραφικά στο κείμενο, ακόμη και το κόμπιασμα ή ο βήχας, το ψέλλισμα ή το τραύλισμα, οι αμήχανες επαναλήψεις, τα γλωσσικά λάθη, τα επιφωνήματα, οι παύσεις και οι μισοτελειωμένες φράσεις στους διαλόγους των προσώπων.

Σε επίπεδο θεματικής διακρίνονται ήρωες συχνά του κοινωνικού περιθωρίου και δίδεται έμφαση στην προβολή της αθλιότητας, των απάνθρωπων συμπεριφορών, της μίζερης και ελλειμματικής ζωής, προσωπικής και οικογενειακής, με άξονα αναφοράς θέματα– ταμπού για την εποχή, όπως ο αλκοολισμός, η πορνεία, η ψυχική αρρώστια και η αιμομιξία. Δεσπόζων ως εκ τούτου αποβαίνει ο ρόλος του ντετερμινισμού στη ζωή των ανθρώπων με την εξάρτησή τους από το κοινωνικό περιβάλλον και τις βιολογικές καταβολές· το περιβάλλον εδώ αποκτά εξουσία πάνω στα πρόσωπα και οι ήρωες παρουσιάζονται αδύναμοι να ελέγξουν τη ζωή τους, εγκλωβισμένοι καθώς είναι από τα πάθη τους.

Τέλος, σημαντικό χαρακτηριστικό αποτελεί το γεγονός ότι η αφηγηματική δράση υποχωρεί, δίνοντας τη θέση της στην παρουσίαση και ανάλυση χαρακτήρων και περιβάλλοντος, ενώ ανάλογα αλλάζει και η λειτουργία του διαλόγου, ο οποίος πλέον δεν συμβάλει στην προώθηση της δράσης, αλλά στην ανάδειξη των χαρακτήρων και τους τρόπους άμεσης εξάρτησής τους από το περιβάλλον.

Ο (ζολαδικός) Νατουραλισμός στην Ελλάδα εμφανίζεται με τη μετάφραση του μυθιστορήματος του Zola *Νανά*, από τον Ιωάν. Καμπούρογλου, που άρχισε να δημοσιεύεται σε συνέχειες στην εφημερίδα *Ραμπανάς* στις 8 Νοεμβρίου 1879· την αντίκρουση του Νατουραλισμού, στη γραμμή των αρνητικών κριτικών που δέχτηκε το ρεύμα και ο Zola στην Ευρώπη, ανέλαβε σχεδόν ακαριαία, στις 26 του ίδιου μήνα, ο Άγγ. Βλάχος²⁸. Ο Βλάχος καταδικάζει τις αισθητικές, θεματικές και γλωσσικές επιλογές των νατουραλιστών, αποκρούει την πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας

²⁸ Άγγ. Βλάχος, «Η φυσιολογική σχολή και ο Ζολά. Επιστολή προς επαρχιώτην. Το Κυρίω Χ** εις Σύραν. Εν Αθήναις τη 26^η Νοεμβρίου 1879», περ. *Εστία* 8 (1879), τχ.207 (16/12/1879), 789-795· αναδημ.: *Ανάλεκτα*, τ.Β': *Κρίσεις, Αναμνήσεις και Εντυπώσεις*, Αθήνα, Βιβλιοθήκη Μαρασλή/Παράρτημα αρ.10, Τυπογραφείο Π. Δ. Σακελλαρίου, 1901, 170-186.

θεωρώντας ότι εκφράζει την «παραγωγική ανικανότητα» και «πνευματική ασυλληψία» των συγγραφέων (ό.π.,791), επισημαίνει τα κερδοσκοπικά κίνητρα των νατουραλιστών και τονίζει ότι τα έργα τους είναι άκρως επικίνδυνα για την ηθική συγκρότηση των αναγνωστών, ενώ ιδιαίτερα επικριτικός είναι για την ανηθικότητα των ηρώων, τη μονοτονία και το μάκρος των περιγραφών καθώς επίσης και την ωμότητα της γλώσσας, που δεσπόζουν στη *Νανά*.

Παρόλα αυτά το 1880 η *Νανά* κυκλοφορεί αυτοτελώς με πρόλογο την «Επιστολιμαία διατριβή αντί προλόγου»²⁹ του Αγησίλαου Γιαννόπουλου Ηπειρώτη, που εκτός από απάντηση στην κριτική του Βλάχου αποτελεί και το μανιφέστο του Νατουραλισμού στην Ελλάδα· ο κριτικός επισημαίνει τα χαρακτηριστικά αφήγησης του Zola όπως η αμεσότητα, η φωτογραφική απόδοση της πραγματικότητας, η απάθεια του παρατηρητή, και στη συνέχεια αναφέρεται στη γλώσσα, υποστηρίζοντας ότι ο Zola «λέγει τα πάντα, δίδων εις τα πράγματα το ίδιον αυτών όνομα, άνευ περιφράσεων, άνευ επιτηδεύσεως, άνευ εικόνων εξεζητημένων» (ό.π., 290), για να καταλήξει στις αντιδράσεις που προκάλεσε η δημοσίευση του συγκεκριμένου μυθιστορήματος στην Ευρώπη και στην Ελλάδα, αποκαλώντας τους επικριτές του έργου ως «αμαθείς» (ό.π., 296), και επισημαίνοντας τα άλλα έργα του συγγραφέα, μυθιστορήματα και θεατρικά έργα, απαύγασμα των πλούσιων εμπειριών της ζωής του.

Η απήχηση του Νατουραλισμού στην Ελλάδα αναχαιτίστηκε με το διαγωνισμό του περιοδικού *Εστία* το 1883, που προώθησε την καλλιέργεια της ειδυλλιακής ηθογραφίας με την περιγραφή των ηθών του ελληνικού λαού και της ελληνική υπαίθρου, ενώ επτά χρόνια μετά ακολούθησε η εμπεριστατωμένη ελληνική συνηγορία υπέρ του Νατουραλισμού από τον Γρηγ. Ξενόπουλο με το άρθρο του «Αι περί Ζολά προλήψεις» στην *Εστία* (1890)³⁰, με το οποίο απαντά στον Βλάχο ότι στην τέχνη δεν ισχύει το ζεύγμα ηθικό/χυδαίο, αλλά το δίπολο αληθές/ψευδές, και να υποστηρίξει στη συνέχεια ότι δεν τίθεται θέμα αχαλίνωτης φαντασίας των νατουραλιστών συγγραφέων, οι οποίοι αντίθετα επικεντρώνονται στην παρατήρηση και ακριβή περιγραφή της ζωής³¹.

²⁹ Το κείμενο αναδημοσιεύεται: Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Ο Ζητιάνος του Καρκαβίτσα*, Αθήνα, Κανάκη, 1996, 271-297

³⁰ Το κείμενο αναδημοσιεύεται: Γρηγόρ. Ξενόπουλος: *Επιλογή κριτικών κειμένων*, (επιμ.-ανθολόγ.-εισαγ.: Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη), Αθήνα, Αδελφοί Βλάσση, 2002, 83-97.

³¹ Βλ.: ό.π. 86-90.

Ότι ενώνει το Ρεαλισμό με τον Νατουραλισμό, είναι η αντικειμενική αναπαράσταση του περιβάλλοντος κόσμου, υπάρχουν όμως και σημαντικές διαφορές, καθώς ο Νατουραλισμός αποτελεί μια υπέρβαση του Ρεαλισμού ως προς τη θεματική, τη δραστικότητα του λεξιλογίου, την ωμότητα της περιγραφής, αλλά και την κοσμοθεωρία που εκφράζει. Αν στο πλαίσιο του Ρεαλισμού υιοθετείται μια κατά κύριο λόγο αμέτοχη ουδετερότητα, σ' εκείνο του Νατουραλισμού δεσπόζει η παρατήρηση του κόσμου μέσα από ένα βιολογικό πρίσμα, στη γραμμή των εξελίξεων των φυσικών επιστημών στο 19^ο αιώνα. Οι ρεαλιστές φιλοδοξούν να παραμείνουν αντικειμενικοί παρατηρητές, ενώ οι νατουραλιστές επιδιώκουν να αναδείξουν ένα συγκεκριμένο βιοτικό πρότυπο μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα, επιχειρώντας να εφαρμόσουν στη λογοτεχνία τις ανακαλύψεις και τις μεθόδους των φυσικών επιστημών³².

Τη στροφή του Θεοτόκη προς τον κοινωνικό ρεαλισμό εγκαινιάζει η νουβέλα *Η Τιμή και το Χρήμα* (1912). Χαρακτηριστική εδώ είναι η αλλαγή του χώρου, από τη μικρή κοινότητα των χωρικών στη μεγάλη κοινωνία των αστών. Ο Θεοτόκης αρχίζει να ενδιαφέρεται για την αγροτική μεταρρύθμιση, τη δημιουργία μιας αστικής τάξης και τον αντίκτυπο που έχουν οι κοινωνικές αυτές αλλαγές, θέματα που εμφανίζονται και στο μυθιστόρημα *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* (1922)³³. Σημαντικό στοιχείο που κρίνει τη μετάβαση προς τον κοινωνικό ρεαλισμό είναι η αφηγηματική τεχνική του συγγραφέα: μια αφήγηση αναλυτική και χωρο-χρονικά προσανατολισμένη με αρχή, μέση και τέλος. «Η δράση», υπογραμμίζει ο Γ. Δάλλας, «αφορμάται όχι από την σκοπιά της κρίσιμης στιγμής του τέλους, όπως τα αρχικά πεζά του νατουραλισμού του, αλλά τώρα από κάποια χρονολογική αφετηρία. Είναι μια νουβέλα, όχι εθιμικής αλλά κοινωνικής ηθογραφίας» (ό.π., 113)

Έπεται η ώριμη περίοδος του Θεοτόκη που εκφράζεται με τις δύο νουβέλες *Κατάδικος* και *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*. Στα συγκεκριμένα έργα ο συγγραφέας είτε δημιουργεί ένα ήρωα που λειτουργεί ακατανόητα για τους κοινούς και λογικούς ανθρώπους (Τουρκόγιαννος), είτε αντίστροφα φανερώνει την αδυναμία ενός άλλου ήρωα (Καραβέλα), που μπλέκεται στα γρανάζια ενός εκμεταλλευτικού μηχανισμού, με τραγική κατάληξη.³⁴

³² Βλ. σχετικά: Δημ. Τζιόβας, «Ρεαλισμός και μετωνυμία: Εφαρμογές στην νεοελληνική πεζογραφία», *Μετά την Αισθητική*, 131.

³³ Η πρόσφατη έρευνα έφερε στο φως δύο προγενέστερες γραφές του έργου (1912) που φανερώνουν την πρωιμότητα της σύλληψής του. Βλ. σχετικά: Γιαν. Δάλλας, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, 121.

³⁴ Βλ.: ό.π., 219-220.

Με το μυθιστόρημα *Οι Σκλάβοι στα δεσμά τους* το πεδίο αναφοράς του συγγραφέα διευρύνεται, όπως και η προβληματική του. Θέμα του εν προκειμένω είναι η διάλυση και η άστατη αναδιάρθρωση του ετοιμόρροπου κοινωνικού ιστού, καθώς διατρέχει όλα τα στρώματα της κοινωνίας: τους παλαιούς αριστοκράτες που συντρίβονται, τους νεόκοπους αστούς που αναδύονται αδίστακτοι από τη συντριβή των αριστοκρατών, και τους χωριάτες που βρίσκονται σε εξαθλίωση, έτοιμοι όμως για την διεκδίκηση των από αιώνες στερημένων αγαθών τους.

Το τελευταίο έργο του Θεοτόκη *Ο παπάς Ιορδάνης Περίχαρος και η ενορία του* δεν ολοκληρώθηκε, αφού ο συγγραφέας πεθαίνει στην Κέρκυρα το 1923.

Στόχος της παρούσας μελέτης

Το ερμηνευτικό ενδιαφέρον της παρούσας μελέτης στρέφεται στη μελέτη των ηρώων στα ώριμα έργα του Θεοτόκη. Ειδικότερα, στρέφεται στην εξέταση του *τύπου* και του τρόπου εξέλιξης των αφηγηματικών ηρώων μέσα από τη σχέση τους με τους άλλους ήρωες (διαλογικά μέρη), το δικό τους λόγο (εσωτερικός μονόλογος/διάλογος) αλλά και την παρουσία τους μέσα από τα αφηγηματικά σχόλια, τις περιγραφές και τη σχέση τους με τον περιβάλλοντα χώρο.

Θα αναζητηθεί ως εκ τούτου και θα ερμηνευθεί το ιδιαίτερο στίγμα της εξέλιξης των αφηγηματικών ηρώων, με άξονα αναφοράς τη θεμελιώδη διάκριση μεταξύ *τύπων* (στη γραμμή των αφηγηματικών κατακτήσεων του Balzac στην *Ανθρώπινη Κωμωδία*) και *χαρακτήρων* (όπως οι τελευταίοι ορίζονται στο πλαίσιο της παράδοσης του ευρωπαϊκού ρεαλιστικού μυθιστορήματος)

Ο Balzac στον πρόλογό του στην *Ανθρώπινη Κωμωδία* αναφέρει την επιδίωξή του να συγκροτήσει ένα έργο αποτελούμενο από τρία σκέλη με αντικείμενο την περιγραφή των αντρών, των γυναικών και των αντικειμένων, αντίστοιχα, την περιγραφή δηλαδή του ανθρώπου και της σκέψης του, του ανθρώπου και της ζωής. Στόχος του συγγραφέα ήταν να καταγράψει την ιστορία των ηθών «συντάσσοντας την απογραφή των αρετών και των διαστροφών, συγκεντρώνοντας τις κυριότερες ενέργειες στις οποίες οδηγούν τα πάθη, περιγράφοντας τους χαρακτήρες, διαλέγοντας τα κύρια κοινωνικά γεγονότα, συνθέτοντας αντιπροσωπευτικούς τύπους με τη συνένωση των γνωρισμάτων πολλών ομοιογενών χαρακτήρων»³⁵.

³⁵ H. de Balzac, «Πρόλογος στην Ανθρώπινη Κωμωδία», 17.

Στα κύρια χαρακτηριστικά των ανθρώπινων τύπων του Balzac συγκαταλέγονται: α) οι ήρωες είναι τοποθετημένοι «τοπογραφικά και συνάμα κοινωνικά»³⁶. β) δεν είναι ούτε καλοί ούτε κακοί, γεννώνται με ένστικτα και φυσικές κλίσεις, η κοινωνία δεν τους φθείρει, αλλά αντίθετα τους τελειοποιεί, ωστόσο το συμφέρον αναπτύσσει τις κακές ροπές τους³⁷. γ) όσα υποστηρίζουν οι ήρωες, όσα σκέφτονται και πράττουν, πηγάζουν αναγκαστικά από την κοινωνική τους ύπαρξη³⁸. δ) οι ήρωες είναι τυπικοί χαρακτήρες της εποχής³⁹, εκφράζουν τη δύναμη της θέλησης⁴⁰ και τους απασχολούν βαθιά κρίσιμα προβλήματα της ζωής, την οποία βιώνουν με πάθος και εντάσεις ή αντίθετα μέσα σε απόλυτη ηρεμία⁴¹. ε) η σκέψη και το πάθος, που χαρακτηρίζουν τους ήρωες, είναι συστατικά κοινωνικά τους στοιχεία και συνάμα στοιχεία καταστροφικά⁴².

Με την πάροδο του χρόνου ο ρεαλισμός με την έννοια της πιστής απεικόνισης της πραγματικότητας (ευσυνείδητος ρεαλισμός) αμφισβητήθηκε και αντικαταστάθηκε με τη μίμηση της πραγματικότητας όπως την εκλαμβάνει ο εκάστοτε δημιουργός («συνειδητός ρεαλισμός»)⁴³. Ως αποτέλεσμα η περιγραφή των αντιπροσωπευτικών

³⁶ «There is, first of all, the realistic Paris of Balzac. On this level we must note his faithful precision in matters of geography, the fruits of his early journalistic sketches in the manner of Joey, the physiologists and Monnier, of his wanderings to indulge what he once called “la gastronomie de l’oeil.” The revolutionary implications of his geographical exactness were not lost on his contemporaries, constituting as they do a fundamental stratum of his realism. Gautier noted that, before Balzac, the characters of fiction did not eat, drink, have lodgings or an account at the tailor’s, but rather moved “in an abstract milieu like that of tragedy”. Balzac, by situating his characters topographically, situated them socially as well»: Donald Fanger, *Dostoevsky and romantic realism: a study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol*, Harvard University Press, 1965, 30.

³⁷ Βλ.: H. de Balzac, «Πρόλογος στην Ανθρώπινη Κωμωδία», 19.

³⁸ Βλ.: G. Loukats, *Μελέτες για τον Ευρωπαϊκό Ρεαλισμό: αισθητική και κοινωνιολογική ανάλυση του έργου των: Μπαλζάκ, Σταντάλ, Ζολά, Τολστόι, Ντοστογιέφσκι, Γκόρκι κ.α.*, (μετφρ. Τίτος Πατρίκιος), Αθήνα, Εκδοτικόν Ινστιτούτον Αθηνών, 1957, 63.

³⁹ Ο G. Lukacs αναφέρει: «Το μόνο που έκανε ο Μπαλζάκ ήταν να ζωγραφίζει τους τυπικούς χαρακτήρες του καιρού του και να τους πλαταίνει ώστε να παίρνουν γιγαντιαίες διαστάσεις. Μέσα στην πραγματικότητα του καπιταλιστικού κόσμου, αυτές τις διαστάσεις δε μπορούν ποτέ να τις έχουν ξεχωριστά όντα, αλλά κοινωνικές δυνάμεις μονάχα. Ως αποτέλεσμα ο Μπαλζάκ είναι ο μεγαλύτερος ρεαλιστής»: ό.π., 113.

⁴⁰ Βλ. σχετικά: Gretchen R. Besser, *Balzac’s Concept of Genius, The theme of Superiority in the “Comedie humaine”*, Γενεύη, Librairie Droz, 124-126· βλ. ειδικότερα: «The mainspring of Balzac’s characters, especially his etres d’ exception, is the discharge of this intangible electrical force or fluid, which he possesses himself in abundant supply, and which he is prodigal in bestowing on the outstanding personalities in his work. Whatever their other traits may be, to a man they endowed with exceptional strength of will. As Baudelaire remarks on Balzac’s characters: “Toutes les ames sont des armes charges de volonte jusqu’ a la gueule. C’ est bien Balzac lui-meme”. From the first, Balzac filled novels with dominating characters»: ό.π., 127.

⁴¹ Βλ.: ό.π., 163-186.

⁴² Βλ.: H. de Balzac, «Πρόλογος στην Ανθρώπινη Κωμωδία», 20.

⁴³ Υιοθετώ τους όρους «ευσυνείδητος ρεαλισμός» και «συνειδητός ρεαλισμός» του D. Grant στη μελέτη του για το ρεαλισμό. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Χρησιμοποιώ τον όρο «συνειδητός ρεαλισμός» για να περιγράψω αυτό που μπορεί να θεωρηθεί σα μια καινούρια συμφωνία ανάμεσα στο συγγραφέα και την πραγματικότητα και να εξηγήσω το αποτέλεσμα που έφερε. Η συμφωνία μπορεί αυτή είναι

κοινωνικών τύπων που απαιτούσε ο ευσυνείδητος ρεαλισμός (πρβ τύποι Balzac) αντικαταστήθηκε από την ανάδειξη των δυνητικών ηρώων της εικασίας (πρβ χαρακτήρες Dostoevsky)⁴⁴. Ο ήρωας, πλέον, δεν είναι αντίγραφο της πραγματικότητας και δεν είναι φερέφωνο του συγγραφέα⁴⁵, αλλά λειτουργεί σαν ελεύθερη οντότητα που αυτοπαρουσιάζεται μέσω του λόγου και των πράξεων του⁴⁶. «Τα πρόσωπα αρνούνται να προσαρμοστούν με συνέπεια στις ιδέες που έχουμε για αυτά. Η άρνηση αυτή τα ανεξαρτητοποιεί από εμάς, και τα εμφανίζει σαν μια ενεργητική πραγματικότητα που υπερβαίνει ακόμα και τη φαντασία μας»⁴⁷.

Με γνώμονα τα κύρια χαρακτηριστικά στοιχεία των ανθρώπινων τύπων του Balzac, που έρχονται σε αντιδιαστολή με τους χαρακτήρες, όπως ορίζονται στο πλαίσιο της παράδοσης του ευρωπαϊκού ρεαλιστικού μυθιστορήματος, θα μας απασχολήσει η εξέλιξη των ηρώων στα ώριμα έργα του Θεοτόκη, στις τρεις δηλαδή νουβέλες, *Η τιμή και το χρήμα*, *Ο κατάδικος*, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* και στο μυθιστόρημα *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*.

Μέθοδος προσέγγισης

δυνατόν να συνοψιστεί με τα λόγια του Yeats, που προσπάθησε, στο τελευταίο του γράμμα, «να τα πει όλα με μια φράση»: «Ο άνθρωπος μπορεί να δώσει υλική υπόσταση στην αλήθεια, μα δε μπορεί ποτέ να τη γνωρίσει» Δε μπορεί ποτέ να γνωρίσει κανείς την πραγματικότητα»: D. Grant, *Ρεαλισμός*, 80. Βλ. επίσης: «Ο ρεαλισμός δεν είναι μονάχα αόριστος και ρευστός, μα είναι κι αλαζονικός όταν έχει την απαίτηση να καθορίζει την πραγματικότητα. Κάθε απολογητής του ρεαλισμού έχει την προσωπική του άποψη για το «πραγματικό», και δεν πρόκειται εύκολα να αφήσει κανέναν άλλο να το οικειοποιηθεί. Έτσι το «πραγματικό» εξαναγκάζεται να πάρει καινούριες θέσεις και φτάνει στο σημείο όπου ο καθένας το διεκδικεί για δικό του»: D. Grant, *Ρεαλισμός*, 79-80. Σημαντικές είναι και οι σχετικές παρατηρήσεις του J. Halperin: «Ο τυπικός ρεαλισμός, το πρωταρχικό ίσως συστατικό της προ του 20^{ου} αιώνα αγγλοσαξωνικής κριτικής, θεωρείται σήμερα στην Ευρώπη σαν λειτουργία και αποτέλεσμα του εσωτερικού κόσμου, ενός κόσμου δημιουργημένου από το ίδιο το έργο τέχνης, του οποίου η «πραγματικότητα» εξαρτάται από τη δεξιοτεχνία με την οποία ο καλλιτέχνης, ξεκινώντας χωρίς συγκεκριμένες ηθικομμητικές προκαταλήψεις, χρησιμοποιεί το διαθέσιμο υλικό του»: John Halperin, «Σύγχρονες τάσεις στην ευρωπαϊκή θεωρία του μυθιστορήματος», *Δοκίμια για τη λογοτεχνία και την κριτική*, (μετφρ.: Σπύρ. Τσακνιάς), Αθήνα, Καστανιώτη, 1984, 30.

⁴⁴ Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του Γ. Δάλλα: «Δύο είναι οι βασικοί τύποι «ηρώων» του νεότερου ευρωπαϊκού μυθιστορήματος: οι υπαρκτοί της ρεαλιστικής πραγματικότητας σαν του Μπαλζάκ και οι δυνητικοί της εικασίας σαν του Ντοστογιέφσκι»: Γιάν. Δάλλας: *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, 235.

⁴⁵ «Ο λόγος αντικείμενο του ήρωα δεν καταντάει ποτέ συμβατικός. Ο ήρωας μιλάει πάντα σοβαρά. Η θέση του συγγραφέα δεν διαπερνά την ομιλία του»: Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, (1929-1963), (μετφρ. Αλ. Ιωαννίδης), Αθήνα, Πόλις, 2000, 304.

⁴⁶ «Ο συγγραφέας δεν πρέπει να μας λέει ποτέ ποιες είναι οι ιδέες των προσώπων του. Οι ιδέες είναι θαμμένες μέσα στη διαδικασία του χαρακτηρισμού. Ο συγγραφέας πρέπει πάντα να μας δείχνει κάτι, να μη μας λέγει κάτι»: J. Halperin, «Σύγχρονες τάσεις στην ευρωπαϊκή θεωρία του μυθιστορήματος», *Δοκίμια για τη λογοτεχνία και την κριτική*, 17.

⁴⁷ Αυτόθι, 17.

Για τη μέθοδο προσέγγισης του θέματος χρησιμοποιήθηκαν ως κύρια εργαλεία τα θεωρητικά έργα *Ο Λόγος της Αφήγησης* του G. Genette⁴⁸ και *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* του M. M. Bakhtin⁴⁹.

Σ' ένα πρώτο επίπεδο η μελέτη του Bakhtin προσφέρει μια εύλογη θεωρία για τις ποικίλες εκδοχές του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, εφαρμοσμένη στα έργα του F. Dostoevsky και επικεντρωμένη στη δεσπόζουσα έννοια της *διαλογικής* υφής του λόγου.

Ο Bakhtin υποστήριζε ότι το μυθιστόρημα όπως και η ποίηση είναι ένα φαινόμενο της γλώσσας, υπό την έννοια ότι η γλώσσα είναι λόγος και ο λόγος δεν έχει ισχύ έξω από το διάλογο. Τα άτομα της κοινωνίας δεν χρησιμοποιούν έναν ουδέτερο λόγο αλλά έναν *κατοικημένο* από ξένες φωνές λόγο⁵⁰. Οι ξένοι λόγοι όταν περνούν σε νέα ομιλιακά συμφραζόμενα, προσλαμβάνουν ένα νέο νόημα, γίνονται επομένως *διφωνικοί*. Ως αποτέλεσμα, κάθε λέξη διασπάται με διαλογικό τρόπο και σε κάθε λέξη υπάρχει εναλλαγή φωνών.

Τη διφωνικότητα ως αποτέλεσμα της *διαλογικής* υφής του λόγου ο Bakhtin τη μελετά στο ντοστογιεφσκικό έργο σε τρία επίπεδα: το λόγο του ήρωα με τον εαυτό του, το λόγος των ηρώων μεταξύ τους και τον αφηγηματικό λόγο⁵¹. Οι παρατηρήσεις του Bakhtin για τη διφωνικότητα στο λόγο των ηρώων (διάλογος/μονόλογος) και του αφηγητή, καθώς επίσης και τα καρναβαλικά χαρακτηριστικά των μυθιστορημάτων του Dostoevsky θα αποτελέσουν βασικά εργαλεία για τη δική μας προσέγγιση του ζητήματος της εξέλιξης των ηρώων στα ώριμα έργα του Θεοτόκη.

Ο *Λόγος της Αφήγησης* του G. Genette, παρέχει μια οργανωμένη θεωρία για τον αφηγηματικό λόγο που εφαρμόζεται στο εξαιρετικά απαιτητικό έργο του M. Proust *Η αναζήτηση του χαμένου χρόνου*⁵². Οι σημαντικές παρατηρήσεις του Genette σχετικά με τον αφηγητή, το χρόνο, τη σειρά των γεγονότων (πρόληψη, ανάληψη), τη διάρκεια (σκηνή, έλλειψη, παύση, περίληψη), τη συχνότητα (μοναδική, επαναληπτική,

⁴⁸ Βλ.: G. Genette, *Σχήματα III. Ο Λόγος της Αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας, και άλλα κείμενα* (1972), (μετφρ.: Μπάμπης Λυκούδης), Αθήνα, Πατάκη 2007.

⁴⁹ M. M. Bakhtin, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, (1929·1963), (μετφρ. Αλ. Ιωαννίδης), Αθήνα, Πόλις, 2000.

⁵⁰ Ο Bakhtin παρατηρεί σχετικά: «ο λόγος δεν είναι αντικείμενο, είναι ένα αιώνια κινούμενο, αιώνια μεταβαλλόμενο μέσο διαλογικής επικοινωνίας. Ο λόγος δεν κλίνει ποτέ προς μια και μοναδική συνείδηση, προς μια και μοναδική φωνή. Η ζωή του λόγου βρίσκεται στο πέρασμα από στόμα σε στόμα, από κείμενο σε κείμενο, από τη μια κοινωνική ομάδα στην άλλη, από τη μια γενεά στην άλλη»: *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 324.

⁵¹ Βλ. εδώ παρακάτω στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, μian αναλυτικότερη ανάπτυξη των θέσεων του Bakhtin: 24-40.

⁵² Για το έργο του G. Genette, βλ. αναλυτικότερα εδώ παρακάτω, στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας μας: 40-61.

πολυμοναδική, θαμιστική αφήγηση), και γενικά οι παρατηρήσεις στο λόγο του αφηγητή και των ηρώων (αφηγηματοποιημένος, αναφερόμενος, μετατιθέμενος), αποτελούν βασικούς άξονες αναφοράς μας στην αφηγηματική προσέγγιση των έργων του Θεοτόκη.

Το έργο του Genette, ως βασικό αφηγηματικό εργαλείο, χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία στην διερεύνηση της εξέλιξης, ή μη εξέλιξης, της προσωπικότητας των ηρώων όπως αυτή διαμορφώνεται μέσα από τη διαλογική σχέση τους με τους άλλους ήρωες, αλλά και όπως εκφράζεται μέσα από τον εσωτερικό μονόλογο. Για το λόγο αυτό σε κάθε κεφάλαιο παρατίθεται ένα σχεδιάγραμμα που αφορά τον αναφερόμενο λόγο των ηρώων, με στόχο να καταδείξει το βαθμό και το ρόλο της παρουσίας του κάθε ήρωα στο έργο. Συνεπώς με την αφηγηματική θεωρία του Genette χαρτογραφείται το πεδίο του λόγου των ηρώων και περιγράφεται ο χαρακτήρας και η φύση του λόγου αυτού στο ώριμο πεζογραφικό έργο του Θεοτόκη. Στη συνέχεια εξετάζεται ο λόγος των ηρώων (διάλογος-μονόλογος) βάσει της θεωρίας του Bakhtin, ούτως ώστε να διαφανεί η επίδραση του ξένου λόγου στη συνείδηση των ηρώων και η εξέλιξή τους ή όχι σε ρεαλιστικούς χαρακτήρες και όχι σε απλά αντίγραφα χαρακτηριστικών τύπων. Τα στοιχεία καρναβαλοποίησης υποστηρίζουν την πρόθεση της αφήγησης να αναδείξει στοιχεία της προσωπικότητας των ηρώων που δε θα μπορούσαν να εκφραστούν σε συνθήκες κανονικής ζωής. Τα καρναβαλιστικά αυτά στοιχεία επιτελούν σπουδαίο ρόλο στην ερμηνεία της διαμόρφωσης της προσωπικότητας των ηρώων. Την ερμηνευτική αυτή προσέγγιση υποστηρίζει η θεωρία του Mucarovsky για το διάλογο, ιδιαίτερα όταν αυτή εφαρμόζεται στην ανάλυση του έργου *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*. Το θεωρητικό έργο του Mucarovsky συμπληρώνει και προωθεί την έννοια του μπαχτιανού διαλόγου προσφέροντας στον μελετητή ένα ευρύτερο φάσμα όψεων του διαλόγου στην αφήγηση⁵³.

Περιεχόμενα των κεφαλαίων της μελέτης

⁵³ Ο Mucarovsky διακρίνει τρεις τύπους διάλογο: τον περιστασιακό διάλογο, τον διάλογο συζήτησης και τον προσωπικό διάλογο. Βλ. Αναλυτικά: J. Mucarovsky, «Two studies of dialogue», *The word and verbal art. Selected Essays*, 86-87. Για το θέμα βλέπε επίσης και Φαρίνου Μαλαματάρη Γ., *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, 176-195. Η διάκριση αυτή θα αναλυθεί στο τέταρτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, όπου επιχειρείται η ερμηνευτική προσέγγιση του έργου *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*.

Η παρούσα εργασία εκτός από την Εισαγωγή και τα Συμπεράσματα, αποτελείται από πέντε κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στους μεθοδολογικούς άξονες αναφοράς της προσέγγισής μας για την ανάλυση και ερμηνεία των κειμένων του Θεοτόκη, στην ερμηνευτική δηλαδή δεσπύζουσα αρχή της μπαχτιανής θεωρίας, που είναι η *διαλογικότητα*, και στη θεωρία του G. Genette για την περιγραφή και ανάλυση της αφηγηματικής οργάνωσης της πεζογραφίας. Στα υπόλοιπα τέσσερα κεφάλαια, ένα για κάθε εξεταζόμενο έργο, αναλύονται οι ήρωες του Θεοτόκη από τη σκοπιά της συγκρότησης και εξέλιξής τους.

Συγκεκριμένα, στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται αφηγηματικά και ερμηνεύεται από την άποψη που μας ενδιαφέρει, η νουβέλα *Η τιμή και το χρήμα*: η πραγμάτευση αυτή του έργου καταλήγει στο συμπέρασμα ότι μέσω διαλόγων και εσωτερικών μονολόγων, αναπτύσσεται ο εσωτερικός κόσμος των ηρωίδων και παρουσιάζεται ένα δυναμικότερο πρότυπο γυναίκας, ενώ αποδίδεται μεγαλύτερη έμφαση, σε σύγκριση με τα προηγούμενα διηγήματα, στις εσωτερικές σκέψεις και τα διλήμματα εν γένει των ηρώων.

Το τρίτο κεφάλαιο αφορά στον *Κατάδικο*: στη συγκεκριμένη νουβέλα η εξέλιξη των ηρώων υποδεικνύει ότι τα πράγματα οδηγούνται πλέον σε ένα νέο πρότυπο γυναίκας η οποία όχι μόνο εξουσιάζει τους άλλους ήρωες, αλλά και τους ελέγχει σε όλες τους τις κινήσεις. Ο αφηγητής χρησιμοποιεί περισσότερο τον εσωτερικό διάλογο, για να εκθέσει το αδιέξοδο των ηρώων, αφήνοντάς τους εκκρεμείς σ' αυτό.

Στο τέταρτο κεφάλαιο αναλύεται η εξέλιξη των ηρώων της νουβέλας *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*: βασική είναι εδώ η επισήμανση ότι ο αφηγητής παρουσιάζει τους ήρωες κυρίως μέσα από το διάλογο, σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα του. Το πρότυπο της γυναίκας που εξουσιάζει τους γύρω της, εξελίσσεται και εδώ, λειτουργώντας σε αρκετά σημεία απρόβλεπτα. Το έργο κινείται στο πλαίσιο του νατουραλιστικού τύπου αφήγησης, ενώ υπεισέρχονται σ' αυτό αρκετά καρναβαλιστικά χαρακτηριστικά.

Στο πέμπτο, τέλος, κεφάλαιο επιχειρείται η αφηγηματική προσέγγιση του μυθιστορήματος *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*. Οι ήρωες αποδίδονται τόσο μέσα από διαλογικά μέρη όσο και από εσωτερικούς μονολόγους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΑΞΟΝΕΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ

1.1 Η ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟ ΠΡΙΣΜΑ ΤΗΣ ΔΙΑΛΟΓΙΚΟΤΗΤΑΣ

Στη μελέτη του Bakhtin *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* δομείται η μπαχτιανή θεωρία περί της ποιητικής του μυθιστορήματος, που αποτελεί μια υπέρβαση των φορμαλιστικών θέσεων για τη λογοτεχνία και την πεζογραφία ειδικότερα⁵⁴.

Η μελέτη για τον Ντοστογιέφσκι εμφανίζεται το 1929 ως *Ζητήματα του έργου του Ντοστογιέφσκι* και ανατυπώνεται το 1963, διορθωμένη και συμπληρωμένη σε σημαντικό βαθμό, ακόμη και στον τίτλο *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*. Βασική θέση του Bakhtin είναι ότι διαμορφώνουμε την προσωπικότητά μας μιλώντας μια γλώσσα ήδη προικισμένη με πολλές φωνές μια γλώσσα κοινωνική και όχι ατομική. Εξαρχής είμαστε πολύγλωσσοι, χειριζόμενοι μια ποικιλία κοινωνιοδιαλέκτων που κληρονομούμε από διάφορους πρωτογενείς (οικογένεια, σχολείο) και δευτερογενείς παράγοντες (το περιβάλλον, τον επαγγελματικό χώρο, τη θρησκεία, τη χώρα μας), επομένως η πολυφωνία μας είναι δεδομένη. Η μόνη λογοτεχνική μορφή που μπορεί να αποδώσει και να ενισχύσει κάπως αυτή τη δυναμική πολυφωνία είναι, κατά τον Bakhtin, το μυθιστόρημα. Η κορυφαία στιγμή αυτής της διαδικασίας επιτυγχάνεται με το πολυφωνικό μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι, ο οποίος επιτρέπει στους ήρωες του να μιλούν όχι ως φερέφωνα του, αλλά με δικό τους λόγο, αυτεξούσιο, χειραφετημένο από την αυθεντία του συγγραφέα.

⁵⁴ Βλ. σχετικά: Μ. Aucouturier «Ο Μιχαήλ Μπαχτίν ως φιλόσοφος και θεωρητικός του μυθιστορήματος»: Μ. Μ. Bakhtin, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* (1975), (μετφρ. Γ. Σπανός), Αθήνα, Πλέθρον 1980, 19.

Η μελέτη του Bakhtin χωρίζεται σε πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύεται η κριτική που δέχτηκε το πολυφωνικό μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι, ενώ στο τέταρτο ανιχνεύεται η ειδολογική παράδοση του ντοστογιεφσκικού τύπου αφήγησης σε παλαιότερα ήσσονα λογοτεχνικά είδη, τους σωκρατικούς διαλόγους, τη μενίππεια σάτιρα και το μεσαιωνικό καρναβαλικό λόγο. Τα υπόλοιπα κεφάλαια στρέφονται σε υφολογικού και ερμηνευτικού χαρακτήρα παρατηρήσεις με βάση συγκεκριμένα χωρία του ντοστογιεφσκικού έργου, ως προς τον συγγραφέα σε σχέση με τον ήρωα (δεύτερο κεφάλαιο), ως προς την ιδέα που αναπτύσσεται στον ήρωα (τρίτο κεφάλαιο) και ως προς το λόγο των ηρώων σε συνάρτηση τόσο με τους άλλους ήρωες (διάλογος) όσο και με τον εαυτό τους (εσωτερικός μονόλογος) (πέμπτο κεφάλαιο). Μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα το κεφάλαιο της ειδολογικής παράδοσης της ντοστογιεφσκικού τύπου αφήγησης καθώς επίσης και οι υφολογικές-ερμηνευτικές επισημάνσεις, που μπορούν εύλογα να αποτελέσουν άξονες αναφοράς στην ανάλυση των έργων του Θεοτόκη ως προς την εξέλιξη των ηρώων.

1. Η ειδολογική παράδοση της ντοστογιεφσκικής αφήγησης

Το μυθιστορηματικό είδος έχει τρεις βασικές ρίζες: το έπος, τη ρητορική και το καρναβάλι. Στη μελέτη του ο Bakhtin εστιάζει στην καρναβαλική γραμμή του μυθιστορήματος η οποία επηρέασε το έργο του Ντοστογιέφσκι. Σύμφωνα με τον μελετητή το καρναβάλι επηρέασε τη λογοτεχνία και τα διάφορα είδη της μέσω της μεταφύτευσης της καρναβαλικής γλώσσας (όπως αυτή δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε μέσα από το καρναβάλι) στη λογοτεχνία. Ο Bakhtin θα επισημάνει ως θεμελιώδη χαρακτηριστικά του καρναβαλιού τα παρακάτω⁵⁵:

1. Η ενεργή συμμετοχή όλων· η καρναβαλική ζωή είναι μια ανεστραμμένη ζωή και δεν ακολουθεί συγκεκριμένη σειρά⁵⁶.
2. Η κατάργηση των νόμων, των απαγορεύσεων και της προκαθορισμένης σειράς των πραγμάτων, που οδηγεί στην άρση της κοινωνικής ιεραρχίας⁵⁷.

⁵⁵ Βλ. αναλυτικά για ορισμό καρναβαλοποίησης και καρναβαλιστικά χαρακτηριστικά: Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 195-206. Για καρναβάλι και καρναβαλιστικά χαρακτηριστικά βλ. επίσης: Μ. Μ. Bakhtin, *Rabelais and his world*, (μετφρ.: Helene Iswolsky), Indiana University Press, 1984, 1-17.

⁵⁶ «Carnival is not a spectacle seen by the people; They live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people»: Μ. Μ. Bakhtin, *Rabelais and his world*, (μετφρ.: Helene Iswolsky), Indiana University Press, 1984, 7.

⁵⁷ «Carnival is the second life of the people, who for a time entered the utopian realm of community, freedom, equality, and abundance [. . .]. Unlike the earlier and purer feast, the official feast asserted all

3. Η ελεύθερη οικεία σχέση όλων αφορά τα πάντα: όλες τις αξίες, τις σκέψεις, τα φαινόμενα και τα πράγματα. Το καρναβάλι παντρεύει αντίθετα πράγματα: το ιερό με το κοσμικό, το υψηλό με το ταπεινό, το σοφό με το ανόητο.
4. Η βεβήλωση: οι καρναβαλικές βλασφημίες, οι καρναβαλικοί υποβιβασμοί και ταπεινώσεις και οι παρωδίες των ιερών κειμένων και ρήσεων⁵⁸
5. Η περιπαικτική στέψη και η εκθρόνιση του βασιλιά του καρναβαλιού.
6. Ο δυαδικός χαρακτήρας όλων των εικόνων.
7. Η αναποδογυρισμένη χρήση των πραγμάτων.
8. Ο δυσπόστατος χαρακτήρας του ίδιου του γέλιου⁵⁹.

Τα καρναβαλιστικά χαρακτηριστικά επηρέασαν την αρχαία λογοτεχνία δημιουργώντας ένα λογοτεχνικό πεδίο που οι ίδιοι οι αρχαίοι ονόμασαν «σπουδογέλιον», ένα πεδίο στο οποίο συνυπάρχει το σοβαρό με το κωμικό. Η καρναβαλική γραμμή του μυθιστορήματος, επομένως, πρέπει να αναζητηθεί στο πεδίο του κωμικοτραγικού. Τα είδη του κωμικοτραγικού έχουν βασικά τρεις κοινές ιδιαιτερότητες: η σχέση τους με την πραγματικότητα, η ελεύθερη επινόηση και η χρήση πολλών υφολογικών τάσεων και διαφορετικών φωνών⁶⁰. Για τη διαμόρφωση του μυθιστορήματος και ιδιαίτερα του ντοστογιεφκικού τύπου αφήγησης καθοριστική σημασία έχουν δύο είδη από το πεδίο του κωμικοτραγικού: ο σωκρατικός διάλογος⁶¹ και η μενίπεια σάτιρα⁶². Για το λόγο αυτό ο Bakhtin αναφέρει σύντομα τις βασικές ιδιαιτερότητες τους.

that was stable, unchanging, perennial> the existing hierarchy, the existing religious, political, and moral values, norms, and prohibitions», ό.π., 9.

⁵⁸ «The new type of carnival familiarity was reflected in a series of speech patterns. [. . .] It is characteristic for the familiar speech of the marketplace to use abusive language, insulting words or expressions, some of them quite length and complex», ό.π., 16.

⁵⁹ «Carnival laughter is the laughter of all the people. Second, it is universal in scope; It is directed at all and everyone, including the carnival's participants. The entire world is seen in its droll aspect, in its gay relativity. Third, this laughter is ambivalent: it is gay, triumphant, and at the same time mocking, deriding. It asserts and denies, it buries and revives. Such is the laughter of carnival», ό.π., 12.

⁶⁰ Για τα είδη του κωμικοτραγικού και τις ιδιαιτερότητες βλ. περισσότερα: Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 169-173.

⁶¹ «Το είδος του «σωκρατικού διαλόγου αποτελεί περίπου ένα είδος απομνημονευμάτων: πρόκειται για τις ενθυμήσεις των πραγματικών συζητήσεων που έκανε ο Σωκράτης, για σημειώσεις από απομνημονευμένες συζητήσεις, διανθισμένες με κάποια μικρή διήγηση»: Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 174.

⁶² Ό.π., 180-181.

Οι βασικές ιδιαιτερότητες του σωκρατικού διαλόγου μπορούν να συνοψιστούν πιο κάτω⁶³:

1. η αλήθεια επιτυγχάνεται μέσα από τη διαλογική συζήτηση
2. τα δύο βασικά εργαλεία του σωκρατικού διαλόγου είναι η σύγκριση (παράθεση διαφορετικών απόψεων πάνω σε ένα θέμα) και η ανάκριση («ο τρόπος ανάκλησης και πρόκλησης του λόγου του συνομιλητή, οι μέθοδοι που χρησιμοποιεί κανείς για να τον κάνει να εκφράσει τη γνώμη του»⁶⁴).
3. οι ήρωες είναι ιδεολόγοι
4. στους διαλόγους υπάρχει πλοκή που εξαναγκάζει τον άνθρωπο να αποκαλύψει τις βαθύτερες σκέψεις του αποκαλύπτοντας την προσωπικότητά του
5. η ιδέα συνδέεται οργανικά με το πορτραίτο του ανθρώπου φορέα της.

Ανάλογα, οι βασικές ιδιαιτερότητες της μενίππειας σάτιρας είναι⁶⁵:

1. υπάρχει αυξημένο το κωμικό στοιχείο
2. είναι απελευθερωμένη από την παράδοση καθώς επίσης και την επιδίωξη για εξωτερική αληθοφάνεια, αφού χαρακτηρίζεται από αποκλειστική ελευθερία στην μυθοποίηση και φιλοσοφική επινόηση
3. υπάρχει έντονη περιπέτεια με στόχο να προκληθεί και να δοκιμαστεί η φιλοσοφική ιδέα και η αλήθεια του ήρωα που την αναζητεί
4. η αναζήτηση της αλήθειας εκτυλίσσεται σε λαϊκές αγορές, πορνεία, ταβέρνες, φυλακές κτλ. Ο άνθρωπος της ιδέας έρχεται σε σύγκρουση με όλες τις κοινωνικές τάξεις και κυρίως με τα χαμηλότερα στρώματα.
5. αναλύονται «τα ύστατα ζητήματα της ζωής». Περιγράφονται δηλαδή «οι υστατες πράξεις του ανθρώπου στην καθημέ από τις οποίες κλείνεται ολόκληρος ο βίος του»⁶⁶.
6. η δόμησή της διαμορφώνεται σε τρία επίπεδα: η δράση και η διαλογική σύγκριση μεταφέρονται από τη γη στον Όλυμπο και στον κάτω κόσμο

⁶³ Βλ. αναλυτικά ό.π., 174-179.

⁶⁴ Ο.π., 176.

⁶⁵ Βλ. αναλυτικά ό.π., 181-190.

⁶⁶ Ο.π., 184-185.

7. «εμφανίζεται ένας νέος τύπος πειραματικής φανταστικής λογοτεχνικής έκφρασης: η παρατήρηση από κάποια ασυνήθιστη οπτική γωνία, όπως για παράδειγμα από ψηλά, από όπου τα μεγέθη της ζωής αλλάζουν ριζικά.»⁶⁷
8. στα έργα απεικονίζεται πάσης φύσεως παράνοια, του διχασμού της προσωπικότητας, των παράξενων ονείρων, των παθών που άπτονται της τρέλας, των αυτοκτονιών
9. περιγράφονται σκανδαλώδεις σκηνές, εκκεντρική συμπεριφορά, ανάρμοστοι λόγοι, δηλαδή καθετί που αποκλίνει από το κοινώς αποδεκτό
10. είναι γεμάτη από έντονες αντιθέσεις και οξύμωρα σχήματα: η καλόκαρδη εταίρα, ο ευγενής ληστής, ο αυτοκράτορας που έγινε δούλος
11. περικλείει στοιχεία κοινωνικής ουτοπίας
12. αναμιγνύει τον πεζό με τον ποιητικό λόγο
13. χρησιμοποιεί άλλα είδη που εισάγονται συμπληρωματικά: νουβέλες, επιστολές, ρητορικοί λόγοι, τα οποία ενισχύουν τον πολλαπλό χαρακτήρα του ύφους και του τόνου στη μενιπέα
14. εμμένει στα γεγονότα της καθημερινής ζωής

Αυτά τα καρναβαλικά χαρακτηριστικά μπόρεσαν με την πάροδο του χρόνου «να μεταγισθούν στη λογοτεχνία και ειδικά στη διαλογική παράδοση του μυθιστορήματος»⁶⁸. Ο σωκρατικός διάλογος και η μενίπεια σάτιρα προετοίμασαν τις συνθήκες γένεσης του πολυφωνικού μυθιστορήματος του Ντοστογιέφσκι. Η υπονόμηση του μονολογισμού γίνεται μέσω του διαβρωτικού γέλιου που παραβαίνει ακριβώς τα όρια: από την παράδοση της μενίπειας σάτιρας και το *Σατυρικό* του Πετρώνιου έως τη μεσαιωνική καρναβαλική τέχνη και τον κόσμο του Ραμπελαί. Η καρναβαλοποίηση επιτρέπει στο Ντοστογιέφσκι να δείξει όσα στοιχεία του χαρακτήρα και της συμπεριφοράς των ανθρώπων δε θα μπορούσαν να φανούν σε συνθήκες κανονικής ζωής⁶⁹. για αυτό και σε πολλά έργα του έχουμε πολλά σκάνδαλα, απάτες, ενθρονίσεις και εκθρονίσεις, δισυπόστατες εικόνες. Τα έργα του είναι γεμάτα από παρωδίες και ημιπαρωδίες. Η καρναβαλοποίηση, με το πάθος της αλλαγής και της ανανέωσης που την διακατέχει επιτρέπει στο Ντοστογιέφσκι να διεισδύει σε βάθος στον άνθρωπο και στις ανθρώπινες σχέσεις. Οι άνθρωποι, οι πράξεις τους και οι ιδέες ξεφεύγουν από τις κλειστές ιεραρχικές τους εστίες και συγκρούονται μέσα

⁶⁷ Ο.π., 186.

⁶⁸ Ο.π., 198.

⁶⁹ Ο.π., 264.

στον ελεύθερο από κάθε περιορισμό διάλογο. «Τα πάντα πρέπει να αλλάζουν και να αναγεννώνται. Τα πάντα είναι η στιγμή της ατελεύτητης μετάβασής τους»⁷⁰. Στο κόσμο του Ντοστογιέφσκι τα πάντα πρέπει να φωτίζονται διαλογικά, γι' αυτό χρειάζεται η καρναβαλική ελευθερία: «Η καρναβαλοποίηση κάνει εφικτή τη δημιουργία μιας ανοιχτής δομής στο μεγάλο διάλογο, επιτρέπει να μεταφερθεί η κοινωνική αλληλόδραση μεταξύ των ανθρώπων σε μια υψηλότερη πνευματική και ψυχική σφαίρα»⁷¹.

Ανακεφαλαιώνοντας, ο Bakhtin τονίζει ότι όλη η παράδοση που εξετάστηκε στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, με αφετηρία το σωκρατικό διάλογο και τη μενιπέα, ανανεώνεται στο Ντοστογιέφσκι και οδηγεί στην εξέλιξη ενός νέου μυθιστορήματος, του πολυφωνικού.

2. Ο ήρωας και η θέση του συγγραφέα σε σχέση με τον ήρωα στο έργο του Ντοστογιέφσκι

Με το έργο του ο Ντοστογιέφσκι, σύμφωνα πάντα με τον Bakhtin, επιτυγχάνει τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τον συγγραφέα στα μυθιστορηματικά πρόσωπα. Τον Ντοστογιέφσκι τον ενδιαφέρει όχι πως εμφανίζεται στον κόσμο ο ήρωας, αλλά πως ο ήρωας αντιλαμβάνεται τον κόσμο και πως οδηγείται σταδιακά στην αυτογνωσία⁷². Υπό αυτή την προϋπόθεση ο συγγραφέας δεν αφήνει τίποτα για τον εαυτό του· οδηγεί τα πάντα στο οπτικό πεδίο του ίδιου του ήρωα. Ως αποτέλεσμα «αυτό που πριν είχε αναλάβει ο συγγραφέας, το έχει αναλάβει τώρα ο ήρωας φωτίζοντας ο ίδιος τον εαυτό του, απ' όλες τις οπτικές γωνίες»⁷³. έτσι κλονίζεται η αυθεντία του συγγραφέα, καθώς ο ήρωας γίνεται αυτεξούσιος και αντιμετωπίζεται ως ένα άλλο «συ ει». Ό,τι τον προκαθόριζε στο πλαίσιο του σχεδιασμού του συγγραφέα, λειτουργεί ως υλικό της αυτογνωσίας του.

Η αυτογνωσία όμως ως κυρίαρχο στοιχείο της απεικόνισης του ήρωα, απαιτεί τη δημιουργία των κατάλληλων προϋποθέσεων που θα επιτρέψουν στο ήρωα ν' αποκαλύπτεται. Τα πάντα επομένως θα πρέπει να απευθύνονται στον ίδιο. Καθετί θα

⁷⁰ Ο.π., 270.

⁷¹ Ο.π., 287.

⁷² Βλ. σχετικά: «Η αυτογνωσία του ήρωα έχοντας γίνει το κυρίαρχο στοιχείο καταλύει τη μονολογική ενότητα του έργου. Ο ήρωας απελευθερώνεται και γίνεται σχετικά αυτεξούσιος», ό.π., 81.

⁷³ Ο.π., 77.

πρέπει να παρακινεί τον ήρωα, να τον ερεθίζει, να τον παρενοχλεί. Η αυτογνωσία θα πρέπει να επιτυγχάνεται διαλογικά. Μόνο μέσα από την επικοινωνία, μέσα από την αλληλεπίδραση των ανθρώπων μεταξύ τους μπορεί να αποκαλυφθεί ο άνθρωπος στον άνθρωπο, τόσο απέναντι στους άλλους όσο και απέναντι στον εαυτό του. Ο διάλογος είναι η ίδια η δράση. Να είσαι σημαίνει να επικοινωνείς διαλογικά, γι' αυτό και ο λόγος του Ντοστογιέφσκι, υπογραμμίζει ο Bakhtin, είναι διαλογικός, και το βάρος δεν πέφτει σε εσωτερικούς μονολόγους, αλλά σε εσωτερικούς διαλόγους.

Στόχος του συγγραφέα είναι να οργανώνει τις διαλογικές σχέσεις, ώστε να μην μαθαίνουμε τον ήρωα μέσα από λόγια τρίτων, ούτε από ουδέτερους ορισμούς και περιγραφές του συγγραφέα, αλλά από τη διαλογική σχέση του ήρωα με τον εαυτό του ή με τους άλλους ήρωες.

Ο ήρωας του πολυφωνικού μυθιστορήματος αντιτίθεται στα λόγια των τρίτων που αναφέρονται σε αυτόν ερήμην του, γιατί «η αλήθεια ειπωμένη από τρίτους, χωρίς ν' απευθύνεται στον ίδιο διαλογικά, με άλλα λόγια η ερήμην αλήθεια, γίνεται ταπεινωτικό και θανατηφόρο ψέμα όταν αγγίζει «τα ιερά και τα όσια» δηλαδή «τον άνθρωπο μέσα στον άνθρωπο»⁷⁴. Κάθε λέξη του ήρωα εκφράζεται με διαλογικό τρόπο και αποδίδει έτσι μια εναλλαγή φωνών. Όλα, ανθρώπινες ιδέες, πράγματα είναι στη συνείδηση του ήρωα και εντάσσονται στο διάλογο. Απαντούν στα ερωτήματα, δημιουργούν καινούρια, τον προκαλούν, αντιδικούν μαζί του ή τον επιβεβαιώνουν.

Ο εξωτερικός διάλογος είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τον εσωτερικό διάλογο. Ο συγγραφέας δε μιλάει για τον ήρωα, αλλά με τον ήρωα⁷⁵. Φυσικά θα ήταν λάθος να υποστηριχθεί ότι η συγγραφική συνείδηση δεν εκφράζεται καθόλου. Η συνείδηση του συγγραφέα βρίσκεται παντού στο έργο με τη διαφορά ότι δεν μετατρέπει τους ήρωες σε αντικείμενα, όπως στα κατά Bakhtin, μυθιστορήματα μονολογικού τύπου, ούτε τους αποδίδει ορισμούς που ερήμην τους τις παγιώνουν. Η συνείδηση του συγγραφέα επικοινωνεί διαλογικά με τη συνείδηση των ηρώων. Οργανώνει το έργο με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι δομημένο σαν ένας μεγάλος διάλογος μεταξύ των ηρώων, όπου μέσα από τη σύγκρουση αποκαλύπτονται οι ήρωες και επιτυγχάνεται ταυτόχρονα η αυτογνωσία των ηρώων. Οι φωνές των ηρώων μιλούν, συγκρούονται, αντιδικούν, προκαλούν, επιβεβαιώνουν και οδηγούν στην αλήθεια. Ο συγγραφέας δεν κρατάει για τον εαυτό του τίποτα· τα δίδει όλα στο πεδίο του ήρωα για να τον οδηγήσει στην

⁷⁴ Ο.π.,95.

⁷⁵ Ο.π.102.

αυτογνωσία. Αυτή είναι η θέση του συγγραφέα σε σχέση με τον ήρωα στο πολυφωνικό μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι.

3. Η ιδέα στο Ντοστογιέφσκι

Ο ήρωας στον Ντοστογιέφσκι «δεν είναι μόνο κάποιος που συνειδητοποιεί τον κόσμο· είναι και ιδεολόγος»⁷⁶. Η ιδέα που έχει ο ήρωας για τον κόσμο, βοηθά στην αυτογνωσία. Όλοι οι ήρωες στα έργα του Ντοστογιέφσκι αναζητούν και συλλογίζονται το υψηλό. «Μέσα στον καθένα τους βρίσκεται μια σκέψη που δεν έχει βρει τη λύση της»⁷⁷ και ο στόχος τους είναι ακριβώς η αναζήτηση αυτής της ιδέας. Ως αποτέλεσμα «η ιδέα έχει καταλάβει το βαθύτερο πυρήνα της προσωπικότητάς τους»⁷⁸.

Η ιδέα όμως δε ζει στην ατομική συνείδηση του κάθε ήρωα, αλλά σχηματίζεται, αναπτύσσεται και γεννάει καινούριες ιδέες όταν συνάπτει ουσιαστικές διαλογικές σχέσεις με άλλες ιδέες. Όπως ο λόγος έτσι και η ιδέα είναι από τη φύση της διαλογική. Ο Ντοστογιέφσκι δεν παραθέτει έτοιμες ιδέες. Είτε βάζει τους ήρωες να συζητάνε με άλλους ήρωες (διαλογικές σχέσεις), είτε βάζει τον ήρωα να συγκρούεται με τις σκέψεις άλλων απόντων συνομιλητών (εσωτερικός διάλογος).

Ο Ντοστογιέφσκι προσπαθεί να διατυπώσει κάθε σκέψη έτσι ώστε να εκφράζεται μέσα από αυτήν όλος ο άνθρωπος και μαζί του όλη η ανθρώπινη κοσμοθεωρία. Καμία σκέψη, σύμφωνα με το Ντοστογιέφσκι, δε ανήκει σε κάποιο αποκλειστικά. Ο τρόπος που αναπτύσσει τη σκέψη του είναι ενιαίος: την αναπτύσσει διαλογικά, μέσα από την αντιπαράθεση ολοκληρωμένων φωνών. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Bakhtin: «Για το Ντοστογιέφσκι, το να σκέφτεσαι σημαίνει να ρωτάς και να ακούς, να διερευνάς τις διάφορες σχέσεις, συνδυάζοντας τις μεν και αποκαλύπτοντας τις δε. Πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι στο ντοστογιεφσκικό κόσμο και η συμφωνία διατηρεί διαλογικό χαρακτήρα: δεν οδηγεί δηλαδή ποτέ σε ταύτιση φωνών και αληθειών ή σε

⁷⁶ Ο.π. 121.

⁷⁷ Ο.π. 137.

⁷⁸ Ο.π., 138.

μια και μοναδική απρόσωπη αλήθεια, όπως συμβαίνει στο μονολογικό κόσμο»⁷⁹ Ακόμα και η σκέψη του ίδιου του συγγραφέα δεν παρατίθεται αβίαστα, αλλά έρχεται σε διαλογική σχέση με τους ήρωες του έργου. Ο συγγραφέας είναι φορέας της δικής του ιδέας. Αντιπαραθέτει ιδέες και υψώνει ανάμεσά τους και τη δική του σκέψη. Γι' αυτό και ο ήρωας δεν αποτελεί φερέφωνο του συγγραφέα, αλλά έχει τη δική του φωνή. Στο επίκεντρο του έργου του είναι τα διάφορα «εγώ» τα οποία μέσα από τις διαλογικές σχέσεις συνειδητοποιούν τον κόσμο⁸⁰.

4. Ο λόγος στον Ντοστογιέφσκι

1) Οι μορφές του πεζού λόγου

Σύμφωνα με το Bathing υπάρχουν τρεις τύποι λόγου: Πρώτον ο ευθύς συγγραφικός λόγος που κατευθύνεται άμεσα προς το αντικείμενό του, δεύτερο ο λόγος - αντικείμενο (ο ευθύς λόγος του ήρωα) και τέλος ο λόγος που είναι προσανατολισμένος προς τον ξένο λόγο.⁸¹ Μέχρι τώρα, η σύγχρονη υφολογία έχει εξετάσει μόνο τον πρώτο τύπο λόγου (το συγγραφικό λόγο) με κατεύθυνση το αντικείμενο αγνοώντας τη σημαντικότητα του τρίτου τύπου. Για την καλύτερη κατανόηση της πεζογραφίας σημαντικό ρόλο παίζει η εξέταση του λόγου σε σχέση με το ξένο λόγο γι' αυτό και ο Bathing, αναλύοντας τον τρίτο τύπο λόγου, ασχολείται με

⁷⁹ Ο.π., 152.

⁸⁰ Ο.π., 159.

⁸¹ Με τον όρο ξένος λόγος ορίζονται τα λόγια ενός ήρωα που παρεισφρεύουν στο λόγο ενός άλλου ήρωα και επιδρούν έντονα στον τονισμό και τη συντακτική δομή της ομιλίας, κάνοντας τις λέξεις του διαφωνικές, με αποτέλεσμα να ακούγεται η φωνή του ξένου λόγου και η φωνή του ήρωα που είτε αντιδρά σε αυτές, είτε ταυτίζεται με αυτές. Στην παρούσα εργασία θα μας απασχολήσει ο τρίτος τύπος λόγου, γι αυτό δεν αναλύονται οι δύο πρώτοι (ο συγγραφικός λόγος και ο λόγος του ήρωα). Απλά μιλώντας ο Bakhtin διασαφηνίζοντας τον πρώτο τύπο αναφέρει ότι είναι ο συγγραφικός λόγος που μπορεί να χρησιμοποιεί τον ξένο λόγο, αλλά δεν το κάνει εσκεμμένα για να εξυπηρετήσει κάποιο στόχο του. Παραθέτω: «Η στιγμή της μίμησης του ξένου λόγου, αν και είναι ολοφάνερη για τον ιστορικό της λογοτεχνίας και για τον κάθε συνεπή αναγνώστη, δεν αφορά το στόχο του ίδιου του λόγου. Αν περάσει στο στόχο του ίδιου του λόγου, τότε έχουμε κάποια σκόπιμη υπόδειξη περί ξένου λόγου, οπότε μιλάμε για λόγο τρίτου, όχι πρώτου τύπου»: Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 300. Σύμφωνα με τον Bakhtin ο δεύτερος τύπος είναι ο λόγος των ηρώων σε ένα έργο. Είναι ο «απεικονιζόμενο[ς] λόγο[ς], ένα[ς] λόγο[ς] που έχει μετατραπεί σε αντικείμενο»: ό.π., 299. Αν ο ήρωας μιλά απλά τότε έχουμε μονοφωνικό λόγο, αν όμως ο συγγραφέας χρησιμοποιεί το λόγο του ήρωα για δικούς του λόγους ή αν οι ήρωες χρησιμοποιούν ξένα λόγια για να υποβάλλουν κάτι, τότε μιλάμε για λόγο τρίτου τύπου. Παραθέτω: «Ο λόγος αντικείμενο ηχεί σαν άμεσος μονοφωνικός λόγος. Τόσο στους λόγους του πρώτου όσο και στους λόγους του δεύτερου τύπου, στην πραγματικότητα δεν έχουμε παρά μία φωνή κάθε φορά. Πρόκειται για μονοφωνικούς λόγους. Ο συγγραφέας όμως μπορεί να χρησιμοποιήσει τον ξένο λόγο για τους δικούς του σκοπούς, με το να δώσει νέα σημασιολογική κατεύθυνση σ' ένα λόγο που έχει και διατηρεί δική του κατεύθυνση. Σ' αυτή την περίπτωση ο λόγος πρέπει σύμφωνα με την αποστολή του, να εκληφθεί ως ξένος λόγος»: ό.π., 303.

μια ομάδα φαινομένων καλλιτεχνικού λόγου που έχουν διπλή κατεύθυνση: την υφολογία, την παρωδία, το skaz (συνθήκες προφορικής ομιλίας) και το διάλογο, όπου για να καταλάβουμε την ουσία τους, στις περιπτώσεις που δεν έχουν μία κατεύθυνση, αυτή του αντικειμένου, πρέπει να γνωρίζουμε τα συμφραζόμενα της ξένης ομιλίας⁸².

Υπάρχουν δύο ενότητες λόγων: η ενότητα του συγγραφικού εκφωνήματος και η ενότητα του εκφωνήματος του ήρωα. Η δεύτερη υποτάσσεται στην πρώτη. Ο συγγραφικός λόγος υφίσταται μια τέτοια επεξεργασία, ώστε να προβάλλεται ο χαρακτήρας του συγκεκριμένου ήρωα. Ο συγγραφέας μπορεί να χρησιμοποιήσει το ξένο λόγο για δικούς του σκοπούς, Επομένως έχουμε να κάνουμε με υφοποίηση, με παρωδία ή με υφοποιημένο skaz.

Ο Bakhtin διευκρινίζει ότι στην περίπτωση που η λεξικολογική απόχρωση μιας λέξης (ένας αρχαϊσμός ή ένας επαρχιωτισμός) είναι εξατομικευμένη, δηλαδή υποδεικνύει κάποια ξένη ρήση, από την οποία έχουμε δανειστεί τη δεδομένη λέξη ή στο πνεύμα της οποίας έχει δομηθεί η λέξη, τότε πια έχουμε είτε υφοποίηση είτε παρωδία. Στην περίπτωση της υφοποίησης αναφέρει ότι μόνο ο λόγος πρώτου τύπου μπορεί να αποτελέσει υφοποίηση⁸³. ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον ξένο λόγο για να εκφράσει την ξένη θέση και να υπηρετήσει τους στόχους του.

Ανάλογη προς την υφοποίηση είναι η διήγηση του αφηγητή που υποκαθιστά το συγγραφικό λόγο στη σύνθεση. Η διήγηση του αφηγητή αναπτύσσεται σε μορφές λογοτεχνικού ή προφορικού λόγου και η άποψη του συγγραφέα διαπερνά το λόγο του αφηγητή⁸⁴. Το στοιχείο του skaz υπάρχει σε κάθε αφήγηση, αφού ο τρόπος διήγησης του αφηγητή κινείται στο προφορικό skaz. Όταν όμως χρησιμοποιεί ένα λογοτεχνικό ύφος που αναπαράγεται από το συγγραφέα από το πρόσωπο του αφηγητή, τότε μιλάμε για υφοποίηση και όχι για διήγηση. Στην περίπτωση του skaz ο Bakhtin πιστεύει ότι στόχος του συγγραφέα είναι η εισαγωγή μιας ξένης φωνής, «μιας φωνής κοινωνικά καθορισμένης που συνεισφέρει με μια σειρά απόψεων και εκτιμήσεων τις

⁸² «Εάν δε γνωρίζουμε τα συμφραζόμενα κάποιας ξένης ομιλίας και αρχίσουμε να εκλαμβάνουμε την υφοποίηση ή την παρωδία όπως εκλαμβάνεται η συνηθισμένη- η απευθυνόμενη μόνον προς το αντικείμενο της- η ομιλία, τότε δεν πρόκειται να καταλάβουμε την ουσία αυτών των φαινομένων: η υφοποίηση θα αποτελέσει για μας ύφος, η παρωδία τίποτα παραπάνω από ένα φτωχό κι αδύναμο έργο», ό.π. 297.

⁸³ Ο.π., 304.

⁸⁴ «Η άποψη του συγγραφέα διαπερνάει, όπως και στην υφοποίηση, το εσωτερικό του λόγου του [αφηγητή], κάνοντάς τον σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό συμβατικό. Ο συγγραφέας δε μας δείχνει τα λόγια του (ως λόγο-αντικείμενο του ήρωα), παρά τα χρησιμοποιεί εκ των έσω για τους σκοπούς του, αναγκάζοντας μας να αντιληφθούμε άθελά μας την απόσταση ανάμεσα στον ίδιο και στον ξένο αυτό λόγο»: ό.π., 305.

οποίες έχει ανάγκη ο συγγραφέας»⁸⁵, ώστε να της χρησιμοποιήσει για να υποστηρίξει κάποιες θέσεις του, είτε, συνήθως, για να τις διακωμωδήσει.

Ανάλογη με τη διήγηση του αφηγητή είναι η μορφή της *Icherzahlung* (διήγηση σε πρώτο πρόσωπο), η οποία κάποτε ταυτίζεται με το συγγραφικό λόγο και έτσι έχουμε μονοφωνικό λόγο πρώτου τύπου και άλλοτε συνομιλεί με τον ξένο λόγο. Κοινό χαρακτηριστικό της υφοποίησης, της διήγησης και της *Icherzahlung* είναι ότι ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον ξένο λόγο για να πετύχει τους στόχους του. Γι αυτό κατατάσσει αυτά τα φαινόμενα σε μια υποκατηγορία του τρίτου τύπου ορίζοντάς τα ως «διφωνικός λόγος με μία κατεύθυνση»⁸⁶.

Τα πράγματα είναι διαφορετικά σε ό,τι αφορά την παρωδία. Εδώ ο συγγραφέας μιλάει με τον ξένο λόγο αλλά, σε αντίθεση με την υφοποίηση, εισάγει στο λόγο αυτό μια σημασιολογική κατεύθυνση αντίθετη προς την ξένη κατεύθυνση. Στην παρωδία δεν έχουμε ταύτιση φωνών αλλά εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις. Η δεύτερη φωνή χρησιμοποιεί τον ξένο λόγο για να τον παρωδήσει. Σύμφωνα με τον Μπαχτίν «ο λόγος της παρωδίας μπορεί να είναι πολυποίκιλος. Μπορεί κανείς να παρωδήσει το ξένο ύφος ως ύφος· μπορεί να παρωδήσει το ξένο κοινωνικοτυπικό ή ατομικοχαρακτηρολογικό τρόπο θεώρησης, σκέψης και ομιλίας. Επιπλέον η παρωδία μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο βαθιά: μπορεί κανείς να παρωδήσει μόνον τις επιφανειακές λεκτικές μορφές, μπορεί όμως ή παρωδία του να φτάσει ως τις βαθύτερες, τις δομικές αρχές του ξένου λόγου. Η παρωδία μπορεί να γίνει αυτοσκοπός (π.χ. η λογοτεχνική παρωδία ως είδος), αλλά μπορεί να εξυπηρετήσει και την επίτευξη άλλων θετικών σκοπών (όπως π.χ. το ύφος της παρωδίας στον Αρίοστο ή στον Πούσκιν)»⁸⁷.

Με βάση τα όσα έχει αναλύσει ο Bakhtin για την παρωδία, αναφέρει μια δεύτερη παραλλαγή του τρίτου τύπου λόγου, όπου πρόκειται για διφωνικό λόγο με διαφορετικές κατευθύνσεις εντάσσοντας σε αυτόν την παρωδία, τη διήγηση-παρωδία, τη *Icherzahlung* –παρωδία, το λόγο του ήρωα που απεικονίζεται με τρόπο παρωδίας και την κάθε απόδοση του ξένου λόγου με αλλαγή τονισμού.

Οι δύο πιο πάνω παραλλαγές χαρακτηρίζονται παθητικές σε αντίθεση με την τρίτη ενεργητική παραλλαγή, όπου ο ξένος λόγος επενεργεί στο συγγραφικό λόγο⁸⁸.

⁸⁵ Ο.π., 307.

⁸⁶ Βλέπε ταξινόμηση του συγγραφέα, ό.π., 219.

⁸⁷ Ο.π., 310.

⁸⁸ «Στην υφοποίηση, στο διήγημα, και στην παρωδία ο ξένος λόγος αφήνεται παθητικά στα χέρια του συγγραφέα που τον χρησιμοποιεί. Παίρνει ως ποίμε ο συγγραφέας τον ξένο λόγο ανυπεράσπιστο και

Στην τρίτη ενεργητική παραλλαγή ο Bakhtin αναφέρεται στο διάλογο. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι η χρήση του ξένου λόγου είναι έντονη στο διάλογο, αφού μεταξύ των συνομιλητών μπορεί να υπάρξει σύγκλιση απόψεων, αμφιβολία, αγανάκτηση, ειρωνεία⁸⁹. Στην υφοποίηση, στο skaz που παρωδεί και στην παρωδία ο συγγραφέας χρησιμοποιεί το ξένο λόγο για να του δώσει ένα νέο νόημα, εκφράζοντας τις δικές του απόψεις, ενώ αντίθετα στην καλυμμένη πολεμική και στο διάλογο, ο ξένος λόγος επενεργεί στο λόγο του συγγραφέα πιέζοντάς τον να αλλάξει και να συμβιβαστεί με την επιρροή του.

Ως καλυμμένα πολεμικός λόγος νοείται ο λόγος που θίγει δια του πλαγίου τον ξένο λόγο⁹⁰. Στην υφοποίηση και στην παρωδία ο ξένος λόγος υπονοείται επίσης, η διαφορά, όμως, έγκειται στο γεγονός ότι ο συγγραφικός λόγος στην καλυμμένη πολεμική «ή παραδίδεται από μόνος του στον ξένο λόγο ή παρουσιάζει τον ξένο λόγο σαν δικό του»⁹¹. Ο ίδιος τρόπος λειτουργίας παρατηρείται στον ανοικτό διάλογο, αφού κάθε λέξη αντιδρά στον ξένο λόγο, και στην καλυμμένη διαλογικότητα. Ο Bakhtin διευκρινίζει ότι με τον όρο καλυμμένη διαλογικότητα εννοείται ένας διάλογος ανάμεσα σε δύο πρόσωπα τα επιχειρήματα του δεύτερου συνομιλητή, όμως, παραλείπονται⁹². Πρόκειται για μια έντονη συζήτηση μεταξύ του ήρωα και ενός απόντα συνομιλητή.

Στην παραλλαγή του τρίτου τύπου λόγου ο Bakhtin εντάσσει την κρυμμένη εσωτερική πολεμική, τον κρυμμένο διάλογο, το διάλογο ανοικτού τύπου, την αυτοβιογραφία σε μαχητική έκφραση και την εξομολόγηση, αλλά και κάθε λόγο που κρυφοκοιτάζει τον ξένο λόγο.

Με βάση τα πιο πάνω ο Bakhtin παρουσιάζει σχηματικά τις τρεις παραλλαγές του τρίτου τύπου λόγου⁹³:

αθώο για να του προσδώσει νέο νοηματικό περιεχόμενο και να τον αναγκάσει να υπηρετήσει τους δικούς του, νέους σκοπούς. Στην καλυμμένη πολεμική και στο διάλογο αντιθέτως, ο ξένος λόγος επενεργεί στον συγγραφικό λόγο πιέζοντάς τον να αλλάξει και να συμβιβαστεί με την επιρροή και την εμπνευσή του»: ό.π., 317.

⁸⁹ «Στην πρακτική της καθημερινής ομιλίας, η χρήση του ξένου λόγου είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη, ειδικά στο διάλογο, όπου ο ομιλητής πολύ συχνά επαναλαμβάνει τη θέση του συνομιλητή του, αξιολογώντας και τονίζοντάς την με τον τρόπο του: εκφράζοντας την αμφιβολία, την αγανάκτηση, την ειρωνεία, τη γλευή ή τον εμπαιγμό του»: ό.π., 312.

⁹⁰ «Στην καθημερινή πρακτική ομιλία ταυτίζεται με όλα τα λόγια «που σκάβουν το λάκκο του αλλοιού», τα λόγια «καρφιά». Στον ίδιο κύκλο όμως εντάσσεται και ο κάθε ταπεινός, επιτηδευμένος λόγος, που αυτοαναιρείται προκαταβολικά, ο λόγος με τους χιλιάδες δισταγμούς και υποχωρήσεις ή υπεκφυγές»: ό.π., 314-315.

⁹¹ Ό.π., 313.

⁹² Ό.π., 316.

⁹³ Χρησιμοποιώ την ταξινόμηση του ίδιου του συγγραφέα για τον τρίτο τύπο λόγου, όπως ο ίδιος παραθέτει στη μελέτη του: ό.π., 319-318.

1. Διφωνικός λόγος με μία κατεύθυνση:
 - α. υφοποίηση
 - β. διήγηση του αφηγητή
 - γ. λόγος που δεν λειτουργεί ως αντικείμενο ενός ήρωα-φορέα των συγγραφικών στόχων
 - δ. Icherzahlung (αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο)

2. Διφωνικός λόγος με διαφορετικές κατευθύνσεις:
 - α. παρωδία
 - β. διήγηση-παρωδία,
 - γ. Icherzahlung -παρωδία
 - δ. ο λόγος του ήρωα που απεικονίζεται με τρόπο παρωδίας
 - ε. κάθε απόδοση του ξένου λόγου με αλλαγή τονισμού

3. Ενεργητικός τύπος
 - α. η κρυμμένη εσωτερική πολεμική
 - β. η αυτοβιογραφία σε μαχητική έκφραση και η εξομολόγηση
 - γ. κάθε λόγος που κρυφοκοιτάζει τον ξένο λόγο
 - δ. το απόσπασμα του διαλόγου
 - ε. ο κρυμμένος διάλογος

Ο Bakhtin επισημαίνει ότι η σύγχρονη υφολογία έχει μελετήσει μέχρι τώρα μόνο τον πρώτο τύπο λόγου, αγνοώντας το σημαντικό τρίτο τύπο που είναι προσανατολισμένος προς τον ξένο λόγο και έχει μεγάλη σημασία για την κατανόηση της πρόζας. Στα έργα του Ντοστογιέφσκι, σύμφωνα με την ερμηνευτική θεώρηση του Bakhtin, επικρατεί ο διφωνικός λόγος: «Οι έντονες και απρόσμενες μεταβάσεις από την παρωδία, στην εσωτερική πολεμική, από την πολεμική στον κρυφό διάλογο, από τον κρυφό διάλογο στη υφοποίηση ήρεμων, αμυγματικών τόνων και από αυτούς πάλι στη διήγηση-παρωδία και, τέλος, σε έναν εξαιρετικά έντονο ανοιχτό διάλογο-ιδού η παραγμένη λεκτική επιφάνεια των έργων του Ντοστογιέφσκι.»⁹⁴.

2) Τα τρία επίπεδα της πολυφωνικότητας του λόγου

⁹⁴ Ο.π., 326.

Την πολυφωνικότητα ο Bakhtin τη μελετά στο έργο του Ντοστογιέφσκι, διαρθρωμένη σε τρία επίπεδα: του λόγου του ήρωα, του λόγου του αφηγητή και του διαλόγου μεταξύ των ηρώων.

1) Ο μονολογικός λόγος του ήρωα

Στους μονολόγους του ντοστογιεφσκικού ήρωα παρεισφρέουν ξένα λόγια που επιδρούν έντονα στον τονισμό και τη συντακτική δομή της ομιλίας, κάνοντας τις λέξεις του διφωνικές, με αποτέλεσμα να ακούγεται η φωνή του ξένου λόγου και η φωνή του ήρωα που αντιδρά σε αυτές. Η κάθε φωνή διεισδύει στην εσωτερική ομιλία του ήρωα «όχι ως χαρακτήρας ή ως τύπος, όχι ως μυθικό πρόσωπο της δικής του βιωματικής πλοκής (η αδελφή, ο αρραβωνιαστικός της αδελφής) αλλά ως «σύμβολο μιας συγκεκριμένης λύσης στα ιδεολογικά προβλήματα που τον βασανίζουν»⁹⁵. Ο λόγος του ήρωα για τον εαυτό του δομείται από την αδιάκοπη επιρροή του ξένου λόγου, που είτε τον επιπλήττει είτε τον κοροϊδεύει. Έτσι, ο ξένος λόγος ορίζει το ύφος και τον τόνο της ομιλίας του ήρωα (συντακτικές ρωγμές, επαναλήψεις, υπεκφυγές, πλατειασμούς) καθώς επίσης και τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τον κόσμο⁹⁶. Ο ξένος λόγος οδηγεί τον ήρωα σε ένα είδος εσωτερικού διαλόγου, αφού αποτελεί τη δεύτερη φωνή με την οποία συνομιλεί ο ήρωας⁹⁷, και σε ορισμένες περιπτώσεις την τρίτη φωνή που διακόπτει τη δεύτερη. Όλα αυτά συντελούν στην αυτογνωσία του ήρωα.

Στις περιπτώσεις εξομολόγησης του ήρωα, πολλές φορές υποσκάπτει ο ίδιος τον εαυτό του, θέλοντας να έχει μια δυνατότητα διαφυγής. Ο Bakhtin διευκρινίζει ότι με τον όρο διαφυγή εννοεί το να αφήνει ο ήρωας στον εαυτό του την ανοικτή δυνατότητα να αλλάξει τον τελευταίο λόγο του. Ως αποτέλεσμα ο λόγος που φαίνεται ότι είναι τελευταίος στην ουσία είναι ο προτελευταίος. Κατακρίνοντας και υποβιβάζοντας τον εαυτό του, ο ήρωας αισιοδοξεί ότι ο άλλος θα αμφισβητήσει την

⁹⁵ Ο.π., 383.

⁹⁶ «[Σ]την αντίληψη του ήρωα για τον εαυτό του έχει διεισδύσει η ξένη αντίληψη γι' αυτόν, ενώ στο εκφώνημα του ήρωα για τον εαυτό του έχει περάσει ο ξένος λόγος γι' αυτόν· η ξένη αντίληψη και ο ξένος λόγος προκαλούν συγκεκριμένα φαινόμενα που ορίζουν τη θεματική ανάπτυξη της αυτογνωσίας, τις ρωγμές της, τους τρόπους διαφυγής και διαμαρτυρίας της, και από την άλλη την ομιλία του ήρωα με τις τονικές εναλλαγές της, τις συντακτικές ρωγμές, επαναλήψεις, και υπεκφυγές της- με όλο, μ' άλλα λόγια, το εύρος της»: ό.π., 335-336.

⁹⁷ «Ο διάλογος του επιτρέπει να υποκαταστήσει τη φωνή ενός άλλου ανθρώπου με τη δική του», ό.π., 342.

κρίση του και αφήνει μια δυνατότητα διαφυγής και αλλαγής του φαινομενικά τελευταίου λόγου του⁹⁸. Το γεγονός αυτό κάνει τον ήρωα δυσπόστατο και ακατανόητο⁹⁹.

Ο ήρωας του Ντοστογιέφκι μάχεται με τον άλλο, όχι μόνο για τον εαυτό του, αλλά και για τον κόσμο, είναι δηλαδή ένας ιδεολόγος. Η δεύτερη φωνή στη συνείδησή του συνομιλεί μαζί του για την αντίληψη που έχει τόσο για τον εαυτό του όσο και για την κοινωνία. Σε κάθε σκέψη του εμπεριέχεται η πάλη των διαφορετικών φωνών, αξιολογήσεων και απόψεων. Ο λόγος του ήρωα έχει τριπλή κατεύθυνση: απευθύνεται και μάχεται ταυτόχρονα με τον εαυτό του, με τις αντιλήψεις του κόσμου, αλλά και με τον ακροατή καθορίζοντας τον ζωντανό και ανήσυχο χαρακτήρα του ήρωα¹⁰⁰.

2) Λόγος του αφηγητή

Στα έργα του Ντοστογιέφκι ο λόγος του ήρωα δεν αποτελεί το λόγο του συγγραφέα. Ο ήρωας εξουσιάζει το δικό του προσωπικό λόγο¹⁰¹. Η διήγηση του αφηγητή κινείται ανάμεσα σε δύο όρους: είναι είτε ο στεγνά πληροφοριακός λόγος, που αποδίδει τα γεγονότα χωρίς ιδιαίτερο τόνο, είτε ο λόγος που υιοθετεί κάποιες φράσεις του ήρωα¹⁰². Στην πρώτη περίπτωση ο λόγος του αφηγητή είναι «άφωνος»¹⁰³ η αφήγηση δεν εισβάλλει στο λόγο του ήρωα ως μια ξένη δεύτερη φωνή ούτε μπερδεύεται με άλλες φωνές που συνδιαλέγονται με τον ήρωα: «Το άφωνο όμως, και χωρίς κανένα τονισμό γεγονός αποδίδεται με τρόπο που να μπορεί να φτάσει ως το πεδίο του ήρωα και να αποτελέσει υλικό για τη δική του φωνή, υλικό για την κρίση

⁹⁸ Ο. π., 274-275.

⁹⁹ Βλ. τις σημαντικές παρατηρήσεις του Bakhtin :«Η δυνατότητα διαφυγής διαταράσσει σημαντικά τη σχέση του με τον εαυτό του. Ο ήρωας δε γνωρίζει τίνος η θέση και η άποψη προσδιορίζουν εντέλει τη δική του κρίση: η μετανιωμένη και αυτοεπικριτική προσωπική του γνώμη, ή αντιθέτως, η επιθυμία για την εκβιασμένη γνώμη του άλλου, ο οποίος τον αποδέχεται και τον δικαιώνει;», ό.π., 376. Βλέπε επίσης: «Η αυτοκαταδίκη και η αυτοδικαίωση όταν μοιράζονται ανάμεσα σε δύο φωνές- εγώ καταδικάζω τον εαυτό μου και ο άλλος με δικαιώνει-, αλλά εκφράζονται από μία, δημιουργούν αμφιταλαντεύσεις και εσωτερικό διχασμό»: ό. π., 377.

¹⁰⁰ «Το να μιλάει για τον εαυτό του σημαίνει να απευθύνεται με το λόγο του στον εαυτό του, το να μιλάει για τον άλλο σημαίνει να απευθύνεται στον άλλο, το να μιλάει για τον κόσμο σημαίνει να απευθύνεται στον κόσμο. Ωστόσο, όσο μιλάει με τον εαυτό του, με τον άλλο και με τον κόσμο, απευθύνεται συγχρόνως και σε κάποιον τρίτο: στρέφει το βλέμμα του στο πλάι, στον ακροατή, στον μάρτυρα ή στον δικαστή», ό. π., 380.

¹⁰¹ «Έχουν συνηθίσει (το κοινό και οι κριτικοί) να βλέπουν στα πάντα το πρόσωπο του συγγραφέα κι εγώ δε δείχνω το δικό μου. Εν τω μεταξύ, ούτε που τους περνάει από το μυαλό ότι μιλάει ο Ντεβούσκιν και όχι εγώ. . . » : ό.π., 328.

¹⁰² Ο.π.,402.

¹⁰³ Ο.π., 403.

του σε ότι αφορά τον εαυτό του»¹⁰⁴. Στη δεύτερη περίπτωση ο αφηγητής υιοθετώντας φράσεις του ήρωα έχει ως στόχο να συμφωνήσει μαζί του ή να τον υπονομεύσει. Πολλές φορές τα λόγια του ήρωα αποδίδονται με τον κοροϊδευτικό και προκλητικό τόνο του αφηγητή. Στη συγκεκριμένες περιπτώσεις οι ήρωες αποδίδονται μέσα από το ύφος της παρωδίας και της υπερβολής¹⁰⁵, και έτσι ακούγεται ταυτοχρόνως η φωνή του ήρωα και εκείνη του αφηγητή.

Στο ντοστογιεφσκικό έργο δεν υπάρχει κυρίαρχος λόγος· ο λόγος του αφηγητή δεν υποσκελίζει το λόγο του ήρωα, γι' αυτό και δημιουργείται, υποστηρίζει ο Bakhtin, διαλογική σχέση μεταξύ αφηγητή και ήρωα: ο αφηγητής απευθύνεται στον ήρωα διαλογικά, ενώ πολλές φορές ο αφηγητής είναι η τρίτη φωνή που αντιπαρατίθεται στον ήρωα.

3) Ο διάλογος

Η αυτογνωσία του ήρωα στον Ντοστογιέφσκι επιτυγχάνεται μέσα από το διάλογο. Ρεαλισμός για τον Ντοστογιέφσκι είναι η διερεύνηση του βάθους της ψυχής και αυτό επιτυγχάνεται, σύμφωνα με τη θεώρηση του Bakhtin, μέσω του διαλόγου. Ο διάλογος είναι η ίδια η δράση του έργου. Τα πάντα στα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι οδηγούν στο διάλογο και στη διαλογική αντιπαράθεση, γι' αυτό και στους διαλόγους του συγκρούονται δύο διχασμένες φωνές. «Το βασικό σχήμα του διαλόγου στον Ντοστογιέφσκι είναι απλό: αντιπαράθεση ανθρώπου με άνθρωπο, αντιπαράθεση του *εγώ* με τον *άλλο*»¹⁰⁶.

Ο Μπαχτίν διακρίνει το διάλογο σε εξωτερικό (αντιπαράθεση του «εγώ» με τον «άλλο») και σε εσωτερικό διάλογο. Πολλές φορές ο εξωτερικός διάλογος αλληλεπιδρά στον εσωτερικό διάλογο, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις που η φωνή ενός ήρωα απαντά στις κρυμμένες τοποθετήσεις του άλλου ήρωα, οδηγώντας στην αλήθεια¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Αυτόθι.

¹⁰⁵ Ο.π., 364.

¹⁰⁶ Ο.π., 406.

¹⁰⁷ Βλ. σχετικά: «Ο Ντοστογιέφσκι φροντίζει έτσι ώστε στα ζευγάρια των ηρώων του η εσωτερική φωνή του ενός να συνδέεται με την εσωτερική φωνή του άλλου, παρότι πλέον εμφανίζεται ενσαρκωμένη σε κάποια μορφή (με εξαίρεση το διάβολο του Ιβάν Καραμιάζοφ). Έτσι, στο διάλογο τους τα αποσπάσματα λόγου του ενός αγγίζουν και εν μέρει ταυτίζονται με τα αποσπάσματα του εσωτερικού λόγου του άλλου. Ο βαθύς, ουσιαστικός δεσμός η εν μέρει ταύτιση των λόγων του ενός ήρωα με τον εσωτερικό ή τον κρυφό λόγο του άλλου αποτελεί το αποφασιστικό σημείο σε όλους τους διαλόγους του Ντοστογιέφσκι», ό.π., 409.

Συνοψίζοντας, για τον Bakhtin υπάρχουν δύο είδη μυθιστορημάτων: μυθιστορήματα μονολογικού τύπου και πολυφωνικά μυθιστορήματα. Στα πρώτα η επιβολή ξένων τόνων αποτελεί ένα παιχνίδι που καταλύεται από το συγγραφέα, ώστε να ηγήσει καλύτερα ο δικός του λόγος. Όλα κατευθύνονται σε μια συνείδηση. Στο μονολογικό σχεδιασμό ο συγγραφέας εποπτεύει τα πάντα. Ο ήρωας είναι *κλειστός*: ενεργεί, βιώνει, σκέφτεται μέσα στο προκαθορισμένο συγγραφικό πλαίσιο. Ο ήρωας εκφράζει την προσωπική ιδεολογική θέση του συγγραφέα εξυπηρετεί δηλαδή το συγγραφέα ως φερέφωνό του. Η αυτογνωσία και ο λόγος του ήρωα δεν μετατρέπονται σε κυρίαρχο στοιχείο της δόμησής του, και έτσι δεν υπάρχει διαλογική σχέση του συγγραφέα με τους ήρωες του: ο συγγραφέας δεν απευθύνεται, δε ρωτάει, δεν αντιδικεί ούτε συμφωνεί με τον ήρωα. Όλα παρουσιάζονται στο πλαίσιο του συγγραφικού πεδίου. Αντίθετα, η σύσταση του πολυφωνικού μυθιστορήματος, υποστηρίζει ο Bakhtin, καταλύει την σχέση συγγραφέα-ήρωα, όπως η τελευταία δομείται στα μονολογικά μυθιστορήματα, καθώς ο στόχος μετατίθεται πλέον στις διαλογικές σχέσεις πολλαπλών συνειδήσεων.

Συμπερασματικά, η ρεαλιστική διάσταση των ηρώων, σύμφωνα με την μπαχτιανή θεωρία επιτυγχάνεται μέσα από τις διαλογικές σχέσεις, και ακριβώς σ' αυτές στρέφεται το ενδιαφέρον της προσέγγισης που επιχειρούμε για τη συγκρότηση των ηρώων στα αφηγηματικά έργα του Θεοτόκη.

1.2. Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ (G. GENETTE)

Ο *Λόγος της Αφήγησης* του G. Genette θα αποτελέσει το βασικό παράδειγμα για την ανάλυση και περιγραφή των έργων του Θεοτόκη, καθώς παρέχει μια σαφέστατα οργανωμένη και εύλογη θεωρία για τον αφηγηματικό λόγο.

Ο Gérard Genette ταξινομεί τα προβλήματα της αφηγηματικής τεχνικής σύμφωνα με τρεις βασικές κατηγορίες: του χρόνου, του *τρόπου* και της *φωνής*.

1. Ο Χρόνος

Ο χρόνος της ιστορίας είναι η φυσική διαδοχή των γεγονότων, ενώ ο χρόνος της αφήγησης είναι η ακολουθία των γλωσσικών σημείων, που αναπαριστά τα γεγονότα αυτά. Ο Genette μελετά τη σχέση του χρόνου της ιστορίας και του χρόνου της

αφήγησης αναφορικά με τη τάξη (*ordre*), τη διάρκεια (*duree*) και τη συχνότητα (*frequence*)¹⁰⁸.

A. Τάξη

Η πρώτη κατηγορία χρονικής οργάνωσης μέσα στο κείμενο είναι η τάξη, δηλαδή η σχέση μεταξύ της χρονικής διαδοχής των γεγονότων στην ιστορία και της διάταξής τους στο κείμενο¹⁰⁹. Όταν ο χρόνος της αφήγησης δεν είναι στη σωστή σειρά με το χρόνο της ιστορίας, τότε προκύπτει η αναχρονία (*anachrony*) που διακρίνεται σε πρόληψη (*prolepse*) και ανάληψη (*analepse*).

Ανάληψη ονομάζεται η αναχρονία που επιτρέπει στον αφηγητή να πάει πίσω στο χρόνο και να ανασύρει κάτι που έχει σχέση με το παρόν. Σύμφωνα με το Genette υπάρχουν τρεις τύποι: η εξωτερική ανάληψη, η εσωτερική και η μικτή. Το εύρος της εξωτερικής ανάληψη παραμένει εξωτερικό με εκείνο της πρώτης αφήγησης, ενώ το εύρος της εσωτερικής ανάληψης είναι μεταγενέστερο από το εναρκτικό σημείο της αφήγησης. Εξαιτίας αυτού οι εξωτερικές αναλήψεις δεν κινδυνεύουν ποτέ να εμπλακούν με την πρώτη αφήγηση, την οποία έχουν ως μόνο ρόλο να συμπληρώσουν, ενώ οι εσωτερικές αναλήψεις εγκυμονούν το συγκεκριμένο κίνδυνο, αφού το χρονικό πεδίο εμπεριέχεται στο χρόνο της πρώτης αφήγησης. Ο Genette μελετώντας τις εσωτερικές αναλήψεις προτείνει να τις διαχωρίσουμε σε ετεροδιηγητικές και ομοδιηγητικές. Στις ετεροδιηγητικές αναλήψεις η ιστορία είναι διαφορετική από το περιεχόμενο της αρχικής αφήγησης, για παράδειγμα αν στο έργο έχουμε ένα νεοεισαχθέν πρόσωπο, του οποίου το παρελθόν ο αφηγητής θέλει να φωτίσει με μία ανάληψη. Αντίθετα στις ομοδιηγητικές αναλήψεις η ιστορία είναι στην ίδια γραμμή με τη δράση της πρώτης αφήγησης. Η ομοδιηγητική ανάληψη χωρίζεται στη συμπληρωματική (*completive*) ανάληψη ή «παραπομπή» και στην επαναληπτική (*repetitive*) ή «υπόμνηση» (*rappel*). Η συμπληρωματική ανάληψη περιλαμβάνει τα αναδρομικά μέρη που καλύπτουν εκ των υστέρων κάποια κενά της ιστορίας που δημιουργήθηκαν λόγω παραλείψεων. Αυτά τα προγενέστερα κενά μπορούν να είναι απλές ελλείψεις, ρήγματα της χρονικής συνέχειας. Η επαναληπτική ανάληψη είναι η ανάληψη που αναφέρεται σε ένα γεγονός που έχει ήδη αναφερθεί. Αυτές οι αναλήψεις δι' υπομνήσεως δε λαμβάνουν μεγάλο εύρος κειμενικών

¹⁰⁸ Ο.π., 95.

¹⁰⁹ «Μελέτη της χρονικής τάξης μιας αφήγησης σημαίνει αντιπαράθεση της σειράς με την οποία διατάσσονται τα γεγονότα ή τα χρονικά τμήματα στον αφηγηματικό λόγο και της σειράς διαδοχής των ίδιων αυτών γεγονότων ή χρονικών τμημάτων στην ιστορία»: G. Genette, *Ο λόγος της αφήγησης*, 95.

διαστάσεων και συνήθως η πιο τυπική χρήση τους είναι «εκείνη μέσω της οποίας ένα γεγονός που ήδη στον καιρό του ήταν επιφορτισμένο με μια σημασία βλέπει εκ των υστέρων αυτή την πρώτη σημασία να αντικαθίσταται από μία άλλη (που δεν είναι αναγκαστικά καλύτερη)»¹¹⁰.

Ο καθορισμός της εμβέλειας επέτρεψε τη διαίρεση των αναλήψεων σε δύο κατηγορίες, εξωτερικές και εσωτερικές. Όσον αφορά την τρίτη κατηγορία, η μεικτή, πρόκειται για μια ανάληψη της οποίας η απόσταση πηγαίνει πίσω σε ένα σημείο προγενέστερο από το εναρκτικό σημείο της πρώτης αφήγησης και της οποίας η έκταση φτάνει σε ένα σημείο μεταγενέστερο από τη αρχή της πρώτης αφήγησης¹¹¹. Και εδώ ο Genette διακρίνει δύο κατηγορίες, τη μερική, που είναι το είδος της αναδρομής που τελειώνει σε έλλειψη χωρίς να ενώνεται με την πρώτη αφήγηση και την πλήρης ανάληψη, που είναι το είδος της αναδρομής που ενώνεται με την πρώτη αφήγηση χωρίς κενό μεταξύ των δύο τμημάτων της ιστορίας. Η μερική ανάληψη χρησιμεύει στο να κομίσει στον αναγνώστη μια μεμονωμένη πληροφορία, αναγκαία για την κατανόηση ενός συγκεκριμένου στοιχείου της δράσης, ενώ η πλήρης «συνδέεται με την πρακτική της αρχής *in media res* αποβλέπει στο να ανακτήσει την ολότητα του αφηγηματικού «προηγούμενου»»¹¹². Οι μερικές αναλήψεις δε θέτουν κανένα πρόβλημα αφηγηματικής ζεύξης ή σύνδεσης: η αναληπτική αφήγηση διακόπτεται ξεκάθαρα πάνω σε μία έλλειψη και η πρώτη αφήγηση ξεκινά πάλι από εκεί όπου είχε σταματήσει. Η δυσκολία στις πλήρεις αναλήψεις είναι αντίστροφη, αφού «υπάρχει μια αναγκαία ζεύξη ανάμεσα στην αναληπτική αφήγηση και στην πρώτη αφήγηση, ζεύξη που δε μπορεί να γίνει χωρίς κάποια επικάλυψη και άρα χωρίς κάποια φαινομενική αδεξιότητα, εκτός και αν ο αφηγητής έχει την ικανότητα να βγάλει απ' το παιχνίδι κάποιο ευχάριστο τέχνασμα»¹¹³.

Αντίθετα, πρόληψη ονομάζεται η αναχρονία που επιτρέπει στον αφηγητή να αφηγηθεί ή να ανακαλέσει εκ των προτέρων ένα γεγονός που θα διαδραματιστεί αργότερα. Σύμφωνα με το Genette η πρόληψη είναι λιγότερο συχνή από την ανάληψη, τουλάχιστον στη δυτική αφηγηματική παράδοση, ενώ γενικά η πρωτοπρόσωπη αφήγηση είναι πιο πρόσφορη στην προαναγγελία (*anticipation*)¹¹⁴. Και εδώ διακρίνουμε εσωτερικές και εξωτερικές προλήψεις. Στις εξωτερικές

¹¹⁰ Ο.π., 120.

¹¹¹ Ο.π., 124.

¹¹² Ο.π., 125.

¹¹³ Ο.π., 127.

¹¹⁴ Ο.π., 130.

προλήψεις ένα γεγονός τοποθετείται σε ένα σημείο της ιστορίας μεταγενέστερο. «Ο ρόλος τους είναι συνήθως επιλογικού χαρακτήρα: χρησιμεύουν για να οδηγήσουν μέχρι το λογικό τέρμα την τάδε ή τη δείνα γραμμή δράσης, ακόμα και αν αυτό το τέρμα είναι μεταγενέστερο»¹¹⁵. Οι εσωτερικές προλήψεις θέτουν το ίδιο είδος προβλημάτων με τις αναλήψεις του ίδιου τύπου: εκείνο της επικάλυψης (*interference*), της ενδεχόμενης διπλής χρήσης, ανάμεσα στην πρώτη αφήγηση και σε εκείνη που αφηγείται το προληπτικό τμήμα. Ο Genette διακρίνει συμπληρωματικές και επαναληπτικές προλήψεις. Οι συμπληρωματικές προλήψεις έρχονται εκ των προτέρων να καλύψουν ένα μεταγενέστερο κενό, ενώ οι επαναληπτικές αναπαράγουν ένα μελλοντικό αφηγηματικό τμήμα (ό.π., 134). Τις επαναληπτικές προλήψεις τις βρίσκουμε μόνο υπό τη μορφή σύντομων υπαινιγμών: αναφέρονται σε ένα γεγονός που όταν έρθει η ώρα του, θα εκτεθεί δια μακρών, επιτελώντας το ρόλο της αναγγελίας (προμνημόνευση: *annonce*) (ό.π., 136). Όλες οι προλήψεις είναι μερικού τύπου και συχνά διακόπτονται με τον ίδιο απότομο τρόπο με τον οποίο άνοιξαν (ό.π., 141).

Άλλες τεχνικές με τις οποίες παραβιάζεται η ομαλή, φυσική χρονική σειρά είναι:

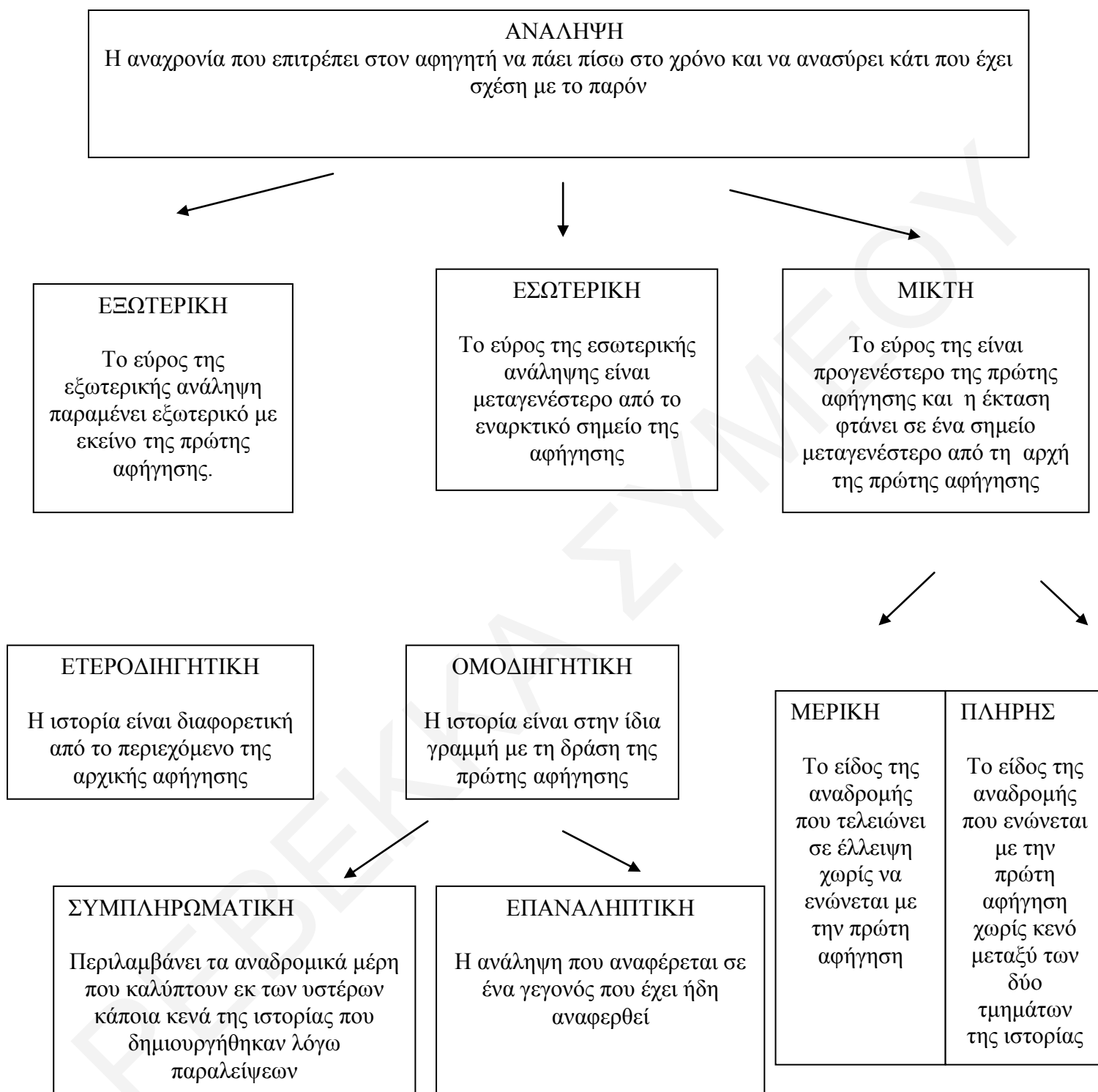
- η τεχνική *in media res*: είναι η πρώτη αναχρονία στην ιστορία της λογοτεχνίας, δηλαδή η μη κοινή αρχή ιστορίας κι αφήγησης. Η λατινική αυτή φράση σημαίνει «στο μέσο των πραγμάτων», δηλαδή στη μέση της υπόθεσης, και αποτελεί μια τεχνική της αφήγησης σύμφωνα με την οποία το νήμα της ιστορίας δεν ξετυλίγεται από την αρχή, αλλά ο αφηγητής αρχίζει την ιστορία από το κρισιμότερο σημείο της πλοκής και, έπειτα, με αναδρομή στο παρελθόν, παρουσιάζονται όσα προηγούνται του σημείου αυτού. Με τη μέθοδο αυτή ο αφηγητής ανοίγει ένα κενό με αποτέλεσμα να διεγείρει την περιέργεια του αναγνώστη, την οποία καλύπτει πηγαίνοντας πίσω στο παρελθόν και λύνοντας το αίνιγμα που δημιουργήθηκε.
- Εγκιβωτισμός: είναι οι δευτερεύουσες αφηγήσεις μέσα στην κύρια αφήγηση που διακόπτουν την ομαλή ροή του χρόνου.
- Παρέκβαση/παρέμβλητη (εμβόλιμη) αφήγηση: είναι η προσωρινή διακοπή της φυσικής ροής των γεγονότων και η αναφορά σε άλλο θέμα που δεν σχετίζεται με την υπόθεση του έργου

¹¹⁵ Ό.π. 131.

- Προϊδεασμός/προσήμανση: είναι η ψυχολογική προετοιμασία του αναγνώστη από τον αφηγητή για το τι πρόκειται να ακολουθήσει.
- Προοικονομία: είναι ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας διευθετεί τα γεγονότα και δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις, ώστε η εξέλιξη της πλοκής να είναι για τον αναγνώστη φυσική και λογική.

ΡΕΒΕΚΚΑ ΣΥΜΕΟΥ

Σχεδιαγράμματα¹¹⁶



¹¹⁶ Τα σχήματα που χρησιμοποιούνται εδώ αντλούνται από τη μελέτη της Φαρίνου-Μαλαματάρη για τον Παπαδιαμάντη. Βλ. σχετικά: Φαρίνου Μαλαματάρη Γ., *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1987, 298-299.

Πρόληψη
Η αναχρονία που επιτρέπει στον αφηγητή να αφηγηθεί ή να ανακαλέσει εκ των προτέρων ένα γεγονός που θα διαδραματιστεί αργότερα.

ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ
Είναι μια πρόληψη που αναφέρεται σε ένα γεγονός που συμβαίνει έξω από τα χρονικά όρια της πρώτης αφήγησης

ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ
Είναι μια πρόληψη που βρίσκεται μέσα στα χρονικά όρια της πρώτης αφήγησης, αλλά έχει συμβεί μεταγενέστερα από το σημείο που εμφανίζεται

ΕΤΕΡΟΔΙΗΓΗΤΙΚΗ
Η ιστορία είναι διαφορετική από το περιεχόμενο της αρχικής αφήγησης

ΟΜΟΔΙΗΓΗΤΙΚΗ
Η ιστορία είναι στην ίδια γραμμή με τη δράση της πρώτης αφήγησης

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΗ
Περιλαμβάνει τα αναδρομικά μέρη που καλύπτουν εκ των προτέρων κάποια μεταγενέστερα κενά της ιστορίας

ΕΠΑΝΑΛΗΠΤΙΚΗ
(προαναγγελία-προμνημονευση)
Είναι μια πρόληψη που επαναλαμβάνει ένα μελλοντικό αφηγηματικό τμήμα. Λειτουργεί ως υπαινιγμός, που θα αποκτήσει σημασία αργότερα στο κείμενο

B. Διάρκεια

Η ισοχρονία μεταξύ του χρόνου της ιστορίας και του χρόνου της αφήγησης είναι υποθετική, καθώς δε μπορεί μια αφήγηση να ανταποκρίνεται σε ίδια διάρκεια γεγονότων. Η ταχύτητα ενός διηγήματος ποικίλει. Ο Genette αναγνωρίζει τέσσερις κατηγορίες ρυθμού/ταχύτητας που τις ονομάζει αφηγηματικές ταχύτητες (*mouvements narratifs*):

- τη σκηνή (*scene*)
- την έλλειψη (*ellipse*)
- την παύση (*pause*)
- και την περίληψη (*sommaire*)¹¹⁷

Στην σκηνή ο Χρόνος της Ιστορίας (XI) αντιστοιχεί με το Χρόνο της Αφήγησης (XA) και αντιπροσωπεύεται από το διάλογο. Η σκηνή έχει ρυθμούς επιβράδυνσης και επιτάχυνσης. Η επιβράδυνση επιτυγχάνεται με την παύση, όπου κάποιο τμήμα του αφηγήματος αντιστοιχεί σε κάποια ανύπαρκτη διάρκεια της ιστορίας ($XA \infty > XI$) και παρουσιάζεται με τη μορφή είτε του αφηγηματικού σχόλιου είτε της περιγραφής (περιγραφική παύση)¹¹⁸, ενώ η επιτάχυνση με την έλλειψη, όπου ένα ανύπαρκτο τμήμα του αφηγήματος αντιστοιχεί σε κάποια διάρκεια της ιστορίας ($XA < \infty XI$) και την περίληψη που καλύπτει τις περιπτώσεις μεταξύ σκηνής και έλλειψης ($XA < XI$):

Σκηνή: $XA = XI$

Παύση: $XA = \infty, XI = 0$. Άρα: $XA \infty > XI$

Έλλειψη: $XA = 0, XI = \infty$. Άρα: $XA < \infty XI$

Περίληψη: $XA < XI$

¹¹⁷ Ο.π., 159-160.

¹¹⁸ Ο Genette διαχωρίζει στο έργο του την περιγραφική παύση από τη διηγητική περιγραφή. Βλ. σχετικά: ό.π., 160-172.

Η περίληψη είναι η συνοπτική αφήγηση γεγονότων και μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ήταν ο συνηθέστερος τρόπος μετάβασης ανάμεσα σε δύο σκηνές¹¹⁹.

Η παύση, το τμήμα του αφηγήματος που αντιστοιχεί σε κάποια ανύπαρκτη διάρκεια της ιστορίας, αφορά τις περιγραφές. Ο αφηγητής στις περιγραφικές παύσεις εγκαταλείπει τη ροή της ιστορίας για να ενημερώσει απλά τον αναγνώστη με την περιγραφή ενός θεάματος (τυπικός περιγραφικός κανόνας όπως ορίστηκε από το μπαλζακικό μυθιστόρημα). Οι περιγραφές ενδέχεται να επαναλαμβάνονται στην ιστορία. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, δεν στοχεύουν στην απλή ενημέρωση ενός θεάματος, αλλά καταδεικνύουν ενίοτε την επίδραση ενός θεάματος στον ήρωα ή τις διαφορετικές οπτικές με τις οποίες εκλαμβάνει ο ήρωας το θέαμα¹²⁰.

Η περιγραφή άλλοτε χρησιμοποιείται ως παύση (περιγραφική παύση) και άλλοτε εντάσσεται μέσα στη ροή της αφήγησης (διηγητική περιγραφή). Η διηγητική περιγραφή καταγράφει τον ψυχικό κόσμο και τις σκέψεις των ηρώων.

Η έλλειψη ανάγεται στη θεώρηση του χρόνου της ιστορίας που έχει αποσιωπηθεί. Διακρίνουμε τις ρητές ελλείψεις, τις υπονοούμενες και τις καθαρά υποθετικές ελλείψεις. Οι ρητές ελλείψεις δηλώνονται είτε από ένδειξη του χρονικού διαστήματος που αποσιωπούν («πέρασαν μερικά χρόνια»), είτε από ένδειξη του χρόνου που κύλησε όταν ξαναρχίζει η αφήγηση («δύο χρόνια αργότερα»). Οι υπονοούμενες ελλείψεις δε δηλώνονται στο κείμενο, αλλά ο αναγνώστης μπορεί να συμπεράνει από κάποιο αφηγηματικό κενό ή από αφηγηματικές ασυνέχειες. Τέλος ο πιο υπαινικτικός τύπος της έλλειψης είναι η υποθετική έλλειψη που την αποκαλύπτει εκ των υστέρων μια ανάληψη.

Στη σκηνή ο Χρόνος της Ιστορίας (XI) ισούται με το Χρόνο της Αφήγησης (XA), αν τη θεωρήσουμε καθαρή από κάθε επέμβαση του αφηγητή και χωρίς καμιά έλλειψη. Στις διαλογικές σκηνές, όμως υπάρχει ένα είδος συμβατικής ισότητας ανάμεσα στο χρόνο αφήγησης και στο χρόνο ιστορίας, αφού δεν ορίζεται η ταχύτητα με την οποία προφέρθηκαν αυτά τα λόγια ούτε οι ενδεχόμενοι νεκροί χρόνοι της συζήτησης (ό.π., 152). Η κάθε σκηνή δηλώνει την είσοδο του ήρωα σε ένα περιβάλλον και μπορεί να προωθή τη δράση (δραματικές σκηνές) ή να εξυπηρετεί ψυχολογικά και κοινωνικά κίνητρα (τυπικές ή υποδειγματικές σκηνές) (ό.π., 177-178).

¹¹⁹ Ο.π., 162-163.

¹²⁰ «Η πλούσια αφήγηση δε στέκεται σε ένα αντικείμενο ή θέμα χωρίς αυτός ο σταθμός να αντιστοιχεί σε μια ενατενιστική στάση του ίδιο του ήρωα»: G. Genette, *Ο λόγος της αφήγησης*, 166.

Γ. Συχνότητα

Αφηγηματική συχνότητα είναι η σχέση ανάμεσα στις φορές που ένα γεγονός εμφανίζεται στην ιστορία, και στις φορές που αναφέρεται στο κείμενο. Οι επαναληπτικές σχέσεις μεταξύ ιστορίας και αφήγησης μπορούν να πάρουν τις ακόλουθες τέσσερις μορφές:

- αφήγηση μια φορά αυτού που έγινε μια φορά (μοναδική αφήγηση)
- αφήγηση n φορές αυτού που έγινε n φορές (πολυμοναδική αφήγηση)
- αφήγηση n φορές αυτού που έγινε μια φορά (επαναληπτική αφήγηση)
- αφήγηση μια φορά αυτού που έγινε n φορές (θαμιστική αφήγηση)¹²¹.

Μοναδική Αφήγηση: $1A/1I$

Πολυμοναδική Αφήγηση: nA / nI

Επαναληπτική Αφήγηση: $nA / 1I$

Θαμιστική Αφήγηση: $1A / nI$

Ο πιο συνηθισμένος τρόπος αφήγησης είναι η μοναδική ή ενική αφήγηση (*singulatif*). Η πολυμοναδική αφήγηση συναντάται σπάνια και υποδηλώνει ότι ο συγγραφέας θέλει κάτι να το τονίσει. Η επαναληπτική αφήγηση (*repetitif*) δεν πρέπει να θεωρείται ως πανομοιότυπη επανάληψη ενός γεγονότος στην αφήγηση, αλλά ως αφήγηση ενός γεγονότος με υφολογικές διαφορές και κυρίως με παραλλαγές στην προοπτική. Τέλος, η θαμιστική αφήγηση (*iteratif*) αποτελεί μια περίληψη των γεγονότων που επαναλαμβάνονται στην ιστορία.

Οι μεταβολές στη σειρά, οι αυξομειώσεις στη διάρκεια και οι σχέσεις επανάληψης στη συχνότητα εξυπηρετούν διαφορετικούς στόχους. Η παρατοποθέτηση

¹²¹ G. Genette, *Ο λόγος της Αφήγησης* 182-186.

των γεγονότων (η αρχή *in media re,s* η χρήση της ανάληψης και πρόληψης) μπορεί να προκαλέσει την περιέργεια, να αυξήσει την αγωνία και να φωτίσει στη συνέχεια κάποια γεγονότα. Οι αυξομειώσεις στη διάρκεια αυξάνουν τη αγωνία (καθυστερώντας με την περιγραφή τη δράση) ή καλύπτουν κάποια κενά που δημιουργήθηκαν (με την περίληψη). Οι διάφορες μορφές επανάληψης μεταξύ των γεγονότων της ιστορίας και της αφήγησης επιδιώκουν να τονίσουν ένα γεγονός ή να προβάλλουν ένα γεγονός από άλλες οπτικές γωνίες (επαναληπτική αφήγηση).

2. ΕΓΚΛΙΣΗ/ ΤΡΟΠΟΣ

Αυστηρά μιλώντας, η έγκλιση που χρησιμοποιούμε όταν αφηγούμαστε μια ιστορία δε μπορεί να είναι παρά η οριστική (ό.π., 231). Όταν αφηγούμαστε ένα γεγονός μπορούμε να το διηγηθούμε με την τάδε ή τη δείνα οπτική γωνία (ό.π., 232). Η αφήγηση μπορεί από τη μια να παρέχει στον αναγνώστη λιγότερες ή περισσότερες πληροφορίες δίνοντας την εντύπωση ότι βρίσκεται σε μικρότερη ή μεγαλύτερη απόσταση από αυτό που διηγείται, από την άλλη μπορεί να ελέγξει την πληροφορία που δίνει από την οπτική γωνία του προσώπου που το διηγείται, μοιάζοντας έτσι να λαμβάνει την τάδε ή τη δείνα προοπτική. «Η απόσταση και η προοπτική είναι οι ουσιώδεις όροι αυτής της ρύθμισης της αφηγηματικής πληροφορίας που είναι η έγκλιση, όπως η οπτική από την οποία βλέπω έναν πίνακα εξαρτάται ως προς την ακρίβειά της, από την απόσταση που με χωρίζει απ' αυτόν, και, ως προς το εύρος, από τη θέση μου σε σχέση με το οποιοδήποτε μερικό εμπόδιο που μου κόβει σε μικρότερο ή σε μεγαλύτερο βαθμό τη θέα του»¹²².

A. Απόσταση

Ο Πλάτωνας αντιπαραθέτει δύο αφηγηματικούς τρόπους, αναλόγως αν ο ποιητής μιλά ο ίδιος (*απλή διήγησιν*) ή δίνει την εντύπωση ότι μιλά κάποιος άλλος (*μίμησιν*). Υπάρχει, όμως, διάκριση σε σχέση με την αφήγηση γεγονότων και την αφήγηση λόγων. Αν πρόκειται για αφήγηση γεγονότων μπορεί να έχουμε πρωτοπρόσωπη ή τριτοπρόσωπη αφήγηση (ό.π., 238). Όσον αφορά την αφήγηση λόγων (εκφωνημένου ή ενδιάθετου), σύμφωνα με το Genette, υποδιαιρείται, με βάση

¹²² Ο.π., 232.

την αφηγηματική απόσταση, στον αφηγηματοποιημένο ή αφηγημένο λόγο (*discours narrativise*), στον αναφερόμενο (*discours rapporte*) και στο μετατιθέμενο (*discours transpose*)¹²³.

Ο αφηγηματοποιημένος ή αφηγημένος λόγος είναι ο λόγος του αφηγητή για τα γεγονότα και δηλώνει ένα μηδαμινό βαθμό εκπροσώπησης του λόγου των ηρώων στην αφήγηση. Αν πρόκειται για εσωτερικό διάλογο πρόκειται για την αφήγηση σκέψεων (εσωτερικός αφηγηματοποιημένος λόγος)¹²⁴.

Ο αναφερόμενος λόγος είναι ο ευθύς λόγος των ηρώων που εκφράζεται με τη μορφή του διαλόγου ή του μονολόγου. Μεταξύ του διαλόγου ή μονολόγου των ηρώων συχνά παρεμβάλλεται το αφηγηματικό σχόλιο, το οποίο υπογραμμίζει την αξιολογία ή αναξιολογία, την αλήθεια ή το ψέμα στα λόγια των ηρώων¹²⁵.

Ο μετατιθέμενος λόγος αποτελεί τον ενδιάμεσο λόγο του αφηγηματοποιημένου και αναφερόμενου λόγου. Στην κατηγορία αυτή ο Genette περιλαμβάνει πρώτο το λόγο του ήρωα που είναι συνυφασμένος με το λόγο του αφηγητή και δε μπορεί ο αναγνώστης να ξεχωρίσει ποια λόγια ανήκουν στον μεν και ποια στον δε και δεύτερο το «ελεύθερο πλάγιο ύφος»¹²⁶. Στην πρώτη περίπτωση διακρίνουμε τις περιπτώσεις που ο λόγος των ηρώων εμποτίζει (*Infiltration*) το κείμενο του αφηγητή ή η γραμματική του αφηγητή διαπερνά στο λόγο των ηρώων. Ο εμποτισμός του αφηγηματικού κειμένου από το ιδίωμα των ηρώων φαίνεται από λέξεις ή φράσεις των ηρώων που βρίσκονται διασκορπισμένες στο αφηγηματικό κείμενο. Σε αυτές τις περιπτώσεις στόχος του αφηγητή είναι άλλοτε να υπογραμμίσει τον ιδιοματισμό μιας ομάδας που είναι γλωσσικά προσδιορισμένη αντίθετα από τον αφηγητή, ενίοτε να τοποθετήσει την προοπτική του ήρωα και να δείξει κάποιους δεσμούς συμπάθειας του αφηγητή με τον ήρωα και σε κάποιες περιπτώσεις να παρωδήσει τον λόγο του ήρωα.

Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι λόγος «διφωνικός», ανάμεσα στο λόγο του αφηγητή και στο λόγο του ήρωα: τριτοπρόσωπη αφήγηση, χρόνος παρελθοντικός, σύμφωνα με την προοπτική του αφηγητή· όμως ταυτόχρονα, δείκτες προφορικότητας σύμφωνα με την προοπτική του χαρακτήρα· επιτονισμός, δηλαδή αξιολογικός προσανατολισμός του λόγου αμφίσημος, με τρόπο που ο λόγος του αφηγητή άλλοτε να συγκλίνει προς το λόγο του ήρωα και να εκφράζει την αποδοχή, τη συμπάθεια, την

¹²³ Βλ.: G. Genette, *Ο λόγος της Αφήγησης*, 242-243.

¹²⁴ Ο.π., 242.

¹²⁵ Βλ. σχετικά: Γεωργία Φαρίνου Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Κέδρος, 1987, 203.

¹²⁶ G. Genette, *Ο λόγος της αφήγησης*, 242.

αλληλεγγύη του αφηγητή προς τον ήρωα, άλλοτε να αποκλίνει απ' αυτόν, οπότε μέσα στον ελεύθερο πλάγιο λόγο ακούγονται δύο φωνές, δύο ύφη, δύο σημασιακές προοπτικές. Σ' αυτή την περίπτωση, ο λόγος του αφηγητή λειτουργεί υπονομευτικά· δηλώνει αποστασιοποίηση, άρνηση, ειρωνεία, σάτιρα, ακόμη και παρωδία του λόγου του ήρωα.

Η Dorrit Cohn διορθώνει την παρατήρηση του Genette για το μονόλογο, υποστηρίζοντας ότι υπάρχουν τρία είδη εσωτερικού διαλόγου: α) η ψυχοαφήγηση που είναι ο λόγος του αφηγητή για τη συνείδηση ενός χαρακτήρα, β) ο παρατιθέμενος μονόλογος εννοώντας το νοητό λόγο ενός χαρακτήρα, γ) ο αφηγημένος μονόλογος, ο νοητός λόγος ενός χαρακτήρα με τη μορφή του λόγου του αφηγητή¹²⁷.

B. Προοπτική/ Εστίαση

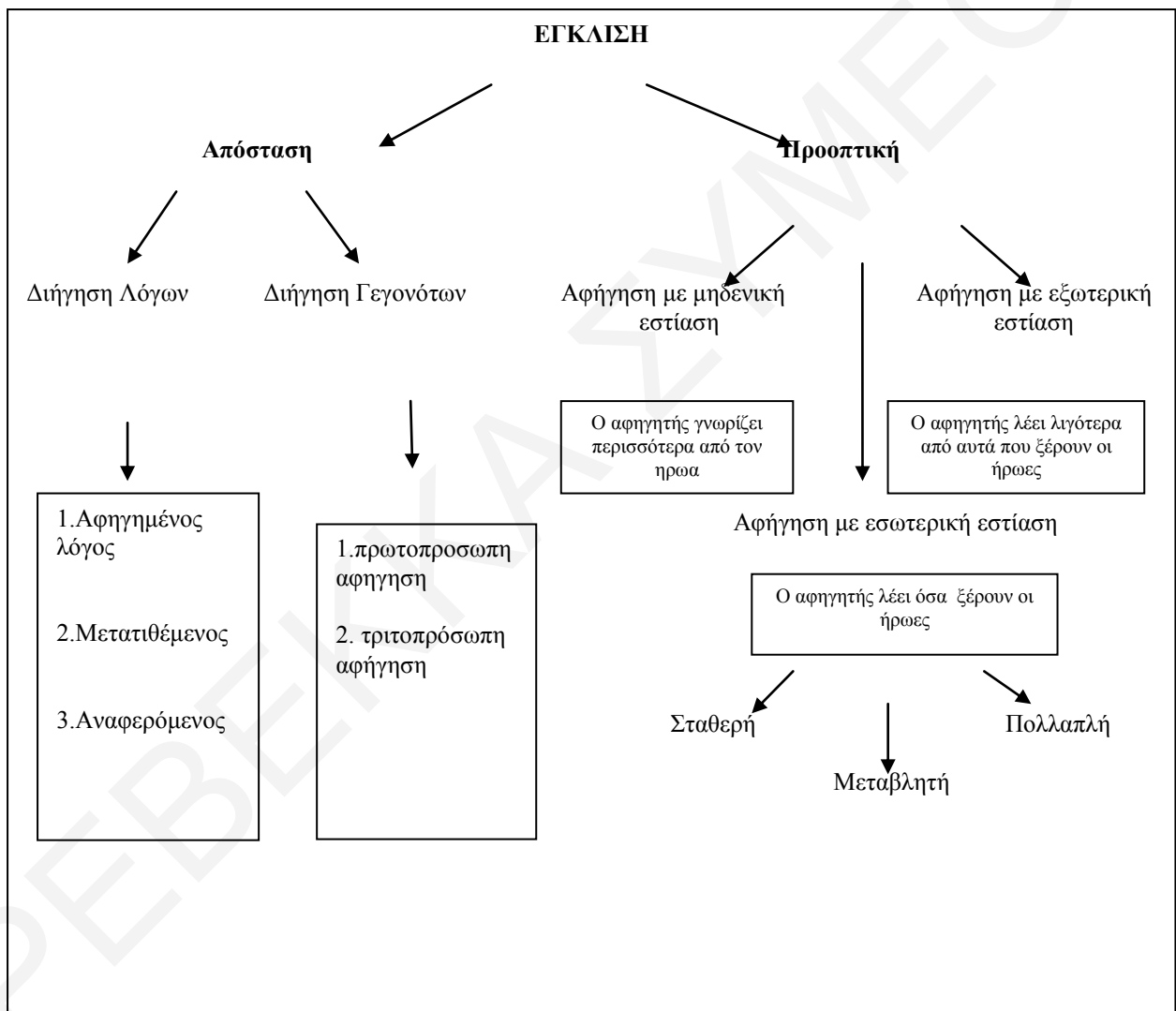
Ο δεύτερος τρόπος ρύθμισης της πληροφορίας είναι η προοπτική. Υπάρχει μια σύγχυση των θεωρητικών εργασιών ανάμεσα στο ποιο είναι το πρόσωπο του οποίου η οπτική γωνία προσανατολίζει την αφηγηματική προοπτική και στο εντελώς διαφορετικό ερώτημα ποιος είναι ο αφηγητής. Δηλαδή ανάμεσα στο ερώτημα ποιος βλέπει και στο ερώτημα ποιος μιλά. Όταν ο αφηγητής υιοθετεί την προοπτική ενός ενδοκειμενικού προσώπου, να κρίνει και να αισθάνεται με τα αισθήματά του, τότε μιλάμε για εστίαση. Το ποσό της πληροφορίας που μεταδίδει ο αφηγητής είναι ανάλογο με την προοπτική του προσώπου του οποίου την προοπτική υιοθετεί. Ο Genette με βάση τη διάκριση ποιος μιλάει και ποιος βλέπει, διακρίνει τριών ειδών αφηγήσεις :

- α. αφήγηση με μηδενική εστίαση (ο αφηγητής γνωρίζει περισσότερα από τους ήρωες)
- β. αφήγηση με εσωτερική εστίαση (ο αφηγητής λέει όσα ξέρουν οι ήρωες). Μπορεί να είναι σταθερή ή καθορισμένη, όταν ο αφηγητής εστιάζει από την αρχή ως το τέλος στο ίδιο πρόσωπο, μεταβλητή, όταν ο αφηγητής εστιάζει διαδοχικά (καθώς προχωρεί η αφήγηση) σε διαφορετικά πρόσωπα και πολλαπλή, όταν το ίδιο γεγονός επανέρχεται στην αφήγηση, με την προοπτική διαφορετικών προσώπων
- γ. αφήγηση με εξωτερική εστίαση (ο αφηγητής λέει λιγότερα από αυτά που ξέρουν οι ήρωες)¹²⁸.

¹²⁷ Βλ. σχετικά: Dorrit Cohn, *Διαφανή πρόσωπα*, (μετάφραση και επιμέλεια Δήμητρα Γ. Μπεχλικούδη), Αθήνα, Παπαζήση, 2001, 36-37.

¹²⁸ G. Genette, *Ο λόγος της Αφήγησης*, 260-261.

Οι παραλλαγές της οπτικής γωνίας που παράγονται στη διάρκεια μιας αφήγησης ονομάζονται αλλοιώσεις. Υπάρχουν δύο τύποι αλλοιώσεως: η παράλειψη, όταν δηλαδή δίνεται μικρότητα ποσότητα πληροφοριών από όσες είναι αναγκαίες και η παράληψη, όπου δίνονται περισσότερες πληροφορίες οι οποίες δεν είναι απαραίτητες (ό.π., 267). Στην πρώτη περίπτωση προκαλείται η έκπληξη του αναγνώστη στην εξέλιξη του έργου, ενώ στη δεύτερη περίπτωση ο αναγνώστης ερμηνεύει μια πληροφορία που ο ήρωας αδυνατεί να καταλάβει¹²⁹.



¹²⁹ Ο.π., 268-269.

3. ΦΩΝΗ

Όπως στη γλωσσολογία υπάρχει η υποκειμενικότητα της γλώσσας έτσι και στην αφηγηματική πράξη, αφού τα ζητήματα της αφηγηματικής εκφώνησης περιορίζονται σε εκείνα της οπτικής γωνίας. «Μια αφηγηματική κατάσταση είναι ένα περίπλοκο σύνολο το οποίο η ανάλυση της εξαρτάται σε σχέση ανάμεσα στην πράξη της αφήγησης, τους πρωταγωνιστές, τους χωροχρονικούς προσδιορισμούς κ.α.»¹³⁰. Θα εξεταστούν επομένως εδώ προσδιοριστικά στοιχεία των οποίων η πραγματική λειτουργία είναι ταυτόχρονη, συναρτώντας τα στην ουσία με τις κατηγορίες :

- του χρόνου της αφήγησης
- του αφηγηματικού επιπέδου
- του «προσώπου», δηλαδή των σχέσεων ανάμεσα στον αφηγητή, τον αποδέκτη και στην ιστορία που αυτός αφηγείται.

A. Χρόνος της αφήγησης

Μπορούμε να αφηγηθούμε μια ιστορία χωρίς να προσδιορίσουμε τον τόπο, ενώ είναι αδύνατον να μην την τοποθετήσω στο χρόνο σε σχέση με τη δική μου πράξη αφήγησης, αφού θα πρέπει αναγκαστικά να την αφηγηθώ σε χρόνο ενεστώτα, παρατατικό ή μέλλοντα. Επομένως, οι χρονικοί προσδιορισμοί της αφηγηματικής βαθμίδας είναι πιο σημαντικοί από τους τοπικούς προσδιορισμούς. Από την οπτική γωνία της χρονικής θέσης μπορούμε να διακρίνουμε τέσσερις τύπους αφήγησης:

- Υστερόχρονη (αφήγηση σε παρελθοντικό χρόνο). Είναι η αφήγηση που πρυτανεύει στην πλειονότητα των αφηγήσεων που παράγονται
- Προτερόχρονη (αφήγηση στο μέλλοντα). Η προτερόχρονη αφήγηση λειτούργησε σε λιγιστές περιπτώσεις και πρόκειται για έργα προφητικού τύπου
- Ταυτόχρονη (αφήγηση στο σύγχρονο της δράσης ενεστώτα). Είναι ο απλούστερος τύπος, αφού η αυστηρή αντιστοιχία ιστορίας και αφήγησης παραμερίζει κάθε είδος διασύνδεσης και χρονικού παιχνιδιού. Πρέπει να προσεχθεί όμως αν δίνεται έμφαση στην ιστορία και στον αφηγηματικό λόγο.

¹³⁰ Ο.π., 286.

Μια αφήγηση στον ενεστώτα μπορεί να φανεί ως η αποθέωση της αντικειμενικότητας, αντίθετα αν ο τόνος δίνεται στην ίδια την αφήγηση, όπως στις αφηγήσεις σε εσωτερικό μονόλογο, η αντιστοιχία λειτουργεί ευνοϊκά σε σχέση με το λόγο και τότε η δράση είναι εκείνη που μοιάζει να περιορίζεται στην κατάσταση του απλού προσχήματος και τελικά να εξαλείφεται

- Παρεμβαλλόμενη (ανάμεσα στις στιγμές της δράσης). Είναι ο περιπλοκότερος τύπος, αφού πρόκειται για αφήγηση σε πολλές βαθμίδες και η ιστορία και η αφήγηση μπορούν να διαπλέκονται με τέτοιο τρόπο ώστε η δεύτερη να επιδρά πάνω στην πρώτη. Αυτό συμβαίνει κυρίως στο επιστολικό μυθιστόρημα με πολλούς επιστολογράφους, όπου η επιστολή είναι ταυτόχρονα και μέσο αφήγησης και στοιχείο της πλοκής¹³¹.

B. Αφηγηματικά επίπεδα

Σε μια αφήγηση μπορούμε να έχουμε τρία αφηγηματικά επίπεδα: εξωδιηγητικό, ενδοδιηγητικό, μεταδιηγητικό. Λέγοντας διαφορά επιπέδου εννοούμε «κάθε γεγονός αφηγημένο μέσα σ' ένα αφήγημα που βρίσκεται σε ένα διηγητικό επίπεδο αμέσως ανώτερο εκείνου στο οποίο τοποθετείται η αφηγηματική πράξη που παράγει αυτό το αφήγημα.»¹³². Η αφηγηματική βαθμίδα μιας αφήγησης πρώτου επιπέδου είναι εξωδιηγητική, δεύτερου επιπέδου διηγητική και τρίτου επιπέδου εξωδιηγητική. Η εξωδιηγητική αφήγηση δεν είναι απαραίτητο να προσλαμβάνεται πάντα ως λογοτεχνικό έργο ούτε ο ήρώας της να ταυτίζεται με τον αφηγητή- συγγραφέα, για παράδειγμα ένα μυθιστόρημα με τη μορφή προσωπικού ημερολογίου ή ένα επιστολικό μυθιστόρημα με ένα μόνο επιστολογράφο. Αντίστροφα, κάθε διηγητική αφήγηση δεν παράγει αναγκαστικά μια προφορική αφήγηση, αφού μπορεί να συνίσταται σε ένα γραπτό κείμενο, όπως το μνημόνιο, χωρίς παραλήπτη.

Αναλυτικότερα: όταν μέσα σε μια αφήγηση παρεμβάλλεται και μια δεύτερη ιστορία, τότε, κατά τον Genette η αφήγηση «διασπάται» σε δύο επίπεδα: στο πρώτο επίπεδο, που περιέχει την κύρια αφήγηση, και στο δεύτερο επίπεδο, που περιέχει τη δευτερεύουσα (εγκιβωτισμένη) αφήγηση. Η κύρια αφήγηση τοποθετείται στο επίπεδο που ονομάζεται διηγητικό, ενώ η δευτερεύουσα αφήγηση τοποθετείται στο επίπεδο

¹³¹ Ο.π., 288-295.

¹³² Ο.π., 302-303.

που ονομάζεται μεταδιηγητικό ή υποδιηγητικό. Αν υπάρχει πρόλογος ή εισαγωγική αφήγηση στο έργο, τότε έχουμε και ένα τρίτο επίπεδο, που ονομάζεται εξωδιηγητικό.

Ο Genette διακρίνει, λοιπόν, τρία αφηγηματικά επίπεδα:

- Το «εξωδιηγητικό» επίπεδο που συγκροτείται από την αφήγηση γεγονότων που είναι εξωτερικά σε σχέση με το κείμενο
- το «διηγητικό» επίπεδο που περιλαμβάνει τα γεγονότα που ανήκουν στην κύρια αφήγηση και
- το «μεταδιηγητικό» ή «υποδιηγητικό» επίπεδο που περιλαμβάνει τη δευτερεύουσα αφήγηση που εγκιβωτίζεται στην κύρια αφήγηση (π.χ. τα γεγονότα που αφηγείται ο Οδυσσέας στους Φαίακες (τα παλαιότερα γεγονότα από την Τροία μέχρι το νησί της Καλυψώς).

Οι κυριότερες μορφές σχέσεων που μπορούν να συνδέουν τη μεταδιηγητική αφήγηση με την αφήγηση πρώτου βαθμού στην οποία αυτή εντάσσεται είναι:

- 1^ο τύπος: άμεση αιτιακή σχέση ανάμεσα στα γεγονότα της μεταδιήγησης και σ' εκείνα της διήγησης, που προσδίδει στην αφήγηση 2^{ου} επιπέδου μια εξηγητική λειτουργία
- 2^{ος} τύπος: συνίσταται σε μια καθαρά θεματική σχέση, που άρα δε συνεπάγεται καμιά χωροχρονική συνέχεια μεταξύ μεταδιήγησης και διήγησης: σχέση αντίθεσης ή αναλογίας.
- 3^{ος} τύπος: δεν περιλαμβάνει καμιά ρητή σχέση ανάμεσα στα δύο επίπεδα της ιστορίας: η ίδια η αφηγηματική πράξη εκπληρώνει ένα ρόλο στη διήγηση, ανεξάρτητα με το μεταδιηγητικό περιεχόμενο, ρόλο ψυχαγωγίας για παράδειγμα.

Είναι γεγονός ότι από τον πρώτο ως τον τρίτο τύπο αυξάνεται διαρκώς η σημασία της αφηγηματικής βαθμίδας. Στον πρώτο η σχέση είναι άμεση, δεν περνά από την αφήγηση και θα μπορούσε να κάνει δίχως αυτήν, στο δεύτερο η σχέση είναι έμμεση, αφού η αφήγηση είναι απαραίτητη και στον τρίτο η σχέση είναι πλέον ανάμεσα στην αφηγηματική πράξη και στην τρέχουσα κατάσταση.

Γ. Πρόσωπο

Ο μυθιστοριογράφος καλείται να επιλέξει ανάμεσα σε δύο αφηγηματικές στάσεις: να βάλει ένα από τους ήρωες του έργου να αφηγηθεί την ιστορία ή να βάλει έναν αφηγητή ξένο προς την ιστορία. Με βάση αυτό διακρίνουμε δύο τύπους αφήγησης την ετεροδιηγητική αφήγηση, όπου ο αφηγητής είναι έξω από την ιστορία και την ομοδιηγητική, όπου ο αφηγητής είναι ήρωας της ιστορίας. Η ομοδιηγητική αφήγηση διακρίνεται σε δύο επίσης περιπτώσεις: σε αυτήν που ο αφηγητής είναι ο ήρωας της αφήγησής του και σε αυτή που ο αφηγητής παίζει δευτερεύοντα ρόλο, ρόλο παρατηρητή και μάρτυρα¹³³.

Αν προσδιορίσουμε, σε κάθε αφήγηση, τη φύση του αφηγητή με βάση ταυτοχρόνως το αφηγηματικό επίπεδο (εξωδιηγητικό ή ενδοδιηγητικό) και τη σχέση του με την ιστορία (ετεροδιηγητικό ή ομοδιηγητικό) διακρίνουμε τέσσερις τύπους της αφηγηματικής κατάστασης:

1. Εξωδιηγητικός- ετεροδιηγητικός (π.χ ο Όμηρος, αφηγητής πρώτου βαθμού που διηγείται μια ιστορία από την οποία απουσιάζει)
2. Εξωδιηγητικός- ομοδιηγητικός (π.χ Ο Ζιλ Μπλας, αφηγητής πρώτου βαθμού που διηγείται τη δική του ιστορία)
3. Ενδοδιηγητικός – ετεροδιηγητικός (π.χ Σεχραζαντ, αφηγήτρια δεύτερου βαθμού που διηγείται ιστορίες από όπου γενικά απουσιάζει)
4. Ενδοδιηγητικός- ομοδιηγητικός (Οδυσσέας, αφηγητής δεύτερου βαθμού που αφηγείται τη δική του ιστορία)¹³⁴

¹³³ Ο.π., 320-321.

¹³⁴ Η διάκριση αυτή καθώς και το πιο κάτω σχεδιάγραμμα ανήκει στο Genette. Βλ.ό.π., 324-325.

ΕΠΙΠΕΔΟ		
ΣΧΕΣΗ	Εξωδιηγητικό	Ενδοδιηγητικό
Ετεροδιηγητική	Όμηρος	Σεχραζαντ
Ομοδιηγητική	Ζιλ Μπλας	Οδυσσέας

α) Λειτουργίες του αφηγητή

Ο αφηγητής μπορεί να αναλάβει αρκετές λειτουργίες: αφηγηματική οργανωτική, επικοινωνιακή, συναισθηματική ή μαρτυρική ή πιστοποιητική και ιδεολογική. Καμιά από αυτές τις πέντε λειτουργίες δεν είναι ολότελα σαφής χωρίς να συνδέεται με άλλες, καμιά εκτός από την πρώτη δεν είναι ολότελα απαραίτητη, και ταυτοχρόνως καμιά δεν μπορεί να αποφευχθεί πλήρως¹³⁵.

β) Ο αποδέκτης

Όπως ο αφηγητής έτσι και ο αποδέκτης είναι ένας από τους παράγοντες της αφηγηματικής κατάστασης και τοποθετείται στο ίδιο διηγητικό επίπεδο, δηλαδή δε συγγέεται περισσότερο a priori με τον αναγνώστη απ' όση συγγέεται ο αφηγητής με το συγγραφέα. «Σε ενδοδιηγητικό αφηγητή ταιριάζει ενδοδιηγητικός αποδέκτης»¹³⁶. Για παράδειγμα σε ένα επιστολικό μυθιστόρημα ο αποδέκτης είναι ο παραλήπτης της επιστολής. Αντίθετα «ο εξωδιηγητικός αφηγητής δε μπορεί να στοχεύει παρά σε έναν

¹³⁵ Ο.π., 332-334.

¹³⁶ Ο.π., 337.

εξωδιηγητικό αποδέκτη, που συγχέεται εδώ με τον υπονοούμενο αναγνώστη, και με τον οποίο μπορεί να ταυτισθεί κάθε πραγματικός αναγνώστης»¹³⁷.

Γενικά συμπεράσματα για Αφηγητή

Ο αφηγητής της ιστορίας δεν ταυτίζεται με τον συγγραφέα (με εξαίρεση τα απομνημονεύματα, το ημερολόγιο και την αυτοβιογραφία). Ο αφηγητής είναι ένα πλασματικό πρόσωπο, δημιούργημα του συγγραφέα, διαμεσολαβητής ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αναγνώστη, ανεξάρτητα από τα πρόσωπα της αφήγησης και από το αν παίρνει μέρος στην αφήγηση.

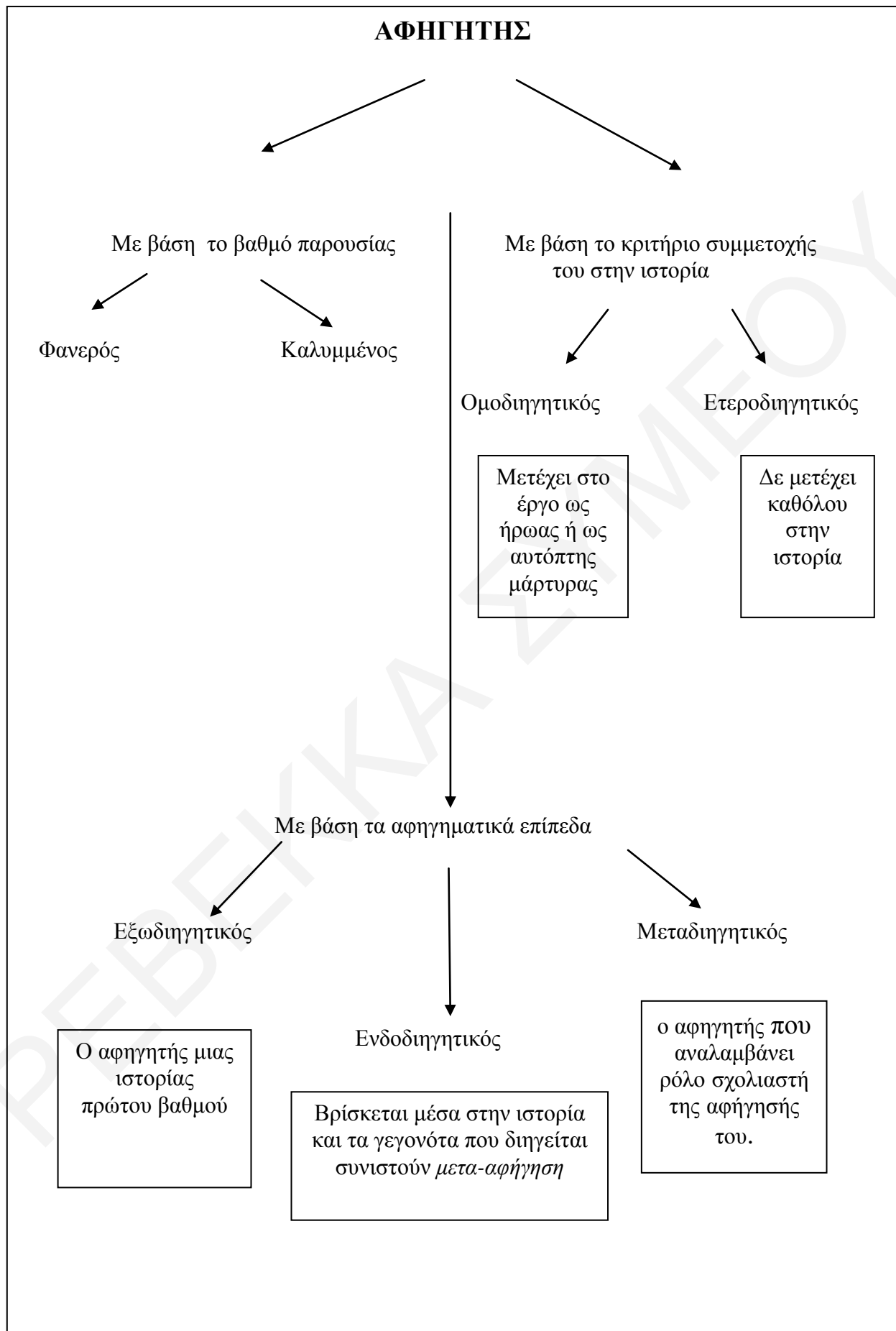
Μπορούμε να κατατάξουμε τους αφηγητές σε φανερούς (*overt*) και καλυμμένους (*covert*)¹³⁸. Μια δεύτερη κατάταξη μπορεί να γίνει με βάση το κριτήριο της συμμετοχής τους στην ιστορία που αφηγούνται, σε ομοδιηγητικούς (*homodiegetic*) και ετεροδιηγητικούς (*heterodiegetic*)¹³⁹. Οι πρώτοι μετέχουν στο έργο ως ήρωες ή αυτόπτες μάρτυρες, οι δεύτεροι δε μετέχουν καθόλου. Τέλος με βάση τα αφηγηματικά επίπεδα διακρίνει τρεις τύπους αφηγητών: τους εξωδιηγητικούς (*extradiegetic*), οι αφηγητές μιας ιστορίας όπου η πράξη τους είναι εξωτερική στο κείμενο, ενώ τα γεγονότα που αφηγούνται ανήκουν στο ενδοδιηγητικό επίπεδο, τους ενδοδιηγητικούς, οι οποίοι βρίσκονται μέσα στην ιστορία και τα γεγονότα που διηγούνται συνιστούν *μετα-αφήγηση* (*intradiegetic*) και τους μεταδιηγητικούς (*metadiegetic*), οι οποίοι είναι οι αφηγητές που αναλαμβάνουν ρόλο σχολιαστή της αφήγησής του¹⁴⁰.

¹³⁷ Αυτόθι.

¹³⁸ Chatman Seymour, *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, 196-198.

¹³⁹ G. Genette, *Ο λόγος της Αφήγησης*, 320-321.

¹⁴⁰ Ο.π., 302-319, 324-329.



Η ΤΙΜΗ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΗΜΑ

1. Η νουβέλα *Η τιμή και το χρήμα* πρωτοδημοσιεύτηκε το 1912 στον *Νουμά* σε συνέχειες και αυτοτελώς στην Κέρκυρα το 1914¹⁴¹. Η υπόθεση ξετυλίγεται στο Μαντούκι, προάστιο της Κέρκυρας. Ο Αντρέας είναι ένας νέος από καλή, αλλά ξεπεσμένη οικογένεια. Αγαπά την κοινωνικά κατώτερη του Ρήνη και θέλει να την παντρευτεί. Ζητά εξακόσια τάλαρα για προίκα που τα έχει ανάγκη για να ξεχρεώσει το σπίτι του, αλλά η μητέρα της Ρήνης, η σιόρα Επιστήμη, του δίνει τρακόσια γι' αυτό και κείνος φεύγει. Όταν μαθαίνει στη συνέχεια ότι η Ρήνη πρόκειται να παντρευτεί ένα φτωχόπαιδο, πηγαίνει στο σπίτι της και την κλέβει. Τα οικονομικά προβλήματα αυξάνονται και ο Αντρέας μέσω του θείου του ειδοποιεί τη σιόρα Επιστήμη ότι πρόκειται να εγκαταλείψει τη Ρήνη, αν δεν του δώσει πλέον για προίκα χίλια τάλαρα. Η σιόρα Επιστήμη δεν υποχωρεί, αλλά όταν μαθαίνει ότι ο Αντρέας εγκαταλείπει την κόρη της, απελπισμένη του λέει ότι θα του δώσει τα εξακόσια. Μπροστά στην άρνησή του τον μαχαιρώνει ελαφρά στο μπράτσο και φοβισμένη μήπως πάει στη φυλακή του δίνει το κλειδί του κομού να πάρει τα χρήματα που ζητά. Ο Αντρέας ικανοποιημένος πηγαίνει στο σπίτι να πάρει τη Ρήνη και τα λεφτά, η Ρήνη όμως αρνείται την αγάπη του.

2. Η εστίαση της αφήγησης είναι μηδενική¹⁴². Ο παντογνώστης αφηγητής παρακολουθεί προσεκτικά και καταγράφει τις κινήσεις, τις πράξεις και τις σκέψεις των ηρώων. Η σειρά των γεγονότων είναι γραμμική, χωρίς παραλείψεις και αναδρομές. Οι ήρωες προβάλλονται μέσα από το δικό τους λόγο (μονόλογος), μέσα από το διάλογο με άλλους ήρωες (διάλογος) και μέσα από το λόγο του αφηγητή (περιγραφές, σχόλια)¹⁴³.

Όσον αφορά στο λόγο του αφηγητή, στην *Τιμή και το χρήμα* δεν παρατηρούνται, σε αντιδιαστολή με άλλα διηγήματα της εποχής, εξαντλητικές περιγραφές της φύσης

¹⁴¹ Κ. Θεοτόκης, *Η τιμή και το χρήμα*. Διήγημα. Με εικογραφίες χαραγμένες από το Μάρκο Ζαβιτζιάνο. Κέρκυρα. Χρωμοτυπολιθογραφείο Αδελφών Γ. Ασπιώτη. «Έκδοση της συντροφιάς των Εννιά», 1914. Βλ. αναλυτικότερα: Γιάν. Δάλλας, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Κριτική σπουδή μιας πεζογραφικής πορείας*, Αθήνα, Σοκόλης, 2002, 111.

¹⁴² Βλ. Gerand Genette, *Ο λόγος της Αφήγησης*, 260.

¹⁴³ Σύμφωνα με τον Bakhtin το αφηγηματικό έργο προβάλλεται ως το σημείο συνάντησης δύο λόγων, του λόγου του αφηγητή και του λόγου του ήρωα· βλ.: Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 328.

και του τοπίου¹⁴⁴, ενώ οι περιγραφές των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των ηρώων είναι συνάμα περιορισμένες, αποτελούν ωστόσο σημαντικό στοιχείο της αφηγηματικής οργάνωσης του έργου του Θεοτόκη¹⁴⁵.

Ο αφηγητής περιγράφει τόσο τον ήρωα όσο χρειάζεται ο αναγνώστης να σχηματίσει μια εικόνα για εκείνον και στη συνέχεια του έργου να ολοκληρώσει την αρχική του εντύπωση με τη συνδρομή και των άλλων συστατικών της αφήγησης. Στο συγκεκριμένο έργο τα εξωτερικά χαρακτηριστικά ενός προσώπου δε δηλώνουν την προσωπικότητα του ήρωα, έχουμε όμως τα αφηγηματικά σχόλια που στοχεύουν στο να κατευθύνουν την ανάγνωση και την κατανόηση του αποδέκτη της αφήγησης, δημιουργώντας μια θετική ή αρνητική εντύπωση (*primacy effect*)¹⁴⁶. Παρατηρείται επίσης περιγραφή του ψυχικού κόσμου των ηρώων, καθώς πολύ συχνά μέσω αφηγημένων μονολόγων περιγράφεται η ψυχική διεργασία των ηρώων μετά από ένα σημαντικό γεγονός. Οι περιγραφές αυτές σε συνδυασμό με τα αφηγηματικά σχόλια για τους ήρωες, παίζουν σημαντικό ρόλο στην απόδοση και μορφοποίηση των ηρώων.

3. Ξεκινώντας από τον κάθε ήρωα ξεχωριστά, σημειώνουμε ότι η σίορα Επιστήμη παρουσιάζεται από την αρχή κιάλας του έργου. Το αφηγηματικό σχόλιο με το οποίο ξεκινά το έργο («σαν καλή νοικοκυρά η σίορα Επιστήμη η Τρινκούλαινα εσηκώθηκε πρωί πρωί από το κρεβάτι . . . »,ό.π., 11) καθώς επίσης και η περιγραφή της («Είταν γυναίκα μισόκοπη, εώς σαράντα πέντε χρονώ, λιγνή και ψηλή, με ζαρωμένο πρόσωπο, με πολλά μαλλιά άσπρα· αλλά τα μάτια της είταν ζωερά κι ακόμα νέα», ό.π., 11) προϊδεάζουν θετικά το αναγνώστη («σαν καλή νοικοκυρά») για την ηρωίδα. Το «ζαρωμένο πρόσωπο» και «τα άσπρα μαλλιά δηλώνουν τη δύσκολη ζωή της ηρωίδας, αφ ού ήταν ακόμη σχετικά νεαρή στην ηλικία («μισόκοπη»), αλλά τα «ζωερά μάτια της» εκφράζουν τη ζωντάνια και ενεργητικότητά της.

Μέσα από το έργο η σίορα Επιστήμη παρουσιάζεται ως η δυναμική γυναίκα αφού αυτή έχει πάρει το ρόλο του άντρα της οικογένειας και δουλεύει για να βοηθήσει τα παιδιά, συγκεντρώνοντας την ανάλογη προίκα για τα κορίτσια της οικογένειας. Η δυναμικότητά της υποβάλλεται από το μονόλογό της: «Ό,τι εκάμανε

¹⁴⁴ Οι ανάλογες εκτενείς περιγραφές που επιτελούν ποικίλες λειτουργίες στην αφήγηση, είναι για παράδειγμα, χαρακτηριστικές στα διηγήματα του Αλέξ. Παπαδιαμάντη· βλ.: Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, 163.

¹⁴⁵ Βλ. σχετικά: Σπ. Τσακνιάς, «Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα, σημειώσεις για την αφηγηματική τεχνική», 406-407.

¹⁴⁶ Βλ. σχετικά: Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, 53.

τούτα τα μπράτσα, αλλιώς ουδέ πουκάμισο ν' αλλάξουμε δε θα 'χαμε», αλλά και μέσα από τα λόγια του άντρα της: «Αχ η σιόρα Επιστήμη, αν αργήσω, θα με φωνάζει όλην τη νύχτα [. . .] Κι ο κομός δεν έχει παρά ένα κλειδί και το 'χει η ίδια το κλειδί. Κ' είναι ωστόσο, μωρέ παιδιά, όλο γκρίνια και παράπονα, πως δεν έχει, πως είναι φτωχιά· κι αντίς, εγώ το ξέρω, τση κάθονται τάλαρα . . . καμπόσα [. . .] Μα είναι τόσο άξια νοικοκυρά! Ευλογία στο σπίτι· τίποτα, δόξα να 'χει ο Θεός, δε μας λείπει» (ό.π., 25-27).

Ο διάλογος του άντρα της σιόρας Επιστήμης με τους άντρες του καφενέ, αποδίδει ένα ειδικό πρίσμα μέσα από το οποίο φαίνεται αφενός η δυναμικότητα και η αξιοσύνη της σιόρας Επιστήμης, καθώς αυτή διαχειρίζεται τα λεφτά του σπιτιού και φροντίζει τα οικογενειακά ζητήματα, αφετέρου η δύναμη συγκρουσιακή φορά της απέναντι σε όποιον θα επιχειρούσε με τον ένα ή τον άλλο τρόπο να της στερήσει όσα με πολύ κόπο είχε αποκτήσει.

Ο λόγος του γέρο Τρίνκολου έχει διακυμάνσεις, καθώς από τη μια εκφράζει τη δυσαρέσκεια του προς τη γυναίκα του («όλο γκρίνια και παράπονα») και από την άλλη την ικανοποίησή του, καθώς τίποτα δεν τους λείπει, αφού η σιόρα Επιστήμη είναι «Ευλογία στο σπίτι» και «τση κάθονται» πολλά τάλαρα. Στο λόγο του "ακούμε" λέξεις της ηρωίδας που επαναλαμβάνει μετατονισμένες ο άντρας της («όλο γκρίνια και παράπονα, πως δεν έχει, πως είναι φτωχιά»). Με τη δήλωση αυτή που διατυπώνει συχνότατα («όλο») η σιόρα Επιστήμη, θέλει και μέσω του συζύγου της, που τον χρησιμοποιεί προσφύεστατα ως "όχημα" στους κοινωνικούς χώρους όπου ο τελευταίος κινείται, και κυρίως στο καφενείο να σχηματίσει ο κοινωνικός της περίγυρος μια καθησυχαστική εικόνα για τον εαυτό της. Θέλει να μην πιστεύουν ότι έχει λεφτά, επομένως ότι είναι και δύναμη διαφοροποιημένη από εκείνους, φοβούμενη μην τυχόν κι έτσι αποκτήσει εχθρούς, "βγαίνοντας έξω" από τον κώδικα αποδοχής της κοινωνικής της τάξης. Ωστόσο η μετατόπιση των λόγων της σιόρας Επιστήμης σ' εκείνους του συζύγου της ενέχει έναν πραγματικό κίνδυνο, καθώς ο τελευταίος με το να συμφύρει όσα λέει η γυναίκα του με τις δικές του απόψεις («τση κάθονται» πολλά τάλαρα) υποδεικνύει έμμεσα τον πλασματικό χαρακτήρα της καθησυχαστικής εικόνας που καλλιεργεί η σιόρα Επιστήμη, κάνοντας τους μετατονισμένους λόγους της να ηχούν διφωνικά και να προοικονομούν, λόγω ακριβώς της διαλογικής τους υφής (το «δεν έχει» και το «φτωχιά» αποδίδουν την ίδια στιγμή το «έχει» και το «γεμάτη τάλαρα», που τα ονομάζει σχεδόν αμέσως μετά ο φίλος του Αντρέα, Αντώνης) , όλες τις επικείμενες αναμετρήσεις.

Ο διφωνικός ως εκ του αποτελέσματος που επιφέρει, λόγος του γέρο Τρίνικου αποτελεί κομβικό σημείο στην εξέλιξη του έργου, καθώς ο Αντρέας που έχει ερωτευτεί τη Ρήνη, ακούγοντας ότι έχει προίκα ενθαρρύνεται να εκδηλώσει το ενδιαφέρον του. Ο φίλος του Αντώνης καταλαβαίνει τον πόνο του και τον ενισχύει, καθώς εκείνος "ανταποκρίνεται" στο διαλογικό "κάλεσμα" των μετατοπισμένων λόγων της σιόρας Επιστήμης:

«Δε στα 'λεγα εγώ, που τήνε θέλεις τη Ρήνη! Και μου 'κανες τον Ιντιάνο, ε; Γιατί ρωτούσες για τα προικιά; Μα μην ακούς το μεθύστακα. Η Τρινκούλαινα είναι γιομάτη τάλαρα· όλο το Μαντούκι το ξέρει· και με τέχνη μπορείς να τση βγάλεις, α θέλεις, πολλά πιλιότερα. Εστάθηκε νοικοκυρά τετραπέρατη. Άλλα τόσα ίσως.» (ό.π., 28)

Ο λόγος του Αντώνη είναι με τη σειρά του διφωνικός, καθώς εμπεριέχει και το λόγο των τρίτων που γνωρίζουν ότι η σιόρα Επιστήμη είναι άξια γυναίκα («εστάθηκε νοικοκυρά τετραπέρατη») και κρατάει λεφτά («είναι γεμάτη τάλαρα· όλο το Μαντούκι το ξέρει»). Ο Αντώνης αποδέχεται τη σιόρα Επιστήμη βάσει των κοινωνικών συμβάσεων που ισχύουν σε μια λαϊκή συνοικία με εμπορικά καταστήματα, όπως είναι το Μαντούκι. Την αποδέχεται δηλαδή ως άξια νοικοκυρά που έχει αποταμιεύσει, αλλά όπως κάθε άνθρωπος της τάξης της δε διαλαλεί ούτε την αξιοσύνη της ούτε τα χρήματα που έχει, αλλά αντίθετα παραπονιέται για τη φτώχεια της.

Η δυναμικότητα όμως της σιόρας Επιστήμης δεν αποδίδεται μόνο μέσω της αφηγηματικής τεχνικής των περιγραφών (περιγραφή των φυσιολογικών χαρακτηριστικών της ηρωίδας) και των αφηγηματικών σχόλιων («σαν καλή νοικοκυρά») αλλά και μέσα από το δικό της λόγο με τους άλλους ήρωες (*διάλογο*) και με τον εαυτό της (*μονόλογο*).

Στα ώριμα έργα του Θεοτόκη υπερτερεί ο αναφερόμενος λόγος έναντι της αφήγησης¹⁴⁷. Εάν προσπαθήσουμε με βάση τα δεδομένα της αφήγησης να συγκεντρώσουμε τις μορφές του αναφερόμενου λόγου στη *Τιμή και το χρήμα*, καταλήγουμε στο παρακάτω σχεδιάγραμμα:

¹⁴⁷ Σύμφωνα με το Genette «η διήγηση των λέξεων» υποδιαιρείται στον αφηγηματοποιημένο λόγο (*narratized speech*), στον αναφερόμενο (*reported speech*) και στο μετατιθέμενο (*transposed speech*). Ο αναφερόμενος λόγος είναι ο ευθύς λόγος των ηρώων που εκφράζεται με τη μορφή του διαλόγου ή του μονολόγου. Βλ.: G. Genette, *Ο λόγος της Αφήγησης*, 242-244.

1 ^ο κεφάλαιο	Μονόλογος σιόρας Επιστήμης (11-12) Διάλογος σιόρας Επιστήμης – Ρήνης (12) Διάλογος Αντρέα-σιόρα Επιστήμης και μικρή παρέμβαση της Ρήνης (13-14) Διάλογος σιόρας Επιστήμης με γέρο Τρίνκουλο (14) Διάλογος σιόρας Επιστήμης με χωροφύλακες (15)
2 ^ο κεφάλαιο	Διάλογος σιόρας Επιστήμης και Ρήνης (16) Διάλογος σιόρας Επιστήμης-Αντρέα και μικρή παρέμβαση της Ρήνης (17-22) Μονόλογος Αντρέα (20-21)
3 ^ο κεφάλαιο	Διάλογοι στην ταβέρνα (23-25) Διάλογος Αντρέα με γέρο Τρίνκουλο και Αντώνη (25-27) Διάλογος Αντρέα με μπάρμπα Σπύρο και Αντώνη (27-31)
4 ^ο κεφάλαιο	Διάλογος γυναικών στη γειτονιά με σιόρα Επιστήμη (33-38) Μονόλογος σιόρας Επιστήμης (38) Διάλογος σιόρας Επιστήμης - Αντρέα – Ρήνης (39-43) Διάλογος σιόρας Επιστήμης με γέρο Τρίνκουλο (43-44)
5 ^ο κεφάλαιο	Διάλογος Αντρέα- Αντώνη-μπάρμπα Σπύρου (46-50) Μονόλογος Αντρέα (48, 49, 50)
6 ^ο κεφάλαιο	Μονόλογος Ρήνης (52-54) Διάλογος Ρήνης- Αντρέα (54-57) Μονόλογοι Ρήνης που παρεμβαίνουν στη συζήτηση (55, 56, 57)
7 ^ο κεφάλαιο	Διάλογος σιόρας Επιστήμης με γειτόνισσα (58-59) Μονόλογος σιόρας Επιστήμης (59) Διάλογος σιόρας Επιστήμης με Σπύρο (60-61) Διάλογος σιόρας Επιστήμης με Αντρέα (62-63)
8 ^ο κεφάλαιο	Διάλογος σιόρας Επιστήμης με θείο Σπύρο (65-74) Μονόλογος σιόρας επιστήμης (68,69, 72-73) Διάλογος σιόρας Επιστήμης με άντρα της (74-75)
9 ^ο κεφάλαιο	Μικρός μονόλογος Αντρέα (76) Διάλογος Ρήνης- Αντρέα (76-80)

	Διάλογος Ρήνης- Αντρέα- Σπύρου (80-81)
10 ^ο κεφάλαιο	Εκτενής μονόλογος Ρήνης (82-86)
11 ^ο κεφάλαιο	Διάλογος Ρήνης σιόρας Επιστήμης (87-90)
12 ^ο κεφάλαιο	Διάλογοι ψαράδων με κόσμο (92-94) Διάλογος σιόρας Επιστήμης – Αντρέα- Σπυρου (95-100)
13 ^ο κεφάλαιο	Διάλογος Ρήνης – Αντρέα (102-103)

Οι διάλογοι στο έργο είναι συνήθως προσωπικοί, δηλαδή δίνεται έμφαση στη σχέση του εγώ/εσύ και συνήθως καταλήγουν σε φιλονικία¹⁴⁸.

Παρατηρώντας το πιο πάνω σχεδιάγραμμα, συνάγεται το συμπέρασμα ότι η σιόρα Επιστήμη αποδίδεται μέσα από το διάλογο με άλλους ήρωες, και όχι μέσα από το σχήμα του μονολόγου. Οι διάλογοι καταδεικνύουν τη δυναμικότητα της, δείχνοντας την να ξέρει να κερδίζει αυτό που θέλει (2^ο κεφάλαιο: διάλογος με Αντρέα για αγορά της ζάχαρης), να επιβάλλεται στο σύζυγό της (1^ο κεφάλαιο), να ξεγελά τους χωροφύλακες (1^ο κεφάλαιο), να μην ενδίδει στις απαιτήσεις του Αντρέα και του μπάρμπα Σπύρου (4^ο και 7^ο κεφάλαιο).

Οι μονόλογοι που τις αναλογούν είναι λίγοι, αλλά τοποθετούνται σε σημαντικά από λειτουργική άποψη σημεία του έργου. Ο πρώτος, στην αρχή, για να αποδοθεί η αξιολύπη της σιόρας Επιστήμης (ό.π., 11-12), γεγονός που δημιουργεί στον

¹⁴⁸ Ο Mukarovsky διακρίνει τρία είδη διαλόγου: α) τον προσωπικό διάλογο, στον οποίο τα διαλεγόμενα πρόσωπα τοποθετούν τις διαφορές τους σε επίπεδο προσωπικής επιβολής χωρίς ιδιαίτερη συζήτηση επί του θέματος, β) τον περιστασιακό διάλογο που μπορεί να προκληθεί από το εκάστοτε περιβάλλον, να γίνει θέμα του να το μεταβάλει ή και να το σταματήσει, και γ) τον διάλογο-συζήτηση, ο οποίος θεωρείται διάλογος ανταλλαγής σκέψεων και γίνεται κάτω από συνθήκες κατάλληλες για συζήτηση. Στη συνέχεια της μελέτης του προσπαθεί να αποδείξει τη στενή σχέση του διαλόγου με το μονόλογο αφού αρκετές φορές σε ένα κείμενο έχουμε τη μορφή του διαλόγου, αλλά ουσιαστικά πρόκειται για μονόλογο, αφού μεταξύ των συνομιλητών δεν υπάρχει διάθεση εναλλαγής προοπτικών. Στην περίπτωση μονολογοποίησης του διαλόγου διακρίνει τρεις διαφορετικές περιπτώσεις: άλλοτε την περίπτωση όπου ένας από τους συνομιλητές κυριαρχεί στη συζήτηση και σταδιακά μειώνει τη δυνατότητα παρέμβασης των άλλων, ενίοτε την περίπτωση που η ομοφωνία των διαλεγόμενων φτάνει σε τέτοιο βαθμό, ώστε η πολλαπλότητα των προοπτικών για διάλογο, εξαφανίζεται και τέλος τις περιπτώσεις στις οποίες ο καθένας από τους συνομιλητές ακολουθεί μια δική του γραμμή και έχουμε έτσι μονολογοποίηση του διαλόγου καθώς δεν υπάρχει κοινό περιβάλλον αναφοράς, κοινό θέμα, ή αλληλεπίδραση προοπτικών. Βλ. αναλυτικότερα: J. Mukarovsky, «Two studies of dialogue»: *The word and verbal art. Selected Essays*, (επιμ.: J. Burbank- P. Steiner- W. Steiner), New Haven, Yale University Press, 1977, 103-112. Για το ζήτημα, βλ. και: Γεωργία Φαρίνου Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές προσεγγίσεις*, 176-196.

αναγνώστη θετική εικόνα για την ηρωίδα, ο δεύτερος όταν η γειτόνισσα ενημερώνει τη σιόρα Επιστήμη ότι η Ρήνη «έμπασε στο σπίτι» τον Αντρέα (ό.π., 38), ο τρίτος στο σημείο που ο Αντρέας κλέβει της Ρήνη (ό.π., 33) και ξεδιπλώνονται οι ανησυχίες της, προδιαθέτοντας τον αναγνώστη για τη συνέχεια του έργου (προοικονομία) και ο τελευταίος όταν ο θεός Σπύρος της αναφέρει ότι δεν πρόκειται να παντρευτεί ο Αντρέας τη Ρήνη αν δεν του δώσει προίκα χίλια τάλαρα.

4. Η σιόρα Επιστήμη είναι ο ενεργητικός ήρωας που προσπαθεί να γλιτώσει την τιμή της κόρης της. Οι ηθικές της αρχές δοκιμάζονται τρεις φορές: όταν ενημερώνεται ότι η κόρης της «έμπασε» στο σπίτι τον Αντρέα¹⁴⁹, όταν ο Αντρέας κλέβει τη Ρήνη και τέλος όταν ο Αντρέας εγκαταλείπει τη Ρήνη ανύπαντρη και έγκυο. Και στις τρεις περιπτώσεις η σιόρα Επιστήμη παραμένει πιστή στις ηθικές της αρχές και με τις πράξεις της προσπαθεί να γλιτώσει τη τιμή της κόρης της. Η ένταση αποδίδεται μέσα από τις περιγραφές του αφηγητή, τους διαλόγους της ηρωίδας με τους άλλους ήρωες και κάποιους μικρούς μονολόγους.

Στην πρώτη περίπτωση η σιόρα Επιστήμη πηγαίνει βιαστικά στο σπίτι και ο αφηγητής αποδίδει την ένταση της μέσα από έναν εσωτερικό μονόλογο: «Να μην είναι σπίτι αυτός ο μεθύστακας! Τι ξαφόρμιση να 'βρω τώρα για την υπόληψη μας;»¹⁵⁰. Ο διάλογος που ακολουθεί μεταξύ σιόρας Επιστήμης, Αντρέα και Ρήνης αποκαλύπτει τις αντιλήψεις της μητέρας και φανερώνει το ανυποχώρητο του χαρακτήρα της.

Στη δεύτερη περίπτωση, όταν ο Αντρέας κλέβει τη Ρήνη, προβλέπει το σκοπό του ότι δε θα τη στεφανωθεί για να την αναγκάσει να της δώσει την προίκα:

«Όλο το είναι της, της έλεγε να τρέξει, να τους προφτάσει, να την πάρει οπίσω, πριν την κάμει γυναίκα του, να του την αρπάξει, όχι για να μην του τη δώσει πια, μα για να γλιτώσει το σπίτι της, το καημένο το χρήμα που το 'χε συνάξει φράγκο φράγκο, δεκάρα δεκάρα, δουλεύοντας όλη της τη ζωή με τα τίμια της τα χέρια· το καταλάβαινε τώρα, τα πάντα εκιντύνευαν, γιατί ο Αντρέας δε θα στεφάνωνε τη θυγατέρα της, α δεν του 'δινε πρώτα όσα της είχε ζητήσει, ή και περισσότερα ακόμα· γι' αυτό της την είχε κλέψει.» (ό.π., 59).

¹⁴⁹ Κ. Θεοτόκης, *Η Τιμή και το Χρήμα*, 37.

¹⁵⁰ Ο.π., 38.

Η ηρωίδα έχει συγκροτημένη αντίληψη της ζωής και των πραγμάτων. Σε πρώτη μοίρα δεν είναι η αποκατάσταση της κόρης της, αλλά κάτι στο οποίο μπορεί να στηριχτεί η αποκατάσταση, δηλαδή το δια βίου τίμιο χρήμα. Ο κόσμος της ηρωίδας τρέφεται από αυτούς τους συστατικούς πυρήνες βάθους: χρήμα και τιμότητα. Αυτοί είναι οι εγγυητές της ακεραιότητας του κόσμου της. Γι' αυτό και δεν παρασύρεται από τα περιστατικά που απειλούν τον κόσμο της, ώστε να μιλήσει υποτιμητικά για το χρήμα και να βάλει σε πρώτη μοίρα την ευτυχία της κόρης της. Εδώ ο Θεοτόκης, ακολουθώντας τη γραμμή του Μπαλζάκ, αποδίδει έναν *τύπο* της εποχής που παρά τους όποιους εξωτερικούς παράγοντες, παραμένει πιστός στα πιστεύω του¹⁵¹.

Ο αφηγημένος μονόλογος¹⁵² προοικονομεί την εξέλιξη του έργου. Πραγματικά ο Αντρέας, ενώ όταν έκλεψε τη Ρήνη έλεγε ότι δε θέλει προίκα, στη συνέχεια δεν παντρευόταν τη Ρήνη, γιατί δεν είχε λεφτά, και έστειλε το θείο του να ζητήσει περισσότερη προίκα. Η σίορα Επιστήμη αποδεικνύεται και πάλι ενεργητικός ήρωας καθώς όταν μαθαίνει ότι ο Αντρέας έκλεψε τη Ρήνη, τρέχει να γλιτώσει την κόρη της από την επικείμενη συμφορά και να γλιτώσει την τιμή της. Η ένταση δίνεται μέσα από την αφηγηματική τεχνική της πιο κάτω περιγραφής :

«Κ' έτρεχε τώρα το μεγάλο το δρόμο του προαστίου, σπρώχνοντας τους ανθρώπους, ρίχνοντας τα παιδιά που εβρίσκονταν μπροστά της, αδιάφορη που την εκοίταζαν με περιέργεια από τα μαγαζιά οι μαγαζάτορες κι ο κόσμος στο δρόμο. Να προφτάσει. Κ' έτρεχε. Κι όσο οι στιγμές περνούσαν, περισσότερο εβιαζότου. Ω, τώρα ο Αντρέας θα την ανέβαζε σπίτι του· δε θα πρόφτανε.» (59)

¹⁵¹ «Το μόνο που έκανε (ο Μπαλζάκ) ήταν να ζωγραφίζει τους τυπικούς χαρακτήρες του καιρού του και να τους πλαταίνει σε τέτοιο σημείο που να παίρνουν γιγάντιες διαστάσεις. Μέσα στην πραγματικότητα του καπιταλιστικού του κόσμου αυτές τις διαστάσεις δε μπορούν ποτέ να τις έχουν ξεχωριστά ανθρώπινα όντα, αλλά κοινωνικές δυνάμεις μονάχα». Βλ. σχετικά G. Lukacs, *Μελέτες για τον Ευρωπαϊκό Ρεαλισμό*, 113. Βλέπε επίσης τις παρατηρήσεις του D. Fanger «There is, first of all, the realistic Paris of Balzac. On this level we must note his faithful precision in matters of geography, the fruits of his early journalistic sketches in the manner of Jouy, the physiologists and Monnier, of his wanderings to indulge what he once called 'la gastronomie de l'oeil.' [. . .] Balzac, by situating his characters topographically, situated them socially as well»: D. Fanger, *Dostoevsky and romantic realism: a study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol*, Harvard University Press, 1965, 30.

¹⁵² Σύμφωνα με τη Dorrit Cohn υπάρχουν τρία είδη εσωτερικού διαλόγου: 1. Ψυχοαφήγηση (ο λόγος του αφηγητή για τη συνείδηση ενός χαρακτήρα), 2. Παρατιθέμενος μονόλογος (ο νοητός λόγος ενός χαρακτήρα), 3. Αφηγημένος μονόλογος (ο νοητός λόγος ενός χαρακτήρα με τη μορφή του λόγου του αφηγητή). Βλ. σχετικά: Dorrit Cohn, *Διαφανή πρόσωπα*, 36-37.

Η αγωνία της ηρωίδας φανερώνεται καθώς τρέχει στο δρόμο σπρώχνοντας και ρίχνοντας ό,τι και όποιον βρίσκεται μπροστά της, ενώ η “γραμματική” του λόγου του αφηγητή εμποτίζεται από εκείνην του ήρωα («ω, τώρα ο Αντρέας θα την ανέβαζε σπίτι του· δε θα πρόφτανε»), πράγμα που σημαίνει ότι ο αφηγητής ενσωματώνοντας στο λόγο του τα λόγια του ήρωα, εγκαταλείπει την ουδέτερη και αμέτοχη εστίασή του φανερώνοντας τη συμπάθεια του προς τον τελευταίο.

Μετά την αποτυχημένη προσπάθειά της η σιόρα Επιστήμη κλείνεται στον εαυτό της, αποφεύγει τις συναναστροφές με άλλους ανθρώπους και γίνεται «πλέον πιο σοβαρή»:

«τες σπάνιες Κυριακάδες, όταν έβγαινε ο ήλιος, εκαθόνταν ακόμα οι ίδιες νοικοκυρές στη μικρή πλατεία του προάστιου, μόνο η κυρά Επιστήμη, που 'χε γένει πλιό σοβαρή και που τώρα δεν εγελούσε, δεν επήγαινε μαζί τους, παρά εκαθότουν σπίτι της προσμένοντας τον άντρα της να γυρίσει μεθυσμένος.» (ό.π., 64)

Η αλλαγή αυτή συνίσταται στην ντροπή που νιώθει η σιόρα Επιστήμη. Ο κόσμος της ηρωίδας στηριγμένος στις αρχές τιμότητα - χρήμα, και μαζί η οικογένειά της, έχουν κλονιστεί ανεπανόρθωτα με τη φυγή της Ρήνης. Ωστόσο η σιόρα Επιστήμη δεν αλλάζει τρόπο σκέψης¹⁵³. Όταν έρχεται ο Σπύρος, θείος του Αντρέα, να την ενημερώσει ότι το ζευγάρι βρίσκεται σε οικονομικό αδιέξοδο, καθώς θα πωληθεί το αρχοντικό του Αντρέα και έχουν μείνει αστεφάνωτοι χωρίς σπίτι και δουλειά (ό.π., 65-74), η σιόρα Επιστήμη επιμένει στην άποψη της να δώσει τρακόσια τάλαρα στην κόρη της για προίκα:

«Η Ρήνη κι ο Αντρέας είχανε φτώχεια. Γι' αυτό δεν εστεφανωνόντανε. Έπρεπε αν ήθελε το καλό τους, η ίδια να φροντίσει. Ναι· μα είτανε γελασμένοι! Η κυρά Επιστήμη είχε κι άλλα παιδιά: δυο θεριά που άξαιναν κ' ένα αγόρι· έπρεπε να 'χει στο νου της το σπίτι της, τα γεράματά της, και τον αδύνατο τον άντρα της το

¹⁵³ Η αποφασιστικότητα της σιόρας Επιστήμης, η δύναμη της θέλησής της και η σταθερότητα των αποφάσεών της ανακαλεί τους τύπους του Balzac. Βλ εισαγωγή (18-19) και τη σχετική παρατήρηση της Gretchen R. Besser: «The mainspring of Balzac's characters, especially his etres d' exception, is the discharge of this intangible electrical force or fluid, which he possesses himself in abundant supply, and which he is prodigal in bestowing on the outstanding personalities in his work. Whatever their other traits may be, to a man they endowed with exceptional strength of will. As Baudelaire remarks on Balzac's characters: “ Toutes les ames sont des armes charges de volonte jusqu' a la gueule. C' est bien Balzac lui-meme”. From the first, Balzac filled novels with dominating characters.»: *Balzac's Concept of Genius, The theme of Superiority in the “Comedie humaine”*, 124-126.

μεθύστακα. Ό,τι είχε να δώσει το 'ξερε. Α, ούτε λεφτό περσότερα. Α δεν τα θελε ο Αντρέας τα τρακόσια, τόσο το καλύτερο. Αυτή τα φύλαε κι ας εμένανε αστεφάνωτοι. Λίγο το κακό. Κ'είπε δυνατά: «Τα τρακόσια ας τα πάρει' ούτε λεφτό περσότερο.» (ό.π., 69)

Ο πιο πάνω αφηγημένος μονόλογος ενισχύει την άποψη ότι η σιόρα Επιστήμη βάζει σε δεύτερη μοίρα την ευτυχία της κόρης της. Η δήλωση «Α δεν τα θελε ο Αντρέας τα τρακόσια, τόσο το καλύτερο. Αυτή τα φύλαε κι ας εμένανε αστεφάνωτοι. Λίγο το κακό» φανερώνει τη βαρύτητα που δίνει η ηρωίδα στο χρήμα, σε βάρος της ευτυχίας της κόρης της. Η σιόρα Επιστήμη προσπαθεί να διαφυλάξει το χρήμα, αφού πλέον έχει χαθεί η τιμή της οικογένειάς της. Έχει άλλα «δυο θεριά» να παντρέψει και πρέπει να διαφυλάξει γι' αυτό τον σκοπό τα χρήματά της. Δυο μέρες όμως πριν να πωληθεί το σπίτι του Αντρέα, αλλάζει στάση και συναντά την κόρη της, η οποία την ενημερώνει για την εγκυμοσύνη της. Αυτή είναι και η τρίτη περίπτωση που δοκιμάζονται οι ηθικές της αρχές και αποφασίζει να βρει τον Αντρέα για να του δώσει τα εξακόσια. Μπροστά στην άρνησή του όμως, αφού αυτός ζητά χίλια, τον μαχαιρώνει ελαφρά στο χέρι και υποχωρεί να του δώσει τα χρήματα, για να μην πάει στη φυλακή:

«Οι αστυνομικοί την ετραβούσαν ωστόσο για να την πάρουν. Κ' η δυστυχισμένη εκοίταξε μια στιγμή τον Αντρέα που εχαιρότουν τώρα το γλυτωμό του, και του 'πε παρακαλεστικά: «Μη μου χάσεις το σπίτι μου. Παρ' το κλειδί του κομού και σύρε να σου τα δώσει όλα όσα έχω ο άντρας μου' στην τράπεζα είναι βαλμένα στ' όνομα του. Όλα, όλα' μόνο διαφέντεγέ με στο δικαστήριο. Ανάθεμα τα τα τάλαρα!» (ό.π., 100)

Μπροστά στην απειλή να πάει φυλακή η σιόρα Επιστήμη και να καταστραφεί το σπίτι της («Μη μου χάσεις το σπίτι μου»), υποχωρεί να δώσει τα χίλια τάλαρα στον Αντρέα, αναθεματίζοντάς τα («Ανάθεμα τα τάλαρα»). Αυτή είναι και η τελευταία εικόνα στο έργο που έχουμε για τη σιόρα Επιστήμη: υποταγμένη στη θέληση του Αντρέα και του θείου του Σπύρου. Πλέον έχει κλονιστεί τελείως ο κόσμος της καθώς έχει αμαυρωθεί η τιμή της οικογένειάς της και μπροστά στον κίνδυνο να μπει φυλακή και να μείνουν απροστάτευτα τα παιδιά της, παραδομένη δίνει στον Αντρέα την προίκα που εκείνος θέλει.

5. Η Ρήνη, εν αντιθέσει με τη σίορα Επιστήμη, δεν αποδίδεται τόσο μέσω του δικού της λόγου, όσο μέσω του λόγου του αφηγητή. Παρατηρώντας το σχεδιάγραμμα στις σελίδες 65-66 είναι ευλογοφανές ότι η χρήση του αφηγημένου μονολόγου είναι εντονότερη στην περίπτωση της Ρήνης, καθώς δε συμμετέχει ιδιαίτερα στους διαλόγους. Είναι σημαντικό όμως να επισημανθεί αρχικά ο ρόλος της ηρωίδας στους συγκεκριμένους διαλόγους που τις αναλογούν.

Στους περισσότερους διαλόγους με τους άλλους ήρωες (Αντρέα, σίορα Επιστήμη), η Ρήνη συνήθως παρεμβαίνει στο διάλογο των δύο άλλων ηρώων (Αντρέα-σίορα Επιστήμη) με μια φράση άλλοτε χωρίς ιδιαίτερο λόγο, απλά για να δηλώσει την παρουσία της στον Αντρέα («Μάνα να πας να φέρεις λάδι», ό.π., 18), άλλοτε για να υποστηρίξει τον Αντρέα και να κερδίσει τη συμπάθεια του («Ε δός τα μητέρα, δε θα τα χάσεις, είπε η Ρήνη γλυκά γλυκά, εσύ κάνεις δουλειές μ' άλλους κι άλλους και από τον Αντρέα να φοβάσαι;», ό.π., 20). Στην δεύτερη περίπτωση, διαφαίνεται ένας κρυμμένος δυναμισμός της Ρήνης, καθώς υποδεικνύει στη μητέρα της τι θα κάνει και ο λόγος της εξυπηρετεί την πλοκή του έργου καθώς η σίορα Επιστήμη δίνει εν τέλει τα λεφτά στον Αντρέα.

Στο τέταρτο κεφάλαιο η Ρήνη υιοθετεί την άποψη της μητέρας της «Δουλευτάδες κι οι δυο ποιόνε έχετε ανάγκη», αλλάζοντας το δεύτερο πληθυντικού πρόσωπο σε πρώτο «Δουλευτάδες κι οι δυο ποιόνε έχουμε ανάγκη», ενώ παρουσιάζεται στο τέλος του συγκεκριμένου κεφαλαίου να υποστηρίζει τον εαυτό της προβαίνοντας σε μια λεκτική επίθεση προς τη μητέρα της:

«Εσύ, μάνα είπε βραχνά, «κι όχι ο Αντρέας, εσύ με παίρνεις στο λαιμό σου για λίγα λεφτά! Έχεις και δεν τα δίνεις. Και δέκα και δώδεκα εκατοστές έχεις, το ξέρω εγώ και κάνεις δουλειές κάθε μέρα, και τα αβγατίζεις τα τάλαρά σου. Και τώρα . . . και τώρα θέλεις να με κλείσεις σε μοναστήρι, εμένανε που σ' εδούλεψα, που τα 'βγαλα η ίδια τα προικιά μου με τον κόπο μου, για να 'χουνε τ' άλλα σου τα παιδιά περισσότερα. Ω μάνα! ω μάνα!» (ό.π., 42).

Η εξέγερση της Ρήνης δεν επιφέρει κανένα ουσιαστικό αποτέλεσμα στην απόφαση της σίορας Επιστήμης, φανερώνει όμως το κρυμμένο δυναμισμό της, καθώς έρχεται σε σύγκρουση με τη μητέρα της και ταυτόχρονα τονίζει την αξιοσύνη της, δηλώνοντας ότι είναι το ίδιο άξια δουλεύτρα, όπως και η μητέρα της, και ότι «έβγαλε» η ίδια την προίκα της· στο έκτο κεφάλαιο όμως και ενώ είχε αποφασίσει να

παντρευτεί το φτωχόπαιδο, όταν έρχεται ο Αντρέας να την κλέψει υποτάσσεται χωρίς αντίσταση στο θέλημά του (ό.π., 57).

Ο αφηγητής δεν ορίζει με ακρίβεια το δυναμισμό της ηρωίδας, αφήνοντάς τον να εκδιπλωθεί σταδιακά, όπως φαίνεται στον παρακάτω διάλογό της με τον Αντρέα και στη συνέχεια με το θείο Σπύρο, και να αποκαλυφθεί ελεύθερα πλέον στο τελευταίο κεφάλαιο:

«Τι τρέχει πάλε; Δεν τα δίνει, ε;»

«Δεν τα δίνει» της αποκρίθηκε ξερά.

Επάσκισε να χαμογελάσει και σε μια στιγμή του 'πε:

«Μη λες που δε θα στα δώσει η μάνα όσα σου 'ταξε' μα ίσως τη στιγμή που η ανάγκη θα' ναι πλιο μεγάλη.»

«Τι λες;» της αποκρίθηκε συγχυσμένος «και τότε η ανάγκη θα 'ναι πλιο μεγάλη; Τούτη τη βδομάδα μου πουλούνε το σπίτι μου' και το ξέρεις, άλλα όβολα δεν έχουμε' αύριο πρέπει να πιάσω δουλειά.»

«Το 'χε αληθινά αποφασίσει;» εσκέφτηκε χαρούμενη' [. . .] «Είμαστε νέοι και οι δύο» του 'πε τρυφερά' «κι αν πουληθεί το σπίτι θα κάμουμε ένα άλλο καλύτερο. Θα δουλεύω και γω στο πλευρό σου, ξέρω την τέχνη της μάνας μου, κ' ενωμένοι και οι δύο θα αγωνιστούμε. Μη χάνεσαι' ο Θεός θα βοηθήσει' μπροστά στην ευτυχία, ανάθεμά τα τα τάλαρα.» [. . .]

«Εγώ το πρωτόπα: ανάθεμά τα' μα που να βρω να λευτερώσω το σπίτι, να κάμω καινούριο καΐκι, για να 'μαι ό,τι είμουνα πριν έρθεις εδώ μέσα; Εσύ φταις.»

«Εγώ φταίω;» του 'πε κοιτάζοντάς τον πικρά' «τι λες; Εγώ σας έστερνα στη Στεριά; εγώ σου 'λεγα λόγο; ό,τι έκαμες το 'καμες με το κεφάλι σου, και ακόμα ούτε τώρα δεν υποτάζεσαι στην ανάγκη και δε θέλεις να δουλέψεις με πίστη και μ' ολπίδα στο Θεό, μόνε κάθεσαι για να σε καταπιεί πρώτα η συφορά. Τι μας λείπεται, καημένε, ως κ' έτσι καθώς είμαστε; δύναμη, υγεία, νιότη; Όλα δε τα χουμε; Και δεν έχουμε . . . και την αγάπη;»

«Η αγάπη δεν τρώεται» της απάντησε σκληρά.

«Άφησε» του πε αναστενάζοντας και κοιτάζοντας τον δακρυσμένη, «να της μηνύσω αύριο και γω» Ω τα τρακόσια θα τα δώσει, είμαι βέβαιη. Α θέλεις πάω και η ίδια να τηνε βρω κι ας με σκοτώσει. Μπορείς έτσι ν' αρχίσεις ένα έργο.»

«Τα τρακόσια;» της είπε αψυώνοντας περσότερο, «και τι να τα κάμω, μωρή! Ίσως θα 'δινε και τα εξακόσια που εχάλεσα' μα θέλει πρώτα να ιδεί το στεφάνωμα. Πρόσμενε

στεφάνι! Μα τούτον το σταυρό, ποτέ. Δε σε στεφανώνω, α δε δώκει τα χίλια που χρειάζονται» Και με το δάχτυλο έκαμε απάνου στο τραπέζι το σημάδι.

«Χίλια!» του 'πε αγνίζοντας πάλι· «που να τα 'βρει η δυστυχισμένη; θέλεις να λιμοχτονήσουμε όλοι οι άλλοι;»

«Τα 'χει το πε κι ο πατέρας σου· κι α δεν τα κομίσει, σου 'πα. Εξακόσια για το σπίτι, τετρακόσια για το καίκι. Τότες βρίσκω δουλειά.»

«Έτσι κάνουνε οι τίμιοι άνθρωποι; Ω συφορά μου, πως απατήθηκα!»

«Να σου πω τι λέει ο μπάρμπας;» της αποκρίθηκε πειραγμένος σα να εχαιρότου που την έκανε να υποφέρνει· «αφού εσύ φταις, να σε διώξω.»

«Να με διώξεις, σου λέει» του φώναξε και σε μια στιγμή αγριεύοντας κ' εκείνη και βρίσκοντας ένα θάρρος που δεν επίστευε αληθινά να το 'χει, ξακολούθησε: «Το λες γιατί ήβρηκες αδυναμία, γιατί δεν έχω αδέρφια, γιατί ο πατέρας μου είναι άρρωστος και γέρος, γιατί το σπίτι μου το 'χει μοναχά η μάνα μου στην πλάτη της! Το λες γιατί μ' έχεις καταστημένηνε όπως μ' έχεις, και δε θα γυρίζει άνθρωπος να με κοιτάξει, αφού απέρασα από τα χέρια σου. Έφταιξα εγώ που σ' εμπιστεύτηκα· σ' έλεγα τίμιον άνθρωπο· κι αντίς εγελάστηκα. Ας χαθώ! Τι άλλο να σου κάμει η δύστυχη η μάνα μου; όσα εχάλεψες σου τα δίνει, ακούω. Λευτερώνεις το σπίτι σου· δούλεψε· γιατί ζητάς το περισσότερο;»

«Μου λέει» την αντίσκοψε μ' αδιαφορία, «να σε διώξω και να πάρω την άλληνη τση Σάββαινας, πόχει χίλια πεντακόσια. Και μου λέει καλά. Αν τον άκουα από την αρχή τα 'χα σήμερα, και θα 'χα και το καίκι. Μα κάλλιο αργά παρά ποτέ. Α δεν το κάμω πρέπει να ξενοδουλέψω.»

«Την άλληνη θα πάρεις» του 'πε ησυχάζοντας ξάφνου και αποφασισμένη τώρα να διαφεντέψει τη θέση της· «μα εγώ δε φεύγω από δω, ούτε α με σκοτώσεις. Μαζί θα περάσουμε και τα καλά και τα κακά.»

Κ' εκείνην τη στιγμή η ζήλεια σα φίδι φαρμακωμένο της εδάγκανε την άκρη της καρδιάς της. Τώρα ανέβαινε κι ο μπάρμπας απάνου και χωρίς να τονε χαιρετήσει του 'πε με σοβαρό ύφος:

«Τίμιες ορμήνειες δίνεις του ανιψιού σου, σαν προεστός που 'σαι! Σπολάητής σου που θέλεις να με χάσεις.» και μέσα της έβραζε το αίμα, και η χολή της ήταν έτοιμη να ξεσπάσει. «Τι του 'χε κάμει η δύστυχη εκείνου του ανθρώπου για να τηνε μισεί τόσο;»

«Εγώ μωρή κοπέλα» είπε ο μπάρμπας κάνοντας το σταυρό του, «εγώ, μωρέ ανιψιέ, σου 'πα ποτέ κακό λόγο; Μα πρώιμα αρχίσατε τη διχόνοια και τη γκρίνια. Δε σου το 'λεα πάντα, μωρέ, πόχεις ανάγκες πόχεις χρέγια; δε σου λεα να την αφήσεις ήσυχη

την κοπέλα, κι όχι να τηνε σηκώσεις από τον κόρφο τση μάνας τση, για να μη μπορείς τώρα να τση φέρνεις μια λίτρα ψωμί και να υποχρεωθείς να τη στείλεις σπίτι τση!»

«Πιλάτε!» του 'πε αγριοκοιτάζοντας τον η Ρήνη· «σε ξέρω πως μιλείς, σε καταλαβαίνω· έτσι του βάνεις ιδέες. Τι μπορεί και ξεμπορεί; Α θέλει μπορεί, και μπορούνε και τα χέρια μου να με ζήσουνε· ας πιάκει δουλειά κι αυτός· τι τα θέλουμε τα χρεωμένα τα παλάτια;» (ό.π., 76-80)

Η Ρήνη αντιδρά στην παράλογη απαίτηση του Αντρέα να μη δουλέψει και να ζητήσει χίλια πλέον τάλαρα από τη μητέρα της για προίκα. Επιτίθεται λεκτικά τόσο στον Αντρέα όσο και στο θείο του Σπύρο, έχοντας μετατραπεί σταδιακά σε μια δυναμική γυναίκα που εκφράζει ελεύθερα την άποψή της. Πιστεύει στη δύναμη του Αντρέα και στη δική της, θεωρώντας ότι τους φτάνει η αγάπη και η θέληση για δουλειά για να διορθωθούνε όλα. Στην άρνηση του Αντρέα να δουλέψει και στην επιμονή του να δώσει η σώρα Επιστήμη χίλια τάλαρα για προίκα συνειδητοποιεί ότι απατήθηκε, ότι το κλέψιμό της ήταν ένα σχέδιο για να αναγκάσουν τη μητέρα της να δώσει τα χίλια.

Ο διάλογος της Ρήνης με τον Αντρέα μεταβάλλεται προς το τέλος σε μονόλογο του Αντρέα καθώς φαινομενικά δεν απαντά στα ερωτήματα της Ρήνης. Ο Αντρέας δρα εκ του ασφαλούς, δεν δίνει λογαριασμό σε κανένα, κινούμενος στο πεδίο της ανελέητης ιδιοτέλειας. Το ηθικό ανάστημα, όμως, που ορθώνει η Ρήνη, και ακριβέστερα η ηθική διάσταση που προσδίδει στην αγάπη της για εκείνον, τον θέτει ενώπιον των ευθυνών που ο έγκυρος κοινωνικός ρόλος του πραγματικού άνδρα επιβάλλει, θεμελιωμένος στην έννοια της τιμότητας και τον κλονίζει βαθιά. Οι λόγοι της Ρήνης γίνονται απειλητικοί για τον Αντρέα (γι' αυτό προσποιείται αδιαφορία) και "ηχούνη", σύμφωνα με την μπαχτιανή επί του ζητήματος αντίληψη, διφωνικά, καθώς δεν εκφράζουν απλώς τη διαμαρτυρία της αδικημένης γυναίκας, αλλά εγκυλούν, έστω και την τελευταία στιγμή, τον αγαπημένο της στην ανάληψη της ηθικής ευθύνης, την οποία εκείνος έχει απεμπολήσει· η απάντηση του Αντρέα και με τη σειρά της διφωνική, καθώς η απόφασή του να παντρευτεί άλλη με περισσότερα χρήματα, δεν αποδίδει παρά τον κυνικό εκβιασμό του στη Ρήνη, με στόχο να την αποκαθηλώσει από την εδραία ηθική της θέση, με όπλο τη ζήλεια. Πρόκειται για το βαθιά *διαλογικό* ανταγωνισμό δύο αντίπαλων θεάσεων, διφωνικά συγκροτημένων, για

τον κόσμο και τη ζωή¹⁵⁴ που υποδεικνύει την οικοδομούμενη σύνθετη αντίληψη του Θεοτόκη στη συγκρότηση των αφηγηματικών ηρώων του:

«Να σου πω τι λέει ο μπάρμπα;» της αποκρίθηκε πειραγμένος σα να εχαιρότου που την έκανε να υποφέρνει· αφού εσύ φταις, να σε διώξω.»

«Να με διώξεις, σου λέει» του φώναξε και σε μια στιγμή αγριεύοντας κ' εκείνη και βρίσκοντας ένα θάρρος που δεν πίστευε αληθινά να το 'χει, ξακολούθησε: «Το λες γιατί ήβρηκες αδυναμία, γιατί δεν έχω αδέρφια, γιατί ο πατέρας μου είναι άρρωστος και γέρος, γιατί το σπίτι μου το 'χει μοναχά η μάνα μου στην πλάτη της! Το λες γιατί μ' έχεις καταστημένηνε όπως μ' έχεις, και δε θα γυρίζει άνθρωπος να με κοιτάξει, αφού απέρασα από τα χέρια σου. Έφταιξα εγώ που σ' εμπιστεύτηκα· σ' έλεγα τίμιον άνθρωπο· κι αντίς εγελάστηκα. Ας χαθώ! Τι άλλο να σου κάμει η δύστυχη η μάνα μου; όσα εχάλεψες σου τα δίνει, ακούω. Λευτερώνεις το σπίτι σου· δούλεψε· γιατί ζητάς το περισσότερο;»

«Μου λέει» την αντίσκοψε μ' αδιαφορία, «να σε διώξω και να πάρω την άλληνη τση Σάββαινας, πόχει χίλια πεντακόσια. Και μου λέει καλά. Αν τον άκουα από την αρχή τα 'χα σήμερα, και θα 'χα και το καίκι. Μα κάλλιο αργα παρά ποτε. Α δεν το κάμω πρέπει να ξενοδουλέψω.» (ό.π., 79).

Ακόμη ωστόσο δεν έχει συντελεστεί η ολοκληρωτική αλλαγή της Ρήνης, αφού αφενός επηρεασμένη από τη ζήλεια μήπως ο Αντρέας παντρευτεί τη Σάββαινα, αφετέρου αποφασισμένη να εξαντλήσει τα περιθώρια, ώστε ο Αντρέας να βρει το χαμένο ηθικό στίγμα της αγάπης, δηλώνει ότι δε θα φύγει από το σπίτι και θα μείνει κοντά του στα καλά και στα δύσκολα. Ο δυναμισμός της Ρήνης αλλά και ιδιαίτερα το ψυχικό και ηθικό της σθένος αποδίδεται άμεσα πλέον στο τελευταίο κεφάλαιο του έργου, όταν απορρίπτει, χωρίς ενδοιασμούς, την αγάπη του Αντρέα και δηλώνει ότι θα ξενιτευτεί, για να δουλέψει και να συντηρήσει το παιδί της, έχοντας ταυτόχρονα αποφασίσει να μην αδικήσει τα αδέρφια της και το μέλλον τους, έχοντας, μ' άλλα λόγια αποφασίσει ότι η ζωή της τροφοδοτείται πλέον από έναν υψηλό ηθικό κώδικα αξιών και ζει μ' αυτόν :

¹⁵⁴ Ο Bakhtin αναφέρει ότι στο έργο του Ντοστογιέφσκι και κατ' επέκταση του πολυφωνικού μυθιστορήματος «ο συγγραφέας επιτρέπει να φανούν σε όλο τους το εύρος και την ανεξαρτησία οι απόψεις των ηρώων. Το κάθε πρόσωπο αποκαλύπτει και τεκμηριώνει το δικό του δίκιο ελεύθερα» και πολύ συχνά «τα αποσπάσματα λόγου του ενός αγγίζουν και εν μέρει ταυτίζονται με τα αποσπάσματα εσωτερικού λόγου του άλλου»: Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 108 και 409.

«Την Κυριακή στεφανωνόμαστε!»

Αυτή του χαμογέλασε.

«Και πάει η φτώχεια» ξακολούθησε· «της αφήκαμε γεια! η μάνα σου εθύμωσε, μ' εβάρωσε, μα δεν πειράζει. Τα δίνει όλα όσα έχει· δε θα πάρω παρά τα χίλια που χρειάζονται.»

Εκείνη κοιτάζε πονεμένη τα αδέρφια της, εκατέβασε το βλέφαρο και δεν του αποκρίθηκε.

«Γιατί δε χαίρεσαι;» την ερώτησε.

[...]

«Εφταιξα· μα τώρα διορθώθηκαν όλα. Την Κυριακή βάζω στεφάνι. Εδώ τα κλειδιά του κομού· είπε να μου δώσεις τα χίλια.»

«Και ξαναγοράζεις» του 'πε η Ρήνη πικρά «και την αγάπη; Ω τι έκαμες!» Κ' εβάλθηκε να κλαίει.

«Την αγάπη;» ερώτησε αχνίζοντας· «και δεν την έχω;»

«Όχι!» του αποκρίθηκε «όχι! για λίγα χρήματα είσουνε έτοιμος να με πουλήσεις και χωρίς αυτά δε μ' έπαιρνες· πάει τώρα η αγάπη. Επέταξε το πουλί!»

«Θα ξανάρθει» της απολογήθηκε λυπημένος, «στη ζεστή τη φωλιά του. Η ζωή μας θα 'ναι παράδεισος!»

«Όχι!» του πε «έπειτα απ' ό,τι έκαμες όχι! κι α σ' αγαπούσα δε θα ερχόμουνα μαζί σου. Είμαι δουλεύτρα· ποιόνε έχω ανάγκη;» Και σε μια στιγμή ξακολούθησε: «Γιατί ν' αδικηθούν τα αδέρφια μου;»

[...]

«Πάμε!» είπε ο Αντρέας.

«Όχι!» του 'πε μ' απόφαση· «εδώ είναι ο χωρισμός μας. Θα πάω σε ξένα μέρη, σε ξένον κόσμο, σ' άλλους τόπους· θα δουλέψω για με και για να κουναρήσω το παιδί που θα γεννηθεί. Θα μου δώσει η μάνα γράμματα για να 'βρω αλλού εργασία· θα τα πάρει από τες κυράδες της. Όχι, δεν έρχομαι! Είμαι δουλεύτρα· ποιόνε έχω ανάγκη;» Κ' έπειτα από μία στιγμή σα ν' απαντούσε σε κάποια της σκέψη εξαναφώναξε: «Δεν έρχομαι, δεν έρχομαι!»

Ο Αντρέας της κοιτάζε ζεταστικά κ' εκατάλαβε πως όλα τα λόγια θα 'ταν χαμένα.

«Ανάθεμα τα τα τάλαρα!» εφώναξε πάλι απελπισμένος: «Πάει η ευτυχία μου!»

Κ' εβγήκε στο δρόμο.» (ό.π., 102-103)

Η Ρήνη έχει μετατραπεί στη δυναμική γυναίκα που μπορεί να συντηρήσει μόνη της τον εαυτό της, έχοντας το στήριγμα αδιαπραγμάτευτων ηθικών αρχών και προτεραιοτήτων. Έχει γνωρίσει την εγκατάλειψη, όταν ο Αντρέας την παράτησε στο σπίτι του, αλλά έχει κατακτήσει και την προσωπική ευθύνη της εργασίας, όταν αποφάσισε να δουλέψει στο εργοστάσιο. Πλέον γνωρίζει ότι μπορεί να βασιστεί στις δικές της δυνάμεις, σωματικές και ηθικές, γι' αυτό και έχει μετατρέψει την προγενέστερη δήλωσή τη από πρώτο πληθυντικού «δουλευτάδες κι οι δυό ποιونه έχουμε ανάγκη;» σε πρώτο ενικού «είμαι δουλεύτρα· ποιόνε έχω ανάγκη;». Έχει συνειδητοποιήσει υπερβαίνοντας τις αυταπάτες, ότι ο Αντρέας βάζει τα χρήματα πιο πάνω από την αγάπη τους («Για λίγα χρήματα είσouvε έτοιμος να με πουλήσεις και χωρίς αυτά δε μ' έπαιρνες»), κ' ότι η ίδια έχει πλέον εκείνη την αυτοδυναμία που θα της επιτρέψει όχι μόνο να ξενιτευτεί και να δουλέψει, για να «κουναρήσει» το παιδί της, αλλά και να βγει ισχυρότερη από αυτή τη δοκιμασία.

Ο δυναμισμός της Ρήνης προκύπτει ως αποτέλεσμα εσωτερικών διεργασιών, που αποκαλύπτονται στον αναγνώστη μέσα από τους μονολόγους της. Η απόδοση του εσωτερικού κόσμου της Ρήνης ενδιαφέρει κατά μείζονα λόγο τον αφηγητή, γι' αυτό και παρεμβάλλει σε αρκετά σημεία του έργου μονολόγους της ηρωίδας, σε αντίθεση με τα προηγούμενα διηγήματα του Θεοτόκη στα οποία οι γυναίκες παρουσιάζονται αδύναμες («Πίστομα», «Η Παντρεία της Σταλαχτής», «Οι δυο αγάπες») και υποταγμένες στις σεξουαλικές επιθυμίες των αντρών («Αγάπη παράνομη»), χωρίς ιδιαίτερη μέριμνα για την αφηγηματική εκδίπλωση του εσωτερικού τους κόσμου. Χαρακτηριστικό είναι από την άποψη των μονολόγων και της εκτενούς απόδοσης των σκέψεων των ηρωίδων και ιδιαίτερα της Ρήνης, το παράδειγμα της εσωτερικευμένης απογοήτευσής της σ' ένα παρατιθέμενο μονόλογο, όταν ο Αντρέας την εγκαταλείπει για πρώτη φορά:

«Κ' εσυλλογιζότουν μοναχή της: «Τι να κάμω; Όλοι οι άντρες είναι όμοιοι· και μου το λένε όλοι: ο Αντρέας βέβαια θα μ' αλησμόνησε. Από κείνο το βράδι ούτε τον είδα πια, ούτε τον άκουσα. Ήθελε κι αυτός προικιά, κι αφού δε τα 'χα, μ' απaráτησε. Αυτά επροτιμούσε κι όχι εμένανε». Κ' εκούνησε πικρά το κεφάλι και θλιβερά εχαμογέλασε. «Να δώσω τώρα» ξακολούθησε, «το λόγο μου; Να προσμείνω ακόμα; Μα τι να προσμείνω; Το φτωχόπαιδο το καημένο, που μ' εζήτησε, δεν ερώτησε για προικιά. Με παίρνει όπως είμαι. Δουλεύτρα είμαι, μαθημένη στην εργασία, όπου κι αν πάω ζω με το κόπο μου· ποιونه θα 'χουμε ανάγκη; Αχ, ο Αντρέας εσκιαζότουν

μην ξεπέσει! Και μη δε το σήκωσε η μάνα μου, ένα φτωχογύναικο, το σπίτι μου, μ' όλο που ο πατέρας είναι σπατάλης. Και δεν είμουνα κ' εγώ καλή να κάμω το ίδιο; Ω, ας μ' είχε πάρει, και θα το 'βλεπε. Δε θα μετάνοιωνε. Μα εσκιαζότουνε. Ήθελε να μ' έχει καθισμένηνε στην καρέκλα, για να κάνω την κυρά, μήπως κ' εξευτελιζότουνε τ' όνομά του, γιατί οι γυναίκες του σπιτιού του είτανε μαθημένες να μη δουλεύουνε. Τι σάπιες, τι σκουριασμένες ιδέες! Γι' αυτό και η φτώχεια τον εκατάβαλε. Ω το φτωχόπαιδο, αυτά δεν τα γνοιάζεται [. . .] Ω το φτωχόπαιδο το καημένο! . . . Θα το πάρω» (ό.π., 52-53).

Μέσα από αυτό το παρατιθέμενο μονόλογο παρουσιάζονται οι αντιλήψεις της Ρήνης, η οποία θεωρεί ξεπερασμένες τις ιδέες να μην εργάζονται οι γυναίκες της υψηλής κοινωνίας, ακόμη και όταν έχουν προβλήματα οικονομικά. Οι αντιλήψεις της αυτές φανερώνονται και σε προγενέστερο στάδιο, όταν υιοθετώντας τη φράση της μητέρας της, λέει στον Αντρέα «δουλευτάδες κι οι δυο ποιόνε έχουμε ανάγκη;» (ό.π., 42), αλλά επιβεβαιώνονται και αργότερα όταν εγκαταλείπεται από τον Αντρέα και πιάνει δουλεία για να συντηρήσει τον εαυτό της (ό.π., 87).

Είναι σημαντικό το γεγονός ότι σε κάποιες περιπτώσεις, όπως και στην παρούσα περίπτωση, στους μονολόγους των ηρώων παρεισφρέει ο ξένος λόγος λειτουργώντας ως αντίλογος στα αισθήματα των ηρώων και οδηγώντας τους στην αλήθεια. Η ηρωίδα ενσωματώνει στο συλλογισμό της, λέξεις των «άλλων» («και μου το λένε όλοι οι άλλοι: ο Αντρέας βέβαια θα μ' αλησμόνησε . . . Ήθελε κι αυτός προικιά, κι αφού δε τα 'χα, μ' απαράτησε»). Σύμφωνα με το Bakhtin «τα ξένα λόγια όταν περνούνε στην ομιλία μας, προσλαμβάνουν αναπόφευκτα ένα νέο, το δικό μας, νόημα και μια νέα, τη δική μας, εκτίμηση, γίνονται δηλαδή διφωνικά. Η πρακτική καθημερινή ομιλία μας είναι γεμάτη από ξένα λόγια: με τα μεν ταυτίζουμε απολύτως τη φωνή μας, με τα δε ενισχύουμε τα δικά μας λόγια, ενώ σε κάποια άλλα προσάπτουμε τις δικές μας, ξένες ή εχθρικές επιδιώξεις»¹⁵⁵. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η φωνή της Ρήνης ταυτίζεται απόλυτα με τη φωνή των τρίτων καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι ο Αντρέας νοιαζόταν μόνο για τα προικιά («Αυτά επροτιμούσε κι όχι εμένανε»), και ακριβώς αυτός ο προβληματισμός της θα την οδηγήσει στην απόφαση να πάρει το φτωχόπαιδο και να απαρνηθεί την αγάπη της για τον Αντρέα.

¹⁵⁵ M. M. Bakhtin, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 312.

Με μια προσεκτικότερη ματιά παρατηρούμε ότι ο μονόλογος της Ρήνης είναι *διφωνικά* επεξεργασμένος. Στο λόγο της «ακούμε» εκτός από το λόγο του κοινωνικού περίγυρου («και μου το λένε όλοι οι άλλοι: ο Αντρέας βέβαια θα με αλησμόνησε . . .»), τη φωνή του φτωχόπαιδου («με παίρνει όπως είμαι») καθώς επίσης και τη φωνή του Αντρέα («οι γυναίκες του σπιτιού του ήταν μαθημένες να μη δουλεύουνε»). Ο αφηγητής επομένως ενσωματώνει τις προοπτικές των άλλων ηρώων μέσα στον παρατιθέμενο μονόλογο της Ρήνης. Η φωνή της Ρήνης ταυτίζεται απόλυτα με τις παραδεδομένες ηθικές αξίες του κοινωνικού περίγυρου και του φτωχόπαιδου, ενώ στα λόγια του Αντρέα αντιπαραθέτει τη δική της άποψη μέσω της αποδοκιμαστικής φράσης: «Τι σάπιες, τι σκουριασμένες ιδέες!» Η απογοήτευση της Ρήνης αποκτά έτσι ένα βάθος πεδίου, οι «άλλοι» κερδίζουν την πρώτη, αξιολογικά μιλώντας, θέση στη σκέψη της και επηρεάζουν καίρια τις επιλογές και τις αποφάσεις της.

Ο μονόλογος γίνεται ακόμη συνθετότερος καθώς εξελίσσεται σε ένα διπλό διάλογο της Ρήνης με τον εαυτό της («να προσμείνω άλλο; Αλλά τι να προσμείνω;»), αλλά ταυτόχρονα και σε ένα δυνάμει διάλογο με τον κοινωνικό της περίγυρο, καθώς διαβάζουμε τις απαντήσεις της Ρήνης στις νοερές ερωτήσεις των τρίτων¹⁵⁶. Τα στοιχεία εκφοράς (όπως τα επιφωνήματα) συνυφασμένα στο λόγο της Ρήνης, φανερώνουν ένα είδος κρυμμένου διαλόγου της με τον εαυτό της και με τους άλλους. Η Ρήνη απαντά στις νοερές ερωτήσεις στο πλαίσιο ενός διαλόγου του τύπου:

- [Γιατί σκιάχτηκε ο Αντρέας; Τι φοβόταν;]
- Αχ, ο Αντρέας εσκιαζότουν μην ξεπέσει!
- [Και τι θα μπορούσες εσύ να 'κανες;]
- Ω, ας μ' είχε πάρει, και θα το 'βλεπε. Δε θα μετάνιωνε. Μα εσκιαζότουνε.

Ο κοινωνικός περίγυρος, την πείθει ότι ο Αντρέας την έχει λησμονήσει και ότι δεν είναι άξιος της αγάπης της, εν αντιθέσει με το φτωχόπαιδο που δε νοιάζεται για τα προικιά («Με παίρνει όπως είμαι. . . Ω το φτωχόπαιδο, αυτά δεν τα γνοιάζεται»). Ο άλλος λόγος που έχει παρεισφρήσει στο λόγο της ηρωίδας, έχει ιδιαίτερη σημασία και επενέργεια, καθώς εκείνη συνειδητοποιεί μέσα από την απογοήτευσή της την αλήθεια

¹⁵⁶ Στην περίπτωση αυτή έχουμε κατά το Bakhtin το φαινόμενο της καλυμμένης διαλογικότητας. Δηλαδή ένα διάλογο σε δύο πρόσωπα, στον οποίο τα επιχειρήματα του δεύτερου συνομιλητή παραλείπονται, χωρίς να αλλάξει η σημασία του όλου. Ο δεύτερος συνομιλητής είναι παρών με τρόπο άορατο-τα λόγια του δεν υπάρχουν, τα ίχνη του όμως ορίζουν το λόγο του πρώτου συνομιλητή. Βλ. περισσότερα: Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 316.

(«αυτά επροτιμούσε κι όχι εμένανε») και αποφασίζει, στο συγκεκριμένο κρίσιμο σημείο, να ακολουθήσει την ηθικά και αξιακά έγκυρη γραμμή που (της) χαράσσει ο λόγος του *άλλου* να παντρευτεί το φτωχόπαιδο («Θα το πάρω»).

Κι ενώ η λογική της Ρήνης, που τρέφεται και ζει στον "κόσμο" των *διαλογικών* σχέσεων, την οδηγεί να πάρει το φτωχόπαιδο, στη συνέχεια όταν εμφανίζεται ο Αντρέας, ενεργεί εντελώς διαφορετικά. Αν και υποψιάζεται τους σκοπούς του Αντρέα («Θα γυρέψεις περισσότερα· γι' αυτό θέλεις να φύγω»), υποτάσσεται στο θέλημά του («υποταζότουν σε μια δύναμη ανώτερη») και φεύγει από το σπίτι μαζί του. Ωστόσο, αν η αδυναμία της να τηρήσει όσα είχε αποφασίσει προηγουμένως, φανερώνει την αναποφασιστικότητα της ηρωίδας, η στάση της δεν αφίσταται του "κόσμου" που ζει, καθώς η κατακτητική δύναμη που κυριαρχεί πάνω της, είναι ήδη *διαλογικά* ακυρωμένη, εξαιτίας ακριβώς εκείνων των θεμελίων, που δεν μπορεί να διαλύσει, την «αληθιν[ή]» δηλαδή αγάπη της Ρήνης και την ανιδιοτελή «θυσ[ία]» επ'ονόματι αυτής της αγάπης. Η Ρήνη "κατακτάται" αλλά τα ηθικά θεμέλια της, *διαλογικά* προσδιορισμένα, ακυρώνουν εν ταυτώ την "κατάκτηση", η οποία θα είχε νόημα μόνον αν τύφλωνε τόσο την ηρωίδα, ώστε να την κάνει να χάσει την αξία της «αληθιν[ής]» αγάπης και όσων αυτή ακριβώς συνεπάγεται· έτσι η «ανώτερη δύναμη», η «υποτα[γή]» σ'αυτήν και το «τίποτα» στο οποίο οδηγούν όσους τις ακολουθήσουν, όπως θεματοποιούνται από τον αφηγητή, ηχούν πλέον *διφωνικά*, "αναγγέλοντας" την ίδια στιγμή την κονιορτοποίησή τους:

«Και τώρα όλοι οι λογαριασμοί της κορασίδα, όλοι της οι φρόνιμοι στοχασμοί, μονομιάς ερειπιζόνταν μπροστά στον άντρα που την είχε κάμει να υποφέρει, και γρικούσε πως η θέλησή της εγενότουν ένα τίποτα μπροστά σ' εκείνον που η καρδιά της αληθινά και πρώτον τον είχε αγαπήσει. Για να τον ευχαριστήσει θα 'κανε τα πάντα. Όλο της το είναι θα 'θελε να το θυσιάσει στην ευτυχία του.» (ό.π., 54).

Το αφηγηματικό σχόλιο «όλοι της οι φρόνιμοι στοχασμοί» υποδηλώνει τη θέση του αφηγητή, δηλαδή την αντίθεσή του στην απόφαση της Ρήνης να φύγει με τον Αντρέα, στη θέα του οποίου «η θέλησή της εγενότουν ένα τίποτα». Συγχρόνως, όμως διαφαίνεται το δυνάμει ενεργοποιήσιμο υπόβαθρο της ηρωίδας: είναι κάποια που ξέρει να παίρνει σωστές αποφάσεις («φρόνιμοι στοχασμοί», «θέληση»), χωρίς να χάνει ακόμα και "κατακτημένη", τα υψηλά ερείσματα της «αληθιν[ής] αγάπ[ης]», γι'αυτό και την στιγμή που γίνεται «ένα τίποτα», είναι *διφωνικό* τω τρόπω τα πάντα.

Οι ήρωες του έργου δεν είναι στατικοί. Ζουν σ' ένα κόσμο ανοικτό σ' όλα τα ενδεχόμενα, που ωστόσο ελέγχεται από τον παντεπόπτη αφηγητή, καθώς ακούμε συνεχώς τη φωνή του. Η Ρήνη παρουσιάζεται αφηγηματικά να αλλάζει σταδιακά μέχρι την τελική απόφασή της να απορρίψει την αγάπη του Αντρέα. Στο διάλογό της με τον Αντρέα και το θείο του Σπύρο (76-81), επιβεβαιώνονται οι υποψίες της και συνειδητοποιεί ότι έχει γελασθεί από τον Αντρέα («Έτσι κάνουν οι τίμιοι άνθρωποι; Ω συφορά μου, πως απατήθηκα!»), όμως ακόμη δεν έχει συντελεστεί αφηγηματικά μιλώντας, η αλλαγή της Ρήνης. Η ουσιαστική αλλαγή συντελείται αργότερα όταν ο Αντρέας την εγκαταλείπει μόνη και έγκυο στο σπίτι και στη συνέχεια όταν η μητέρα της τον μαχαιρώνει. Οι εσωτερικές συγκρούσεις της ηρωίδας φανερώνουν όχι απλώς την εκκρεμότητα που βιώνει και την ανθρώπινη διαλογική σοφία που κερδίζει, αλλά το πολύπτυχο συνειδησιακό της υπόστρωμα:

«Και αχ, δεν έφταιγε ούτε αυτός· δεν ήταν φυσικιά η κακοσύνη μέσα στο στήθι του! Οι περιστάσεις, οι δυστυχίες τον είχαν αλλάξει. [. . .] Εξεσκεπάστηκε· και στη μικρή τρεμάμενη λάμψη του καντηλιού εκοίταζε η ίδια το κορμί της, τα μαρμαρένια της τα πλούσια τα στήθη, τα ξανθά μαλλιά της που εχυνόνταν στους νόμους της σαν ποταμός χρυσός, και από την κορφή ως τα πόδια όλα τα αρμονικά της σουσούμια, όλο το μέστωμα της νιότης. Κ' εσκέφτηκε: «Δεν είναι άξιο της αγάπης του αυτό το κορμί μου; και μπορεί να λησμονήσει τέλεια την τόση μου αγάπη; Μπορεί αλήθεια να μη γνοιαστεί για τη ζωή μου, και να 'μαι για πάντα ολότελα ξένη για κείνον; [. . .] «Ω το ψωμί, το ψωμί!» είπε φοβισμένη. Και απάντησε του εαυτού της «Όχι δε θα της έλειπε μήτε εκείνο. Παληκαρίσια το πρωί θα επήγαινε να γυρέψει εργασία· θα τα επατούσε τα παλιά τα συνήθια· περήφανη θα εφανερωνότου μπροστά σ' όλους τους ανθρώπους, γιατί τα χέρια της εμπορούσαν να τη ζήσουν. Και θα τον επρόσμενε. Κι ας μην ερχότου α δεν ήθελε, ή και στο ύστερο ας την απαρατούσε για πάντα. Για πάντα; Και η μεγάλη της η αγάπη ξάφνου εξύπνησε τρομερή, τρυφερή, απέραντη, μέσα στην καρδιά της, μέσα στην καρδιά της γυναικός που 'χε δοκιμάσει τα φλογερά αγκαλιάσματα, και εθυμήθηκε τα πλατιά του τα στήθη, όπου κάθε νύχτα ακουμπούσε το ξανθό της κεφάλι! Τον ήθελε· τον ήθελε δικό της, μόνο δικό της, και ήταν τρομερό τυράγνιο για κείνην η ιδέα πως μια άλλη ημπορούσε να της τον πάρει για το χρήμα. Όχι, τα χέρια του δεν τα 'χε ανάγκη για να τη ζήσουν· την εξούσα τα δικά της. Μα η

αγάπη του της είταν τώρα τόσο χρειαστή, όσο και το ίδιο της το αίμα που τ' άκουε μέσα της να βράζει. Όχι, δε θα της τον έπαιρνε καμία· δε θ' άφηνε» (ό.π., 83-85).

Ο αφηγητής αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο για να αποδώσει τις σκέψεις της Ρήνης. Ο αφηγητής χρησιμοποιεί και τους τρεις τρόπους παρουσίασης του συνειδητού της ηρωίδας: ψυχοαφήγηση, παρατιθέμενο μονόλογο και αφηγημένο μονόλογο.

Η απόδοση της συνείδησης ξεκινά με αφηγημένο μονόλογο («Και αχ, δεν έφταιγε ούτε αυτός· δεν είταν φυσικά η κακοσύνη μέσα στα στήθι του! Οι περίστασες, οι δυστυχίες τον είχαν αλλάξει), για να διακοπεί με την περιγραφή του κορμιού της Ρήνης («και στη μικρή τρεμάμενη λάμψη του καντηλιού εκοίταζε η ίδια το κορμί της, τα μαρμαρένια της τα πλούσια τα στήθη, τα ξανθά μαλλιά της που εχύνονταν στους ώμους της σαν ποταμός χρυσός, και από την κορφή ως τα πόδια όλα τα αρμονικά της σουσούμια, όλο το μέστωμα της νιότης»). Στη συνέχεια ο παρατιθέμενος μονόλογος δραματοποιεί το συγκινησιακό λόγο που προκάλεσε ο αφηγημένος μονόλογος με τα επιφωνήματα του, με τη μορφή ερωτήσεων («Δεν είναι άξιο της αγάπης του. . .») οι οποίες απαντώνται με αφηγημένο μονόλογο (όχι δε θα της έλειπε. . .) Η διαπλοκή παρατιθέμενου μονολόγου και αφηγημένου μονολόγου εξαιτίας της παρεμβατικότητας του αφηγητή που σχολιάζει τις σκέψεις της Ρήνης, γίνεται συνθετότερη, στο συγκεκριμένο σημείο, καθώς η ηρωίδα φαίνεται να αναπτύσσει ένα διπλό διάλογο ανάμεσα στο φοβισμένο εαυτό της: «Ω το ψωμί, το ψωμί!», και σε εκείνον που του απαντά με θάρρος: «Όχι δε θα της έλειπε μήτε εκείνο. Παληκαρίσια το πρωί θα επήγαινε να γυρέψει εργασία· θα τα επατούσε τα παλιά τα συνήθια· περήφανη θα εφανερωνότουν μπροστά σ' όλους τους ανθρώπους, γιατί τα χέρια της εμπορούσαν να τη ζήσουν» (ό.π., 84).

Η ψυχοαφήγηση που ακολουθεί («Και η μεγάλη της αγάπη . . . το ξανθό της κεφάλι») συνοψίζει τα συναισθήματα της ηρωίδας, για να εκφραστεί η ψυχική ένταση μέσω του αφηγημένου μονολόγου («Τον ήθελε . . . δε θ' άφηνε»). Η κερδισμένη αποφασιστικότητα της Ρήνης και το βάθος που αποκτά το πρόσωπό της, περνούν ακριβώς μέσα από την πιο πάνω σκηνοθεσία λόγων, την οποία οργανώνει και ελέγχει ο αφηγητής μη επιτρέποντας ακόμα στους ήρωες του να αυτονομηθούν.

Οι ήρωες στη νουβέλα, που μας απασχολεί, κερδίζουν ένα βάθος πεδίου, δεσμεύονται όμως από τη δεσπόζουσα θέση του αφηγητή, αφού οι ήρωες δεν έχουν αυτονομηθεί πλήρως για να εκφράζουν άμεσα το λόγο τους. Κάποια σημεία

παρατιθέμενου λόγου («Δεν είναι άξιο της αγάπης του αυτό το κορμί μου; και μπορεί να λησμονήσει τέλεια την τόση μου αγάπη; Μπορεί αλήθεια να μη γνοιαστεί για τη ζωή μου, και να 'μαι για πάντα ολότελα ξένη για κείνον; [. . .] «Ω το ψωμί, το ψωμί!» είπε φοβισμένη) και αφηγημένου μονόλογου (« Και απάντησε του εαυτού της «Όχι δε θα της έλειπε μήτε εκείνο. Παληκαρίσια το πρωί θα επήγαινε να γυρέψει εργασία· θα τα επατούσε τα παλιά τα συνήθια· περήφανη θα εφανερωνότουμ μπροστά σ' όλους τους ανθρώπους, γιατί τα χέρια της εμπορούσαν να τη ζήσουν. Και θα τον επρόσμενε. . .», ό.π., 84), μειώνουν το χάσμα μεταξύ αφηγητή και ήρωα.

Σε θεματικό τώρα επίπεδο παρατηρούμε τη σύγκρουση δύο δυνάμεων στον εσωτερικό κόσμο της Ρήνης: από τη μια λειτουργεί το συναίσθημα με αποτέλεσμα να δικαιολογεί κάθε λάθος του Αντρέα και να αποδίδει τα λάθη του σε εξωτερικά αίτια, ενώ από την άλλη λειτουργεί η λογική που την παροτρύνει να βγει να δουλέψει και να στηριχτεί στον εαυτό της και στις δυνάμεις της. Σημαντικό ρόλο όμως στο συγκεκριμένο μονόλογο παίζει «το κορμί», και η εξάρτηση που δημιουργείται από αυτό. Ο αφηγητής περιγράφει για πρώτη φορά τη Ρήνη, μέσα από τη δική της οπτική γωνιά:

«εκοίταζε η ίδια το κορμί της, τα μαρμαρένια της τα πλούσια τα στήθη, τα ξανθά μαλλιά της που εχύνονταν στους νόμους της σαν ποταμός χρυσός, και από την κορφή ως τα πόδια όλα τα αρμονικά της σουσουμία, όλο το μέστωμα της νιότης.» (ό.π., 84).

Πιστεύει ότι το κορμί της θα κρατήσει την αγάπη του Αντρέα («Δεν είναι άξιο της αγάπης του αυτό το κορμί μου;»), όπως και η ίδια τον ποθεί για το δικό του κορμί και όχι για τα λεφτά του:

«Και η μεγάλη της η αγάπη ξάφνου εξύπνησε τρομερή, τρυφερή, απέραντη, μέσα στην καρδιά της, μέσα στην καρδιά της γυναικός που' χε δοκιμάσει τα φλογερά αγκαλιάσματα, και εθυμήθηκε τα πλατιά του τα στήθη, όπου κάθε νύχτα ακουμπούσε το ξανθό της κεφάλι! Τον ήθελε· τον ήθελε δικό της, μόνο δικό της, και ήταν τρομερό τυράγνιο για κείνην η ιδέα πως μια άλλη ημπορούσε να της τον πάρει για το χρήμα. Όχι τα χέρια του δεν τα 'χε ανάγκη για να τη ζήσουν· την εξούσα τα δικά της.» (ό.π., 85).

Ο πόθος για «το κορμί» του Αντρέα δεν την αφήνει να δει ξεκάθαρα την αλήθεια, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ότι καθηλώνεται στην αυταπάτη, επειδή έχοντας ως ηθικό "εφόδιο" την πραγματική «αγάπη» της και όσα από αυτήν απορρέουν, αποκαλύπτει τη *διφωνική* ύφανση της εκκρεμότητάς της, καθώς στην τελευταία υπεισέρχεται η θετικά προσδιορισμένη εικόνα του αγαπημένου της Ρήνης, που «της» ξανάρχεται όπως πριν, «αναθεματίζ[οντας] τα πλούτη»:

«Ω!» είπε, ενώ εσηκωνότουν, ο άντρας της έπειτα από τες πρώτες μέρες θα συνήθιζε τη θέση του, θα συνήθιζε να μην ντρέπεται την ξένη δουλειά, και θα της εξαναρχότουν τέτοιος όπως τον είχε πρωτογνωρίσει το βράδι που αναθεματίζε τα πλούτη» (ό.π., 86)

Η Ρήνη την επόμενη μέρα άρχισε δουλειά στο εργοστάσιο που δούλευε η μητέρα της και αποφάσισε να περιμένει «αμόλευτη και τίμια τον άντρα της» (ό.π., 88). Η φράση του αφηγητή «αυτό το τόλμημα εκαταφρονούσε τους πατροπαράδοτους και παράλογους θεσμούς» (ό.π., 87) φανερώνει ένα είδος συμπάθειάς του προς το πρόσωπό της ηρωίδας, καθώς θεωρεί ξεπερασμένες τις ιδέες να μη δουλεύει η γυναίκα, αλλά να έχει μόνο την ευθύνη του σπιτιού. Και ενώ σε όλο το έργο φανερώνεται η εκκρεμότητα της Ρήνης, η οποία στις διαλογικές συζητήσεις με τον εαυτό της, άλλα αποφασίζει ότι θα κάνει και άλλα κάνει όταν βλέπει τον Αντρέα, στο τέλος του έργου αποφασιστικά πλέον απορρίπτει την αγάπη του.

Ο αφηγητής, ενώ επιλέγει να παρουσιάσει τον εσωτερικό κόσμο της Ρήνης, μέσω της αφηγηματικής τεχνικής του μονολόγου, στο τέλος δε μας αποκαλύπτει την εσωτερική πορεία της απόφασης αυτής. Η απόφαση της Ρήνης, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, δίνεται έμμεσα σε προγενέστερο στάδιο με τη δήλωση του αφηγητή: «η δοκιμασία την είχε σκληρύνει και η καρδιά της είχε μεγαλώσει. Τώρα εγνώριζε καλύτερα τον κόσμο»¹⁵⁷, που δίνεται μετά την εγκατάλειψη της Ρήνης από τον Αντρέα και αφού πιάνει δουλειά στο εργοστάσιο.

Η «δοκιμασία» αναφέρεται στην εγκατάλειψη, γι' αυτό και η ηρωίδα καλείται να στηριχθεί στις δικές της δυνάμεις και να συντηρήσει η ίδια τον εαυτό της, καταλήγοντας να πει ότι «τώρα εγνώριζε καλύτερα τον κόσμο». Η ζωή της μετά την εγκατάλειψη της από τον Αντρέα αλλάζει. Μέσα από τους *διφωνικά*

¹⁵⁷ Ο.π., 87.

επεξεργασμένους μονολόγους της αποκτά μια ιδιαίτερη σοφία για τη ζωή και τον κόσμο. Γνωρίζει την πραγματική ζωή, αφού αναγκάζεται για πρώτη φορά να δουλέψει, κάτι που δεν της φαίνεται τόσο δύσκολο, όσο περίμενε («της εφάνηκε πολύ ευκολότερο απ' ό,τι το φανταζόταν», ό.π., 87). Η δήλωση αυτή όμως περνά απαρατήρητη αφού αμέσως ο αφηγητής συμπληρώνει ότι η Ρήνη θα περίμενε τίμια τον άντρα της ελπίζοντας πως θα γυρίσει. Η δυναμικότητα της Ρήνης οικοδομείται έτσι σταδιακά μέσα από την εσωτερική διαλογική πορεία με τον εαυτό της, για να αναπτυχθεί από αφηγηματική άποψη, με πληρότητα σε ένα δυναμικό άτομο που δε φοβάται να ζήσει μόνο του, αλλά αντίθετα είναι έτοιμο να αναλάβει σημαντικές πρωτοβουλίες· γι' αυτό και πλέον μετά από αυτόν τον εσωτερικό μονόλογο, η ηρωίδα αποκαλύπτεται μέσα από το διάλογο, όπου δυναμικά απορρίπτει την αγάπη του Αντρέα.

Συνοψίζοντας, ο αφηγητής παρουσιάζει αρχικά τη Ρήνη μέσα από μονολόγους παρά από τους διαλόγους της με τα άλλα πρόσωπα. Στα διαλογικά μέρη παρουσιάζεται συγκρατημένη, αλλά κάποιες θέσεις της φανερώνουν έμμεσα τη δυναμικότητά της. Οι μονόλογοι απεικονίζουν τα διλήματα της, και τη δυναμικά εκκρεμή ζωή της. Στον πρώτο εκτενή μονόλογο της αποφασίζει ότι θα πάρει το φτωχόπαιδο, αλλά δεν το κάνει, ενώ στο δεύτερο μονόλογο αποφασίζει ότι δε θα αφήσει καμιά να της πάρει τον Αντρέα, αλλά η ίδια, στη συνέχεια, απορρίπτει την αγάπη του. Η Ρήνη παρουσιάζει λοιπόν μια σταδιακή αλλαγή. Ενώ αρχικά είναι το αγνό κορίτσι που δεν παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στο έργο, στη συνέχεια γίνεται η θαρραλέα γυναίκα που δε τη φοβίζει η ταξική πτώση του Αντρέα ούτε η φτώχεια και συνεπώς με δύναμη και θάρρος λέει στον Αντρέα: «δουλευτάδες είμαστε, ποιόνε έχουμε ανάγκη;»¹⁵⁸. Μέσα από τις σκέψεις και τα διλήματα της, μετατρέπεται σε ένα δυναμικό συνειδητοποιημένο άτομο, με δική της φωνή, και στο τέλος γίνεται η θαρραλέα γυναίκα που δεν τη φοβίζει να ζήσει μόνη στα ξένα και με θάρρος λέει στον Αντρέα: «είμαι δουλεύτρα, ποιόνε έχω ανάγκη;»¹⁵⁹.

6. Από την άλλη πλευρά, ο Αντρέας περνάει κι αυτός από διάφορα στάδια εξέλιξης ως προς τη σύστασή του. Καταρχήν είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε ότι ο Αντρέας αποδίδεται με ανθρώπινες διαστάσεις. Δεν είναι ο νιτσεικός

¹⁵⁸ Ό.π., 40, 42 και 63.

¹⁵⁹ Ό.π., 104.

υπεράνθρωπος¹⁶⁰ των πρώτων διηγημάτων του Θεοτόκη, στο θέλημα του οποίου υποτάσσεται οποιοσδήποτε και οτιδήποτε. Σ' αυτά τα διηγήματα οι ήρωες επιβάλλουν τη θέλησή τους χωρίς αυτό να έχει αντίκτυπο στους ίδιους, εμφανιζόμενοι εν είδει θεών που τιμωρούν το αδίκημα με βάση τα δικά τους πιστεύω. Στο «Πίστομα», για παράδειγμα, ο σύζυγος σκοτώνει τον εραστή της γυναίκας του εν ψυχρώ και θάβει ζωντανό το βρέφος που εκείνη γέννησε, χωρίς να δίνεται αφηγηματικά η ψυχολογική κατάστασή στην οποία βρίσκεται ο ήρωας, αλλά ούτε και η τιμωρία του ιδίου για το έγκλημα που διέπραξε· ανάλογα οργανώνονται αφηγηματικά και τα διηγήματα «Ακόμα;» και «Η παντρεία της Σταλαχτής», με τους ήρωες να επιλέγουν μόνοι τους την τιμωρία του «ενόχου», χωρίς οι ίδιοι να τιμωρούνται για τα δικά τους εγκλήματα.

Υπάρχουν φυσικά και κάποια διηγήματα στα οποία περιγράφεται η ψυχολογική κατάσταση του ήρωα («Κάιν», «Αγάπη Παράνομη»), αλλά όχι στο βαθμό που αποδίδονται στην *Τιμή και το χρήμα*, καθώς εδώ ο ήρωας παρουσιάζεται με ανθρώπινες διαστάσεις, ενώ χάρη στην αφηγηματική επιλογή του μονολόγου, εκφράζεται εντονότερα ο εσωτερικός του κόσμος, τα πάθη, οι ανησυχίες και οι προβληματισμοί του, καθώς βιώνει μια εκκρεμότητα, αδυνατώντας να δώσει λύση στα προβλήματά του¹⁶¹. πρόκειται για τον άνθρωπο με αδυναμίες και πάθη, που επηρεάζεται από τους γύρω του και τις εξωτερικές περιστάσεις του βίου.

Ο αφηγητής περιγράφει εξωτερικά τον Αντρέα στο δεύτερο κεφάλαιο:

¹⁶⁰ Με τον όρο νιτσεικός υπεράνθρωπος εννοώ τον ήρωα ο οποίος θεωρεί τον εαυτό του ανώτερο από τους άλλους ανθρώπους, λόγω της δύναμης της θέλησής του. Είναι η ιδανική μορφή που διακατέχεται από θάρρος και δύναμη θέλοντας να πετύχει τους στόχους του με οποιοδήποτε μέσο και τρόπο. Για την ερμηνεία του όρου βλέπε επίσης: Fr. Nietzsche, *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*. Ένα βιβλίο για όλους και για κανέναν, (μτφ Σαρίκας Ζήσης), Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 2008. Βλ. επίσης: Αφροδίτη Αθανασοπούλου, «Από τον Νίτσε στον Καζαντζάκη: Η γενεαλογία της «Κρητικής Ματιάς», *Πόρφυρας*, τχ. 129, Οκτ.-Δεκ.2008, 286-303: «Σύμβολο αυτής της βούλησης είναι ο Υπεράνθρωπος, ο «νέος άνθρωπος» που βρίσκεται πάνω από τους κοινούς ανθρώπους (υπ' αυτή την έννοια είναι υπεράνθρωπος), ο μεγάλος Αρνητής, που περιφρονεί τις φτηνές παρηγοριές των συμβιβασμένων και των δειλών, και αναποδογυρίζει τις αξίες στο πλαίσιο μιας δικής του, *αυτόνομης θεώρησης του κόσμου και του εαυτού*. Έμβλημα και στάση ζωής του, η απόλυτη κατάφαση του κενού· ο υπεράνθρωπος καθόλου δεν απελπίζεται από το μεταφυσικό κενό που δημιουργεί ο «θάνατος του Θεού», ακριβώς γιατί αυτό του παρέχει τη δυνατότητα να αναλάβει προσωπικά την ευθύνη της υπαρξής του, να γίνει αυτός κυρίαρχος της μοίρας του και να δώσει ο ίδιος νόημα στη ζωή του, έχοντας απαλλαγεί από τον τυφλό φόβο και την ελπίδα που γεννά η πλάνη της χριστιανικής μεταφυσικής».

¹⁶¹ Θα μπορούσε κανείς εύλογα να ισχυριστεί ότι και στο πρώτο μυθιστόρημα του Θεοτόκη *Η Ζωή στο Βουνό* είναι αισθητή η παρουσία εσωτερικών μονολόγων, όπου ξεδιπλώνεται το πάθος του Κώστα για τη Νινέττα, οι ανησυχίες και τα διλήμματά του, όπως και εσωτερικών διαλόγων, καθώς ο ήρωας συνομιλεί με τη φωνή του πάθους ή με το Διάβολο. Το μυθιστόρημα όμως γραμμένο στα γαλλικά, βρίσκεται έξω από τα ζητούμενα της παρούσας μελέτης.

«Είτανε άντρας τριάντα χρονών, μεγάλος, με στήθια πλατιά, με μακριά στριμμένα μουστάκια και με πρόσωπο κόκκινο. Εβαστούσε μεγάλο μαλακό καπέλο στο κεφάλι, είταν ζωσμένος μ'ένα πλατύ κόκκινο ζωνάρι, κ' εφορούσε τη ρούχνη γιακέτα του ριχτή απάνου στο νόμο. Ο γελές και το καθαρό ποκάμισό του είταν ξεκούμπωτα, κ' εφαινότουν το στήθι του· οι μανίκες του είταν ανασκουμπωμένες». (ό.π., 17)

Μένοντας στο σχεδιάγραμμα της σελίδας 65-66 φαίνεται ότι ο Αντρέας παρουσιάζεται κυρίως μέσα από τους διαλόγους με τους άλλους ήρωες του έργου. Μέσα από τα διαλογικά μέρη παρουσιάζεται εξίσου δυναμικός και ανυποχώρητος στις αποφάσεις του, όσο κι η σίορα Επιστήμη. Στην αρχή του έργου πείθει τη σίορα Επιστήμη να του δανείσει 100 τάλαρα, ενώ στην ταβέρνα προσπαθεί να πείσει τους χωριανούς να ψηφίσουν τον υπουργό που θα τον βοηθήσει στο λαθρεμπόριο. Στη συνέχεια επιμένει να του δώσει η σίορα Επιστήμη τα εξακόσια τάλαρα για να στεφανωθεί τη Ρήνη, και αφού δεν την πείθει την κλέβει για να την εξαναγκάσει να δώσει την προίκα που εκείνος επιθυμεί.

Στους μονολόγους του εκδιπλώνονται τα διλήματα και η αναποφασιστικότητά του, καθώς συγκρούεται η λογική με το συναίσθημα. Η ομορφιά της Ρήνης και τα έντονα συναισθήματα που διεγείρει στον Αντρέα συγκρούονται σφοδρά με τη λογική που του “υποδεικνύει” την προτεραιότητα των οικονομικών του αναγκών:

«Πρώτη φορά την έβλεπε τη Ρήνη, γυναίκα καμωμένην. Την ελογάριαζε πάντα κοπέλα μικρή, κι ως τα τότες δεν την είχε προσέξει. Αυτή του χαμογέλασε· και μια φωνή από μέσα του χωρίς να το θέλει του 'πε: Καλά θα 'τανε» Κ' εχαμογέλασε και κείνος. Πρώτα εκατέβασε το βλέφαρο κ' έπειτα τα εξανασήκωσε πάλι, και την είδε που εχαμογελούσε ακόμα δροσερά δροσερά, με το καθάριο και τίμιο βλέμμα, παρόμοια σ' ένα κρίνου μπουμπούκι που προσμένει μόνο την αχτίδα του ήλιου για να ανοίξει κατάλευκο και μοσκοβολισμένο. Και ωστόσο απαντώντας στην αθέλητη ιδέα του ερώτησε σκεφτικός τον εαυτό του: «Τι, τι θα 'ταν καλά;» [. . .] Και ξακολουθώντας το στοχασμό του ενώ του εκάστηκε πως η Ρήνη τον εθάρραινε «Δε φτάνει» έλεγε μέσα του «πως το σπίτι εξέπεσε τόσο; Ο πατέρας είχε ανθρώπους στο καϊκι και εδούλευαν εκείνοι, κι αυτός εκοιμότουνε ήσυχα στο κρεβάτι του, και εκέρδιζε όσο ήθελε· και τώρα αντί δουλεύουμε οι ίδιοι κυνηγημένοι, και δε βγάνουμε παρά ένα ψωμί φαρμακωμένο και κείνο. Τι θα την κάμεις; Τί θα την κάμεις; Θέλεις να ξεπέσεις ακόμα κι ακόμα και να συμπεθερέψεις μ' ανθρώπους τόσο

πρόστυχους;» Κι ωστόσο η νιότη της Ρήνης είταν σιμά του, κι αχτιδοβολούσε φαίνεται, γιατί την εγρικούσε σιμά του ως και χωρίς να την κοιτάζει, και εφантаζότουν αθέλητα πως έπαιρνε η νέα την πνοή της, πως ανεβοκατέβαινε το παρθενικό της στήθι και πως εχτυπούσε η καρδιά της κάτω από το μαρμαρένιο της τον κόρφο· και αθέλητα πάλι εσήκωσε το βλέμμα· και του κάστηκε αυτήν τη στιγμή ομορφότερη ακόμα κ' εκατάλαβε πως το καθάριο της το μάτι τον εμάγευε[. . .] Κι ο στοχασμός του αυτόνομα πάλι του 'πε: «Ποιος ξέρει;» «Μα πως;» έδωκε ο ίδιος απόκριση· «και με ποιο τρόπο;» Ω αν είχε τουλάχιστο λίγα χρηματάκια και αν μπορούσε μ' αυτά να διορθώσει τες δουλειές του και να βγει ασπροπρόσωπος στον κόσμο! Μα τι θα 'δινε η καλή κυρά Επιστήμη; Βέβαια όσο μπορούσε λιγότερα για τα της μείνει κάτι στα γεράματά της· είχε κ' άλλα παιδιά κ' έπρεπε να διορίσει κάθε κόπελός της ξεχωριστό το προικιό· θα 'δινε λίγα. Και η παντρεία είταν για τον Αντρέα η στερνή του ελπίδα. Και πάλι όμως η καρδιά του τού 'λεγε πως αλλού δε θα βρισκότουν βέβαια παρόμοιο μπουμπούκι που να επρόσμενε μόνο την αχτίδα της αγάπης για να ανοιχτεί κατάλευκο και μοσκοβολισμένο. (ό.π., 20-22).

Ο αφηγητής εδώ δεν παρουσιάζει απλά τον εσωτερικό μονόλογο του ήρωα, αλλά τον εσωτερικευμένο διάλογο του ήρωα με τον εαυτό του. Από τη μια λειτουργεί η λογική που τον παροτρύνει να μην ερωτευτεί τη Ρήνη, και από την άλλη η «αθέλητη ιδέα». Η φωνή που του λέει «καλά θα 'τανε», χαρακτηρίζεται ως «αθέλητη ιδέα» και αργότερα ως αυτόνομος στοχασμός. Για τον ήρωα η Ρήνη είναι η τίμια και ειλικρινής γυναίκα («με το καθάριο και τίμιο βλέμμα της») και η παρομοίωση του βλέμματός της με το μπουμπούκι ενός κρίνου, τονίζει την αγαθότητά της. Η εξωτερική ομορφιά, η τιμιότητα, η αγνότητα συγκρούονται εδώ με την κοινωνική θέση και την οικονομική κατάσταση.

Στον εσωτερικευμένο αυτό διάλογο έχουμε διαπλοκή παρατιθέμενου και αφηγημένου μονόλογου. Η φωνή που εκφράζει την αθέλητη ιδέα εκφράζεται με παρατιθέμενο μονόλογο («Καλά θα 'τανε»), ενώ η φωνή της λογικής με μετατιθέμενο («Δε φτάνει» έλεγε μέσα του «πως το σπίτι εξέπεσε τόσο; Ο πατέρας είχε ανθρώπους στο καϊκι και εδούλευαν εκείνοι, κι αυτός εκοιμότουνε ήσυχα στο κρεβάτι του, και εκέρδιζε όσο ήθελε· και τώρα αντίς δουλεύουμε οι ίδιοι κυνηγημένοι και δε βγάνουμε παρά ένα ψωμί φαρμακωμένο και κείνο. Τι θα την κάμεις; Τί θα την κάμεις; Θέλεις να ξεπέσεις ακόμα κι ακόμα και να συμπεθερέψεις μ' ανθρώπους τόσο πρόστυχους;»).

Στο λόγο του Αντρέα ωστόσο εμπεριέχεται και μια τρίτη φωνή, η φωνή του κοινωνικού του περίγυρου («μ' ανθρώπους τόσο πρόστυχους»), κάνοντας έτσι πιο περίπλοκη την εσωτερική σύγκρουση του ήρωα. Οι άνθρωποι της κοινωνικής του τάξης θεωρούν «πρόστυχους» τους κοινωνικά κατώτερους τους, επομένως ντροπή τη σύναψη γάμου με τέτοιους ανθρώπους. Η περιγραφή της Ρήνης που ακολουθεί, η νιότη, τα στήθια και τα μάτια της («και εφантаζότουν αθέλητα πως έπαιρνε η νέα την πνοή της, πως ανεβοκατέβαινε το παρθενικό της στήθι και πως εχτυπούσε η καρδιά της κάτω από το μαρμαρένιο της τον κόρφο· και αθέλητα πάλι εσήκωσε το βλέμμα· και του κάστησε αυτήν τη στιγμή ομορφότερη ακόμα κ' εκατάλαβε πως το καθάριο της το μάτι τον εμάγευε») λειτουργούν ως εναύσματα, για να συνεχιστεί ο διάλογος του Αντρέα με τον εαυτό του, καθώς προσπαθεί να βρει τρόπους που θα καθιστούσαν εφικτή αυτή τη σχέση. Η λύση που ο ίδιος προκρίνει είναι τα χρήματα, που θα τον γλίτωναν από το ξεπεσμό της οικογένειάς του, γνωρίζει, όμως, ότι η σίώρα Επιστήμη θα έδινε όσο μπορούσε λιγότερα, αφού είχε κι' άλλα παιδιά να μεγαλώσει.

Η σύγκρουση αυτή εντείνεται στη συνέχεια όταν μαθαίνει ότι η Ρήνη πρόκειται να παντρευτεί έναν άλλο:

«Τι, ένας άλλος, χειρότερός του του την έπαιρνε την κορασιά που αυτός αγαπούσε και που θα τον ευτύχιζε; Ω πόσο του τάραζε αυτή η ιδέα όλα τα σπλάχνα, πόσο του 'σφιγγε την καρδιά που δυνατά του χτυπούσε στα στήθη! Κι ο αγέρας εσφύριζε τώρα ανάμεσα στα σκοινιά και στ' άλμπουρα, και η θάλασσα όλο αγρίευε, σα να ανταριαζόνταν και τα στοιχεία από τη θλίψη του. «Η Ρήνη θα επήγαινε σ' άλλα χέρια, άλλος θα εμάλαζε το παρθενικό κορμί της, άλλος θα την είχε γυναίκα του, γιατί αυτός ο ίδιος δεν είχε χρήματα να ξαγοράσει το πατρικό του το σπίτι και γιατί η κυρά Επιστήμη δεν επειθότουν να δώσει τα περισσότερα που του εχρειαζόνταν [. . .] Χρειάζονται, εξανασυλλογίστηκε και η άλλη τα 'χει κι ας μην είναι μήτε όμορφη, μήτε καλή, μήτε τίμια σαν τη Ρήνη. Η άλλη τα 'χει, έχει και περισσότερα· και μ' αυτά πλερώνονται όλα τα χρέγια, μένουν τα σπίτια ελεύτερα, διορθώνονται όλες οι δουλειές, αρχίζει η ζωή και η καλοπέραση. Κι αντίς με τη Ρήνη, αχ η καταφρόνια! Μα και η αγάπη, η χαρά, η αναγαλλίαση. Στο σπίτι με τη Ρήνη πάντα σε πανηγύρι: χαρές, τραγούδια, φιλιά, ευτυχία! Ω, που να βρεθούν στη ζωή τέτοια πράματα χωρίς αγάπη;» Κ αναστέναξε. «Και αντίς θα την έπαιρνε ένας άλλος! Θα του την έπαιρνε ένας άλλος και θα του 'παιρνε έτσι όλης του της ζωής την ευτυχία. Ω πώς να το υπομείνει, πώς να μπόρει να το βλέπει, ή και από μακριά να το ακούει, ή και μόνο να

το φαντάζεται; Κι αντίς να 'χει στο πλευρό του μιν άλλη που θα την έπαιρνε μόνο και μονάχα για το πουγγί της!»

«Ανάθεμα τα τα τάλαρα» εξαναφώναξε. (ό.π., 48-49)

Και εδώ, όπως και στην περίπτωση της Ρήνης φαίνεται έκδηλη η βαρύτητα που 'χει «το κορμί» στις αποφάσεις του Αντρέα. Το χρήμα συγκρούεται με την ωραιότητα του κορμιού και την ευχαρίστηση από την ερωτική συνεύρεση. Η περιγραφή της φουρτουνιασμένης θάλασσας έρχεται σε πλήρη ταύτιση με τη φουρτουνιασμένη ψυχή του ήρωα.

Η εμφάνιση του άλλου που διεκδικεί το αντικείμενο του πόθου, το κορμί, προκαλεί τη ζήλεια του Αντρέα. Δε μπορεί να σκεφτεί ότι «άλλος θα εμάλαζε το παρθενικό κορμί της», και έτσι η διαλυτική παρουσία του τρίτου οδηγεί στην εμφατική πλέον σύγκρουση της επείγουσας ανάγκης του χρήματος για να αποκατασταθεί η τιμή της οικογένειάς του, με το κορμί που φαίνεται να ορίζει ένα ευρύτερο πεδίο αναφορών του Αντρέα, συμπεριλαμβάνοντας όχι απλώς τον πόθο αλλά και την «αγάπη», τη «χαρά» και την «αναγαλλίαση» («Η άλλη τα 'χει, έχει και περσότερα· και μ' αυτά πλερώνονται όλα τα χρέγια, μένουν τα σπίτια ελεύτερα, διορθώνονται όλες οι δουλειές, αρχίζει η ζωή και η καλοπέραση. Κι αντίς με τη Ρήνη, αχ η καταφρόνια! Μα και η αγάπη, η χαρά, η αναγαλλίαση. Στο σπίτι με τη Ρήνη πάντα σε πανηγύρι: χαρές, τραγούδια, φιλιά, ευτυχία! Ω, που να βρεθούν στη ζωή τέτοια πράματα χωρίς αγάπη;» Κ αναστέναξε. «Θα του την έπαιρνε ένας άλλος . . .»). Ο στρόβιλος αυτός των σκέψεων τον οδηγεί στο να αναθεματίσει τα τάλαρα, αποκαλύπτοντας το πλήρες αδιέξοδο όπου έχει περιέλθει, αφού γνωρίζει ότι λόγω των χρημάτων θα πρέπει να θυσιάσει την πραγματική αγάπη και ό,τι αγαθό αυτή προσφέρει· το μονόλογό του διακόπτει ο θεός του Σπύρος, ενισχύοντας την άποψη ότι τα λεφτά είναι απαραίτητα:

«Χρειάζονται, μωρέ, τα βλοημένα» του αποκρίθηκε ο μπάρμπας από την πλώρη, «και η θυγατέρα τση Σάβαινας τά 'χει. Η αγάπη μονάχα δε χορταίνει. Ήξερε το!» (ό.π., 50)

Ο μονόλογος του Αντρέα γίνεται συνθετότερος στη συνέχεια καθώς εξελίσσεται σ' ένα δυνάμει διάλογο με τη μητέρα της Ρήνης:

«Θα σου την πάρω! είπε πάλι ο Αντρέας αποφασιστικά με το νου του. Εγώ θα την πάρω κι όχι άλλος. Και πρέπει να μου δώσεις όσα σου ζήτησα: τα εξακόσια. Τι τα χρειάζομαι και χωρίς αυτά πνίγομαι κ' είμαι χαμένος άνθρωπος. Πρέπει να μου τα δώσεις. Κι από την εκκλησία θα την έπαιρνα, από τα ίδια τα χέρια του γαμπρού, όχι να γένει γυναίκα του» [. . .] «Τόσον καιρό γιατί δε το 'κανα;» ξακολούθησε ο Αντρέας με το νου του. «γιατί δεν ήθελα να σε βιάσω να μου τα δώσεις. Μα τώρα ήρθε ο κόμπος στο χτένι.» [. . .] Κ είπε με το νου του: «Είναι δική μου, κι ας πέσει ο κόσμος!» (ό.π., 50).

Η φωνή της σιώρας Επιστήμης δεν ακούγεται αλλά υπονοείται καθώς ο Αντρέας την ενσωματώνει διαθλασμένη στο λόγο του. Το απόσπασμα αυτό φαίνεται να προϋποθέτει έναν άδηλο έντονο επιθετικό διάλογο ανάμεσά τους του τύπου:

[Σιώρα Επιστήμη: «Έχασες Αντρέα. Η Ρήνη θα πάρει το φτωχόπαιδο.»]¹⁶²

[Αντρέας]: «Θα σου την πάρω! Εγώ θα την πάρω κι όχι άλλος. Και θα πρέπει να μου δώσεις όσα σου ζήτησα: τα εξακόσια. Τι τα χρειάζομαι και χωρίς αυτά πνίγομαι κ' είμαι χαμένος άνθρωπος. Πρέπει να μου τα δώσεις. Κι από την εκκλησία θα την έπαιρνα, από τα ίδια τα χέρια του γαμπρού, όχι να γένει γυναίκα του»

[Σιώρα Επιστήμη: «Και τόσο καιρό γιατί δεν το 'κανές]

[Αντρέας]: «Τόσον καιρό γιατί δεν το 'κανα; γιατί δεν ήθελα να σε βιάσω να μου τα δώσεις. Μα τώρα ήρθε ο κόμπος στο χτένι» . . .

[Σιώρα Επιστήμη: «Κάνεις μεγάλο λάθος Αντρέα. Η Ρήνη θα πάρει το φτωχόπαιδο.»]

[Αντρέας]: «Είναι δική μου, κι ας πέσει ο κόσμος!»

Ο αφηγητής επομένως θα μπορούσε να επιλέξει την αφηγηματική εκδοχή του διαλόγου. Παρόλα αυτά επιλέγει να χρησιμοποιήσει ένα μονόλογο που στην πραγματικότητα είναι ένας κρυμμένος διάλογος¹⁶³. Κάθε λέξη εκφράζει μια δύναμη αντίδραση στον αόρατο συνομιλητή, τη σιώρα Επιστήμη, με αποτέλεσμα να ακούγονται δύο φωνές επενδυμένες σε μία. Πίσω από τη φωνή του Αντρέα κρύβεται

¹⁶² Σε αγκύλες ο "κρυμμένος" λόγος της σιώρας Επιστήμης.

¹⁶³ Ο Bakhtin ορίζει το φαινόμενο της κρυμμένης διαλογικότητας ως «ένα διάλογο ανάμεσα σε δύο πρόσωπα, όπου τα επιχειρήματα του δεύτερου συνομιλητή παραλείπονται. Ο δεύτερος συνομιλητής είναι παρών με τρόπο αόρατο. Τα λόγια του δεν υπάρχουν, τα ίχνη τους όμως παραμένουν βαθιά και ορίζουν το λόγο του πρώτου συνομιλητή. Νοιώθουμε ότι πρόκειται για μια συζήτηση παρότι μιλάει μόνον ο ένας και πρόκειται μάλιστα για μια εντονότατη συζήτηση, μια και κάθε λέξη αντιδρά και απαντά με όλο της το είναι στον αόρατο συνομιλητή»: *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 316.

η φωνή της σιόρας Επιστήμης. Η επιλογή του αφηγητή να χρησιμοποιήσει ένα είδος κρυμμένου διαλόγου, φανερώνει ότι η αφήγηση έχει στηριχτεί στη *διφωνική* ύφανση των λόγων, η οποία δημιουργεί το πλαίσιο δράσης τους και το *διαλογικό* τους αποτέλεσμα.

Ενώ ο Αντρέας αποφασίζει να κλέψει τη Ρήνη όταν μαθαίνει ότι πρόκειται να παντρευτεί έναν άλλο, στην πορεία συνειδητοποιεί ότι τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά και η ανάγκη του χρήματος μπορεί να νικήσει την αγάπη, χωρίς όμως η αλλαγή αυτή του ήρωα να περνά στους μονολόγους του αλλά στα διαλογικά μέρη με τους άλλους ήρωες και συγκεκριμένα με τη Ρήνη, και μάλιστα σε έντονα φορτισμένα συμφραζόμενα (της καταλογίζει το φταίξιμο για την κατάντια του):

«Εσύ φταις» [. . .] «Τα τρακόσια; της είπε αψηώνοντας περισσότερο, «και τι να τα κάμω, μωρή! Ίσως θα δινε και τα εξακόσια που εχάλεψα· μα θέλει πρώτα να ιδεί το στεφάνωμα! Μα τούτον το σταυρό, ποτέ. Δε σε στεφανώνω, α δε δώκει τα χίλια που χρειάζονται.» Και με το δάχτυλο έκαμε απάνου στο τραπέζι το σημάδι.

«Χίλια!» του 'πε αχνίζοντας πάλι· «που να τα 'βρει η δυστυχισμένη; Θέλεις να λιμοχτονήσουνε όλοι οι άλλοι;»

«Τα 'χει' το 'πε κι ο πατέρας σου· κι α δεν τα κομίσει, σου 'πα. Εξακόσια για το σπίτι, τετρακόσια για το καίκι. Τότες βρίσκω δουλειά.»

«Έτσι κάνουνε οι τίμιοι άνθρωποι; Ω συφορά μου, πως απατήθηκα!»

«Να σου πω τι λέει ο μπάρμπας;» της αποκρίθηκε πειραγμένος σα να εχαιρότουν που την έκανε να υποφέρνει· «αφού εσύ τα φταις, να σε διώξω.» (ό.π., 78).

Εν τέλει ο Αντρέας εγκαταλείπει τη Ρήνη μόνη και έρημη στο σπίτι του το οποίο πρόκειται να πουληθεί την επόμενη μέρα. Με τη στάση του αυτή προσπαθεί να την εξαναγκάσει να πείσει τη μητέρα της να δώσει την προίκα που χρειάζεται. Η αλλαγή του Αντρέα δηλώνεται από τον αφηγητή («Κ' είτανε η πικρή αλήθεια πως ο Αντρέας είχε αλλάξει», ό.π., 76), από τα λόγια του Θείου του Σπύρου («Ο Αντρέας έγινε αγνώριστος, σαν άλλος άνθρωπος έπειτα από τη συφορά του», ό.π., 70) και από την εμβληματική φράση που υιοθετεί ο ήρωας από το θείο του: «η αγάπη δεν τρώεται», (ό.π., 78). Ο ίδιος ο αφηγητής αποδίδει την αλλαγή του στη φτώχεια, γι' αυτό και όταν αποκτά τα λεφτά από τη σιόρα Επιστήμη γίνεται ξανά ο παλιός Αντρέας, χωρίς όμως αντίκρουσμα για την Ρήνη (έχει αποφασίσει να τον εγκαταλείψει και να ξενιτευτεί):

«Ελευτερωμένος από τη φτώχεια, ξανάβρισκε τώρα τον εαυτό του, εγενότουν πάλι άνθρωπος καλός, κ' εξυπνούσε ξανά η αγάπη στην καρδιά του», (ό.π., 101)

Ο Αντρέας επομένως αλλάζει συνεχώς στάση και συμπεριφορά: αποφασίζει να κλέψει τη Ρήνη αλλά αλλάζει γνώμη όταν χρεοκοπεί και σκέφτεται να την εγκαταλείψει, για να ξαναγυρίσει σ' αυτήν όταν η σιόρα Επιστήμη του δίνει τα χίλια τάλαρα. Όλα ακόμα και η αγάπη γίνονται αντικείμενο συναλλαγής μέσα σε μια ιστορία, όπου το αίσιο τέλος αναβάλλεται οριστικά.

Συμπεράσματα

Εξετάσαμε τον τρόπο δόμησης των ηρώων στην *Τιμή και το χρέημα* παρατηρώντας την απόδοσή τους μέσα από το δικό τους λόγο και το λόγο του αφηγητή.

Όσον αφορά τον αναφερόμενο λόγο (λόγος ηρώων) ο αφηγητής με τη χρήση μονολόγων αποδίδει τις σκέψεις όλων των ηρώων, αλλά δίνει έμφαση στην περιγραφή του Αντρέα και της Ρήνης, θέλοντας να δείξει την εκκρεμότητα της ζωής τους. Ο αφηγητής χρησιμοποιεί και τους τρεις τρόπους περιγραφής του εσωτερικού κόσμου: ψυχοαφήγηση, παρατιθέμενο μονόλογο, αφηγημένο μονόλογο. Το γεγονός ότι δε βάζει μόνο αυτούσιους μονολόγους αποδεικνύει ότι οι ήρωες δεν έχουν ακόμη αυτονομηθεί από τον αφηγητή. Σε αρκετές περιπτώσεις στους μονολόγους των ηρώων παρεισφρέει ο ξένος λόγος δημιουργώντας διαλογικές σχέσεις συμφωνίας, επιβεβαίωσης, αλλά και έντονης αντιπαράθεσης. Ο ξένος λόγος λειτουργεί σε δύο επίπεδα: άλλοτε είναι η αθέλητη ιδέα που έρχεται σε έντονη αντιπαράθεση με τη λογική αποτελώντας τον *άλλο εαυτό* και άλλοτε είναι τα λόγια των ηρώων που επιβεβαιώνουν ή αντίθετα αντιδικούν στις απόψεις των ηρώων. Συγκεκριμένα στον Αντρέα ο ξένος λόγος αποτελεί ως δεύτερη φωνή την αθέλητη ιδέα, τον *άλλο εαυτό*, που τον παροτρύνει να κάνει δική του τη Ρήνη, σε άλλες περιπτώσεις όμως αποτελεί τον λόγο που αντιδικεί μαζί του (απόψεις σιόρας Επιστήμης, κρυφή διαλογικότητα) αλλά και το λόγο του μπάρμπα που επιβιώνουν τη θέση του («η αγάπη δεν τρώεται»). Τα ξένα λόγια παρεισφρέουν στη συνείδηση της Ρήνης προκαλώντας επίσης διαλογικές σχέσεις συμφωνίας ή αντιπαράθεσης. Άλλοτε ο ξένος λόγος (κόσμος, σιόρας Επιστήμης, φτωχόπαιδου) ταυτίζεται με τις απόψεις της και άλλοτε προβάλλει σε αυτόν την έντονη διαφωνία της προβαίνοντας σ' ένα έντονο διάλογο μαζί του (ξένος λόγος Αντρέα και μπάρμπα). Τα ξένα λόγια βοηθούν τη Ρήνη να συνειδητοποιήσει την αδυναμία του Αντρέα σ' αντίθεση με τη δική της, κερδισμένη από την έντονη εσωτερική διεργασία, ψυχική δύναμη. Μέσα από τους διφωνικά επεξεργασμένους μονολόγους της αποκτά μια ιδιαίτερη σοφία για τη ζωή αλλά και για τον κόσμο με αποτέλεσμα να απορρίψει την αγάπη του Αντρέα.

Η σιόρα Επιστήμη και ο Αντρέας αποκαλύπτονται μέσα από διαλόγους, εν αντιθέσει με τη Ρήνη που αρχικά δε συμμετέχει στις συζητήσεις και η φωνή της επισκιάζεται από τη φωνή των άλλων. Πρόκειται κυρίως για προσωπικούς διαλόγους, στους οποίους η κάθε φωνή υποστηρίζει έντονα τη δική της θέση. Στην περίπτωση

της Ρήνης που δε συμμετέχει ενεργά στην αρχή του έργου θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι πρόκειται για την εσκεμμένη επιλογή του συγγραφέα, θέλοντας να αποδώσει το χαρακτήρα της γυναίκας της εποχής που έπρεπε να υποτάσσεται στο θέλημα των γονιών της και του άντρα της. Στη συνέχεια, όμως, η Ρήνη, ενδυναμωμένη από την εσωτερική διαλογική πορεία με τον εαυτό της και τον ξένο λόγο, εξελίσσεται σ' ένα δυναμικό άτομο με δική της φωνή, συμμετέχει δυναμικά στις διαλογικές συζητήσεις, αντιδρά στις παράλογες απαιτήσεις του Αντρέα, επιτίθεται στον θείο του και τέλος απορρίπτει την αγάπη του Αντρέα.

Όσον αφορά τον λόγο του αφηγητή στην *Τιμή και το Χρήμα* δεν παρατηρούνται εξαντλητικές περιγραφές της φύσης και του τοπίου, και όπου υπάρχουν επιτελούν διπλό ρόλο: άλλοτε μας εισαγάγουν σε ένα διαφορετικό σκηνικό (περιγραφή της ταβέρνας, 23-24· περιγραφή της γειτονιάς, 33· περιγραφή της θάλασσας, 45· περιγραφή της ζωής μετά τη φυγή της Ρήνης, 64· περιγραφή της πλατείας, 91) και άλλοτε υποβάλλουν εν είδει αναλογικών εικόνων (όπως, π.χ. της φουρτουνιασμένης θάλασσας) αισθήματα των ηρώων. Οι περιγραφές των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των ηρώων είναι περιορισμένες και ο αφηγητής περιγράφει τόσο τον ήρωα όσο ο αναγνώστης να σχηματίζει μια εικόνα για αυτόν, ώστε στη συνέχεια του έργου να ολοκληρώσει την αρχική του εντύπωση, σε συνάρτηση ασφαλώς με τα άλλα συστατικά της αφήγησης, ενώ τα αφηγηματικά σχόλια κατευθύνουν την ανάγνωση προς μια θετική ή αρνητική εντύπωση για τους ήρωες.

Σε αρκετά σημεία του έργου έχουμε μετατιθέμενο λόγο, την ενδιάμεση μορφή μεταξύ αφηγηματοποιημένου και αναφερόμενου λόγου, σύμφωνα με τον οποίο ο λόγος των ηρώων άλλοτε εμποτίζει (Infiltration) το κείμενο του αφηγητή και άλλοτε η γραμματική του αφηγητή διαπερνά στο λόγο των ηρώων. Όπως αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, στόχος του αφηγητή σε τέτοιες περιπτώσεις είναι είτε να υπογραμμίσει τον ιδιοματισμό μιας ομάδας που είναι γλωσσικά προσδιορισμένη αντίθετα από τον αφηγητή, είτε να παρωδήσει το λόγο του ήρωα, είτε να τοποθετήσει την προοπτική του ήρωα και να δείξει κάποιους δεσμούς συμπάθειας του αφηγητή με τον ήρωα, όπως συμβαίνει με την *Τιμή και το χρήμα*.

Γενικά οι ήρωες στο έργο παρουσιάζονται με πραγματικές ανθρώπινες διαστάσεις μέσα στο πρίσμα της συνεχούς αλλαγής τους ανάλογα με τις περιστάσεις και τα βιώματα. Επιπλέον είναι διαφοροποιημένοι σε σύγκριση με τα προηγούμενα διηγήματα του Θεοτόκη. Ο Αντρέας είναι απλός άνθρωπος με αδυναμίες και πάθη, ενώ η Ρήνη όπως επίσης και η μητέρα της σίόρα Επιστήμη δεν είναι οι υποταγμένες

άβουλες γυναίκες. Η σίορα Επιστήμη δουλεύει σε εργοστάσιο και αυτή είναι ουσιαστικά η κατευθυντήρια αρχή του σπιτιού, ενώ η Ρήνη εξελίσσεται στη δυναμική γυναίκα που κατακτά ηθικές αρχές, και αντιμετωπίζει θαρραλέα και σθεναρά τις αντιξοότητες της ζωής¹⁶⁴. Φυσικά υπάρχει ακόμα η πίστη στη μοίρα, αλλά ασφαλώς προκύπτει ένα δυναμικότερο πρότυπο γυναίκας.

Παρόλα αυτά πρόκειται ακόμα για τύπους ηρώων που κατευθύνονται άμεσα από τον αφηγητή που ενορχηστρώνει την αφήγηση με μηδενική εστίαση και είναι σε ικανό ποσοστό προβλέψιμοι, ωστόσο η αφηγηματική αυτή σκηνοθεσία διανοίγει μια προοπτική στους ήρωες οι οποίοι τροφοδοτούνται από τον *άλλο*, από τον ξένο λόγο, υπερβαίνοντας τα στερεότυπα του θετικού ή αρνητικού ήρωα. Χρησιμοποιούν έτσι τη φωνή των άλλων και συνομιλούν με αυτούς, όπως φαίνεται κυρίως στους μονολόγους τους, κερδίζοντας έτσι ένα βάθος πεδίου και μαζί τη δυνατότητα να ξεφεύγουν σε ορισμένο μέτρο από τον έλεγχο του αφηγητή. Έτσι προκύπτει και το μόνο ίσως απρόβλεπτο στοιχείο της νουβέλας, η απόφαση δηλαδή της Ρήνης να μην πάρει τον Αντρέα, με τη φράση «Πάει τώρα η αγάπη-επέταξε το πουλί»¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Η επιλογή του συγγραφέα να παρουσιάσει την επίδραση του χρήματος και της τιμής στη ζωή των ηρώων καθώς επίσης και την εξέλιξη ενός δυναμικότερου πρότυπου γυναίκας που αντιστέκεται στην περιθωριοποίησή της, φανερώνει την επίδραση που άσκησε στο έργο του η σοσιαλιστική ιδεολογία. Το θέμα αυτό, όμως, είναι τεράστιο, ενώ η περιγραφή και ο σχολιασμός στην ολότητά του απαιτεί ανεξάρτητη μονογραφία. Για το συγκεκριμένο θέμα υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία από την οποία δίνουμε εδώ, επιλεκτικά, ορισμένες βασικές μελέτες: Γιάν. Δάλλας, «Η στροφή προς την κοινωνική πεζογραφία», *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Κριτική σπουδή μιας πεζογραφικής πορείας*, Αθήνα, Σοκόλης, 2002, 101-120· Κ. Δάφνης, «Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης και ο σοσιαλισμός», *Πόρφυρας* 46, (Ιούλιος – Σεπτ. 1988)· Παν. Νούτσος Παναγιώτης, «Το «Σοσιαλιστικό Κέντρον» και ο «Σοσιαλιστικός Όμιλος» Κέρκυρας. Η περίπτωση του Κ. Θεοτόκη», *Πόρφυρας* 57-58 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Αφιέρωμα] (Απρ.-Σεπτ. 1991), 250-253· Τ. Καρβέλης, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης – Κωνσταντίνος Χατζόπουλος: Συγκριτική επισκόπηση του έργου τους», *Πόρφυρας* 57-58 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Αφιέρωμα] (Απρ.- Σεπτ. 1991), 254-278, και του ίδιου: «Ο ρεαλισμός και η ιδεολογία στην υπηρέσια της πεζογραφίας», *Διαβάζω* 92 (18/04/1984), 32-37· Κ. Μπαλάσκας, «Η σοσιαλιστική ιδεολογία», *Κωνσταντίνος Θεοτόκης (Ο τραγικός του έρωτα και της ουτοπίας)*, Αθήνα, Ειρμός, 1993, 58-64 και του ίδιου: «Κοινωνικές αναζητήσεις», *Κωνσταντίνος Θεοτόκης (Ο τραγικός του έρωτα και της ουτοπίας)*, Αθήνα, Ειρμός, 1993, 131-160

¹⁶⁵ Ο.π., 103.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Ο ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ

1. Ο Κατάδικος δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1919¹⁶⁶. Η υπόθεση του έργου εξελίσσεται σε ένα χωριό της Κέρκυρας όπου ζει ο Γιώργης Αράθυμος με τα τρία του παιδιά και τη γυναίκα του Μαργαρίτα. Κοντά τους δουλεύει και ο αγνός Τουρκόγιαννος, ο οποίος σέβεται τη Μαργαρίτα «σαν Παναγιά του»¹⁶⁷. Η Μαργαρίτα έχει κρυφό δεσμό με το γείτονα τους Πέτρο Πέπονα. Ο Τουρκόγιαννος το υποψιάζεται και η Μαργαρίτα θέλει να τον διώξει από το σπίτι. Ο Πέτρος θέλοντας να έχει αποκλειστικά την αγάπη της Μαργαρίτας σκοτώνει το Γιώργη και ενοχοποιεί τον Τουρκόγιαννο. Ο τελευταίος για να μην ντροπιάσει τη Μαργαρίτα, δέχεται την καταδίκη για ένα έγκλημα που δεν έκανε, και καταδικάζεται σε ισόβια φυλάκιση. Μετά από ένα χρόνο ο Πέτρος παντρεύεται τη Μαργαρίτα, όμως την αγάπη τους σκιάζει ο φόνος του Γιώργη. Ο Πέτρος βασανίζεται από τύψεις και η Μαργαρίτα έχει πάψει να τον αγαπά, ενώ ο Τουρκόγιαννος πιστεύει ότι ήταν θέλημα Θεού να μπει στη φυλακή για να λυτρώσει αμαρτωλές ψυχές. Στη συνέχεια, ο Πέτρος βοηθώντας ένα φτωχό συγχωριανό του, που δεν πλήρωσε τους φόρους, να γλιτώσει από την αστυνομία, πηγαίνει στη φυλακή όπου βρίσκεται ο Τουρκόγιαννος. Εκεί φορτισμένος από τη συγκίνηση αποκαλύπτει το έγκλημα του στους άλλους φυλακισμένους και ζητά συγχώρεση από τον Τουρκόγιαννο, ο οποίος όμως αρνείται την αθωότητα του πιστεύοντας ότι αυτό είναι καλύτερο για την ευτυχία της Μαργαρίτας.

2. Στον κατάδικο η αφηγηματική πλοκή είναι αρκετά σύνθετη και απαιτητική λόγω των *παραλείψεων*¹⁶⁸ που καλύπτονται με *αναλήψεις*¹⁶⁹. Πολλά επομένως γεγονότα τα μαθαίνουμε εκ των υστέρων: τη δημιουργία της σχέσης της Μαργαρίτας με τον Πέτρο, την οικογενειακή ζωή του Τουρκόγιαννου, τον έρωτα του

¹⁶⁶ Κ. Θεοτόκης, *Κατάδικος*, Διήγημα, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον Γεωργίου Ι. Βασιλείου, 1919.

¹⁶⁷ Κ. Θεοτόκης, *Κατάδικος*, 48.

¹⁶⁸ G. Genette, *Ο λόγος της Αφήγησης*, 110-142.

¹⁶⁹ Ανάλυση ονομάζεται η αναχρονία που επιτρέπει στον αφηγητή να πάει πίσω στο χρόνο και να ανασύρει κάτι που έχει σχέση με το παρόν. Σύμφωνα με το Genette υπάρχει ετεροδιηγητική και ομοδιηγητική ανάλυση. Στην ετεροδιηγητική ανάλυση η ιστορία είναι διαφορετική από το περιεχόμενο της αρχικής αφήγησης, ενώ στην ομοδιηγητική ανάλυση η ιστορία είναι στην ίδια γραμμή με τη δράση της πρώτης αφήγησης. Η ομοδιηγητική ανάλυση χωρίζεται στη συμπληρωματική ανάλυση, η οποία καλύπτει χάσματα της ιστορίας και στην επαναλαμβανόμενη ανάλυση. Βλ. αναλυτικά: ό.π., υπ.149, 110- 129. Στον *Κατάδικο* υπάρχουν και τα δύο είδη ανάλυσης.

Τουρκόγιαννου για τη Μαργαρίτα, τη δολοφονία του Γιώργη. Η αφηγηματική αυτή οργάνωση δημιουργεί, σε αρκετά σημεία, απορίες στον αναγνώστη αλλά ταυτόχρονα κινεί το ενδιαφέρον για την εξέλιξη της πλοκής.

3. Οι περιγραφές των ηρώων είναι σημαντικό στοιχείο στο έργο, καθώς παρουσιάζονται όλοι οι ήρωες από το πρώτο κεφάλαιο και η περιγραφή τους προδιαθέτει θετικά το αναγνώστη. Οι περιγραφές του παντογνώστη αφηγητή σε τρίτοπρόσωπη αφήγηση παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο συγκεκριμένο διήγημα, διότι δεν στοχεύουν απλώς να παρουσιάσουν μια αισθητικά προσδιορισμένη εικόνα, αλλά να καταδείξουν τη συναισθηματική κατάσταση ενός ήρωα σε συνάρτηση με ένα φυσικό φαινόμενο ή να υποβάλλουν τον τρόπο που οι χώροι επηρεάζουν τους ήρωες με τους συνειρμούς που προκαλούνται (η περιγραφή του οργώματος και οι συνειρμοί της Μαργαρίτας και Πέτρου μετά τη δολοφονία του Γιώργη). Χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρώτης περίπτωσης αποτελεί η περιγραφή του ηλιοβασιλέματος στο δεύτερο κεφάλαιο:

«Εσταμάτησε κ' εκοίταξε ολόγυρά του. Άκρα σιγή εβασίλευε. Τ' αυτιά του άκουαν τη θεϊκιά ησυχία του κάμπου που απλωνόταν ολόγυρά του. Το μούγκρισμα κάποιου καματερού, το μακρινό αλύχτισμα κάποιου σκύλου, η φωνή κάποιας γυναίκας, δε βαστούσαν παρά λίγες στιγμές και δε μπορούσαν να ταράξουν το καθολικό μυστήριο. Τα σπιτάκια που εδώ κ' εκεί εφαινόταν σπαρμένα, τα χωριά που άσπριζαν μακριά απάνου στες πράσινες ράχες είχαν βουβά' πέρα η θάλασσα γαλάζια, ωχρή και σαν ασπρουλιάρικη, με χρυσές αναλαμπές, ανάδινε μια θαμπή καταχνιά που εχρύσιζε και κείνη, κ' ήταν ήσυχη όλη, φωτεινή και απέραντη. Αέρας δεν εφυσούσε' κι ο ήλιος κατέβαινε σα μεγάλος δίσκος κατακόκκινος, αλλάζοντας κάθε στιγμή λάμψη στην κυματωτή του επιφάνεια προς τα χρυσοβαμμένα ουρανοθέμελα, και παρέτοιμος να βυθιστεί στο πέλαγο δεν εθάμπωνε πλια τα μάτια. Και της σιγής το μυστήριο και η λαμπερή μεγαλοπρέπεια έκαμαν τον Πέτρο βαρύθυμο, του στάλαξαν μέσα στην ψυχή μια βαθιά και μαύρη απελπισία' αισθανόταν τον εαυτό του μικρόν, αδύνατο, μηδενισμένον, υποταγμένο σε ασάλευτους και άσπλαχνους νόμους, που εκυβερνούσαν τα πάντα και που του ανθρώπου η θέληση δεν μπορούσε να τους αλλάξει' και την ίδια εντύπωση θα 'κανε βέβαια το μεγαλόπρεπο βασίλειμα σ' όλους

τους άλλους ανθρώπους, και στα ζώα και στα δέντρα, γιατί τα χωριά, τα λιβάδια, οι κάμποι, όλα εκείνη την υψηλή στιγμή σαν τρομαγμένα εσώπαιναν. . . »¹⁷⁰.

Με τη πιο πάνω περιγραφή φανερώνεται η δύναμη της φύσης και η κυριαρχία της στον άνθρωπο σε απόλυτη αντίθεση με την αδυναμία του ανθρώπου και την υποταγή του σε ανώτερες κοσμικές δυνάμεις αιώνιες και απαρασάλευτες, που τον οδηγούν σ' ένα βαθύ και οδυνηρό αίσθημα απaréσκειας και απογοήτευσης, κατανοώντας ότι δεν έχει να αντιτάξει κάτι σ' αυτές τις δυνάμεις· είναι χαρακτηριστικός ο συσχετισμός που κάνει ο ήρωας των ανώτερων αυτών δυνάμεων με τον έρωτα που νιώθει για τη Μαργαρίτα, καθώς συνθλίβεται και σύρεται από εκείνον αδύναμος και σκλάβος του σ' έναν δρόμο που τον οδηγεί ακόμη και στο έγκλημα, γι' αυτό και στο τέλος του συγκεκριμένου κεφαλαίου καταλήγει στον πιο κάτω αφηγηματικό μονόλογο, συνδέοντας τις σκέψεις του με την περιγραφή που προηγήθηκε:

«Ο έρωτας τον έσπρωχνε σ' έναν κατήφορο που πλια δε θα μπόρει να τον ξανανεβεί, και το 'βλεπε και ο ίδιος. . . Όλη η φύση είταν υποκείμενη σε νόμους σκληρής ανάγκης, κ' ένας τέτοιος νόμος είταν για τον άνθρωπο κι ο Έρωτας!» (ό.π., 30)

Ένα άλλο παράδειγμα είναι η περιγραφή της βροχής στο τέταρτο κεφάλαιο, η οποία λειτουργεί σε συνάρτηση με την έντονα φορτισμένη κατάσταση στη συζήτηση μεταξύ της Μαργαρίτας και του Τουρκόγιαννου, όταν ο τελευταίος της αποκαλύπτει ότι γνωρίζει τον παράνομο δεσμό της με τον Πέτρο:

«Όξω η βροχή έπεφτε δαρτή τώρα. Η λάμψη μιανής αστραπής εφώτισε μέσα το σπίτι και σε λίγες στιγμές η βροντή εκύλησε στον ουρανό γεμίζοντας πάταγο όλον τον αέρα.», (ό.π., 47)

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της δεύτερης περίπτωσης αποτελεί η περιγραφή του οργώματος, η οποία επαναλαμβάνεται στο δέκατο κεφάλαιο με αλλαγή στα πρόσωπα. Περιγράφεται η ίδια εποχή, οι ίδιες ασχολίες των ανθρώπων, με τη διαφορά ότι τώρα απουσιάζει ο Γιώργης και τη θέση του έχει πάρει ο Πέτρος:

¹⁷⁰ Κ. Θεοτόκης, *Κατάδικος*, 18-19.

Είτανε Μάρτης. Το μεσημέρι
είχε περάσει από δύο ώρες κι ο ήλιος
έφεγγε λαμπρός και καυτερός
ακόμη μέσα στον καθαρό γαλάζιο ουρανό,
όπου κάποια σύγνεφα
άσπρα και σταχτιά ανάλαφρα
εταξίδευαν. Όλοι οι χωριάτες είταν
στον κάμπο, εδούλευαν παντού τα
χωράφια, έσκαφταν τη γη,
ξερίζωναν το πράσινο χόρτο,
έσπερναν την οψιμιά και, κείνην
την ώρα μάλιστα η εργασία είταν σ' όλη
την άνασή της, σα να βιαζότουν καθένας
εκείνο το απομεσήμερο ή να τελειώσει το
έργο του, η ν' αφήσει λιγότερη δουλεια για
την ημέρα που θα ξημέρωνε.

Κι ο Γιώργης Αράθυμος επιστατούσε τ'
οργωμά του χωραφιού του.
Είχε δουλέψει κι ο ίδιος όλη μέρα κ'
εκαθότουν τώρα δίπλα στη μικρή πόρτα του
αχυρένιου καλυβιού του, απάνου σ' ένα
χοντρό μακρύ ξύλο, στον ίσκιο
ποριχγε το ίδιο καλύβι.

(ό.π., 7)

Είταν πάλε άνοιξη. Μάρτης. Το μεσημέρι
είχε περάσει από δύο ώρες κι ο ήλιος έφεγγε
λαμπρός και καυτερός
ακόμη μέσα στον καθαρό γαλάζιον ουρανό,
όπου σύγνεφα
άσπρα και σταχτιά ανάλαφρα
εταξίδευαν. Κι όλοι οι χωριάτες είταν
στον κάμπο, εδούλευαν παντού τα
χωράφια· έσκαφταν τη γη,
ξερίζωναν το πράσινο χόρτο,
έσπερναν την οψιμιά και κείνην
την ώρα μάλιστα η εργασία είταν σ' όλη την
άνασή της, σα να βιαζότουν καθένας εκείνο
το απομεσήμερο ή να τελειώσει το έργο του,
η ν' αφήσει λιγότερη δουλεια για την ημέρα
που θα ξημέρωνε.

Κι ο Πέτρος Πέπονας επιστατούσε
στ' οργωμά του χωραφιού του σκοτωμένου.
Είχε δουλέψει κι ο ίδιος όλη μέρα κ'
εκαθότουν τώρα δίπλα στη μικρή πόρτα του
αχυρένιου καλυβιού του, απάνου σ' ένα
χοντρό μακρύ ξύλο, στον ίσκιο ποριχγε το
ίδιο καλύβι.

(ό.π., 95)

Η Θεοδ. Γλυκοφρύδη, σε σχετική μελέτη της για τους ήρωες του Θεοτόκη, υποστηρίζει ότι η επανάληψη αυτή «πιθανώς αποσκοπεί στο να δείξει τη μονοτονία της ζωής»¹⁷¹, η εξήγηση όμως φαντάζει απλουστευτική. Σύμφωνα με το Genette οι περιγραφές δεν στοχεύουν στην απλή ενημέρωση ενός θεάματος, αλλά καταδεικνύουν ενίοτε την επίδραση ενός θεάματος στον ήρωα ή τις διαφορετικές

¹⁷¹ Θεοδώρα Γλυκοφρύδη – Αθανασοπούλου, *Από την εξάρτηση στην Αυτοτέλεια. Στερεότυπες εικόνες γυναικών στο πεζογραφικό έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη*, Αθήνα, 2007, 193.

οπτικές με τις οποίες εκλαμβάνει ο ήρωας το θέαμα¹⁷². Στη συγκεκριμένη περίπτωση το τοπίο επιδρά στη ψυχολογία των ηρώων θυμίζοντας τους την εποχή που ήταν ζωντανός ο Γιώργης. Το γεγονός αυτό θα ανακαλέσει στην μνήμη της Μαργαρίτας και του Πέτρου τη μέρα του φονικού, όπου με την αφηγηματική τεχνική της συμπληρωματικής ανάληψης θα καλυφθεί το κενό που είχε δημιουργηθεί στο έβδομο κεφάλαιο. Η θύμηση αυτή και τα ερωτήματα της Μαργαρίτας θα λειτουργήσουν ως ψυχολογικός μοχλός οδηγώντας τον Πέτρο στην αποκάλυψη της αλήθειας.

Ενώ τα εξωτερικά στοιχεία παραμένουν τα ίδια (η φύση, ο τρόπος εργασίας), οι ήρωες έχουν αλλάξει. Ο Πέτρος δεν είναι ήσυχος πια, γιατί το βαραίνει το κρίμα και δε βρίσκει λυτρωμό ούτε και όταν εξομολογεί το έγκλημά του στη Μαργαρίτα. Η Μαργαρίτα από την πλευρά της δεν είναι πια ευτυχισμένη. Πριν να μάθει για τη δολοφονία που διέπραξε ο Πέτρος, νοσταλγεί τις ωραίες στιγμές με τον άντρα της και μετά την αποκάλυψη του Πέτρου, βασανίζεται συνεχώς γιατί δε μπορεί να ζει με το φονιά του άντρα της. Και οι δύο είναι συνειδητοποιημένοι ήρωες, ξέρουν το αναπόφευκτο των πραγμάτων:

«Μα ευτύς από τα πρώτα φιλήματα εκατάλαβαν λυπημένοι κ' οι δύο, πως οι στιγμές εκείνες ήταν για πάντα χαμένες, γιατί τους χώριζε εκείνη η ψυχή που 'χε υποφέρει τον άδικο θάνατο . . . » (ό.π., 118).

Παρόλα αυτά ο Πέτρος προσπαθεί να κάνει κάτι για να απαλλαγεί από αυτή την κατάσταση, είτε δουλεύοντας, είτε πίνοντας, είτε δημιουργώντας στον εαυτό του ψευδαισθήσεις ότι αυτός ορίζει την τύχη του κι είναι δυνατός, είτε λυτρώνοντας τον εαυτό του, αποκαλύπτοντας το βαρύ του κρίμα. Αντίθετα η Μαργαρίτα, όπως θα υποστηριχθεί στη συνέχεια, μετά τη δολοφονία του άντρα της υποτάσσεται στη μοίρα της και μεταμορφώνεται σε πλάσμα ανίκανο να ορίσει την ίδια του τη ζωή, ένα «λείψανο κρύο» (ό.π., 141).

4. Στο έβδομο κεφάλαιο (ό.π., 67) ο αφηγητής αναφέρει σε εφτά αράδες τη δολοφονία του Γιώργη. Στόχος δεν είναι η πρόκληση της αγωνίας, όπως συμβαίνει

¹⁷² «Η προύστεια αφήγηση δε στέκεται σε ένα αντικείμενο ή θέαμα χωρίς αυτός ο σταθμός να αντιστοιχεί σε μια ενατενιστική στάση του ίδιου του ήρωα»: G. Genette, *Ο λόγος της αφήγησης*, 166.

στα αστυνομικά διηγήματα, καθώς είναι ευλογοφανές ποιος είναι ο δολοφόνος, αλλά οι εσωτερικές διεργασίες στο ψυχισμό των ηρώων και οι μεταξύ τους σχέσεις.

5. Στο επίπεδο απόδοσης των ηρώων έχουμε περισσότερα διαλογικά μέρη, αλλά ταυτόχρονα και η ψυχογραφία αποκτά μεγαλύτερη πυκνότητα. Εάν προσπαθήσουμε με βάση τα δεδομένα της αφήγησης να συγκεντρώσουμε τις μορφές του αναφερόμενου λόγου στον *Κατάδικο*, θα έχουμε το πιο κάτω σχεδιάγραμμα :

<u>1^ο Κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Μονόλογος του Τουρκόγιαννου με ζώα (8,9) • Διάλογος Μαργαρίτας με Πέτρο (11-13)
<u>2^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Μονόλογος Πέτρου (15-30)
<u>3^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Διάλογος Τουρκόγιαννου με παιδιά Μαργαρίτας (34-35) • Διάλογος Τουρκόγιαννου με Μαργαρίτα (35-36)
<u>4^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Διάλογος Τουρκόγιαννου με Μαργαρίτα (37-50) • Διάλογος Μαργαρίτας με Πέτρο (50-51)
<u>5^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Διάλογος Πέτρου με Γιώργη και άντρες στον καφενέ (52-58)
<u>6^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Διάλογος Πέτρου με Γιώργη (59) • Διάλογος Πέτρου – Γιώργη- Μαργαρίτα (60-62) • Μονόλογος Μαργαρίτας που παρεμβαίνει στο πιο πάνω διάλογο (60-61) • Διάλογος Πέτρου- Γιώργη-Τουρκόγιαννου- Μαργαρίτας (62-66)
<u>7^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Αφήγηση (67)
<u>8^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • δικανικός λόγος (Διάλογος προέδρου με Μαργαρίτα, με Πέτρο και παρεμβάσεις Τουρκόγιαννου) (68-86)
<u>9^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • αφηγημένος μονόλογος Τουρκόγιαννου (87-94)
<u>10^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • διάλογος Μαργαρίτας – Πέτρου (97)

	<ul style="list-style-type: none"> • μονόλογος Μαργαρίτας (97102) • διάλογος Μαργαρίτας – Πέτρου (102-103) • διάλογος Μαργαρίτας – Πέτρου (120-122)
<u>11^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • διάλογος Τουρκόγιαννου με άλλους κρατούμενους(123-125) • διάλογος Τουρκόγιαννου με Κάην (125-129)
<u>12^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Διάλογος Μαργαρίτας με παιδιά της (131-135) • Μονόλογος Μαργαρίτας (135-138) • διάλογος Μαργαρίτας – Πέτρου (138-140)
<u>13^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • διάλογος κρατουμένων και Τουρκόγιαννου (144-147)
<u>14^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • διάλογος Τουρκόγιαννου με κρατουμένους και Κάην (149-151)
<u>15^ο κεφάλαιο</u>	<ul style="list-style-type: none"> • διάλογος Πέτρου με κρατουμένους (154-158) • Διάλογος Πέτρου με Τουρκόγιαννο (158-162)

6. Από την αρχή του κειμένου, ο αφηγητής αποκαλύπτει την παράνομη σχέση του Πέτρου με τη Μαργαρίτα, παρουσιάζοντας τους ήρωες να εκφράζουν το πάθος τους αλλά και τη βασανιστική πίεση που τους ασκεί ο παράνομος δεσμός τους, μέσα από ένα διάλογο που έχουν μεταξύ τους· στο διάλογο αυτό αποδίδεται η αποφασιστικότητα του Πέτρου να προβεί σε οποιαδήποτε ενέργεια, ώστε να απολαμβάνει χωρίς φόβο τον έρωτά της Μαργαρίτας:

«Θέλω» ξακολούθησε ο Πέτρος «και γω λίγη λευτεριά· θα κάμω εγώ τον άντρα σου να φύγει από το χωριό μας· τότε θα 'σαι τέλεια δική μου! θα τότε κάμω να πάει στη φυλακή! Ναι, στη φυλακή» (ό.π., 12-13)

Τα λόγια αυτά ορίζουν με απόλυτη ευκρίνεια τον Πέτρο και το παράφορο έρωτα του που θα τον οδηγήσει σε εγκληματικές πράξεις, και ταυτόχρονα το δυναμισμό του, ο οποίος άλλωστε αποκαλύπτεται και στους διαλόγους του με τους άλλους ήρωες: η άποψη του είναι σεβαστή, επηρεάζει τους γύρω του και ξέρει να χειρίζεται τις καταστάσεις για να εξυπηρετήσει το συμφέρον του (5^ο,6^ο, 8^ο κεφάλαιο). Ωστόσο οι μονόλογοι του ήρωα εν αντιθέσει προς τα διαλογικά μέρη, δεν αποκαλύπτουν ένα δυναμικό πρόσωπο, αλλά υποτυπώνουν την εκκρεμή ζωή του. Το πάθος του Πέτρου για τη Μαργαρίτα αποδίδεται εκτενέστερα μέσα από την αφηγηματική τεχνική του

μονολόγου στο δεύτερο κεφάλαιο, ενώ περιμένει τη Μαργαρίτα στο καλύβι τους, αλλά αυτή δεν εμφανίζεται. Μέσα από το μονόλογο, ο αναγνώστης "ενημερώνεται" για την σχέση της Μαργαρίτας με τον άντρα της, ενώ μέσω αφηγηματικών αναλήψεων για την παράνομη σχέση της με τον Πέτρο. Ο μονόλογος του Πέτρου απεικονίζει την εκκρεμότητα που βιώνει:

«Αχ!» αναστέναξε ο Πέτρος κ' εσταμάτησε στου καλυβιού την πόρτα, «θα 'ρθει; δε θα 'ρθει; Τώρα παραφυλάει κι ο Τουρκόγιαννος!» [. . .] «Ω ναρχοτουν! Ναρχότουν τώρα ευτύς!» [. . .] «Τώρα παραφυλάει κι ο Τουρκόγιαννος!» «Γιατί παραφύλαγε; γιατί;» ξανασυλλογίστηκε ανήσυχος, «να ξανάρθει από την ξενητειά και να γίνει δούλος στο σπίτι του Αράθυμου; [. . .] Αθέλητα του 'ρθε στο νου μια απαίσια και τρομαχτική εικόνα. Ο Τουρκόγιαννος, χλωμός, αμίλητος δακρυσμένος περίφοβος για την ευτυχία του, κρατούσε τρέμοντας όλος στην αγκαλιά του τη Μαργαρίτα. Ανατρίχιασε· κρύος ιδρός του 'βρεξε όλο το σώμα· ανασούφρωσε το μέτωπο· η τρέλα του πάθους τον εκυρίευε «Γι' αυτό» είπε με το νου του «την παραφυλάει!» Κ' έκαμε πάλε κάμποσα πατήματα μέσα στο καλύβι, κ' ήρθε πάλε στην πόρτα κ' κοιτάζε όξω. «Δεν έρχεται, κι ούτε θα ρθει!» είπε απελπισμένα . . . Τι ονειράτα είναι αυτά που βλέπεις; Ούτε η Μαργαρίτα είναι τέτοια, ούτε κι ο δύστηχος ο Τουρκόγιαννος!» Μα η υποψία του δεν ήθελε να ησυχάσει «Οι άντρες είμαστε όλοι πονηροί . . . μα ως κ' οι γυναίκες! Καθένας θέλει το καλό του. Κ' είναι τέτοια γυναίκα η Μαργαρίτα! Και σε μια στιγμή εσυλλογίστηκε: «Μα όχι, όχι, όχι! δεν πάει με τον Τουρκόγιαννο! Ω ναρχοτουνε γλήγορα!. . . Ω να' τουν εδώ!» [. . .] Και ο Πέτρος ξαναρώτησε τον εαυτό του: «Γιατί; Και πως το 'ξερε η Μαργαρίτα που την παραφύλαγε;» «Τώρα που να 'ρθει, αμέσως θα τη ρωτήσω!» είπε με το νου του. «Μα θα 'ρθεί;»[...] «Ω δε θα 'ρθει βέβαια!» είπε πάλε αποφασιστικά με το νου του. «Ας φύγω!» Όχι, ας προσμείνω ακόμα μια στιγμή! Κι άλλη μία» [. . .] «Τι πέρασα», είπε «όλο τούτο το βράδυ!» [...] «Έτσι δεν μπορώ να πάω εμπρός, κάτι πρέπει να κάμω, κάτι πρέπει να καταφέρω! Να 'λειπε ο Γιώργης από τη μέση! Ουφ το κεφάλι μου», (ό.π., 19-29).

Ο μονόλογος του Πέτρου αντανακλά το ερωτικό πάθος του για τη Μαργαρίτα και ταυτόχρονα τη σύγχυση και το φόβο που επικρατεί στη ψυχή του, καθώς πλανάται σ' ένα είδος εσωτερικού διαλόγου με τον εαυτό του, στο επίκεντρο του οποίου βρίσκεται το ερώτημα γιατί την παραφυλάει ο Τουρκόγιαννος («Ω ναρχοτουν!

Ναρχότουν τώρα ευτύς!» [. . .] «Τώρα παραφυλάει κι ο Τουρκόγιαννος!» «Γιατί παραφύλαγε; γιατί;» ξανασυλλογίστηκε ανήσυχος, «να ξανάρθει από την ξενητιά και να γίνει δούλος στο σπίτι του Αράθουμου;»). Η απάντηση στο πιο πάνω ερώτημα δίνεται μέσω της περιγραφής της εικόνας που σκέφτεται ο Πέτρος, στην οποία η Μαργαρίτα τον απατά με τον Τουρκόγιαννο («Αθέλητα του 'ρθε στο νου μια απαίσια και τρομαχτική εικόνα. Ο Τουρκόγιαννος, χλωμός, αμίλητος δακρυσμένος περίφοβος για την ευτυχία του, κρατούσε τρέμοντας όλος στην αγκαλιά του τη Μαργαρίτα»). Στο συγκεκριμένο σημείο ο αφηγητής υιοθετεί την οπτική γωνιά και το λόγο του ήρωα («μια απαίσια και τρομαχτική εικόνα»), και η σκέψη του τελευταίου κάνει συνθετότερο το μονόλογο, καθώς εξελίσσεται σε ένα δυνάμει διάλογο με τον εαυτό του του τύπου:

- «- Γι' αυτό την παραφυλάει! . . . Δεν έρχεται, κι ούτε θα ρθει!
- Τι ονειράτα είναι αυτά που βλέπεις; Ούτε η Μαργαρίτα είναι τέτοια, ούτε κι ο δύστυχος ο Τουρκόγιαννος!
- Οι άντρες είμαστε όλοι πονηροί . . . μα ως κ' οι γυναίκες! Καθένας θέλει το καλό του. Κ' είναι τέτοια γυναίκα η Μαργαρίτα!
- Μα όχι, όχι, όχι! δεν πάει με τον Τουρκόγιαννο! Ω ναρχουτουνε γλήγορα!. . . - Ω να' τουν εδώ!
- Γιατί; Και πως το 'ξερε η Μαργαρίτα που την παραφύλαγε;
- Τώρα που να 'ρθει, αμέσως θα τη ρωτήσω!
- Μα θα 'ρθεί;
- Ω δε θα 'ρθει βέβαια!»

Μπροστά στην σκέψη ότι η Μαργαρίτα τον απατά με τον Τουρκόγιαννο, ο Πέτρος οδηγείται σ' έναν εσωτερικά προσδιορισμένο συγκρουσιακό διάλογο, καθώς ένα μέρος του εαυτού του που πιστεύει στην αγάπη της Μαργαρίτα αντιπαρατίθεται σ' εκείνο που αμφιβάλλει. Ο φόβος αυτός θα λάβει πυρετώδεις διαστάσεις από την ένταση των σκέψεων καταλήγοντας στη σημαντική φράση: «να 'λειπε να 'λειπε ο Γιώργης». Η φράση αυτή επαναλαμβάνεται και στο τέλος του συγκεκριμένου κεφαλαίου, φανερώνοντας ότι το πραγματικό εμπόδιο για τη βίωση του έρωτά του δεν είναι ο Τουρκόγιαννος, αλλά ο Γιώργης. Η λύση για τον Πέτρο είναι η απομάκρυνση του Γιώργη, ώστε να έχει τον πλήρη έλεγχο της Μαργαρίτας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση επομένως έχουμε προσήμανση για το φόνο που θα

διαπράξει ο Πέτρος. Προσημάνσεις για το φόνο έχουμε και από τα αφηγηματικά σχόλια που ακολουθούν:

«Ο έρωτας τον έσπρωχνε σ' έναν κατήφορο που πλια δε θα μπόρειε να τον ξανανεβεί, και το 'βλεπε και ο ίδιος [. . .] Όλη η φύση είταν υποκείμενη σε νόμους σκληρής ανάγκης, κ ένας τέτοιος νόμος είταν για τον άνθρωπο κι ο Έρωτας!» (ό.π., 30).

Ο ήρωας νιώθει τον εαυτό του αδύναμο να απαρνηθεί την Μαργαρίτα, υποταγμένος καθώς είναι στην ανώτερη κοσμικού χαρακτήρα δύναμη του έρωτα («αισθανότουν τον εαυτό του μικρόν, αδύνατο, μηδενισμένον, υποταγμένο σε ασάλευτους και άσπλαχνους νόμους, που εκυβερνούσαν τα πάντα και που του ανθρώπου η θέληση δεν μπορούσε να τους αλλάξει», ό.π., 18-19). όταν βλέπει τη Μαργαρίτα ξεχνά κάθε ανασφάλεια του και τα πάντα αλλάζουν γι' αυτόν καθώς αφήνεται στην ηδονή του έρωτα της: «όταν την έβλεπε τα λησμονούσε όλα κ επαραδινότουν ολόψυχα στη μεγάλη χαρά της σπάνιας στιγμής. (ό.π., 26).

Το πάθος οδηγεί τον Πέτρο αρχικά στην ιδέα να διώξουν τον Τουρκόγιαννο που υποπτεύεται το δεσμό τους, για αυτό και πείθει τη Μαργαρίτα να πουλήσουν τα ζεύγη και να διωχθεί έτσι ο ζευγολάτης. Όταν ο Τουρκόγιαννος λέει στη Μαργαρίτα ότι κατάλαβε το σχέδιό τους, ο Πέτρος τον συκοφαντεί στον Γιώργη, ότι προκάλεσε ερωτικά τη Μαργαρίτα. Ο αφηγητής σχολιάζει τη στάση του Πέτρου προιδαάζοντας και πάλι τον αναγνώστη για το έγκλημα που πρόκειται να συμβεί: «Και το πάθος του δεν τον άφηνε να ιδεί το μεγάλο κακό που 'χε ετοιμάσει» (59). Το γεγονός ότι εξηγείται η εκκρεμότητα που βιώνει ο Πέτρος από την αρχή του έργου, δεν αφήνει στον αναγνώστη περιθώριο διαφορετικής κατανόησης: ο αφηγητής ελέγχει πλήρως τον ήρωα.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα της βαθύτερης ενδοσκόπησης των ηρώων, είναι η ιστορία της δολοφονίας που ο αναγνώστης πληροφορείται αναδρομικά μέσα από τις τύψεις του Πέτρου με μια ομοδιηγητική συμπληρωματική ανάληψη, στο δέκατο κεφάλαιο. Η ανάληψη αυτή συμπληρώνει το χάσμα που δημιουργήθηκε στο έβδομο κεφάλαιο, όπου εκτίθεται περιληπτικά η δολοφονία, χωρίς να περιγραφεί πως έγινε και ποιος ήταν ο αυτουργός:

[πριν το έγκλημα]

«Κ' έτσι είχε φύγει για το μεγάλο το δρόμο, χωρίς να 'χει πάρει την τελευταία απόφαση [. . .]

Κ' ηθέλησε να γυρίσει πίσω [. . .]

Κ' η συνείδηση του τον ορμήνεψε να πετάξει μακριά στο σκοτάδι το όπλο [. . .]

Ω δε θα τον εσκότωνε! [. . .]

Και μέσα του η καλοσύνη αγωνιζότου να νικήσει»

[μετά το έγκλημα]

«Μα δεν ήθελε, δεν ήθελε να πιστέψει! . . .

Σε τι θα τον ωφελούσε η μετάνοια, ο παραδαρμός, η ανησυχία; το καμώμενο δεν εξεγενότου [. . .]

[Ε]ίχε διορθώσει με το χέρι του την τύχη, αυτός είτανε ανώτερος από τους άλλους ανθρώπους, γιατί ετολούσε. Ποιος είχε ιδεί το σκοτωμό; Ποιος το υπόψιαζε, ποιος μπορούσε να τον υποψιάσει; [. . .] Κ' εθυμήθηκε τη ψεσινή χαρά, που 'χε τελειώσει με την άγρια νύχτα, το παράφορο ερωτικό μεθύσι του, που 'χε τελειώσει με το φονικό. Κ' αιστάνθηκε μέσα στην καρδιά του μια σκληρή περηφάνεια, γιατί είχε τολήσει! Αλλά σε μια στιγμή εντράπηκε ο ίδιος τους στοχασμούς και εξανακοίταζε το χέρι του, που το 'χε ιδεί ματωμένο, κ' εκατάλαβε πως η ψυχή του έβρισκε αληθινή ησυχία μόνο όταν δεν επίστευε στο κρίμα ή όταν λησμονούσε [...] Είτανε τώρα πάλε ψύχραιμος τέλεια . . . », (ό.π., 104-116).

Ο αφηγητής δεν περιγράφει ψυχρά το έγκλημα και το δολοφόνο, αλλά αποδίδει τις εσωτερικές του συγκρούσεις. Ο ήρωας δεν είναι σταθερός. Βρίσκεται σ' ένα ατελεύτητο εσωτερικό προβληματισμό («Κ' ηθέλησε να γυρίσει πίσω . . . Κ' η συνείδηση του τον ορμήνεψε να πετάξει μακριά στο σκοτάδι το όπλο. . . Ω δε θα τον εσκότωνε! . . . Και μέσα του η καλοσύνη αγωνιζότου να νικήσει») και ακούμε διαθλασμένη τη φωνή του στο λόγο του αφηγητή («Ω δε θα τον εσκότωνε! [. . .] Σε τι θα ωφελούσε η μετάνοια, ο παραδαρμός, η ανησυχία; το καμώμενο δεν εξεγενότου [. . .] αυτός είτανε ανώτερος από τους άλλους ανθρώπους, γιατί ετολούσε. Ποιος είχε ιδεί το σκοτωμό; Ποιος το υπόψιαζε, ποιος μπορούσε να τον

υποψιάσει;[. . .]»). Ο λόγος του ήρωα αποδίδει την εσωτερική του σύγκρουση πριν και μετά το έγκλημα.

Μετά το έγκλημα ο Πέτρος είναι διχασμένος: από τη μια νιώθει πραγματική ευτυχία και κάνει όνειρα για τη ζωή του μαζί με τη Μαργαρίτα (ό.π., 114), ενώ από την άλλη ντρέπεται για τους στοχασμούς του. Η ανάμνηση της ερωτικής νύχτας με τη Μαργαρίτα, τον κάνει να ξεχνά το φονικό και νιώθει «ανώτερος άνθρωπος» και «περήφανος» για το τόλμημά του, η χαρά του όμως είναι προσωρινή, αφού όπως δηλώνει ο αφηγητής «σε μια στιγμή εντράπηκε ο ίδιος τους στοχασμούς και εξανακοίταξε το χέρι του, που το 'χε ιδεί ματωμένο, κ' εκατάλαβε πως η ψυχή του έβρισκε αληθινή ησυχία μόνο όταν δεν επέστευε στο κρίμα ή όταν λησμονούσε». Η φράση αυτή έχει ιδιαίτερη βαρύτητα στο έργο. Ο ήρωας συνειδητοποιεί κάτι βαθύτερο: ότι η ζωή του δε θα είναι όπως πριν το έγκλημα. Η διατύπωση «αληθινή ησυχία» περασμένη στο λόγο του αφηγητή γίνεται διφωνική. Από τη μια αντανακλά την απατηλή πεποίθηση του Πέτρου ότι δουλεύοντας και πίνοντας θα ξεχάσει, και από την άλλη την άποψη του αφηγητή ότι αυτή η ησυχία δε μπορεί να είναι αληθινή αφού τη βαραίνει το κρίμα και η μνήμη. Η «αληθινή ησυχία» όμως χαρακτηρίζεται από καθαρή ψυχή και ήρεμη μνήμη. Η αληθινή ησυχία επομένως αποκτά διπλή σημασία. Για τον Πέτρο είναι το να μη σκέφτεται τι κακό έκανε, ενώ για τον αφηγητή το να μην το έχει διαπράξει το κακό. Επομένως το νόημα όσων λέει ο αφηγητής, είναι το ακριβώς αντίθετο απ' ότι φαίνεται εκ πρώτης όψεως. Ο Πέτρος δε μπορεί να βρίσκει αληθινή ησυχία ούτε ακόμη κι αν δουλεύει πολύ ή ξεχνά, γιατί όλα αυτά είναι πρόσκαιρα και περιστασιακά. Η λέξη «ησυχία» με το διφωνικό νόημα της αποδίδει το βαθύ διχασμό του Πέτρου αλλά ταυτόχρονα και τη συνειδητοποίηση του διχασμού αυτού. Ο Πέτρος γνωρίζει ότι όλα αυτά είναι ψευδαισθήσεις και ότι ποτέ τα πράγματα δε θα είναι όπως ήταν προηγουμένως.

Ο Γιάν. Δάλλας υποστηρίζει ότι η ομολογία του Πέτρου θυμίζει την ομολογία του Ρασκόλνισκωφ στο έργο του Ντοστογιέφκι *Έγκλημα και Τιμωρία*¹⁷³. Ωστόσο φαίνεται ότι μάλλον η ψυχική αναταραχή του Πέτρου μπορεί εύλογα να παραλληλιστεί με εκείνην του Ρασκόλνισκωφ στο *Έγκλημα και Τιμωρία* του Ντοστογιέφκι, πριν και μετά το έγκλημα, ενώ η ομολογία του Πέτρου παρουσιάζεται συντομευμένη από τον αφηγητή:

¹⁷³ Βλ. σχετικά: *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, 189.

[πριν το έγκλημα]

«Κ' έτσι είχε φύγει για το μεγάλο το δρόμο,
χωρίς να 'χει πάρει την τελευταία απόφαση [. . .]
Κ' ηθέλησε να γυρίσει πίσω [. . .]

Κ' η συνείδηση του τον ορμήνεψε να πετάξει
μακριά στο σκοτάδι το όπλο [. . .]

Ω δε θα τον εσκότωνε! [. . .]

Και μέσα του η καλοσύνη αγωνιζόταν να
νικήσει [. . .] »

(Μετά το έγκλημα)

«Μα δεν ήθελε, δεν ήθελε να πιστέψει! . . .
Σε τι θα ωφελούσε η μετάνοια, ο παραδαρμός, η
ανησυχία; το καμώμενο δεν εξεγενόταν [. . .]

Είχε διορθώσει με το χέρι του την τύχη, αυτός
είτανε ανώτερος από τους άλλους ανθρώπους,
γιατί ετολμούσε. Ποιος είχε ιδεί το σκοτωμό;
Ποιος το υπόψιαζε, ποιος μπορούσε να τον
υποψιάσει; [. . .] Κ' εθυμήθηκε τη ψεσινή χαρά,
που 'χε τελειώσει με την άγρια νύχτα, το
παράφορο ερωτικό μεθύσι του, που 'χε
τελειώσει με το φονικό. Κ' αιστάνθηκε μέσα
στην καρδιά του μια σκληρή περηφάνεια, γιατί
είχε τολμήσει!

Αλλά σε μια στιγμή εντράπηκε ο ίδιος τους
στοχασμούς και εξανακοίταξε το χέρι του, που
το 'χε ιδεί ματωμένο, κ' εκατάλαβε πως η ψυχή
του έβρισκε αληθινή ησυχία μόνο όταν δεν
επίστευε στο κρίμα ή όταν λησμονούσε [. . .]
Είτανε τώρα πάλι ψυχραιμός τέλεια . . . »

(ό.π., 104-116)

[πριν το έγκλημα]

«Για μια στιγμή του πέρασε απ' το μυαλό
τούτη η σκέψη: «Καλύτερα δε θα 'ταν να
'φευγα [. . .]

Τί φοβερά που είναι όλα αυτά. Μα στ'
αλήθεια μου πέρασε απ' το μυαλό μια τέτοια
απαίσια σκέψη; [. . .]

Θεέ μου είναι δυνατό να πάρω ένα τσεκούρι
να τη χτυπήσω στο κεφάλι; [. . .]

Φοβόταν πως θα του γλιστρήσει και θα του
φύγει το τσεκούρι . . . ξάφνου ένοιωσε στο
κεφάλι του κάτι σα ζαλάδα.»

(Μετά το έγκλημα)

Στην αρχή νόμισε πως θα τρελαθεί. Τον
έπιασε ένα τρομερό σύγκορμο [. . .]

«Μα τι; Είναι δυνατό ν' αρχίζει από τώρα η
τιμωρία; Ναι, ναι, έτσι είναι»

. . . είδα ολοκάθαρα πόσο παράξενο ήταν που
ούτε ένας άνθρωπος σε αυτό τον κόσμο δεν
είχε την τόλμη να το επιχειρήσει και να τα
στείλει όλα στο διάβολο. Εγώ ήθελα να 'χω
την τόλμη . . . και τη σκότωση [. . .]

Τον εαυτό μου σκότωση, όχι τη γριά [. . .]

Το έγκλημα; Ποιο έγκλημα; Σε τι είμαι ένοχος
απέναντί τους; Γιατί να πάω μόνος μου να
παραδοθώ; Τι θα τους πω; Κι αυτοί
σκοτώνουν εκατομμύρια ανθρώπους και το
'χουν για τιμή τους και καμάρι τους»

Και οι δύο ήρωες βρίσκονται σε συνεχή προβληματισμό για την πράξη τους. Είναι έτοιμοι να διαπράξουν ένα έγκλημα, χωρίς να είναι εντελώς σίγουροι για την ενέργεια τους αυτή. Στη συνέχεια, μετά το έγκλημα, περνούν από διάφορες σφοδρότατες ψυχικές συγκρούσεις. Στην αρχή δε θέλουν να το πιστέψουν ενώ στη συνέχεια νιώθουν και οι δύο περήφανοι για την πράξη τους. Νιώθουν ανώτεροι άνθρωποι γιατί τόλμησαν να αλλάξουν την Τύχη τους, σε αντίθεση με άλλους που μένουν αδρανείς, στο τέλος όμως συνειδητοποιούν και οι δύο ότι ξεγελούν τον ίδιο τον εαυτό τους, γι' αυτό και ο Ρασκόλνισκοφ λέει «Τον εαυτό μου σκότωσα», ενώ ο αφηγητής στον *Κατάδικο* αναφέρει για τον Πέτρο ότι «εντράπηκε τους λογισμούς του». Ωστόσο ο Πέτρος είναι προβλέψιμος ήρωας. Ο αφηγητής "εξαγγέλλει" το έγκλημα του από την αρχή του έργου:

«Να 'λειπε, να 'λειπε ο Γιώργης! είπε πάλι με το νου του. Κ' εκατάλαβε πως το πάθος του ήθελε να τον παρασύρει σ' ένα δρόμο που ακόμα δεν τον είχε πατήσει» (ό.π., 30).

Ο Πέτρος φαίνεται να έχει επίγνωση ότι το πάθος του θα τον οδηγήσει στο έγκλημα, ωστόσο νιώθει ανίκανος να σταματήσει. Η αγωνία της αστυνομικής αφήγησης απουσιάζει εξαρχής (η ταυτότητα του δολοφόνου είναι προφανής) και κέντρο της μυθιστορηματικής αφήγησης γίνονται οι εσωτερικές διεργασίες στο ψυχισμό των ηρώων και οι μεταξύ τους σχέσεις.

Την τεχνική αυτή επεξεργάστηκε ο Θεοτόκης και σε προγενέστερο στάδιο της συγγραφικής του δημιουργίας, στο διήγημα *Κάιν*, όπου ο ήρωας συνομιλεί με τον εαυτό του πριν από το έγκλημα· ο ήρωας παλεύει με τον εαυτό του και συγκεκριμένα με τη φωνή της συνείδησής του για να μη διαπράξει το έγκλημα, ο εσωτερικός διάλογος όμως είναι σύντομος και δεν αποδίδονται εσωτερικές συγκρούσεις μετά το έγκλημα:

«Κάη! Του' πε μια φωνή μέσα του «τον αδερφό σου θα σκοτώσεις; Ας είναι κιόλας η αιτία του χαμού, είναι αδερφός, έζησε μαζί σου, εβγήκατε από την ίδια κοιλιά, εφάγατε το ίδιο γάλα, έχετε το ίδιο αίμα, τρώτε το ίδιο ψωμί, αντάμα αφόντις είστενε στον κόσμο». Και αυτός αποκρίθηκε στη φωνή με το νου του: «Μα πρέπει να τιμωρήσω, να χορτάσω, να γδικηθώ' του πρέπει' μ' εφτώχυνε, μ' εχαντάκωσε, μ'

αφάνισε». Κ' η φωνή, που 'βγαίνει από τα βαθύτατα σπλάχνα του, του είπε οπίσω: «Κάη, δε σκιάζεσαι; Πως τέτοιες σκέψεις γεννιώνται στην καρδιά σου; Να χύσεις το ίδιο σου το αίμα, να γένεις άτιμος φονιάς;»

«Του πρέπει» εσυλλογίστηκε «είταν κακός με μένα, θα 'μαι χειρότερος. Θηρίο, τίγρης ανημέρευτος· του πρέπει γιατί μ' έχασε τώρα τελειωτικώς. Ο παρτσινέβελός του ας τονε γλυτώσει, α μπορεί· θα ιδούμε». Και η φωνή του 'πε «Δε σκιάζεσαι το θεό; Δε σκιάζεσαι τη φούρκα;» - «Φούρκα» εσυλλογίστηκε περγελώντας «φούρκα, τώρα; γιατί είναι οι βουλευτάδες; το κόμμα θα 'νεργήσει και για μένα, το κόμμα είναι παντοδύναμο. Ποιο δικαστήριο θα με δικάσει; κι αν με καταδικάσει, το κόμμα θα με ξεκρεμάσει. Αλί σ' όποιον εχάθηκε. Είμαι χαμένος εγώ, ας χαθεί κι αυτός, ας χαθεί κι ας με χαλάσουν στο ύστερο, μεγάλο κακό δε θα μου κάμουν. Μπορεί και να μη με πιάσουν».

Κ' είπε της γυναικός του: - «Θα σκοτώσω»¹⁷⁴.

Μέσα από την οπτική πλευρά της Μαργαρίτας ο Πέτρος παρουσιάζεται όμορφος και δυναμικός άντρας:

«Είταν μεγάλος, πλατύς, ωραίος πολύ, με μαύρο στριμμένο μουστάκι, με λαμπερό βλέμμα! . . . Πως βαστούσε ψηλά το κεφάλι του! . . . ποιος θα τολμούσε να τονε γελάσει, να παίξει μαζί του; Μονάχα η βροντερή φωνή του έσκιαζε! . . . Κ' ήξερε αυτός να θέλει, και να εξουσιάζει . . . κ' ήξερε τι ήθελε, κ' ήξερε να υποτάξει την Τύχη!»¹⁷⁵.

Η αντωνυμία *αυτός* («Κ' ήξερε αυτός να θέλει, και να εξουσιάζει . . . κ' ήξερε τι ήθελε, κ' ήξερε να υποτάξει την Τύχη!») φανερώνει τη σύγκριση που κάνει η Μαργαρίτα μεταξύ του Πέτρου και του άντρα της, καθώς βλέπει στον Πέτρο το δυναμισμό που λείπει στο Γιώργη. Ο Πέτρος γοητεύει την Μαργαρίτα επειδή ξέρει τι θέλει στη ζωή του και μπορεί να εξουσιάζει και να υποτάσσει την τύχη του. Η μόνη, πλην κολοσσιαία, αδυναμία του, όπως προκύπτει από την πλοκή, είναι το πάθος για τη Μαργαρίτα, που θα τον οδηγήσει στο ψέμα, την αδικία και τέλος στο έγκλημα. Ο αναγνώστης παρακολουθεί τις εσωτερικές σκέψεις και τις ψυχικές διεργασίες του ήρωα πριν και μετά το έγκλημα. Ο Πέτρος αλλάζει μετά το έγκλημα. Δουλεύει πολύ,

¹⁷⁴ Κ. Θεοτόκης, *Διηγήματα Κορφιάτικες ιστορίες*, Αθήνα, Κείμενα, 1982, 36-37.

¹⁷⁵ Κ. Θεοτόκης, *Ο Κατάδικος*, 136.

πίνει, ξενυχτά για να ξεχάσει, παρόλα αυτά συνεχίζει να αγαπά παράφορα τη Μαργαρίτα και απαιτεί την αγάπη της. Ακόμα και όταν της αποκαλύπτει το έγκλημα που έκανε δε αποδεσμεύεται από τις τύψεις («Εγώ», της ξανάπε πάλε λυπημένος κι απελπισμένος, γιατί ούτε με την ξομολόγηση έβρισκε την ησυχία: «εγώ τον εσκότωσα!», ό.π., 122). Η ουσιαστική λύτρωση του Πέτρου γίνεται στη φυλακή, όταν αποκαλύπτει σε όλους την αλήθεια του φόνου και ζητά συγχώρεση από τον Τουρκόγιαννο:

«Και ζαλισμένος εβάρθηκε να τρέμει σύγκορμος και τα μάτια του εγέμισαν δάκρυα κ' έπειτα ένα κλάμα δυνατό τον ετίναξε, κρύος ιδρος τον έλουσε, γίνηκε κατακίτρινος, κ' ερώτησε τον εαυτό του πως θα μπορούσε αμέσως ν' αφανιστεί για να μην τον βλέπουν οι άνθρωποι οι άλλοι, καταλαβαίνοντας αυτήν τη στιγμή πως τους είχε αδικήσει όλους με το σκληρό φονικό, κ' έκρυψε το πρόσωπό του στα χέρια του κ' εσωριάστηκε χάμου. Τώρα πια δε μπορούσε καθόλου ν' αντισταθεί σ' εκείνην τη δύναμη που τον έσπρωχνε ακατανίκητη στο χαλασμό του. Κ' είπε με ξερή φωνή, μαζεύοντας όσο μπορούσε το κεφάλι μέσα στις πλάτες του: «Εγώ εσκότωσα! Τη νύχτα στο σκοτάδι του'χα στήσει καρτέρι!» Κ' αιστάνθηκε σα να' βγαينه από μέσα του μια φλόγα, αφήνοντας του πονεμένα τα σπλάχνα

[. . .]

Μα ο Τουρκόγιαννος ησύχα πάλε και ξανάπε: «Λέει ψέματα! Εγώ εσκότωσα κ' εγώ ετιμωρήθηκα. τόσο καιρό σας γελούσα!»

«Απ' όταν εσκότωσα» ξανάπε ο Πέτρος «ο ίσκιος του δε μ' άφησε γλυκιά στιγμή μου φανερωνότουν και στον ύπνο, κ' εξητούσε δευτερη φορά να τότε σκοτώσω, αφού είχα πάρει τη Μαργαρίτα, και δε θέλει ακόμη να με λησμονήσει!»

«Λέει ψέματα!» ξανάπε ο Τουρκόγιαννος: «εγώ εσκότωσα κ' ετιμωρήθηκα».

«Ω συμπάθησε!» του ξανάπε ο Πέτρος παρακαλώντας» (ό.π.,160-161)

Η αποκάλυψη της αλήθεια περιγράφεται, όπως και στην περίπτωση της αποκάλυψης στη Μαργαρίτα ότι αυτός είναι ο φονιάς, μετά από μια σύντομη περιγραφή της ψυχολογικής κατάστασης του ήρωα:

«Και ζαλισμένος εβάρθηκε να τρέμει σύγκορμος και τα μάτια του εγέμισαν δάκρυα κ' έπειτα ένα κλάμα δυνατό τον ετίναξε, κρύος ιδρος τον έλουσε, γίνηκε κατακίτρινος, κ' ερώτησε τον εαυτό του πως θα μπορούσε αμέσως ν' αφανιστεί για

να μην τον βλέπουν οι άνθρωποι οι άλλοι, καταλαβαίνοντας αυτήν τη στιγμή πως τους είχε αδικήσει όλους με το σκληρό φονικό, κ' έκρυψε το πρόσωπό του στα χέρια του κ' εσωριάστηκε χάμου» (ό.π.160).

Η φράση «τώρα πια δε μπορούσε καθόλου ν' αντισταθεί σ' εκείνην τη δύναμη που τον έσπρωχνε ακατανίκητη στο χαλασμό του» παραπέμπει στην αρχή του διηγήματος, όπου ο ήρωας νιώθει «αδύναμος», «μηδενισμένος» «υποταγμένος» σε «ασάλευτους και άσπλαχνους νόμους» (ο.π.19). Ο Πέτρος εξομολογείται ότι ποτέ δεν ησύχασε μετά το έγκλημα και η δυναμικότητα που έδειχνε ήταν προσποιητή. Ο ήρωας έχει διαπράξει ύβρη και τιμωρείται από τη δίκη των τύψεων που τον παρασύρει. Αυτή είναι και η τελευταία εικόνα που έχει ο αναγνώστης για τον Πέτρο.

7. Ενώ στην περίπτωση του Πέτρου έχουμε αρκετούς παρατιθέμενους και αφηγημένους μονόλογους, στην περίπτωση του Τουρκόγιαννου η αφηγηματική αυτή τεχνική περιορίζεται. Μονόλογο έχουμε κυρίως στην αρχή του έργου που μιλά με τα ζώα, αλλά και στο δικαστήριο, όπου φαντασιώνεται ότι η Μαργαρίτα τον συμπαθεί, καθώς επίσης και την πρώτη νύχτα στη φυλακή. Αντίθετα απ' ό,τι συμβαίνει με τους άλλους ήρωες, ο Τουρκόγιαννος αναδεικνύεται μέσα από το διάλογο και τη δράση, όπως δείχνουν οι σκηνές του τέταρτου κεφαλαίου (η συνομιλία του με τη Μαργαρίτα που θέλει να τον διώξει γιατί γνωρίζει τον παράνομο δεσμό της), του έκτου (η σύγκρουσή του με τον Γιώργη), και εκείνες του εντέκατου, δέκατου τρίτου, δέκατου τέταρτου και δέκατου πέμπτου κεφαλαίου (η απόδοση της αποστολικής δράσης του στη φυλακή).

Ο Τουρκόγιαννος αποτελεί σύμφωνα και με τον τίτλο του έργου το πρωταγωνιστικό πρόσωπο. Η απόδοσή του από την αρχή του έργου και το σχόλιο του αφηγητή ότι το πρόσωπό του «μολογούσε τη γαλήνη της ψυχής του και της καρδιάς του την καλοσύνη» (ό.π., 9), προϊδεάζουν θετικά τον αναγνώστη για τον ήρωα. Είναι ο καλοκάγαθος ήρωας που μιλά ήρεμα και νοιάζεται για την τιμή της Μαργαρίτας γιατί την αγαπά «σαν Παναγιά [τ]ου» (ό.π., 48).

Ο διάλογος του με τη Μαργαρίτα στο πέμπτο κεφάλαιο μετατρέπεται σε μονόλογο, καθώς στρέφεται στο παρελθόν του, στη μητέρα του, στην αγάπη του για την Μαργαρίτα και στον ξενιτεμό του που ήταν και ο λόγος της αλλαγής του σε καλύτερο άνθρωπο (ό.π., 42). Ο Τουρκόγιαννος αντιλαμβάνεται ότι η Μαργαρίτα θέλει να πουλήσει τα ζώα για να τον διώξει από το σπίτι, αφού είχε υποψιαστεί το

δεσμό της με Πέτρο. Παρόλα αυτά υποταγμένος στον αγνό έρωτα του για εκείνη, δεν υπερασπίζεται τον εαυτό του, ούτε στον άντρα της, αλλά και ούτε στο δικαστήριο όταν τον κατηγορούν άδικα για το φόνο. Στο δικαστήριο μαγεμένος από την παρουσία της Μαργαρίτας ξεχνά τα λόγια του («Και τώρα πια δεν ένιωθε τι έλεγαν γύρω του κι ούτε το νόημα που 'χαν τα λόγια της Μαργαρίτας, παρά άκουε μαγεμένος τη γητεύτρα φωνή της», ό.π., 71) και προκαλεί το γέλιο του ακροατηρίου με τα λεγόμενά του. Ακόμη και ο συνήγορός του δεν πιστεύει στην αθωότητά του και ζητά να του δοθεί χάρη λόγω φρενοβλάβειας (ό.π., 83).

Πρόκειται για έναν ήρωα με εσωτερικό βάθος. Είναι εξαρχής αφηγηματικά δοσμένος και δεν επιφυλάσσει εκπλήξεις για τον αναγνώστη. Αρχικά ο Τουρκόγιαννος ήταν ερωτευμένος με τη Μαργαρίτα, στη συνέχεια όμως όταν προσπάθησε να τη φιλήσει και αυτή τον έδιωξε, έφυγε στα ξένα και με την πάροδο του χρόνου η αγάπη του μετατράπηκε σε αγνό έρωτα. Είναι καλοκάγαθος και κάνει τα πάντα για να προστατεύσει την τιμή της Μαργαρίτας. Ακόμα και όταν θυσιάζεται σε ισόβια φυλάκιση για ένα έγκλημα που δεν έκανε, ο αναγνώστης δεν εκπλήσσεται από τη συμπεριφορά του ήρωα, αφού ο Τουρκόγιαννος αποτελεί μια εκδοχή ρομαντικού ήρωα που βλέπει τις καταστάσεις μέσα από το πρίσμα ενός υψηλού ιδανισμού. Οι αντιλήψεις του φαντάζουν παράξενες και ενίοτε γελοιογραφικές¹⁷⁶:

[στο δικαστήριο]

«Θέλεις να στείλεις στην κρεμάλα ένα ορφανό άνθρωπο, που δε σ' επείραξε ούτε στο νύχι. Δεν πειράζει. Ο θεός ας σπλαχνιστεί την κακοσύνη σου, κι ας είμαι εγώ η αφορμή που θα γίνεις καλός μιαν ημέρα. Εγώ δεν εσκότωσα· το ξέρεις».

Το δικαστήριο εγέλασε πάλε κι ο γιατρός εθύμωσε με τον Τουρκόγιαννο και με την ανόητη θεολογία του. «Αυτά σου τα κάνει η θεολογία» του'πε. «Α, η θρησκεία έχει τρομερά αποτελέσματα» (ό.π., 76)

[στη φυλακή]

«Μα να προδώσεις τον Άη-Γιάννη τον Τουρκόγιαννο» είπε με φρίκη ο Κάης.

¹⁷⁶ Ό.π., 76,83,123,147 και 156.

«Αν εκατάδινα άλλονε» είπε ο αγιογράφος «ποιος ξέρει τι θα τραβούσε το τομάρι μου. Και δεν το'χω για πέταμα!»

«Τέτοιο παλιοτόμαρο» είπε καταφρονετικά ο Κάης.

«Είναι κι αυτός πλάσμα του θεού» είπε ο Τουρκόγιαννος αναστενάζοντας.

Και σε λίγο επρόσθεσε σκεπτικός: «Η καταδίκη είναι για όλους τιμωρία, μα όχι και σωφρονισμός! . . .»

Ο κλέφτης εγέλασε. Ο αγιογράφος εκοίταξε τον Τουρκόγιαννο κ' έμεινε λίγες στιγμές σκεπτικός, θωρώντας τη γαληνή παθιασμένη του όψη και στο ύστερο εγέλασε και κείνος και του'πε: «Μα τι κουτός είσαι, καημένε Άη-Γιάννη Τουρκόγιαννε». (ό.π., 147)

Η μόνη προσωρινή αλλαγή που παρατηρείται στη στάση του, είναι η πρώτη μέρα στη φυλακή όταν απογοητευμένος θυμώνει με τον εαυτό του γιατί δεν αντέδρασε και θυμώνει με την αδικία που κυριαρχεί στον κόσμο:

«Γιατί να 'ναι αυτός στη φυλακή, κι ο κακούργος που'χε αληθινά σκοτώσει τον Αράθυμο να χαίρεται τον όμορφο κόσμο και να χαίρεται το κέρδος της ληστείας;» (ό.π., 93)

Το ξέσπασμα όμως αυτό γρήγορα ξεπερνιέται και εφησυχάζει στην ιδέα ότι είναι προορισμένος από το Θεό να λυτρώνει αμαρτωλές ψυχές:

«Και στην καρδιά του Τουρκόγιαννου έφεξε ένα άλλο φως: η ελπίδα πως προορισμένος είταν, αυτός ο ίδιος, να οδηγήσει εκείνον τον άνθρωπο στο δρόμό του λυτρωμού του· ίσως κι άλλους ανθρώπους, που είταν μαζί του σ' αυτήν τη φυλακή ή που θα έρχονταν, κ' εφαντάστηκε πως η βουλή της θείας Πρόνοιας τον είχε ρίξει εκεί μέσα μ' έναν αγαθοεργό σκοπό να γλυτώνει ανθρώπινες αμαρτωλές ψυχές, κι ολομεμιάς το πρόσωπό του ξαναπήρε τη φαιδρή γαληνή συνηθισμένη του όψη και η ανήσυχη και ταραγμένη ψυχή του ολομεμιάς επράυνε» (ό.π., 126).

Μετά το κεφάλαιο αυτό αποκαλύπτεται η αποστολική δράση του Τουρκόγιαννου στη φυλακή. Το εντέκατο, δέκατο τρίτο και δέκατο τέταρτο κεφάλαιο αναπτύσσουν την αποστολική δράση του Τουρκόγιαννου και την απόφασή του να βοηθάει αμαρτωλές ψυχές. Το κήρυγμα του Τουρκόγιαννου δε βρίσκει ανταπόκριση και

πολλοί κατάδικοι το θεωρούν «κουτό» και γελάνε με τα λεγόμενά του («Μα τι κουτός είσαι, καημένη Άη - Γιάννη Τουρκόγιαννε!», 147). Ο Τουρκόγιαννος αρνούμενος την αθωότητά του ακόμη και τη στιγμή που ο Πέτρος ομολογεί ενώπιον του ενοχή, παραμένει προβλέψιμος ήρωας.

Μέσα από το κεντρικό πρόσωπο του *Άη-Γιάννη Τουρκόγιαννου* προβάλλει το δισυπόστατο κωμικοτραγικό πορτραίτο του «σοφού χαζούλη» και του «τραγικού γελωτοποιού» της καρναβαλικής λογοτεχνίας¹⁷⁷. Είναι ο ήρωας που αναζητά την αλήθεια, στο δρόμο της χριστιανοσύνης, με αποτέλεσμα να προσλαμβάνεται ως «κουτό[ς]» (147). Ο Κατάδικος παρεκκλίνει από την κοινή ψυχολογία και νοοτροπία. Όλες οι αντιλήψεις και οι πράξεις του μοιάζουν ανάρμοστες (ο αγνός έρωτάς του για τη Μαργαρίτα, η ομολογία ενός εγκλήματος που δεν έκανε, η αδελφική του αγάπη προς τους εχθρούς του, τον Πέτρο δηλαδή και τον αγιογράφο στη φυλακή)¹⁷⁸ και προκαλούν το γέλιο¹⁷⁹.

Στη νουβέλα ο αφηγητής χρησιμοποιεί την επαναληπτική αφήγηση (ένα γεγονός που έγινε μια φορά αναφέρεται περισσότερες φορές)¹⁸⁰. Συγκεκριμένα ο Τουρκόγιαννος λέει μια ιστορία στην οποία μια γυναίκα είχε δεσμό με ένα παντρεμένο και εκείνος για να μην τη χάσει την πάντρεψε με τον μικρό αδερφό του. Όταν ο αδερφός του έμαθε την παράνομη σχέση τους, σκότωσε τον αδερφό του και πήγε στη φυλακή. Σύμφωνα με το Genette η επαναληπτική αφήγηση δεν πρέπει να

¹⁷⁷ Υιοθετώ αυτούσια τους συγκεκριμένους όρους του Bakhtin, όπως τους χρησιμοποιεί στη μελέτη του. Βλ.: Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 242.

¹⁷⁸ Σύμφωνα με τον Bakhtin το πιο τυπικό θέμα της μενίπειας σάτιρας είναι «το θέμα του ανθρώπου ο οποίος είναι ο μόνος που ξέρει την αλήθεια, με αποτέλεσμα να γίνεται περίγελος των πάντων σαν να ήταν τρελός»: *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 244.

¹⁷⁹ Οι πρώτοι κριτικοί εντόπισαν αναλογίες του Τουρκόγιαννου με το Μίσκιν από τον *Ηλίθιο* του Ντοστογιέφσκι. Παραθέτω ενδεικτικά: Τερζάκης Άγγελος, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης»: «Την ψυχολογική ιδιοτυπία του κεντρικού του ήρωα ο Θεοτόκης μας τη δικαιολόγησε προκαταβολικά με τρόπο δεξιότατο: Ο Τουρκόγιαννος: δεν είναι τύπος συνηθισμένος του ελληνικού χωριάτικου περιγυρου. Δεν αποτελεί ηθογραφική αξία. Είναι ο γιός μιας χριστιανής αρβανίτισσας, κοινωνικά διασυρμένης κι' ενός Τούρκου, — ψυχή ξένη, παράδοξη, μυστική. Κάτι σαν κληρονομικό στίγμα, η διασταύρωση παράταιρων αιμάτων, μοιάζει να του προκαθορίζει τη μοίρα του και να τον παρακολουθεί παντού. Η καταγωγή αυτή του Τουρκόγιαννου παίζει εδώ το ρόλο περίπου της επιληψίας στον πρίγκιπα Μίσκιν. (Ντοστογιέφσκι : «Ο Ηλίθιος»). Τον τοποθετεί έξω από το κοινό μέτρο, χωρίς και να του κόβει ουσιαστικά τους ανθρώπινους δεσμούς. Ο κατάδικος αυτός έχει το προνόμιο να κάνει πράξεις και να έχει σκέψεις που θα έμοιαζαν απίθανες αν είχαν για υποκείμενο οποιονδήποτε άλλον έξω από αυτόν τον ίδιο», Σαχίνης Απόστολος: Το μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Νέα Εστία*, τομ. ΝΗ, τεύχ.681, Νοέμβρης 1955, 1496-1503: «. . . στη διαγραφή της μορφής του Τουρκόγιαννου αναγνωρίζονται τα χαρακτηριστικά της ύπαρξης του πρίγκιπα Μίσκιν από τον Ηλίθιο του Dostoevsky. . . », Κόρφης Τάσος, «Τουρκόγιαννος, η αποπνευμάτωση του πάθους», *Πόρφυρας* 80 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης : *Τα πρακτικά ενός Συνεδρίου*], (Ιαν.-Μάρτ. 1997), 369-377.

¹⁸⁰ G. Genette, *Ο λόγος της Αφήγησης*, 183-184.

θεωρείται πανομοιότυπη επανάληψη ενός γεγονότος στην αφήγηση, αλλά μάλλον ως αφήγηση του ίδιου γεγονότος με «υφολογικές παραλλαγές», αλλά και με παραλλαγές στην προοπτική¹⁸¹. Έτσι, μπορούμε εύλογα να ισχυριστούμε ότι το συγκεκριμένο γεγονός που γίνεται αντικείμενο επαναληπτικής αφήγησης, εξυπηρετεί διαφορετικό σκοπό, ανάλογα με τη στιγμή που λέγεται. Τις προηγούμενες φορές η ιστορία αυτή λέγεται από τον Τουρκόγιαννο στη Μαργαρίτα σε ανύποπτο χρόνο, προφανώς για να της μιλήσει για τη ζωή του, αντίθετα, τη συγκεκριμένα μέρα που της αποκαλύπτει ότι γνωρίζει το δεσμό της με τον Πέτρο, η ιστορία έχει διπλό σκοπό: αφενός να προστατεύσει τη Μαργαρίτα από την απιστία επισημαίνοντάς της τα σκοτεινά σημεία στα οποία οδηγεί το ερωτικό πάθος τον άνθρωπο, αφετέρου να προϊδεάσει τον αναγνώστη για την εξέλιξη του έργου. Πρόκειται για δύο παράνομες σχέσεις που οδηγούν στο φόνο. Στη μια φυλακίζεται ο πραγματικός φονιάς (Κάης), ενώ στην άλλη ένας αθώος (Τουρκόγιαννος). Ο ήρωας που περιγράφει στην ιστορία του ο Τουρκόγιαννος, συναντιέται με τον Κατάδικο στη φυλακή και ο τελευταίος προσπαθεί να τον οδηγήσει στο δρόμο της μετάνοιας, κάτι που επιτυγχάνεται στο τέλος, αφού ο Κάης αποφεύγει να κάνει ένα δεύτερο φόνο στη φυλακή, αποκτά τη γαλήνη της ψυχής του και στο τέλος αποφυλακίζεται.

Στο έργο συγκρούονται δύο κοσμοθεωρίες. Η θεωρία του Πέτρου και η θεωρία του Τουρκόγιαννου. Σύμφωνα με τον Τουρκόγιαννο «στον κόσμο δε μπορεί να 'ναι ευτυχισμένοι παρά ή εκείνοι που κάνουν το καλό, ή εκείνοι που όταν αμαρτήσουν αληθινά μετανοιώνουν» (ό.π., 156), ενώ σύμφωνα με τον Πέτρο «υπάρχει στον κόσμο κι άλλη ευτυχία, κι αυτή είναι η αληθινή: του ανθρώπου που εξουσιάζει· εκείνος υποτάζει την τύχη του, η θέλησή του γίνεται, και νικάει όλα τα εμπόδια» (ό.π., 157). Και οι δύο ήρωες κάνουν πράξη τη θεωρία τους, αναπτύσσοντας ο καθένας τη δική του γραμμή εξέλιξης. Ο Πέτρος με το να σκοτώσει τον Γιώργη και να παντρευτεί τη Μαργαρίτα, και ο Τουρκόγιαννος γινόμενος ένας «άγιος» που δεν αδικεί αλλά αντίθετα πληρώνει τα αμαρτήματα των άλλων. Ενώ λοιπόν σε όλο το έργο ο Τουρκόγιαννος αδικείται και καταντά ο περίγελος των άλλων ηρώων, στο τέλος δικαιώνεται με τη μετάνοια του Πέτρου και θριαμβεύει η δική του θεωρία. Στο κρίσιμο ερώτημα ενός από τους κατάδικους προς τον Πέτρο «Κ' είσαι ευτυχισμένος;», ο Πέτρος αποφεύγει να απαντήσει, ενώ τα τελευταία του λόγια αποκαλύπτουν την αδυναμία του: «Απ' όταν εσκότωσα ο ίσκιος του δε μ' άφηνε

¹⁸¹ Ο.π., 184.

γλυκιά στιγμή» (ό.π., 161). Έτσι, ο μεν Πέτρος θα αποκτήσει περισσότερη σοφία, μέσα από τη μετάνοιά του, ενώ ο Τουρκόγιαννος θα κατακτήσει το ύψος του ήρωα – σωτήρα ψυχών- που θυσιάζεται για τους άλλους.

8. Το κεντρικό όμως πρόσωπο στον *Κατάδικο* είναι η Μαργαρίτα. Μέσα από τα λόγια του Πέτρου αποδίδεται ο δυναμικός της χαρακτήρας. Αυτή έσωσε τον άντρα της όταν είχε οικονομικές και οικογενειακές δυσκολίες, κάνοντας σεβαστή και κυρίαρχη την άποψή της:

«Εσυχοδούλευε στου Αράθυμου του γειτόνου του και την έβλεπε συχνά, κ' έβλεπε το σέβας και την υπακοή τ' αντρός της σ' εκείνην. Πάντα η γνώμη της εκυρίευε· πάντα έλεγε εκείνη το σωστό· πάντα ο Αράθυμος εθυμότουν πως η Μαργαρίτα τον είχε βγάλει από τες στενοχώριες και τες συφορές που εφοβέριζαν το σπίτι του.» (ό.π., 24).

Η Μαργαρίτα εμφανίζεται εξαρχής ως απολύτως ενεργητικός ήρωας, καθώς μηχανεύεται τα πάντα για να απολαμβάνει όχι μόνο την υπόληψη που της προσέφερε ο άντρας της, αλλά και τον έρωτα του Πέτρου. Είναι, επομένως, η γυναίκα που τα θέλει όλα στον απόλυτο βαθμό και χωρίς την παραμικρή παραχώρηση. Όταν ο Πέτρος της λέει ότι θα βρει άλλη γυναίκα να παντρευτεί για να γλιτώσει από τον έρωτά της, γελάει μαζί του («Α, δε μου αποκρένεται ο λεβέντης μου! είπε πάλε πειραχτικά η Μαργαρίτα· «κ' έχουμε και φοβέρες! Ναίσκε, ναίσκε, φοβέρες! Πότε, Πέτρο, και ποιάνε;», 11), ταυτόχρονα όμως τον αποθαρρύνει («Μη με χάσεις» εψιθύρισε φοβισμένη· «δεν έχεις μυαλό!», 12). Η πρώτη φράση φανερώνει ότι η Μαργαρίτα εξουσιάζει τον Πέτρο, καθώς τον ειρωνεύεται και τον κοροϊδεύει, ενώ η δεύτερη παρουσιάζει το φόβο της. Μέσα στη ψυχή της ηρωίδας κυριαρχεί η εξουσία και ο φόβος. Πρόκειται για μία γυναίκα που εξουσιάζει τους άντρες της ζωής της και από την άλλη φοβάται. Η φράση «Μη με χάσεις» [...] «δεν έχεις μυαλό!» είναι διφωνική, καθώς ορίζεται, από τη Μαργαρίτα, ως παράλογη η πράξη του Πέτρου να διακόψει την παράνομη σχέση του μαζί της και να παντρευτεί μιαν άλλη που θα είναι αποκλειστικά δική του. Από τη μια απολαμβάνει τη διπλή σχέση, από την άλλη φοβάται να χάσει τη σταθερότητα της διπλής αυτής σχέσης και ταυτόχρονα την υπόληψή της, αν φανερωθεί η παράνομη σχέση της με τον Πέτρο.

Ο μονόλογος του Πέτρου είναι αποκαλυπτικός για το είδος της έκκεντρης, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, δυναμικότητας της Μαργαρίτας και της μαγνητικής πλην αυτοϋπονομευόμενης εξουσίας που ασκεί πάνω του. Η δύναμη της αυτή είναι σε θέση αφενός να εξισώνει την ευδαιμονία με την αθεράπευτη καθήλωση στο «σκληρό κι αβάσταχτο βασανιστήριο» (όπως ομολογεί ο Πέτρος), αφετέρου να έχει εκείνα τα διαλυτικά αποτελέσματα, τα οποία οδηγούν στην ήττα της ανθρώπινης ύπαρξης εν κοινωνία και στην ήττα της ανθρώπινης αυτοσυνειδησίας. Ο Πέτρος δεν μπορεί να απορροφήσει πλήρως τις αντιστάσεις και την αμφισβήτηση, γι' αυτό και «οργίζεται», δείχνοντας ότι απέχει πολύ του απόλυτου ελέγχου :

«Ω, η Μαργαρίτα! αυτή και μόνη ήταν όλη η ζωή του, η άπειρη χαρά του, ήταν το σκληρό κι αβάσταχτο βασανιστήριό του, ήταν εκείνη που τον εχώριζε από τη ζωή, ενώ ήταν τον ίδιο καιρό και η ζωή του. Και πως την αγαπούσε! πως αγαπούσε και κάθε της ελάττωμα! πως αγαπούσε και τους πόνους που τον έκανε να υποφέρει. Την έκρινε δύστροπη, φιλόνηκη, δειλή, ήξερε πως το παραμικρό την έκανε κακή, πως κάθε ανησυχία που ημπορούσε να της δώσει η αγάπη του την όργιζε, πως τον ήθελε υποταγμένο στη θέλησή της, υπομονητικόν, απαραπόνητο και πως ήθελε να τον βλέπει να υποφέρει και να διψάει πάντα αχόρταστη αγάπη. Μα την αγαπούσε» (ό.π., 17- 18)

Η Μαργαρίτα διαστίζεται μέσα από το μονόλογο του Πέτρου με κατεξοχήν αρνητικές ιδιότητες, είναι «δύστροπη, φιλόνηκη, δειλή», άνθρωπος που προκαλεί πόνο, που δεν ανέχεται την ισότιμη ερωτική παρουσία του ανθρώπου που τον αγαπά, που στόχος της είναι να εξουσιάζει, εκφράζοντας έναν άκρως κατασταλτικό τύπο ζωής που αδιαφορεί για την πραγματική ζωή και μάλιστα την αποστρέφεται, και θέλει να οδηγήσει ανθρώπους όπως ο Πέτρος στην απόλυτη υποταγή του νου και της σκέψης.

Ωστόσο, ο άνθρωπος αυτός της εξουσίας, δηλαδή η Μαργαρίτα κλονίζεται από την εισβολή όποιου πράγματος ξεπερνά τους επιβεβλημένους κανόνες, και «οργίζεται» λόγω της ανεξέλεγκτης «ανησυχί[ας]» που εκείνο προκαλεί και εκείνη δεν μπορεί να το τιθασεύσει (έμμεση ομολογία μιας εξουσίας γεμάτης ερωτηματικά), όπως συμβαίνει με την «ανησυχία που ημπορούσε να της δώσει η αγάπη» του Πέτρου. Μετά από το θάνατο του άντρα της και ιδιαίτερα μετά την εξομολόγηση του Πέτρου για το φόνο, η Μαργαρίτα καταλήγει ένας παθητικός "νεκρός" ήρωας,

έχοντας πλέον απωλέσει το εξαρχής διακυβευμένο κύρος της, καθώς πλέον η αγάπη του Πέτρου έχει γίνει μια κολοσσιαία «ανησυχία» που μεταμορφώνεται για την ίδια σ' ένα αξεπέραστο μαρτύριο και ταυτόχρονα φόβο όταν μορφοποιείται σε ερωτική συνεύρεση.

Η ηρωίδα αποκαλύπτεται αρχικά μέσω των διαλόγων, μετά το έγκλημα όμως ο αφηγητής την παρουσιάζει μέσα από τις εσωτερικές της σκέψεις και ανησυχίες.

Στο έργο αυτό ο Θεοτόκης εγκαινιάζει ένα νέο τύπο γυναίκας που θα επεξεργαστεί συστηματικά στη συνέχεια, όπως φαίνεται στην περίπτωση της Μαρίας στη νουβέλα *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*. Ο Ν. Καββαδίας υποστηρίζει ότι όλες οι ηρωίδες του Θεοτόκη (και οι ενάρετες και οι παραστρατημένες) «είναι θύματα της κατεστημένης ηθικής, υποχείρια των ανδρών ή όργανα των παθών και των συμφερόντων τους»¹⁸², θέση που όμως απλουστεύει τη συνθετικότητα του ζητήματος και ασφαλώς δεν φαίνεται να ισχύει στην περίπτωση της Μαργαρίτας, μιας εξουσιαστικής, πλην έκκεντρης μηχανής που ελέγχει εκ πρώτης όψεως και κατά τις περιστάσεις τρεις άντρες, ένα σύζυγο, έναν εραστή και τον Τουρκόγιαννο, κλονίζεται εντούτοις εκ των έσω και μένει επί της ουσίας μετέωρη. Η αβεβαιότητα της Μαργαρίτας και η συστηματική παλινδρόμησή της "δηλητηριάζουν" τη φωνή της και δεν την αφήνουν να ακουστεί:

«[Κ]αι η καρδιά της την ορμήνεψε πάλε να χαλάσει την απόφασή της και να βαστάξει τον καλόν άνθρωπο σπίτι της [. . .] Εκατάλαβε άξαφνα πως ο Τουρκόγιαννος ήξερε το μυστικό της κ' επρόσμενε παρέτοιμη τώρα να υπερασπιστεί. Και τούτη η σκέψη εφαρμάκωσε ολομεμιάς την τρυφερή συγκίνηση που λίγο είχε δοκιμάσει»(ό.π., 46-47) .

Κ' είπε με το νου της: «Πως μπορώ να συκοφαντώ έτσι έναν καλόν άνθρωπο;» [. . .] [Η] καρδιά της την ορμήνευε να μιλήσει, αλλά η φωνή δε βγήκε από το λάρυγγά της.» (ό.π., 61,63).

Η Μαργαρίτα βρίσκεται σε μια διαρκή εκκρεμή κατάσταση. Από τη μια πλευρά λυπάται εκ πρώτης όψεως τον Τουρκόγιαννο, από την άλλη όμως σκέφτεται ότι πρέπει να τον διώξει για να σώσει την υπόληψή της και να χαρεί τον παράνομο έρωτά

¹⁸² Ν. Καββαδίας, «Οι ηρωίδες του Κωνσταντίνου Θεοτόκη»: *Κωνσταντίνος Θεοτόκης Τα πρακτικά*, 427.

της. Τα πράγματα εντούτοις δεν είναι και τόσο απλά, γιατί κατά βάθος η ηρωίδα τρέφει βαθύ θαυμασμό για τον Τουρκόγιαννο, τον οποίο εκδηλώνει στις διφωνικές διατυπώσεις «συκοφαντώ» και «καλ[ός] άνθρωπ[ος]», που "ακούγονται" στο νου της. Οι διατυπώσεις αυτές, λόγοι καταγόμενοι από άλλα ομιλιακά συμφραζόμενα, όπου η τιμιότητα ως αντίπαλον δέος της συκοφαντίας και ο «καλ[ός] άνθρωπ[ος]» νοσηματοδοτούν τη ζωή και της δίνουν την υψηλότερη αξία, αποσυναρμολογούν το οικοδόμημα του νου της Μαργαρίτας, φέρνοντας στο εσωτερικό του ανοίξεις έννοιες και αξίες. Ο φόβος της υπόληψης και η επιθυμία της να κρατήσει τη διπλή σχέση υπερνικούν το θαυμασμό και την τιμιότητα με αποτέλεσμα τη συναίνεση της Μαργαρίτας στο οργανωμένο έγκλημα του Πέτρου.

Ο κόσμος που τροφοδοτεί την ηρωίδα είναι η σαγήνη, καθώς ασκεί την δική της εξουσία, είτε με τη φυσική ωραιότητα της παρουσίας της είτε με τα μαγευτικά για τους αποδέκτες λόγια της. Στο δικαστήριο ο Τουρκόγιαννος μαγεύεται από τη φωνή της και δεν ακούει τις κρίσιμες ερωτήσεις που του υποβάλλουν («Και τώρα πλια δεν ένιωθε τι έλεγαν γύρω του κι ούτε το νόημα που 'χαν τα λόγια της Μαργαρίτας, παρά άκουε μαγεμένος τη γητεύτρα φωνή της. . . », ό.π., 71), και το ίδιο ισχύει για τον Πέτρο: «Και κατάλαβε πως συχνά, όταν η Μαργαρίτα του μιλούσε, ή μιλούσε αλλουνού ανθρώπου, αυτός δεν ένιωθε πλια τα λόγια της, και μαγεμένος άκουε μόνο της γλυκιάς φωνής της τους τόνους, σα να 'ταν η φωνή εκείνη ένα μαγευτικό όργανο που λαλούσε αγγελικούς σκοπούς», (ό.π., 24).

Η Μαργαρίτα εξουσιάζει τον άντρα της, τον εραστή της και τον Τουρκόγιαννο, αλλά ταυτόχρονα, όπως προαναφέραμε, τους φοβάται. Φοβάται να χάσει τον πατέρα των παιδιών της και την οικογενειακή γαλήνη, φοβάται να χάσει την αγάπη του Πέτρου αφήνοντάς τον στην αγκαλιά μιας άλλης γυναίκας («Μη με χάσεις» επιθύρισε φοβισμένη· «δεν έχεις μυαλό!», ό.π., 12), φοβάται, τέλος, τον Τουρκόγιαννο μήπως αποκαλύψει το μυστικό της παράνομης σχέσης της.

Στη συνέχεια θα αναγκαστεί να ζήσει με έναν άντρα, τον Πέτρο, που έχει μετατραπεί πλέον σε αθεράπευτο βασανιστήριο, έχοντας αντιστρέψει τους ρόλους θύτη και θύματος, κυρίαρχου και δούλου, και ταυτόχρονα αναποδογυρίσει τον κόσμο που τροφοδοτούσε τη Μαργαρίτα. Ο παρακάτω μονόλογος είναι χαρακτηριστικός για την αλλαγή της Μαργαρίτας μετά το θάνατο του άντρα της και την αποκάλυψη της ενοχής του Πέτρου:

«Η Μαργαρίτα εσηκώθηκε, ξεφυτίλισε το λυχνάρι κ' εστοχάθηκε ανήσυχη. «Εχτές είταν καλά. Είχε έρθει νωρίς στο σπίτι, είταν όλα τα παιδιά σηκωμένα· και κρασιμένος είχε πέσει ευτός στο κρεβάτι κ' είχε αποκοιμηθεί αμέσως. Ούτε τους είχε μιλήσει. Μα απόψε;» [. . .] Και ξακολούθησε τη σκέψη της. «Εψές εψες καλά είχε γλιτώσει· δε βρέθηκαν ούτε στιγμή μοναχοί τους δεν είχε πάει στο κρεβάτι παρά όταν τον είχε ακούσει να ρουχαλίζει» [. . .] «Απόψε απόψε πώς να γλιτώσω . . . Τώρα θα 'ρθει σε λίγο!» [. . .] «Κι αχ! είτανε τόσο αχόρταστη η αγάπη του! [. . .] Μα αχ την αγαπούσε! Ω! πως τη φιλούσε αχόρταστα ενώ εκείνη ελίγωνε, στα μάγουλα, στα μάτια, στο στόμα! Πως την έσφιγγε μέσα στη μια του παλάμη το μικρό της κεφάλι! Είτανε μεγάλο το χέρι του, κείνο το χέρι που 'χε σκοτώσει! Ένας βαρύς αναστεναγμός της βγήκε από τα χείλη. Θα 'θελε να 'ταν πεθαμένη· ας περπατούσαν στον κόσμο ορφανά τα παιδιά της! Δεν την ήθελε αυτήν την άσχημη, την τρομερή του αγάπη, που γι' αυτήνε είταν μαρτύριο» (ό.π., 134-137).

Η Μαργαρίτα βρίσκεται σε μια αδιάλειπτη εκκρεμότητα: από τη μια νιώθει μεγάλο έρωτα για τον Πέτρο («Ω! πως τη φιλούσε . . .»), από την άλλη όμως δε μπορεί να ξεχάσει το κρίμα, με αποτέλεσμα να μη μπορεί να του δοθεί όπως πριν («Δεν την ήθελε αυτήν την άσχημη, την τρομερή του αγάπη, που γι' αυτήνε είταν μαρτύριο.»). Έχει διασαλευτεί οριστικά η οριοθετική γραμμή μεταξύ εξουσίας και φόβου και επικρατεί ο φόβος στη ζωή της, μιας και η Μαργαρίτα δεν ελέγχει πλέον τον Πέτρο. Θα προτιμούσε να είναι νεκρή και ας έμεναν ορφανά τα παιδιά της. Η πραγματική ησυχία για εκείνην έχει γίνει πλέον να μη βλέπει μπροστά της τον Πέτρο, ή μάλλον ακριβέστερα, να τον δει στη φυλακή και να γλιτώσει από τον παράφορο έρωτά του· για το λόγο αυτό χαμογελάει ευχαριστημένη όταν μαθαίνει από την κόρη της ότι τον κυνηγάει η χωροφυλακή: ««Κι αντιστάθηκε στην αρχή. Και θα πάει φυλακή» κ' εχαμογέλασε» (ό.π., 134).

Για να αποφύγει την ερωτική επαφή μαζί του, ξενυχτά τα παιδιά δίπλα της, ώστε όταν έρθει ο Πέτρος να πάει μεθυσμένος στο κρεβάτι και να αποκοιμηθεί. Τις νύχτες που δεν το κατορθώνει αυτό, υποφέρει και προβάλλει ως δικαιολογία ότι βλέπει οπτασίες με το νεκρό άντρα της, υποτάσσεται όμως τελικά στην αγκαλιά του Πέτρου σαν «ένα λείψανο κρύο»:

«Και την έσπρωξε με δύναμη ως το κρεβάτι και την ξάπλωσε απάνου. Αυτή εκρύωσε ακόμα περσότερο, τόσο που ετουρτούριζε, άκουσε να βοϊζουν τ' αυτιά της, τα χείλη

της εμαράθηκαν, κ' ενώ ο άντρας της της πετούσε βιαστικά τα ρούχα από πάνω της και την έγδυne, άκουε να τρέχει παγωμένος στο κορμί της ο ιδρος. Είτανε τώρα ο Πέτρος πάνωθι της. Ανάστρεψε το κεφάλι κ' εκρατούσε κλειστά τα μάτια για να μη βλέπει το λαμπρό του βλέμμα και να μη μυρίζεται την πνοή του· η αγάπη του είτανε μαρτύριο! Κ' ελιγοθύμησε. Κι ο Πέτρος ενόμιση πως είχε στην αγκαλιά του ένα λείψανο κρύο, μα δεν την άφησε για τούτο. . . » (ό.π., 140-141).

Η Μαργαρίτα μετά τη δολοφονία του άντρα της υποτάσσεται στη μοίρα της και από δυναμική μυθιστορηματική προσωπικότητα, η οποία ορίζει και ελέγχει τις τύχες των ανδρών που την περιβάλλουν, μεταμορφώνεται σε πλάσμα ανίκανο να ορίσει την ίδια του τη ζωή, ένα «κρύο λείψανο». Από την εξουσία εκπίπτει στην υποτέλεια.

Συμπεράσματα

Στον *Κατάδικο* οι ήρωες αποκαλύπτονται μέσα από την τεχνική των διαλόγων και των μονολόγων. Ο αφηγητής με τη χρήση των μονολόγων αποδίδει τις σκέψεις όλων των ηρώων, αλλά δίνει έμφαση στον Πέτρο και στην Μαργαρίτα. Ο αφηγητής χρησιμοποιεί και τους τρεις τρόπους απόδοσης του εσωτερικού κόσμου: ψυχοαφήγηση, παρατιθέμενο μονόλογο, αφηγημένο μονόλογο. Η Μαργαρίτα αρχικά παρουσιάζεται μέσα από τα διαλογικά μέρη δυναμική και εξουσιαστική, καθώς ελέγχει τρεις άντρες με δύναμη ωστόσο κλονισμένο κύρος, όπως δείξαμε παραπάνω, ενώ στη συνέχεια, μετά τη δολοφονία του Γιώργη, καταλήγει ένα «λείψανο κρύο» και αποκαλύπτεται η “νεκρή” ζωή της μέσα από τους μονολόγους της. Αντίθετα, ο Πέτρος αρχικά αποκαλύπτεται μέσα από την τεχνική των μονολόγων, όπου παρουσιάζεται το πάθος του για τη Μαργαρίτα και το αδιέξοδο της ζωής του, καθώς δε μπορεί να την έχει όπως ο ίδιος θέλει· στη συνέχεια όμως που επιτυγχάνει το στόχο του, αποκαλύπτεται μέσω των διαλόγων, ότι επιφανειακά μόνον ελέγχει τη ζωή του, για να εκδιπλωθεί στην πορεία η εκκρεμότητα της ζωής του εξαιτίας του εγκλήματος που διέπραξε και των αποτελεσμάτων που εκείνο είχε επιφέρει. Ο Τουρκόγιαννος αποκαλύπτεται κυρίως μέσα από το διάλογο, τα λόγια του όμως προκαλούν ως επί τω πλείω τη δυσφορία (Μαργαρίτα) ή το γέλιο (στο δικαστήριο, στη φυλακή). Είναι ο ήρωας που με την ανάρμοστη συμπεριφορά του παρεκκλίνει από την κοινή ψυχολογία αποτελώντας το δυσπρόστατο ήρωα της καρναβαλικής παράδοσης.

Όσον αφορά τον λόγο του αφηγητή, στον *Κατάδικο*, όπως και στην *Τιμή και το χρήμα* δεν παρατηρούνται εξαντλητικές περιγραφές των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των ηρώων, της φύσης και του τοπίου. Οι περιγραφές επιτελούν τριπλή λειτουργία: ενίοτε εισάγουν τον αναγνώστη σε ένα διαφορετικό σκηνικό: περιγραφή κάμπου (7 και 94), περιγραφή σπιτιού (31), περιγραφή μαγαζιού (52), περιγραφή δικαστηρίου (68), άλλοτε δείχνουν τα αισθήματα των ηρώων που έρχονται σε συνάρτηση (περιγραφή βροχής, 47) ή σε αντιδιαστολή με την περιγραφή ενός φυσικού φαινομένου (η μεγαλοπρέπεια της Φύσης σε αντιδιαστολή με την αδυναμία του ανθρώπου κεφάλαιο δεύτερο, 15,16 , 30) και άλλοτε καταδεικνύουν την επίδραση ενός θεάματος στον ήρωα (σκηνή οργώματος μετά το θάνατο του Γιώργη).

Τα αφηγηματικά σχόλια έχουν στόχο να κατευθύνουν την ανάγνωση και την κατανόηση του αποδέκτη της αφήγησης, δημιουργώντας άλλοτε θετική εντύπωση για τους ήρωες (στην περίπτωση Τουρκόγιαννου) και άλλοτε προϊδεάζοντας για την εξέλιξη του έργου (περιστατικό δολοφονίας).

Γενικά οι ήρωες βρίσκονται σε μια εύθραυστη ισορροπία, θεματικά διαφοροποιημένη από εκείνην στη νουβέλα *Η τιμή και το χρήμα*: εκεί έφταιγε η κοινωνία, ενώ εδώ ο πραγματικός αίτιος είναι ο άνθρωπος στην προσπάθειά του να ικανοποιήσει τις επιθυμίες και τα πάθη του· δεσπόζουσα είναι εδώ η μορφή της γυναίκας που ελέγχει τα πάντα σύμφωνα με το συμφέρον της, για να οδηγηθεί έτσι σε βαθιά και αθεράπευτη εκκρεμότητα, και να εγκαταλειφθεί εκεί από τον αφηγητή χωρίς την ελάχιστη προοπτική διεξόδου. Ταυτόχρονα, δοκιμάζονται και οι άλλοι ήρωες: ο Πέτρος περνά μια μεγάλη ηθική κρίση μέχρι να ομολογήσει το έγκλημά του και βασανίζεται από τις τύψεις, προσπαθώντας μάταια να τις ξεπεράσει, ενώ ο Τουρκόγιαννος κατακτά την ανθρώπινη σοφία ξεπερνώντας τις σκιές του ιδιοτελούς πάθους του για την Μαργαρίτα, η οποία επίσης αλλάζει, όταν συνειδητοποιεί το αδιέξοδό της, και προσγειώνεται στην οδυνηρή για εκείνην πραγματικότητα.

Στον *Κατάδικο* οι ήρωες συνειδητοποιούν τις αντιφάσεις τους και τις αντιμετωπίζουν διορθωτικά (Πέτρος-Τουρκόγιαννος). Το δεσπόζον πρόσωπο, η Μαργαρίτα, αφήνεται από τον αφηγητή στον αδιέξοδο κύκλο των αντιφάσεων της, να τις συνειδητοποιήσει μεν χωρίς όμως διορθωτική προοπτική. Στη νουβέλα *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* τα στοιχεία της Μαργαρίτας θα γίνουν αντικείμενο συνθετότερης αφηγηματικής επεξεργασίας στο πρόσωπο της Μαρίας, καθώς αναδύεται ο απρόβλεπτος ήρωας που λογοδοτεί μόνο στη ρέουσα αντιφατική πραγματικότητα. Εμφανίζεται με άλλα λόγια στο προσκήνιο ο ήρωας που ζει τις στιγμές με ένταση, απελευθερώνοντας τα βαθύτερα συνειδησιακά υποστρώματά του. Η Μαργαρίτα λοιπόν θα δώσει τη θέση της στην Μαρία και ο *Κατάδικος* τη δική του στο *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Η ΖΩΗ ΚΑΙ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΚΑΡΑΒΕΛΑ

1. Το έργο που φέρει ως υπότιτλο την ένδειξη *ηθογραφία* πρωτοδημοσιεύθηκε το 1920 στην εφημερίδα *Πρόοδος* του Βόλου (11 Μαΐου-28 Ιουλίου 1920)¹⁸³. Σύμφωνα με τον Γιάννη Δάλλα το έργο «ανακαλεί τη γεγενή παράδοση του πρώτου επιπέδου. Την ανακαλεί με τη σκηνογραφία του γενέθλιου τοπίου (αγροτόσπιτα και απέραντοι ελαιώνες), με τα πρόσωπα της κερκυραϊκής υπαίθρου (χωρικοί και χωρικές της ενδοχώρας), με τη υποτιτλοφόρηση του ως ηθογραφία και το ιδίωμα της γλώσσας».¹⁸⁴

Σ' ένα χωριό της Κέρκυρας ζουν στο ίδιο σπίτι τα αδέρφια Αργύρης και Γιάννης Στατήρης με τις οικογένειες τους. Ο Αργύρης είναι ο οικονομικός εγκέφαλος του σπιτιού ενώ ο Γιάννης είναι ο άξιος δουλευτής. Γυναίκα του Αργύρη είναι η πρόωρα γερασμένη Χρυσάνθη, ενώ του Γιάννη η όμορφη και επιδέξια Μαρία. Στο διπλανό σπίτι ζει ο Καραβέλας ένας εξηντάρης γέροντας με τη γυναίκα του. Η γυναίκα του Καραβέλα πεθαίνει κι ο Αργύρης επιδιώκει να του δώσει ο Καραβέλας το σπίτι του, για να το ενώσουν με το δικό τους, με τον όρο να του κάνουν ισόβια πρόσοδο, να τον συντηρούν δηλαδή ισοβίως. Ο Καραβέλας καταλαβαίνει το σχέδιο του Αργύρη, εξαπατημένος όμως από την ωραία Μαρία την οποία ποθεί ερωτικά, δέχεται την πρόταση του. Η Μαρία δεν ικανοποιεί τις ορέξεις του Καραβέλα, ο οποίος σταδιακά γίνεται ο περίγελος όλων και στο τέλος απελπισμένος αυτοκτονεί.

2. Στη νουβέλα έχουμε αφήγηση με εξωτερική εστίαση. Ο παντογνώστης αφηγητής παρακολουθεί προσεκτικά και καταγράφει τις κινήσεις, τις πράξεις και τις σκέψεις των ηρώων, αλλά δεν αποκαλύπτονται όλες οι πληροφορίες για τους ήρωες, καθώς σε κάποιες περιπτώσεις υιοθετεί την εννοιολογική προοπτική των ηρώων (*conceptual point of view*)¹⁸⁵, δηλαδή τους δικούς τους ισχυρισμούς για συγκεκριμένα ζητήματα, οι οποίοι ισχυρισμοί των ηρώων έρχονται σε σύγκρουση με τα ίδια τα

¹⁸³ Στο σύνολο της ελληνικής παραγωγής, μόνο *Η Ζωή και ο Θάνατος του Καραβέλα* καθώς επίσης *Ο πύργος του ακροπόταμου* του Κ. Χατζόπουλου έχουν τον υπότιτλο ηθογραφία. Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις της Γερασμίας Μελισσαράτου: «Ο Καραβέλας, η ηθογραφία και κάποια προβλήματα αφηγηματικής ορολογίας», *Διαβάζω*, 281 (1992), 13. Απόσπασμα του έργου πρωτοδημοσιεύτηκε στις 15 Μαρτίου 1920 στο περιοδικό *Λογοτεχνία* ενώ ολόκληρο το έργο δύο μήνες μετά στην εφημερίδα *Πρόοδος*. Βλ. αναλυτικά: Γ. Κ. Κασιμπάλης, *Βιβλιογραφία Κωνστ. Θεοτόκη*, Αθήνα 1959,7.

¹⁸⁴ Γιάν. Δάλλας, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, 193.

¹⁸⁵ S. Chatman, *Story and Discourse*, 152. Βλ. επίσης: Γεωργία Φαρίνου Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, 56.

γεγονότα. Η σειρά των γεγονότων είναι γραμμική, αλλά συχνά οι ήρωες αναφέρονται σε παλαιότερα γεγονότα, με αποτέλεσμα ο αναγνώστης να σχηματίζει μια ολοκληρωμένη εικόνα για τους ήρωες και ενίοτε να αλλάζει την αρχική του εντύπωση.

3. Όπως και στα προηγούμενα έργα του Θεοτόκη, έτσι και εδώ αποδίδεται έμφαση στη περιγραφή των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των ηρώων. Περιγράφεται το σώμα, η έκφραση, τα ρούχα. Τα εξωτερικά χαρακτηριστικά ενός προσώπου δηλώνουν την προσωπικότητα του ήρωα, γι αυτό και ο φιλόργυρος Αργύρης περιγράφεται ωχρός, παχύς, με πολύ μεγάλο στομάχι¹⁸⁶ ενώ ο αφελής αδερφός του «ροδοκόκκινος» με μικρά καστανά πρόσχαρα μάτια και κόκκινα χείλη που «χαμογελούσαν αδιάκοπα» (ό.π., 12)¹⁸⁷.

Οι περιγραφές του περιβάλλοντος χώρου και της φύσης είναι σύντομες και δε σχετίζονται (όπως συνέβαινε στον *Κατάδικο*) ούτε έρχονται σε αντιδιαστολή (όπως στο *Σκλάβοι στα δεσμά τους*) με τα συναισθήματα των ηρώων. Οι συγκεκριμένες περιγραφές επιτελούν τριπλό ρόλο: είτε να εισαγάγουν τον αναγνώστη σε ένα διαφορετικό χώρο (κεφ. 3, κεφ. 6, κεφ.7, κεφ.12), είτε να παρουσιάσουν ένα σκηνικό αρμονικής ισορροπίας που απειλείται από τις ενέργειες του Καραβέλα και της Μαρίας¹⁸⁸, είτε τέλος να αποδώσουν την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της στιγμής, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις επερχόμενου θανάτου.

Οι λίγες αναλυτικές περιγραφές που υπάρχουν στο έργο σχετίζονται με το θάνατο. Για παράδειγμα η περιγραφή της ετοιμοθάνατης γυναίκας του Καραβέλα, Αγγέλως:

«Και μέσαθε από το παλιό, σκισμένο και λιγδερό πάπλωμα, κι από το λερό χοντρό σεντόνι, έβγαινε ένα γέρικο, λιγνό σουρωμένο πρόσωπο, το πρόσωπο της γυναίκας

¹⁸⁶ Κ. Θεοτόκης, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 11.

¹⁸⁷ Ο Δημ. Τζιόβας παρατηρεί σχετικά: «Η σχέση του ρεαλισμού με τη μετωνυμία δεν περιορίζεται απλώς στον τίτλο αλλά επεκτείνεται και στην παρουσίαση των μυθιστορηματικών προσώπων. Σε ρεαλιστικά κείμενα ο χαρακτήρας ενός προσώπου διαβάζεται από συναφή εξωτερικά δεδομένα, όπως οι πράξεις του, η ενδυμασία του ακόμη και η φυσιογνωμία του. Η αναγνώριση ή η πιστοποίηση εσωτερικών ιδιοτήτων από ορατά εξωτερικά χαρακτηριστικά συνιστά τη θεμελιώδη μετωνυμία του ρεαλισμού»: *Μετά την Αισθητική*, 137.

¹⁸⁸ Βλ. σχετικά τις επισημάνσεις της Γερασιμίας Μελισσαράτου: «Η ζωγραφική απόδοση των μικρότερων λεπτομερειών των σπιτιών, της εκκλησίας, της περιβάλλουσας φύσης, των κοπαδιών, του πλήθους των γυναικόπαιδων που επιστρέφουν, του ζευγολάτη, δεν είναι ένας τρόπος προβολής της ειδυλλιακότητας του αθώου και αμέριμνου αγροτικού εξωτισμού αλλά ένα σκηνικό αρμονικής ισορροπίας μέσα από το οποίο αναδύονται ο Καραβέλας και η Μαρία σαν παράγοντας απειλής της αρμονίας και απόδειξη της επιφανειακότητας»: «Ο Καραβέλας, η ηθογραφία και κάποια προβλήματα αφηγηματικής ορολογίας», 19.

του Θωμά, που ενυχομαχούσε. Από τα ψιλά ωχρότατα χείλη της έβγαινε κάθε τόσο ένας βόγγος μουγγός κι αδύνατος. Τα μάτια της ήταν κλειστά μέσα στες βαθουλωμένες κι άπλυτες κόγχες τους· η μύτη της ήτανε μακριά, κίτρινη, διαφανή, ψιλή σαν λεπίδι, κι ανοιγοκλειούσε συχνά συχνά, κι όλο το αυλακωμένο μικρό κι άσχημο πρόσωπό της εγυάλιζε από τον ιδρο. Ξεχτενισμένα τ' άσπρα μαλλιά της έφευγαν μέσα από τες λερές μέριζες, της σκέπαζαν τ' αυτιά της, κολλούσαν στα βαθουλωμένα μάγουλά της, στ' άσαρκο μέτωπο, φιτίλια από δω, φιτίλια από κει, και στο λαιμό της εφαινόταν κι εξεχώριζε ξερός, σαν από ξύλο, ο λάρυγγας, που κάθε τόσο ανεβοκατέβαινε. Και τα χέρια της, μαύρα, ζαρωμένα, κοκαλιάρικα . . . »¹⁸⁹

«Μέσα στο σπίτι του Καραβέλα, στο κρεβάτι του, ήταν ξαπλωμένο το λείψανο, μικρό, άσκημο, κιτρινόμαυρο, με βαθουλωμένα μάγουλα, με στραβό το στόμα, κι όλο ντυμένο στ' άσπρα [. . .] Πάνου στ' άσπρα σάβανα και μάλιστα στη μπόλια του κεφαλιού έτρεχαν ανήσυχες ένα πλήθος ψείρες παρόμοιες μ' άσπρα μερμήγκια» (ό.π., 62)

Η δίχως εξωραϊσμούς, αυστηρή, σχεδόν ιατρική εικονοποιία αγωνιωδών στιγμών, ιδιαίτερα στα πρόθυρα του θανάτου, των πιο ανθρώπινων δηλαδή στιγμών, σηματοδοτεί νατουραλιστικές οφειλές του Θεοτόκη¹⁹⁰. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή του νεκρού κορμιού της Νανάς στο ομώνυμο έργο του Εμίλ Ζολά, τον κυριότερο εκφραστή του νατουραλισμού:

«Η Νανά έμεινε μόνη, ξαπλωμένη, κατ' απ' το φως του κεριού. Ήταν ένας σωρός από σαπίλα, από χυμούς και αίματα, μια φτυαριά από σάπια σάρκα, ριγμένη εκεί, σ' ένα μαξιλάρι. Τα σπυριά είχαν καλύψει όλο το πρόσωπο κι ήταν κολλητά το ένα με τ' άλλο· και τώρα πια μαραμένα, σβησμένα, σαν γκριζα λάσπη, φάνταζαν σαν μούχλα της γης πάνω στο άμορφο αυτό πολτό, όπου τα χαρακτηριστικά είχαν χαθεί. Ένα μάτι τ' αριστερό, είχε εντελώς κατακλυστεί απ' το εκχύλισμα του πύου· το άλλο, μισάνοιχτο, βαθούλωνε, σαν μαύρη και σάπια τρύπα. Μια κοκκινωπή κρούστα άρχισε απ' το μάγουλο, γέμιζε το στόμα, τραβώντας το σ' ένα απαίσιο γέλιο. Και πάνω σ' αυτή τη φρικαλέα και γελοία μάσκα του μηδενός, τα μαλλιά, τα ωραία

¹⁸⁹ Κ. Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 46-47.

¹⁹⁰ Περισσότερα για το νατουραλισμό βλέπε εδώ: Εισαγωγή, 13-17.

μαλλιά, διατηρώντας όλο το θάμπωμα του ήλιου, κυλούσαν σαν χρυσό ποτάμι. Η Αφροδίτη σάπιζε»¹⁹¹.

Η μετάφραση του έργου *Νανά* του Εμίλ Ζολά το 1880 στην Ελλάδα από τον Ιωάννη Καμπούρογλου, επηρέασε τους έλληνες συγγραφείς γεγονός που φαίνεται και στο *Η Ζωή και θάνατο του Καραβέλα*. Η περιγραφή του νεκρού σώματος της γυναίκας του Καραβέλα είναι ευθέως ανάλογη με τις επί του ζητήματος ροπές του νατουραλισμού. Η περιγραφή γίνεται ακόμη πιο φρικαλέα, όταν μετά το θάνατο της γυναίκας του Καραβέλα αποκαλύπτεται ότι «την έφαγαν ζωντανή τα σκουλήκια»¹⁹².

Τα νατουραλιστικά έργα ξεχωρίζουν για την υπερβολικά λεπτομερή απόδοση της πραγματικότητας και συχνά για το τραγικό τέλος, στο οποίο ο ήρωας συνήθως οδηγείται στην καταστροφή. Στη *Νανά* το έργο τελειώνει με την εικόνα της νεκρής ηρωίδας, ενώ στην νουβέλα του Θεοτόκη, αφού πρώτα περιγράφεται το νεκρό σώμα, η αφήγηση τελειώνει με την ταφή του νεκρού. Το νεκρό σώμα του Καραβέλα περιγράφεται αναλυτικά:

«Ήταν κρεμασμένος από το λαιμό, με το κεφάλι ζαβό, γιατί το σκoinί είχε συρθεί και περνούσε τεντωμένο σιμά στο ένα αυτί του. Τα γυάλινα μάτια του ήταν ανοιχτά, χωρίς βλέμμα πλια και ξεπεταγμένα από τες βαθιές τους κόχες, η γλώσσα του εκρεμότουν όξω από το στόμα, που 'χε χοντρύνει κι άφηνε να φαίνονται τ' άσκημα δόντια του, κ' ήταν το πικρό πρόσωπό του μαυροκόκκινο. Κι όλο του το κορμί, ασάλευτο τώρα, εφαινότουν μακρύτερο, γιατί ο θάνατος το 'χε τεντώσει· και τα μεγάλα δάχτυλα των ποδιών του ακροάγγιζαν τη γης. . .» (ό.π.,185)

Ο Θεοτόκης, επηρεασμένος από το μπαλζακικό και ζολαδικό μυθιστόρημα έχει υιοθετήσει στα έργα του αρκετά ρεαλιστικά και νατουραλιστικά στοιχεία¹⁹³. Η επίδραση του νατουραλισμού στο *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* διαφαίνεται στην αναλυτική περιγραφή κυρίως γεγονότων που προκαλούν τη φρίκη, στην ενασχόληση με ακραία θέματα για την ελληνική πραγματικότητα της δεκαετίας του 30, όπως είναι η αιμομιξία των δύο ξαδερφιών, και στον τρόπο παρουσίασης των ηρώων. Η γλώσσα των ηρώων έχει τα χαρακτηριστικά του καθημερινού λόγου:

¹⁹¹ E. Zola, *Νανά*, (μετφρ Γ. Πράτσικας), Αθήνα, Γκοβόστης, 535-536.

¹⁹² Κ. Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 61.

¹⁹³ Βλέπε σχετικά εδώ: Εισαγωγή, 12-17.

ελλειπτικές προτάσεις, επιφωνήματα, παύσεις, μισοτελειωμένες φράσεις, και κυρίως το περιορισμένου βεληνεκούς επίπεδο των χωρικών με τις βρισιές και τις ανάρμοστες κινήσεις, ακόμη και στην περίπτωση των γυναικών. Ο διάλογος δεν οδηγεί στην προώθηση της δράσης, αλλά στην αποκάλυψη των χαρακτήρων, το περιβάλλον αποκτά εξουσία πάνω στα πρόσωπα και οι ήρωες παρουσιάζονται αδύναμοι να ελέγξουν τη ζωή τους, εγκλωβισμένοι καθώς είναι από τα πάθη τους. Τα πιο πάνω θα τεκμηριωθούν στη συνέχεια με την ανάλυση των ηρώων του έργου.

4. Στη νουβέλα έχουμε διάσπαρτα στοιχεία καρναβαλοποίησης, όπου το κωμικό συνδέεται με το τραγικό και αντίστροφα. Η σύγκρουση ανάμεσα στο φρικιαστικό στοιχείο από τη μια και στο κωμικό από την άλλη παραπέμπει στην καρναβαλική παράδοση¹⁹⁴. Οι απεγνωσμένες ερωτικές προσεγγίσεις της Μαρίας από τον Καραβέλα παρουσιάζονται κωμικά από τον αφηγητή, ταυτόχρονα όμως φανερώνουν και τη τραγική κατάσταση του ήρωα¹⁹⁵. Η αιμομιξία, από την άλλη, των δύο ξαδερφιών, του Αντρέα και της Αμαλίας, αποτελεί ένα τραγικό γεγονός το οποίο περιγράφεται κωμικά μέσα από την αντίδραση των ηρώων¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Βλ. εδώ: 26-30.

¹⁹⁵ Κ. Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 83-88 και 137-148.

¹⁹⁶ Ο.π., 165-168:

« - Τα 'κλεισα μέσα στο καλύβι, τα ξαδέρφια . . . Χα, χα, χα! Ο Αντρέας έκαμε τώρα γυναίκα του την Αμαλία . . . Πηγαίνετε κι ιδέτε.

- Τα καταραμένα . . . έλεγαν κάποιες γυναίκες.

- Τα αιμομιχτικά . . . έλεγαν άλλες.

Κ' εγελουσαν από καρδιάς οι άντρες, γιατί οι περισσότεροι εμισούσαν τον Αργύρη. Κ' εβιαζόνταν όλοι να φτάσουν στο χωριό για να σπείρουν οι ίδιοι το λόγο.

Και σε λίγο ο Καραβέλας είδε από μακριά τη Μαρία βιαστικά να κατεβαίνει από το χωριό και από τα κουνήματα της εκατάλαβε πως ήταν θυμωμένη. Κατόπι της ερχόταν ο Γιάννης, παχύς παχύς, σαν κουρασμένος, και δεν ημπόρειε να τη φτάσει στο περπάτημα, κ' ύστερα εβάνδιζε σιγά και σκευρωμένη η Χρυσάνθη κοντά στη θυγατέρα της, που έσερνε πίσω της το γάιδαρο.

[. . .]

- Τα θεοκατάρτα τα αιμομιχτικά! τους εφώναζε.

- Μωρέ Καραβέλα, τι μας έκανες . . . μας εβουρδούλισες!

Τα παιδιά όμως δεν έκαναν καμιάν αντίσταση. Κ' εμπήκε τότες ο Γιάννης στο καλύβι, κόκκινος, ιδρωμένος, με το αιώνιο χαμόγελο κάτου από τα κρεμαστά του μουστάκια. Εγέλασε μια στιγμή, εκοίταζε σκεπτικός τριγύρω του, και τέλος είπε της Μαρίας.

- Αφησέ τους τώρα, να τσου πάρει ο διάολος . . . Τα πράματα εσύ τα κάνεις χειρότερα, πολύ χειρότερα. Ησύχασε τώρα! Η Αμαλία έκανε κακό μοναχά του εαυτού της! Θα' παιρνε έναν πλούσιο του χωριού μας ή από άλλο χωριό- τώρα δευτερωμένη, θα πάρει έναν κατώτερο, ένα φτωχόνε, γιατί έχασε την πρώτη τιμή της. Αυτή θα χτυπήσει το κεφάλι της . . .

Κι εκοίταζε τον Καραβέλα και γελάσανε μαζί κ' οι δύο.

Και η Μαρία παύοντας άξαφνα να δέρνει τους εκοίταζε άγρια. Ο θυμός της εγίνηκε απελπισία, και τα κοκκινισμένα μάτια της εμπλημμύρισαν δάκρυα

- Μωρέ Στατήρη! Μαθημένε στην ατιμία . . . είπε του αντρός της, και με τους γρόθους της εχτύπησε το κεφάλι της, επέταξε χάμου τη μπόλια της κ' εβάλθηκε να κλαίει.

Χαρακτηριστικό της καρναβαλικής παράδοσης αποτελεί και το γεγονός ότι περιγράφονται σκανδαλώδεις σκηνές, εκκεντρικές συμπεριφορές, αποδίδονται ανάρμοστοι λόγοι και γενικά καθετί που αποκλίνει από το κοινώς αποδεκτό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα σκανδαλώδους σκηνής αποτελεί η διαμάχη των κληρονόμων με τον Καραβέλα για την κληρονομιά της νεκρής κατά τη διάρκεια της κηδείας:

«- Ξέρεις, του 'πε η γριά, κι ας μη σου βαρυφαίνεται, ξέρεις, το πράμα τση συχωρεμένης είναι τώρα δικό μας' ότι κι αν είχε' και δε θα σου κάμουμε ξεσυνέριες, αν λείπει κάτι απ' όσα επήρε. Είναι εδώ τα παιδιά για να κουβαλήσουμε τα πράματά της.

-Α, οι κληρονόμοι της, είτε περιγελαστικά ο Θωμάς.

-Και δεν είναι ξένοι . . . είτε γλυκότροπα η γριά γυναίκα' είναι από το αίμα της . . . Αφού παιδιά δεν έκαμε, αυτοί θα την . . .

-Κάτι σκατά σας άφηκε . . . την αντίσκοψε ο Θωμάς θυμωμένος.

-Αδιάντροπε . . . ξετσίπωτε . . . του 'πε εκείνη αναστενάζοντας. Είδες διάκριση, είδες πράμα. . . . Ούτε το λείψανο δε σέβεται ο αφορεσμένος. Ποιος ξέρει πως την εκατάφερε . . . Αυτός την έβαλε αποκάτου από τη γης, την κακομοίρα. . . . Μα έγνοια σου, Θωμά, θα βρεθείς κακά στα ύστερά σου!

Κ' έπειτα από μια στιγμή του ξανάπε κουνώντας απάνου κάτου το ένα της χέρι, σαν να 'θελε κάτι να κόψει.

-Καραβέλα σε λένε, και Καραβέλας είσαι . . .

-Καραβέλας . . . Καραβέλας . . . είτε εκείνος κοκκινίζοντας όλο μεμιάς και μη μπορώντας να κρατήσει τον εαυτό του 'ω, που να γένω Καραβέλας για να κόψω τα κεφάλια των παιδιώνε σου! Εμέ με λένε Θωμά, Θωμά Καψάλη. Καραβέλα λένε το

Η Χρυσάνθη εμπήκε ως κι αυτή στο καλύβι, τρέμοντας όλη σκευρωμένη, χλομή, μη μπορώντας ούτε να φωνάξει γιατί ένας κόμπος της έσφιγγε το λαιμό, και μόνο τα χείλη της εσάλευναν.

- Α Καραβέλα, εφιθύρισε, μας έχασες τα παιδιά μας . . . εσύ μας τα κάνεις αυτά εδώ μέσα . . . έτσι μας δίνεις σπολλαήτη . . .

- Μωρή παλιομούμια, της είπες η Μαρία: τέτοιον υγιό εκουνάρησες μωρή . . .

Κ' εβάλθηκε πάλι να ξυλοκοπά τον Αντρέα

- Φταιει η θυγατέρα σου, που σου μοιάζει, της απάντησε η Χρυσάνθη.

Κ' έπειτα εφώναζαν όλοι μαζί: τα δύο παιδιά που ανελέητα εδερνόνταν, η Μαρία που άφριζε από το θυμό της, ο Καραβέλας που γελώντας αντίφτανε τη φωνή των παιδιών σε κάθε ξυλιά που έπεφτε, ο Γιάννης που ήθελε να τελειώσει η άγρια σκηνή και να ησυχάσει, ο γείτονας που 'χε τα βόδια·

κ' η Χρυσάνθη, κίτρινη όλη και τρέμοντας πολύ με το κεφάλι, επάσκιζε να προστατέψει τον υγιό της, μπαίνοντας στη μέση και τρώγοντας χτυπησιές κ' εκείνη».

μπόγια, το ξέρεις . . . Μας εκόπιασε κ' η αφεντιά της εδώ, κληρονόμα, με τα παιδιά της, για να μας βρίσει . . .

Κ' εσήκωσε το μεγάλο δάχτυλο του δεξιού χεριού του και το χόρευε μαζεύοντας τες πλάτες.

-Μάλιστα, μάλιστα . . . Και δεν κοπιάζει να ρωτήσει πρώτα το νοδάρo και να ιδεί τι γράμματα είναι κατωμένα . . .

Κι όλο μεμιάς ησύχασε και καθίζοντας πάλι στο σκαλί του ξακολούθησε με την πιο γλυκιά του φωνή:

-Ο καημένος ο πατέρας τσ' Αγγέλωσ μου, ο Θεός σ' χωρέσ' τονε, ήτανε κερατάς! φυσικός κερατάς! Ένα όμορφο κέρατο του το φύτεψα εγώ του καημένου μες στη μέση από το μέτωπο του ' εκεί! Μχ! Η καημένη μου η Αγγέλω μ' αγάπησε, γλέπεις! Ας αφήσουμε κατά μέρος τσι δόξες τσ' άλλης αδερφής σας. . . πφ! πφ! και με τον ξάδερφό σας το μακαρίτη και με τον άρχοντα, και με ποιονε δεν ακούστηκε! . . . Που να τα λέμε τώρα! Που! Και οι άλλες οι αδερφάδες σας, που εμείνανε ανύπαντρες κι απέθανανε; Ακόμα σέρνεται στον κόσμο τ' όνομα τους. Πώς να λησμονηθεί! Α, καλά πέταυρα και κείνες! μμ! μμ!

Κ' έκλεισε τα τρία δάχτυλα του δεξιού χεριού του και τ' ανεβοκατέβαζε γειρμένα προς τα πάνω.

-Και παλαιόθε όλες οι θείες σας κι οι παλαιές σας; όλες μία σειρά, οι καημένες! Φυσικό είναι, που πέφτουνε τα μήλα; Αποκάτου από τη μηλιά . . . Λίγο παρέκει, λίγο κατά κει, μα πάντα αποκάτου, πάντα! . . .

Μέσα στο σπίτι μετά βιάς εκρατούσαν τα γέλια. . .» (ό.π., 65-67).

Το γεγονός αφενός ότι το αντικείμενο της διαμάχης είναι η κληρονομιά της νεκρής, δηλαδή τα παλιά φορέματα της, αφετέρου ότι η εξέλιξη τη διαμάχης οδηγεί κατά τη διάρκεια της κηδείας, στην ανάκληση σκανδαλωδών περιστατικών του παρελθόντος, προκαλούν το γέλιο τόσο των ηρώων όσο και του αναγνώστη.

Η σύνδεση του κωμικού με το μακάβριο στοιχείο μπορεί να αποδοθεί με τον όρο *γκροτέσκο*, που σύμφωνα με το W. Kayser είναι «η έκφραση του αποξενωμένου και αλλοτριωμένου κόσμου, δηλαδή του γνώριμου κόσμου ιδωμένου μεσ' από μία προοπτική που ξαφνικά τον καθιστά αλλόκοτο (και ενδεχόμενα αυτό το αλλόκοτο είναι είτε κωμικό είτε τρομαχτικό, είτε και τα δύο μαζί). Το γκροτέσκο είναι ένα παιχνίδι με το παράλογο, με την έννοια ότι ο καλλιτέχνης του γκροτέσκου παίζει προκαλώντας άλλοτε το γέλιο και άλλοτε τη φρίκη με τους βαθύτατους

παραλογισμούς της ζωής»¹⁹⁷. Χαρακτηριστικά του γκροτέσκου είναι: α) η δυσαρμονία· β) το κωμικό και το τρομακτικό· γ) το εξωφρενικό και η υπερβολή· δ) το ανώμαλο.

Η εκκεντρική συμπεριφορά των ηρώων, χαρακτηριστικό της καρναβαλικής παράδοσης, φανερώνεται στην αυτοκτονία του Καραβέλα η οποία προκαλεί το γέλιο, παρά τη λύπη των ηρώων:

«-Τι έπαθες, κακομοίρη Καραβέλα! έλεγε η μαυριδερή νέα.

-Τι θάνατο έλαβες! Έλεγε η γριά που φορούσε την αντρίκια σκισμένη γιακέτα.

-Φτου σου . . . είπε η μικρή γυναίκα με τ' όμορφο πρόσωπο· ήθελες να πειράζεις τσι γυναίκες και παραδόθηκες χειροπόδαρα του Πειρασμού . . . Φτου σου!

-Είδες; είδες; είπαν πολλές άλλες.

Κι όλο μεμιάς έφτυσαν πολλά στόματα μαζί κι άλλα είπαν:

-Ανάθεμά σε, Καραβέλα, ανάθεμά σε!

Και τα παιδιά του χωριού αποκρενόταν γελώντας:

-Ου, ου! Καραβέλα . . . ου! Καραβέλα .

Κ' εγέλασαν τότες και τα δύο αγόρια της Μαρίας.»

«Ανάμεσα στον κόσμο τώρα εφάνηκε ένας ψηλός, παχύς, ξένος ενομοτάρχης του χωριού, ο αστυνόμος. Εγελούσε και κείνος. [. . .]

Ωστόσο ο Αντρέας είχε φέρει από το καινούριο σπίτι την ανεμόσκαλα και την είχε στηρίξει στο ανώφλι από μέσα. Κι ο πλιο νέος από τους μαστόρους ανάβηκε κάμποσα σκαλιά, κ' επάσκιζε του κάκου να λύσει τους κόμπους του σκοινιού γιατί το βάρος του κρεμασμένου τον τέντωνε, και το σαπούνι το 'κανε να γλιστράει από τα χέρια. Και, βλέποντας σε λίγο πως οι προσπάθειες του ήταν περιττές, εφώναζε:

- Ως και δω θα με παιδέψεις, μωρέ Καραβέλα! Φέρτε μου ένα μαχαίρι για να τελειώνουμε!

Ο Αντρέας του 'δωκε αμέσως το μαχαίρι· κι αυτός εβάλθηκε να κόψει το σκοινί και δεν άργησε να σπάσει. Κι όλο μεμιάς το σώμα του Καραβέλα ακούμπησε βαρύ βαρύ στα δύο πόδια του, έμεινε μια στιγμή ορθό, σαν να 'χε ζωντανέψει, κ' έπειτα εξαπλώθηκε μ' ορμή ανάσκελα χάμου, κάνοντας ένα παράξενο θόρυβο, κι ο αέρας

¹⁹⁷ Το παράθεμα: Philip Thomson, *Το Γκροτέσκο*, (μετφρ. Ιουλία Ράλλη- Καίτη Χατζηδήμου), Αθήνα, Ερμής, 1984, 32-33. Για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του γκροτέσκου βλ. επίσης: M. M. Bakhtin, *Rabelais and his world*, 17-59 και 303-367.

που ήταν ακόμα κλεισμένος στο στήθος του, του έβγηκε τότες από το στόμα, γιατί το σκοινί είχε χαλαρώσει και το λείψανο εβόγηξε σαν να 'ταν ακόμη ζωντανό.

-Εσκουξε! τον ακούσατε; είπε κάνοντας το σταυρό της, η γριά γυναίκα που εφορούσε την αντρίκια σκισμένη γιακέτα.

Και μια στιγμή όλος ο κόσμος έμεινε σιωπηλός σαν φοβισμένος· κ' έπειτα εγέλασαν όλοι, και τα παιδιά εσυστριμωχτήκαν ανάμεσα στες γυναίκες, για να βλέπουν ξαπλωμένον τον άνθρωπο, και του ξαναφώναζαν:

-Ου, ου! Καραβέλα!»¹⁹⁸.

Πρόκειται για μια καρναβαλική σκηνή που θυμίζει την εκθρόνιση και τον παλλαϊκό διασυρμό του βασιλιά του καρναβαλιού στην πλατεία¹⁹⁹.

Όλη η δράση της νουβέλας αποτελεί μια αδιάκοπη σειρά από σκάνδαλα, ακραίες συμπεριφορές, απάτες, κωμικοτραγικά επεισόδια. Σκανδαλώδη σκηνή αποτελεί και η αιμομιξία των ξαδερφιών, της κόρης της Μαρίας και του γιου του Αργύρη, μετά από παρότρυνση του Καραβέλα, καθώς επίσης και η πληροφορία ότι και η Μαρία στο παρελθόν είχε σεξουαλική επαφή με τον ξάδερφό της, ενώ ο Καραβέλας με την πεθερά του.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της καρναβαλικής παράδοσης και του γκροτέσκου αποτελεί το γεγονός ότι το έργο συγκροτείται από αντιθετικά ζευγάρια: ο πονηρός Αργύρης σε αντιδιαστολή με τον αγαθό αδερφό του Γιάννη, η άσχημη Χρυσάνθη σε αντίθεση με την όμορφη Μαρία. Το έργο συμπληρώνει η κωμικοτραγική φιγούρα του Καραβέλα και του νοδάρου, οι οποίοι αν και μεγάλη σε ηλικία δεν λειτουργούν με βάση τη λογική, αλλά παρασύρονται από τα ένστικτα και τις ορμές τους προκαλώντας κωμικοτραγικές καταστάσεις²⁰⁰.

5. Στο επίπεδο απόδοσης των ηρώων κυριαρχεί ο διάλογος και η δράση μέσω των οποίων αναδεικνύονται οι χαρακτήρες, ενώ υποβαθμίζεται η χρήση του

¹⁹⁸ Κ. Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 187-189.

¹⁹⁹ Για την περιπαικτική ενθρόνιση και εκθρόνιση του βασιλιά του καρναβαλιού βλ. αναλυτικά: Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 199-201.

²⁰⁰ Σύμφωνα με τον G. Schneegans (*The History of Grotesque Satire*) υπάρχουν τρεις κατηγορίες του κωμικού: το χωριάτικο (clownery), το γελοίο (burlesque) και το αλλόκοτο (grotesque). Στο clownery το γέλιο είναι ευθύ, κυνικό και εκφράζει θυμό, στο burlesque έχουμε ειρωνεία που προέρχεται από τον υποβιβασμό της υψηλής λογοτεχνίας και το γέλιο είναι έμμεσο, τέλος στο grotesque θίγονται συγκεκριμένες κοινωνικές καταστάσεις. Η σάτιρα είναι, επίσης, έμμεση και επιβάλλεται η γνώση του κοινωνικού φαινομένου που πλήττεται. Η διαφορά του grotesque από τις άλλες κατηγορίες συνίσταται στο γεγονός ότι στο grotesque η γελοιοποίηση έχει φανταστικές διαστάσεις, με αποτέλεσμα να είναι πάντα σάτιρα. Βλ. σχετικά: Μ. Μ. Bakhtin, *Rabelais and his world*, 303-306.

μονολόγου²⁰¹. Με βάση τα δεδομένα της αφήγησης οι μορφές του αναφερόμενου λόγου είναι οι εξής:

Κεφάλαιο 1	Διάλογος Αργύρη – Μαρίας 13-16 Διάλογος Αργύρη-Μαρίας-Γιάννη 16-23 Διάλογος Αργύρη-Μαρίας-Γιάννη-Χρυσάνθη, 23-27 Διάλογος Αργύρη-Χρυσάνθης, 28
Κεφάλαιο 2	Διάλογος Μαρίας-κόρη της Όλγας, 30-31 Διάλογος Μαρίας-Αντρέα, 32 Διάλογος Μαρίας-Όλγας 33 Διάλογος Μαρίας – Καραβέλα-Γιάννη, 34-36 Διάλογος Μαρίας-Καραβέλα-Χρυσάνθη, 36-39 Διάλογος Αργύρη-Καραβέλα, 39-45
Κεφάλαιο 3	Διάλογος Καραβέλα με αδερφή του και παραμιλητό της ετοιμοθάνατης, 47-53 Μονόλογος Καραβέλα, 53 Παραμιλητό ετοιμοθάνατης, 55 Διάλογος Καραβέλα με αδερφή του, 56-57 Διάλογος γυναικών, 61 Διάλογος Καραβέλα με αδερφή του, 61
Κεφάλαιο 4	Διάλογος γυναικών, 62-63 Διάλογος Μαρίας με αδερφή της, 64 Διάλογος Καραβέλα με αδερφή της πεθαμένης, 65-68 Διάλογος Καραβέλα-νοδάρου, 69-70 Διάλογος Καραβέλα με αδερφή του, 71-72
Κεφάλαιο 5	Διάλογος Καραβέλα με γυναίκες, 75-77 Διάλογος Αργύρη-Καραβέλα, 77-82 Διάλογος Αργύρη-Καραβέλα-Μαρίας, 82-83 Διάλογος Μαρίας-Καραβέλα, 84-88
Κεφάλαιο 6	Μονόλογος Χρυσάνθης, 89-90 Διάλογος Χρυσάνθης-παπαδιάς, 90-94

²⁰¹ Σύμφωνα με τον Bakhtin «ο διάλογος στο έργο του Ντοστογιέφκι οδηγεί στην αυτογνωσία των ηρώων, γεγονός που αποτελεί τη βασική αποστολή του ρεαλισμού»: *Ζητήματα ποιητικής*, 404.

	<p>Διάλογος Καραβέλα-Μαρίας-Αντρέα, 97</p> <p>Διάλογος Μαρίας, Χρυσάνθης, παπαδιάς, 98-99</p>
Κεφάλαιο 7	<p>Διάλογος Αργύρη-Παπά, παπαδιάς, νόδαρου, Γιάννη Μαρίας, 101-109</p> <p>Διάλογος Αργύρη-Καραβέλα, παπά-Μαρίας-Γιάννη, 109-111</p>
Κεφάλαιο 8	<p>Μονόλογος Καραβέλα, 114</p> <p>Διάλογος Καραβέλα με παιδιά, 115-117</p> <p>Διάλογος Καραβέλα με αδερφή του, 117-121</p> <p>Μονόλογος Καραβέλα, 121</p>
Κεφάλαιο 9	<p>Διάλογος Μαρίας – Χρυσάνθης, 122-123</p> <p>Διάλογος Μαρίας – Καραβέλα- Χρυσάνθης, 123-125</p> <p>Διάλογος Μαρίας-Καραβέλα-Χρυσάνθη-Αργύρη, 126-127</p> <p>Διάλογος Αργύρη-Μαρίας-παπά-Καραβέλα-Γιάννης, 127-129</p> <p>Διάλογος Αργύρη- Γιάννη, 130</p> <p>Διάλογος Αργύρη- νόδαρου- Γιάννη- Μαρία- Καραβέλα, 130-135</p>
Κεφάλαιο 10	<p>Διάλογος Καραβέλα-Μαρίας, 137-147</p> <p>Διάλογος Μαρίας με γυναίκες, 147-149</p> <p>Διάλογος Αργύρη-Καραβέλα, 149</p> <p>Μονόλογος νόδαρου, 150</p>
Κεφάλαιο 11	<p>Μονόλογος Καραβέλα, 151-156</p> <p>Διάλογος Καραβέλα- Όλγας, 157</p> <p>Διάλογος Καραβέλα- Αντρέα, 157-162</p> <p>Μονόλογος Καραβέλα, 162-165</p> <p>Διάλογος γυναικών 165</p> <p>Διάλογος Μαρίας- Γιάννη, 167</p> <p>Διάλογος Χρυσάνθης-Μαρίας, 168</p> <p>Διάλογος Αργύρη- Καραβέλα, 168</p>

Κεφ.12	Διάλογος Αργύρη-μάστορα, 170 Διάλογος Μαρίας- Αργύρη- μάστορας- Γιάννη, 170-172 Διάλογος Καραβέλα- Αργύρη- Μαρίας, 174-176 Μονόλογος Μαρίας 178 Διάλογος Μαρίας-Αγλαΐας Χρυσάνθης-Γιάννη-Αργύρη, 179-181
Κεφ.13	181 Διάλογος Αργύρη με μάστορες, 181-182 Διάλογος Χρυσάνθης –Αργύρη- Γιάννη,182 Διάλογος Μαρία- Γιάννη-Αργύρη, μαστόρων, 183-184 Διάλογος Μαρίας-Αγλαΐας Αργύρη-Γιάννη-μάστοροι, 184-186 Διάλογος παιδιών, 187 Διάλογος γυναικών, 187 Διάλογος αντρών, 188 Διάλογος γυναικών, 189 Διάλογος αντρών, 191-192

Είναι σαφές, βάσει του πιο πάνω σχεδιαγράμματος, ότι στο έργο κυριαρχεί ο διάλογος εν αντιθέσει προς τα προηγούμενα διηγήματα που αναλύθηκαν στην παρούσα εργασία.

Σύμφωνα με το Mukarovsky για την ύπαρξη ενός διαλόγου είναι απαραίτητη η ύπαρξη τριών στοιχείων: η παρουσία δύο τουλάχιστον ατόμων, η παρουσία της υλικής κατάστασης και το θέμα του διαλόγου²⁰². Αν κυριαρχεί το πρώτο έχουμε *προσωπικό διάλογο* (*personal dialogue*), εάν κυριαρχεί το δεύτερο έχουμε *περιστασιακό* (*“situational” dialogue*) και αν κυριαρχεί το τρίτο, έχουμε *διάλογο-συζήτηση* (*conversation*)²⁰³. Στον *προσωπικό διάλογο* τα διαλεγόμενα πρόσωπα τοποθετούν τις διαφορές τους σε επίπεδο προσωπικής επιβολής χωρίς ιδιαίτερη συζήτηση επί του θέματος. Οι ρόλοι των συνομιλητών αλλάζουν συνέχεια και κάθε προσπάθεια για δημιουργία συζήτησης, η οποία προϋποθέτει εναλλαγή της προοπτικής των συνομιλητών πάνω στο θέμα του διαλόγου, αποτυγχάνει. Η ευκρινέστερη περίπτωση ενός τέτοιου διαλόγου είναι η φιλονικία, καθώς ο καθένας

²⁰² J. Mucarovsky, «Two studies of dialogue», *The word and verbal art. Selected Essays*, 86-87. Για το θέμα βλέπε επίσης και Φαρίνου Μαλαματάρη Γ., *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, 176-195.

²⁰³ J. Mucarovsky, «Two studies of dialogue», *The word and verbal art. Selected Essays*, 94.

εμμένει στη δική του άποψη, χωρίς ουσιαστική συζήτηση²⁰⁴. Ο *περιστασιακός διάλογος* μπορεί να προκληθεί από το εκάστοτε περιβάλλον, να γίνει θέμα του να το μεταβάλει ή και να το σταματήσει. Το βάρος πέφτει στο περιβάλλον των συνομιλητών κυρίως κατά την ώρα του διαλόγου και εκφράζεται με δεικτικές αντωνυμίες και τοπικά επιρρήματα μπορεί, όμως, να αφορά και πράξεις ή γεγονότα που δεν είναι παρόντα τη συγκεκριμένη στιγμή, για παράδειγμα κάτι που θα γίνει αύριο ή κάτι που ήδη έχει γίνει²⁰⁵. Δεν υπάρχει ένταση μεταξύ των συνομιλητών και παρουσιάζεται έλλειψη συναισθηματικά φορτισμένων λέξεων²⁰⁶. Ο *διάλογος-συζήτηση*, δε σχετίζεται με τις ερωταποκρίσεις της καθημερινής ζωής, αλλά θεωρείται ανταλλαγή σκέψεων και γίνεται κάτω από συνθήκες κατάλληλες για συζήτηση. Το θέμα στους δύο πρώτους τύπους διαλόγου είναι προκαθορισμένο ανάλογα με την συναισθηματική ή υλική κατάσταση της στιγμής, ενώ το θέμα του τρίτου τύπου εξαρτάται από την ελεύθερη επιλογή του ομιλητή. Στον τρίτο τύπο («conversation») ο Mukarovsky αποκλείει τις δικαστικές, διπλωματικές και εμπορικές διαπραγματεύσεις, αλλά συμπεριλαμβάνει τις ερωτικές συζητήσεις²⁰⁷. Στη συνέχεια σημειώνει ότι είναι πολύ λεπτές οι γραμμές που διαχωρίζουν τον τρίτο τύπο διαλόγου από τους άλλους δύο, τονίζοντας τη λεπτή διαφορά μεταξύ «conversation», «discussion» and «chat». Συγκρίνοντας τον προσωπικό διάλογο με το διάλογο συζήτηση τονίζει ότι στον προσωπικό διάλογο υπάρχει περισσότερη συναισθηματική φόρτιση παρά στο διάλογο συζήτηση, ενώ το θέμα του διαλόγου στον πρώτο τύπο («personal») αφορά προσωπικά ζητήματα και όχι πολιτιστικά. Ο μεταβατικός τύπος μεταξύ του προσωπικού διαλόγου και του διαλόγου συζήτησης («conversation») είναι η συζήτηση («discussion»). Συγκρίνοντας τον περιστασιακό διάλογο με το διάλογο

²⁰⁴ «A discourse of the first type emphasizes the opposition between “I” and “you”. Emotional and volitional elements come to the fore especially distinctly in a dialogue oriented in this way. Its most extreme case is therefore the dispute, which is only a step away from physical interaction»: ό.π., 89.

²⁰⁵ «We must still add that the situation to which they are related can even be remote from the actual “here and now”, can be located elsewhere in space and time. Take, for example, a foreman’s talk with a worker in a workshop about the job that must be done in another place known to both or about a job that has already been done»: J. Mucarovsky «Two studies of dialogue», *The word and verbal art. Selected Essays*, 91.

²⁰⁶ Ό.π., 91.

²⁰⁷ «By conversation I mean every dialogue without direct and immediate usefulness in which one talks primarily in order to talk, for pleasure, for play, out of politeness. This definition excludes from our concern both judicial inquiries and diplomatic or commercial negotiations councils and even scholarly conferences even though they abound in superfluous talk. It does not exclude flirtation or amatory talks in general despite the frequent transparency of their objective which does not prevent them from being pleasing in themselves»: ό.π., 91-92.

συζήτηση τονίζει την ύπαρξη του μεταβατικού τύπου στις περιπτώσεις που έχουμε συζήτηση φιλικού τύπου («chat»)²⁰⁸.

Ο Mukarovsky στη συνέχεια της μελέτης του προσπαθεί να αποδείξει τη στενή σχέση του διάλογου με το μονόλογο αφού αρκετές φορές σε ένα κείμενο έχουμε τη μορφή του διαλόγου, αλλά ουσιαστικά πρόκειται για μονόλογο, αφού μεταξύ των συνομιλητών δεν υπάρχει διάθεση εναλλαγής προοπτικών. Στην περίπτωση μονολογοποίησης του διαλόγου διακρίνει τρεις διαφορετικές περιπτώσεις: άλλοτε την περίπτωση όπου ένας από τους συνομιλητές κυριαρχεί στη συζήτηση και σταδιακά μειώνει τη δυνατότητα παρέμβασης των άλλων, ενίοτε την περίπτωση που η ομοφωνία των διαλεγόμενων φτάνει σε τέτοιο βαθμό, ώστε η πολλαπλότητα των προοπτικών για διάλογο, εξαφανίζεται και τέλος τις περιπτώσεις στις οποίες ο καθένας από τους συνομιλητές ακολουθεί μια δική του γραμμή και έχουμε έτσι μονολογοποίηση του διαλόγου καθώς δεν υπάρχει κοινό περιβάλλον αναφοράς, κοινό θέμα, ή αλληλεπίδραση προοπτικών²⁰⁹.

Στο έργο παρατηρούνται όλες οι περιπτώσεις διαλόγου που αναφέρθηκαν. Ο συζητητικός τύπος διαλόγου δεν χρησιμοποιείται αρκετά, καθώς οι διάλογοι γίνονται μεταξύ των χωρικών που δεν έχουν το ανάλογο γνωστικό υπόβαθρο για σύνθετες και απαιτητικές ως προς την επιχειρηματολογία συζητήσεις. Τα σχόλια του Καραβέλα για τις γυναίκες («Οι γυναίκες θέλουνε ξύλο . . . Το ξύλο μονάχα τες μαϊνάρει»²¹⁰) και για τη ζωή του γέρου άνθρωπου («Ο άνθρωπος», είπε πικρά ο Καραβέλας, «που δεν έχει κρέας δικό του, είναι σαν το πουλί στο κλαρί! Έτσι κ' εγώ. Ξέρω τι πρέπει και τι δεν πρέπει να κάμω. Ξέρω τι είναι αυτό που θα με κάμει να μετανιώσω . . . μα ο νους δεν ορίζει πάντα. . . κι ο άνθρωπος δεν ακούει πάντα την καλή του ορμήνεια, αλλά κάνει το ανάποδο, αυτό που ξέρει πως θα του φέρει κακό», ό.π., 110), καθώς και του Αργύρη για τον άνθρωπο και γενικά για τη ζωή («Τι είναι ο άνθρωπος, ξανάπε σκεφτικός ο Αργύρης· σαν το χόρτο του κάμπου. . . πράσινο σήμερα, αύριο ξερό, άμα πατήσει ο Αλωνάρης. . . Κάνουμε, κάνουμε σε τούτη τη ζωή, σαν να 'μαστε για πάντα μας στη γης, και δεν ανανογιόμαστε που μονάχα διαβαίνουμε! . . . Αδικίες, πλεονεξίες, κλεψιές, όλα τα κάνουμε . . . Κ' είναι τόσο γλυκιά η ζωή, κι ο θάνατος

²⁰⁸ «The transitional type of dialogue between situational and purely semantic dialogue is therefore a talk which is usually called a *chat*. A purely semantic (most often associative) linking of the replies connects it to conversation; An obligatory, though only formal, bond with the material situation connects it to situational dialogue.»; ό.π., 96.

²⁰⁹ Ό.π., 103-112. Για το ζήτημα, βλ. και: Γεωργία Φαρίνου Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές προσεγγίσεις*, 176-196.

²¹⁰ Κ. Θεοτόκης, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 39.

μας τρομάζει τόσο . . . Μας τρομάζει . . . Κι ολομεμιάς έρχεται το μήνυμα του, και πρέπει να το ακούσουμε, θέλουμε δε θέλουμε. Πρέπει! πρέπει ν' αφήσουμε θέλουμε δε θέλουμε αυτόν τον όμορφο κόσμο κι όλα του τα καλά· και ποιος ξέρει τι βρίσκουμε στον άλλο κόσμο . . . Άσκημα όμως έτσι! . . . Μυστήριο! . . . », ό.π., 44-45), δε βρίσκουν πρόσφορο έδαφος για συζήτηση από το εκάστοτε συνομιλητή στην εκάστοτε περίπτωση. Ως αποτέλεσμα ο διάλογος δεν εξελίσσεται σε συζήτηση, αλλά καταλήγει σε περιστασιακό διάλογο, ανάλογα με το αντικείμενο που γίνεται θέμα συζήτησης κάθε φορά. Ο ερωτικός λόγος του Καραβέλα προς τη Μαρία (τρίτος τύπος λόγου-διάλογος συζήτησης) συχνά καταλήγει σε προσωπικό διάλογο, καθώς δε βρίσκει τη θετική ανταπόκριση της ηρωίδας και εξελίσσεται σε διαμάχη μεταξύ τους²¹¹.

Στο έργο είναι χαρακτηριστική η *μονολογοποίηση* του διαλόγου και συγκεκριμένα η περίπτωση που η ομοφωνία των διαλεγόμενων φτάνει σε τέτοιο βαθμό, ώστε η πολλαπλότητα των προοπτικών για διάλογο να εξαφανίζεται. Τέτοιες περιπτώσεις είναι στην κηδεία της γυναίκας του Καραβέλα:

« - Τι καλή γειτόνισσα! έλεγε η Χρυσάνθη, και το κεφάλι της έτρεμε. Την έχασαμε. . . Ο Θεός σ' χωρέσ' τηνε! ο Θεός σ' χωρέσ' σε, Αγγέλω!
-Τι καλή γυναίκα. . . τι καλή νοικοκυρά! έλεγε η αδερφή του Καραβέλα, εκείνη που την είχε περιποιηθεί· καλή για τον άντρα της, καλή. . .
-Ήμαστε, έλεγε μια άλλη γριά, μικρή και καμπουριασμένη, πέντε αδερφάδες· τώρα απόμεινα εγώ μονάχη μου στον κόσμο· όλες τσ' άλλες τσ' έκοψε ο Χάρος. . . Τσι τρεις ανύπαντρες, είναι χρόνια και χρόνια, μάνα μου. . . Κι από τη σκληθρα του πάτερα μας μονάχα εγώ έχω, ζωή να 'χουνε. . . Η καημένη η Αγγέλω μου ήτανε στείρα, η σκοτεινή. . . Η μάνα μας την έδωσε του Θωμά και δεν του το 'πε. Κ' έκαμε άσκημα η συχωρεμένη, γιατί ετράβηξε πολλά μ' αυτήν την αιτία η Αγγέλω μου. Είχε δίκιο ο άνθρωπος. . . επαντρεύτηκε για να κάμει παιδιά. Τώρα ησύχασες Αγγέλω για πάντα! Ο Θεός σ' χωρέσ' σε!

Κ' εκούνουσε πικρά το κεφάλι

²¹¹ Τα ερωτικά λόγια εντάσσονται στον τρίτο τύπο διαλόγου το διάλογο συζήτησης (*conversation*): J. Mucarovsky «Two studies of dialogue», *The word and verbal art. Selected Essays*, σπ. 195.

- Ωχ, ωχ! είπε η σαβανώτρα! όλοι έτσι θα πάμε!»²¹² (ό.π., 62-63)

αλλά και στο τέλος του έργου που μεταφέρουν το νεκρό σώμα του Καραβέλα:

« -Τι έπαθες, κακομοίρη Καραβέλα! έλεγε η μαυριδερή νέα

-Τι θάνατο έλαβες! Έλεγε η γριά που φορούσε την αντρίκια σκισμένη γιακέτα.

-Φτου σου . . . είπε η μικρή γυναίκα με τ' όμορφο πρόσωπο· ήθελες να πειράζεις τσι γυναίκες και παραδόθηκες χειροπόδαρα του Πειρασμού . . . Φτου σου!

-Είδες; είδες; είπαν πολλές άλλες.

Κι όλο μεμιάς έφτυσαν πολλά στόματα μαζί κι άλλα είπαν:

-Ανάθεμά σε, Καραβέλα, ανάθεμά σε!» (ό.π., 189-191).

Συνάμα υπάρχουν οι περιπτώσεις *μονολογοποίησης* του διαλόγου, στις οποίες ο καθένας από τους συνομιλητές ακολουθεί μια δική του γραμμή με αποτέλεσμα να μην υπάρχει αλληλεπίδραση προοπτικών. Μεταξύ αυτών των περιπτώσεων χαρακτηριστική είναι εκείνη που τα παιδιά κοροϊδεύουν τον Καραβέλα:

« - Καραβέεεελα! [. . .]

- Παιδί μου, εδώ είμαι, εδώ είμαι. . . τι θέλει η μάνα;

Και θυμωμένος έδειρε το γάιδαρο του, βλαστημώντας τον, εσήκωσε τη γιακέτα του και του φώναξε:

- Δε δω! . . . Τάχα και τα δέντρα αποχτάνε τώρα λαλιά;

Κι από την άλλη ράχη μια άλλη παιδιάστικη φωνή τον ξανάκραξε:

- Καραβέεελα!

Κι ο γέρος έχασε τότες τέλεια τα λογικά του.

- Παιδιά μου. . . παιδιά μου. . . ξαναφώναξε, γιατί με κράζετε παιδιά μου;

Κ' εξεθύμανε πάλι με το γάιδαρό του καταφέροντάς του μια δυνατή ραβδιά και προφέροντας άλλη μια φοβερή βλαστήμια.

- Δε δω! Διάολος μέσα σου. . . Δε δω. . . [. . .]

- Ω Θεέ μου! Αναστέναξε.

Και τώρα πάλι μια τρίτη φωνή τον έκραξε:

- Καραβέλα, σε βλέπω, σε βλέπω!. . .

²¹² Κ. Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 62-63.

- Έχετε δίκιο, αποκρίθηκε γελώντας και τρίζοντας τα λίγα του δόντια, δίκιο, δίκιο μεγάλο· εγώ φταίω ο κακοκέφαλος! εγώ που σας έβγαλα στον κόσμο! εγώ, παιδιά μου . . . εγώ, μούλοι μου. . .
- Καραβέλα, ξανακράζαν δυο τρεις φωνές μαζί, έπειτα από ένα δυνατό γελοκόπι. . .
- Δε δω. . . το Θεό σου. . . είπε και εράβδισε το ζώο. Δε δω! Εδώ παρακάτου στη μεγάλη τη σούδα, εκεί μέσα ναι, χαρακοπούσαμε με τη μάνα σας! Εκεί σας έσπειρα. . . Ας είχα τότες το μυαλό μου. . . Τώρα, καλά μου κάνετε, παιδιά μου, και με κράζετε. . . Καλά μου κάνετε!. . .
[. . .]
- Σε βλέπω, μα δε με βλέπεις!

Κ' είπανε άλλα παιδιά ξεσπώντας στα γέλια.

- Καραβέλα! σε βλέπω, σε βλέπω!» (ό.π., 115-117)

Μονολογοποίηση εντοπίζεται και σε περιπτώσεις που ένας από τους συνομιλητές κυριαρχεί στη συζήτηση και σταδιακά μειώνει τη δυνατότητα παρέμβασης των άλλων. Αφηγηματικός στόχος στις περιπτώσεις αυτές είναι άλλοτε να ενημερώσουν τον αναγνώστη για την εξέλιξη του έργου (ό.π., 127-129 και 131-133), ενίοτε να δώσουν πληροφορίες για το παρελθόν των ηρώων (ό.π., 19-20, 24-25, 40-41, 66-67, 91-93, 103-104 και 145), και άλλοτε να καταδείξουν τη δυναμικότητα του ήρωα, κυρίως στην περίπτωση της Μαρίας (ό.π., 14-15 και 138-139) του Αργύρη (ό.π., 42-43) και του Καραβέλα (ό.π., 157-161).

Γενικά, ο *περιστασιακός* και ο *προσωπικός* διάλογος κατέχουν τη μερίδα του λέοντος στη συγκεκριμένη νουβέλα, καθώς συνεχώς οι ήρωες τοποθετούν τις διαφορές τους άλλοτε στο θέμα των περιουσιακών στοιχείων, είτε αυτά είναι τα φορέματα της νεκρής (ό.π., 65-66 και 71-72), είτε το σπίτι του Καραβέλα (ό.π., 18-28), είτε η κληρονομιά της Μαρίας (ό.π., 101-111), και άλλοτε σε διάφορα σκάνδαλα που προκάλεσε ο Καραβέλας με τη συμπεριφορά και τις πράξεις του (ό.π., 122-127, 137-147 και 166-168).

Μέσα από τον διάλογο και την αντιπαράθεση των ηρώων αποκαλύπτονται «τα βάθη της ανθρώπινης ψυχής», κάτι που αποτελεί τη βασική αποστολή του ρεαλισμού²¹³. Σύμφωνα με τον Μπαχτίν «Είναι αδύνατο να κατακτήσεις τον έσω

²¹³ Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα ποιητικής*, 404.

άνθρωπο, να τον δεις και να τον καταλάβεις μετατρέποντάς τον σε αντικείμενο ψυχρής και αντικειμενικής ανάλυσης ή ταυτιζόμενος και συμπάσχοντας μαζί του. Όχι, ο μόνος δρόμος για να τον αναγκάσεις να αποκαλυφθεί από μόνος του, είναι μέσα από την επικοινωνία μαζί του, δηλαδή διαλογικά [. . .] Μόνο μέσα από την επικοινωνία, μέσα από την αλληλεπίδραση των ανθρώπων μεταξύ τους μπορεί να αποκαλυφθεί ο «άνθρωπος στον άνθρωπο»: τόσο απέναντι στους άλλους όσο και απέναντι στον εαυτό του»²¹⁴. Μέσα από τη συνεχή σύγκρουση των ηρώων του έργου αποκαλύπτεται ο πραγματικός εαυτός τους, οι προθέσεις τους και κατ' επέκταση ο πολύπλοκος συναισθηματικός τους κόσμος.

6. Όσον αφορά στους ήρωες, ο Αργύρης παρουσιάζεται ως «το τεμόνι» του σπιτιού²¹⁵. Η δυναμικότητα του Αργύρη αποκαλύπτεται από το γεγονός ότι η άποψη του είναι σεβαστή. Αυτός ελέγχει τα πάντα στο σπίτι και επηρεάζει τους γύρω του. Ακόμη και η Μαρία που έρχεται συχνά σε αντιπαράθεση μαζί του, λειτουργεί εντέλει με βάση τα λεγόμενα του. Καταφέρνει να δημιουργήσει ανασφάλειες στον Καραβέλα σχετικά με τη ζωή του μετά το θάνατο της γυναίκας του («Καημένη Θωμά, θα μεις σ' άσκημα νερά, βαθιά πολύ και θολά· και που να ξεβγείς απόκει; Άσκημη η θέση σου αν πας μαζί τους», (ό.π., 42) και μέσω της Μαρίας να τον πείσει να υπογράψει την ισόβια πρόσοδο. Η ανικανότητα του αδερφού του Γιάννη να χειρίζεται καταστάσεις, καθώς παρουσιάζεται «βαρύσκουπος» (ό.π.,108), «κούτιακας» και «ανέμυαλος» (ό.π., 18-19) τόσο μέσα από το δικό του λόγο του, αλλά και από τον προσωπικό λόγο των άλλων ηρώων για το άτομό του, τον ενθαρρύνει να επεμβαίνει και στα προσωπικά της δικής του οικογένειας και να τους καθοδηγεί πως θα πράξουν με την παρουσία της Μαρίας:

«Κι ο Αργύρης είπε άξαφνα:

- Για το μισό το σπίτι θα δώσεις, παπά, της νύφης μου την κατοικία σου, στο Φανό, καλύβι και χωράφι και μαζί τις δεκαπέντε ριζοβολιές! . . .

- Την κατοικία, μάλιστα! είπε βιαστικός ο Γιάννης κ' εγέλασε.

Ο παπάς εταράχτηκε.

- Μα η κατοικία, είπε, είναι δικό μου χτήμα, τι μπαίνει με την προίκα της παπαδιάς μου!

²¹⁴ Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα ποιητικής*, 404-405.

²¹⁵ Κ. Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 91, 111.

[...]

- Μα γιατί, είπε η παπαδιά, δε μιλεί ο Γιάννης, γιατί δε μιλεί η αδελφή μου, παρά μόνο του λόγου σου, κυρ-Αργύρη; Μη σου βαρυφαίνεται, συμπέθερέ μου! Θα σ' άρεσε να κουβεντιάζω εγώ για την προίκα της Χρυσάνθης;

- Ο Γιάννης, είπε ο Αργύρης είναι βαρύσκουπος και δεν ξέρει παρά να λέει ναι, όλο «σοι, Κύριε»!

Ο Γιάννης εγέλασε» (ό.π., 107-108).

Ο Αργύρης παρουσιάζεται, συνάμα, από την προοπτική της γυναίκας του, Χρυσάνθης, και της νύφης του, Μαρίας. Η εικόνα του συντίθεται μέσα από αντικρουόμενες οπτικές γωνίες. Η οπτική γωνία της Χρυσάνθης αποδίδει ένα άτομο δυναμικό με αγαθή ψυχή, αφού αυτός είναι «του σπιτιού το τεμόνι» (ό.π., 91), βοήθησε τον αδερφό του όταν πέθανε ο πατέρας τους, με έμφαση στην αγαθή ψυχή του που θα τον οδηγήσει στον παράδεισο γιατί νοιάζεται να μην πεινάσει ο γέρος Καραβέλας (ό.π., 28). Παρόλα αυτά, ως προς την περίπτωση του Καραβέλα, ο αναγνώστης δεν πείθεται από την Χρυσάνθη, καθώς η αφηγηματική πλοκή τον «πληροφορεί» ότι ο Αργύρης προσφέρει φαγητό στο γέρο Καραβέλα όχι γιατί έχει αγαθή ψυχή, αλλά γιατί έχει ως στόχο να τον προσεγγίσει θετικά και να τον πείσει να υπογράψει την ισόβια πρόσοδο. Την άποψη αυτή ενισχύουν δύο δηλώσεις. Η πρώτη ανήκει στον Αργύρη ο οποίος, σχολιάζοντας τη δήλωση του Γιάννη για την «καλή γειτόνισσα» (ό.π., 18) που θα πεθάνει, αναφέρει:

«Καλή· ναι! Είπε σοβαρά ο Αργύρης, κουνώντας το κεφάλι· καλή και για μας ίσως! . . . Αν καταφέρναμε ό,τι σας είπα, κι αποχτούσαμε εμείς το σπίτι του Καραβέλα, ανάγκη δε θα 'χαμε από άλλα σπίτια» (ό.π., 18)

Το γεγονός ότι ο Αργύρης λειτουργεί βάσει σχεδίου για την περιουσία του Καραβέλα αποδεικνύεται επίσης και από τη δήλωση του Καραβέλα «έκαμα ότι μ' ορμήνεψες, είναι καιρός τώρα» (ό.π. 40), που φανερώνει ότι ο Αργύρης είχε παραινέσει σε ανύποπτο χρόνο τον Καραβέλα να φροντίσει να του μεταβιβάσει η γυναίκα του την περιουσία της, ώστε να μην έχουν μερίδιο οι κληρονόμοι της και να προχωρήσει το σχέδιο του.

Μέσω αφηγηματικών αναλήψεων γίνεται γνωστό ότι ο Αργύρης προστάτευσε τον αδερφό του, όταν ήταν μικρός και του στάθηκε σαν πατέρας, για αυτό και ζούν

μαζί οι δύο οικογένειες στο ίδιο σπίτι (ό.π., 92). Αυτό αναφέρεται δύο φορές στο έργο, μέσα από το λόγο του Αργύρη και της γυναίκας του, Χρυσάνθης. Η επαναληπτική αφήγηση έχει σκοπό να πείσει τον αναγνώστη για την καλοσύνη του Αργύρη, ωστόσο στο διάλογο του με τη Χρυσάνθη αναφέρει ότι έχει ανάγκη τον Γιάννη γιατί ο ίδιος, λόγω της αρρώστιας του, δε θα μπορούσε να δουλέψει πολύ και θα αναγκαζόταν να βάζει ξένους εργάτες να δουλεύουν (ό.π., 28).

Ο χαρακτήρας του Αργύρη παρουσιάζεται ευκρινέστερα μέσα από την οπτική γωνία της Μαρίας στην αρχή του έργου, ύστερα από ένα έντονο διάλογο στον οποίο τον κατηγορεί ως εκμεταλλευτή, συμφεροντολόγο, αδικητή και άνθρωπο που ανακατεύεται χωρίς να έχει δικαίωμα στα προσωπικά θέματα της οικογένειάς της:

«- Θα το πάρεις του λόγου σου στο μερτικό σου του Καραβέλα το σπίτι, είπε η Μαρία με κακοσύνη· εμείς δεν το θέλουμε!

- Το παίρνω! είπε ο Αργύρης αδιάφορος· το παίρνω! γιατί όχι; Το ίδιο κάνει· τι το ένα μισό, τι το άλλο! Σαν το πάρουμε, φυσικά θα το γκρεμίσουμε και θα το χτίσουμε καινούριο κολλητά σε τούτο, όμοιο με τούτο· θα τα κάμουμε τα δυο σπίτια ένα· και τότες. . .

- Α, Αργύρη! τον αντίσκοψε η Μαρία· δουλεύει ο νους σου για να μου ξεθεώσεις πάλε το Γιάννη μου στη δουλειά! Σαν είναι κούτιακας και σ' ακούει! Έπρεπε Γιάννης να 'μαι εγώ! Θα 'δυνα δυο μούτζες ορθά κι ανάποδα . . . Έτσι! Μα αυτός από την αρχή του είναι ανέμναλος, ραγιάς σου, ο κακορίζικος! Και θα μου τον αδυνατίσεις!

Ο Γιάννης εγέλασε.

- Α δε δουλέψουμε, δε ζούμε! είπε σοβαρά ο Αργύρης.

- Εμείς τρώμε, είπε αναστενάζοντας η Μαρία, κι αυτουνού του κακότυχου του βγαίνει η πίστη στη δουλειά όλη μέρα!

[. . .]

- Χρεία που σ' είχε ο νοικοκύρης μου! είπε η Μαρία με θυμό και περήφανα· αυτός μας θρέφει όλους αυτός!. . . ως και προχτές του πήρες πάλε του καημένου τα δέκα τάλαρα, που του μείνανε από το νεγότσιο του με το μοσκάρι πόσφαξε» (ό.π., 18-21).

Παρόλα αυτά οι πράξεις της έρχονται σε αντιδιαστολή με τα λόγια της, καθώς ακολουθεί ό,τι τη συμβουλεύει ο Αργύρης, τον εμπιστεύεται γιατί είναι «το τεμόνι του σπιτιού» (ό.π., 91) και καταλήγει να τον αποκαλεί «σοφό άνθρωπο» (ό.π., 98). Οι πράξεις και τα λόγια της Μαρίας, επομένως αποκαλύπτουν ένα σύνθετο χαρακτήρα

καθώς, για το ίδιο πρόσωπο, τον Αργύρη, η Μαρία εκφράζεται διαφορετικά, άλλοτε με αρνητικά («κίτρινος», εκμεταλλευτής) και άλλοτε με θετικά σχόλια («σοφός»). Η Μαρία κινείται ανάλογα με τα συμφέροντά της. Όταν ο Αργύρης προβάλλει ως κίνδυνος στην διεκδίκηση της περιουσίας του Καραβέλα, τον θεωρεί αδικητή και εκμεταλλευτή, όταν όμως μάχεται για την διεκδίκηση της οικογενειακής της περιουσίας με την παπαδιά και στην εκμετάλλευση του Καραβέλα για το κοινό τους συμφέρον, τότε είναι «ο σοφός άνθρωπος». Ο Αργύρης είναι ακριβώς το αντίθετο του άντρα της. Δεν είναι αγαθός και καλόψυχος, ξέρει να κοιτάζει το συμφέρον του και για αυτό τον εμπιστεύεται στις υποθέσεις της.

Η αφηγηματική απόδοση του χαρακτήρα του Αργύρη συμπληρώνεται εκτός από τις πράξεις του και τα λεγόμενα των άλλων, από την εξωτερική περιγραφή του στην αρχή του έργου:

«Ψηλός ο πρώτος, σαράντα χρόνων άντρας, ωχρός πολύ, παχύς, μ' ολοστρόγγυλο πρόσωπο, με πολύ μικρά καστανά κι ανήσυχα μάτια, με καστανό μουστάκι, όχι πολύ μακρύ, ξυρισμένος, με χοντρά χείλη, με παχιά μεγάλα χέρια, και με πολύ μεγάλο στομάχι, που του σήκωνε ως τα στραγάλια, τα χοντρά μαύρα βρακιά του, και που δεν άφηνε να θηλυκώνονται όλα τα κουμπιά του γελέ του και της χοντρής γιακέτας του. Χειμώνα καλοκαίρι, ο Αργύρης εφορούσε μάλλινα χοντρά ρούχα, γιατί ενόμιζε πως όλες οι αρρώστιες παίρνουν αρχή από ένα κρυολόγημα, και έλεγε συχνά πως ο άνθρωπος κρυολογεί το καλοκαίρι ευκολότερα παρά τον χειμώνα, και πολύ πλιο εύκολα ένας σακάτης, σαν αυτόν τον ίδιον, που το άσθμα τον ετυραννούσε από χρόνους τώρα κάθε μέρα, και μάλιστα όταν εθύμωνε, όταν εβανότουν να δουλέψει, ή όταν ανέβαινε του σπιτιού του τον ανήφορο. Για τούτο κιόλας είχε πάντα μαζί του ένα χοντρό γυριστό ραβδί και δεν έβγαζε ποτέ από το στρογγυλό του το κεφάλι τη μεγάλη αρχοντική του ψάθα, κ' εκουβέντιαζε χαμηλόφωνα πάντα για να μην κουράζεται, με μια ψιλή γυναικεία κι άσκημη φωνή». (ό.π., 11-12).

Η περιγραφή αυτή επαναλαμβάνεται με παραλλαγές από τον αφηγητή σε κάθε εμφάνιση του Αργύρη (ό.π., 11-12, 13, 16, 17, 20, 22, 27, 39, 44, 77, 100, 125-126, 149, 168 και 174). Τέτοιου είδους λεπτομέρειες λειτουργούν ως ενδείξεις για το χαρακτήρα του ήρωα. Η έμφαση στο μεγάλο στομάχι, στα χοντρά χείλη, τα παχιά μεγάλα χέρια δε λειτουργούν απλώς στο πρωτοβάθμιο δηλωτικό επίπεδο αλλά μετωνυμικά αποκαλύπτοντας τη λατρεία του για το χρήμα, ενώ το ωχρό

αρρωστημένο πρόσωπό του παραπέμπει σε άνθρωπο ιδιοτελή που νοιάζεται για το δικό του συμφέρον, σε συντονισμό ασφαλώς με όσα χαρακτηριστικά λέει και η Μαρία για τη Χρυσάνθη, εμμέσως πλην σαφώς, και για τον Αργύρη:

«Όπως είναι τα μούτρα του ανθρώπου, είναι κι η καρδιά του! Ο κίτρινος άνθρωπος παπαδιά μου, δεν είναι ποτέ του καλός· είναι η κακοσύνη που τονε κιτρινίζει και του φέρνει τη κεφαλοτρέμουλα . . . Εγώ η δύστυχη ακολουθώ την ορμήνεια του Αργύρη, του σοφού του ανθρώπου. . . » (ό.π., 98).

Η συγκεκριμένη δήλωση της Μαρίας για τη Χρυσάνθη λέγεται για να υποστηρίξει τον εαυτό της στην μομφή της Χρυσανθη: «Γ'ανιψίδια μου θα κληρονομήσουνε τον Καραβέλα», δηλώνοντας έτσι την «κακοσύνη» της Χρυσάνθης. Ο χαρακτηρισμός του Αργύρη ως σοφού ανθρώπου ακούγεται διφωνικά, αφού η Μαρία εσκεμμένα αναφέρει τον Αργύρη σοφό για να αποκτήσουν κύρος οι πράξεις της, ταυτόχρονα, όμως, ο χαρακτηρισμός αναιρείται αφού και ο Αργύρης είναι «κίτρινος άνθρωπος», επομένως, σύμφωνα με την αντίληψη της Μαρίας, «δεν είναι ποτέ του καλός». Στη συγκεκριμένη σκηνή έχουμε μια καρναβαλική εικονοποιία, καθώς έχουμε τη Μαρία από τη μια, τη Χρυσάνθη που τη ζηλεύει, τον «κάπρο» Καραβέλα (ό.π., 98) και τον υποψήφιο κερατά Γιάννη, ο οποίος αντιμετωπίζει με γέλιο την κατάσταση (ό.π., 99).

Τόσο ο Αργύρης, όσο και οι υπόλοιποι ήρωες, είναι οι τυπικοί ήρωες χωρίς ιδιαίτερες διακυμάνσεις: ο πονηρός Αργύρης σε αντιδιαστολή με τον αγαθό αδερφό του, το Γιάννη, που σε όλο το έργο παρουσιάζεται να μην έχει δική του άποψη, να μην του αρέσουν οι καβγάδες και γενικά να μην ενδιαφέρεται για σοβαρά ζητήματα. Η γυναίκα του Αργύρη Χρυσάνθη είναι η τυπική γυναίκα του χωριού, υποταγμένη στον άντρα της και άβουλη. Οι μόνοι ήρωες που ξεφεύγουν από τους τυπικούς ήρωες, όπως θα υποστηριχθεί στη συνέχεια, είναι ο Καραβέλας και η Μαρία. Ο Καραβέλας γιατί αποτελεί ένα είδος καρναβαλικού ήρωα και η Μαρία γιατί εκφράζει τον απρόβλεπτο ήρωα που ζει σ' έναν έντονα αντιφατικό κόσμο και τροφοδοτείται από αυτόν²¹⁶.

²¹⁶ Η Θεοδώρα Γλυκοφρύδη – Αθανασοπούλου αναφέρει ότι «ο Καραβέλας είναι ο μόνος χαρακτήρας στο αφήγημα που παρουσιάζει συγκρούσεις»: *Από την εξάρτηση στην υποτέλεια*, 231. Στην παρούσα εργασία θα υποστηριχθεί ότι αυτό το χαρακτηριστικό του διπλού ήρωα με τις έντονες συγκρούσεις ενυπάρχει και στη Μαρία, με διαφορετικό τρόπο.

7. Ο Καραβέλας παρουσιάζεται αρχικά μέσα από το διάλογο με τον Αργύρη, δυναμικός («οι γυναίκες θέλουνε ξύλο... Και τη γριά μου, σαν εθύμωνα, την εκοπάνιζα»²¹⁷, φιλήσυχος («εγώ παιδί μου δε χολεύομαι ποτέ μου· δεν είμαι γλέπεις, εσωτερικός άνθρωπος· δεν έχω κακοσύνη, δε βαστάω μέσα μου πάθος! όχι», 40) και γερής κράσης («είμαι γερός και καλός, 41»).

Στο λόγο του Καραβέλα εντοπίζονται λέξεις που δεν αρμόζουν στη γραμματική του λόγου του, όπως για παράδειγμα «εσωτερικός» (ό.π., 40) και «παθητικός» (ό.π., 78). Τις χρησιμοποιεί θέλοντας να αποκομίσει κύρος, σε στιγμές έντασης που αισθάνεται ότι επιβάλλεται να υπερασπίσει τον εαυτό του, στην πρώτη περίπτωση μπροστά στον επικείμενο θάνατο της γυναίκας του από τη μια και τις προθέσεις του Αργύρη, και στη δεύτερη περίπτωση μετά από το περιστατικό με τις γυναίκες που τον κοροϊδεύουν. Δίνει συμβουλές στον Αργύρη, μετά τη φιλονικία του με τη Μαρία, να μη θυμώνει και να συγχύζεται. Στη συζήτηση που έχει στη συνέχεια με τη Μαρία, αυτοσυστήνεται ως ερωτικά ακμαίος («μου μπορεί ακόμα η γυναίκα, 84»), θέλοντας να την πείσει ότι μπορεί να αποκτήσει δεύτερη γυναίκα, εννοώντας σαφέστατα από όσα λέει, την ίδια. Παρόλα αυτά η παρουσίαση του Καραβέλα μέσα από τη δική του εστίαση, έρχεται σ' αντίθεση με τα ίδια τα γεγονότα. Από την αρχή του έργου δίνεται έμφαση στο παρατσούκλι του Καραβέλα και στο γεγονός ότι όλοι τον κοροϊδεύουν. Ο κόσμος τον κοροϊδεύει «καραβέλα» δηλαδή μπόγια, χωρίς να αποκαλύπτεται ο λόγος αυτού του προσωνυμίου. Είναι σημαντικό όμως ότι δε δίνεται αφηγηματικά κάποια εξήγηση αυτού του προσωνυμίου, γεγονός που καταδεικνύει ότι το ζήτημα περιορίζεται στην εξωτερική εστίαση, σε αντίθεση με τη στάση του αφηγητή σε ανάλογες περιπτώσεις στα προηγούμενα έργα του Θεοτόκη, όπως για παράδειγμα στον *Κατάδικο*, όπου μέσω των αναλήψεων δίνονταν στοιχεία της ζωής του Τουρκόγιαννου και εξηγήσεις για το παράξενο όνομά του, συνδεδεμένες με τη συμπεριφορά και τα κίνητρά του.

Οι πράξεις και τα λόγια του Καραβέλα προκαλούν γέλιο στους άλλους ήρωες της νουβέλας. Πριν ακόμη πεθάνει η γυναίκα του, δηλώνει στο σπίτι του Αργύρη ότι θα ψάξει για άλλη γυναίκα, γεγονός που προκαλεί την περιπαικτική αντίδραση της Μαρίας και του Γιάννη. Το περιστατικό και όσα λέγονται έχουν βαρύτητα στο έργο γιατί η Μαρία συνειδητοποιεί την επίδραση που μπορεί να ασκήσει στον Καραβέλα και βάζει σε εφαρμογή το σχέδιό της:

²¹⁷ Κ. Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 39.

« - Και η Αγγέλω; πως περνάει; ερώτησε σοβαρά η Μαρία.

- Ωχ, ωχ, είπε ο Θωμάς· ζει και δε ζει. Ως απόψε, ως αύριο. . . Και λέγοντας έτσι εγύριζε από τη μια κι από την άλλη μεριά το δεξί του χέρι και μ' ανοιχτά όλα τα δάχτυλα. Και να σας πω, εξακολούθησε, να σας πω, Μαρία μου, καλύτερα να πάει στο καλό μια ώρα αρχύτερα, τώρα που εγίνηκ' έτσι. Είχε πάρα γεράσει. Πάρα πολύ . . . Δεν εφελούσε πια για τίποτα. . . Μα για τίποτα. . . Κ' εχαμογέλασε πονηρά. Και τώρα μάλιστα τες ύστερες μέρες δεν κρατιέται πλιο· βρωμέζεται, φτου! μου σάπισε όλα τα στρώματα, που να σας τα λέω. . . που. . .

Η Μαρία έφτυσε κ' εκείνη κατά γης και με την άκρη της μπόλιας της εσφούγγισε τα χείλη της. Ο Γιάννης εγέλασε μια στιγμή κ' είπε:

- Πως κατανταίνει ο άνθρωπος!

- Επαραγέρασε , επαραγέρασε. . . ξανάπε ο Καραβέλας, κοιτάζοντας κατάματα τη Μαρία.

- Κ' έτσι καημένε Θωμά, του 'πε εκείνη, θα μείνεις τώρα μοναχός σου· καλόγερος!... Καημένε Θωμά!

- Ποιος ξέρει τι μου μέλλεται. . . είπε ο Θωμάς απλώνοντας τα χέρια και μαζεύοντας τες πλάτες. Ποιος ξέρει! . . .

- Στην ηλικία σου. . . έκαμε γελώντας ο Γιάννης.

- Παίρνεις τάχα μέτρα να πάρεις άλληνη; τον ερώτησε γελώντας η Μαρία. Μα το ναι. . . είναι κοτσανάτος ο Θωμάς, κι ας είναι προεστός. . .

- Αν έυρω καμιάνε, είπε γελώντας ο γέρος, μισόκοπη βέβαια έτσι σαν του λόγου σου, ας πούμε, δεν ξέρω τι θα 'κανα!

-Α! σ' αρέσω, του πε η Μαρία κοιτάζοντας με πείσμα τον άντρα της κατάματα και πιάνοντας τα κόκκινα μάγουλά της. Κ' εγέλασε.

[. . .]

-Στις χαρές σου Θωμά! . . . τον εχαιρέτησε η Μαρία χαμογελώντας και κλείοντας του το ένα μάτι.

Αυτός την ευχαρίστησε με μια γλυκιά ματιά, ενώ έπινε το κρασί του. Ο Γιάννης εγέλασε πάλι.

[. . .]

-Παίρνω, είπε πρώτα το ψωμί της αδερφής μου, και πηγαίνω κατόπι αμέσως να βρω τον Αργύρη. . .

-Όπως ορίζεις, του 'πε δειλά η Χρυσάνθη· σε προσμένω.

-Γεια σου . . . του πε η Μαρία μ' ένα χαμόγελο.

Αυτός της έπιασε το χέρι και της χαμογέλασε ευτυχισμένος.

-Απόψε, είπε, το πολύ αύριο, μας αφήνει γειές. . .

Κ' εχαμογέλασε πάλι» (ό.π., 35-39).

Μέσα από το συγκεκριμένο διάλογο αλλά και από τα σχόλια του αφηγητή τονίζεται το ενδιαφέρον του Καραβέλα για τη Μαρία και η αδιαφορία για το θάνατο της γυναίκας του («Αυτός της έπιασε το χέρι και της χαμογέλασε ευτυχισμένος. – Απόψε, είπε, το πολύ αύριο, μας αφήνει γειές... Κ' εχαμογέλασε πάλι»). Η όλη σκηνή αποτελεί ένα ερωτοπαίγνιο μεταξύ της Μαρίας και του Καραβέλα. Οι λέξεις αλλά κυρίως οι κινήσεις («Αυτός της έπιασε το χέρι και της χαμογέλασε ευτυχισμένος») είναι ερωτικά υπονοούμενα του Καραβέλα για τη Μαρία, η οποία τα δέχεται με ευχαρίστηση τόσο γιατί τη διασκεδάζουν όσο και γιατί εξυπηρετούν τα σχέδιά της (Στεις χαρές σου Θωμά! . . . τον εχαιρέτησε η Μαρία χαμογελώντας και κλείνοντας του το ένα μάτι). Η περιγραφή της ερωτικής σκηνής με φόντο τον επικείμενο θάνατο της γυναίκας του Καραβέλα. (ερωτοπαίγνιο και επιθανάτιος ρόγχος) αποτελεί ισχυρή αντίστιξη στη γραμμή του Νατουραλισμού αλλά και στην καρναβαλική παράδοση. Οι ήρωες στα νατουραλιστικά έργα παρασύρονται από τα ένστικτα και τις ορμές και αδυνατούν να ελέγξουν τα πάθη τους ²¹⁸. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Καραβέλας αδιαφορεί για το θάνατο της γυναίκας του και προσεγγίζει ερωτικά τη Μαρία. Η αλλόκοτη συμπεριφορά των ηρώων, τόσο του Καραβέλα, όσο και της Μαρίας, στον επικείμενο θάνατο της γυναίκας του Καραβέλα αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της αρχαίας μενίπεια, που σύμφωνα με τον Bakhtin επηρεάστηκε από την καρναβαλική παράδοση²¹⁹. Η λαγνεία του Καραβέλα για τη Μαρία τονίζεται και στη συνέχεια στο διάλογό του με τον Αργύρη:

« - Αχ, είπε ο Αργύρης, αυτή η νύφη μου . . . Είναι πάρα αψιά. . . τι το θέλεις . . . Βρίζει, κάνει, φωνάζει!.

- Σαν άλογο από στάβλο. . . . είπε ο Καραβέλας και τα μάτια του άστραψαν. [. . .] ²²⁰

²¹⁸ Βλ. σχετικά: Αναστασία Αντωνοπούλου, «Ο Γερμανικός νατουραλισμός»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις-Μετασχηματισμοί-όρια*, 200.

²¹⁹ Βλ. περισσότερα για τα χαρακτηριστικά της αρχαίας μενίπειας το πρώτο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης.

²²⁰ Κ. Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 39.

- Μην πονοκεφαλιέσαι . . . Αύριο, αύριο, σου στέρνω εγώ τες δύο συγάμπρισσες, τον υγιό μου, τη θυγατέρα μου και την ανιψιά μου και σου κάνουνε όλες τες δουλειές στον αέρα . . . Αν το'χες πει πρωτύτερα, τέτοια ώρα θα 'τανε όλες καμωμένες· μα η μέρα απέρασε σήμερα, κι ούτε αύριο δε θα μπορέσουμε, γιατί, καθώς λες, θα πεθάνει απόψε . . . όχι; Ας καρτερέσουμε λοιπόν για την άλλη μέρα . . . Ξέρεις, Θωμά, τι γυναικάρα είναι η νύφη μου; τη γης αυτή τηνε τρώει! άντρας δεν τα βγάζει πέρα κανένας μαζί της! . .
- Γυναικάρα! είπε ο Καραβέλας και τα μάτια του άστραψαν.» (ό.π., 43-44)

Η αδιαφορία για την κατάσταση της γυναίκας του φανερώνεται στην επόμενη σκηνή, στο σπίτι του Καραβέλα, όταν λέει στην αδερφή του ότι δε χρειάζεται να δώσουν στην ετοιμοθάνατη κορδιάλο και να της παρατείνουν τη ζωή, αλλά αρκεί το νερό («Κορδιάλο. . . εγέλασε ο Θωμάς· το κορδιάλο μοναχά της λειπει. . . Αυτή είναι πεθαμένη κιόλας· δεν τήνε βλέπεις; Να την ανάπαυε, να λες, ο Θεός γλήγορα για να μην τυραννιέται· τι τη θέλει τη ζωή έτσι; γιατί να την κάμουμε να ζήσει περισσότερο;», 48).

Ο Καραβέλας αντιμετωπίζεται περιπαικτικά από όλους τους ήρωες, ακόμη και από την ετοιμοθάνατη γυναίκα του (ό.π.,51-52), γεγονός που τον εξοργίζει και την αναθεματίζει στις τελευταίες ώρες της. Μέσα από το παραλήρημα της γυναίκας του μαθαίνουμε ότι ο Καραβέλας έδιωξε τη μητέρα της από το σπίτι (ό.π., 55), ενώ μετά από το θάνατό της αποκαλύπτεται ότι την είχε αφήσει «να τη φάνε ζωντανή τα σκουλήκια» (ό.π., 61). Μετά το θάνατο της γυναίκας του, η ζωή του γίνεται ακόμη χειρότερη καθώς τον κοροϊδεύουν οι κοπέλες και τα παιδιά του χωριού (ό.π., 73-77 και 115-117).

Ο δυναμικός και έξυπνος Καραβέλα, όπως θέλει να αυτοπαρουσιάζεται, που δίνει συμβουλές στον Αργύρη πώς να κυριαρχεί στις γυναίκες («οι γυναίκες θέλουνε ξύλο. . . το ξύλο μόνο τες μαϊνάρει», 39), εξαπατείται σε δύο κρίσιμες περιστάσεις, σε διαφορετικό όμως πλαίσιο συμφραζομένων: την πρώτη φορά εν αγνοία του (παντρεύεται τη γυναίκα του με τον πόθο να κάνει παιδί αλλά αυτή αποδεικνύεται στείρα), τη δεύτερη από τη Μαρία (τον πείθει με την ομορφιά της να υπογράψει την ισόβια πρόσοδο), έχοντας όμως πλήρη αυτογνωσία της κατάστασης και των πράξεών του:

«Ο άνθρωπος», είπε πικρά ο Καραβέλας, «που δεν έχει κρέας δικό του, είναι σαν το πουλί στο κλαρί! Έτσι κ' εγώ. Ξέρω τί πρέπει και τί δεν πρέπει να κάμω. Ξέρω τί είναι αυτό που θα με κάμει να μετανιώσω . . . μα ο νους δεν ορίζει πάντα. . . κι' ο άνθρωπος δεν ακούει πάντα την καλή του ορμήγεια, αλλά κάνει το ανάποδο, αυτό που ξέρει πως θα του φέρει κακό» (ό.π.,110)

Ο Καραβέλας γνωρίζει ότι είναι μονάχος χωρίς δικό του παιδί που θα το νοιαστεί πραγματικά γιατί οι ξένοι κοιτάζουν πάντα το συμφέρον τους («Ο άνθρωπος», είπε πικρά ο Καραβέλας, «που δεν έχει κρέας δικό του, είναι σαν το πουλί στο κλαρί!»), αντιλαμβάνεται ότι δεν πρέπει να υπογράψει την ισόβια πρόσοδο με τον Αργύρη και έχει επίγνωση ότι θα τον εκμεταλλευτούν και θα μετανιώσει για την ενέργεια του. Παρόλα αυτά πράττει αντίθετα από ό,τι του επιβάλλει η λογική («[...]μα ο νους δεν ορίζει πάντα[...]») και υπογράφει πρόσοδο. Η όλη σκηνή που διαδραματίζεται πριν και μετά τη συγκεκριμένη δήλωση του Καραβέλα χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή για να φανούν ξεκάθαρα οι λόγοι της απόφασης του Καραβέλα:

«Ο νοδάρος, του 'πε ο Αργύρης, εμοίρασε τώρα το χτήμα του στες θυγατέρες του. Γέροντας άνθρωπος είναι κι αυτός· δε μπορούσε πλια να το δουλεύει. Έλα να πεις και του λόγου σου στην υγεία του . . .

Ο Καραβέλας εχαμογέλασε πονηρά.

- Όλο του το πράμα, είπε, στες θυγατέρες του . . .
- Ναι είπε ο Αργύρης. ανήσυχος»
- Στες θυγατέρες του; Ξανάπε ο Θωμάς, κουνώντας το κεφάλι του και κοιτάζοντας κατάματα τη Μαρία· όλο του το πράμα; Ωστε τώρα δε μπορεί πλια να πουλήσει τίποτα. . . Μα ούτε και πριν δεν μπορούσε, γιατί φυσικά οι γαμπροί δε θ' άφηναν . . . Και πώς να μπει ξένος σε τέτοια μπερδέματα . . . Και το σπίτι;
- Κ' εκείνο, του 'πε γελώντας η Μαρία, γιατί όλο την εκοίταζε.
- Μα γιατί στες θυγατέρες του; είπε ο Καραβέλας· δεν έβρισκε έναν ξένον; Αν αύριο οι θυγατέρες του τονε βαρεθούνε, τι θα κάμει αυτός, γέροντας άνθρωπος; Καλύτερα ξένος παρά οι εδικοί· δεν μου το 'πες έτσι, Αργύρη; Μπορεί και να μετανιώσει. . .
- Παρατρέχεις, Θωμά, του'πε με μεγαλοπρέπεια ο παπάς.

- Έχεις δίκιο, είπε γλυκά ο Αργύρης· μα όλα τα δάκτυλα δεν είναι ίσια. . .
. Οι θυγατέρες του είναι παιδιά του, εσύ είσαι άτεκνος. . .
- Ο άνθρωπος», είπε πικρά ο Καραβέλας, «που δεν έχει κρέας δικό του, είναι σαν το πουλί στο κλαρί! Έτσι κ' εγώ. Ξέρω τί πρέπει και τί δεν πρέπει να κάμω. Ξέρω τί είναι αυτό που θα με κάμει να μετανιώσω . . .
μα ο νους δεν ορίζει πάντα. . . κι' ο άνθρωπος δεν ακούει πάντα την καλή του ορμήνεια, αλλά κάνει το ανάποδο, αυτό που ξέρει πως θα του φέρει κακό. Ήρθα εδώ, Αργύρη, να σε παρακαλέσω να μου κάνεις την ισόβια πρόσοδο κατά πως μιλήσαμε! Ο νοδάρος είναι εδώ και θα μας ορμηνέψει . . .
- Τι; είπε η Μαρία θυμώνοντας· ο Αργύρης θα σου πάρει το χτήμα;
- Και οι δυο μας, είπε χαμογελώντας ο Γιάννης· δεν είμαστε αδέρφια; Γιατί εγώ, κι όχι ο Αργύρης; γιατί ο Αργύρης, κι όχι εγώ;. . .
- Πολύ καλή σκέψη, είπε ο παπάς με μεγαλοπρέπεια· που να κυνηγιέσαι, γέρος άνθρωπος τώρα, με χτήματα, με δουλειές, αφού δε μπορείς να δουλέψεις ο ίδιος . . . Έχεις ένα τόσο, βρέξει χιονίσει, κ' ησυχάζεις.

Η Μαρία κοιτάζε το Θωμά και τον Αργύρη θυμωμένη· κι αυτός εκατάλαβε πως δεν ευχαριστιόταν.

- Να σου τα γράψω της ίδιας; της είπε παρακαλώντας.
- Η γυναίκα, είπε με σβησμένη φωνή ο νοδάρος, κατεβάζοντας τα μάτια σαν ντροπιασμένος, δεν μπορεί να κάμει ούτε το παραμικρό, χωρίς το θέλημα του αντρός της . . . Δε μπορεί ούτε να κουνηθεί . . . Και τι ασφάλεια θα 'χεις από την υποχρέωση μιανής παντρεμένης γυναίκας;
- Κ' εγώ, είπε ο Γιάννης, δεν κάνω τίποτα, χωρίς τον αδερφό μου . . .
Πως θα πλερώνω; Αυτός βαστάει του σπιτιού το τεμόνι . . .

Ο παπάς με μια ματιά του τον επαίνεσε.

- Μα, είπε ο Αργύρης, κλειόντας τα μάτια του, ένα τάλαρο την ημέρα όχι . . . όχι . . . Αφού θα 'χεις το φαϊ σου, απ' ό,τι τρώγω κ' εγώ, το συγύριο σου, τα φορέματά σου, και. . . κι ό,τι θέλει η καρδιά σου. . . τι άλλο; Δεν αξίζουνε όλα αυτά το τάλαρο; Και πάλε ας σου δώσουμε χαρτζιλίκι κι ένα φράγκο την ημέρα, να το χαλάς για την ψυχή σου· τι άλλο; Ας πουμε στρογγυλά εβδομήντα τάλαρα το χρόνο . . . τι λες; είναι καλά; Και μόνο αν σου καταλείψουνε το χρειαστό σου, θα 'χεις το δικαίωμα να ζητάς το τάλαρο· κι αυτό γιατί περπατούμε στον κόσμο

με ζωή και με θάνατο. . . Μπορεί εγώ να πεθάνω, κ' οι κληρονόμοι μου να μη σ' ευχαριστούνε . . . Σου μιλώ ίσια κι άγια. . . Τι λές;

- Ναι, βέβαια . . . είπε πονηρά ο παπάς κι εσηκώθηκε από την καρέκλα του.
- Όπως θέλετε, είπε πονηρά ο Καραβέλας, κοιτάζοντας τη Μαρία. Αυτή του χαμογέλασε.» (ό.π., 109-111).

Ο Καραβέλας στην απόφαση του νοδάρου να δώσει την περιουσία του στις κόρες του, αντιτείνει το λόγο του Αργύρη («Μα γιατί στες θυγατέρες του; είπε ο Καραβέλας· δεν έυρισκε έναν ξένον; Αν αύριο οι θυγατέρες του τονε βαρεθούνε, τι θα κάμει αυτός, γέροντας άνθρωπος; Καλύτερα ξένος παρά οι edικοί· δε μου το 'πες έτσι, Αργύρη; Μπορεί και να μετανιώσει. . .»). Ο Αργύρης, όμως, απαντώντάς του, του υπενθυμίζει την εξαπάτηση της γυναίκας του και το γεγονός ότι αυτός είναι άτεκνος («Έχεις δίκιο, είπε γλυκά ο Αργύρης· μα όλα τα δάκτυλα δεν είναι ίσια. . . Οι θυγατέρες του είναι παιδιά του, εσύ είσαι άτεκνος. . .»), ξυπνώντας του για άλλη μια φορά²²¹, αρνητικά συναισθήματα όπως είναι η εξαπάτηση, η φοβία και η μοναξιά. Η απόφασή του να υπογράψει την ισόβια πρόσοδο δεν έγκειται τόσο στα συναισθήματα αυτά που νιώθει ο ήρωας, αλλά στην ικανοποίηση της Μαρίας ευελπιστώντας να του δοθεί ερωτικά, αφού έχει ήδη προηγηθεί η σκηνή στην οποία εξέφρασε τον πόθο του γι' αυτή και η Μαρία του ζήτησε αποδειξη της αγάπης του («Και πάλε ποιος ξέρει . . . σαν ιδώ που αγαπάς στ' αλήθεια . . . Ε, τότες μπορεί να μη με βαστάξει η καρδιά. . . », ό.π., 86), κάτι που ο Καραβέλας εκλαμβάνει ως ερωτικό υπονοούμενο αν υπογράψει την ισόβια πρόσοδο («Μα τον άγιο Σπυρίδωνα, ο Αργύρης μου 'δωκε σήμερα την καλύτερη ορμήνεια. . . Είμαστε σύμφωνα όλοι . . . και θα κάμω, ό,τι μου λέει. Θα ρωτήσω το νοδάρo, άμα τον ιδώ. Έτσι θα φχαριστηθεί λέω, κ' η Μαρία . . . και. . .»). Για το λόγο αυτό σε όλη τη σκηνή κοιτάζει επίμονα τη Μαρία, και όταν τη βλέπει δυσαρεστημένη, της προτείνει να γράψει όλη την περιουσία του σε αυτήν («Η Μαρία εκοίταξε το Θωμά και τον Αργύρη θυμωμένη· κι αυτός εκατάλαβε πως δεν ευχαριστιότουν. Να σου τα γράψω της ίδιας; της είπε παρακαλώντας»), κάτι όμως που δε μπορεί να γίνει αφού η γυναίκα είναι εξαρτημένη από τον άντρα της. Ο Αργύρης στην προσπάθειά του να μην μεταπεισθεί ο

²²¹ Ο Αργύρης έχει ξαναμιλήσει στον Καραβέλα για την ατεκνία του και την τυχόν εκμετάλλευσή του από τους συγγενείς του. Βλ. : Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, σελ. 42-44 και 80-82.

Καραβέλας του αναφέρει τις υποχρεώσεις που του οφείλει αν αυτός υπογράψει την ισόβια πρόσοδο αφήνοντας να εννοηθεί και την ικανοποίηση όλων των επιθυμιών του, εμμέσως πλην σαφώς, και του πόθου του για τη Μαρία («Μα, είπε ο Αργύρης, κλειόντας τα μάτια του, ένα τάλαρο την ημέρα όχι . . . όχι . . . Αφού θα 'χεις το φαί σου, απ' ό,τι τρώγω κ' εγώ, το συγύριο σου, τα φορέματά σου, και. . . κι ό,τι θέλει η καρδιά σου. . . τι άλλο; Δεν αξίζουνε όλα αυτά το τάλαρα; Και πάλε ας σου δώσουμε χαρτζιλίκι κι ένα φράγκο την ημέρα, να το χαλάς για την ψυχή σου· τι άλλο;»). Γι αυτό ο Καραβέλας συμφωνεί κοιτάζοντας πονηρά τη Μαρία και η Μαρία με τη σειρά της γελά ευχαριστημένη.

Πρόκειται για τον μοναδικό ήρωα του έργου, που αποκαλύπτεται όχι μόνο μέσα από το διάλογο αλλά και από το μονόλογο. Η απογοήτευση του από τη μη ανταπόκριση της Μαρίας στις ερωτικές του επιθυμίες εσωτερικεύεται στο πιο κάτω μονόλογο:

«-Δε δω! . . . θα γένει κοτζάμ σαράγι το σπίτι μου. . . το σπίτι τους! . . . Θα ενώσει με τ' άλλο, θα 'χει έτσι κι άλλα δύο παράθυρα, θα γένει άλλη μια κάμαρη μεγαλύτερη από τη μεγάλη τους την κάμαρη! και θα την πάρει φυσικά η Μαρία στο μερτικό της, όταν θα μοιράσουνε! . . . Εκεί λοιπόν θα κοιμάται με τον άντρα της! . . . Αχ, αχ! Γεράσμο δεν έχει· το μάγουλό της στάζει αίμα· γυναίκα μια φορά! Με το μάτι τρώει τον άνθρωπο! . . . Δε δω. . . Μα ως τα τώρα ακόμα τίποτα' ως πότε; με ξεφεύγει, μου κάνει νάζια. Τώρα το δικό μου το πήρανε . . . Πάει. . . Και τα παιδιά τους, ανάθεμά τα, αρχίζουνε, μέσα στο σπίτι τους κιόλας, και δεν τους λέει κανένας τίποτας . . . Γιατί έτσι, γιατί; Θέλει να με γελάσει και με γελάει! . . . Γι' αυτό έδωκα το δικό μου; . . . Μα έτσι λέει με το νου της! . . . Α, θα γένω κ' εγώ κακός. . . η καλοσύνη δε φελάει! . . . Θα τηνε πιάσω, κι όθε τα βγάλει η άκρη! . . . Και το στανιό ο Θεός το 'δειξε» (ό.π. 114-115).

Στον παρατιθέμενο αυτό μονόλογο προβάλλεται η λαγνεία του Καραβέλα για τη Μαρία, καθώς δεν ανησυχεί τόσο για το σπίτι που έχασε, όσο για την επέκταση της κάμαρης της Μαρίας, στην οποία θα ευρίσκεται με τον άντρα της και όχι με τον ίδιο. Αποφασίζει να γίνει κακός και να αποκτήσει ερωτικά τη Μαρία, έστω και με τη βία, κάτι που θα επιχειρήσει ένα χρόνο μετά. Μέσα στη δίνη που βρίσκεται λόγω της Μαρίας και στο αδιέξοδο των αποτυχημένων ερωτικών προσπαθειών του για εκείνην, συνειδητοποιεί πλέον την αδυναμία του και αποφασίζει να γίνει ο ίδιος «Πειρασμός»

και να εκδικηθεί για όσα υπέφερε. Η απόφαση αυτή περνάει σε έναν εκτενή σημαντικό μονόλογο εν είδει διαλόγου του ήρωα με τον εαυτό του:

«- Αχ! θα γένω κακός! ξανάπε. Μου φταίνε όλοι οι άνθρωποι, όλοι, όλοι. . . Είμαι μάρτυρας σ' αυτόν τον κόσμο, με μισήσανε όλοι, είμαι του χωριού το κορόιδο. . . Εγώ κορόιδο. . . Αχ! αχ! Καραβέλα, από δω· Καραβέλα, από κει.

[. . .]

Εθυμότουν κιόλας την πεθαμένη γυναίκα του, το θάνατό της, τη ζωή του μαζί της, τα νιάτα του. Τότες που 'χε τη δύναμη ποιος κοιτούσε να τον πειράξει; Οι άνθρωποι ήξεραν όλοι πως κ' εκείνος μπορούσε να κάμει το κακό, αν ήθελε· κ' οι άνθρωποι φοβούνται ο ένας τον άλλο, και μονάχα γι αυτό δεν τρώγονται σαν τους λύκους. . . . Μα τώρα τον ελογάριαζαν όλοι αδύνατον, άκακον άνθρωπο, και γι' αυτόν τον τυραννούσαν· γι' αυτό τυραννούν πάντα τους γέρους, τους άτυχους γέρους, που του 'μοιάζαν.

[. . .]

Σ' έναν τέτοιον άδικον κόσμο, η καλοσύνη δεν είχε καμιά ανταμοιβή· δε θα 'χε ούτε το κρίμα καμιά τιμωρία . . . Δεν ήταν αυτός κουτός για ν' αποκράζεται τα παραμύθια των παπάδων . . . Ήξερε καλά γιατί αυτοί εμιλούσαν όπως εμιλούσαν . . . Τους έβλεπε ομπρός του πως εφέρονταν· έβλεπε το σύγαμπρό του Γιάννη, τον πλεονέχτη, που επίκραινε τόσο ένα γέροντα, ενώ εξούσε ευτυχισμένος με γυναίκα, με παιδιά, με χτήματα κ' εγελούσε τον αθώο τον κόσμο με το φόβο του θανάτου, με την κόλαση, κ' εκήρυχνε ο υποκριτής μετάνοια κι αγάπη! Το άδικο εβασίλευε! Για τούτο ως κι αυτός ήθελε να κάμει το κακό.

-Θα γίνω Πειρασμός, ξανάπε, Πειρασμός. . .

[. . .]

Θα μπορούσε ν' ανοίξει πόλεμο μ' όλον τον κόσμο, χωρίς να πάθει ο ίδιος ούτε ένα τίποτα. . . Σωστός Πειρασμός. . . Γιατί μονάχα με το γείτονα; Και με τον Αργύρη τον πλεονέχτη όχι; και με τη Μαρία όχι; Πόσα του 'χε κάμει αυτή. . . Μα ο Γιάννης, ο Γιάννης ήταν άλλος άνθρωπος, αυτός δεν είχε κακοσύνες. . . Μα, μα ο Θεός δεν κάνει σεισμούς, καταποντισμούς, μα δε ρίχνει αστραπές, και δε χαλάει έτσι αδιάφορα τους άδικους και τους δίκαιους; Έτσι θα 'κανε κι ο Θωμάς. . . Ας έπαιρνε και το Γιάννη το σκέδιο. . . Μα τι δύναμη έχει αυτός, ο έρημος, ο κυνηγημένος, που κάθε μέρα έσκυφτε και περσότερο προς τη γη, κάτω από το βάρος της δυστυχίας και του κατατρεγμού του;

Αναστέναξε κ' έπειτα αμέσως εγέλασε:

- Χα, χα! Ο Θεός εχάρισε του ανθρώπου μυαλό! Το βόδι το κυβερνάει ένα μικρό παιδάκι· τ' άλογο υποτάσσεται μ' ένα μικρό χαλινάρι . . . θα σας παιδέψει κι ο Θωμάς, ο Θωμάς ναι. . . Ως τα τώρα η μεγάλη καλοσύνη δεν του φέλεσε· θα τον οδήγαε τώρα αργά το κρίμα σ' ευτυχία; . . . Πειρασμός σωστός θα 'ναι ο Θωμάς! Θα τονε λένε τότες με δίκιο Καραβέλα, μπόγια παναπει, και δε θα πειράζεται. . . Δε θα πειράζεται; Μμ! . . Μμ!

[. . .]

Θα ιδούνε τότες αν αξίζει κάτι η κακοσύνη του Θωμά, και θα βάλει γνώμη η κυρά - Μαρία, που τον επίκρανε, που τον εγέλασε! τον εγέλασε! . . .

Κ' εβάλθηκε να γελοκλαίει . . . » (ό.π., 151-156).

Ο αφηγητής για να περιγράψει την εσωτερική κατάσταση του ήρωα χρησιμοποιεί παρατιθέμενο και αφηγημένο μονόλογο. Ο μονόλογος ξεκινά με παρατιθέμενο λόγο («Αχ! θα γένω κακός. . . Καραβέλα, από κει»), για να συνεχίσει με αφηγημένο («Εθυμότουν κιόλας την πεθαμένη γυναίκα του [...] τους άτυχους γέρους, που του μοιάζαν») και να ακολουθήσει την ίδια εναλλασσόμενη πορεία. Ο μονόλογος γίνεται συνθετότερος καθώς εξελίσσεται σε διάλογο του Καραβέλα με τον εαυτό του («Γιατί μονάχα με το γείτονα; Και με τον Αργύρη τον πλεονέχτη όχι; και με τη Μαρία όχι; πόσα του χε κάμει αυτή. . . Μα ο Γιάννης, ο Γιάννης ήταν άλλος άνθρωπος, αυτός δεν είχε κακοσύνες. . . Μα, μα ο Θεός δεν κάνει σεισμούς, καταποντισμούς, μα δε ρίχνει αστραπές, και δε χαλάει έτσι αδιάφορα τους άδικους και τους δίκαιους;»). Ο διάλογος αυτός απεικονίζει τον κλονισμένο κόσμο που ζει, καθώς για να δικαιολογήσει τις ανόσιες πράξεις του παραλληλίζει τον εαυτό του με το Θεό, ο οποίος, κατά τη λοξή κρίση του Καραβέλα, με τις θεομηνίες τιμωρεί μεν τους αμαρτωλούς αλλά χάνονται επίσης και αθώες ψυχές («Μα, μα ο Θεός δεν κάνει σεισμούς, καταποντισμούς, μα δε ρίχνει αστραπές, και δε χαλάει έτσι αδιάφορα τους άδικους και τους δίκαιους; Έτσι θα κανε κι ο Θωμάς. . . »).

Έκδηλες είναι εδώ εκ πρώτης όψεως οι αναλογίες με την ιδεολογία της Φραγκογιαννούς στη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη, εξαιτίας της μεγάλης διαφοράς ότι η παπαδιαμαντική ηρωίδα πίστευε ότι επιτελούσε θεάρεστο έργο:

«Αφού η λύπη είναι χαρά και ο θάνατος είναι ζωή και ανάστασις, τότε και η συμφορά ευτυχία είναι και η νόσος υγεία. Άρα όλαι αι μάστιγες εκείναι, αι κατά το

φαινόμενον τόσον άσχημοι, όσαι θερίζουν τα άωρα βρέφη, η ευλογία κ' η οστρακιά κ' η διφθερίτις, και άλλαι νόσοι, δεν είναι μάλλον ευτυχήματα, δεν είναι θωπεύματα και πλήγματα των πτερών των μικρών Αγγέλων, οίτινες χαίρουν εις τους ουρανούς όταν υποδέχονται τας ψυχάς των νηπίων; Και ημείς οι άνθρωποι, εν τη τύφλωσει μας νομίζομεν ταύτα ως δυστυχήματα, ως πληγάς, ως κακόν πράγμα [. . .] Δεν έπρεπε τω όντι, αν δεν ήσαν τυφλοί οι άνθρωποι, να βοηθούν την μάστιγα, την δια πτερών Αγγέλων πλήττουσαν, αντί να ζητούν να την εξορκίσουν; Αλλ' ιδού, τ' Αγγελούδια δεν μεροληπτούν ούτε χαρίζονται, και παίρνουν αδιακρίτως εις τον Παράδεισον αγόρια και κοράσια. Περισσότερα μάλιστα αγόρια- πόσα χαδευμένα και μοναχογέννητα! – αποθνήσκουν άωρα. Τα κορίτσια είν' εφτάψυχα, εφρόνει η γραία. Δυσκόλως αρρωστούν, και σπανίως αποθνήσκουν. Δεν έπρεπεν ημείς ως καλοί χριστιανοί, να βοηθώμεν το έργο των Αγγέλων;»²²².

Και οι δύο ήρωες δικαιολογούν τις πράξεις τους στηριζόμενοι σε θεολογικές αντιλήψεις. Η Φραγκογιαννού πιστεύει ότι με το έργο της εξυπηρετεί το γενικότερο καλό. Η ζωή είναι άδικη και ειδικά στα κοράσια, επομένως σκοτώνοντάς τα βοηθάει τόσο τους γονείς τους από την επιβάρυνση της αποκατάστασης τους, όσο και τα ίδια που θα υπέφεραν σε μια άδικη γι αυτά ζωή. Ταυτόχρονα βοηθάει και το έργο των Αγγέλων που χαίρονται, κατά την αντίληψη της Φραγκογιαννούς, να δέχονται μικρά αθώα παιδιά, αφού έτσι κερδίζουν τον παράδεισο. Ο Καραβέλας, από την άλλη, πιστεύει ότι η ζωή είναι άδικη μόνο για τον ίδιο, αφού όλοι έχουν δυστυχίες στη ζωή τους, έχουν όμως και αγαπημένα άτομα γύρω τους να μοιράζονται τις χαρές και τις λύπες («παντού ναι ήταν πίκρες και στενοχώριες, μα η ζωή είχε φυλαγμένο για καθένα κ' ένα χαμόγελο γλυκό, μιαν αγάπη, ένα έλεος· και μόνος αυτός σ' όλο το χωριό ήταν ορφανός κ' έρημος και μισημένος!»²²³). Επομένως, πρέπει να αποκαταστήσει τη δικαιοσύνη, κάνοντας το κακό και τιμωρώντας όσους τον αδίκησαν, εν πλήρει συνειδήσει ότι οι πράξεις του θα αποβούν καταστροφικές για αθώους συγχωριανούς του, κάτι που αντισταθμίζει με τον απονενοημένο παραλληλισμό του εαυτού του με το Θεό (βλ. παραπάνω).

Τα λόγια του Καραβέλα είναι αντιφατικά σε αρκετά σημεία και αυτό ενισχύει την επί της ουσίας διαφοροποίησή του από την ιδεολογία της Φραγκογιαννούς. Η Φραγκογιαννού σε όλο το έργο πιστεύει ότι επιτελεί θεάρεστο έργο, ενώ ο

²²² Αλ. Παπαδιαμάντης, *Η Φόνισσα* (1903), Αθήνα, Εστία, 2005, 76-77.

²²³ Κ. Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 152-153.

Καραβέλας γνωρίζει ότι προσπαθεί να εξαπατήσει τον εαυτό του με κούφια λόγια, γι αυτό και «εβάλθηκε να γελοκλαίει» (ό.π., 156)²²⁴.

Ο ρευστός και γεμάτος αντιφατικά σημεία αναφοράς κόσμος που βιώνει ο Καραβέλας, τον οδηγεί από τη μια να μη πιστεύει στα «παραμύθια των «παπάδων» (ό.π., 153), γνωρίζοντας καλά ότι παντού υπάρχει αδικία και υποκρισία, με τους τελευταίους να μιλούν για αγάπη και δικαιοσύνη, αλλά να αποδεικνύονται υποκριτές και πλεονέκτες, καθώς εκφοβίζουν τον κόσμο για το θάνατο και την κόλαση, με σκοπό να κερδίσουν οι ίδιοι («Σ'ένα τέτοιον άδικον κόσμο, η καλοσύνη δεν είχε καμιά ανταμοιβή· δε θα 'χε ούτε το κρίμα καμιά τιμωρία . . . Δεν ήταν αυτός κουτός για ν' αφοκράζεται τα παραμύθια των παπάδων . . . Ήξερε καλά γιατί αυτοί εμιλούσαν όπως εμιλούσαν . . . Τους έβλεπε ομπρός του πως εφέρονταν· έβλεπε το σύγαμπρό του Γιάννη, τον πλεονέκτη, που επίκρανε τόσο ένα γέροντα, ενώ εξούσε ευτυχισμένος με γυναίκα, με παιδιά, με χτήματα κ' εγελούσε τον αθώο τον κόσμο με το φόβο του θανάτου, με την κόλαση, κ' εκήρυχνε ο υποκριτής μετάνοια κι αγάπη! Το άδικο εβασίλευε! Για τούτο ως κι αυτός ήθελε να κάμει το κακό»²²⁵). από την άλλη ο ίδιος εξυψώνει εαυτόν ως Θεό, αποδεικνύοντας την εκκωφαντική αναντιστοιχία με όσα καταλόγιζε στους εκπροσώπους του Θεού, και ωθώντας την στα όρια, καθώς αυτοαποκαλείται «πειρασμός» (ό.π., 151), με τη "σύμφωνη" γνώμη και του αφηγητή που τον χαρακτηρίζει ως δαίμονα («κ' έπειτα ξανασηκώθηκε με το ίδιο διαβολικό χαμόγελο στα χείλη», ό.π., 156).

Μέσα στη δίνη του κόσμου του, ο ήρωας αυτοπροσδιορίζεται ως «μάρτυρας», «άτυχος», «αδύναμος» και «άκακος» γέρος που βασανίζεται λόγω της κακίας των ανθρώπων («Τότες που 'χε τη δύναμη ποιος κοιτούσε να τον πειράξει; . . . γι' αυτό τυραννούν πάντα τους γέρους, τους άτυχους γέρους, που του μοιάζαν»), κατάσταση που ο ίδιος έχει αφήσει να εδραιωθεί σε βάρος του, σύμφωνα τουλάχιστον με την προσγειωμένη στην πραγματικότητα αντίληψη της αδελφής του, εκφρασμένη σε μια κρίσιμης έντασης σκηνή, αφότου είχε υπογράψει την «ισόβια πρόσοδο» (ό.π., 112):

«Κ' έπειτα λες ως και συ τόσο παράξενα λόγια, σε τόσο παράξενον τρόπο, που με το στανιό κάνεις τους ανθρώπους να γελούνε και γένεσαι μπαίγνιο. . . Δεν το

²²⁴ Η αυτογνωσία παίζει σημαντικό ρόλο στο έργο του Ντοστογιέφσκι. Βλ. σχετικό σχόλιο του Bakhtin «Ιδιαίτερα χαρακτηριστική για τον Ντοστογιέφσκι είναι και η πληρότητα της αυτογνωσίας του γελοίου· γνωρίζει ο ίδιος καλύτερα από όλους ότι είναι γελοίος»: Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 243.

²²⁵ Κ. Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 153.

καταλαβαίνεις; Αν θέλεις να κάμεις κάτι, πιάσε κανένα παιδί, και σπάσε του το κεφάλι ή το ποδάρι, κι άμε στη φυλακή` κι άμα βγεις από τη φυλακή, βλέπεις πως θα σε φοβούνται . . . Αμή έτσι; δεν είσαι παρά συ στο χωριό μας` και, μα το Θεό, όλοι έχουνε τα παρατσούκλια τους, άντρες, γυναίκες, για να γνωρίζονται, μα όπως εσύ δεν κάνει κανένας. . . Μπα, μπα, μπα. . . ». (ό.π., 120)

Ο Καραβέλας προσπαθεί να πείσει τον εαυτό του ότι κάνοντας το κακό, δε θα αποτελεί πλέον περιπαικτικό στόχο, μέσα του όμως γνωρίζει την αλήθεια της δικής του αναβλητικότητας και της υποχώρησης μπροστά στις απαιτήσεις της πραγματικότητας, όπως του τις καταλογίζει η αδερφή του. Το γέλιο σε συνδυασμό με το κλάμα σηματοδοτούν την εκκρεμότητα του αντιφατικού κόσμου του: έχοντας συνειδητοποιήσει το αδιέξοδο που έχει ο ίδιος δημιουργήσει σε μια ζωή με περιστασιακές και μόνο λύσεις, χωρίς αρχές και αξίες, στο τέλος «εβάλθηκε να γελοκλαίει». Η αδελφή του τον συμβουλεύει είτε να μη δίνει σημασία στα σχόλια, είτε να εκφοβίσει τον κόσμο με μια βίαιη πράξη, ώστε να τον φοβούνται. Παρόλα αυτά, όσα του λέει η αδελφή του, δεν φτάνουν να διασκορπίσουν το επίκεντρο του ταραγμένου κόσμου του, γι' αυτό και πραγματοποιεί την τυφλή απόφασή του και γίνεται «πειρασμός»: καταστρέφει τη σποριά του Αργύρη και οδηγεί τα ξαδέλφια σε αιμομιξία. Μετά το τελευταίο θα διωχθεί από τον Αργύρη και θα γυρίζει καταφρονεμένος στους δρόμους χωρίς βοήθεια από κανένα. Μετανιωμένος θα γυρίσει πίσω, γνωρίζοντας όμως ότι δε θα 'χει ποτέ ερωτικά τη Μαρία θα δώσει τέλος στη ζωή του. Ο αφηγητής προϊδεάζει νωρίτερα τον αναγνώστη για την αυτοκτονία του Καραβέλα (ό.π., 119, 143 και 173) και ο τελευταίος δεν αιφνιδιάζεται.

Συνοψίζοντας, στην περίπτωση του Καραβέλα οδηγούμαστε σε καρναβαλικούς τύπους ηρώων, ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των οποίων είναι η δυσπόστατη υφή του χαρακτήρα τους. Καρναβαλικός είναι ο ήρωας που προκαλεί γέλιο με τις πράξεις του αλλά ταυτόχρονα επιτονίζει τα τραγικά αδιέξοδα της ζωής του. Είναι ο *αναποδογυρισμένος*, θα λέγαμε, ήρωας που έχει πλήρη αυτογνωσία των πράξεών του, αλλά λειτουργεί κατ' αντιστροφή του αναμενομένου και γίνεται αντικείμενο χλευασμού από όλους μέσα σε συμφραζόμενα, όπου ο έπαινος συνδυάζεται με την προσβολή και οι κωμικές με τις τραγικές εικόνες. Αν στον *Κατάδικο* υπήρχαν σπέρματα καρναβαλοποίησης με τον ήρωα (Τουρκόγιαννος) να παρουσιάζεται ηλίθιος στον έρωτα και να προκαλεί το γέλιο στους κρατούμενους με την κοσμοθεωρία του, εδώ πρόκειται για ένα έργο που το διαστίζουν στοιχεία

καρναβαλοποίησης, δομημένο καθώς είναι στη βάση των αρχών του κωμικοτραγικού²²⁶.

8. Το πρόσωπο που έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στο έργο, είναι η Μαρία. Η περιγραφή της ηρωίδας στην αρχή του έργου προϊδεάζει θετικά τον αναγνώστη:

«ψηλή, μελαχρινή, νόστιμη γυναίκα, που δεν ήταν πλια πολύ νέα. Τα μάτια της ήταν ζωηρά και μαύρα, τα μάγουλά της αζάρωτα ακόμη και ροδοκόκκινα, τα λιανά μικρά της χείλη πολύ κόκκινα και κείνα»²²⁷.

Η περιγραφή αυτή έρχεται σε αντίθεση με την περιγραφή που προηγήθηκε του άρρωστου Αργύρη (ωχρός πολύ. . . με μια ψιλή γυναικεία κι άσχημη φωνή», ό.π., 11-12) και με τη μετέπειτα περιγραφή της κουινιάδας της Χρυσάνθης («λίγα δόντια στο στόμα, στεγνή και ζαρωμένη, με νεκρά βαθουλωμένα μάτια. Τα λίγα της μαλλιά είχαν αρχίσει ν' ασπρίζουν κάτω από τη μπόλια της, και το κεφάλι της έσκυφε κομμάτι προς τα εμπρός, κ' έτρεμε πάντα σαν εμιλούσε, κ' ήτανε πάντα ωχρή στην όψη», ό.π., 23). Η Μαρία δε δέχεται να βρίζουν τον αδύναμο σε θέληση άντρα της και προσπαθεί να μην τον αδικούν:

«Η Μαρία εκούνησε το κεφάλι της κ' εκοκκίνισε. Τα λόγια του Αργύρη της κακοφαινόνταν. Αυτή δεν ήθελε να της αποπαίρνει τον άντρα της, που δεν ήτανε και μικρό παιδί. Κι' αν έπινε, καλά έκανε· ήξερε να ξετάζει τ' όβολο, κ' είχε δίκιο να διασκεδάζει όπως ήθελε! Άδεια δεν του χρειαζότουνε βέβαια!» (ό.π., 16).

Όταν ο Αργύρης σχεδιάζει να πάρει το σπίτι του Καραβέλα, η Μαρία συμφωνεί με τον άντρα της ο οποίος δε θέλει να ανακατεύεται, και θυμωμένη μιλάει εξ' ονόματος της δικής οικογένειας λέγοντας:

«Θα το πάρεις του λόγου σου στο μερτικό σου του Καραβέλα το σπίτι, είτε η Μαρία με κακοσύνη· εμείς δεν το θέλουμε!» (ό.π., 18).

²²⁶ Ο Bakhtin παρατηρεί σχετικά: «στο καρναβάλι οι διάφορες εικόνες παρωδούν η μια την άλλη, σαν να κινούνται μέσα σε ένα σύστημα με καθρέφτες που τις επιμηκύνουν, τις σμικρύνουν ή τις διαθλούν σε διάφορες κατευθύνσεις και σε διαφορετικό βαθμό»: *Ζητήματα ποιητικής*, 261.

²²⁷ Κ. Θεοτόκης, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 13.

Η θετική αντίληψη όμως που σχηματίζει αρχικά ο αναγνώστη για τη Μαρία, ό,τι δηλαδή ονομάζεται στην αφηγηματική ανάλυση *συνέπεια της προτεραιότητας (primacy effect)*²²⁸ σταδιακά υποχωρεί, καθώς την παρακολουθεί να συμπεριφέρεται αδρά (πίνει, βρίζει, καταριέται τα παιδιά της), να λειτουργεί βάσει σχεδίου για να πάρει την περιουσία του Καραβέλα και να τη βαραίνει ένα ερωτικό παρελθόν (αιμομιξία)²²⁹, στοιχεία που αλλοιώνουν την αρχική εικόνα για το ήθος της. Οι πράξεις της που έρχονται σε αντιδιαστολή με όσα λέει, προκαλούν την έκπληξη του αναγνώστη, κάνοντάς τον να αλλάξει τον τρόπο που συλλαμβάνει πρόσωπα και γεγονότα. Παρόλα τα λεγόμενά της ότι δε θέλει τον Αργύρη και ότι η ίδια είναι δίκαιη, οι πράξεις της αποδεικνύουν το αντίθετο.

Ο αφηγητής προϋδεάζει για τις πραγματικές προθέσεις της Μαρίας σε ένα σημείο που θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητο, αποδεικνύοντας έτσι το *διαλογοποιημένο* χαρακτήρα της αφήγησης²³⁰. Αφού έχει προηγηθεί η λογομαχία της Μαρίας με τον Αργύρη και η εμφατική δήλωσή ότι η οικογένειά της δε θέλει το σπίτι του Καραβέλα κι ούτε την αδικία, λίγες ώρες αργότερα θυμώνει στην κόρη της Όλγα, η οποία αποκάλεσε το γέρο Θωμά «καραβέλα», λέγοντάς της:

«Κακή φάουσα στο στόμα σου!» της εφώναξε θυμωμένη η μάνα της, που 'χε το σύστημα να καταριέται συχνά τα θηλυκά παιδιά της [...] «[Α]υτός θα μας κάμει καλό· το ξέρεις, γιατί σας το 'πα· και μπορεί να μας το κάμει το καλό!» (ό.π. 33).

Ό,τι καταληκτικά λέει η Μαρία στην κόρη της («Αυτός θα μας κάμει καλό· το ξέρεις, γιατί σας το 'πα»), φανερώνει ότι είχε αποφασίσει σε παρελθοντικό χρόνο να εκμεταλλευτεί τον Καραβέλα και το είχε πει σε ανύποπτο χρόνο. Τα λόγια της επομένως ορίζονται εξαρχής ως *διπλά*, καθώς άλλα λέει και άλλα εννοεί· μπορούμε ακριβέστερα να σημειώσουμε ότι, καθώς τα λόγια της σ' όλο το έργο, κουβαλούν

²²⁸ Ο.π., υπ.137.

²²⁹ Κ. Θεοτόκης, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 14.

²³⁰ «Γενικά η αφήγηση κινείται ανάμεσα σε δύο όρια: από τη μια πλευρά είναι ο στεγνά ειδησεογραφικός λόγος (ο λόγος του πρωτοκόλλου, που δεν απεικονίζει το παραμικρό) και από την άλλη ο λόγος του ήρωα. Όταν όμως η αφήγηση κλίνει προς το λόγο του ήρωα, τον αποδίδει με έναν τόνο μετατοπισμένο και παραλλαγμένο (υβριστικό, πολεμικό, ειρωνικό) και μόνο σε σπάνιες περιπτώσεις προσπαθεί να συντονιστεί μαζί του σε κοινό ύφος.»: ό.π., 404. Επομένως πολλές φορές τα λόγια του ήρωα αποδίδονται με τον κοροϊδευτικό και προκλητικό τόνο του αφηγητή. Στη συγκεκριμένες περιπτώσεις οι ήρωες αποδίδονται μέσα από το ύφος της παρωδίας και της υπερβολής, και έτσι ακούγεται ταυτοχρόνως η φωνή του ήρωα και εκείνη του αφηγητή. Στη συγκεκριμένη περίπτωση τα λόγια του αφηγητή που προηγήθηκαν για τη Μαρία ακούγονται διφωνικά μετά τη δήλωση της Μαρίας και αναιρούν τη θετική πρόσληψη για το πρόσωπο της ηρωίδας.

τρόπον τινά, τη "σκιά" της προαποφασισμένης στάσης της, προτού καν αρχίσει η αφήγηση, δεν μπορούν απλώς να δηλώνουν κάτι, αλλά πάντοτε να αφήνουν να φανεί και κάτι άλλο, να είναι, όπως αναφέραμε, *διπλά*

Έτσι η αντίδραση της στον Αργύρη, που προηγήθηκε («Θα το πάρεις του λόγου σου στο μερτικό σου του Καραβέλα το σπίτι, είπε η Μαρία με κακοσύνη· εμείς δεν το θέλουμε!»), ακούγεται διπλά. Αν εκ πρώτης όψεως δείχνει ότι θέλει να προστατεύσει τον Καραβέλα, η προστασία αυτή αποκαλύπτει το πραγματικό της πρόσωπο που δεν είναι άλλο από την εξαπάτηση και την κερδοφορία, καθώς όταν η Μαρία δηλώνει ότι «δε θέλει», στην πραγματικότητα δηλώνει εντελώς το αντίθετο. Το γεγονός εξάλλου ότι ο Καραβέλας την βλέπει ερωτικά, βοηθά το σχέδιό της το οποίο και αναλαμβάνει να εκτελέσει αμέσως, με προσωπικούς λόγους και ενέργειες, που λειτουργούν βάσει του σχεδίου να πάρει το σπίτι του Καραβέλα.

Σταδιακά επομένως αποκαλύπτεται ο πραγματικός εαυτός της Μαρίας, δοσμένος κρυπτικά στη αρχή (βλ. παραπάνω), ως ένα υπολογιστικό όν με μόνο πραγματικό ενδιαφέρον να βοηθήσει το σχέδιο του Αργύρη, εκμεταλλευόμενη τον έρωτα του Καραβέλα για αυτήν. Σταματούν οι φιλονικίες της με τον Αργύρη, του δείχνει ότι τον συμπαθεί και τον αποκαλεί «σοφό» άνθρωπο («Εγώ η δύστυχη ακολουθώ την ορμήνεια του Αργύρη, του σοφού του ανθρώπου», ό.π., 98), κάνοντας τις λέξεις να ηχούν διπλά: ούτε εκείνη θεωρεί ότι είναι «δύστυχη», ούτε ότι ο Αργύρης είναι πραγματικά «σοφός», αφού το πραγματικό μίσος της γι' αυτόν είναι μεγαλύτερο (Ο Αργύρης είναι το εμπόδιο του γάμου της, κρατώντας το Γιάννη σε διαρκή υποτέλεια). Το μίσος της δεν εξαλείφεται, αλλά για λόγους στρατηγικής μετακινείται στο παρασκήνιο. Όταν ο Καραβέλας της κάνει την πρώτη ερωτική κρούση, εξοργισμένη του λέει ότι δε θα τον ξαναπλησιάσει, κινδυνεύοντας με αυτό τον τρόπο να επιστρέψει στον κόσμο της κυριολεξίας, στη συνέχεια, όμως, θα "διορθώσει" το σφάλμα της και θα γυρίσει στον έκκεντρο κόσμο που την τροφοδοτεί, βάζοντας σε λειτουργία το σχέδιό της, γι' αυτό και του λέει ότι αν κάνει τα θελήματά της, ίσως και να του δοθεί:

«Α, τέτοιος είσαι!» του ξαναφώναξε. «Δε θα πατήσω πιλιό στο σπίτι σου· δε θα με ιδείς πιλιό εδώ μέσα!»

Εκείνος αναστέναξε και την κοιτάξε σα δαρμένο σκυλί και δεν της απάντησε. Ήταν κουρασμένος από το πάλεμα και πικραμένος. Η Μαρία ξαναγέλασε από καρδιάς, και σα μετανιωμένη του ξανάπε γελώντας:

«Και πάλε ποιος ξέρει; . . . σαν ιδώ που αγαπάς στ' αλήθεια. . . Ε, τότες μπορεί να μη με βαστάξει η καρδιά. . . Αλλιώς τι σε θέλω; Καλύτερος δεν είσαι από το Γιάννη μου!» (ό.π.,86).

Η Μαρία θα εξαπατήσει τον Καραβέλα με το δέλεαρ του έρωτα, έχοντας πλήρη επίγνωση γι' αυτό:

«Κακομοίρη μου! εγώ σ' έβαλα στο σακί και σ' έχω μέσα δεμένονε! [. . .] Και σ' έχω στα χέρια μου κακομοίρη. . . σ' εκατάφερα όπως ήθελα εγώ. . . Δεν έχεις πλια ούτε μνήμα. . . και το σπίτι σου θα το κάμω ένα σεράγι, για να κάθομαι μέσα εγώ και τα παιδιά μου και ο άντρας μου, να μου ζήσει. Σήμερα, αύριο εσύ πεθαίνεις, γιατί είσαι γέροντας παμπάλαιος, κ' εμείς θα ζήσουμε, μωρέ, Καραβέλα!. . . » (ό.π.,124).

Παραταύτα η στάση της είναι σε πολλά σημεία απρόβλεπτη απόδειξη η του γεγονότος ότι έχει δηλητηριαστεί ανεπανόρθωτα από τη νόσο, θα λέγαμε, της *διπλότητας*, έτσι ώστε να φέρεται από εκείνην και να οδηγείται σε αδιέξοδο· από τη μια γελάει με τη στάση του Καραβέλα και τον προκαλεί με τη συμπεριφορά της, από την άλλη όμως εξοργίζεται όταν εκείνος της επιτίθεται ερωτικά. Μιλά με θυμό και μίσος για τον Καραβέλα που διαβάλλει το όνομά της αλλά σε αρκετά σημεία η οργή της φαίνεται να μετασχηματίζεται σε μια θετική αύρα:

« Η οργή της έπεσε άξαφνα, του 'δωκε μια ματιά από συμπάθεια, λησμονώντας μια στιγμή ό,τι της είχε κάμει κ' αιστάνθηκε πως η καρδιά της απάλαινε.

-Κακομοίρη. . . του 'πε.» (ό.π., 144).

Τα φωτεινά αυτά διαστήματα δίνουν εντονότερη χροιά στο συνειδησιακό αδιέξοδο της Μαρίας, προβάλλοντας τον απρόβλεπτο χαρακτήρα της, τόσο ώστε ακόμα και μετά την πράξη του Καραβέλα να σμίξει ερωτικά τα δύο ξαδέρφια, η Μαρία παρουσιάζεται λίγες μέρες μετά και πάλι μετανιωμένη για το θυμό της:

«Που να πήγε; είπε η Μαρία δαγκάνοντας το χείλι της. Αδίκως εθυμώσαμε. . . Τι παναπεί που τα ξαδέρφια ήτανε κλεισμένα στο καλύβι; τα χε κλείσει αυτός· μονάχα τους δεν ήτανε για πρώτη φορά, κ' είναι μαζί όλη μέρα κι όλη νύχτα.» (ό.π., 171).

Ωστόσο, η θετική αυτή διακύμανση εξατμίζεται όταν ο Καραβέλας εμφανίζεται, γιατί τότε ο θυμός της κορυφώνεται ιδιαίτερα, χωρίς πλέον να συντρέχει κάποιος λόγος, αφού το σχέδιό της έχει εφαρμοστεί, όταν επιτίθεται στον ανήμπορο Καραβέλα, στο τέλος της νουβέλας, οδηγώντας τον στην αυτοκτονία.

Ενώ λοιπόν η Μαρία παρουσιάζεται αρχικά να λειτουργεί βάσει σχεδίου, στην ουσία είναι αντιφατικός και απρόβλεπτος ήρωας, όπως φαίνεται στο τέλος της νουβέλας, καθώς η *διπλότητά* της την έχει οδηγήσει σε ανεξέλεγκτες φορές και εκτροπές, με μόνο αντίπαλο όχι ασφαλώς τον Καραβέλα αλλά τον άλλο τη εαυτό που ανεβαίνει στην επιφάνεια από τον σκιώδη συνειδησιακό της κόσμο, για να υπερισχύσει: η Μαρία πηγαίνοντας να κοιμηθεί με τον άντρα της προκαλεί για τελευταία φορά τον Καραβέλα και μαζί τον αναγνώστη να εννοήσει το βαθύ συνειδησιακό διχασμό της:

«Καραβέλα! άκου! Τώρα πέφτω να κοιμηθώ με το παλικάρι μου! Άκουέ μας; και σκάζε από το καημό σου» (ό.π., 178)

Συμπεράσματα

Στο παρόν κεφάλαιο εξετάστηκε ο τρόπος δόμησης των ηρώων στη νουβέλα του Θεοτόκη *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* μέσα από το δικό τους λόγο (αναφερόμενος λόγος) και το λόγο του αφηγητή.

Ως προς τον αναφερόμενο λόγο (ο ευθύς λόγος των ηρώων που εκφράζεται με τη μορφή του διαλόγου ή του μονολόγου), οι ήρωες αυτονομούνται από τον αφηγητή, λόγω του ότι κυριαρχεί ο διάλογος και όχι ο αφηγημένος μονόλογος, όπως συνέβαινε στα προηγούμενα έργα του συγγραφέα. Οι ήρωες δεν αποδίδονται μέσα από τους μονολόγους, αλλά μέσα από το διάλογο με τα άλλα πρόσωπα του έργου.

Στο έργο παρατηρούνται τρεις τύποι διαλόγου, με το συζητητικό τύπο να μη χρησιμοποιείται αρκετά, καθώς οι διάλογοι γίνονται μεταξύ των ανθρώπων, οι επιλογές των οποίων κινούνται αποκλειστικά στην περιορισμένη σφαίρα της καθημερινότητας της υπαίθρου και η μερίδα του λέοντος να πηγαίνει στην κατεύθυνση του περιστασιακού και του προσωπικού διαλόγου, καθώς συνεχώς οι ήρωες τοποθετούν τις διαφορές τους άλλοτε στο θέμα των περιουσιακών στοιχείων και άλλοτε σε διάφορα σκάνδαλα που προκάλεσε ο Καραβέλας.

Η γλώσσα των ηρώων έχει τα χαρακτηριστικά του καθημερινού λόγου: ελλειπτικές προτάσεις, επιφωνήματα, παύσεις, μισοτελειωμένες φράσεις, και κυρίως το περιορισμένου βεληνεκούς επίπεδο των χωρικών με τις βρισιές και τις ανάρμοστες κινήσεις, ακόμη και στην περίπτωση των γυναικών. Ο διάλογος δεν οδηγεί πάντα στην προώθηση της δράσης, αλλά κυρίως στην αποκάλυψη των χαρακτήρων. Σημαντικό γεγονός αποτελεί ότι στο διάλογο η φωνή του ενός απαντά στις κρυφές φοβίες (Καραβέλας- Αργύρης) ή επιθυμίες (Καραβέλας - Μαρία) του άλλου, μετατρέποντας τις λέξεις σε διφωνικές.

Οι λίγοι μονόλογοι του έργου αναλογούν στον Καραβέλα, ο οποίος εκφράζει την απογοήτευσή του από τη συμπεριφορά της Μαρίας. Ο αφηγητής δε χρησιμοποιεί και τους τρεις τρόπους περιγραφής του εσωτερικού κόσμου: ψυχοαφήγηση, παρατιθέμενο μονόλογο, αφηγημένο μονόλογο, όπως συνέβαινε στα προηγούμενα έργα, αλλά αφηγημένο και κυρίως παρατιθέμενο μονόλογο, γεγονός που φανερώνει την πρόθεση να αυτονομηθούν οι ήρωες του. Ο μονόλογος του Καραβέλα συχνά εξελίσσεται σε διάλογο με τον εαυτό του, γεγονός που τον οδηγεί στην αυτογνωσία.

Ενώ παρουσιάζεται, μέσα από το δικό του λόγο, ως «Πειρασμός»²³¹, αυτός δηλαδή που θα αναλάβει το ρόλο του Θεού της Δικαιοσύνης και θα τιμωρήσει τους εκμεταλλευτές των απροστάτευτων ανθρώπων, όπως είναι και ο ίδιος, στη συνέχεια αναγνωρίζει την ματαιότητα των λόγων του. Από την αρχή του έργου γνωρίζει τι πρέπει και τι δεν πρέπει να κάνει, αλλά σύμφωνα με τα λεγόμενά του «ο νους δεν ορίζει πάντα . . . κι ο άνθρωπος δεν ακούει πάντα την καλή του ορμήνεια, αλλά κάνει το ανάποδο, αυτό που ξέρει πως θα του φέρει κακό» (ό.π., 110).

Το περιβάλλον αποκτά εξουσία πάνω στα πρόσωπα και οι ήρωες, στην περίπτωση του Καραβέλα και του νοδάρου, παρουσιάζονται αδύναμοι να ελέγξουν τη ζωή τους, εγκλωβισμένοι καθώς είναι από τα πάθη τους.

Όσον αφορά τον λόγο του αφηγητή, οι ήρωες προβάλλονται μέσα από την αφηγηματική τεχνική της περιγραφής (εξωτερική περιγραφή των ηρώων, περιγραφή του περιβάλλοντος χώρου), μέσα από τη αφήγηση και τα αφηγηματικά σχόλια που παρεμβάλλονται στους διαλόγους ή μονολόγους των ηρώων.

Οι περιγραφές του περιβάλλοντος χώρου και της φύσης είναι σύντομες και δε σχετίζονται (όπως συνέβαινε στον *Κατάδικο*) ούτε έρχονται σε αντιδιαστολή (όπως στο *Σκλάβοι στα δεσμά τους*) με τα συναισθήματα των ηρώων. Οι συγκεκριμένες περιγραφές επιτελούν τριπλό ρόλο: είτε να εισαγάγουν σε ένα διαφορετικό χώρο, είτε να παρουσιάσουν ένα σκηνικό αρμονικής ισορροπίας που απειλείται από τις ενέργειες του Καραβέλα και της Μαρίας, είτε τέλος να αποδώσουν την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της στιγμής, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις επερχόμενου θανάτου. Για πρώτη φορά στα έργα του Θεοτόκη περιγράφονται λεπτομερώς φρικιαστικές εικόνες που συνδέονται με το θάνατο. Η δίχως εξωραϊσμούς, αυστηρή περιγραφή καταστάσεων, ιδιαίτερα στα πρόθυρα του θανάτου, σηματοδοτεί νατουραλιστικές οφειλές του Θεοτόκη. Η επίδραση του Νατουραλισμού στο *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* διαφαίνεται στην αναλυτική περιγραφή, κυρίως γεγονότων που προκαλούν τη φρίκη, στην ενασχόληση με προκλητικά για την ελληνική πραγματικότητα της δεκαετίας του 30 θέματα, όπως η αιμομιξία των δύο ξαδερφιών, και στον τρόπο παρουσίασης των ηρώων.

Οι περιγραφές των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των ηρώων είναι περιορισμένες, αλλά αποτελούν ενδείξεις για το χαρακτήρα των ηρώων. Για αυτό και

²³¹ Κ. Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 151.

ο Αργύρης είναι παχύς και χλωμός²³², κάτι που μετωνυμικά αποκαλύπτει την πλεονεξία του, ενώ ο αδερφός του χοντρός, γερός και ροδοκόκκινος με μικρά πρόσχαρα μάτια και κόκκινα χείλη που χαμογελούσαν αδιάκοπα (ό.π. 12), δείκτες μετωνυμικοί του αγαθού χαρακτήρα του. Η Χρυσάνθη είναι επίσης χλωμή, όπως και ο άντρας της Αργύρης, ενώ ο Καραβέλας περιγράφεται και αποκαλείται ως «κάπρος» (ό.π., 88 και 98), υποδηλώνοντας τη λαγνεία του για τις γυναίκες και κυρίως για τη Μαρία. Στη μοναδική περίπτωση που δεν ισχύει η μετωνυμική σχέση της εξωτερικής περιγραφής του προσώπου με το χαρακτήρα του, είναι στην περίπτωση της Μαρίας. Η Μαρία περιγράφεται όμορφη, ψηλή, μελαχρινή γυναίκα με ζωηρά μάτια, ροδοκόκκινα μάγουλα και μικρά κόκκινα χείλη (ό.π., 13). Παρόλα αυτά συμπεριφέρεται αδρά (πίνει, βρίζει, καταριέται τα παιδιά της), λειτουργεί βάσει σχεδίου για να πάρει την περιουσία του Καραβέλα και τη βαραίνει ένα ερωτικό παρελθόν (αιμομιξία, ό.π., 145) που αλλοιώνει την εικόνα που σχηματίστηκε για το ήθος της.

Γενικά ο αφηγητής περιγράφει τόσο τον ήρωα όσο ο αναγνώστης να σχηματίζει μια εικόνα για αυτόν και στη συνέχεια του έργου να ολοκληρώσει την αρχική του εντύπωση με τα άλλα συστατικά της αφήγησης. Δεν αποκαλύπτονται όμως όλες οι πληροφορίες για τους ήρωες, καθώς σε κάποιες περιπτώσεις υιοθετείται η *εννοιολογική προοπτική των ηρώων (conceptual point of view)*²³³, δηλαδή οι δικοί τους ισχυρισμοί για συγκεκριμένα ζητήματα, οι οποίοι έρχονται σε σύγκρουση με τα ίδια τα γεγονότα. Οι πράξεις των ηρώων, στην περίπτωση το Αργύρη και της Μαρίας, έρχονται σε αντιδιαστολή με τα λόγια τους, προκαλώντας την έκπληξη του αναγνώστη που αλλάζει τρόπο αντίληψης για πρόσωπα και γεγονότα. Ο Αργύρης παρουσιάζεται μέσα από το λόγο της Χρυσάνθης ως «καλός άνθρωπος»²³⁴ που βοήθησε τον αδερφό του στο παρελθόν και τώρα νοιάζεται για τον Καραβέλα (ό.π., 28). Η Μαρία, αντίστοιχα, μέσα από το δικό της λόγο, παρουσιάζεται δυναμική και καλόψυχη, έτοιμη να προστατεύσει τον αδύναμο άντρα της και τον Καραβέλα από την εκμετάλλευση. Και οι δύο όμως αποκαλύπτονται διαφορετικοί στη συνέχεια, καταλήγοντας να εκμεταλλευτούν τον Καραβέλα. Ο χαρακτήρας των ηρώων συντίθεται μέσα από αντικρουόμενες οπτικές γωνίες και ο αναγνώστης καλείται να αναθεωρεί συνεχώς τις απόψεις του για τον εκάστοτε ήρωα.

²³² Κ. Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 12.

²³³ S. Chatman, *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993, 152.

²³⁴ Κ. Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 89.

Ο μετατιθέμενος λόγος έχει ως στόχο είτε να παρωδήσει το λόγο του ήρωα, είτε να ορίσει την προοπτική του ήρωα και να δείξει κάποιους δεσμούς συμπάθειας του αφηγητή με αυτόν.

Στο έργο παρατηρούνται στοιχεία *καρναβαλοποίησης*. Όλη η δράση της νουβέλας αποτελεί μια αδιάκοπη σειρά από σκάνδαλα (σκάνδαλο Μαρίας με τον ξάδερφό της, σκάνδαλο της κόρης της με τον Αντρέα, σκάνδαλο Καραβέλα με πεθερά του), ανάρμοστες πράξεις (η παρότρυνση Καραβέλα για την αιμομιξία των ξαδελφιών), και απάτες (εξαπάτηση Καραβέλα για να του πάρουν το σπίτι). Οι περιγραφές που σχετίζονται με το θάνατο (περιγραφή νεκρού σώματος, περιγραφή κηδείας) δομούνται πάνω σε οξύμωρα σχήματα και καρναβαλικές εικόνες και είναι γεμάτες από ταπεινώσεις και υποβιβασμούς.

Ο καρναβαλικός τύπος ήρωα δεσπόζει εδώ για πρώτη φορά στα έργα του Θεοτόκη. Ο Καραβέλας αποκλίνει από τον γενικό κανόνα. Είναι ο άνθρωπος που τον περιφρονούν όλοι (ακόμα και η ετοιμοθάνατη γυναίκα του) και στην πορεία του έργου τους περιφρονεί όλους με τις πράξεις του. Είναι ο ήρωας που έχει επίγνωση των πράξεών του, αλλά λειτουργεί ανάποδα και γίνεται ο περίγελος όλων και ο απόβλητος, μέσα σε συμφραζόμενα όπου ο έπαινος συνυφαίνεται με την προσβολή και οι κωμικές με τις τραγικές εικόνες. Από την άλλη έχουμε την εξέλιξη της γυναικείας μορφής, της Μαρίας, που λειτουργεί αντιφατικά, αποτελώντας τον διπλό ήρωα. Αρχικά παρουσιάζεται ως ο ήρωας που υπερασπίζεται το δίκαιο (στην συγκεκριμένη περίπτωση τον Καραβέλα), για να 'ρθει στη συνέχεια να μας ανατρέψει την αρχική μας εικόνα για αυτή με τα ίδια τα λεγόμενά της προς την κόρη της, στα οποία υποδηλώνονται τα σχέδια που είχε προαποφασίσει σε παρελθοντικό χρόνο για να εκμεταλλευτεί τον Καραβέλα. Ως αποτέλεσμα οι πράξεις και τα λόγια της Μαρίας στη συνέχεια εκλαμβάνονται ως διπλά, αφού άλλα λέει και άλλα εννοεί ως μια σατανική γυναίκα που λειτουργεί βάση σχεδίου για να πάρει το σπίτι του Καραβέλα. Επηρεασμένη από τη διπλότητα που την κυριαρχεί είναι σε πολλές περιπτώσεις αντιφατική, αφού από τη μια προκαλεί τον Καραβέλα και από την άλλη θυμώνει μαζί του όταν της επιτίθεται ερωτικά, αλλά και σε αρκετά σημεία απρόβλεπτη, αφού σε περιπτώσεις έντονης διαμάχης η οργή της καταλαγιάζει δείχνοντας πραγματικά σημάδια συμπάθειας, ενώ όταν πια έχει επιτύχει τα σχέδια της και δεν συντρέχει λόγος επίθεσης προς τον Καραβέλα, του επιτίθεται οδηγώντας τον στην αυτοκτονία. Η διπλότητά της την έχει οδηγήσει σε καταστάσεις που δεν μπορεί να ελεγξει,

καταλήγοντας ο αντίπαλός της να μην είναι ο Καραβέλας, αλλά ο αντιφατικός εαυτός της.

Έτσι γύρω από τα κεντρικά πρόσωπα του έργου, αναπτύσσεται ένα καρναβαλικό παιχνίδι έντονων αντιθέσεων, απρόβλεπτων αλλαγών και παράλογων πράξεων και σκανδάλων. Τα δευτερεύοντα πρόσωπα του έργου αποκτούν καρναβαλική χροιά και σχηματίζουν καρναβαλικά ζευγάρια. Για αυτό έχουμε την ωραία Μαρία σε αντίθεση με την άσχημη νύφη της, τον πονηρό Αργύρη με τον αφελή αδελφό του, τον πλεονέκτη παπά σε αντίθεση με τον νόδαρο.

Αξιοσημείωτο, τέλος, στοιχείο ορίζει και ο τίτλος του έργου: *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*. Ο αφηγητής δεν αφηγείται τη ζωή του ήρωα, αλλά τα δραματικά περιστατικά της ζωής του, συμπυκνωμένα στο χρόνο που ακολούθησε μετά το θάνατο της γυναίκας του. Ο τίτλος επομένως είναι παροδηγητικός και αποσκοπεί ακριβώς στην κατ' αντίστιξη ανάδειξη της αφήγησης, η οποία καλύπτοντας μόνο ένα χρόνο από τη ζωή του ήρωα, ορίζει κάτι βαθύτερο και δραστικότερο, πέρα από ένα τυπικό χρονικό πλαίσιο, που είναι ο ίδιος ο άνθρωπος ως φορέας ζωής και θανάτου. Πράγματι, αναλύοντας το έργο, γίνεται σαφές ότι η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα *είναι* η Μαρία: μετά το θάνατο της γυναίκας του, ο Καραβέλας ζει για να βλέπει τη Μαρία και να ονειρεύεται την ερωτική συνεύρεση μαζί της, καταλήγει ανδρείκελο που τα νήματά του κινεί η τελευταία, και όταν συνειδητοποιεί ότι δε μπορεί να ικανοποιήσει την ερωτική φαντασίωσή του για εκείνην, αυτοκτονεί.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΟΙ ΣΚΛΑΒΟΙ ΣΤΑ ΔΕΣΜΑ ΤΟΥΣ

1. Το μυθιστόρημα *Οι Σκλάβοι στα δεσμά τους* άρχισε να γράφεται το 1912 με τίτλο *Άλκις Σωζόμενος*, σε μια β' χειρόγραφη μορφή, άγνωστης χρονολογίας, με τον τίτλο *Περιττή θυσία*²³⁵, ενώ τελικά εκδόθηκε το 1922 με τίτλο *Οι Σκλάβοι στα δεσμά τους*. Η πρώτη χειρόγραφη μορφή του έργου έχει ως κεντρικό ήρωα τον Άλκη που είναι αρχιτέκτονας και ονειρεύεται να χτίσει ένα μνημείο στον έρωτα της λευτεριάς, ενώ στο β' χειρόγραφο με τίτλο *Περιττή Θυσία* το κέντρο βάρους εστιάζεται στη θυσία της Ευλαλίας, που χαρακτηρίζεται ως περιττή.²³⁶ Η επιλογή του συγγραφέα να τιτλοφορήσει το έργο του *Οι Σκλάβοι στα δεσμά τους* φανερώνει ότι έχει καταλήξει να μεταφέρει το κέντρο βάρους του μυθιστορήματος από το ένα κεντρικό πρόσωπο, σε όλους τους ήρωες, όλους σκλάβους στα δικά τους δεσμά. Το έργο αποτελεί το μοναδικό μυθιστόρημα του Θεοτόκη, με τα άλλα να χαρακτηρίζονται από τον ίδιο είτε διηγήματα (*Η Τιμή και το Χρήμα*, *Κατάδικος*), είτε ως ηθογραφίες (*Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*).

Η υπόθεση του έργου διαδραματίζεται στην Κέρκυρα στις αρχές του εικοστού αιώνα. Η αρχοντική οικογένεια των Οφιομάχων αναγκάζεται να παντρέψει την κόρη τους Ευλαλία με το γιατρό και υποψήφιο βουλευτή, Αριστείδη Στεριώτη, για να γλιτώσει από τον οικονομικό ξεπεσμό. Η Ευλαλία είναι ερωτευμένη με το Άλκη Σωζόμενο αλλά παντρεύεται τον οικονομικά εύπορο γιατρό, θέλοντας να βοηθήσει την οικογένειά της. Η πράξη της αυτή δεν λύνει το πρόβλημα, καθώς ο άντρας της, απογοητευμένος από την αδιαφορία της, φεύγει με την ερωμένη του αδερφού της Γιώργη, την Αιμίλια. Ο πατέρας της τρελαίνεται μετά την είδηση ότι ο γιος του Σπύρος αυτοκτόνησε και ο Άλκης πεθαίνει, μετά από μια μακροχρόνια αρρώστια που τον ταλαιπωρούσε από μικρό. Μέσα από την ένταση των ερωτικών σχέσεων και τα πάθη που αυτές προκαλούν, αναπτύσσεται η δραματική πτώση της αρχοντικής

²³⁵ Κ. Θεοτόκης, «Περιττή Θυσία» (5 και 9), ανέκδοτη μορφή του πέμπτου κι ένατου κεφαλαίου της αυτόγραφης, προεκδοτικής μορφής του μυθιστορήματος *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, με εισαγωγικό σημείωμα του Γιάννη Δάλλα», *Πόρφυρας*, 57-58 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Αφιέρωμα], (Απρ.-Σεπτ.1991) 292-310.

²³⁶ Για το περιεχόμενο των χειρογράφων, βλ. : Γιάν. Δάλλας, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, 121-151.

οικογένειας των Οφιομάχων και παράλληλα, η άνοδος της νέας αστικής τάξης του ελληνικού κράτους.

2. Στο μυθιστόρημα έχουμε αφήγηση με μηδενική εστίαση καθώς ο παντογνώστης αφηγητής γνωρίζει περισσότερα από τους ήρωες. Η αφήγηση είναι γραμμική με κάποιες αναδρομές στο παρελθόν που φωτίζουν το χαρακτήρα των ηρώων. Οι ήρωες προβάλλονται μέσα από το δικό τους λόγο (μονόλογος), μέσα από το διάλογο με άλλους ήρωες και μέσα από το λόγο του αφηγητή (περιγραφές, σχόλια).

Όσον αφορά τον λόγο της αφήγησης, στο έργο *Οι Σκλάβοι στα δεσμά* τους παρατηρούνται αρκετές περιγραφές, τόσο των ηρώων όσο και του εξωτερικού ή εσωτερικού χώρου. Εδώ όπως και στο *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, τα εξωτερικά χαρακτηριστικά ενός προσώπου δηλώνουν την προσωπικότητα του ήρωα, η οποία συμπληρώνεται από την περιγραφή της ενδυμασίας και του χώρου που τον περιβάλλει. Αποδίδεται επίσης ο ψυχικός κόσμος των ηρώων, καθώς πολύ συχνά μέσω αφηγημένων μονολόγων περιγράφονται οι διεργασίες του εσωτερικού κόσμου των ηρώων μετά από ένα σημαντικό γεγονός. Οι περιγραφές αυτές σε συνδυασμό με τα αφηγηματικά σχόλια, παίζουν σημαντικό ρόλο στην απόδοση των ηρώων.

Οι περιγραφές του παντογνώστη αφηγητή σε τριτοπρόσωπη αφήγηση παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι δεν στοχεύουν απλώς να παρουσιάσουν μια αισθητικά προσδιορισμένη εικόνα, αλλά αφενός να καταδείξουν τον τρόπο που ο χώρος αυτός επηρεάζει τους ήρωες (η περιγραφή του σπιτιού του γέρο Οφιομάχου επιδρά στη ψυχολογία και στις σκέψεις του ήρωα)²³⁷, αφετέρου να δημιουργήσουν ισχυρές αντιθέσεις με τη ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι ήρωες τη συγκεκριμένη στιγμή. Σε αντίθεση με το *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, όπου η περιγραφή του περιβάλλοντος χώρου αποσκοπούσε στην απόδοση της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της στιγμής, στο συγκεκριμένο έργο σε σκηνές έντονης συναισθηματικής φόρτισης, ο συγγραφέας επιλέγει να περιγράψει ειδυλλιακές καταστάσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περιγραφή «της ζωής που ακολουθεί το ρυθμό της» σε αντίθεση με τα αισθήματα του Άλκη όταν ο πατέρας της Ευλαλίας του ζητά να θυσιάσει την αγάπη του για την κόρη του:

²³⁷ Κ. Θεοτόκης, *Οι σκλάβοι στα δεσμά* τους, 32-35.

«Όξω η ζωή ακολουθούσε το ρυθμό της. Στο μικρό καφενείο άνθρωποι συνομιλούσαν σαν πάντα. Ένα πουλί κελαδούσε στον κλάδο της πασκαλιάς που επερίμενε κιόλας την άνοιξη, ένας αμαξάς εχτυπούσε κι εφώναζε τ' άλογο του. Και ο Άλκης παρατηρούσε με πικρή μελαγχολία αυτή την αδιαφορία της δημιουργίας για κάθε πόνο και για το θάνατο του ατόμου . . . » (ό.π., 121).

Επίσης, στο πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους η περιγραφή της καθημερινής ζωής των ανθρώπων της πόλης και του φωτός του ήλιου επαναλαμβάνεται και στο τελευταίο κεφάλαιο τονίζοντας την αντίθεση με την περιγραφή του εσωτερικού χώρου, όπου ο ήρωας βρίσκεται ετοιμοθάνατος στο κρεβάτι του:

«Ο ήλιος που επήγαινε να δύσει, έμπαινε μέσα από το παράθυρο κι έχυνε όλο το χαρούμενο φως του στη μικρή καθάρια κάμαρα. Απ' όξω ακουότουν το δειλό κελάδημα κάποιου πουλιού που εκαθότουν στον κλώνο μιας ανθισμένης πασκαλιάς. Από το δρόμο ανέβαινε ο βρόντος μιανής άμαξας που edιάβαινε και ο ήχος της ομιλίας των ανθρώπων που εκαθόνταν στο απέναντι μικρό καφενείο αδιάφοροι. Κι όλα μέσα στην κάμαρη είχαν πάρει ένα χρώμα ροδί, οι τοίχοι, τα έπιπλα, τα σεντόνια, ως και το γλομό, λιγνό και διάφανο πρόσωπο του αρρώστου, που εκειτότουν πλαγιασμένος ανάσκελα στο σιδερένιο κρεβάτι του, κάτω από τα ηλιόλουστα σκεπάσματά του.» (ό.π., 10 και 286).

Το μυθιστόρημα κινείται κατά μείζονα λόγο στον άξονα που ορίζει τη σχέση δυο ερωτικών ζευγαριών, του Άλκη με την Ευλαλία και του Γιώργη με την Αιμίλια· όλοι οι άλλοι ήρωες συνδέονται με αυτά τα ζευγάρια και οι ενέργειες τους επηρεάζουν την ευτυχία τους είτε τη δυστυχία τους.

3. Με βάση τα δεδομένα της αφήγησης οι μορφές του αναφερόμενου λόγου στο *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* έχουν ως εξής:

ΜΕΡΟΣ Α	
Κεφ. 1	Μονόλογος μητέρας (9, 10) Διάλογος μητέρας με γυναίκες και γιατρό (11-20) Διάλογος Άλκη με Ευλαλία (20-21)
Κεφ. 2	Διάλογος μητέρας με Πέτρο (27) Διάλογος μητέρας με παρευρισκομένους (28) Διάλογος Οφιομάχου με παρευρισκομένους (30) Διάλογος Άλκη με μητέρα του (31)
Κεφ. 3	Μονόλογος Οφιομάχου (33-36) Διάλογος Οφιομάχου με τοκογλύφο (38-47) Διάλογος Οφιομάχου με τοκογλύφο (49-51)
Κεφ. 4	Μονόλογος Οφιομάχου (52) Διάλογος Οφιομάχου με γυναίκα του (52-55) Διάλογος Οφιομάχου με οικογένειά του (55-65) Μονόλογος Γιώργη (63)
Κεφ. 5 (χορός)	Διάλογοι παρευρισκομένων (69-73) Αφηγηματοποιημένος μονόλογος Αιμίλιας (73-78) Διάλογος Γιώργη- Αιμίλιας (78-80) Διάλογος Αιμίλιας – παρευρισκομένων (83-90)
Κεφ. 6	Συζήτηση για πολιτικά ζητήματα (91, 98-106) Διάλογος Άλκη- Ευλαλίας (108)

ΜΕΡΟΣ Β΄	
Κεφ.1	Μονόλογος Οφιομάχου (111-117) Διάλογος Οφιομάχου με γιούς του (117-118) Διάλογος Οφιομάχου με Άλκη και μητέρα του (119-126) Διάλογος Άλκη με μητέρα του (127)
Κεφ. 2	Μονόλογος Οφιομάχου (128-132) Διάλογος Οφιομάχου- γιατρού (132-134) Μονόλογος Οφιομάχου (136) Διάλογος Οφιομάχου με γυναίκα του (137) Διάλογος Οφιομάχου με τοκογλύφο (137-138)
Κεφ. 3	Μονόλογος Αιμίλιας (139-150) Μονόλογος Πέτρου (151) Μονόλογος Αιμίλιας (151)
Κεφ. 4	Μονόλογος Άλκη (152-155) Διάλογος Οφιομάχου με Άλκη και μητέρα του (156-162)
Κεφ. 5	Διάλογος Άλκη με Ευλαλία (164-167) Διάλογος Άλκη με Οφιομάχο (167-168) Διάλογος Άλκη με Αρκούδη (168-169)
Κεφ. 6	Μονόλογος Άλκη (170-174) Διάλογος Άλκη με μητέρα του (175)
Κεφ. 7	Διάλογος Σπύρου με Πέτρο (177-178) Διάλογος Πέτρου με Γιώργη (179-180) Διάλογος Βαλσάμη με παρευρισκομένους (182-184) Διάλογος Γιώργου με Αιμιλία (185-190) Διάλογος γέρου Οφιομάχου με Γιώργη (190) Φωνή ερωμένης Οφιομάχου (191) Φωνή Οφιομάχου (191)

Κεφ.8	<p>Διάλογος Στεριώτη με υπουργό (195-196)</p> <p>Διάλογος Οφιόμαχου με Αρκούδη (196-197)</p> <p>Μονόλογος Οφιόμαχου (197-198)</p> <p>Διάλογος Σπύρου με Οφιόμαχο (199)</p> <p>Διάλογος Οφιόμαχου με γυναίκα του (201-203)</p>
-------	---

ΜΕΡΟΣ Γ΄	
Κεφ.1	<p>Διάλογος Ευλαλίας με Γιώργη (208-210)</p> <p>Διάλογος Ευλαλίας-Γιώργη- Στεριώτη (211-212)</p> <p>Διάλογος Στεριώτη με τοκογλύφο (212-213)</p> <p>Διάλογος Στεριώτη με Ευλαλία και Γιώργη (214-215)</p> <p>Μονόλογος Ευλαλίας (216)</p>
Κεφ. 2	<p>Μονόλογος Αιμιλίας (217-226)</p> <p>Διάλογος Γιώργη- Αιμίλιας (227-234)</p> <p>Διάλογος Γιώργη με γονείς του (234-236)</p>
Κεφ. 3	<p>Μονόλογος Στεριώτη (237-243)</p> <p>Διάλογος Στεριώτη – Ευλαλία (244- 246)</p>
Κεφ. 4	<p>Διάλογος Οφιομάχου με τοκογλύφο (252-255)</p> <p>Διάλογος Οφιομάχου με Σπύρο (255)</p> <p>Διάλογος Οφιομάχου με γυναίκα του (255-256)</p> <p>Διάλογος Οφιομάχου με Γιώργη (256-257)</p>
Κεφ. 5	<p>Διάλογος Οφιομάχου με τοκογλύφο (261-265)</p> <p>Διάλογος Οφιομάχου με Σπύρο (265)</p> <p>Διάλογος Σπύρου με τοκογλύφο (265-266)</p> <p>Διάλογος Σπύρου με μητέρα του (266-267)</p> <p>Διάλογος Γιώργη με μητέρα του (267-268)</p>
Κεφ. 6	Μονόλογος Ευλαλίας (270-276)

	Διάλογος Ευλαλίας με Άλκη (276-278) Διάλογος Οφιομάχου – Άλκη- Ευλαλία (278-279) Διάλογος Οφιομάχου- Γιώργη- Ευλαλίας (280-283) Μονόλογος Οφιομάχου (284)
Κεφ. 7	Διάλογος μητέρας Άλκη με υπηρέτρια (285, 287-288) Διάλογος μητέρας Άλκη με γιατρό (290-291)

Παρατηρώντας το πιο πάνω διάγραμμα είναι σαφές ότι στο έργο δεν κυριαρχεί ο διάλογος, όπως συνέβαινε στο *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, αλλά οι ήρωες αποκαλύπτονται τόσο με το διάλογο όσο και με εκτενείς μονολόγους.

4. Κεντρικό πρόσωπο του μυθιστορήματος είναι ο πατέρας Οφιομάχος ο οποίος λόγω της χρεοκοπίας του προβαίνει σε ενέργειες καθοριστικές για τη ζωή των υπόλοιπων ηρώων²³⁸. Ο αφηγητής τον παρουσιάζει στο δεύτερο κεφάλαιο, όταν επισκέπτεται τον άρρωστο Άλκη, και η περιγραφή αυτή επαναλαμβάνεται στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο:

«Ήταν ένας γέρος ροδοκόκκινος, μικρόσωμος, αδύνατος, με άσπρα κοντά γένια, με κόκκινα χοντρά χείλη όπως όλοι οι Οφιομάχοι, σκεβρωμένος λιγάκι, και ντυμένος με μια παλιά τριμμένη ρεδιγκότα που του κατέβαινε παρακάτω από τα γόνατα» (ό.π., 30).

«Στα ρεαλιστικά κείμενα ο χαρακτήρας ενός προσώπου "διαβάζεται" από συναφή εξωτερικά δεδομένα, όπως οι πράξεις του, η ενδυμασία του ακόμη και η φυσιογνωμία του»²³⁹. Η έμφαση στα κόκκινα χοντρά χείλη και η επανάληψη αυτού του εξωτερικού στοιχείου²⁴⁰ φέρνει μετωνυμικά στην επιφάνεια τη φιληδονία του ήρωα, χαρακτηριστικό όλων αυτών που ανήκαν στην αριστοκρατική κοινωνία, γι' αυτό και ο αφηγητής προσθέτει «όπως όλοι οι Οφιομάχοι» (ό.π., 30) ή «όπως όλοι οι άνθρωποι

²³⁸ Ο Κ. Μπαλάσκας υποστηρίζει ότι στο έργο *Οι Σκλάβοι στα δεσμά τους* δεν έχουμε ένα κεντρικό πρόσωπο, γύρω από το οποίο να εξακτινώνονται πρόσωπα και καταστάσεις, και ότι ο Θεοτόκης ακολουθεί τρεις αφηγηματικούς άξονες με βάση τους οποίους γράφει τρεις ιστορίες: *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Ο τραγικός του έρωτα και της ουτοπίας*, Αθήνα, Ειρμός, 1993, 154-155.

²³⁹ Δημ. Τζιόβας, «Ρεαλισμός και μετωνυμία: Εφαρμογές στη νεοελληνική πεζογραφία»: *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 137.

²⁴⁰ Κ. Θεοτόκης, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, 32

του γένους του» (ό.π., 32), ενώ η παλιά τριμμένη ρεδιγκότα που φορούσε εκθέτει την οικονομική πτώση του. Σύμφωνα με τη Lucile Farnoux, για τους νατουραλιστές υπάρχει πάντα μια σχέση μεταξύ του ανθρώπου και του περιβάλλοντός του. Ο ήρωας δε χωρίζεται ποτέ από το περιβάλλον του, συμπληρώνεται από τα ενδύματά του, το σπίτι του, το χωριό του ή την επαρχία του²⁴¹. Για να έχουμε μια πλήρη εικόνα της προσωπικότητας του ήρωα, χρειάζεται η περιγραφή του περιβάλλοντος, και η δι' αυτής μετωνυμική διαπλοκή μεταξύ του ήρωα και του φυσικού του περιβάλλοντος. Η προσωπικότητα του Οφιομάχου συμπληρώνεται λοιπόν από την περιγραφή του σπιτιού του:

«Το δωμάτιο ήταν μεγάλο, σ' ένα αρχαίο, άφεγγο σπίτι μέσα στα στενά της χώρας. Είχε τέσσερα μεγάλα παράθυρα, όλα στον ίδιον τοίχο, ήταν όμως σκοτεινό, σα να κλειούσε μέσα του στάχτη, σκονισμένον αέρα, γιατί άλλα νεόχτιστα σπίτια πολύ εστενοχωρούσαν τώρα απ' όλες τες μεριές το παλιό αρχοντικό των Οφιομάχων, που στα παλαιά χρόνια υψωνότου μονάχο και περήφανο ανάμεσα σε φτωχικά μόνο χαμόσπιτα.

Κιτρινιασμένες κουρτίνες και ξεθωριασμένοι χρωματιστοί μπερντέδες εσκοτείνιαζαν ακόμη περισσότερο εκείνο το δωμάτιο, και ο αέρας ήταν εκεί μέσα βαρύς και υγρός, και τα χάρβαλα πατώματα ανάδιναν μια μυρωδιά από μούχλα παλιά, από κλεισούρα κι από σκόνη. Ξεθωριασμένοι, άπαστροι, γδαρμένοι και νοτεροί ήταν οι κίτρινοι τοίχοι, και τα έπιπλα ήταν παλιωμένα και αμελημένα, αγυάλιστα από καιρούς, και μολογούσαν ως κι εκείνα τον ξεπεσμό της αρχοντικής φαμελιάς.» (ό.π., 32)

[. . .]

Στους τοίχους εδώ κι εκεί εκρεμόνταν οι οικογενειακές τους εικόνες, μαυρισμένες από την πολυκαιρία κι από την υγρασία, μέσα σε μαύρες ή σε χρυσωμένες κορνίζες, θαμπές ως κι εκείνες: οι παλαιοί Οφιομάχοι, άρχοντες με δύναμη μεγάλη στον τόπο και που τώρα εκοιμούνταν ήσυχα και λησμονημένοι στο χώμα. Κάποιοι ήταν ξυρισμένοι και με λευκές περούκες στο κεφάλι, άλλοι εφορούσαν χρυσοκέντητες στολές, κάποιος παλαιότερος μια σιδερένια αρματωσιά. Κι ήταν κιόλας εκεί μερικές γυναικείες μορφές, ωραίες και περήφανες, με αρμονικά χαμόγελα πάνω στα χοντρά τους χείλη, και μία άλλη παράξενη ζωγραφιά που παράστανε ένα φανταστικό δέντρο,

²⁴¹ Lucile Farnoux, «Constantin Theotokis, romancier naturaliste»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα, Διαστάσεις- Μετασηματισμοί- Όρια*, (επιμ. Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού και Βίκυ Πάτσιου), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2007, 174.

με φύλλα σπάνια, με αφύσικους στριφτούς κλώνους κι όλο γεμάτο μικρούς μπλάβους κύκλους, όπου ήταν γραμμένα μ' άσπρο χρώμα ονόματα μόνο. Ήταν το γενεαλογικό δέντρο των Οφιομάχων» (ό.π., 33).

Μέσα από τις δύο πιο πάνω περιγραφές αποτυπώνεται η προσωπικότητα του ήρωα, η αρχοντική οικογένεια όπου ανήκει, και ο οικονομικός ξεπεσμός της· ο τελευταίος εικονοποιείται με την περιγραφή του δωματίου (σκοτεινό, σκονισμένο, ξεθωριασμένοι μπερντέδες, κατεστραμμένα πατώματα,, γδαρμένοι τοίχοι, παλιωμένα έπιπλα, μούχλα), σε σφοδρή αντίθεση με εκείνην των εικόνων του γενεαλογικού δέντρου του γέρο-Οφιομάχου («οι παλαιοί Οφιομάχοι[...] με αρμονικά χαμόγελα πάνω στα χοντρά τους χείλη»). Η δεινή οικονομική κατάσταση του Οφιομάχου οικοδομείται σταδιακά με τις περιγραφές του σπιτιού, την ενδυμασία του ήρωα («ντυμένος με μια παλιά τριμμένη ρεδιγκότα») αλλά και μέσα από διαλογικά μέρη και εσωτερικούς μονολόγους. Στον παρακάτω εσωτερικό μονόλογο ξεδιπλώνεται η τραγική θέση του ήρωα, στο χείλος της χρεοκοπίας:

«Θα 'ρθει. . . Δε μπορεί να παρά να 'ρθει, είναι η ώρα του» είπε με το νου του. «Και που να βρεθούν τώρα τα χρήματα, τόσα χρήματα. . . »

[. . .]

Χίλια πεντακόσια φράγκα σήμερα» αναστέναξε. « Και που ειν' τα; Που ειν' τα; Και να 'ταν αυτά μονάχα! Μα δεν είναι ούτε τρεις βδομάδες ακόμη που ανανέωσα το άλλο το χαρτί, και να πάλι σήμερα ένα άλλο, και σ' ένα μήνα κι άλλο. Και που να τα βρω, που; και σήμερα και τότες για να πλερώσω; Αχ, εχαλάστηκα! Πάει πλια!

[. . .]

Κι εκοίταξε με πίκρα, κοκκινίζοντας άξαφνα, το γενεαλογικό τους δέντρο κι έπειτα μία μία τες εικόνες των προγόνων του, τες αρχόντισσες από το σπίτι του, με το περήφανο κι ευγενικό χαμόγελο, με τα πλούσια γυμνά τους στήθη, το σιδεροαρματωμένον πολεμιστή που με τους Βενετούς είχε πολεμήσει στο Μοριά και στην Κρήτη τους Τούρκους, τους άντρες με τις χρυσοκέντητες στολές, με τις λευκές περούκες, που όλοι τον εκοίταζαν αδιάφοροι μέσα από τες θαμπές χρυσωμένες ή μαύρες κορνίζες τους, και τους εφώναξε θυμωμένος, χωρίς να ξέρει τι έλεγε: «Φταίτε εσείς!».

Και εξακολούθησε έπειτα από μία στιγμή, κάνοντας μια χειρονομία και γυρίζοντας απότομα τες πλάτες του στες εικόνες: «Καλά βαστάχτηκα ως τα τώρα! Ως

τα τώρα; Ε, ας πω ως τα τώρα. Μα τώρα κι η γυναίκα μου αρχίζει και μυρίζεται. Δεν είμαι πλια καλός να της κρύψω τες στενοχώριες. Κι ωστόσο, δεν επούλησα ακόμη τίποτα. Τίποτα σημαντικό, τίποτα που να μπορεί να ακουστεί- ας πούμε τίποτα! Μα ωστόσο, τα σπίτια μου, και τούτο εδώ ακόμη, είναι χαμένα – ας τα ξεγράψω. Τα βαραίνουν δυο τρεις υποθήκες το καθένα. Και οι ελιές μας εκεί όξω; Όχι αυτές είναι άγγιχτες- αυτές τουλάχιστο, όπως μου τες άφηκε ο πατέρας μου».

[. . .]

«Κι οι θυγατέρες μου; Ω, οι κακόμοιρες! Κι οι γιοι μου; Ποιος ξέρει αυτοί πως θα τα καταφέρουν μια μέρα! Μα ως κι αυτοί... ως κι αυτοί...» (ό.π., 33-35).

Ο μονόλογος του ήρωα διακόπτεται αφηγηματικά, για να περιγραφούν τα πορτραίτα των προγόνων του. Το γενεαλογικό δέντρο του ασκεί στον ήρωα σφοδρή ψυχολογική πίεση: τονίζει το ένδοξο παρελθόν και την έκπτωσή του. Ο μονόλογος γίνεται συνθετότερος καθώς εξελίσσεται σε διάλογο του Οφιομάχου με τον εαυτό του, («Και οι ελιές μας εκεί όξω; Όχι αυτές είναι άγγιχτες- αυτές τουλάχιστο, όπως μου τες άφηκε ο πατέρας μου [. . .] Κι οι θυγατέρες μου; Ω, οι κακόμοιρες! Κι οι γιοι μου; Ποιος ξέρει αυτοί πως θα τα καταφέρουν μια μέρα! Μα ως κι αυτοί. . . ως κι αυτοί. . .»), μεγεθύνοντας το αδιέξοδο του προβλήματός του, καθώς οποιαδήποτε λύση ακυρώνεται, ιδιαίτερα εξαιτίας της καθοριστικά λανθασμένης επιλογής του να ζητήσει χρήματα από τον τοκογλύφο Χαντρινό. Ο διάλογος που ακολουθεί με το Χαντρινό (ό.π., 38-51) καθιστά εύλωτη την απόλυτα αδιέξοδη κατάσταση του ήρωα, που θα τον οδηγήσει στην απόφαση να αναγκάσει ψυχολογικά την Ευλαλία να θυσιάσει την αγάπη της για τον Άλκη και να παντρευτεί έναν άντρα που δε αγαπά, αλλά είναι οικονομικά εύρωστος. Μπροστά στην αρχική άρνηση της κόρης του, αποφασίζει να πάει στο σπίτι του Άλκη και να του ζητήσει να αφήσει την Ευλαλία. Ο αφηγητής εκθέτει τις εσωτερικές διεργασίες του ήρωα πριν την απόφασή του αυτή:

«Εσυλλογίστηκε αθέλητά τες δύο παλιές του ερωμένες. Τες είχε ακόμη και τες δύο. Ήταν περασμένες στα χρόνια και γρινιάρες και οι δυο, μα δεν είχε λάβει τη δύναμη να τες αποχωριστεί. Αλλά τες είχε αμελήσει αυτόν τον ύστερο καιρό και δεν τες έβλεπε παρά σπάνια και λίγο, γιατί ως κι εκείνες τώρα του 'διναν πάρα πολλές πίκρες [. . .]. Τον εκατηγορούσαν και οι δύο με τα ίδια σκληρά λόγια, εθύμωναν και τον εκαταρώνταν, γιατί επρόβλεπαν, έλεγαν, πως έπρεπε να πεθάνουν στη ψάθα, και δεν είχαν θυσιάσει γι' αυτό την τιμή τους και δεν είχαν σπαταλήσει γι' αυτόν τη ζωή τους

και δεν είχαν προτιμήσει έναν άνθρωπο γέροντα. Είχαν δώσει πίστη σ' ένα πλούσιο για να γλιτώσουν ίσια ίσια από τη σκληρή καταφρόνια, που άσφαλτα τες επερίμενε. Τι συνείδηση είχε αυτός ο Οφίομαχος τότες που ήταν πλούσιος; Γιατί δεν τες ασφάλιζε τότες, όπως μπορούσε; Ας τους έδινε τώρα ένα σπίτι, ένα χτήμα, αν δεν είχε χρήματα. Κι ωστόσο, όλος ο κόσμος ήξερε πως και οι δυο ετόκιζαν χρήματα στους φτωχούς, που τα χρωστούσαν μόνο στη γενναιοδωρία του.

Το αίσθημα της στενοχώριας που τον έπνιγε, του 'φερε όπως πάντα στο νου τους χωριάτες. Εκείνοι τον είχαν καταστρέψει γιατί δεν επλέρωναν. Κ' εθύμωσε άξαφνα με κείνους. Τον είχαν στο λαιμό τους . . . έφταιγε η καλοσύνη του. Αυτοί του 'τρωγαν όλα τα εισοδήματα, ό,τι εγεννούσε η γης του, τα προγονικά του τα χτήματα. Αυτοί ήταν οι αληθινοί κληρονόμοι του πατέρα του, μόνο αυτοί! [. . .] Να μπορούσε να εισπράξει τα μισά ή το τέταρτο, Θα γλίτωνε! Μα ποιος θα μπορούσε να του κανονίσει όλους αυτούς τους λογαριασμούς, πως θα 'βαζε μπροστά τόσες δίκες, πως θα ξεδιάλυνε τόσα μπερδέματα; Αυτός δεν είχε εργαστεί σοβαρά ποτέ του. Θα 'πρεπε να βρεθούν και ν' αντιγραφτούν παλαιά συμβόλαια, δικαστικές αποφάσεις, βαφτιστικά, διαθήκες, θα 'πρεπε να ανανεωθούν οι εγγραφές και οι υποθήκες- ένας σωρός δουλειές που ποτέ του δεν είχε φροντίσει να τες κάμει, γιατί είχε ευχαριστηθεί να δέχεται μόνο ό,τι του 'φέρναν, κι όλη του τη ζωή δεν είχε λάβει ποτέ τη δύναμη να φανεί σκληρός με κανέναν, παρά μόνο όταν εθύμωνε. Μα κι ο θυμός του δε βαστούσε πολύ. Και τώρα ανανοήθηκε πως από κείνα τα χρέη που ελογάριαζε, τα περισσότερα ήταν παραγραμμένα, γιατί πολλά χρόνια είχαν κιόλας περάσει σ' αυτήν την απώλεια.

Τότες ο γέρος εθύμωσε με τον εαυτό του, όπως συχνά του συνέβαινε. Εσηκώθηκε από το τραπέζι, σπρώχνοντας οπίσω με βία την καρέκλα του, βρίζοντας τον εαυτό του σε δεύτερο πρόσωπο: «Μωρέ Αλέξανδρε» έλεγε, «παλιόγερε, παλιάνθρωπε! Έπρεπε να σου βγάλω τα μάτια, να σε ψοφήσω, παλιόσκυλο! Βλέπεις που τα κατάφερες; Είναι πράματα αυτά ν' αφήσεις να χαθεί έτσι το δικό σου; Που το 'χες το μυαλό σου τόσα χρόνια;» [. . .] Αυτοί οι στοχασμοί τον έκαμαν σαρκαστικά να γελάσει. [. . .] Τι έπρεπε λοιπόν να κάμει; Μα ας έκανε τέλος πάντων κάτι, ας εκινιότουν, ας έβρισκε κάτι να κάμει! Κάτι που να τον εγλίτωνε. Γιατί δεν τον εβοηθούσαν τώρα τα παιδιά του, γιατί δεν εμιλούσε πλια η γυναίκα του; Όλοι λοιπόν τον είχαν παρατήσει; Όλοι; Εχτύπησε ρυθμικά για κάμποσες στιγμές με το πόδι του το πάτωμα κυριεμένος από τη στενοχώρια, και με την παλάμη του δυνατά το ξύλο της πολυθρόνας του, κι εζάβωσε το στόμα του σαν να τον πονούσε κάποιο σπλάχνο. Κι ολομεμιάς,

θυμωμένος με τους δικούς του, γιατί εκείνοι ήταν ήσυχοι, γιατί δεν εσκεφτόνταν παρά τον εαυτό τους ενώ αυτός εμαρτυρούσε βυθισμένος σε τόσες απελπισίες, αποφάσισε να μη γνοιαστεί πια για τίποτε, να ησυχάσει, να λησμονήσει τα πάντα. [. . .] Πως θα ησυχάζε, όταν χαλασμός τέτοιος εκρεμότουν στο κεφάλι του; Και η Ευλαλία, η Ευλαλία ήταν αδιάφορη! Ανήκουστο πράμα! Απίστευτο! Εκείνη έπρεπε να κάμει την αρχή. Δεν ήταν καμιά άλλη σωτηρία. Δεν ήταν!» (ό.π., 112-116).

Στο μονόλογο του ήρωα ασκεί έντονη επίδραση ο ξένος λόγος των δύο ερωμένων του («γιατί επρόβλεπαν, έλεγαν...Ας τους έδινε τώρα ένα σπίτι, ένα χτήμα, αν δεν είχε χρήματα») και του κόσμου («Κι ωστόσο, όλος ο κόσμος ήξερε πως και οι δυο ετόκιζαν χρήματα στους φτωχούς, που τα χρωστούσαν μόνο στη γενναιοδωρία του»). Ο λόγος των ερωμένων είναι διφωνικός, γι' αυτό όσα λέγονται ακούγονται διπλά («Τον εκατηγορούσαν και οι δύο με τα ίδια σκληρά λόγια, εθύμωναν και τον εκαταρώνταν, γιατί επρόβλεπαν, έλεγαν, πως έπρεπε να πεθάνουν στη ψάθα, και δεν είχαν θυσιάσει γι' αυτό την τιμή τους και δεν είχαν σπαταλήσει γι' αυτόν τη ζωή τους και δεν είχαν προτιμήσει έναν άνθρωπο γέροντα. Είχαν δώσει πίστη σ' ένα πλούσιο για να γλιτώσουν ίσια ίσια από τη σκληρή καταφρόνια, που άσφαλτα τες επερίμενε. Τι συνείδηση είχε αυτός ο Οφιόμαχος τότες που ήταν πλούσιος. Γιατί δεν τες ασφάλιζε τότες, όπως μπορούσε; Ας τους έδινε τώρα ένα σπίτι, ένα χτήμα, αν δεν είχε χρήματα»). Η θυσία της τιμής και της ζωής τους ακούγεται διφωνικά, καθώς η τιμή για τις δύο ερωμένες, στη συγκεκριμένη περίπτωση, εξαργυρώνεται με το χρήμα και τα υλικά αγαθά («σπίτι», «χτήμα»), αναιρώντας το πραγματικό νόημα της λέξης. Ο ξένος λόγος, του κόσμου, αναιρεί συνάμα τα λόγια των ερωμένων αφού όλοι ήξεραν πως οι ερωμένες του Οφιομάχου «ετόκιζαν χρήματα στους φτωχούς, που τα χρωστούσαν μόνο στη γενναιοδωρία του». Η διπλή πίεση των λόγων (ερωμένες- κόσμος) υποδεικνύει στον ήρωα την ανικανότητά του να σκέφτεται και να ορίζει τις καταστάσεις. Το αίσθημα της στενοχώριας του φέρνει στο μυαλό το πραγματικό πρόβλημά του που είναι οι χωριάτες που δεν πληρώνουν, («Το αίσθημα της στενοχώριας που τον έπνιγε, του 'φερε όπως πάντα στο νου τους χωριάτες. Εκείνοι τον είχαν καταστρέψει γιατί δεν επλέρωναν. Κ' εθύμωσε άξαφνα με κείνους. Τον είχαν στο λαιμό τους . . . έφταιγε η καλοσύνη του») και η αδυναμία του χαρακτήρα του να ελέγξει την κατάσταση. Στον αφηγημένο μονόλογο εντάσσεται το σχόλιο του αφηγητή «Το αίσθημα της στενοχώριας που τον έπνιγε, του 'φερε όπως πάντα στο νου τους χωριάτες». Το

«πάντα» ανήκει στον αφηγητή ο οποίος με την επιλογή της συγκεκριμένης λέξης προβάλλει ένα χαρακτήρα ο οποίος δεν έχει βάθος καθώς λειτουργεί αντανακλαστικά, αφού μόλις στενοχωρηθεί, του φταίνε οι χωριάτες. Ο ήρωας σε ένα διάλογο με τον εαυτό του συνειδητοποιεί τη δική του ευθύνη στο αδιέξοδο αυτό («Μωρέ Αλέξανδρε» έλεγε, «παλιόγερε, παλιάνθρωπε! Έπρεπε να σου βγάλω τα μάτια, να σε ψοφήσω, παλιόσκυλο! Βλέπεις που τα κατάφερες; Είναι πράματα αυτά ν' αφήκεις να χαθεί έτσι το δικό σου; Που το 'χες το μυαλό σου τόσα χρόνια;»). Η κατάσταση με τους χωριάτες επιδεινώνει τη συνειδησιακή του κρίση, καθώς γνωρίζει ότι η δική του αδιαφορία οδήγησε σε οικονομικό αδιέξοδο τη ζωή του αφού «δεν είχε εργαστεί σοβαρά ποτέ του» και «από κείνα τα χρέη που ελογάριαζε, τα περισσότερα ήταν παραγραμμένα, γιατί πολλά χρόνια είχαν κιάλας περάσει σ' αυτήν την απώλεια». Ταυτόχρονα συνειδητοποιεί ότι είναι μόνος του και αβοήθητος. Συνειδητοποιεί την αξία του να έχει κανείς παιδιά-συμπαραστάτες και θυμώνει με τον εαυτό του που δεν τα κατάφερε στο συγκεκριμένο ζήτημα («Γιατί δεν τον εβοηθούσαν τώρα τα παιδιά του, γιατί δεν εμιλούσε πλια η γυναίκα του; όλοι λοιπόν τον είχαν παρατήσει; Όλοι; Εχτύπησε ρυθμικά για κάμποσες στιγμές με το πόδι του το πάτωμα κυριεμένος από τη στενοχώρια, και με την παλάμη του δυνατά το ξύλο της πολυθρόνας του, κι εξάβωσε το στόμα του σαν να τον πονούσε κάποιο σπλάχνο. Κι ολομεμιάς, θυμωμένος με τους δικούς του, γιατί εκείνοι ήταν ήσυχοι, γιατί δεν εσκεφτόνταν παρα τον εαυτό τους ενώ αυτός εμαρτυρούσε βυθισμένος σε τόσες απελπισίες, αποφάσισε να μη γνοιαστεί πλια για τίποτε, να ησυχάσει, να λησμονήσει τα πάντα.»).

Στη δίνη των πιο πάνω σκέψεων αυτοτραυματίζεται για να πονέσει το σώμα του στον ίδιο βαθμό με τη ψυχή του, θεωρώντας το θάνατο προτιμότερο από «το ντρόπιασμα που τον επερίμενε!» («Καλύτερος ο θάνατος, εσκέφτηκε, παρά το ντρόπιασμα που τον επερίμενε!», ό.π., 116). Η πράξη του αυτή δείχνει το ακραίο σημείο αδιεξόδου ενός ανθρώπου που δεν είχε μάθει μέχρι τότε να σκέφτεται για τον εαυτό του, την οικογένεια και τον περίγυρό του (ακόμα και για τις ερωμένες του), αλλά και ούτε να συνειδητοποιεί. Ζούσε σε καθεστώς αριστοκρατικής αμεριμνησίας και δυσκίνητης σκέψης χωρίς να υπολογίζει τις συνέπειες των πράξεών του. Ωστόσο δεν αναλαμβάνει την ευθύνη των πράξεων του και αποζητά θυσίες από τους άλλους για να μη ξεπέσει η υπερηφάνεια του σπιτιού του («Και η Ευλαλία, η Ευλαλία ήταν αδιάφορη! Ανήκουστο πράμα! Απίστευτο! Εκείνη έπρεπε να κάμει την αρχή. Δεν ήταν καμιά άλλη σωτηρία. Δεν ήταν!»). Ο χαρακτηρισμός της Ευλαλίας ως

«αδιάφορη», ακούγεται διπλά καθώς ο πραγματικός λόγος του οικονομικού αδιεξόδου του ήρωα ήταν η δική του αδιαφορία και αμεριμνησία.

Στο διάλογο που ακολουθεί με τον Άλκη παρατηρείται *μονολογοποίηση* του διαλόγου καθώς ο γέρος Οφιόμαχος κυριαρχεί στο λόγο άλλοτε με διαστήματα/χάσματα λόγου και άλλοτε με επαναλήψεις των ίδιων φράσεων, ενώ τα στοιχεία επιτονισμού ορίζουν δυναμικά την παροντικότητα του λόγου του ήρωα. *Μονολογοποίηση* και παροντικότητα γίνονται οι άξονες αναφοράς για την απόδοση του λόγου ενός ήρωα που βιώνει μια ανυπέρβλητη για τα μέχρι εκείνη την στιγμή μέτρα και σταθμά του, συνειδησιακή κρίση. Είναι η στιγμή που ο ήρωας πραγματικά υπάρχει και αποκτά αληθινό ανθρώπινο πρόσωπο, που μέχρι τότε δεν είχε, όχι από κακία ή υστεροβουλία (όπως οι τοκογλύφοι), αλλά από αμεριμνησία. Ζούσε σ' ένα ακίνητο σύμπαν (η αριστοκρατική οικογένεια και τα χρήματα σε αγαστή συνύπαρξη), όπου είχαν καταργηθεί οι νόμοι της βαρύτητας, και ξαφνικά τώρα ρίχνεται μέσα στη ζωή. Η νέα κατάσταση της ζωής του, με τον καινούριο ρόλο που καλείται να λάβει, αποδίδεται στο μονολογικοποιημένο διάλογό του. Επομένως η μονολογοποίηση του διαλόγου δεν είναι όπως στην περίπτωση των ηρώων στο έργο *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, για να τονιστεί η ηγετική φυσιογνωμία του εκάστοτε ήρωα, αλλά αντίθετα για να τονιστεί η αδιέξοδη κατάσταση του Οφιομάχου. Μέσα από τα χάσματα λόγου, τα αποσιωπητικά και τις επαναλήψεις τονίζεται η δύσκολη θέση που βρίσκεται και ο νέος ρόλος που καλείται να αναλάβει:

«Τι τρέχει! ξανάπε ο Οφιόμαχος με την ίδια πάλι στενοχώρια και κουνώντας το κεφάλι του. «Τι τρέχει! Πρέπει, - αχ!- να μιλήσω, και δεν ξέρω πώς να το πω, γιατί να, εδώ μέσα, κάτι δεν αφήνει να βγαίνουν τα λόγια από το λαιμό μου. Έρχονται ως εκεί και πρέπει πάλι να τα καταπιώ. Πάντα μου ήμουνα έτσι . . .δειλός, κακομοίρης! Και πρέπει ωστόσο να μιλήσω, εγώ το ξέρω. Γιατί διόρθωση άλλη δεν υπάρχει. Καμιά άλλη. Και μην πείτε πως δεν εξουσιάζω εγώ το σπίτι μου, α όχι! Εγώ μονάχα ορίζω εκεί μέσα, εγώ έκαμα πάντα ό,τι ήθελα, κανένας δε μου αντιστέκεται. Το είδα και σε τούτη την περίπτωση, μόνο ο λόγος μου περνάει, το πιστεύετε, ε; Μα γιατί σας τα λέω όλα αυτά; Γιατί δε μπορώ να πω εκείνο που πρέπει να πω . . . δεν ξέρω τι έχω . . . Μα πρέπει να απαντήσω σε κάτι που δε ρωτήθηκα, σε κάτι που η γνώμη μου δεν εξητήθηκε. Ναι, Άλκη. Τα ξέρω όλα, τα ξέρω! Από την ημέρα εκείνη, που σ' ανάστησε, λες, σαν το Λάζαρο - ναι, όλα. Και γι αυτό ήρθα εδώ, γι αυτό! Αχ, άφησε την ήσυχη Άλκη . . . Πικραίνεται περισσότερο και μου κλαίει, από την ημέρα του

χορού έχουμε πάλι τα ίδια . . . Κι όταν αυτή κλαίει, εγώ θυμώνω και γίνομαι κακός και τυραννώ όλο το σπίτι. Κι ακούω τότες εδώ μέσα, στα στήθη μου, όπως και τώρα που σου μιλώ, κάτι να σπάει- μέσα εδώ, βαθιά, στη μέση της καρδιά! Ναι, όπως τώρα γιατί μου πονεί, δεν ξέρεις πόσο. . . Μου πονεί να υποφέρει, να βασανίζει τη ζωή της και να μην μπορώ να την φχαριστήσω, να μη μπορώ! Ναι αυτός είναι ο σωστός ο λόγος! Και τώρα υποφέρω, γιατί θα τη λυπήσω πάλι, Άλκη. Ναι, λέω, τα ξέρω όλα, όλα! Μα δε μπορεί να γένει . . . Δε μπορεί να γένει τίποτα. Άκουσε με μια στιγμή και μου μιλείς κατόπι. Μου λες και συ όσα θέλεις. Έχε την υπομονή μια στιγμή, αλλιώς δε θα βρω πια τα λόγια. Μια στιγμή ακόμα. Δε μπορεί να γένει, αυτός είναι καθαυτό ο λόγος. Και τώρα που το λέω, πάλι αυτό το κάτι κόβεται εδώ μέσα και με λιγώνει. Το ξέρω, το ξέρω καλά πολύ καλά, θα 'τανε ευτυχισμένη μαζί σου, ευτυχισμένη στο σπίτι σου, στο ωραίο σου σπιτάκι, εδώ μέσα, σιμά στη μητέρα σου. Και εγώ ευτυχισμένος να σας βλέπω και να σας βλογάω, σαν παιδιά μου, κάθε ώρα και στιγμή. Αχ, γιατί έπρεπε να τελειώσει έτσι ένα πράμα τόσο καλό! Ευτυχισμένος θα 'σουνε, Άλκη, ως και συ, γιατί έχει χρυσή καρδιά η Ευλαλία μου, ολόχρυση καρδιά! Και ξέρει ν' αγαπάει αυτή, η καλύτερη κι από τα τέσσερα παιδιά μας. Σου το λέω εγώ. Κι είσαι κι εσύ, Άλκη, καλός, το ξέρω, καλός, όπως εκείνη. Μα τι να κάμω; Μη ρωτάς περσότερα. Δε πρέπει σου 'πα . . . Αυτός είναι ο καθαυτός λόγος.» (ό.π., 120-121).

Ο λόγος του ήρωα απαντά σε δυνάμει ερωτήσεις. Αρχικά προσπαθεί να διαλύσει εκ των προτέρων την εντύπωση ότι δεν εξουσιάζει αυτός το σπίτι του («Και μην πείτε πως δεν εξουσιάζω εγώ το σπίτι μου. . . το πιστεύετε, ε;»). Στη συνέχεια προσπαθεί να προλάβει πιθανές ερωτήσεις («Ναι, Άλκη. Τα ξέρω όλα, τα ξέρω! Από την ημέρα εκείνη, που σ' ανάστησε, λες, σαν το Λάζαρο - ναι, όλα [. . .] Ναι, λέω, τα ξέρω όλα, όλα! Μα δε μπορεί να γένει . . . Δε μπορεί να γένει τίποτα . . .») και απαντήσεις του Άλκη («το ξέρω, το ξέρω καλά πολύ καλά, θα 'τανε ευτυχισμένη μαζί σου, ευτυχισμένη στο σπίτι σου, στο ωραίο σου σπιτάκι, εδώ μέσα, σιμά στη μητέρα σου . . . Μα τι να κάμω; Μη ρωτάς περσότερα. Δε πρέπει σου 'πα»). Πρόκειται για ένα *διφωνικό* λόγο, μέσα στον οποίο οι κατά τον ήρωα δυνάμει λέξεις του Άλκη, ακούγονται *διπλά*, καθώς ο γερο-Οφιομάχος προσπαθεί να τις ελέγξει μετατονίζοντάς τες στο δικό του αξιολογικό σύστημα. Έτσι, για παράδειγμα, η δυνητική διατύπωση του Άλκη για την Ευλαλία ότι «θα ήταν ευτυχισμένη μαζί μου, ευτυχισμένη στο σπίτι [μ]ου, στο ωραίο [μ]ου σπιτάκι, εδώ μέσα, σιμά στη μητέρα [μ]ου», με την απόλυτα

θετική σημασιολογική φόρτιση, μετατίθεται στο λόγο του γερο-Οφιομάχου και ακούγεται *διπλά*, στην απόλυτα δηλαδή αρνητική της σημασία που ισούται με την καταστροφή μιας ολόκληρης οικογένειας. Ο ξένος λόγος επιδρά έντονα στο λόγο του ήρωα. Η πρόβλεψη των πιθανών ερωτήσεων του Άλκη και οι απαντήσεις που δίνει, πιέζουν και επηρεάζουν την όλη σύνταξη και συναρμογή του λόγου (αποσιωπητικά και αναστολή της ομιλίας, επαναλήψεις, επιτονισμός, κλπ.), αποκαλύπτοντας αφενός την αξεπέραστη δυσκολία του ήρωα να μιλήσει για το συγκεκριμένο θέμα, αφετέρου τη διστακτικότητά του («Τι τρέχει! Ξανάπε ο Οφιομάχος με την ίδια πάλι στενοχώρια και κουνώντας το κεφάλι του. «Τι τρέχει! Πρέπει, - αχ!- να μιλήσω, και δεν ξέρω πώς να το πω, γιατί να εδώ μέσα, κάτι δεν αφήνει να βγαίνουν τα λόγια από το λαιμό»), κάτι που τον οδηγεί σ' ένα *σπασμωδικό λόγο*²⁴².

Μετά την αποτυχημένη προσπάθεια του με τον Άλκη, ο παραγμένος κόσμος του Οφιομάχου αποδίδεται μέσα από ένα μονόλογο (ό.π., 128-130) που καταλήγει στην απόφασή του να ζητήσει οικονομική βοήθεια από το γιατρό Στεριώτη, χωρίς να αναγκαστεί να συγκατανεύσει στο γάμο της κόρης του με τον ανερχόμενο αστό (ό.π., 129). Στη συζήτηση που ακολουθεί, ο σπασμωδικός *διφωνικός* λόγος του γερο-Οφιομάχου, δίνει το έναυσμα να ακουστεί ως απάντηση ο *διπλός* λόγος του γιατρού:

«Ήρθα . . . ήρθα . . . γιατί . . . Ναι, γιατί ο Χαντρινός. . . ξέρεις, γιατρέ μου αυτός»- κ' έκαμε με το χέρι ένα κίνημα σιμά στο πρόσωπό του για να δείξει το σχήμα της μύτης του τοκογλύφου- «αυτός, ξέρεις . . . μου μίλησε. Και μου μίλησε σαν απ' όνομά σου. Δεν ξέρω αν του είπες εσύ τίποτα, όχι καθαυτό απ' όνομα σου . . . Μα ας πούμε έτσι, σε κάποιον τρόπο . . . σαν πως; Κι εγώ δεν ξέρω! Και μου τα 'πε όλα. Κι ήρθα. Μεγάλη η τιμή, μεγάλη η καλοσύνη σου . . . Και μου είπε αυτός ο Μίμης πως μας έχεις σκλαβωμένους του λόγου σου, πως εγώ, ο Αλέξανδρος Οφιομάχος, που με βλέπεις εδώ, σου χρωστώ καπιτάλια! Μας έχεις στα χέρια σου και μας κάνεις ό,τι θέλεις! Μα . . .» (ό.π., 132).

²⁴² Για το σπασμωδικό λόγο βλ. αναλυτικά: Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα της ποιητικής*, 328-332· βλ. ειδικότερα: «Τα πιο σημαντικά εξομολογητικά εκφωνήματα των ηρώων του (Ντοστογιέφσκι) σημαδεύονται από την έντονη σχέση με τον ξένο λόγο και με την ξένη αντίδραση. Από την πρόβλεψη του ξένου λόγου δεν ορίζεται μόνο ο τόνος ή το ύφος αλλά και η εσωτερική σημασιολογική δομή των εκφωνημάτων: από τις όλο ένταση παραδρομές και υπεκφυγές του Γκολιάτκιν μέχρι τις μεταφυσικές υπεκφυγές του Ιβαν Καραμαζόφ. Στους *Φτωχούς* αρχίζει να διαμορφώνεται η «ταπεινή» παραλλαγή αυτού του ύφους ο σπασμωδικός λόγος με την κρυφή ή ντροπαλή ματιά και την πνιγμένη πρόκληση»: ό.π., 329-330.

Στην ένταση της παροντικότητας, οι λέξεις «τιμή» και «καλοσύνη» που απευθύνει ο γερο-Οφιομάχος στον γιατρό, ηχούν *διπλά* στα συμφραζόμενα του σπασμωδικού του λόγου, συντονισμένες καθώς είναι με διατυπώσεις όπως «μας έχεις σκλαβωμένους», «σου χρωστώ καπιτάλια» και «Μας έχεις στα χέρια σου και μας κάνεις ό,τι θέλεις». Επομένως δεν πρόκειται για πραγματική τιμή και καλοσύνη αφού ορίζονται από το χρήμα και την οικονομική εξάρτηση. Στο λόγο του εμπεριέχεται η διαθλασμένη φωνή του γιατρού («σαν πως;») και του τοκογλύφου Χαντρινού («Και μου είπε αυτός ο Μίμης πως μας έχεις σκλαβωμένους του λόγου σου, πως εγώ, ο Αλέξανδρος Οφιομάχος, που με βλέπεις εδώ, σου χρωστώ καπιτάλια! Μας έχεις στα χέρια σου και μας κάνεις ό,τι θέλεις!»), που αφενός ασκούν πίεση στις αποφάσεις του ήρωα, αφετέρου τον προσγειώνουν στον πραγματικό κόσμο της εξάρτησης και της συναλλαγής, οδηγώντας τον σε πλήρες συνειδησιακό αδιέξοδο, που φαίνεται, όταν στο τέλος του διαλόγου υποτάσσεται και φεύγει συντετριμμένος.

Στο σπίτι, θα καταληφθεί από ένα είδος παράκρουσης σκίζοντας χαρτιά και απειλώντας τα παιδιά του ότι θα βάλει φωτιά. Η σκηνή αυτή σε συνδυασμό με το σχόλιο του αφηγητή «εκατάλαβε πως ετρελαινότουν» (ό.π., 135), προϊδεάζουν τον αναγνώστη για την εξέλιξη του έργου, αποδίδοντας ταυτόχρονα όψεις του αθέατου βίου του ήρωα. Ο γέρος Οφιομάχος συνειδητοποιεί ότι το βάρος της δόξας των προγόνων του είναι «δυσκολοβάσταχτο» (ό.π., 135), αφού δε μπορεί να το ακολουθήσει («Εκοίταξε χωρίς να θέλει μία μία τες ζωγραφιές των προγόνων του, το σιδεροαρματωμένον πολεμιστή, τους ξυρισμένους άρχοντες με τες άσπρες περούκες τους, τες κυρίες με τα πλούσια στήθη και με το γλυκό κι όμορφο χαμόγελο, κι εγέλασε σαρκαστικά. Κι έπειτα, άξαφνα, ένας απύς θυμός τον εκυρίεψε. Όλες αυτές οι παλαιές δόξες δεν τον εβοηθούσαν σε τίποτα, δεν ήταν παρά ένα βάρος δυσκολοβάσταχτο στο χαλασμό, κάτι που του έκανε πικρότερη τη ζωή και που εμηδένιζε το άτομό του. Κι αγρίεψε κι εκοίταξε με οργή τες εικόνες και τες έφτυσε», ό.π., 135), γι αυτό και αρχίζει να σκίζει τα οικογενειακά χαρτιά, τα διπλώματα και τους διορισμούς των προγόνων του σε μεγάλα αξιώματα, αλλά και το βιβλίο του που 'χε καταγραμμένους τους χωριάτες που του χρωστούσαν. Όταν έρχονται οι γιοι του, τους απειλεί ότι θα τους βάλει φωτιά και θα τους «πουλήσει»: («Εσείς μ' εχαλάσατε! Τώρα θα πουλήσω και σας, όχι μόνο τα κορίτσια. Κι εσάς!»), ό.π., 136). Συνειδητοποιεί, επομένως, την ευθύνη των γιων του για την κατάσταση αυτή, αλλά και την ανικανότητα τους να τον βοηθήσουν, κάτι που ενισχύεται και από τον αφηγητή αφού ο Σπύρος και ο Γιώργης παρουσιάζονται «ωχροί» και

«αποβλακωμένοι» («Οι δυο νέοι ήταν ωχροί κι έτρεμαν. Ο Γιώργης εκοίταζε ολόγυρά του σα να ζητούσε να βρει βοήθεια. Το μωρό πρόσωπό του Σπύρου ήταν σαν αποβλακωμένο», ό.π., 136). Η αδυναμία των παιδιών του τονίζει, εμμέσως πλην σαφώς, τη δική του αποτυχία, ως γονέα, να κάνει δυναμικά παιδιά, ικανά να του συμπαρασταθούν σε τέτοιες κρίσιμες στιγμές, γι αυτό και ξεσπά σε δάκρυα «σαν ορφανός σ' αυτή τη γη» (ό.π., 137). Στην κρίση αυτή του πανικού η Ευλαλία λυγίζει και ανακοινώνει ότι θα παντρευτεί το γιατρό.

Οι σκέψεις του Οφιομάχου, κατά τη διάρκεια της κηδείας του Βαλσάμη, φωτίζουν περισσότερο το χαρακτήρα του ήρωα:

«Αναστέναξε βαθιά κι εκοίταξε εμπρός του το λείψανο, που τό 'παιρναν οι τέσσεροι νεκροφόροι στον ώμο, κι εκούνησε πικρά το κεφάλι. Ο άνθρωπος που 'χε μισέψει από τούτον τον κόσμο ήταν νέος, θα μπορούσε να 'ναι ευτυχισμένος, δεν του λείπαν τα οικονομικά μέσα. Μα είχε περάσει αντίς κι εκείνο μία τυραννισμένη ζωή, δεν έβρισκε παρά τώρα την ανάπαυση. Η τύχη του έμοιαζε με τη δική του. Μα γιατί αυτός ο ίδιος, γέροντας κι αδύνατος, εβαστιότουν ακόμα σ' αυτόν τον κόσμο; Είχε κράση τόσο γερή μόνο για να βαστά να πίνει τόσο πολλά ποτήρια φαρμάκι; Τώρα πάλι η Λουίζα, μόλις είχε αρχίσει να γνωρίζει τον κόσμο, κι έπρεπε να πικραθεί κι εκείνη, να γνωρίσει την περιφρόνηση. Πάλι κόλαση το σπίτι του, ακόμη πλιο αβάσταχτη, όταν έλεγε πως ημπορούσε να πάρει, τέλος, λίγη πνοή!

Αλλά τώρα τουλάχιστον θα 'φταιγε μόνο αυτή, η Λουίζα, δεν ήταν εκείνος ο αίτιος, δεν την εμπόδιζε. Η ίδια τον είχε διαλέξει, η ίδια και μόνη της. Και στην αρχή αυτός είχε κλείσει τα μάτια, γιατί είχε πάλι φοβηθεί την ευθύνη, γιατί πίστευε πως ο ξιπασμένος νέος δε θα μπορούσε να τη γελάσει. Κι η Λουίζα εβιαζότουν, η δύστυχη, να φύγει από τη φτώχεια του σπιτιού τους που την έπνιγε με τη βαριά μυρωδιά του ξεπεσμού του. Είχαν παραφτωχύνει τώρα ύστερα . . . Μα ό,τι κι αν συνέβαινε πάλι, θα του ξανάλεγαν πως μόνο ο ίδιος ήταν παραίτιος, γιατί είχε καταστρέψει την οικογένεια. Τι βάρος ήταν οι θυγατέρες . . . Ήθελαν παντρεία - και σε τι στιγμή! Δεν έβλεπαν λοιπόν τίποτα άλλο μπροστά τους;

Αξαφνα ο γέρος παρηγορήθηκε. Τούτος ο θάνατος ήταν για τους Οφιομάχους ένα χαμόγελο της τύχης. Ας εγινότουν τουλάχιστο πλούσιος ο Γιώργης!» (ό.π., 197-198).

Ο γέρος Οφιομάχος συγκρίνει τη ζωή του με αυτή του νεκρού ήρωα. Συνειδητοποιεί ότι ο νεκρός ήταν νέος, είχε χρήματα, αλλά δεν τα κατάφερε να είναι

ευτυχισμένος στη ζωή του. Είχε μια «τυραννισμένη» ζωή, όπως και ο ίδιος, γι' αυτό και, εμμέσως πλην σαφώς, τον θεωρεί τυχερό που πέθανε, σε αντίθεση με αυτόν που είναι γέρος με προβλήματα, αλλά «εβαστιότουν ακόμα σ' αυτόν τον κόσμο», περιμένοντας να υπομένει μια νέα «κόλαση» του σπιτιού του με τη σχέση της Λουίζας. Στο θέμα της σχέσης της Λουίζας θεωρεί ότι δεν είναι αυτός ο αίτιος της κατάστασης, αφού η επιλογή της κόρης του να φύγει με τον Αρκούδη οδήγησε στο αποτέλεσμα ο τελευταίος να την εγκαταλείψει. Παρόλα αυτά είναι σίγουρος ότι «ό,τι κι αν συνέβαινε πάλι, θα του ξανάλεγαν πως μόνον ο ίδιος ήταν παραίτιος, γιατί είχε καταστρέψει την οικογένεια». Εξαιτίας αυτού πιστεύει ότι οι θυγατέρες είναι βάρος στη ζωή, αφού δεν ενδιαφέρονταν για τίποτα άλλο πλην της «παντρείας». Η δήλωση «Τι βάρος ήταν οι θυγατέρες . . . Ήθελαν παντρεία- και σε τι στιγμή! Δεν έβλεπαν λοιπόν τίποτα άλλο μπροστά τους;» συμφύρεται με το λόγο του αφηγητή, ο οποίος όμως αμέσως μετά ξεκαθαρίζει τα πράγματα σημειώνοντας «άξαφνα ο γέρος παρηγορήθηκε». Συγκεκριμένα οι διατυπώσεις «παντρεία» και «Δεν έβλεπαν τίποτα άλλο μπροστά τους», υποβαθμίζουν αφενός την αξία του γάμου, αφού επιλέγει να χρησιμοποιήσει μια λαϊκότερη λέξη, την λέξη παντρεία, ειρωνικά φορτισμένη, αφετέρου παρουσιάζουν τις θυγατέρες ως τυφλές και σχεδόν μονομανείς αφού δεν βλέπουν παρά τον γάμο και μόνον αυτό. Ο Οφιομάχος δυσανασχετεί με τη συμπεριφορά των γυναικών, την οποία, όμως, η ίδια αντροκρατούμενη κοινωνία διαμόρφωνε την τότε εποχή. Η δήλωση «Τι βάρος ήταν οι θυγατέρες . . . Ήθελαν παντρεία- και σε τι στιγμή! Δεν έβλεπαν λοιπόν τίποτα άλλο μπροστά τους;» απευθύνεται και στις δύο κόρες του, με τη διαφορά ότι στην περίπτωση της Ευλαλίας ο ίδιος άσκησε πίεση στο να παντρευτεί το γιατρό και να γλιτώσει την οικογένειά της από τα προσωπικά του χρέη. Ο γάμος της Ευλαλίας με το γιατρό, όμως, δεν έλυσε το πρόβλημα με αποτέλεσμα ο γέρος Οφιομάχος να βλέπει το θάνατο του Περικλή Βαλσάμη ως την ευκαιρία του Γιώργη να γίνει πλούσιος και να σώσει την οικογένειά του.

Οι προσπάθειες του πατέρα Οφιομάχου, προσπάθειες μέσα από την οπτική γωνία μιας δοκιμαζόμενης και διαταραγμένης συνείδησης να γλιτώσει την τιμή της οικογένειάς του, αποβαίνουν μάταιες: η Λουίζα δεν παντρεύεται τον Γουλιέλμο, ο Γιώργης δεν επισημοποιεί τη σχέση του με την Αιμιλία, η οποία φεύγει με το γιατρό για την Αθήνα, ενώ ο Σπύρος χρεωμένος αυτοκτονεί. Το τελευταίο γεγονός αποτελεί κομβικό σημείο στο έργο, αφού ο γέρο Οφιομάχος τρελαίνεται:

«Ο γέρος Οφιομάχος εκοίταζε στενοχωρημένος το γιο του με την άκρη του ματιού του κι εβαστούσε χαμηλωμένο το πρόσωπο. Εβάρθηκε να περπατεί άνω κάτω στο μεγάλο δωμάτιο καθώς εσυνήθιζε, αναμένοντας ν' ακούσει τι τον ήθελε ο γιος του. Αλλά αυτός δεν αποφάσιζε να μιλήσει. Τέλος, ο γέρος εσταμάτησε σα θυμωμένος μπροστά στο Γιώργη, τον εκοίταζε με μίσος και του 'πε με βραχνή φωνή:

«Λέγε! Δε μπορώ πια ν' αναμένω!»

«Ω, πατέρα! Του απάντησε μ' ένα δάκρυ, σταυρώνοντας τα χέρια του. «Ο Σπύρος!»

«Ο Σπύρος!» εγέλασε σαρκαστικά ο γέρος. «Α, κάτι θα 'καμε πάλι! Θέλει χρήματα, ε; Που να βρεθούν; Έτσι ήτανε αυτός πάντα του. Έμοιασε κι αυτός της μάνας του. Δεν είχε ποτέ του ίσια σκέψη, όχι, η σκέψη του εδούλευε πάντα ανάποδα. Τι άνθρωπος! . . . Τι άνθρωπος! . . . Ο Σπύρος, ε; Και λοιπόν, ο Σπύρος . . . Μα λέγε, τι έκαμε πάλι;»

Κι ήταν παρέτοιμος πάλι να κρύψει μέσα στο θυμό του τη λύπη.

«Απέθανε!» του 'πε άξαφνα ο Γιώργης μ' έναν αναστεναγμό, και ανοίγοντας τα χέρια του για να τον δεχτεί στην αγκαλιά του.

Μα ο γέρος τον εκοίταζε άγρια και του 'δειξε τρομερός τα λίγα του δόντια. Κι εγέλασε θυμώνοντας:

«Χα,χα! Είσαστε σύμφωνοι, ε, μαζί του, κι εσύ κι η μάνα σας! Θέλετε να με λυπήσετε πρώτα, για να μην αντισταθώ σ' ό,τι θα μου ζητήσετε, για ν' αποφασίσω πάλι να πουλήσω, ε; Χα,χα! Κατεργαράιοι! Χρήματα σας χρειάζονται, ε; Μα, δε σας έλεγα τόσο άτιμους!»

Κι ολομεμιάς εκοίταζε με αγωνία καταπρόσωπο τον υγιό του κι εκατάλαβε με κατάκαρδον πόνο πως ο Γιώργης δεν έλεγε παρά την αλήθεια, και του 'πε απελπισμένος:

«Στο όνομα του Θεού! Μίλησε! Μίλησε ξάστερα!»

«Απέθανε!» του ξανάπε χαμηλόφωνα μ' έναν αναστεναγμό. [. . .]

«Κάθε άνθρωπος γεννιέται με τη μοίρα του. Ποιος μπορεί να ξεφύγει το θάνατο όταν έρθει η ώρα του; . . . Που τον έχετε;»

Κι ωστόσο, μέσα στην ψυχή του η πατρική αγάπη που ξυπνούσε, του θύμιζε όλα τ' άδικα του προς τον πεθαμένο υγιό, τες συχνές οργές του, τη λίγη τρυφερότητα πο' δειχνε πάντα σ' αυτό το αδύνατο παιδί του, τους σαρκασμούς του για κάθε του στενοχώρια. Αυτός ο ίδιος ήταν ίσως η αιτία η αληθινή απ' όλα τα λάθη του νέου, από τον ταπεινό και ποταπό χαρακτήρα του, απ' όλες του τις ακολασίες. Κι άξαφνα εξέσπασαν από τα μάτια του τα δάκρυα. Ένα ατέλειωτο κλάμα, ένας χαμηλόφωνος

θρήνος, ένα μουγκό παράπονο εβγήκε από τα στήθη του, μια λύπη βαριά τον εκυρίευε, η αγάπη μιλούσε μέσα στη θλιβερή καρδιά του. Εθρηνούσε το νέο με τες χρυσές ακόμη ελπίδες. Η τύχη, που τον είχε θανατώσει, θα μπορούσε να του 'χει αντίς φυλαμένες ολόχαρες ημέρες, η ζωή θα μπορούσε να είναι ευτυχισμένη ομπρός του!

«Ο γιος μου. . . ο γιος μου . . .» αναστέναξε, σφουγγίζοντας τα μάτια του που έκλαιγαν. «Που τον έχετε; Θέλω να τον ιδώ, αμέσως! Που τον έχετε; Από τι μου πέθανε; Μίλησε, Γιώργη» [. . .]

«Στο χωριό, στο γκρεμισμένο σπίτι μας. Εσκοτώθηκε μοναχός του»

Ο γέρος ανατινάχτηκε, εκοίταξε τον ουρανό σα να 'θελε να φοβερήσει και τα μάτια του έβγαλαν μιαν αλλόκοτη λάμψη σαν από θυμό και μανία. Κι άξαφνα το βλέμμα του εθόλωσε βασιλεμένο.

«Πως; Πως;» εφώναξε τρέμοντας και φέρνοντας το χέρι του στο κεφάλι.

«Ω!» του ξανάπε ο Γιώργης. «Πρέπει να το ξέρεις, γιατί είσαι ο πατέρας! Αχ, έπλεε στο αίμα του, ένα πιστόλι ήταν στο χέρι του, οι χωριάτες που έτρεξαν τον είδαν μέσα από ένα χαλασμένο παράθυρο. Αχ!»

«Και γιατί. . . Και γιατί;» ξανάπε θρηνώντας ο γέρος και μην κρατώντας πλια τη συγκίνησή του. «Και γιατί;» είπε, καταλαβαίνοντας πως ολοένα του 'φευγε ο νους.

Ο Γιώργης τον εκοίταξε με λύπη και του αποκρίθηκε:

«Επλέρωσε με τη ζωή του το σφάλμα του. Βοήθεια δεν εβρισκότουν από πουθενά, γιατί ήταν πολλά τα χρήματα. Ο γιατρός, ο γαμπρός μας, είχε δηλώσει πως η υπογραφή δεν ήταν δική του».

«Αυτό έκαμε;» είπε φωνάζοντας ο γέρος και κοκκινίζοντας από το θυμό του. «Και δεν εντράπηκε ο καταραμένος τον εαυτό του, και δεν εντράπηκε τ' όνομά του κι εμέ;»

Κι ολομεμιάς εβάλθηκε να γελάει μ' ένα σπαραχτικό γέλιο:

«Χα, χα! Καλά έκαμε! Τους έφυγε έτσι! Που να τον πιάσουν τώρα; Επέταξε από πάνω του τη ζωή, αυτό το αβάσταχτο βάρος, χα χα! Καλά έκαμε! Έβρηκε το θάρρος. Μα το συνάλλαγμα, το συνάλλαγμα; Α, να πλερωθεί! Πρέπει να πλερωθεί, όσο κι αν είναι το χρήμα! Και χίλια φράγκα. Ας πουληθούμε όλοι! Ας ξαναπουληθεί κι η Λουίζα, και τα κρεβάτια μας, κι όλα! Το συνάλλαγμα! Το συνάλλαγμα!»

[. . .]

Κι εξανασηκώθηκε σε λίγο, μη ξέροντας πλια τι έκανε. Τα κινήματά του ήταν νευρικά, το αγριεμένο μάτι του δεν είχε βλέμμα, έριχνε από τη μια μεριά κι από την άλλη το κεφάλι του κι έκανε μεγάλες χειρονομίες. Άξαφνα, εσίμωσε με μεγάλα βήματα ένα από τα παράθυρα κι εξεκρέμασε έναν από τους ξεθωριασμένους μπερντέδες τραβώντας τον, τον εξοσκόνισε μ' επιμέλειαν και τον εφόρεσε πάνου από την παλιά τριμμένη ρεδιγκότα του, έβαλε έπειτα στο κεφάλι το καλάθι όπου έριχνε τα σκισμένα χαρτιά του, επήρε στο χέρι το στρογγυλό χάρακα που ήταν απάνου στο γραφείο του, έφερε στη μέση της κάμαρας μιαν καρέκλα κι εκάθισε μεγαλόπρεπα, στηρίζοντας το χάρακα πάνου στο ένα του γόνα.

Κι εφώναζε:

«Εγώ είμαι βασιλέας! Ναι, βασιλέας! Ποιος δεν το πιστεύει; Εδώ είμαι, με τη χρυσοϋφαντη χλαμύδα μου, με το χρυσό μου σκήπτρο, με τη διαμαντένια κορόνα μου! Χα χα! Ποιος δεν το πιστεύει; Ας του κοπεί αμέσως το κεφάλι, αμέσως! Θα προστάξω τώρα γενικό θάνατο, γιατί θέλω να χαλάσω τη ζωή. Αυτή είναι η αρχή του κακού! Θ' αρχίσω από τον άνθρωπο, έπειτα βλέπουμε. Ο άνθρωπος είναι εκείνος που υποφέρει περισσότερο. Οι μάμες θα στραγγαλίζουν όσα παιδιά θα γεννιώνται. Σε λίγα χρόνια δε θα υπάρχει πλια άνθρωπος, έπειτα βλέπουμε. Αυτός υποφέρει το περισσότερο, γιατί έχει και το λογικό. Κι ο νους τον ορμηνεύει πάντα στραβά και τότε φέρνει έτσι ο Θεός στα νερά του. Ναι, ναι, σε λίγα χρόνια δε θα υπάρχει πλια άνθρωπος, αυτή είναι η θέληση μου, κι είναι η θέληση μου νόμος σ' όλο μου το κράτος, και το κράτος μου είναι η άχαρη η γη! Εκείνος άρχισε από τα τώρα – καλά έκαμε! Τους ξέφυγε. Πρώτα, λοιπόν, ας θανατωθεί ο άνθρωπος, μα πώς να χαλαστεί έπειτα τόση ζωή, τόσο πλήθος! Χάνεται ο νους, στη γη, στη θάλασσα, στον αέρα! Πως; Όλα είναι ζωντανά, ως κι οι πέτρες ακόμη, όλα, όλα! Η ζωή βρυάζει παντού! Τι νους ήταν εκείνος που δημιούργησε τόση ζωή, κάθε λογής ζωή; Κακόβουλος ήταν εκείνος ο νους. Ω, τι έκαμε! Το κεφάλι μου, το κεφάλι μου! . . . »

Κι εσηκώθηκε κι επερπάτησε με βασιλική αξιοπρέπεια μέσα στο σκοτεινό γραφείο του, κάνοντας να φουντώνει οπίσω του ο χρωματιστός μπερντές και κρατώντας ορθόν στο χέρι του το στρογγυλό χάρακα.

Ο γέρος είχε χάσει τα φρένα. Οι γυναίκες απάνω έκλαιγαν. Κι ο Γιώργης άκουε αλαλιασμένος όλον εκείνο το θρήνο» (ό.π., 280-284).

Ο ήρωας, πριν να μάθει για την αυτοκτονία του γιου του, αντιδρά αρνητικά χαρακτηρίζοντας τον ως άτομο που «η σκέψη του εδούλευε πάντα ανάποδα»,

αποδίδοντας την άποψή του στις απερίσκεπτες πράξεις του και την ανευθυνότητά που είχε επιδείξει σε όλα τα οικογενειακά ζητήματα²⁴³. Χαρακτηρίζει τον γιο του, δηλαδή, ως άτομο που δεν είχε «ίσια σκέψη», αποποιούμενος τη δική του ευθύνη για την κατάσταση αυτή («έμοιασε κι αυτός της μάνα του»). Τα λόγια του, όμως, είναι διφωνικά καθώς εγκαλούν στη μνήμη του αναγνώστη τη δική του αναποδογυρισμένη ζωή, σκορπώντας τα λεφτά στις ερωμένες, ζώντας σε καθεστώς αριστοκρατικής αμεριμνησίας και δυσκίνητης σκέψης, που ήταν ο λόγος του οικονομικού ξεπεσμού. Όταν ο Γιώργης του αναγγέλει το θάνατο του Σπύρου, ο Οφιομάχος αρχικά αρνείται να το πιστέψει καθώς θεωρεί ότι είναι ένα τέχνασμα της οικογένειας του για να τον αναγκάσουν να πουλήσει την περιουσία του, στη συνέχεια, όμως, όταν αντιλαμβάνεται ότι είναι αλήθεια, το αντιμετωπίζει με στωικότητα, θεωρώντας ότι κανείς δε μπορεί «να ξεφύγει όταν έρθει η ώρα του». Ο αφηγητής περιγράφει τις σκέψεις του ήρωα, ο οποίος πλέον θεωρεί ότι ο ίδιος ευθύνεται για την κατάσταση του γιου του («Κι ωστόσο, μέσα στην ψυχή του η πατρική αγάπη που ξυπνούσε, του θύμιζε όλα τ' άδικα του προς τον πεθαμένο υγιό, τες συχνές οργές του, τη λίγη τρυφερότητα πο' δειχνε πάντα σ' αυτό το αδύνατο παιδί του, τους σαρκασμούς του για κάθε του στενοχώρια. Αυτός ο ίδιος ήταν ίσως η αιτία η αληθινή απ' όλα τα λάθη του νέου, από τον ταπεινό και ποταπό χαρακτήρα του, απ' όλες του τις ακολασίες»), και αν δεν τον είχε θανατώσει «η τύχη» θα μπορούσε να έχει μια ευτυχισμένη ζωή. Στην είδηση της αυτοκτονίας του Σπύρου, όμως, και ιδιαίτερα στο γεγονός ότι για όλα ευθύνεται ο γιατρός Στεριώτης που δήλωσε ότι η υπογραφή δεν είναι δική του, ξετυλίγεται η παράκρουση του ήρωα, που δηλώνεται σταδιακά και βαθμιαία από τις περιγραφές και τα σχόλια του αφηγητή («Ο γέρος ανατινάχτηκε, εκοίταξε τον ουρανό σα να 'θελε να φοβηρίσει και τα μάτια του έβγαλαν μίαν αλλόκοτη λάμψη σαν από θυμό και μανία. Κι άξαφνα το βλέμμα του εθόλωσε βασιλεμένο» [. . .], «Και γιατί;» είτε καταλαβαίνοντας πως ολοένα του 'φευγε ο νους», «Κι ολομεμιάς εβάλθηκε να γελάει μ' ένα σπαραχτικό γέλιο», «ο γέρος έχανε το μυαλό του», «ο γέρος είχε χάσει τα φρένα»), τις πράξεις και τα λεγόμενα του ήρωα. Δεν πρόκειται, επομένως για την «τύχη, που τον είχε θανατώσει», αλλά για τις λαθεμένες επιλογές αφενός του ίδιου, να εμπιστευτεί την κόρη του και τα οικογενειακά του ζητήματα στο γιατρό Στεριώτη, και αφετέρου της επιλογής του γιου του να αυτοχειριαστεί. Γι' αυτό το ρητορικό

²⁴³ «Η καρναβαλική ζωή είναι μια ζωή που έχει βγει από τη συνηθισμένη της σειρά, μια ζωή «ανεστραμμένη», μια ζωή «αναποδογυρισμένη» («monde a l' envers»). Οι νόμοι, οι απαγορεύσεις και οι περιορισμοί, η προκαθορισμένη τάξη πραγμάτων και η συνηθισμένη σειρά στη μη καρναβαλική ζωή καταργούνται στο καρναβάλι»: Μ. Μ. Bakhtin, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 196.

ερώτημα «και δεν εντραπηκε ο καταραμενος τον εαυτό του, και δεν εντράπηκε τ' όνομά του κι εμέ;» είναι διφωνικό, καθώς απευθύνεται τόσο στον γιατρό, όσο και στο γιο του. Ο κόσμος του ήρωα, η αριστοκρατική τιμή του, έχει κλονιστεί ολοκληρωτικά, καθώς δεν υπάρχει σωτηρία πλέον, στον οικονομικό ξεπεσμό. Στην αναποδογυρισμένη σκέψη του ήρωα, επομένως, θεωρείται η αυτοχειρία ως λογική πράξη («Χα, χα! Καλά έκαμε! Τους έφυγε έτσι! Που να τον πιάσουν τώρα; Επέταξε από πάνω του τη ζωή, αυτό το αβάσταχτο βάρος, χα χα! Καλά έκαμε! Έβρηκε το θάρρος»), αφού θα γλιτώσει από τα προβλήματα της ζωής, που έχουν τώρα αυξηθεί με το συνάλλαγμα που πρέπει να ξοφληθεί. Το τελευταίο εντείνει την ψυχολογική πίεση του ήρωα, ο οποίος, μη έχοντας πλέον άλλη επιλογή, προτείνει να πουληθούν όλοι («Μα το συνάλλαγμα, το συνάλλαγμα; Α, να πλερωθεί! Πρέπει να πλερωθεί, όσο κι αν είναι το χρήμα! Και χίλια φράγκα. Ας πουληθούμε όλοι! Ας ξαναπουληθεί κι η Λουίζα, και τα κρεβάτια μας, κι όλα! Το συνάλλαγμα! Το συνάλλαγμα!»). Η επανάληψη της λέξης «συνάλλαγμα» δηλώνει το σημασιολογικό βάρος της συγκεκριμένης λέξης, τονίζοντας την αδιέξοδη κατάσταση αφού πλέον θα πρέπει να πουληθούν όλοι και ολά. Στη δίνη της κατάστασης αυτής ο ήρωας σε πλήρη παράκρουση, βγάζει «έναν από τους ξεθωριασμένους μπερντέδες» και τον φοράει πάνω από τη ρεδιγκότα του, ενώ στη συνέχεια βάζει στο κεφάλι του το καλάθι που 'ρχιγε τα σκισμένα χαρτιά του, παίρνει στο χέρι του ένα χάρακα και αποκαλεί τον εαυτό του Βασιλιά. Στο απόσπασμα διαφαίνεται η αναποδογυρισμένη, καρναβαλική, εικόνα του βασιλιά εναντίον του ανθρώπινου γένους, συντονισμένη με τη βλάσφημη στάση απέναντι στο «νου» που δημιούργησε τον άνθρωπο²⁴⁴. Συγκεκριμένα ο ήρωας συνειδητοποιεί ότι ο άνθρωπος υποφέρει γιατί λειτουργώντας με βάση τη λογική, καταλήγει να διαπράττει λάθη («Αυτός υποφέρει το περσότερο, γιατί έχει και το λογικό. Κι ο νους τον ορμηγεύει πάντα στραβά και τότε φέρνει έτσι ο Θεός στα νερά του.»). Λύση στα προβλήματα αποτελεί ο θάνατος του ανθρώπου («Θα προστάξω τώρα γενικό θάνατο, γιατί θέλω να χαλάσω τη ζωή. Αυτή είναι η αρχή του κακού! Θ' αρχίσω από τον άνθρωπο, έπειτα βλέπουμε. Ο άνθρωπος είναι εκείνος που υποφέρει περσότερο. Οι μάμες θα στραγγαλίζουν όσα παιδιά θα γεννιώνται. Σε λίγα χρόνια δε θα υπάρχει πλια άνθρωπος, έπειτα βλέπουμε.»), γι' αυτό και αυτό-παρουσιάζεται ως ο Βασιλιάς Ηρώδης με τη διαφορά ότι δε θέλει να σκοτώσει μόνο τα νεογέννητα παιδιά, αλλά κάθε ζωντανό οργανισμό (Εγώ είμαι βασιλέας! Ναι, βασιλέας! Ποιος

²⁴⁴ M. M. Bakhtin, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 195-206.

δεν το πιστεύει; Εδώ είμαι, με τη χρυσούφαντη χλαμύδα μου, με το χρυσό μου σκήπτρο, με τη διαμαντένια κορόνα μου! Χα χα!»). Θεωρεί ότι ο Σπύρος είναι τυχερός γιατί κατάφερε να γλιτώσει με την αυτοκτονία του («Εκείνος άρχισε από τα τώρα – καλά έκαμε! Τους ξέφυγε»), γεγονός που φανερώνει την αναποδογυρισμένη σκέψη του, στη συνέχεια όμως με τη φράση «Ω, τι έκαμε», αναιρείται η παράλογη σκέψη του αφού εκλαμβάνει την αυτοκτονία ως κάτι που παραβαίνει τη σωστή ανθρώπινη τάξη, και επομένως όπως θα το σκεφτόταν ένας λογικός άνθρωπος. Η συγκεκριμένη φράση είναι διφωνική αφού αφενός μπορεί να αναφέρεται στην πράξη του Σπύρου, αφετέρου μπορεί να αναφέρεται στο Θεό, αφού προηγουμένως ο ήρωας δηλώνει ότι πρόκειται για μια κακόβουλη δύναμη επειδή δημιούργησε τον άνθρωπο, («Τι νους ήταν εκείνος που δημιούργησε τόση ζωή, κάθε λογής ζωή; Κακόβουλος ήταν εκείνος ο νου), καταδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο την κλωνισμένη συνείδηση του. Αυτή είναι και η τελευταία εικόνα του ήρωα στο έργο.

5. Η Ευλαλία παρουσιάζεται από το πρώτο κεφάλαιο του έργου, αλλά ο αφηγητής δεν κάνει καμιά ιδιαίτερη αναφορά σε αυτήν, αφού δίνεται έμφαση στην αρρώστια του Άλκη. Η ηρωίδα παρουσιάζεται αναλυτικά μέσα από την περιγραφή των φυσιολογικών της χαρακτηριστικών και του λόγου της στο τρίτο κεφάλαιο. Η περιγραφή της Ευλαλίας προϊδεάζει θετικά τον αναγνώστη:

«Η Ευλαλία ήταν η ψηλότερη, μια νέα με πολύ ξανθά μαλλιά, πολύ άσπρη, με στρογγυλά μεγάλα φρύδια, με ζαφειρένια μάτια και με ροδοκόκκινα χείλη, χοντρά λιγάκι και ωραία, και που έμοιαζε στο χρώμα και στη μορφή με τον πατέρα της.» (ό.π., 57).

Η εξωτερική ομορφιά της ηρωίδας αντικατοπτρίζει την ομορφιά της ψυχή της. Η ομορφιά της σε συνάρτηση με την αριστοκρατική καταγωγή της λειτουργούν καθοριστικά, αφού ο πατέρας της της ζητά να θυσιάσει την αγάπη της για τον Άλκη και να παντρευτεί το γιατρό Στεριώτη που θα αποτελέσει τη λύση στο οικονομικό πρόβλημα της οικογένειά τους. Η Ευλαλία αρχικά απορρίπτει την πρόταση του πατέρα της:

« «Ποτέ!» αποκρίθηκε με απόφαση τώρα η Ευλαλία, μπλέκοντας τα δάχτυλά της και κοιτάζοντας χάμου. Κι αιστάνθηκε πως η καρδιά της εφούσκωνε. Αιστάνθηκε πως

ήταν άνθρωπος με δικαιώματα στη ζωή, πως άλλος κανένας δεν μπορούσε και δεν έπρεπε να εξουσιάζει και να εμπορευτεί το κορμί της, να την υποτάξει στη θέλησή του, να ζητήσει από αυτή τη θυσία της αγάπης της! Με ποιο δικαίωμα αυτή, για πράματα αξιοπεριφρόνητα, και με δύο νέους στο σπίτι που μπορούσαν όσο ήθελαν να δουλέψουν, με ποιο δικαίωμα θα επέκρανε τον άντρα που την αγαπούσε; Ω, ας μην είχε γνωρίσει την αγάπη!

Μα, ω, πόσο θα 'ταν ευτυχισμένη αν εκείνος τώρα την εξητούσε, εκείνος που όταν μιλούσε, που όταν θυμότουں τη φωνή του, έτρεμε! Πόση θα 'ταν η ευτυχία της αν ό,τι έβλεπε στ' όνειρό της εγινότουں αλήθεια!

«Ποτέ!» ξαναφώναξε. «Δεν παίρνω εκείνον τον άνθρωπο. Δεν μπορώ»

[. . .]

«Έχεις στο νου σου τον Άλκη;»

«Ναι!» αποκρίθηκε χωρίς δισταγμό, ενώ τα δάκρυα της έβρεχαν το πρόσωπο» (ό.π., 60-61).

Η Ευλαλία παρουσιάζεται ως η δυναμική ηρωίδα που ξέρει τα δικαιώματά της και συνειδητοποιεί ότι δεν είναι δίκαιο να θυσιαστεί, αφού έχει δύο αδέρφια που θα μπορούσαν να δουλέψουν και να αποτρέψουν τον οικονομικό ξεπεσμό. Στις σκέψεις της διαπλέκεται και η φωνή του αφηγητή που ενστερνίζεται την άποψή της («Με ποιο δικαίωμα αυτή, για πράματα αξιοπεριφρόνητα, και με δύο νέους στο σπίτι που μπορούσαν όσο ήθελαν να δουλέψουν, με ποιο δικαίωμα θα επέκρανε τον άντρα που την αγαπούσε;»). Ο συγκεκριμένος αφηγημένος μονόλογος προβάλλει την αντίληψη της αριστοκρατικής κοινωνίας που θεωρούσε την πάσης φύσεως εργασίας ντροπή. Τόσο εδώ όσο και στο *Η Τιμή και το χρήμα*, οι ήρωες που ανήκουν στην αριστοκρατική τάξη θεωρούν ξεπεσμό την ενασχόληση με οποιαδήποτε εργασία, κυρίως αν το άτομο που θα εργαζόταν ήταν η γυναίκα²⁴⁵. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η Ευλαλία θεωρεί άδικη τη δική της θυσία και ενισχυμένη από την αγάπη της προς τον Άλκη, απορρίπτει δυναμικά την πρόταση του πατέρα της.

Παρόλα αυτά η δυναμική ηρωίδα, όπως αποκαλύπτεται στο πιο πάνω απόσπασμα, λυγίζει στη κρίση του πατέρα της για την επικείμενη πτώχευσή τους και

²⁴⁵ Βλ. το μονόλογο της Ρήνης: «Ήθελε να μ' έχει καθισμένη στην καρέκλα, για να κάνω την κυρά, μήπως κ' εξευτελιζότουں τ' όνομά του, γιατί οι γυναίκες του σπιτιού του είτανε μαθημένες να μη δουλεύουνε»: Κ. Θεοτόκης, *Η τιμή και το Χρήμα*, 53.

αποφασίζει να παντρευτεί το γιατρό Στεριώτη²⁴⁶. Ενώ επομένως στην αρχή του έργου παρουσιάζεται αποφασισμένη να μη θυσιάσει την αγάπη της, στη συνέχεια, υποκύπτει και δε αλλάζει γνώμη ούτε όταν έρχεται ο Άλκης για να της το ζητήσει (ό.π.,167). Η Ευλαλία είναι η ιδανική γυναίκα της αριστοκρατικής κοινωνίας: είναι όμορφη, σεμνή, με ωραίους τρόπους και με μουσική παιδεία (παίζει πιάνο). Είναι η τυπική γυναίκα της αριστοκρατικής κοινωνίας που πρέπει να υπακούει στον πατέρα της και μετά το γάμο στον άντρα της, γι αυτό και δεν πρέπει να ενδίδει στο συναίσθημα αλλά αντίθετα να υποκύπτει στη μοίρα.

Η σχέση της Ευλαλίας με τον άντρα της φανερώνεται, μέσα από τους διαλόγους, ανύπαρκτη, καθώς οι επιτυχίες του γιατρού την αφήνουν ασυγκίνητη:

«Ιδές Ευλαλία!»

«Τι είναι;» έκαμε εκείνη ψυχρά, κατεβάζοντας το βλέφαρο.

«Η εργασία μου» της είπε, «που σου 'χα μιλήσει γι' αυτήν, είναι τόσος καιρός τώρα. Ιδές την! Ετυπώθηκε, τέλος, στο Δελτίο της γιατρικής Ακαδημίας των Παρισίων, των Παρισίων!»

«Α!» έκαμε εκείνη αδιάφορη, μ' ένα ψεύτικο χαμόγελο στα χείλη, και χωρίς να το θέλει, του έριξε μια ματιά γεμάτη αντιπάθεια» (ό.π., 244),

ενώ παράλληλα παρουσιάζεται ανίκανη ν' αντιδράσει σ' οτιδήποτε αφορά την οικογένειά της, ακόμη και στην περίπτωση αποπλάνησης της αδερφή της από τον Γουλιέλμο Αρκούδη.

«Και η Ευλαλία παρατήρησε με μίαν ανατριχίλα πως μια στιγμή ο Γουλιέλμος είχε ζυγώσει την αδελφή της και της άφηκε στο χέρι ένα χαρτάκι, που εκείνη το επήρε βιαστικά και το τρύπωσε μέσα στο χερόχι της. Εκατάλαβε πως η αδερφή της γλιστρούσε γοργά προς την καταστροφή. Μα αιστάνθηκε κιάλας πως η ίδια δεν είχε μέσα της τη δύναμη να τη σταματήσει, όπως δεν είχε λάβει τη δύναμη να λυτρώσει τον εαυτό της» (ό.π., 215-216).

Ενώ δηλαδή αρχικά παρουσιάζεται ο δυναμικός ήρωας τελικά αποδεικνύεται συναισθηματικά ευάλωτη και δέσμια της αγάπης και της υποχρέωσης προς την

²⁴⁶ Κ. Θεοτόκης, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, 137.

οικογένεια της. Δεν είναι η δυναμική Ρήνη του διηγήματος *Η Τιμή και το Χρήμα*. Δε σπάζει το κατεστημένο και τους οικογενειακούς ή κοινωνικούς φραγμούς, και υποτάσσεται χωρίς να παλέψει. Ακόμα και όταν η Αιμίλια διεκδικεί τον άντρα της για να εκδικηθεί το Γιώργη, δεν κάνει κάτι για να αλλάξει την κατάσταση («Ήξερε πως υπαρχε κι ένας άλλος ήρωισμός, η υποταγή σε ασάλευτους κανόνες, σε νόμους που δεν εδεχόνταν καμιάν εξαίρεση. Τι την έμελε εκείνην τι έκανε ο άντρας της, τι έκανε η κυρία Βαλσάμη, πως εκανόνιζαν κι εσυμβίβαζαν τη ζωή τους; Αυτή η ίδια έπρεπε ν' ακολουθήσει ένα δρόμο, τον ίδιο δρόμο, αυτό της έλεγε μία φωνή στα βάθη του είναι της» ό.π., 274).

Μέσα από τον αφηγηματοποιημένο μονόλογο που ακολουθεί η Ευλαλία παρουσιάζεται να συνειδητοποιεί τα λάθη της, αλλά να αδυνατεί να τα διορθώσει, βυθισμένη καθώς είναι στη δίνη της διπλής όψης των πραγμάτων· έτσι ενώ φαίνεται να έχει συλλάβει την έννοια της «θυσίας», σχεδόν ακαριαία τη μεταθέτει στο επίπεδο της «θέλησης» που είναι «ανώτερη από την ανθρώπινη», και χάνει την ευκαιρία να αναλάβει δράση, εγκαταλείποντας εαυτήν στην αζεπέραστη διχοστασία:

«Σ' αυτό λοιπόν την είχαν οδηγήσει όλες της οι θυσίες; Και σε τί είχαν ωφελήσει; Τώρα ο γιατρός, κυριεμένος από τα φιλόδοξα πάθη του, είχε αμελήσει τελείως τες δουλειές των Οφιομάχων. Έδειχνε μάλιστα πως τες εβαριότουν, γιατί ίσως δεν ήθελε ν' ακούσει η κυρία Βαλσάμη πως εκείνος υποστήριζε τον άνθρωπο που την είχε τόσο ελεεινά περιφρονήσει. Εφαινότουν κιόλας βέβαιο πως η κυρία Βαλσάμη, διψώντας εκδίκηση, θα 'κανε το γιατρό ν' αντιπαθήσει ολόκληρη την άτυχη οικογένεια. Μία θέληση ανώτερη από την ανθρώπινη εφαινότουν να 'χε αποφασίσει το χαλασμό των Οφιομάχων- όχι μονάχα τον οικονομικό ξεπεσμό τους, αλλά και την ταπεινώσή τους στην ατιμία. Εκείνη η δύναμη οδηγούσε κάθε τους πράξη, κάθε προσπάθεια που έκαναν για να ξεφύγουν τη μοίρα [. . .] Η ίδια δεν ήταν παρά το πρώτο, το αθώο θύμα, και μαζί της ο Άλκης, η πρώτη της η αγάπη, η αμάραντη, η αληθινή της η αγάπη. Τώρα καταλάβαινε την αξία της, όλην την αξία της ζωής σιμά στον αγαπημένον άνθρωπο. Πως εμετανοούσε για την αδυναμία της! [. . .] Ο Άλκης κουρασμένος από την πάλη με τον εαυτό του, νικημένος από τη λύπη του που την έσερνε πάντα μαζί του, έσκυφε το πικρό του κεφάλι, ζητώντας και εκείνος τη λύτρωση, και δεν ήταν πλια παρά ένα ερείπιο της ζωής που ο πρώτος βοριάς θα το εσάρωνε. Ερείπιο ονόμαζε ο ίδιος τον εαυτό του, και εσκεφτότου η Ευλαλία πως η ίδια είχε δώσει την αφορμή σε τόσο πάθος, σε τόσο χαλασμό, η ίδια, γιατί είχε

προσφέρει την περιττή θυσία όχι του εαυτού της μονάχα, αλλά κι εκείνου του ανθρώπου, ενού τέτοιου ανθρώπου που την είχε αγαπήσει.» (ό.π., 271-273).

Ο αφηγημένος μονόλογος προβάλλει την άνευ όρων παράδοση της Ευλαλίας στην προκαθορισμένη πορεία των ανθρώπινων πραγμάτων. Η ηρωίδα κλείνεται αδιέξοδα σ' έναν ακινητοποιημένο κόσμο, θεμελιωμένο σε μια μονολογική θέαση του ανθρώπου και της ζωής του, και ενώ από τη μια μεριά φαίνεται να έχει κατακτήσει το διπλό νόημα της «θυσίας» και να είναι άρα έτοιμη να αντιμετωπίσει τον κόσμο της *παροντικότητας* (να στραφεί στον Άλκη και την ανιδιοτελή αγάπη του), την ίδια σχεδόν στιγμή ο μονολογισμός του απαρασάλευτου κόσμου, δηλητηριάζει την αντίληψη της, φέρνοντας στην επιφάνεια μιαν αντεστραμμένη έννοια «ηρωισμού», η οποία επιβάλλει την υποταγή, ακόμα και όταν ο γιατρός την εγκαταλείπει φεύγοντας με την ερωμένη του:

«Ω, πως θα 'θελε να βρίσκεται κι η ίδια σιμά στον αγαπημένον άνθρωπο και να δοκίμαζε να του δώσει πάλι ζωή ως και με τη ζωή της, ή θα του γλύκαινε τουλάχιστο τες πικραμένες ώρες της αρρώστιας . . . Δεν ήταν τέτοιο τάχα το χρέος της; Ο φαντασμένος άντρας της, μεθυσμένος απ' όλες του τες δόξες, απ' όλες του τες επιτυχίες, είχε ακολουθήσει μιαν άλλη γυναίκα, ποιος δεσμός πλια τη συνένωνε με κείνον τον άνθρωπο, που του 'χε θυσιάσει τα πάντα; Και το χρέος της για τον Άλκη δεν ήταν τάχα ανώτερο από τους γραμμένους νόμους, γιατί το δημιουργούσε η αγάπη;

Ένα παράπονο την ετίναξε σύγκορμη, τα δάκρυα εβγήκαν θερμά από τα μάτια της. Κι ωστόσο, καταλάβαινε πως ο διαλογισμός της δεν την ευχαριστούσε. Ήξερε πως υπαρχε κι ένας άλλος ηρωισμός, η υποταγή σε ασάλευτους κανόνες, σε νόμους που δεν εδεχόνταν καμιάν εξαίρεση. Τι την έμελε εκείνην τι έκανε ο άντρας της, τι έκανε η κυρία Βαλσάμη, πως εκανόνιζαν και εσυμβίβαζαν τη ζωή τους; Αυτή η ίδια έπρεπε να ακολουθήσει ένα δρόμο, τον ίσιο δρόμο, αυτό της έλεγε μια φωνή στα βάθη του είναι της, έπρεπε να ξεφύγει κάθε πειρασμό, να προτιμήσει την ενάρετη ζωή κι ας ήταν μαρτυρική. Ας υπόφερνε με μαρτύρια. Δεν έπρεπε πλια να ιδεί τον Άλκη, ως κι αν ερχότουν πάλι στον τόπο, ως κι αν την έκραζε, ως κι αν έπρεπε να πεθάνει, ο δύστυχος. Έπρεπε, ναι, να βρει αυτήν τη δύναμη, να μη συμπαθήσει στον εαυτό της το πρώτο γλίστρημα, γιατί καταλάβαινε πως θα 'ταν χαμένη. Εκείνος ωστόσο θα της μιλούσε αν ερχόταν καμιά φορά πίσω, η αγάπη του θα ξεχείλιζε, θα 'ταν

ζωγραφισμένη στ' ωχρό πρόσωπό του, θα τη μολογούσε κάθε του λόγος - τι θα 'κανε, τι θα 'κανε; Θα της έλεγε πόσο είχε υποφέρει και πόσο υπόφερνε, θα της έλεγε πως μπορούσε εκείνη να θαυματουργήσει με την αγάπη της, θα της έλεγε πως η ζωή του θα γιατρευόταν. Τι θα 'κανε, τι θα 'κανε; Θα 'μενε πάντα σκλάβα σ' όλες τις παράλογες συνθήκες της ζωής, που την είχαν κάνει να καταστρέψει την ύπαρξή της και να θυσιάσει την αγάπη της; Θα 'ταν πάντα αδύνατη να σηκώσει φανερή επανάσταση; Τι θα 'κανε; Τι θα 'κανε; . . . Μα άξαφνα άκουσε έναν ακατανίκητον πόθο στην καρδιά της. Όχι! Αν ήταν αλήθεια πως θα ερχόταν, όχι δε θα μπορούσε, δε θα 'χε τη δύναμη ν' αντισταθεί, να φύγει, θα της ήταν ευκολότερο να αφήκει για πάντα τον κόσμο! Όχι!» (ό.π., 274-275).

Το γεγονός ότι ο συγγραφέας αφιερώνει έξι σελίδες (271-276) για αυτό το μονόλογο δείχνει τη σημασία του στο έργο. Ο αφηγημένος μονόλογος της Ευλαλίας, είναι κατά βάση ένας κρυμμένος διάλογος με τον εαυτό της, που αποδίδει τη διχοστασία της, ανάμεσα στην *παροντικότητα* και τον *απαρασάλευτα* μονολογικό κόσμο. Στη συνέχεια, όμως, στον εσωτερικό αυτό διάλογο εμπλέκεται η δυναμική φωνή του Άλκη («θα τη μολογούσε κάθε του λόγος - τι θα 'κανε, τι θα 'κανε; Θα της έλεγε πόσο είχε υποφέρει και πόσο υπόφερνε, θα της έλεγε πως μπορούσε εκείνη να θαυματουργήσει με την αγάπη της, θα της έλεγε πως η ζωή του θα γιατρευόταν»), που την κλονίζει και επηρεάζει καταλυτικά τις αποφάσεις της («Όχι! αν ήταν αλήθεια πως θα ερχόταν, όχι δε θα μπορούσε, δε θα 'χε τη δύναμη ν' αντισταθεί, να φύγει, θα της ήταν ευκολότερο να αφήκει για πάντα τον κόσμο! Όχι!»). Ο ξένος λόγος, όπως τον διαμορφώνει δυναμικά η Ευλαλία, "απαντά" δραστικά σε όλα τα προηγούμενα, κλονίζει την αδιέξοδη διχοστασία της, της αποκαλύπτει *διαλογικά* την παραμόρφωση αξιών και την οδηγεί στην *παροντικότητα*, στη δυναμική δηλαδή και ζωντανή αντίληψη για τη ζωή, (συμπυκνώνεται εικονοποιητικά τόσο στην ακολουθούσα σκηνή της είσοδου του Άλκη, που εκείνη αφήνεται στην αγκαλιά του -τους διακόπτει ο γέρος Οφιόμαχος θέλοντας και πάλι να τους χωρίσει, και στη συνέχεια ο Γιώργης που αναγγέλλει το θάνατο του Σπύρου-, όσο και στο τελευταίο κεφάλαιο του έργου, που βρίσκεται στο πλευρό του ετοιμοθάνατου Άλκη), χωρίς εντέλει να την κατακτήσει, χάνοντας με το θάνατο του Άλκη, το θεμελιώδες για το σκοπό αυτό ηθικό έρεισμα.

6. Ο αφηγητής επιλέγει να παρουσιάσει τον Άλκη από το πρώτο κεφάλαιο, ανήμπορο και ετοιμοθάνατο, με τη μητέρα του, την Ευλαλία και την κυρία

Οφιομάχου να περιμένουν τον γιατρό και μαζί τη σωτηρία. Ασαφείς πληροφορίες για την αρρώστια του Άλκη περνούν μέσα από τις αναμνήσεις της μητέρας του, όπως και για τον πατέρα του που του εμφύσησε το πάθος για τα γράμματα και τις επαναστατικές ιδέες αλλά και για τις μετέπειτα σπουδές του:

«Τον έβλεπε η μητέρα ανήσυχη βυθισμένον για ώρες στη σπουδή του, τον άκουε να μιλεί σοβαρά με τον άντρα της να ρωτά πράγματα που εκείνη δεν εκαταλάβαινε, και συχνά τον έβρισκε μοναχόν και συλλογισμένον στη σιωπή του σπουδαστηρίου του, ή τον απαντούσε στο δρόμο με σβησμένο το βλέμμα, με την όψη ωχρή, με μισοανοιγμένο το στόμα, παραδομένον στους στοχασμούς του, σα να ξάτρεχε αδιάκοπα ένα όνειρο που ήθελε να του ξεφύγει. Και παρατηρούσε η μητέρα πως στον ίδιο καιρό η καρδιά του εγινότου τρυφερότερη. Τον εσυγκινούσε βαθιά ο ανθρώπινος πόνος, η δυστυχία όπου κι αν την έβλεπε, κι αισθανότου περισσότερο τη μητρική στοργή της. Συχνά τον έβλεπε να καρφώνει με κατάνυξη απάνω της το βλέμμα του και να λησμονιέται έτσι σε μια σιωπηλή λατρεία. Είχε πάψει πρώιμα τα παιδικά παιχνίδια, και κάποια φυσική δυστροπία του, μια αθέλητη δειλία, τον βαστούσε μακριά από πολυάριθμες συντροφιάς. Ο θόρυβος και τα γέλια των ομοίων του τον εξάλιζαν χωρίς να μπορούν να τον διασκεδάζουν. Έτσι άξαινε ο Άλκης, σαν κλεισμένος μέσα στον εαυτό του, σαν απομονωμένος από την κοινωνία που ήταν τριγύρω του. Μόνο στο σπίτι των Οφιομάχων επήγαινε συχνά και τα παιδιά του Οφιομάχου ερχόνταν και τον έβρισκαν» (ό.π., 28).

Ο Άλκης είναι ο ήρωας που από μικρός ξεχώριζε από τα άλλα παιδιά της ηλικίας του. Η εσωστρέφειά του («Ο θόρυβος και τα γέλια των ομοίων του τον εξάλιζαν χωρίς να μπορούν να τον διασκεδάζουν. Έτσι άξαινε ο Άλκης, σαν κλεισμένος μέσα στον εαυτό του, σαν απομονωμένος από την κοινωνία που ήταν τριγύρω του»), ο ονειροπόλος χαρακτήρας του («τον απαντούσε στο δρόμο με σβησμένο το βλέμμα, με την όψη ωχρή, με μισοανοιγμένο το στόμα, παραδομένον στους στοχασμούς του, σα να ξάτρεχε αδιάκοπα ένα όνειρο που ήθελε να του ξεφύγει») τον περιθωριοποιούν στο πεδίο των κοινωνικών συναναστροφών, και μόνο στο σπίτι των Οφιομάχων και κυρίως κοντά στην Ευλαλία νιώθει άνετα.

Στο χορό του Διονύση Αστέρη ο Άλκης, κουρασμένος και άρρωστος, επιχειρεί να αποστασιοποιηθεί από όσα εκτυλίσσονται ενώπιόν του και κυρίως να μην φτάσουν

σ' αυτόν όσα λέγονται από τους συγκεντρωμένους, βλέποντας σ' αυτούς μάλλον ένα πλήθος που θορυβεί:

«Αυτός εκαθότουν σαν κουρασμένος σε μια κατιφένια πλατιά πολυθρόνα, με απανωτά τα πόδια του, κι εχάιδευε εκείνη τη στιγμή σκεφτικός τα μαλλιά του [. . .] Τα λόγια των άλλων του ερχόνταν συγχυσμένα στ αυτιά του κι επάσκιζε να μην τα προσέχει, γιατί τον εβύθιζαν πάντα σε μια απαισιόδοξη διάθεση που εκείνην την ώρα ήθελε να την ξεφύγει» (ό.π., 92).

Η επαναλαμβανόμενη εξωτερική περιγραφή του Άλκη ως ενός αδύναμου, στερημένου ζωτικών δυνάμεων άτομου, αποδίδει αφενός τη χαρακτηριστική σύστασή, αφετέρου προϋδεάζει για την εξέλιξη του έργου.

Στα διαλογικά μέρη παρουσιάζεται ως ενεργητικός ήρωας που έχει και υποστηρίζει θέσεις και απόψεις, όπως φαίνεται στη συζήτηση που ακολουθεί το παραπάνω παράθεμα: προβάλλει τις επαναστατικές του ιδέες ότι για να αλλάξει η τωρινή άθλια κατάσταση της Ελλάδας χρειάζεται η επανάσταση και ο πόλεμος, για να καταλήξει ότι σύντομα στην Ελλάδα θα ξεσπάσει επανάσταση (ό.π., 104). Έχει μεγάλη ευγλωττία, γι' αυτό και προκαλεί τον ενθουσιασμό μερικών παρευρισκομένων στο χορό του Διονύση Αστέρη («Εμιλούσε με πίστη και με συνέπηση, με μία δύναμη λόγου που δεν ε γνώριζε στον εαυτό του, κι επαρηρούσε πως τα λόγια του έμπαιναν βαθιά στην καρδιά των ανθρώπων που τ' άκουαν, τους ελύγιζαν τη θέληση, τους ξυπνούσαν κάποιες ιδέες που εκοιμούνταν μέσα τους ή τους έκαναν να οργίζονται και να κοκκινίζουν», ό.π., 103), ταυτόχρονα όμως και τη δυσφορία κάποιων άλλων («Και κάποιος εγέλασε. Και το γέλιο ολομεμιάς εγενικεύτηκε, κολλώντας από τον έναν στον άλλον, ηχηρό, ξάστερο, χαρούμενο», ό.π., 104). Στο τέλος συσπειρώνονται γύρω του καμιά δεκαριά νέοι ενθουσιασμένοι από τον ένθερμο λόγο του και του ζητούν να τους οδηγήσει στην επανάσταση αυτή. Ο Άλκης έχοντας επίγνωση των δυνατοτήτων του (ξέρει πως ο ίδιος δε μπορεί να είναι ο αρχηγός, ο οδηγητής μιας τέτοιας ιδέας) και των ευθυνών που αναλογούν σε κάθε περίπτωση, δεν αφήνει περιθώριο αυταπάτης στον εαυτό του· στο ηχηρό «Εσύ, εσύ!» (ό.π., 105) που του απευθύνουν οι νέοι, παροτρύνοντάς τον να δεχτεί να ηγηθεί του εγχειρήματος, "αντιτείνει" την Ευλαλία, το αγαπημένο πρόσωπο, το μόνο ικανό να τον κρατήσει σε επαφή με την πραγματικότητα του κόσμου («αισθανότουν πως σιμά της ήταν γιατρεμένος από κάθε αρρώστια», ό.π., 108).

Στο τέταρτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους παρουσιάζεται μέσα από ένα αφηγημένο μονόλογο (ό.π.,152-156) η απογοήτευση του Άλκη καθώς η Ευλαλία λύγισε και δέχτηκε να παντρευτεί το γιατρό Στεριώτη. Ο αφηγημένος μονόλογος διακόπτεται από παρατιθέμενους μονολόγους που δεν εκφράζουν παρά μια επιθετική διαλογική φορά απέναντι στη δεσπόζουσα για εκείνον έννοια της «επανάστασης», που έχει πλέον χάσει το νόημά της («Η επανάσταση! Η επανάσταση! Σ' αυτόν τον τόπο, μ' αυτόν τον κόσμο»), τονίζοντας έτσι τον συνειδητοποιημένο ήρωα μπροστά στην ένταση της *παροντικότητας* και των πραγματικών συνθηκών που την τροφοδοτούν (η κατάσταση της Ελλάδας δεν πρόκειται να αλλάξει, αφού ο κόσμος της δεν είναι έτοιμος για αλλαγές). Απομυθοποιεί το ψυχικό σθένος της Ευλαλίας («Ούτε η Ευλαλία δεν ήταν η γυναίκα που' χε πλάσει με τα' όνειρό του, η γυναίκα η ανώτερη από κάθε δοκιμασία», ό.π., 153) όπως και όλων όσων είχε γνωρίσει («Κι από το νου του επέρασαν όλες εκείνες οι άλλες μορφές που 'χε ιδεί στο χορό του Αστέρη: η κυρία Θεοφανώ Χρυσοσπάθη, περήφανη και αλύγιστη, ο αριστοκρατικός υπουργός, δημαγωγός και ψεύτης, που εφοβότουν κάθε ελεύτερη γνώμη, κάθε καινούργια προσπάθεια, και που την καταδίκασε, ο Αρχάγγελος Δαφνοπάτης, αδύνατος και άβουλος αντίπαλός του . . . την Ευλαλία», ό.π., 154-155), στρέφοντας εναντίον τους έννοιες με σπουδαίο περιεχόμενο («ελεύθερη γνώμη», «δοκιμασία», «αρετή», «ευτυχία μιας αγάπης»)· σ' αυτό ακριβώς το πλαίσιο της επιθετικής διαλογικήςφοράς του, οι σκέψεις του διακόπτονται από την είσοδο του Οφιομάχου. Στο διάλογο που ακολουθεί με τον Άλκη παρατηρείται *μονολογοποίηση* του διαλόγου καθώς ο γέρος Οφιομάχος κυριαρχεί στο λόγο, με ελάχιστες παρεκβάσεις της κυρίας Φωτεινής και του Άλκη. Αντικείμενο του μονολογοποιημένου διάλογου του γέρο Οφιομάχου είναι η κατάσταση του σπιτιού του και η ψυχολογική αντίδραση της κόρης του και της γυναίκας του. Με την είσοδό του αναφέρει ότι το σπίτι τους είναι άνω κάτω (ό.π., 156), δημιουργώντας την εντύπωση μιας αρνητικής διάθεσης για το τι επικρατεί στην οικία του, στη συνέχεια όμως διορθώνει ότι η κατάσταση αυτή οφείλεται στο υλικό μέρος του σπιτιού («τα έπιπλα λέω είναι άνω κάτω», ό.π., 157) και στις επιδιορθώσεις που κάνουν για να υποδεχτούν το γαμπρό τους. Η ακαταστασία που δημιουργείται εξαιτίας της ετοιμασίας ενός χαρούμενου γεγονότος (το γάμο) απεικονίζει τη ψυχολογική κατάσταση της Ευλαλίας που δε θέλει τον επικείμενο γάμο με αποτέλεσμα την αρνητική στάση της προς τον πατέρα της («Ω, τώρα, ούτε δε μου μιλεί . . . Μετά βίας μου μιλεί [. . .] Και με κοιτάζει με κοιτάζει με περίφοβο βλέμμα, σαν εχθρό της, κι αυτό δεν το υποφέρνω, γιατί αγαπούσε εσέ, παιδί

μου, και το 'πε και το φώναξε», ό.π., 159). Εξαιτίας αυτού ζητά στον Άλκη να πει ο ίδιος στην Ευλαλία ότι δε θα προχωρούσε η σχέση τους, ούτως ώστε να εξομαλυνθούν οι σχέσεις του με την κόρη του. Ο Άλκης συναινεί στην πρόταση του γέρο Οφιομάχου να πάει στο σπίτι τους και να μιλήσει στην Ευλαλία, ελπίζοντας ότι είναι η τελευταία του ευκαιρία να την μεταπεισει την απόφαση του γάμου. Έτσι, αντίθετα από τις βλέψεις του γέρου Οφιομάχου, όταν βλέπει την Ευλαλία εκδηλώνει την αγάπη του και της ζητά να μη τη θυσιάσει και να παντρευτούν:

« «Δε σ' αφήνω!» της εφώναξε ο Άλκης. «Δε θα σ' έχει κανένας σιμά του, όσο εγώ έχω πνοή. Δική μου λες είναι η αγάπη σου, δική μου θα'σαι και συ! Γιατί όχι; Πως θα ξεκάμω μιαν ευτυχία γεμάτη ενθουσιασμό; Πως θα ξεριζώσω από την καρδιά μου εκείνο που τη θερμαίνει και την κάνει να πιστεύει; Όχι, όχι! Και γιατί να φαντάζονται όλοι εδώ μέσα τη συφορά τόσο μεγάλη, και παρέτοιμη είσαι και συ να θυσιάσεις εμένα; Κανένας τους δε θα πεθάνει, μην το φοβάσαι, κι ας δουλέψουν αν θέλουν τ' αδέρφια σου, κι ας τους δώσει ζωή ή ανάγκη. Γιατί να τα περιμένουν όλα από μιαν αδικία, από τη θυσία τη δική σου, Ευλαλία, από ένα χαλασμό; Αρνήσου το λόγο σου, σου δέομαι, Ευλαλία! Σου δέεται η αγάπη μου. Κοίτα μέσα στα μάτια μου, κοίτα . . . ναι, έτσι. . . κοίτα με. . . Πάρε θάρρος, θα το ιδείς, θα ησυχάσουν όλα στερνότερα, η φαντασία του γέρου μεγαλώνει τα πράγματα. Θα ιδείς, θα σε δικαιώσουν όλοι, κι ο πατέρας σου ο ίδιος! Είναι αδύνατος ο καημένος ο γέροντας, θα τον δυναμώσουμε εμείς, με την ευτυχία μας, γιατί η ευτυχία χαρίζει και θάρρος και δύναμη, και η ευτυχία η δική μας δεν είναι σαν όλες, Ευλαλία . . . Ω, κοίτα με ακόμη!», (ό.π., 166).

Ο λόγος του Άλκη ταυτίζεται με τις αμφιβολίες της Ευλαλίας στο δικό της εσωτερικό μονόλογο που προηγήθηκε («Με ποιο δικαίωμα αυτή, για πράματα αξιοπεριφρόνητα, και με δύο νέους στο σπίτι που μπορούσαν όσο ήθελαν να δουλέψουν, με ποιο δικαίωμα θα επίκρανε τον άντρα που την αγαπούσε;», ό.π., 60), ταυτόχρονα όμως απαντά, προλαβαίνοντας τη διατύπωσή τους, και στις εσωτερικές φοβίες της που νιώθει για την επικείμενη κατάσταση του πατέρα της, σε περίπτωση που δεν ενδώσει στην πρόταση του γιατρού («Πάρε θάρρος, θα το ιδείς, θα ησυχάσουν όλα στερνότερα, η φαντασία του γέρου μεγαλώνει τα πράγματα. Θα ιδείς, θα σε δικαιώσουν όλοι, κι ο πατέρας σου ο ίδιος! Είναι αδύνατος ο καημένος ο γέροντας, θα τον δυναμώσουμε εμείς, με την ευτυχία μας, γιατί η ευτυχία χαρίζει και θάρρος και δύναμη, και η ευτυχία η δική μας δεν είναι σαν όλες, Ευλαλία»). Παρόλα

αυτά ο λόγος του Άλκη δεν πείθει την Ευλαλία καθώς υπερισχύουν η αγάπη και ο οίκτος που νιώθει για τον πατέρα της, κάτι που τον οδηγεί να συνειδητοποιήσει τον ολισθηρό δρόμο που ακολούθησε, επιλέγοντας τη συναισθηματική φόρτιση αντί για τη λογική· στον εσωτερικευμένο συγκρουσιακό κόσμο που ζει, «τα λόγια» και η «καρδιά», ο «εξευτελισμός» και η «λύτρωση», στροβιλίζονται ιλιγγιωδώς γύρω από το αναπάντητο «γιατί;», οδηγώντας τον στην εκκρεμότητα:

«Κι εσυλλογιζότουν πικρά πως ο γέροντας τους είχε υποτάξει στην αδύνατη θέλησή του, πως αυτός ο ίδιος δεν είχε βρει τα λόγια που θα κατέπειθαν την Ευλαλία, που θα την εγλίτωναν ως κι εκείνην από τον εξευτελισμό, από το ντροπερνό πούλημα που το επαραδεχότουν. Γιατί είχε σταθεί τόσο αδέξιος; Γιατί δεν είχε μετρήσει τα λόγια του την ώρα που την είχε ομπρός του; Γιατί είχε αφήσει την καρδιά του να κάνει ό,τι ήθελε, ενώ εκείνες τες στιγμές ίσια ίσια όλη η δύναμη του νου του έπρεπε να 'χε βοηθήσει το φλογερό του αίσθημα, έπρεπε να βρίσκεις συλλογισμούς κι επιχειρήματα ακαταμάχητα, που θα εσίγαζαν κάθε δισταγμό της Ευλαλίας, που θα την έκαναν να αθετήσει την απόφασή της, εκείνην την απόφαση που τώρα τον απέλιζε και τον εβύθιζε σε μια αδιήγητη στενοχώρια, σ' ένα πλάνταγμα που δεν τον άφηνε να πάρει πνοή, που δεν τον άφηνε να λυπηθεί όσο έπρεπε, να κλάψει όσο έπρεπε, να ειπεί στον εαυτό του ή να κοιτάξει, αν ημπορούσε ακόμη, να δοκιμάσει κάποια προσπάθεια. Αχ, γιατί δεν εδοκίμαζε τα πάντα όση ώρα ήταν σιμά της; Γιατί, μα γιατί;. . .» (ό.π., 170).

Ο ήρωας περιπλανιέται στους δρόμους θυμωμένος με τον εαυτό του που δεν πρόβαλλε τα κατάλληλα επιχειρήματα να μεταπείσει την Ευλαλία. Στη συνέχεια γεμίζει με μάταιες ελπίδες ότι μπορεί να αλλάξει τη γνώμη της Ευλαλίας («Μια ματιά θα 'φτανε για να βρεθούν συνεννοημένοι, τη ματιά θα την ακολουθούσε ένα χαμόγελο, και το χαμόγελο ένα καρδιοχτύπι, και το καρδιοχτύπι μια απέραντη χαρά, και θ' ανοιγότουν ομπρός της πάλι ένας κόσμος γεμάτος χρυσές ελπίδες. Ο νους του παραλογούσε», ό.π., 172), που η αδέκαστη φωνή του αφηγητή σπεύδει να θεματοποιήσει ως παράλογες («ο νους του παραλογούσε», ό.π. 172) και «αλλόκοτες» («Οι πλιο αλλόκοτες ιδέες περνούσαν από το μυαλό του. Έπρεπε να δώσει τέλος σ' αυτήν τη ζωή !», ό.π., 172), ακριβώς για να επιτονιστεί ο συγκρουσιακός κόσμος που τρέφει πλέον τον έκκεντρο Άλκη (μεθυσμένος πιστεύει μέσα στον οίστρο που τον έχει καταλάβει, ότι όλα αυτά ήταν ένας εφιάλτης, ότι η Ευλαλία τον αγαπά καθώς

επίσης κι ότι οι άνθρωποι είναι αγαθοί και έτοιμοι να πολεμήσουν για την επανάσταση):

« Η Ευλαλία ήταν δική του, θα την έπαιρνε, αυτό του είχε ειπεί εκεί στο σπίτι της – τ’ άλλο που τον είχε ανησυχήσει, που τον είχε βυθίσει στην παράλογη θλίψη του δεν ήταν παρά το άσκημο όνειρο, το αφύσικο όνειρο, το αδύνατο ονειροπλάκωμα, που δε συμφωνούσε ούτε με το χαρακτήρα της Ευλαλίας ούτε με την καλοσύνη των ανθρώπων. Ω, οι άνθρωποι ήταν όλοι αγαθοί! Δεν τους άρεσε να βασανίζουν κανένα. Ο Οφιόμαχος είχε μετανιώσει, είχε ιδεί πόσο ήταν άδικο αυτό που ζητούσε, είχε βλογήσει την αγάπη τους, ήταν κι εκείνος άνθρωπος τόσο αγαθός . [. . .] Ας έπινε! Θα ήθελε τώρα κι αυτός να μιλήσει στα πλήθη, να τα κάμει να αιστανθούν τον ενθουσιασμό του, ω θα ήξερε τι θα τους έλεγε. Τραγούδια! Δε θα γελούσαν, το νόημα ήταν αδιάφορο και τα λόγια αδιάφορα, οι άνθρωποι θα καταλάβαιναν γιατί τους μιλούσε, ό,τι και να τους έλεγε, θα ετραγουδούσαν μαζί του, αυτό είχε να ειπεί επανάσταση, και θα εγελούσαν και θα επλημμυρούσαν τους δρόμους τρικλίζοντας από τα γέλια τους. Ας εγελούσε τώρα και ο ίδιος. Χα χα! Η ζωή! Μα ποτέ δεν την είχε καταλάβει σ’ αυτόν τον τόπο. Χα χα! Ας έπινε!» (ό.π., 173-174).

Η μέθη του ήρωα και τα ασυνάρτητα λόγια δείχνουν τη συνειδησιακή κρίση που βιώνει. Τα λόγια του ακούγονται διπλά, καθώς όσα λέει, λειτουργούν αντίθετα. Η Ευλαλία δεν «ήταν δική του», ο κόσμος δεν ήταν αγαθός και ο ίδιος δεν ήταν ο αρχηγός που θα οδηγούσε το ενθουσιασμένο πλήθος στην επανάσταση. Η συνειδητοποίηση της αλήθειας το επόμενο πρωί οδηγεί τον ήρωα στην απόφαση να φύγει για τα ξένα.

Ο αναγνώστης μαθαίνει για την κρίσιμη κατάσταση της υγείας του Άλκη στο εξωτερικό μέσα από τις σκέψεις της Ευλαλίας που θυμάται όσα διάβασε από τα γράμματα που έστειλε ο Άλκης στη μητέρα του και στο Γιώργη (ό.π., 273). Ο Άλκης αποφασίζει στο τέλος να επιστρέψει στην πατρίδα του βαριά άρρωστος, σχεδόν ετοιμοθάνατος, και αυτή είναι η τελευταία εικόνα του στο έργο (στο σπίτι του έχοντας πλάι τη μητέρα του και την Ευλαλία).

Έτσι, στο τελευταίο κεφάλαιο του έργου έχουμε το ίδιο σκηνικό με το πρώτο κεφάλαιο του Α΄ μέρους: οι ίδιες περιγραφές της μητέρας, οι ίδιες εσωτερικές περιγραφές του σπιτιού και του εξωτερικού χώρου, τα ίδια σχεδόν λόγια. Κάποιες

μικρές αλλά σημαντικές διαφορές, όμως, μας προϊδεάζουν για το τέλος. Ο γιατρός στο πρώτο κεφάλαιο αναφέρει:

«Ζει!» Και σα να διόρθωνε τον εαυτό του, ξανάπε αμέσως στοχαστικός: «Ακόμα ζει!» (ό.π., 18),

συμπληρώνοντας στη συνέχεια: «Εγλίτωσε» είπε ο γιατρός μ' ένα χαμόγελο. Και διορθώνοντας αμέσως τον εαυτό του, ξανάπε: «Μπορεί να γλιτώσει, μπορεί» (ό.π., 20). Στο τελευταίο κεφάλαιο, όμως, του έργου λέει: «Ζει!» Και σα να εδιόρθωνε τον εαυτό του, επρόστεσε: «Ακόμη ζει!» (ό.π., 291), χωρίς το συμπλήρωμα «εγλίτωσε». Το «ακόμη ζει», δηλώνει ότι δε θα ζήσει για πολύ. Επίσης, στο πρώτο κεφάλαιο, αναφέρει για τον Άλκη «Ένας ίδρος ψιλός επερίβρεχε το μέτωπο του αρρώστου που μετά βίας ανάπνεε γλήγορα και άταχτα» (ό.π., 19), ενώ στο τελευταίο κεφάλαιο «Ένας ίδρος ψιλός επερίβρεχε το μέτωπο του ετοιμοθάνατου που μετά βίας ανάπνεε γλήγορα και άταχτα» (ό.π., 291). Η επιλογή του αφηγητή να βάλει «ετοιμοθάνατο[ς]», αντί για «άρρωστο[ς]» υπονοεί το τέλος του ήρωα. Η σημαντική διαφορά όμως είναι ότι ο Άλκης στο τελευταίο κεφάλαιο δε παρουσιάζεται να μιλά καθόλου. Στο πρώτο κεφάλαιο ο αφηγητής μας τον παρουσιάζει να μιλά λίγο ή να παραμιλά, στο τελευταίο κεφάλαιο όμως ο Άλκης είναι ένας ήρωας χωρίς φωνή· ένα βουβό πρόσωπο, “νεκρός”.

Αυτή η αφηγηματική τεχνική, να επαναλαμβάνεται η περιγραφή των ίδιων καταστάσεων και λόγων των ηρώων, έχει χρησιμοποιηθεί και στον *Κατάδικο*²⁴⁷, η λειτουργική, όμως, χρήση της επανάληψης εδώ είναι διαφορετική. Στον *Κατάδικο* ο αφηγητής ήθελε να δείξει την επίδραση του περιβάλλοντος χώρου στον ψυχισμό των ηρώων, όπως επίσης να τονίσει ότι ενώ πολλά πράγματα φαίνονται τα ίδια, στην πραγματικότητα έχουν επιτελεστεί σημαντικές διαφορές στον τρόπο σκέψης και στο ψυχισμό των ηρώων. Στο δέκατο κεφάλαιο του έργου ο *Κατάδικο* περιγράφεται η ίδια εποχή και οι ίδιες ασχολίες των ανθρώπων με το πρώτο κεφάλαιο²⁴⁸. Σημαντική διαφορά είναι ότι στο δέκατο κεφάλαιο ο Γιώργης έχει δολοφονηθεί και τη θέση του έχει πάρει ο Πέτρος. Παρόλα αυτά οι ήρωες έχουν αλλάξει. Ο Πέτρος δεν είναι ήσυχος πια, γιατί το βαραίνει το κρίμα ενώ η Μαργαρίτα από την πλευρά της δεν είναι πλια ευτυχισμένη κοντά στον Πέτρο και αναπολεί τις ευτυχισμένες στιγμές με τον άντρα της. Το περιβάλλον επιδρά έντονα στο ψυχισμό των ηρώων, καθώς τους

²⁴⁷ Βλ. εδώ: Κεφάλαιο τρίτο, 95-97.

²⁴⁸ Κ. Θεοτόκης, *Κατάδικος*, 95.

θυμίζει τον προηγούμενο χρόνο και την παρουσία του Γιώργη, με αποτέλεσμα ο Πέτρος, ψυχικά φορτισμένος από τη θύμηση του φόνου, να αποκαλύψει στη Μαργαρίτα το έγκλημά του. Στους *Σκλάβους στα δεσμά τους* ο αφηγητής επαναλαμβάνει στο τελευταίο κεφάλαιο του έργου το πρώτο κεφάλαιο με κάποιες μικρές, αλλά, ουσιώδεις διαφορές. Με τον τρόπο αυτό φανερώνει αρχικά, όπως και στον *Κατάδικο*, την επίδραση του περιβάλλοντος στους ήρωες. Η κατάσταση της αρρώστιας του Άλκη, ανακαλεί στη μητέρα την αρρώστια του γιου της πριν ένα χρόνο. Έτσι το «είναι σαν τότες», ακούγεται διφωνικά, ανακαλώντας την περσινή κατάσταση, αλλά και τη κατάσταση πριν 25 χρόνια που πέθανε το πρώτο παιδί. Στο τελευταίο κεφάλαιο απουσιάζει η Ευλαλία και η μητέρα της, με αποτέλεσμα τα λόγια που αποδίδονταν από αυτές να τα λέει τώρα η γριά υπηρέτρια και έτσι να ακούγονται διπλά. Το περιβάλλον, επομένως, επιδρά έντονα στο ψυχισμό της κυρίας Φωτεινής, αφού της θυμίζει την περσινή κατάσταση, ενώ τα λόγια της γριάς υπηρέτριας ανακαλούν στην ηρωίδα τα λόγια της Ευλαλίας και της μητέρας της. Η επανάληψη, όμως, του πρώτου κεφαλαίου δίνει, αρχικά, την εντύπωση στον αναγνώστη ότι αφού πρόκειται για το ίδιο σκηνικό με το πρώτο κεφάλαιο, ο Άλκης θα γιατρευτεί και πάλι, όπως είχε γίνει και στην αρχή του έργου. Οι μικρές αλλαγές, όμως, στο λόγο του γιατρού και του αφηγητή υποδηλώνουν το τέλος του ήρωα, προκαλώντας την έκπληξη.

7. Σημαντικό ρόλο στη σχέση του Άλκη με την Ευλαλία διαδραματίζει ο γιατρός Στεριώτης. Ο γιατρός παρουσιάζεται από το πρώτο κεφάλαιο:

«Ήταν ένας άντρας σαράντα χρονών, ξακουσμένος πλια στη χώρα για τη βαθιά του επιστήμη και τη γιατρική του θαυματουργία. Ήταν ακόμη ξανθός, με μικρό μυτερό γενάκι που δεν ήθελε να ασπρίσει. Είχε μάτια γαλανά ξεθωριασμένα κι ανήσυχα κι ήταν μέτριος στο ανάστημα, με μαύρα, καινούργια και καλοφτιασμένα ρούχα. Εσταμάτησε μια στιγμή στην πόρτα, και το πρόσωπό του που ήταν χαρούμενο πάντα, σα να μην είχε ποτέ φροντίδες στην καρδιά του, ολομεμιάς εσκοτείνιασε. Εχαμογέλασε όμως πάλι αμέσως, επροχώρησε, κουνώντας περίεργα το λιγνό κορμί του, κι εχαιρέτησε φιλικά τες κυρίες:

«Γλίτωσέ μου τον!» επιθύρισε αμέσως η μητέρα σμίγοντας τα χέρια.

«Γλίτωσε μου τον!» παρακάλεσε και η Ευλαλία μ' ένα δάκρυ, κατεβάζοντας τα μάτια.

Ο γιατρός κοιτάζε με περιέργεια τη νέα, εδάγκασε μια στιγμή το χλομό του χείλι, εκατέβασε και κείνος το βλέφαρο και σοβαρά επιθύρισε:

«Αφού το φάρμακο δεν ενεργεί, πώς να βοηθήσω!» Και λέγοντας έτσι, έδινε το χέρι στες ξένες κυρίες.

Σε μια στιγμή ξαναείπε, κοιτάζοντας μ' ένα ανήσυχο χαμόγελο την Ευλαλία:

«Κι εσείς, πως εδώ;»

Η Ευλαλία έμεινε σοβαρή κι αμίλητη. Εκείνος πλησίασε το κρεβάτι.»²⁴⁹

Η εξωτερική περιγραφή του ήρωα, μεσήλικας με «καλοφτιασμένα ρούχα» και «με μυτερό γενάκι που δεν ήθελε να ασπρίσει», υποτυπώνει το χαρακτήρα του ανθρώπου που ενδιαφέρεται για τον εαυτό του και δε θέλει να γεράσει. Η δήλωση του αφηγητή ότι ήταν πάντα χαρούμενος χωρίς να έχει «φροντίδες στην καρδιά του» σε συνδυασμό με την αλλαγή της έκφρασής του όταν βλέπει «τες κυρίες», ανάμεσα σε αυτές και την Ευλαλία, («ολομεμιάς εσκοτείνιασε», «εδάγκασε μια στιγμή το χλομό του χείλι», «ανήσυχο χαμόγελο»), προσανατολίζουν το αναγνωστικό ενδιαφέρον στο λειτουργικό ρόλο που ενδεχομένως να διαδραματίσει ο γιατρός σε σχέση με την Ευλαλία και κατ' επέκταση σε ό,τι έχει συνάφεια με την προσωπική της ζωή (εν προκειμένω με τον Άλκη).

Αν η πρώτη "αμφίπλευρη" εικόνα του ήρωα (χαμόγελο μεν αλλά ανήσυχο) ορίζεται από την "εγγύτητά" του με την Ευλαλία (η κόρη του Οφιομάχου βρίσκεται σε θέση ισχύος), η απόδοση του σπιτιού του, μέσα από την οπτική γωνία του τελευταίου, προετοιμάζει για την οριστικοποίηση μιας εικόνας που πλέον δεν επιδέχεται αμφισημίας, εδραιωμένη καθώς είναι στη θέση του κυρίαρχου, σε απόσταση κύρους από τον ανίσχυρο:

«Κι εξέταζε τώρα με βλέμμα θαυμασμού ο Οφιομάχος τα βαριά καινούργια έπιπλα της κάμαρας, το πλούσιο γραφείο, το χνουδωτό κόκκινο χαλί, τα χρυσόδετα βιβλία μέσα στες όμορφες θήκες τους, τες ζωγραφιές που εκρεμόνταν στους τοίχους μέσα στις ακριβές κορνίζες τους, την ωραία λάμπα που κατέβαινε από το ψηλό ταβάνι, τα χίλια πράματα που ήταν τοποθετημένα εδώ και κει και που μαρτυρούσαν την αφθονία

²⁴⁹ Κ. Θεοτόκης, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, 16.

του σπιτιού εκείνου, κι εσύγκρινε με τον πλούτο που 'χε εμπρός του το θλιβερό του γραφείο στο παλιό του το σπίτι, με τα παλιά τα έπιπλα που ανάδιναν τη μυρωδιά του ξεπεσμού» (ό.π., 129).

Το σπίτι του γιατρού Στεριώτη σε πλήρη αντίθεση με την εικόνα του σπιτιού του Οφιόμαχου, επιβάλλεται με τη δύναμη του πλούτου του, ορίζοντας μετωνυμικά το ποιόν της συζήτησης που θα ακολουθήσει ανάμεσα στο γιατρό και τον γέροντα:

«Ήρθα . . . ήρθα . . . γιατί . . . Ναι, γιατί ο Χαντρινός. . . ξέρεις, γιατρέ μου αυτός»- κ' έκαμε με το χέρι ένα κίνημα σιμά στο πρόσωπό του για να δείξει το σχήμα της μύτης του τοκογλύφου- «αυτός, ξέρεις . . . μου μίλησε. Και μου μίλησε σαν απ' όνομά σου. Δεν ξέρω αν του είπες εσύ τίποτα, όχι καθαυτό απ' όνομα σου . . . Μα ας πούμε έτσι, σε κάποιον τρόπο . . . σαν πως; Κι εγώ δεν ξέρω! Και μου τα 'πε όλα. Κι ήρθα. Μεγάλη η τιμή, μεγάλη η καλοσύνη σου . . . Και μου είπε αυτός ο Μίμης πως μας έχεις σκλαβωμένους του λόγου σου, πως εγώ, ο Αλέξανδρος Οφιομάχος, που με βλέπεις εδώ, σου χρωστώ καπιτάλια! Μας έχεις στα χέρια σου και μας κάνεις ό,τι θέλεις! Μα . . .»

Ο γιατρός τον αντίσκοψε χαμογελώντας:

«Ο σκοπός της ζωής είναι η ευδαιμονία! Και ο σκοπός της ζωής μου θα 'ναι η ευτυχία της Ευλαλίας. Δηλαδή ο κύριος σκοπός, ο πρώτος σκοπός. Και φυσικά, θα είναι για 'με ευκολοπραγματοποιήτος, αφού ακραδάντως πιστεύω ότι θα είμαι ευτυχής μαζί της. Δώσετέ μας μόνο την ευχή σας. Ιδέτε, κύριε Οφιομάχε, ομιλώ επειδή σεις μου ομιλήσατε».

Και λέγοντας έτσι, μ' ένα χαμόγελο περηφάνιας, του άνοιξε μια δίφυλλη πόρτα και του έδειχνε το μεγάλο καινούργιο σαλόνι, με τα χρυσωμένα έπιπλα που άστραφταν, με τους πλούσιους καθρέφτες και το μεγάλο μαύρο πιάνο. Τον προσκάλεσε έπειτα στον πλατύν εξώστη και του 'δειξε απόκει, μέσα από τα τζάμια, τη διπλή ωραία κρεβατοκάμαρη, όπου κιόλας τα κρεβάτια ήταν στρωμένα αν και κανείς ακόμα δεν την εκατοικούσε, του 'δειξε κατόπι το λουτρό και την τραπεζαρία, κουνώντας τα έπιπλα, επαινώντας τους άξιους μαστόρους που τα είχαν κάμει, εξηγώντας το ύφος τους, λέγοντας που είχε βρεθεί το πρωτότυπο, και τέλος, όταν έβαλε πάλι τον Οφιομάχο να καθίσει στην πλατιά πέτσινη πολυθρόνα του γραφείου, του ξανάπε γελώντας:

«Δε νομίζετε και ο ίδιος πως, στο υλικό μέρος τουλάχιστο, η ευτυχία μας είναι ασφαλισμένη; Δώσετέ μας λοιπόν την ευχή σας!» (ό.π., 132-133)

[...]

«Η ζωή» του απάντησε ο γιατρός πειραγμένος και παίρνοντας το ασυγκίνητο ύφος της επιστήμης του, «είναι ένας ακατάπαυστος πόλεμος. *Bellum omnium contra omnes!* Αυτό το βλέπουμε παντού, σ' όλην τη φύση, στα ψυχωμένα και στ' άψυχα. Παντού ανταγωνισμός. Ο δυνατότερος νικάει! Γιατί θα 'ταν αλλιώς στον ανθρώπινον έρωτα; Τον Άλκη εγώ τον εγιάτρεψα με πόνους και μόχθους. Αλλά σήμερα βρίσκεται αντιμέτωπός μου, γιατί δεν πρέπει να θέλω τη νίκη; Όση δύναμη έχω στα χέρια μου, θα τη μεταχειριστώ. Και πρέπει! Δεν πιστεύω να περιφρονήθηκε η πρότασή μου, αλλιώς θα αισθανόμουν την προσβολή και σαν άνθρωπος και σαν άντρας. Όχι, βέβαια! Και λοιπόν, σας δηλώνω πως δεν αποσύρομαι. Όχι! Τώρα ξέρω πως η κυρία Ευλαλία δεν αισθάνεται σήμερα τη συμπάθεια που εγώ τρέφω γι' αυτήν. Θα ήθελα να μην ήταν έτσι. Είναι βέβαιο. Μα είναι ομοίως βέβαιο πως θα την αποχτήσει κατόπι. Γιατί τάχα δε θ' αγαπηθώ από μία γυναίκα, αφού εγώ θα την είμαι αφοσιωμένος;» (ό.π., 134).

Η απάντησή που δίνει ο γιατρός Στεριώτη στο γέρο Οφιομάχο, ο οποίος τον παρακαλεί να μην τον πιάσει οικονομικά, είναι διπλή. Αντί να απαντήσει στην οικονομική βάση που θέτει ο συνομιλητής του, τη μετατονίζει στο γάμο. Έτσι τα καπιτάλια και τα χρέη ακούγονται διπλά ως «ευδαιμονία», «ευτυχία» και «ευχή». Ο γιατρός βλέπει τη ζωή σα μια ακατάπαυστη μάχη. Ξέρει ότι έχει την οικονομική δύναμη και εξαιτίας αυτού μπορεί να υποτάξει τους πάντες, ιδιαίτερα τον Οφιομάχο που βρίσκεται σε άθλια οικονομική κατάσταση. Δείχνει με υπερηφάνεια τα έπιπλα του σπιτιού του, επιτονίζοντας την οικονομική του ευρωστία και κατ' επέκταση την ψυχική του δύναμη. Προσπαθεί ασκώντας οικονομική πίεση στον Οφιομάχο να καταφέρει να πάρει τη συγκατάθεσή του για το γάμο του με την Ευλαλία, μια συγκατάθεση όμως που αντιστρέφει τους πραγματικούς όρους συγκατάθεσης -που γίνεται ευχή- των γονέων για γάμο των παιδιών τους, καθώς διυλίζεται μέσα από το φίλτρο μιας διπλής υποβάθμισης: αφενός την έννοια της αγάπης σε συζυγική αφοσίωση («Γιατί τάχα δε θ' αγαπηθώ από μία γυναίκα, αφού εγώ θα την είμαι αφοσιωμένος;») αφετέρου της συζυγικής ευτυχίας, βασισμένης στην αγάπη, σε

οικονομική ευμάρεια («Δε νομίζετε και ο ίδιος πως, στο υλικό μέρος τουλάχιστο, η ευτυχία μας είναι ασφαλισμένη;»).

Ο δυναμισμός του γιατρού στοιχειοθετείται και μέσα από τη γνώμη που έχουν οι άλλοι ήρωες γι αυτόν: ο γερο- Οφιομάχος, η Αιμιλία, ο Άλκης και η Ευλαλία:

«Ήταν ο άνθρωπος που 'χε πίστη στον εαυτό του, στη δύναμή του και στη μοίρα του. Ένας από την καινούρια σειρά που εκυβερνούσε τώρα τον κόσμο» (ό.π., 134-135).

«Κι απ' όλους ύστερος του παρουσιάστηκε στο νου ο γιατρός Στεριώτης, ο άνθρωπος της νέας σειράς, καταχτητής μέσα σε μιαν κοινωνία που ήταν στες ύστερες στιγμές της. Αυτός τώρα ενικούσε κι εκείνον τον ίδιον . . . » (ό.π., 155).

«Κι έπειτα ο άντρας της Ευλαλίας, ο δυνατός άνθρωπος με το ξανθό γενάκι, ο άνθρωπος της μελέτης και της ενέργειας, που ήξερε πάντα τι ήθελε, που ελύγιζε όλα κάτω από τη θέλησή του, που υπόταζε τους άλλους και στο ύστερο ενικούσε. Και η σκέψη της άξαφνα εσταμάτησε, γιατί αναθυμήθηκε με στενοχώρια τη μορφή του ανθρώπου εκείνου, που στο μισοσκόταδο της κάμαρής της της φάνηκε αδιόρθωτα άσκημη, αδριά, χοντρή, μεγάλη, χυδαία και την εσύγκρινε αθέλητα με το ευγενικό πρόσωπο του Γιώργη, με τη σπάνια του χάρη. Κι εσυμπόνεσε την άτυχη Ευλαλία, που υποχρεωμένη ήταν να τον έχει πάντα σιμά της, να μοιράζει μ' εκείνον το κρεβάτι της. Ω, αυτή η ίδια δε θα μπορούσε ποτέ της να το υποφέρει ένα πράμα τέτοιο! Το πρόσωπό του θα κινούσε αδιάκοπα την αγανάκτησή της, δε θα μπορούσε ποτέ να συνηθίσει τους τρόπους του.» (ό.π., 220-221).

«Έπρεπε να ξέρει να κρίνει, κατόπι από τη θυσία της, πόσο τρυφερά αγαπούσε την οικογένειά της, και μάλιστα τον αδύνατο πατέρα της, έπρεπε να ξέρει πόση εντύπωση θα της έκανε η θλίψη του, η ντροπή του, η απελπισία του, και κείνες τες στιγμές δεν έπρεπε να μιλεί για κανένα πράμα, γιατί το μόνο που θα μπορούσε αληθινά να την παρηγορεί θα 'ταν μια τρυφερή και βαθιά αγάπη, αλλά εκείνος δεν είχε τέτοια μέσα στην άδεια καρδιά του. [. . .] Αλλά καθώς ήταν τώρα εκεί ομπρός της ο άντρας της, της εφανερωνότουν κάτω από την πλιο απαίσια όψη του, αδιάφορος για τον πόνο της, σκληρός καταχτητής της ευτυχίας- και η ζωή της- αχ! – ήταν στα χέρια του . . . » (ό.π., 244).

Οι αφηγημένοι μονόλογοι των πιο πάνω ηρώων, συγκλίνουν στη συγκρότηση μιας εικόνας ότι πρόκειται για ένα δυναμικό άνθρωπο που μπορεί να κυριαρχήσει στα πάντα με οποιοδήποτε τρόπο. Ο γιατρός Στεριώτης αντιπροσωπεύει το θρίαμβο της αστικής τάξης έναντι της αριστοκρατικής («Ένας από την καινούρια σειρά που εκυβερνούσε τώρα τον κόσμο»). Είναι ο δυναμικός κατακτητής που υποτάσσει τους πάντες με τη θέλησή του («ο δυνατός άνθρωπος με το ξανθό γενάκι, ο άνθρωπος της μελέτης και της ενέργειας, που ήξερε πάντα τι ήθελε, που ελύγιζε όλα κάτω από τη θέλησή του, που υπόταζε τους άλλους και στο ύστερο ενικούσε»), ο «σκληρός κατακτητής της ευτυχίας» που έχει, όμως «άδεια καρδιά».

Ο γιατρός καταφέρνει να υποτάξει το γέρο Οφιόμαχο και να παντρευτεί την Ευλαλία, οι προσπάθειές του, όμως, να κερδίσει το ενδιαφέρον της Ευλαλίας καταδεικνύονται μάταιες. Η Ευλαλία δε συγκινείται ούτε από τα πλούτη του, ούτε από τις επιστημονικές επιτυχίες του. Μέσα από τον πιο κάτω λόγο (ό.π., 237-243) παρουσιάζεται ο αναποδογυρισμένος κόσμος του ήρωα και οι οιονεί αξίες που τον τροφοδοτούν το γιατρό:

«Ο γιατρός Αριστείδης Στεριώτης edιάβαζε συγκινημένος στο ωραίο του γραφείο το υπόμνημά του, που το 'βλεπε τυπωμένο στο Δελτίο της γιατρικής Ακαδημίας των Παρισίων. Edιάβαζε μ' έμφαση, μεγαλόφωνα θαυμάζοντας το ύφος του, την περίπλοκη και σοφή φρασεολογία του, τους κακόηχους και βάρβαρους επιστημονικούς όρους, που κάποιους τους είχε πλάσει ο ίδιος, και κάθε τόσο εσταματούσε στην ανάγνωσή του συγκεφαλαιώνοντας στο μυαλό του τα διαβασμένα, ευχαριστημένος από την κανονική διατύπωση τους, από τη λογική τους μέθοδο, από τον τρόπο του που εξονύχιζε όλα τα ζητήματα ως τα τελευταία καθέκαστα [. . .] Δεκαέξι σελίδες έπιανε το υπόμνημά του, και από κάτω η υπογραφή του, τ' όνομα του φαρδύ πλατύ, με κεφαλαία γράμματα, σε γαλλική γλώσσα! Έταν ωραιότερο ακόμη, γιατί γαλλικά δεν εθύμιζε τίποτα. Τώρα σε λίγο, θα 'κραζε την Ευλαλία να της δείξει το Δελτίο, θα την άφηνε να το φυλλομετρήσει χωρίς να της ειπεί τίποτα, θα παραμόνευε μόνο το πρόσωπό της για να ιδεί τι εντύπωση θα της έκανε η καινούρια αυτή δόξα πο' παιρνέ τ' όνομά του. Δόξα, βέβαια! Ποιοι από τους ντόπιους επιστήμονες ετύπωναν υπομνήματα στο Δελτίο της γιατρικής Ακαδημίας των Παρισίων; Μάλιστα, των Παρισίων! Πόσοι από τους Έλληνες γιατρούς; Θα 'θελε να της το ξαναδιαβάσει ο ίδιος της Ευλαλίας, θα τον ευχαριστούσε πολύ να της το διάβαζε. Θα το θαύμαζε, βέβαια, κι εκείνη, αν το καταλάβαινε, θα εθαύμαζε

τουλάχιστον όσα θα καταλάβαινε, ήταν τόσο πλούσιο σε ιδέες, σε επιστημονικούς νεοτερισμούς, γι' αυτό ίσια ίσια θα 'κανε θόρυβο και σε λίγο, χωρίς άλλο, θ' άρχιζε να το συζητεί ο επιστημονικός κόσμος, βέβαια η σοφή Γερμανία! [. . .] Οι άλλοι έπρεπε να τον αναγνωρίσουν και το μέσο ήταν ο τύπος. Κι εξακολούθησε την ανάγνωσή του, χαϊδεύοντας το ξανθό γενάκι του, στραβώνοντας το κεφάλι του, χαμογελώντας με τα ωχρά του χείλη. Το άτονο βλέμμα του έβγαζε κάποτε ασυνήθιστες λάμπεις και η άκρη του ματιού του υγραινότου από τη συγκίνηση του. «Το ζώο», άρχιζε το υπόμνημά του, «που κατ' εξοχήν είναι αρμόδιο για μικροβιολογικά και βιολογικά πειράματα είναι ο χοίρος. Πρώτον, επειδή, όπως είπαν και οι παλιότεροι Έλληνες, οι αθάνατοι πρόγονοί μας, είναι ομοιότατο με τον άνθρωπο . . . » [. . .] Μα ας έκραζε επιτέλους την Ευλαλία! Ήταν περίεργος να ιδεί το πρόσωπό της μπρος σ' αυτήν την επιτυχία- θα 'μενε και τότες πάλι αδιάφορη; Τι αλλόκοτη γυναίκα ήταν κι αυτή η Ευλαλία. Κανένα πράμα δεν της έκανε εντύπωση. Κι ωστόσο, το ωραίο τους το σπίτι δεν είχε εκείνην την ανυπόφερτη μυρωδιά του ξεπεσμού, που την εγνώριζε τόσο εκείνη. Κι αυτός ο ίδιος, μη δεν ήταν γεμάτος φροντίδες για την καλοπέρασή της, μη δεν εθυσίαζε αρκετές ώρες από τες μελέτες του, από τα πειράματά του, από την πελατεία του, για να ξατρέχει όλα τα περιουσιακά μπερδέματα των Οφιομάχων; Δεν είχε βέβαια παράπονο κανένα από την Ευλαλία, κανένα, αλλά αισθανότου πως δεν τον αγαπούσε όσο του άξιζε, όσο άξιζε σ' έναν άνθρωπο σαν εκείνον. Ίσως όμως τώρα θ' αποχτούσε ομπρός της καινούριο γόητρο με τες μοναδικές του επιτυχίες και ο πάγος θα εραγιζότου τέλος. Ας μην εσυλλογιζότου κιόλας πάρα πολύ αυτή την ασήμαντη δυσαρέσκεια. Από τη γυναίκα ο άντρας έπρεπε να παίρνει ό,τι ημπορούσε να του δώσει. Ο Καρλάιλ πολύ σωστά έλεγε πως ο αισθηματισμός είναι η αρρώστια του αιώνα μας, ο ανώτερος άνθρωπος έπρεπε να είναι απαλλαγμένος από αυτές τις αδυναμίες, έπρεπε να ξέρει πως η γυναίκα ήταν πλάσμα με μικρό νου, με αλλόκοτη σκέψη, και πως μαζί της η συνεννόηση ήταν αδύνατη. Το μόνο που ο άντρας ημπορούσε ν' απαιτήσει από αυτήν ήταν η συζυγική πίστη, κι αυτήν έπρεπε το κράτος με τους νόμους του να την εξασφαλίζει, αφού αναγνώριζε σα θεμέλιο λίθο του την οικογένεια και αρχηγό της οικογένειας τον άντρα. Αλλά ο γιατρός ήταν βέβαιος πως από την Ευλαλία δεν είχε να κινυνέψει. Ο Άλκης Σωζόμενος, η παιδική της αδυναμία, δεν ήταν πλιά εκεί, αυτόν τον είχε κατανικήσει ο γιατρός Στεριώτης, η μονομαχία τους δεν ημπορούσε να τελειώσει παρά έτσι, σύμφωνα μ' ένα γενικό νόμο της βιολογίας- εκείνος έπρεπε να κάμει τόπο στον πλιο δυνατό. [. . .] Πόσο διαφορετική ήταν η κυρία Αιμίλια! Τον

εσυμπαθούσε, φαίνεται, από καιρό. . . Άλλος τύπος γυναίκας εκείνη. Από καιρό αυτή ευχαριστιόταν για κάθε κοινωνική του επιτυχία. [. . .] Γιατί τέλος πάντων δεν ήταν τέτοια και η Ευλαλία, παρά τον εμεταχειριζόταν πάντα μ' εκείνη την αδιάφορη ψυχρότητα; Τέλος πάντων, άνθρωπος ήταν κι εκείνος κι είχε ανάγκη από ένα στήριγμα στην εργασία του. Πούθε θα περίμενε αυτήν την υποστήριξη; Από τους Οφιομάχους; Τώρα που τους εγνώριζε, έβλεπε πως ήταν όλοι ζωντόβολα [. . .] Έπρεπε αλλού να στραφεί. Κι εγνώριζε μία γυναίκα, μίαν ωραία, καλή κυρία, που ήξερε να του δείχνει το θαυμασμό της. [. . .] Μα ας έκραζε τέλος πάντων την Ευλαλία, ήταν βέβαια χρέος της να χαρεί μαζί του, κι αυτός τώρα ήταν τόσο ανυπόμονος ν' ακούσει κάποιον έπαινο.» (ό.π., 237-243).

Ο αφηγητής διακωμωδεί τον ήρωα. Η περιγραφή του αλαζονικού τρόπου που διαβάζει, προκαλεί τη βαθιά ειρωνική αντιμετώπιση του αφηγητή με το σχόλιο για το όνομα του ήρωα γραμμένο στα γαλλικά («Ήταν ωραιότερο ακόμη, γιατί γαλλικά δεν εθύμιζε τίποτα»), άρρηκτα δεμένο με ομοειδές προηγούμενο σχόλιο για τα γαλλικά του ήρωα: «άξαφνα εμουρμούρισε με την άθλια γαλλική προφορά του (δεν ημπορούσε να μάθει καμιά ξένη γλώσσα) την τελευταία στροφή του τραγουδιού, και ξαναγέλασε ξεκαρδισμένος τη στιγμή που το κομμάτι ετελείωνε. Εγέλασαν πάλι και τα δυό αδέρφια», ό.π., 212).

Ο αφηγημένος μονόλογος του ήρωα («Η Ακαδημία . . . ο τύπος») με ένταση διατυπωμένος (ο ενθουσιασμός για τη μελέτη του και η επιθυμία του η επιτυχία να κεντρίσει το ενδιαφέρον της Ευλαλίας) διακόπτεται από τον ειρωνικά φορτισμένο παρατιθέμενο μονόλογο («Το ζώο . . . άνθρωπο»), όπου διαβάζει απόσπασμα από το έργο του, για να συνεχίσει με αφηγημένο μονόλογο, στον οποίο διαφαίνεται η δυσαρέσκειά του για την αδιαφορία της Ευλαλίας («Μα ας έκραζε επιτέλους την Ευλαλία [...] εντύπωση»). Στο λόγο του βρίσκουν "αρμόδια" θέση απόψεις του Καρλάιλ, που υποβαθμίζουν τη γυναίκα υποστηρίζοντας ότι «είναι ένα πλάσμα με μικρό νου και κάθε συνεννόηση μαζί της είναι μάταιη», γι' αυτό και το μόνο που θα έπρεπε να ενδιαφέρει έναν άντρα είναι να του είναι πιστή (όπως ο γιατρός είχε καταφέρει με την Ευλαλία, συντριβοντας τον Άλκη). Ο ξένος λόγος (Καρλάιλ) απαλύνει τη «δυσαρέσκειά του» ήρωα («Ας μην εσυλλογιζόταν κιόλας πάρα πολύ αυτή την ασήμαντη δυσαρέσκεια»), φωτίζοντας ταυτόχρονα την πηγή τροφοδοσίας του λόγου του.

Στο μονόλογο του ήρωα διαφαίνονται οι αξίες που τροφοδοτούν τον κόσμο του. Αξίες όπως «επιτυχία», «δόξα», θαυμασμός, («θα τον θαύμαζε κι εκείνη, αν τον καταλάβαινε»), αναγνώριση («οι άλλοι έπρεπε να τον αναγνωρίσουν»), γεγονός που τον αναβαθμίζουν σε ένα «ανώτερο» και «δυνατό» άνθρωπο και που θα έπρεπε να του εξασφαλίζουν, σύμφωνα με την αναποδογυρισμένη αντίληψή του, την αγάπη της γυναίκας του, αφού αυτός έχει φροντίσει «για την καλοπέρασή της». Αυτές οι αξίες είναι οι εγγυητές της ακεραιότητας του κόσμου του, γι' αυτό και όταν δεν βρίσκει την ανάλογη ανταπόκριση από την Ευλαλία, στρέφεται προς της Αιμίλια. Στον αφηγημένο μονόλογό του για την Αιμίλια, ο Στεριώτης εξισώνει την ωραιότητά της με εκείνην της γυναίκας του, επιτονίζοντας το ενδιαφέρον της πρώτης γι' αυτόν και τις επιτυχίες του, σε αντίθεση με την Ευλαλία, γι' αυτό και αποφασίζει να βρει μ' εκείνην την ευτυχία:

«Οι μεγαλύτερες λοιπόν ευτυχίες δεν άξιζαν τίποτα για την Ευλαλία, βέβαια μονάχα γιατί δεν τον αγαπούσε. Δεν την αγαπούσε τέλος πάντων ουτ' εκείνος! Ήταν δίκαιο. Δίκαιο μονάχα. Θα 'βρισκε αυτός τον τρόπο για να ζήσει ευτυχισμένος, γιατί δεν ήταν κουτός κι αυτός σαν τους Οφιομάχους. Θα δημιουργούσε μιαν άλλη ευτυχία. Η ευδαιμονία φανερά ήταν ο σκοπός της ζωής, δεν του έλειπαν τα μέσα, και η τύχη ίσως θα του χαμογελούσε άλλη μία φορά, γιατί ε γνώριζε την κυρία Αιμίλια Βαλσάμη. Αυτήν τη στιγμή άνοιξε η πόρτα κι έμπηκε στο γραφείο ο Πέτρος Αθάνατος, ντυμένος με τα παλιά του ρούχα, σκεβρωμένος, λιγνός, άσκημος. Το μάτι του έλαμπε ασυνήθιστα και τα χείλη του έλεγαν την κατάκαρδη πίκρα του.

Χωρίς να χαιρετήσει του είπε με μίσος:

«Η κυρία Αιμίλια Βαλσάμη σε περιμένει!»

Ο άλλος εγέλασε ευτυχισμένος» (ό.π., 245-246).

Η φράση «Οι μεγαλύτερες λοιπόν ευτυχίες δεν άξιζαν τίποτα για την Ευλαλία, βέβαια μονάχα γιατί δεν τον αγαπούσε» ακούγεται διπλά, αφού για τον γιατρό ευτυχία είναι οι επιτυχίες του στον επαγγελματικό τομέα και αγάπη το ενδιαφέρον της γυναίκας του στις επιτυχίες αυτές. Το νόημα συνεπώς λέξεων όπως «ευτυχία» και «ευδαιμονία» διαστρέφεται και περνά στη δικαιοδοσία ανθρώπων όπως η Αιμίλια που χρησιμοποιούν την αγάπη των άλλων για να εξυπηρετήσουν τις εκδικητικές τους διαθέσεις.

8. Το επόμενο ζευγάρι που κινεί την πλοκή του έργου είναι η Αιμίλια και ο Γιώργης. Η εξαιρετικής ωραιότητας Αιμίλια είναι παντρεμένη με έναν πλούσιο άντρα, τον Βαλσάμη -που όμως είναι άρρωστος-, και ζει με την προσδοκία του θανάτου του τελευταίου. Η εικόνα της ωραιότητάς της δεσπόζει από την αρχή του έργου, στο χορό του Αστέρη:

«Μια ψηλή δυνατή γυναίκα, ωραία και μεγάλη, με ξανθά μαλλιά, μπλεγμένα σε ζαφείρια και διαμάντια, με χοντρά κόκκινα χείλη και αστραφτερά γαλανά μάτια, και με άσπρο λαιμό σα μαρμαρένιον. Το μεταξωτό, σειρωτό, καστανό φόρεμά της άφηνε να φαίνεται μέρος από τες ωραίες πλάτες της κι από τον αλαβάστρινον κόρφο της» (ό.π., 71).

Αν η περιγραφή της Αιμίλιας θυμίζει την περιγραφή της Ευλαλίας που προηγήθηκε («Η Ευλαλία ήταν η ψηλότερη, μια νέα με πολύ ξανθά μαλλιά, πολύ άσπρη, με στρογγυλά μεγάλα φρύδια, με ζαφειρένια μάτια και με ροδοκόκκινα χείλη, χοντρά λιγάκι και ωραία», ό.π., 57), η σημαίνουσα διαφορά τους είναι ότι εδώ τονίζονται εκείνα τα στοιχεία που οδηγούν μετωνυμικά στην απόδοση της γυναίκας εκείνης που εξουσιάζει τους πάντες με το σώμα της, προκαλώντας ισχυρότατα πάθη (τα «χοντρά κόκκινα χείλη» και το κορμί της, όπως διαγράφεται από το φόρεμά της), όπως δείχνει ο παθιασμένος παράνομος έρωτας που ζει με το Γιώργη, τον αδελφό της Ευλαλίας. Ο εσωτερικός της κόσμος βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του αφηγητή, καθώς περιμένει τον Γιώργη να την πλησιάσει στο χορό, έχοντας ως μόνη μέριμνα τη διακρίβωση αν της είναι πιστός:

«Τι έκανε την ώρα εκείνη ο Γιώργης; Ήταν μόνος; Που ήταν όλες τις ώρες που δεν τον έβλεπε; τες περισσότερες ώρες της νύχτας και της μέρας;» (ό.π., 74).

Το πάθος με το οποίο αγαπά η Αιμίλια, ορίζει έναν βασανιστικό κύκλο εσωτερικών διεργασιών, που καταλήγουν καταστροφικές, βασισμένες καθώς είναι σε μια αναποδογυρισμένη εκδοχή αμοιβαιότητας αισθημάτων και ανταπόκρισης, όπου η αγάπη περιστρέφεται στον άξονα του μίσους και αντίστροφα:

«Την αρρώσταινε αδιάκοπα, την εσύγχυζε η φοβερή υποψία πως ο Γιώργης, αγάριστος, έβλεπε ίσως κι άλλες γυναίκες, εδοκίμαζε κι από κείνες τη γλύκα πο’

βρισκε μαζί της, εσπαταλούσε μ' αυτές τα φιλιά του, τες ευτύχιζε. Ω, θα μπορούσε να τον μισήσει θανάσιμα αν εβεβαιωνότου, θα πέθαινε καλύτερα, αφού δεν είχε σταθεί άξια να βαστάξει σιμά της έναν άνθρωπο με την τόση δύναμη που 'χε η αγάπη της! . . . », (ο.π., 75).

Η ηρωίδα βασανίζεται συνεχώς από την σκέψη ότι ο Γιώργης μπορεί να βλέπει κι άλλες γυναίκες, γιατί θεωρεί ότι η ευτυχία που μπορεί να προσφέρει ο Γιώργης ως ερωτικός σύντροφος, ανήκει προνομιακά σ' εκείνην, εκλαμβάνοντας ως τιμωρητέα σπατάλη ό,τι ενδεχομένως εκείνος πρόσφερε σε άλλες («εσπαταλούσε μ' αυτές τα φιλιά του, τες ευτύχιζε»). η δύναμη της αγάπης της βρίσκεται ως εκ τούτου στον αντίποδα της αντίληψης του γιατρού Στεριώτη, οδηγείται όμως εξαιτίας της τύφλωσής της στον ίδιο με εκείνον διχαστικό κόσμο, και αυτό προΐδεάζει για την εξέλιξη του έργου.

Παρατηρώντας το σχεδιάγραμμα στη σελίδα 174-177 η ηρωίδα αποκαλύπτεται τόσο μέσα από διαλόγους (ό.π., 78-80, 83-90, 185-190, 227-239), όσο και μέσα από μονολόγους (ό.π., 73-38, 139-151, 217-226). Οι μονόλογοι της ηρωίδας συχνά εξελίσσονται σε ένα είδος διαλόγου με τον εαυτό της:

«Θα 'ρχότου, τέλος πάντων, ή όχι; είπε με το νου της θυμώνοντας. Ω, θα 'ρχότου βέβαια. Κι όλην εκείνην τη νύχτα θα 'ξερε αυτή πώς να τον τιμωρήσει. Όλο διώχοντάς τον από σιμά της, δε θα τον άφηνε να της ξεφύγει, δε θα τον άφηνε πλια να χορέψει και θα 'ξερε βέβαια να του χαλάσει κάθε στιγμή χαράς. Κι ανυπομονούσε πάλι: Γιατί δεν ερχότου λοιπόν γλήγορα; Θα 'πρεπε η ίδια να σηκωθεί μπροστά σ' όλον εκείνον τον κόσμο; . . . » (ό.π., 77).

Στο τρίτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους αναπτύσσονται οι σκέψεις της Αιμίλιας, μέσα από το μονολόγό της, όπου προβάλλεται η διαμάχη που 'χε με το Γιώργη:

«Κι ο Γιώργης; . . . Ναι, ο Γιώργης- που να 'ταν αυτήν την ώρα; Που αλλού; Θα κοιμότου, βέβαια. . . ίσως. . . θα 'ταν χωρίς άλλο στο κρεβάτι του κι εκείνος. Την εσυλλογιζότου αυτός όταν ξυπνούσε; Ποιος το 'ξερε. . . Κι αν ναι, πως την εθυμότου; με αδιαφορία; με αγάπη; [. . .] Αλλά τώρα είχαν αποχτήσει μιαν ορμή ασυνήθιστη, η αγάπη της δεν κατόρθωνε να κυριαρχήσει, έμοιαζαν στην επανάσταση του σκλάβου που δε λογάριαζε τίποτα εμπρός του, ήταν συχνές, και τα λόγια που

έλεγαν τότες ο ένας του άλλου έμπαιναν καυτερά μέσα στα φυλλοκάρδια, εθύμιζαν κάποια τους πράξη που δεν ήθελαν να 'χε γένει, ανακεφαλαίωναν πάλι όλα τα περασμένα, τα λησμονημένα, τα συμπαθημένα πειράγματα. Γιατί; Γιατί αυτός εκηνυγούσε τώρα κι άλλες γυναίκες, μιαν από τες δύο Καλλέργη, -ω αυτές επαραδινόνταν τόσο εύκολα!- ή την κυρία Ουρανία Δαφνοπάτη. Δεν ήταν η πρώτη φορά στο χορό που τον είχε υποψιάσει. Κι αυτές τες ημέρες που δεν ερχότουν σπίτι της, που δεν τον έβλεπε καθόλου, θα μπορούσε να 'χε ξαναρχίσει. Ε βέβαια, τέτοιος ήταν! Δεν αγαπούσε ως κι αυτός παρά τη γυναίκα, σαν εκείνους τους άλλους. [. . .] Πως είχε πιαστεί πάλι αυτός ο καβγάς; Για τίποτα, για ένα τίποτα. Μα δε μπορούσε κιάλας αυτή να κάθεται ν' ακούει τες βρισιές του, την αδιάκοπη γρίνια του, ήταν πολύ μυγόγγιχτος αυτές τες μέρες. Τι του 'φταιγε τέλος πάντων αυτή αν το σπίτι του ήταν άνω κάτω, τι του 'φταιγε; Και δεν μπορούσε να 'ναι κι αυτή τρελή για να μη βλέπει πως ο γιατρός Στεριώτης ήταν χίλιες φορές προτιμότερος από τον Άλκη! Γιατί του κακοφαινότουν αυτό του Γιώργη; Ο γιατρός είχε πλούτη, είχε υγεία, είχε μια κοινωνική θέση. Ο άλλος δεν είχε τίποτα, και μάλιστα ούτε την υγεία. Τουλάχιστο αυτή η ίδια, αν είχε πάρει το Βαλσάμη άρρωστο, είχε πάρει έναν άνθρωπο πλούσιο- και πάλι επήγαν τόσο κακά, θα πήγαινε πολύ χειρότερα η Ευλαλία. Και της είχε αποκριθεί με μια αυθάδεια. . . Όλα τα δάχτυλα δεν ήταν όμοια, οι αδερφές του είχαν άλλη ανατροφή. Ανατροφή, μια φορά, στο σπίτι των Οφιομάχων, στο μουχλιασμένο παλιόσπιτο! Φτώχεια και περηφάνια!. . . (ό.π.,139-141).

Ο αφηγημένος μονόλογος της ηρωίδας έχει αρχικά τη μορφή επιτοπισμένων ερωταπαντήσεων, καθώς εξελίσσεται σε ένα διπλό έντονο διάλογο της Αιμιλίας με τον εαυτό της («Κι ο Γιώργης; . . . Ναι, ο Γιώργης- που να 'ταν αυτήν την ώρα; Που αλλού; Θα κοιμότουν, βέβαια. . . ίσως. . . θα 'ταν χωρίς άλλο στο κρεβάτι του κι εκείνος. Την εσυλλογιζότουν αυτός όταν εξυπνούσε; Ποιος το 'ξερε. . . Κι αν ναι, πως την εθυμότουν; Με αδιαφορία; με αγάπη»), επικεντρωμένο βασανιστικά και αδιέξοδα στην υποψία (ότι ο Γιώργης βλέπει κι άλλες γυναίκες), μεταστοιχειώνοντας την αγάπη σε ασφυκτικό συνειδησιακό έλεγχο (θέλει να ελέγχει το νου του Γιώργη). Στον αφηγημένο μονόλογό της αποδίδεται ο λόγος που έχει οδηγήσει στην απομάκρυνσή της από τον Γιώργη, διαθλασμένος μέσα από το ζήτημα της Ευλαλίας για τον επικείμενο γάμο της (η Αιμιλία πιστεύει ότι ο γιατρός Στεριώτης είναι καλύτερη επιλογή για την Ευλαλία, από τον Άλκη). Ο διάλογος γίνεται συνθετότερος καθώς παρεισφρέει ο λόγος του Γιώργη («Όλα τα δάχτυλα δεν ήταν όμοια, οι αδερφές του

είχαν άλλη ανατροφή») καθώς και η φωνή της Αιμιλίας που αντιδρά («Ανατροφή, μια φορά, στο σπίτι των Οφιομάχων, στο μουχλιασμένο παλιόσπιτο! Φτώχεια και περηφάνια! . . .»), οδηγώντας σε μια άκρως επιθετική διαλογική φορά της Αιμιλίας, αποτυπωμένη στις δύο τελευταίες λέξεις, που προοικονομούν τη μετέπειτα στάση της.

Τέσσερα κεφάλαια μετά στη συνάντηση της με τον Γιώργη, καθώς ο άντρας της είναι ετοιμοθάνατος, η Αιμιλία εκδηλώνει παθητικά για μια ακόμη φορά την αγάπη της, με αποτέλεσμα ο Γιώργης να ενδώσει και πάλι στον έρωτά της:

« «Ω, Γιώργη» του 'πε πάλι με πάθος, «γιατί μπορείς να πικραίνεις έτσι τον άνθρωπος που σ' αγαπά περισσότερο απ' ό,τι υπάρχει στον κόσμο, απ' όσους υπάρχουν στον κόσμο; Ω, Γιώργη! Πως μπορείς;»

Την κοιτάζε σαστισμένος. Από το μέτωπο του edιάβηκε ένα σύγνεφο. Η αγάπη της γυναικός εκείνης τον εκλόνιζε, αδυνάτιζε τη θέλησή του, έμπαινε μέσα στην καρδιά του. Την αγαπούσε ίσως; Την αγαπούσε ακόμη; Αυτή την ώρα του 'κανε μια βαθιά εντύπωση.

«Μα δε σου είπα;» της αποκρίθηκε. «Είναι μέσα!»

«Πως μπορείς!» τον αντίσκοψε με το ίδιο πάθος. «Εμέ;» την αγάπη μου; Μα δε βλέπεις τι είναι για μένα αυτή η αγάπη; Και ρωτάει, σου φαίνεται, ποιος είναι μέσα, και διαλέει, λες, την ώρα και τη στιγμή; Ω, μην είσαι ο άκαρδος άνθρωπος. . . Σ' ανάμενα εδώ, σε ανάμενα στο δρόμο για να σου τα ειπώ όλα, κι η γλώσσα τώρα δεν ξέρει να τα πει, δεν ξέρει να ειπεί πόσο μ' έκανε να υποφέρω η αγάπη, η αγάπη καταφρονημένη; Μα γιατί έτσι; Μ' απαρνιέσαι τόσον καιρό- και βρίσκεις τη δύναμη και δε μ' αφήνεις να σ' αγαπώ όσο θα 'θελα, να μη βλέπω ομπρός μου παρά την ευτυχία σου! Ω, Γιώργη! Μα γιατί, μα γιατί;»

Την άκουε ζαλισμένος από το βάθος της αγάπης της, το πρόσωπό του είχε χλομάσει και καταλάβαινε πως ήταν παρέτοιμος να παραδοθεί». (ό.π., 185-186).

Το αφηγηματικό σχόλιο «ζαλισμένος από το βάθος της αγάπης της» ορίζει έναν αφηγητή που φαίνεται εκ πρώτης όψεως να απομακρύνεται από την αμέτοχη εστίασή του και να παρουσιάζει τα λεγόμενα της Αιμιλίας ως ειλικρινή ένδειξη της βαθιάς της αγάπης προς το Γιώργη· το χρήμα ωστόσο θα δηλητηριάσει τη συνέχεια της επανεύρεσής τους, δημιουργώντας αζεπέραστα εμπόδια, με τον Γιώργη να αντικρούει τη δεσπόζουσα στο μυθιστόρημα αλλοτριωτική εξίσωση του γάμου με το οικονομικό

συμφέρον, σημασιολογώντας τα χρήματα της Αιμίλιας ως «το εμπόδιο στην αγάπη τους» (ό.π., 189).

Στις σελίδες 217-226 δεσπόζουν οι σκέψεις της Αιμίλιας, με σημείο κορύφωσης την απόφαση να βάλει σε εφαρμογή το σχέδιο της εκδίκης της (και εδώ παρά τις σημαίνουσες διαφορές, ανακαλείται ο Καραβέλας στο *Η Ζωή και ο Θάνατος του Καραβέλα*), προσεγγίζοντας ερωτικά το γιατρό Στεριώτη, ώστε να καταστρέψει τα δύο αδέρφια:

«Αυτή δε θα υπόμενε με καρτερία την περιφρόνηση. Όχι, όχι. Αυτή θα 'καιε τριγύρω της, θα 'καιε, ναι! πολύ πλιο τρομερή από το μικρό καντήλι που έτριζε τώρα, γιατί το γυαλί εραγιζότουν. Όχι, δε θα κοίταζε ποια πρόσωπα θα 'βλαφτε, δε θα την έμελε για τες ανθρώπινες καρδιές που θα πάθαιναν- καλύτερα μάλιστα αν θα επάθαινε κι εκείνος. Δε θα την έμελε για τους πόνους που θα γεννούσε η εκδίκησή της. Τι την έγνοιαζε για τους άλλους, αφού η ίδια ήταν βυθισμένη στην πίκρα, αφού υπόφερνε τα πλιο μαύρα βάσανα, αφού εκαταφρονιότουν το κορμί της, η ψυχή της, ο πόθος της, η αγάπη της. Κι από ποιον; Από εκείνον που ήταν το είδωλό της, που γι' αυτόν θα 'ταν παρέτοιμη να θυσιάσει τα πάντα, ως και τη ζωή της αν της το ζητούσε, αν της την ζητούσε μ' ένα βλέμμα αγάπης. Ω, πόσο τον αγαπούσε!

Κι εβάλθηκε πάλι να κλαίει μ' ένα πικρό παράπονο.

Τώρα πάλι η φαντασία της εδούλευε ακανόνιστα. Της παρουσίαζε σπαραχτικές εικόνες: φόνους, πυρκαϊές, καρβουνιασμένα χαλάσματα». Και η άρρωστη σκέψη της την ορμήνεψε άξαφνα πως έπρεπε να 'βρει τον τρόπο να 'χει έτοιμη κιόλας την εκδίκηση» (ό.π., 219).

Στη συνέχεια του μονολόγου της Αιμίλιας παρεισφρέει ο ξένος λόγος. Μεταφέρονται τα λόγια του Γιώργη που παρουσιάζουν τον ήρωα να θέλει να διακόψει τη σχέση του από την Αιμίλια («Αρκετά είχε ακούσει πως δεν ήθελε να την πάρει γυναίκα του, έπειτα που την είχε τόσον καιρό ερωμένη του» ό.π., 218) καθώς επίσης και τα λόγια του γιατρού, ο οποίος εγκωμιάζει την Ευλαλία στην Αιμίλια για τις χάρες της, αλλά ταυτόχρονα εκφράζει το παράπονό του για την αδιαφορία της και την υποτίμηση της οικογένειάς της προς το πρόσωπό του καθώς επίσης και τις δικές του προσπάθειες να τους αποδείξει ότι είναι αντάξιός τους (ό.π., 221-222). Οι δύο αυτοί λόγοι που παρεισφρέουν στο μονόλογο της Αιμίλιας επηρεάζουν τη σκέψη της. Συνειδητοποιώντας ότι ο Γιώργης πρόκειται να την εγκαταλείψει σε συνδυασμό με τη

γοητεία που ασκεί η ίδια στον ερωτικά απογοητευμένο από τη γυναίκα του γιατρό («ήξερε πως άρεσε η ίδια του γιατρού, ήταν όμορφη, ήταν νέα!», ό.π., 223) την οδηγούν στην επιθυμία για εκδίκηση. Με τις σκέψεις αυτές η Αιμίλια αποκοιμείται και την επομένη εμφανίζεται στο σπίτι της ο Γιώργης. Στο διάλογο που ακολουθεί μεταξύ τους (ό.π., 226-233) κυριαρχεί η Αιμίλια που επιτυγχάνει με τις δηλώσεις αγάπης να σαγηνεύσει τον Γιώργη που τελικά ενδίδει, ξεχνώντας την απόφαση του να χωρίσουν. Ωστόσο η επιθυμία της Αιμίλιας να μην κρατήσουν τη σχέση τους κρυφή και να παντρευτούν οδηγεί τον Γιώργη να την εγκαταλείψει, θεωρώντας ως εμπόδιο την περιουσία της. Ο δυνητικός λόγος του κόσμου στον πιθανό γάμο τους, ενώ η οικογένεια του Γιώργη είναι σε άσχημη οικονομική κατάσταση, λειτουργεί καταλυτικά στην απόφαση του Γιώργη, ενώ η Αιμίλια του καταλογίζει ότι η πραγματική αιτία είναι ότι δεν τη θεωρεί αντάξιά του («Δε μ' αγαπούσες ποτέ! Μ' απάτησες, ήθελες να διασκεδάσεις όπως όλοι. Ξέρω τι ήθελες, ξέρω. Να 'χω πάντα έναν άντρα σαν το Βαλσάμη, αδύνατον, άρρωστον, που να μη θυμώνει, να μην ενοχλεί για να γελάς εσύ μαζί του. Ήθελες έτσι να μ' έχεις! Και ντρέπεσαι τώρα τα πλούτη μου τάχα, γιατί ντρέπεσαι εμένα. Δεν είναι έτσι; Λέγε! Λέγε!» Την κοιτάζε φοβισμένος, αλλά της είπε ψυχρά και με κακία: «Ναι Αιμίλια», ό.π., 232)

Η Αιμίλια, φεύγει θριαμβευτής με τον γιατρό, πραγματοποιώντας την εκδίκησής της και οδηγώντας την οικογένεια Οφιομάχων στην καταστροφή («Και θα τον έπαιρνε για πάντα της Ευλαλίας, θα επικραϊνότουν η Ευλαλία, ήταν αδιάφορο, αλλά οι Οφιομάχοι θα 'χαναν το στήριγμά τους, τα χρέη τους θα τους εκυρίευαν, θα 'πεφταν πάλι στη φτώχεια, θα 'χαν άσκοπα θυσιάσει την Ευλαλία. Αυτή θα 'ταν η εκδίκησή της. Καλά εσυλλογιζότουν ο νους της! Ναι, ναι!», ό.π., 223-224).

9. Ο Γιώργης εμφανίζεται στο τέταρτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους. Ήταν «ένας νέος είκοσι οχτώ χρονών, που έμοιαζε πολύ του πατέρα του αλλά που ήταν πολύ ψηλότερος του, λυγρός και καλοντυμένος, με καστανά σγουρά μαλλιά, με ζωηρά, γλυκά καστανά μάτια και με μικροστό, κομμένο μουστάκι» (ό.π., 55). Από τον πατέρα του μαθαίνουμε ότι σπούδασε νομική στο Παρίσι, ξοδεύοντας πολλά λεφτά και δεν εξασκεί το επάγγελμά του (ό.π., 56). Ο Γιώργης κρίνει απαραίτητο να πουληθούν τα πάντα για να ξοφληθούν τα χρέη (ό.π., 57), ενώ στο γάμο της Ευλαλίας με το γιατρό, τηρεί ουδέτερη θέση, καθώς είναι επιστήθιος φίλος του Άλκη, αλλά και συμπονεί την αδελφή του, καθώς ο ίδιος ζει ένα παράνομο έρωτα με την Αιμίλια.

Ο Γιώργης γενικά, όπως και ο αδερφός του ο Σπύρος, είναι παθητικός ήρωας. Αναγνωρίζει τα προβλήματα της οικογένειάς του, αλλά δεν κάνει τίποτα ουσιαστικό για να βοηθήσει. Η λύση γι' αυτόν δεν είναι η εργασία, αλλά το ξεπούλημα της οικογενειακής περιουσίας για να ξεφληθούν τα χρέη ή ο γάμος της Ευλαλίας με τον πλούσιο γιατρό Στεριώτη. Η αδυναμία του χαρακτήρα του παρουσιάζεται και στη σχέση του με την Αιμίλια, εξαρτημένος καθώς είναι από τα ερωτικά θέληγträ της:

«Από τρία χρόνια τον εβαστούσε σκλάβο σιμά της και τα δεσμά του εγενόνταν τώρα ολοένα σφιχτότερα. . . και δεν έχει τη δύναμη να επαναστατήσει ενάντια σ' εκείνη τη σκλαβιά, κι ας μην ήταν εκείνη ούτε η πρώτη ούτε η μόνη του αγάπη. Τον εβαστούσε με την ασυνήθιστη ομορφιά της, με την ορμή του πάθους της, με την αχόρταγη, θερμή και δυνατή αγάπη της, με τα μάγια του κόκκινου και υγρού χειλιού της που ήταν πάντα παρέτοιμο να φιλήσει, με το θεϊκό της παράστημα, με τα ξανθά μαλλιά της, με το μαρμαρένιο λαιμό της, και η δύναμη της θέλησής τον εκυβερνούσε, τον είχε κάμει δικό της, χωρίς βούληση ελεύθερη και συχνά χωρίς λογικό [. . .] Εσεβόνταν όλοι το πάθος της, εσυχωρούσαν εύκολα σ' αυτήν ό,τι θα 'ταν σφάλμα βαρύ για τους άλλους, κι εκοίταζαν με συμπάθεια την ωραία γυναίκα χωρίς να τολμά κανείς να την κατακρίνει, σα να αναγνώριζαν όλοι πως αληθινά εκείνη ήταν το ανώτερο πλάσμα που ανάγκη δεν είχε να παρακολουθεί τους παραδεγμένους ηθικούς νόμους ή να υποτάσσεται στην ψεύτρα υποκριτική αρετή που εσκλάβωνε όλους τους άλλους» (ό.π., 79).

Τα δικά του δεσμά είναι ο πόθος του για τη Αιμίλια η οποία ελέγχει τους άντρες (άντρα της, Πέτρο, Γιώργη, γιατρό), γι' αυτό και κάθε ελάττωμά της ξεχνιέται ως «ανώτερο πλάσμα» που θεωρείται απ' όλους («κι εκοίταζαν με συμπάθεια την ωραία γυναίκα χωρίς να τολμά κανείς να την κατακρίνει, σα να αναγνώριζαν όλοι πως αληθινά εκείνη ήταν το ανώτερο πλάσμα που ανάγκη δεν είχε να παρακολουθεί τους παραδεγμένους ηθικούς νόμους ή να υποτάσσεται στην ψεύτρα υποκριτική αρετή που εσκλάβωνε όλους τους άλλους»).

Στη σχέση του με την Αιμίλια και στο έντονο πάθος που βιώνουν, οδηγούμαστε αναδρομικά μέσα από σκέψεις του Γιώργη, ο οποίος αν και αναγνωρίζει την αγάπη της για εκείνον, δεν συναινεί πλήρως, νιώθοντας «[...]δισταγμό και [...] βάρος στη συνείδηση του» (ό.π., 80) και θεωρώντας «πρόσκαιρο» το δεσμό τους (ό.π., 80). Μετά το θάνατο του άντρα της αποκαλύπτεται ότι το εμπόδιο δεν ήταν ουσιαστικά ο

γάμος της, αλλά η περιουσία που κατέχει. Στο μεταξύ τους διάλογο καθώς και στα σχόλια του αφηγητή, γίνεται εμφανές ότι ο χωρισμός τους δεν είναι εύκολη απόφαση. Η φωνή του χάνεται μπροστά στη σαγηνευτική παρουσία της και ο Γιώργης υπνωτισμένος από την ωραιότητά της ξεχνά το σκοπό του:

«Αμέσως εστοχάστηκε όλην την αδυναμία του χαρακτήρα του. Ήταν κι αυτός γιος του πατέρα του. Είχε έρθει εκεί χωρίς να το θέλει, για να της εξηγήσει, έλεγε με τον εαυτό του, αυτό που ενόμιζε πως ήταν το χρέος του. Αυτή τη φορά θα 'ταν η ύστερη που επήγαινε στο σπίτι της, αφού εκείνη δεν ήθελε να ξακολουθήσει πλια η παράνομη σχέση τους. Ένα όμως ήταν βέβαιο: πως αυτός δε μπορούσε να πουληθεί στα πλούτη της. Η καρδιά του δεν το 'στεργε. Όσο ο νους του μπορούσε σωστά να δουλεύει, δε θα το 'κανε, δεν έπρεπε ποτέ να το λησμονήσει αυτό. Όχι, αυτό δε θα το 'κανε. Κι ήξερε ωστόσο πως ο χωρισμός του ήταν δύσκολος, γιατί κιόλας τον εσυγκινούσε η γυναίκα που αγαπούσε, γιατί δεν επιθυμούσε να την πικράνει κι έβλεπε πως τον επαράσερνε, πως έκανε τέλος εκείνη ό,τι ήθελε, έβλεπε πως έμενε ομπρός της βουβός ή εμιλούσε αλλιώς παρά όπως είχε αποφασίσει, κι εφοβότουν μήπως έπαιρνε αδιόρθωτα τον κατήφορο. Όχι, όχι, αυτό ήταν το μόνο πράγμα που δε θα 'κανε- αυτός, ο Γιώργης Οφιομάχος.» (ό.π., 229-230).

Ο ήρωας συνειδητοποιεί την αδυναμία του χαρακτήρα του («Αμέσως εστοχάστηκε όλην την αδυναμία του χαρακτήρα του.») και την επιρροή που έχει πάνω του η Αιμίλια («έβλεπε πως τον επαράσερνε, πως έκανε τέλος εκείνη ό,τι ήθελε, έβλεπε πως έμενε ομπρός της βουβός ή εμιλούσε αλλιώς παρά όπως είχε αποφασίσει, κι εφοβότουν μήπως έπαιρνε αδιόρθωτα τον κατήφορο»), γι' αυτό και ενεργοποιεί τη λογική («Όσο ο νους του μπορούσε σωστά να δουλεύει»). Έτσι, ο Γιώργης όπως και η Ευλαλία, βρίσκονται σ' ένα δίλλημα μεταξύ της λογικής και της καρδιάς, που αντιμετωπίζουν με διαφορετικό τρόπο, που αποκτά ιδιαίτερη ένταση στην περίπτωση του Γιώργη, όπως δείχνει ο καταληκτικός διάλογός τους:

«Είσαι σκληρός, ως και συ! Δε μ' αγαπούσες ποτέ! Μ' απάτησες, ήθελες να διασκεδάσεις όπως όλοι. Ξέρω τι ήθελες, ξέρω. Να 'χω πάντα έναν άντρα σαν το Βαλσάμη, αδύνατον, άρρωστον, που να μη θυμώνει, να μην ενοχλεί- για να γελάς εσύ μαζί του. Ήθελες έτσι να μ' έχεις! Και ντρέπεσαι τώρα τα πλούτη μου τάχα, γιατί ντρέπεσαι εμένα. Δεν είναι έτσι; Λέγε! Λέγε!»

Την εκοίταξε φοβισμένος, αλλά της είπε ψυχρά και με κακία:

«Ναι Αιμίλια»

Εκείνη άλλαξε όλα τα χρώματα. Η αγάπη της λοιπόν δεν ήταν αρκετή για να την εξαγνίσει; Κι ετολμούσε ο άκαρδος άνθρωπος να προφέρει μ' εκείνον τον τρόπο την αδιόρθωτη προσβολή του. Γι' αυτό την εθεωρούσε κατώτερη του, ανάξια για κείνον, γι' αυτό περιφρονούσε τα πλούτη της. Γι' αυτό δεν μπορούσε να την αγαπήσει; Μα από την αρχή, βέβαια, δεν την αγαπούσε, την εγελούσε, την εγελούσε και μία στιγμή πρωτύτερα. Η αγάπη δε γνωρίζει κανένα εμπόδιο!

Ένα άλλο κύμα οργής της ανέβηκε στο κεφάλι.

«Ζητιάνε περήφανε!» του 'πε με περιφρόνηση. «Δεν επούλησες την Ευλαλία;»

Η βρισιά έκαμε το Γιώργη ν' αλλάξει χρώμα. Εκατάλαβε πως εκείνη τη στιγμή κάτι εχαλιότουν αδιόρθωτα μεταξύ τους. Εκατάλαβε πως κι ο ίδιος εθύμωσε.

«Ας χωριστούμε» της είπε τρέμοντας και δίνοντάς της το χέρι, «σαν άνθρωποι που αγαπήθηκαν»

[. . .]

«Αχάριστε! Ζητιάνε! Παλιάνθρωπε!»

Και τον έπιακε από το χέρι και τον εκουνούσε μ' όλη της τη δύναμη γονατίζοντας στο κρεβάτι:

«Παλιάνθρωπε, Οφιομάχε!»

Ο Γιώργης μ' ένα κίνημα ελευτέρωσε το χέρι του. Η απόφαση του είχε δυναμώσει. Η ψυχή του ήταν αδιάφορη τώρα» (ό.π., 232-233).

Η παραδοχή του Γιώργη ότι «διασκέδαζε» τόσο καιρό μαζί της, οδηγεί την ηρωίδα στην πίστη ότι τα χρήματα δεν είναι το εμπόδιο της σχέσης τους, αφού «η αγάπη δε γνωρίζει κανένα εμπόδιο! Το γεγονός αυτό οδηγεί στην λεκτική επίθεση της Αιμίλιας, καθώς τον αποκαλεί «ζητιάνο» και τον κατηγορεί ότι πούλησε την Ευλαλία. Η τελευταία προσβολή επηρεάζει τον Γιώργη καθώς γνωρίζει ότι πραγματικά δεν έκανε κάτι για να εμποδίσει τη θυσία της αδερφή του, αλλά ούτε και βοήθησε την οικογένεια του να ξεφύγει από το χρέος, γι αυτό και δίνει το οριστικό τέλος στη σχέση τους και αποχωρεί. Όταν μαθαίνει στη συνέχεια ότι η Αιμίλια φεύγει με το γαμπρό του για την Αθήνα, δεν κάνει τίποτα για να σώσει το γάμο της αδερφής του, αλλά ούτε και τη δική του παλιά σχέση, παραμένοντας αδρανής στον ακινητοποιημένο κόσμο του.

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, η αφηγηματική πλοκή του έργου είναι γραμμική και εξελίσσεται κανονικά, με αναδρομές στο παρελθόν μέσα από τις σκέψεις (ό.π., 61, 82, 93) ή τις αφηγήσεις των ηρώων (όλο το δεύτερο κεφάλαιο. Η αφήγηση διακόπτεται μόνο από τη σύντομη παρουσία του Πέτρου Αθάνατου και από τον Αλέξανδρο Οφιόμαχο). Οι ήρωες προβάλλονται με την εξωτερική περιγραφή τους, την περιγραφή του περιβάλλοντος χώρου, το δικό τους λόγο, τις περιγραφές και τα σχόλια του αφηγητή.

Όσον αφορά τον λόγο του αφηγητή, στο έργο παρατηρούνται αρκετές περιγραφές των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των ηρώων αλλά και του εξωτερικού και εσωτερικού χώρου που περιβάλλει τους ήρωες. Οι περιγραφές επιτελούν τριπλή λειτουργία: ενίοτε εισάγουν τον αναγνώστη σε ένα διαφορετικό σκηνικό (ό.π., 32, 66), άλλοτε δείχνουν τα αισθήματα των ηρώων που έρχονται σε αντίθεση με τη ζωή των άλλων ανθρώπων (ό.π., 121) και άλλοτε η περιγραφή στοχεύει στο να συμπληρώσει την προσωπικότητα των ηρώων, καθώς υπάρχει μια μετωνυμική σχέση μεταξύ του ήρωα και του φυσικού του περιβάλλοντος (ό.π., 32-33 και 129). Οι περιγραφές που επαναλαμβάνονται επιτελούν διπλή λειτουργία, άλλοτε τονίζουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας των ηρώων (περιγραφές των φυσιογνωστικών χαρακτηριστικών) που καθορίζουν την εξέλιξη του έργου (περίπτωση γιατρού Στεριώτη), άλλοτε προϊδεάζουν το τέλος (περιγραφή του Άλκη) και σε κάποιες περιπτώσεις προκαλούν την έκπληξη του αναγνώστη, ο οποίος διαβάσει μια πανομοιότυπη περιγραφή αναμένοντας την ίδια εξέλιξη της δράσης με την πρώτη, η διαφοροποίηση όμως του τέλους, προκαλεί την έκπληξη (πρώτο και τελευταίο κεφάλαιο του έργου).

Ο μετατιθέμενος λόγος έχει ως στόχο είτε να παρωδήσει το λόγο του ήρωα (περίπτωση του γιατρού Στεριώτη), είτε να ορίσει την προοπτική του ήρωα και να δείξει κάποιους δεσμούς συμπάθειας του αφηγητή με αυτόν.

Ως προς τον αναφερόμενο λόγο, οι ήρωες εκφράζονται τόσο μέσα από τα διαλογικά μέρη, όσο και μέσα από τους μονολόγους. Συγκεκριμένα στο έργο παρατηρούνται και τα τρία είδη διαλόγου: ο προσωπικός διάλογος, στον οποίο τα διαλεγόμενα πρόσωπα τοποθετούν τις διαφορές τους σε επίπεδο προσωπικής επιβολής χωρίς ιδιαίτερη συζήτηση επί του θέματος, ο περιστασιακός διάλογος που μπορεί να προκληθεί από το εκάστοτε περιβάλλον, να γίνει θέμα του να το μεταβάλει ή και να το σταματήσει, ο διάλογος-συζήτηση, ο οποίος θεωρείται διάλογος

ανταλλαγής σκέψεων και γίνεται κάτω από συνθήκες κατάλληλες για συζήτηση. Παρατηρείται, επίσης, μονολογοποίηση του διαλόγου, η περίπτωση στην οποία ένας από τους συνομιλητές κυριαρχεί στη συζήτηση και σταδιακά μειώνει τη δυνατότητα παρέμβασης των άλλων. Δεν παρατηρείται η περίπτωση όπου η ομοφωνία των διαλεγόμενων φτάνει σε τέτοιο βαθμό, ώστε η πολλαπλότητα των προοπτικών για διάλογο, να εξαφανίζεται ούτε οι περιπτώσεις στις οποίες ο καθένας από τους συνομιλητές ακολουθεί μια δική του γραμμή και έχουμε έτσι μονολογοποίηση του διαλόγου καθώς δεν υπάρχει κοινό περιβάλλον αναφοράς, κοινό θέμα, ή αλληλεπίδραση προοπτικών. Στην περίπτωση μονολογοποίησης του διαλόγου ο στόχος δεν είναι να προβληθεί ο ηγετικός ρόλος του ομιλητή, αλλά αντίθετα η δεινή θέση στην οποία βρίσκεται ο ήρωας (πρβ. λόγος Οφιομάχου, ό.π., 132). Επίσης για πρώτη φορά στα έργα του Θεοτόκη υπάρχει ο συζητητικός τύπος διαλόγου (στο 5^ο και 6^ο κεφάλαιο, 88- 106) ενώ παράλληλα στο μυθιστόρημα αρχίζει να διαμορφώνεται και ο σπασμωδικός λόγος (ό.π., 120 και 132-134)²⁵⁰.

Ο αφηγητής επιλέγει πολύ συχνά να μη βάζει αυτούσιους διαλόγους αλλά να παρουσιάζει τα γεγονότα μέσα από τις σκέψεις των ηρώων υπό τη μορφή μονολόγων ή κρυμμένων διαλόγων. Η αφηγηματική αυτή τεχνική φωτίζει περισσότερο τον εσωτερικό κόσμο των ηρώων. Άλλοτε οι μονόλογοι οδηγούν τον ήρωα στην αυτογνωσία (Ευλαλία, Άλκης, Γιώργης), άλλοτε θαμπώνουν εντελώς την κρίση του και τον οδηγούν σε σκοτεινές ιδέες (Αιμιλία). Η επιλογή του αφηγητή να χρησιμοποιήσει κυρίως αφηγημένους μονολόγους και όχι παρατιθέμενους φανερώνει ότι οι ήρωες δεν έχουν ακόμη αυτονομηθεί, γεγονός που συγκλίνει στην άποψη της κατάταξης του έργου πριν από το έργο *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*.

Παρά το γεγονός ότι οι μονόλογοι οδηγούν κάποιους ήρωες σε αυτογνωσία συνειδητοποιώντας το λάθος τους και τις αδυναμίες τους, οι ήρωες δεν κάνουν τίποτα αξιόλογο για να αλλάξουν τη μοίρα τους. Γενικά όλοι οι ήρωες στο έργο *Οι Σκλάβοι στα δεσμά τους* παρουσιάζονται αδύναμοι να αποκτήσουν αυτό που επιθυμούν. Η Ευλαλία δεν παντρεύεται τον Άλκη, ο οποίος στο τέλος πεθαίνει, ο γιατρός δεν κερδίζει την αγάπη της Ευλαλίας, αλλά φεύγει με την Αιμιλία που δεν τον αγαπά πραγματικά, η Αιμιλία φεύγει με το γιατρό Στεριώτη αποφασισμένη να εκδικηθεί το

²⁵⁰ M. M. Bakhtin, *Ζητήματα της ποιητικής*, 329-330.

Γιώργη που δεν την παντρεύεται, ο Γιώργης μένει μόνος, ο Σπύρος αυτοκτονεί και ο γέρος Οφιόμαχος τρελαίνεται.

Όπως προαναφέρθηκε, η πρώτη χειρόγραφη μορφή του έργου είχε τίτλο *Άλκης Σωζόμενος* ενώ αργότερα ο συγγραφέας είχε επιλέξει τον τίτλο *Περιττή Θυσία*. Είναι ευλογοφανές ότι ο συγγραφέας αρχικά θα έδινε πρωταγωνιστικό ρόλο στον Άλκη, και στη δεύτερη εκδοχή του έργου, στη θυσία της Ευλαλίας. Με την τελική επιλογή του συγγραφέα, όμως, να τιτλοφορήσει το έργο του *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, τονίζεται ότι πλέον όλοι οι ήρωες κατέχουν σημαντική θέση στο έργο και θέμα του έργου είναι τα δεσμά του κάθε ήρωα που τον καθιστούν σκλάβο. Για κάθε ήρωα τα δεσμά είναι διαφορετικά, αλλά κυρίως σχετίζονται με την Αγάπη και την Τιμή. Η Αιμίλια και ο Άλκης είναι δέσμιοι του έρωτα που νιώθουν για τον Γιώργη και την Ευλαλία αντίστοιχα. Η Αιμίλια ζει ένα παθιασμένο έρωτα με τον Γιώργη, ο οποίος εξελίσσεται σε ασφυκτικό συνειδησιακό έλεγχο του δεύτερου. Η λεπτή γραμμή μεταξύ αγάπης και μίσους διαφαίνεται στους αντιφατικούς εσωτερικούς μονολόγους της ηρωίδας, όπου η αγάπη περιστρέφεται στον άξονα του μίσους και αντίστροφα, δηλητηριάζοντας τη σχέση και αποβαίνοντας καταστροφική με αποτέλεσμα το χωρισμό και την εκδίκηση της Αιμίλιας. Ο Άλκης, από την άλλη, μόνο κοντά στην Ευλαλία νιώθει δυνατός, γεγονός που τον αναδεικνύει σε ένα αδύναμο ήρωα να αναλάβει πρωτοβουλίες, γι' αυτό και όταν την χάνει οριστικά πηγαίνει στα ξένα και στο τέλος πεθαίνει. Για την Ευλαλία, το Γιώργη και το γέρο Οφιόμαχο τα δεσμά τους είναι η Τιμή. Η Ευλαλία νιώθει υπόχρεη στην οικογένειά της και πιστεύει ότι πρέπει να θυσιαστεί για να γλιτώσει την τιμή της οικογένειάς της. Ακόμη και όταν μαθαίνει ότι ο άντρας της την εγκατέλειψε φεύγοντας με την Αιμίλια, αυτή μένει πιστή στον άντρα της, υποταγμένη σε μια αντεστραμμένη έννοια ηρωισμού, η οποία επιβάλλει την υποταγή στη μοίρα, αρνούμενη την αγάπη του Άλκη. Ο γέρος Οφιόμαχος, ζώντας σε καθεστώς αριστοκρατικής αμεριμνησίας, θυσιάζει την Ευλαλία για να προστατεύσει την τιμή της οικογένειάς του από τον οικονομικό ξεπεσμό, αποποιούμενος των ευθυνών. Όταν ο κόσμος των δικών του αξιών καταρρέει, τρελαίνεται. Ο Γιώργης θεωρεί ντροπή να παντρευτεί μια γυναίκα που έχει περισσότερα λεφτά από εκείνον. Συνειδητοποιώντας τον συνειδησιακό έλεγχο που δέχεται από αυτή και φοβούμενος την αυξανόμενη εξάρτηση, λόγω των χρημάτων που κατέχει αυτή σε αντίθεση με τον ίδιο, αποφασίζει να χωρίσουν.

Εν κατακλείδι, οι ήρωες του έργου είναι προβλέψιμοι γιατί ο αναγνώστης καταλαβαίνει μέσα από την αφηγηματική επιλογή του συγγραφέα τι πρόκειται να

συμβεί. Όλοι οι ήρωες είναι «σκλάβοι στα δεσμά τους» και ο αφηγητής τους αφήνει μετέωρους στο έργο.

ΡΕΒΕΚΚΑ ΣΥΜΕΟΥ

ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η συγκεκριμένη μελέτη ασχολήθηκε με την εξέλιξη των ηρώων στα ώριμα έργα του Θεοτόκη, στις τρεις δηλαδή νουβέλες, *Η τιμή και το χρήμα*, *Ο κατάδικος*, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* και στο μυθιστόρημα *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*. Εξετάστηκε ο τρόπος εξέλιξης των αφηγηματικών ηρώων μέσα από τη σχέση τους με τους άλλους ήρωες (διαλογικά μέρη), το δικό τους λόγο (εσωτερικός μονόλογος/διάλογος) αλλά και την παρουσία τους μέσα από τα αφηγηματικά σχόλια, τις περιγραφές και τη σχέση τους με τον περιβάλλοντα χώρο.

Σημαντικό στοιχείο αποτελεί η αναζήτηση και η ερμηνεία του ιδιαίτερου στίγματος της εξέλιξης των αφηγηματικών ηρώων, με άξονα αναφοράς τη θεμελιώδη διάκριση μεταξύ *τύπων* (στη γραμμή των αφηγηματικών κατακτήσεων του Balzac στην *Ανθρώπινη Κωμωδία*) και χαρακτήρων (όπως οι τελευταίοι ορίζονται στο πλαίσιο της παράδοσης του ευρωπαϊκού ρεαλιστικού μυθιστορήματος)²⁵¹. Για το λόγο αυτό θα εξεταστούν οι άντρες-ήρωες και οι γυναίκες- ηρωίδες ξεχωριστά απαντώντας στο ουσιώδες ερώτημα: κατά πόσο οι ήρωες του Θεοτόκη αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα τύπων ή χαρακτήρων.

Ήρωες

Οι ήρωες στην *Τιμή και το Χρήμα* (Αντρέας, μπάρμπα- Σπύρος, γέρο-Τρινκουλος) διαφοροποιούνται από τα παλαιότερα έργα του συγγραφέα, καθώς η ψυχογραφική τάση του αφηγητή και ο ρεαλιστικός προσανατολισμός του ξεπερνούν τα νιτσεικά πρότυπα των προηγούμενων έργων. Ο γέρο-Τρίνκουλος είναι ο ανήμπορος γέρος που δε μπορεί να συντηρήσει την οικογένειά του, παρά μόνο σπαταλά το χρήμα του στα χαρτιά και το ποτό, βασιζόμενος στη γυναίκα του για να αναλάβει τα οικογενειακά ζητήματα. Ο μπάρμπα Σπύρος σκιαγραφείται αμυδρά ως ο δυναμικός θεός του Αντρέα που του ορίζει το καθήκον του προς την οικογένεια του και τη διατήρηση της κοινωνικής του θέσης. Με την περιγραφή του Αντρέα αρχίζει να αναδύεται, για πρώτη φορά εκτενώς, ο εσωτερικός κόσμος του αντρικού φύλου, καθώς απεικονίζεται με ανθρώπινες διαστάσεις, παρουσιάζονται οι σκέψεις και τα διλλήματα του και βιώνει μια εκκρεμότητα, αδυνατώντας να δώσει λύση στα

²⁵¹ Για τα χαρακτηριστικά στοιχεία των τύπων και των χαρακτήρων βλ.: Εισαγωγή, 19-21.

προβλήματά του. Πρόκειται για άνθρωπο με αδυναμίες και πάθη, που επηρεάζεται από τους γύρω του και τις εξωτερικές περιστάσεις του βίου. Στο λόγο του διεισδύει συχνά ο ξένος λόγος καθοδηγώντας τις επιλογές του, με αποτέλεσμα, οι λέξεις να γίνονται διφωνικές. Γενικά οι ήρωες του συγκεκριμένου έργου εξακολουθούν να λειτουργούν υπό το πρίσμα ενός παντογνώστη αφηγητή και είναι εν γένει προβλέψιμοι.

Στο έργο *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* περιγράφεται ο εσωτερικός κόσμος των ηρώων, αλλά επίσης οι ήρωες δεν ξεφεύγουν από τα στερεότυπα των τύπων. Ο χαρακτήρας των ηρώων δηλώνεται μετωνυμικά είτε από τα αντικείμενα που τους περιβάλλουν, είτε από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους. Για να έχουμε μια πλήρη εικόνα της προσωπικότητας του ήρωα, χρειάζεται η περιγραφή του περιβάλλοντος, και η δι' αυτής μετωνυμική διαπλοκή μεταξύ του ήρωα και του φυσικού του περιβάλλοντος. Γι' αυτό το λόγο το σπίτι του γέρου Οφιομάχου²⁵² υποδηλώνει τον οικονομικό ξεπεσμό του σε αντίθεση με το πλούσιο σπίτι του γιατρού Στεριώτη (ό.π., 132-133), ενώ τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των ηρώων δηλώνουν την προσωπικότητά τους (χοντρά χείλη Οφιομάχου-φιληδονία, μουσάκι γιατρού που δεν ήθελε να ασπρίσει- φιλοδοξία, χλωμό πρόσωπο Άλκη- αδυναμία χαρακτήρα). Ο γέρο Οφιομάχος είναι ο έκπτωτος αριστοκράτης που αδυνατεί να δώσει λύση στα προβλήματα που ο ίδιος δημιούργησε, ζώντας σε καθεστώς αριστοκρατικής αμεριμνησίας και δυσκίνητης σκέψης. Δεν αναλαμβάνει την ευθύνη των πράξεών του, αποζητά θυσίες από τους άλλους (Ευλαλία) και όταν αποτυγχάνει, τρελαίνεται. Η επιλογή του δεν ξαφνιάζει τον αναγνώστη, καθώς είναι εξαρχής δοσμένος και μέσω των αφηγηματικών σχολίων ο αναγνώστης προετοιμάζεται για την εξέλιξη του έργου. Ο γιατρός Στεριώτης είναι ο δυναμικός ήρωας της ανερχόμενης κοινωνικής τάξης, των αστών, ο οποίος έχει επίγνωση της δύναμής του και τη χρησιμοποιεί ανάλογα για να πετύχει τους στόχους του. Είναι ο τυπικός αστικός ήρωας και τα λόγια και οι πράξεις του πηγάζουν από την κοινωνική του ύπαρξη. Ο Άλκης με τη σειρά του είναι ο ρομαντικός ήρωας που επιθυμεί να αλλάξει τον κόσμο, αλλά δεν έχει τη δύναμη να το κάνει. Η επαναλαμβανόμενη εξωτερική περιγραφή του Άλκη ως αδύναμου, στερημένου ζωτικών δυνάμεων άτομου, αποδίδει αφενός τη χαρακτηρολογική σύστασή, αφετέρου προϊδεάζει για την εξέλιξη του έργου. Γενικά η επιλογή του αφηγητή να χρησιμοποιήσει αφηγημένους μονολόγους

²⁵² Κ. Θεοτόκης, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, 32-35.

και όχι παρατιθέμενους, καθώς επίσης και τα αφηγηματικά σχόλια που προϊδεάζουν την εξέλιξη του έργου φανερώνουν την πρόθεσή του αφηγητή να μην αφήσει τους ήρωες να αυτονομηθούν και να αυτοπροβληθούν με το δικό του λόγο. Ο αφηγητής, επομένως, ελέγχει τους ήρωες του, γνωρίζει τα πάντα γι' αυτούς κι οι ήρωες δεν ξεφεύγουν από τον κλειστό κόσμο τους.

Στον *Κατάδικο* οι ήρωες βρίσκονται σε μια εύθραυστη ισορροπία, θεματικά διαφοροποιημένη από εκείνην στη νουβέλα *Η τιμή και το χρέος*: εκεί έφταιγε η κοινωνία, ενώ εδώ ο πραγματικός αίτιος είναι ο άνθρωπος στην προσπάθειά του να ικανοποιήσει τις επιθυμίες και τα πάθη του. Οι ήρωες δοκιμάζονται και αλλάζουν: ο Πέτρος περνά μια μεγάλη ηθική κρίση μέχρι να ομολογήσει το έγκλημά του και βασανίζεται από τις τύψεις, προσπαθώντας μάταια να τις ξεπεράσει, ενώ ο Τουρκόγιαννος κατακτά την ανθρώπινη σοφία ξεπερνώντας τις σκιές του ιδιοτελούς πάθους του για την Μαργαρίτα. Στον *Κατάδικο* οι ήρωες συνειδητοποιούν τις αντιφάσεις τους και τις αντιμετωπίζουν διορθωτικά. Κατακτούν την επίγνωση των πράξεων και των πόθων τους και κερδίζουν μια ισορροπία. Ο Τουρκόγιαννος αποκαλύπτεται κυρίως μέσα από το διάλογο, τα λόγια του όμως προκαλούν ως επί το πλείστον τη δυσφορία (Μαργαρίτα) ή το γέλιο (στο δικαστήριο, στη φυλακή). Είναι ο ήρωας που με την ανάρμοστη συμπεριφορά του παρεκκλίνει από την κοινή ψυχολογία αποτελώντας το δυσυπόστατο ήρωα της καρναβαλικής παράδοσης, παραμένει όμως προβλέψιμος, αφού αποτελεί τον άγιο ήρωα που θυσιάζεται για το καλό των συνανθρώπων του και δεν αλλάζει. Είναι εξαρχής αφηγηματικά δοσμένος και δεν επιφυλάσσει εκπλήξεις για τον αναγνώστη. Ο Πέτρος και ο Τουρκόγιαννος αποκτούν σταδιακά ένα βάθος πεδίου, παρουσιάζουν διακυμάνσεις, εξακολουθούν, όμως, να είναι προβλέψιμοι.

Στο έργο *Η Ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, δίνεται επίσης έμφαση, όπως και στα προηγούμενα έργα του Θεοτόκη, στην περιγραφή των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των ηρώων, καθώς τα εξωτερικά χαρακτηριστικά ενός προσώπου δηλώνουν την προσωπικότητά του, γι' αυτό και ο φιλάργυρος Αργύρης περιγράφεται ωχρός, παχύς, με πολύ μεγάλο στομάχι ενώ ο αφελής αδερφός του «ροδοκόκκινος» με μικρά καστανά πρόσχαρα μάτια και κόκκινα χείλη που «χαμογελούσαν αδιάκοπα»²⁵³. Οι ήρωες, με εξαίρεση τον Καραβέλα, είναι οι τυπικοί ήρωες του χωριού χωρίς ιδιαίτερες διακυμάνσεις: ο πονηρός Αργύρης σε αντιδιαστολή με τον

²⁵³ Κ. Θεοτόκης, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 12.

αγαθό αδερφό του, το Γιάννη, ο πλεονέκτης παπάς του χωριού, ο ανήμπορος νοδάρης. Οι κινήσεις, οι πράξεις, και τα λεγόμενά τους, είναι ανάλογα του κοινωνικού επιπέδου τους και είναι προβλέψιμοι ήρωες. Αυτός που ξεφεύγει από τα τυπικά όρια είναι ο Καραβέλας, ο οποίος αποτελεί τον καρναβαλικό ήρωα. Αρχικά στο λόγο του, σε αντίθεση με τους άλλους ήρωες, εντοπίζονται λέξεις που δεν αρμόζουν στη γραμματική του λόγου του, όπως για παράδειγμα «εσωτερικός» (ό.π., 40) και «παθητικός» (ό.π., 78). Τις χρησιμοποιεί θέλοντας να αποκομίσει κύρος, σε στιγμές έντασης που αισθάνεται ότι επιβάλλεται να υπερασπίσει τον εαυτό του. Στην περίπτωση του Καραβέλα οδηγούμαστε σε καρναβαλικούς τύπους ηρώων, ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των οποίων είναι η δυσπρόστατη υφή του χαρακτήρα τους. Είναι ο ήρωας που προκαλεί γέλιο με τις πράξεις του αλλά ταυτόχρονα επιτονίζει τα τραγικά αδιέξοδα της ζωής του. Είναι ο *αναποδογυρισμένος*, θα λέγαμε, ήρωας που έχει πλήρη αυτογνωσία των πράξεών του, αλλά λειτουργεί κατ' αντιστροφή του αναμενομένου και γίνεται αντικείμενο χλευασμού από όλους μέσα σε συμφραζόμενα, όπου ο έπαινος συνδυάζεται με την προσβολή και οι κωμικές με τις τραγικές εικόνες.

Ηρωίδες

Όσον αφορά τις ηρωίδες στην *Τιμή και το Χρήμα* ο παντογνώστης αφηγητής, σε αντίθεση με τα προηγούμενα διηγήματα, δίνει έμφαση στην αφηγηματική εκδίπλωση του εσωτερικού τους κόσμου. Η ψυχογραφική τάση του αφηγητή και ο ρεαλιστικός προσανατολισμός του ξεπερνούν το πρότυπο της μοιραίας γυναίκας που δε διαδραματίζει ουσιαστικό ρόλο, καθώς πλέον παρουσιάζεται ένα δυναμικότερο πρότυπο γυναίκας που δουλεύει και ταυτόχρονα συντηρεί την οικογένειά της, αφού ο άντρας της είναι αδύναμος να αναλάβει τα καθήκοντά του (σιόρα Επιστήμη) και με το λόγο της επιβάλλεται στους άλλους. Παράλληλα σκιαγραφείται η εξέλιξη της αδύναμης Ρήνης σε ένα δυναμικό άτομο, μία εξέλιξη που είναι αποτέλεσμα των εσωτερικών διεργασιών και του ξένου λόγου που επηρεάζει το λόγο τη και τις αποφάσεις της. Ο ξένος λόγος τη μετατρέπει σε μια δυναμική ηρωίδα, έχοντας το στήριγμα αδιαπραγμάτευτων ηθικών αρχών και προτεραιοτήτων, με αποτέλεσμα να απορρίψει την αγάπη του Αντρέα και να αποφασίσει να συντηρήσει μόνη της τον εαυτό της και το παιδί τους. Οι ήρωες, μέσω των διαλογικών εσωτερικών διεργασιών, αποκτούν ένα βάθος πεδίου, αλλά αδυνατούν να αυτονομηθούν πλήρως από τον αφηγητή και η στάση τους, με εξαίρεση το τέλος του έργου, είναι προβλέψιμη.

Στο μυθιστόρημα *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* έχουμε εντονότερη χρήση του μονολόγου που βοηθά στην απόδοση του χαρακτήρα κάθε ήρωα. Ο αφηγητής επιλέγει πολύ συχνά να μη βάζει αυτούσιους διαλόγους αλλά να παρουσιάζει τα γεγονότα μέσα από τις σκέψεις των ηρώων υπό τη μορφή μονολόγων ή κρυμμένων διαλόγων. Η περιγραφή των φυσιολογικών χαρακτηριστικών των ηρωίδων απεικονίζει το χαρακτήρα τους, γι αυτό και η Ευλαλία περιγράφεται όμορφη με ξανθά μαλλιά που θυμίζει άγγελο²⁵⁴ και δηλώνει τον αγαθό χαρακτήρα της, ενώ στην Αιμίλια τονίζονται εκείνα τα στοιχεία που οδηγούν μετωνυμικά στην απόδοση της γυναίκας εκείνης που εξουσιάζει τους πάντες με το σώμα της, προκαλώντας ισχυρότατα πάθη (τα «χοντρά κόκκινα χείλη» και το κορμί της, όπως διαγράφεται από το φόρεμά της, ό.π., 71), όπως δείχνει ο παθιασμένος παράνομος έρωτας που ζει με το Γιώργη. Η Ευλαλία είναι η ιδανική γυναίκα της αριστοκρατικής κοινωνίας: όμορφη, σεμνή, με ωραίους τρόπους. Είναι η τυπική γυναίκα της αριστοκρατικής κοινωνίας που πρέπει να υπακούει τον πατέρα της και μετά το γάμο τον άντρα της, γι' αυτό και δεν πρέπει να ενδίδει στο συναίσθημα αλλά αντίθετα να υποκύπτει στη μοίρα. Εξαιτίας αυτού δεν εξελίσσεται αλλά παραμένει ο παραδοσιακός τύπος της αριστοκρατικής γυναίκας. Δεν είναι η δυναμική Ρήνη του διηγήματος *Η Τιμή και το Χρήμα*: δε σπάζει το κατεστημένο και τους οικογενειακούς ή κοινωνικούς φραγμούς, αλλά αντίθετα υποτάσσεται στη μοίρα. Ενώ παρουσιάζεται να συνειδητοποιεί τα λάθη της, μέσα από τους εσωτερικούς διαλόγους της, αδυνατεί να τα διορθώσει. Η ηρωίδα κλείνεται αδιέξοδα σ' έναν ακινητοποιημένο κόσμο, θεμελιωμένο σε μια μονολογική θέαση του ανθρώπου και της ζωής του, και ενώ από τη μια μεριά φαίνεται να έχει κατακτήσει το διπλό νόημα της «θυσίας» και να είναι άρα έτοιμη να αντιμετωπίσει τον κόσμο της *παροντικότητας* (να στραφεί στον Άλκη και την ανιδιοτελή αγάπη του), την ίδια σχεδόν στιγμή ο μονολογισμός του απαρασάλευτου κόσμου, δηλητηριάζει την αντίληψη της, φέρνοντας στην επιφάνεια μian αντεστραμμένη έννοια «ηρωισμού», η οποία επιβάλλει την υποταγή, ακόμα και όταν ο γιατρός την εγκαταλείπει φεύγοντας με την ερωμένη του. Η Αιμίλια από την άλλη είναι η δυναμική γυναίκα που προκαλεί το πάθος σε όλους τους άντρες. Το πάθος με το οποίο αγαπά η Αιμίλια, ορίζει έναν βασανιστικό κύκλο εσωτερικών διεργασιών, που καταλήγουν καταστροφικές, βασισμένες καθώς είναι σε μια αναποδογυρισμένη εκδοχή αμοιβαιότητας αισθημάτων και ανταπόκρισης, όπου η αγάπη περιστρέφεται

²⁵⁴ Κ. Θεοτόκης, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, 57.

στον άξονα του μίσους και αντίστροφα. Η Αιμίλια είναι προβλέψιμος ήρωας. Από την αρχή του έργου μέσα από τις εσωτερικές τις σκέψεις διαφαίνεται ότι είναι μία γυναίκα που δίνεται με πάθος, αλλά ταυτόχρονα τιμωρεί όποιον δεν εκτιμά την αγάπη της. Η εκδικητικότητα της φανερώνεται μέσα από τα σχέδια της που εκφράζει μονολογώντας, γι' αυτό και δεν εκπλήσσεται ο αναγνώστης όταν στο τέλος τα υλοποιεί. Στο έργο οι μονόλογοι είτε οδηγούν τον ήρωα στην αυτογνωσία (Ευλαλία) είτε θαμπώνουν εντελώς την κρίση του και τον οδηγούν σε σκοτεινές ιδέες (Αιμίλια). Ο αφηγητής ελέγχει τους ήρωες του και δεν αφήνει περιθώρια να ξεφύγουν από τον κλειστό κόσμο τους.

Στον *Κατάδικο* ο Θεοτόκης στοιχειοθετεί ένα διαφορετικό, σε σχέση με τα προηγούμενα έργα του, τύπο γυναίκας, που οργανώνει σχέδια και εξουσιάζει τις επιθυμίες των άλλων μένοντας στο τέλος εκκρεμής, για να ζησει άφωνη και δηλητηριασμένη μέσα σε ένα οδυνηρό συνειδησιακό αδιέξοδο. Συγκεκριμένα στην περίπτωση της Μαργαρίτας έχουμε μια εξουσιαστικής ηρωίδα που ελέγχει εκ πρώτης όψεως και κατά τις περιστάσεις τρεις άντρες, ένα σύζυγο, έναν εραστή και τον Τουρκόγιαννο. Ο κόσμος της τροφοδοτείται από τη σαγήνη που επηρεάζει τους άλλους άντρες, για αυτό και αρχικά νιώθει ότι εξουσιάζει τους πάντες. Είναι η γυναίκα που τα θέλει όλα στον απόλυτο βαθμό και χωρίς την παραμικρή παραχώρηση. Από τη μια απολαμβάνει τη διπλή σχέση, αλλά από την άλλη φοβάται να μη χάσει τη ν υπόληψή της. Ο κόσμος της τροφοδοτείται από την εξουσία, αλλά παράλληλα και από το φόβο. Στη συνέχεια, όμως, μετά τη δολοφονία του άντρα της, η Μαργαρίτα υποτάσσεται στη μοίρα της και από δυναμική μυθιστορηματική προσωπικότητα, η οποία ορίζει και ελέγχει τις τύχες των ανδρών που την περιβάλλουν, μεταμορφώνεται σε πλάσμα ανίκανο να ορίσει την ίδια του τη ζωή, ένα «κρύο λείψανο». Έχει διασαλευτεί οριστικά η οριοθετική γραμμή μεταξύ εξουσίας και φόβου και πλέον στη ζωή της επικρατεί ο φόβος. Από την εξουσία εκπίπτει στην υποτέλεια και μένει μετέωρη εκεί, χωρίς προοπτική αλλαγής της κατάστασης.

Στη νουβέλα, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, κυριαρχεί ο διάλογος και η δράση. Τους ήρωες δεν τους "βλέπουμε" πια μόνον αλλά τους ακούμε, με αποτέλεσμα να μειώνεται αισθητά η παντογνωσία του αφηγητή. Οι ηρωίδες (Χρυσάνθη, παπαδιά, αδερφή Καραβέλα, γυναίκες χωριού), με εξαίρεση τη Μαρία, αποτελούν, με τα λεγόμενα και τις πράξεις τους τις τυπικές γυναίκες του χωριού που κουτσομπολεύουν, βρίζουν και είναι υποταγμένες στον άντρα τους. Τα φυσιογνωμικά

χαρακτηριστικά της Χρυσάνθης²⁵⁵ απεικονίζουν το χαρακτήρα της. Σε αντίθεση με τις τυπικές γυναίκες του χωριού, η Μαρία είναι δυναμική και επιβάλλεται στον αδύναμο στη θέληση άντρα της. Από την αρχή του έργου παρουσιάζεται όμορφη και ποθητή (ό.π., 13), ενώ με τα λεγόμενά της παρουσιάζεται δίκαιη και ανιδιοτελής (ό.π., 16), κάτι όμως που δεν ισχύει στην πραγματικότητα. Για πρώτη φορά στα έργα του Θεοτόκη η περιγραφή των φυσιογνωμικών στοιχείων και τα λόγια ενός ήρωα, όχι μόνο δεν υποδηλώνουν το χαρακτήρα του, αλλά ταυτόχρονα παραπλανούν τον αναγνώστη. Επιπλέον, η στάση της Μαρίας είναι σε πολλά σημεία απρόβλεπτη: από τη μια γελάει με τη στάση του Καραβέλα και τον προκαλεί με τη συμπεριφορά της, από την άλλη όμως εξοργίζεται όταν εκείνος της επιτίθεται ερωτικά. Μιλά με θυμό και μίσος για τον Καραβέλα που διαβάλλει το όνομά της αλλά σε αρκετά σημεία η οργή της φαίνεται να μετασχηματίζεται σε μια θετική αύρα. Ενώ λοιπόν η Μαρία παρουσιάζεται αρχικά να λειτουργεί βάσει σχεδίου, στην ουσία είναι αντιφατικός και απρόβλεπτος ήρωας, όπως φαίνεται στο τέλος της νουβέλας, καθώς ο αντίπαλος της δεν είναι ουσιαστικά ο Καραβέλας αλλά ο άλλος της εαυτός που ανεβαίνει στην επιφάνεια από τον σκιάδη συνειδησιακό της κόσμο, για να υπερισχύσει. Ο αφηγητής αποδεσμεύει το κεντρικό πρόσωπο, τη Μαρία, η οποία δρα απρόβλεπτα, δίνοντας έτσι το στίγμα μιας βαθύτερη ρεαλιστικά προσανατολισμένης αφήγησης με ένα διπλό ήρωα που έχει πλήρη συνείδηση αυτών που κάνει.

Συμπερασματικά οι ήρωες των έργων του Θεοτόκη, τόσο οι άντρες όσο και οι γυναίκες, εξελίσσονται αφηγηματικά σε κάθε έργο για να οδηγηθούμε από τους παραδοσιακούς τύπους στους ρεαλιστικούς χαρακτήρες της Μαρίας και του Καραβέλα.

Όσον αφορά τους άντρες ήρωες από τους νιτσεικούς υπεράνθρωπους των πρώτων έργων του Θεοτόκη οδηγούμαστε σε τύπους όπως ο Αντρέας με ανθρώπινες διαστάσεις, και από τους τυπικούς ήρωες της πόλης (γέρος Οφιομάχος, γιατρός Στεριώτης) και του χωριού (Αργύρης, Γιάννης, παπάς, νοδάρης) οδηγούμαστε στον καρναβαλικό τύπου Καραβέλα. Ο Θεοτόκης από την αρχή των ώριμων έργων του επεξεργάζεται συστηματικά τον καρναβαλικό ήρωα. Με μια προσεχτικότερη ματιά παρατηρείται μια ομοιότητα ανάμεσα στον Άλκη του έργου *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, στον Τουρκόγιαννο στον *Κατάδικο* και στον Καραβέλα στο *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*. Και οι τρεις ήρωες παρεκκλίνουν από την κοινή ψυχολογία

²⁵⁵ Κ. Θεοτόκης, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, 23.

και νοοτροπία, προκαλώντας το γέλιο των υπόλοιπων ηρώων²⁵⁶. Αν στον *Κατάδικο* υπήρχαν σπέρματα καρναβαλοποίησης με τον ήρωα (Τουρκόγιαννος) να παρουσιάζεται ηλίθιος στον έρωτα και να προκαλεί το γέλιο στους κρατούμενους με την κοσμοθεωρία του, εδώ πρόκειται για ένα έργο που το διαστίζουν στοιχεία καρναβαλοποίησης, δομημένο καθώς είναι στη βάση των αρχών του κωμικοτραγικού.

Η εξέλιξη των ηρωίδων στα ώριμα αφηγηματικά έργα του Θεοτόκη είναι πιο σύνθετη καθώς από τις γυναίκες των προηγούμενων έργων του Θεοτόκη οδηγούμαστε σε ένα δυναμικότερο πρότυπο γυναίκας στην *Τιμή και το Χρήμα* (σιόρα Επιστήμη, Ρήνη) και από της τυπικές γυναίκες της πόλης (Ευλαλία, Αιμίλια, κυρά Φωτεινή) και του χωριού (Χρυσάνθη, παπαδιά, αδερφή Καραβέλα) οδηγούμαστε στον απρόβλεπτο διπλό ήρωα, τη Μαρία. Ο Θεοτόκης επεξεργάζεται τον ήρωα αυτό από την αρχή των ώριμων έργων του, καθώς η Μαρία είναι η εξέλιξη της Αιμίλιας του έργου *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* που καταστρώνει και εφαρμόζει εκδικητικά σχέδια, αλλά και της Μαργαρίτας στον *Κατάδικο* που απολαμβάνει τη διπλή σχέση της, οργανώνει σχέδια και εξουσιάζει τις επιθυμίες των άλλων μένοντας στο τέλος εκκρεμής, για να ζήσει άφωνη και δηλητηριασμένη μέσα σε ένα οδυνηρό συνειδησιακό αδιέξοδο.

Σύμφωνα με τη διάκριση του Forster υπάρχουν επίπεδοι ήρωες (flat characters) και πολύπλευροι ήρωες (round characters). Οι πρώτοι έχουν λίγα χαρακτηριστικά στοιχεία και είναι προβλέψιμοι, ενώ οι δεύτεροι έχουν πολλά χαρακτηριστικά, είναι απρόβλεπτοι και εξαιτίας αυτού τους θυμόμαστε ως ρεαλιστικά άτομα²⁵⁷. Με το

²⁵⁶ Ο Άλκης παρουσιάζεται ως ο ρομαντικός ήρωας που διαβάζει συνέχεια από μικρός και ονειρεύεται την επανάσταση που θα επιφέρει την αναγέννηση της Ελλάδας²⁵⁶ και έναν ονειρεμένο κόσμο στον οποίον όλοι οι άνθρωποι θα είναι αγαθοί («Ω, οι άνθρωποι ήταν όλοι αγαθοί! Δεν τους άρεσε να βασανίζουν κανένα», ό.π., 173). Τα λόγια του, όμως, προκαλούν το γέλιο των παρευρισκόμενων («Και κάποιος εγέλασε. Και το γέλιο εγενικεύτηκε, κολλώντας από τον έναν στον άλλον, ηχηρό, ζάστερο, χαρούμενο», ό.π., 104), ο ίδιος αδυνατεί να αλλάξει τον κόσμο, αλλά και να διεκδικήσει την αγάπη του και στο τέλος πεθαίνει. Ο Τουρκόγιαννος σε ένα δεύτερο επίπεδο αποτελεί επίσης το ρομαντικό, αγαθό ήρωα, τον άγιο που προσπαθεί να διδάξει τους άλλους ανθρώπους, τιμωρείται για ένα έγκλημα που δεν έκανε αλλά δεν επαναστατεί, καθώς το βλέπει ως θείο έργο για να γλιτώσει τις αμαρτωλές ψυχές με τις θρησκευτικές του διδασχές. Προκαλεί, επίσης, το γέλιο των άλλων που τον ακούνε, καθώς στο δικαστήριο τον θεωρούν φρενοβλαβή («από τον παράδοξο και ιδιόρρυθμο τρόπο του κατηγορούμενου προκύπτει καθαρά κάποια του φρενοβλάβεια»)²⁵⁶ και στη φυλακή τρελό («είναι ζουρλός για δέσιμο», ό.π., 156), γι αυτό και τον αποκαλούν κοροϊδευτικά Άη-Γιάννη Τουρκόγιαννο (ό.π., 147). Μέσα από το κεντρικό πρόσωπο του γελοίου ξεπροβάλλει το δυσνόητο κωμικοτραγικό πορτραίτο του σοφού χαζούλη και του τραγικού γελωτοποιού της καρναβαλικής λογοτεχνίας. Εξέλιξη των πιο πάνω ηρώων αποτελεί ο Καραβέλας, ο οποίος αποτελεί πλέον ένα καρναβαλικού τύπου ήρωα, ο οποίος προκαλεί το γέλιο με τις πράξεις του, αλλά αποτελεί συνάμα και ένα τραγικό πρόσωπο.

²⁵⁷ Forster E.m., *Aspects of the novel*, 75. Βλ. Επίσης: Seymour Chatman, *Story and discourse, Narrative structure In Fiction and Film*, 131-134.

τελευταίο ολοκληρωμένο έργο του Θεοτόκη *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, ο συγγραφέας καταφέρνει να ξεφύγει από τους παραδοσιακούς *επίπεδους* τύπους και να σχηματίσει ρεαλιστικές προσωπικότητες: τον καρναβαλικού τύπου Καραβέλα και το διπλό απρόβλεπτο ήρωα, τη Μαρία.

ΡΕΒΕΚΚΑ ΣΥΜΕΟΥ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Έργα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη

Θεοτόκης Κωνσταντίνος, *Η ζωή στο βουνό* (1895), (μτφρ.: Γιώργος Ξενάριος), Αθήνα, Καστανιώτης, 1999.

_____, *Η Τιμή και το Χρήμα* (1914), Διήγημα. Με έξι εικονογραφίες χαραγμένες από το Μάρκο Ζαβιτζιάνο, Αθήνα, Νεφέλη, 1993.

_____, *Κατάδικος* (1919), Αθήνα, Νεφέλη, 1990.

_____, *Η ζωή και ο θάνατος του караβέλα* (1920), (επιμ.: Σπύρος Κοκκίνης) Αθήνα, Εστία, 1990.

_____, *Οι Σκλάβοι στα δεσμά τους* (1922), Αθήνα, Γράμματα, 1991.

_____, *Αγάπη παράνομη: διήγημα ανέκδοτο*, (επιμ.: Φίλιππος Βλάχος), Αθήνα, Καστανιώτης, 1977.

_____, *Διηγήματα [Κορφιάτικες ιστορίες]* (1935), (εισαγ.: Γιάννης Δάλλας· σημείωμα-γλωσσάρι: Φιλ. Βλάχος· χαράγματα: Μάρκος Ζαβιτζιάνος), Αθήνα, Κείμενα, 1978.

_____, *Πάθος*, Αθήνα, Γραφή, 1980.

_____, *Η χάση του κόσμου, Το ονειρο του Σάτη, Κερκύρα. Ανέκδοτα διηγήματα*, (επιμέλεια και γλωσσάρι Φίλιππος Βλάχος), Αθήνα, Κείμενα, 1981.

_____, *Το βió της Κυράς Κερκύρας*. Με εννιά εικονογραφίες χαραγμένες από τον Μάρκο Ζαβιτζιάνο, Αθήνα, Κείμενα, 1982.

_____, «Περιττή Θυσία (5 και 9), ανέκδοτη μορφή του πέμπτου κι ένατου κεφαλαίου της αυτόγραφης, προεκδοτικής μορφής του μυθιστορήματος *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, με εισαγωγικό σημείωμα του Γιάννη Δάλλα», *Πόρφυρας 57-58* [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: *Αφιέρωμα*] (Απρ. - Σεπτ. 1991) 292- 310.

_____, *Ιστορία της Ινδικής λογοτεχνίας*, (επιμ.: Γεωργία Παπαγεωργίου), Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1993.

_____, *Ο παπά Ιορδάνης Πασίχαρος και η ενορία του*, (φιλολογ. επιμ.: Γιάν. Δάλλας), Αθήνα, Συνέχεια, 1994.

_____, *Τα σονέτα*, (εισαγωγή, φιλολογ. επιμ.: Ορ. Αλεξάκης), Αθήνα, Ωκεανίδα, 1998.

Β' Κείμενα και πηγές

Balzac Honore de, «Πρόλογος» στην *Ανθρώπινη Κωμωδία* (1842): *Ο οίκος Νυσενζέν* (1837-1838). (μτφρ.: Έφη Κορομηλά), Αθήνα, Εξάντας, 2000, 9-35.

Βλάχος Άγγελος, «Η φυσιολογική σχολή και ο Ζολά. Επιστολή προς επαρχιώτην. Τω Κυρίω Χ** εις Σύραν. Εν Αθήναις τη 26^η Νοεμβρίου 1879», *Εστία* 8 (1879) τχ.207 (16/12/1879) 789-795.

Zola Emile, *Therese Raquin* (1867), (εισαγ,-μτφρ: Leonard Tancock), London, Penguin Books, 1962.

_____, *Νανά* (1880), (μτφρ: Γ. Πράτσικας), Αθήνα Γκοβόστης, 1986.

_____, *Le roman experimental* (1880), Paris, G. Charpentier, 1909.

_____, *Κείμενα για την κριτική και το θέατρο (1881-1882)*, (εισαγ.-
μτφρ.: Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου- Ξένια Γεωργοπούλου), Αθήνα, Εικοστός
Πρώτος, 1991.

_____, *Κείμενα για την τέχνη (1881-1882)*, (μτφρ.: Μάρθα-Ελλη
Χριστοφόγλου), Αθήνα, Printa, 2003

Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος, *Η Φόνισσα (1903)*, Αθήνα, Εστία, 2005.

Γ' Μελέτες

Αγγελάτος Δημήτρης, *Η "φωνή" της μνήμης*, Αθήνα, Λιβάνης, 1997.

_____, *Πραγματικότητας και Ιδανικών, Ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός
κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901)*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003.

Αθανασιάδης Τάσος, «Ένας ιδανικός τύπος στην πεζογραφία μας», *Νέα Εστία*, τ.40,
τχ 457 (15 Ιουλίου 1946), 738-742.

Αθανασόπουλος Βαγγέλης, *Οι μάσκες του ρεαλισμού, εκδοχές του αφηγηματικού
λόγου*, τ. Β', Αθήνα, Καστανιώτη, 2003.

Αλεξιάκης Ορέστης, «Η χαραγή της Ελπίδας», *Πόρφυρας* 57-58 [=Κωνσταντίνος
Θεοτόκης: Αφιέρωμα] (Απρ.- Σεπτ. 1991) 396-404.

_____, «Ο ποιητής Κωνσταντίνος Θεοτόκης», *Πόρφυρας* 80
[=Κωνσταντίνος Θεοτόκης : Τα πρακτικά ενός Συνεδρίου] (Ιαν.-Μάρτ. 1997) 251-266.

Angus Wilson, *Emile Zola, An introductory Study of his Novels*, London, Secker and
Warburg, 1952.

Αραμπατζίδου Ελένη, *Θέματα του αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία : 1893-1912*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2002.

Aucouturier M., «Ο Μιχαήλ Μπαχτίν ως φιλόσοφος και θεωρητικός του μυθιστορήματος»: Μ. Μ. Bakhtin, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* (1975), (μτφρ.: Γ. Σπανός), Αθήνα, Πλέθρον, 1980.

Baguley D., *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*, Cambridge University Press, 1990

Bakhtin M. M., *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, (1929·1963), (μτφρ.: Αλ. Ιωαννίδης), Αθήνα, Πόλις, 2000.

_____, *The dialogic Imagination* (1930), (μτφρ.: Caryl Emerson- Michael Holquist), University of Texas Press, Austin, 1981.

_____, *Rabelais and his world* (1941), (μτφρ.: Helene Iswolsky), Indiana University Press, Bloomington, 1984.

_____, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* (1975), (μετφρ.: Γ. Σπανός), Αθήνα, Πλέθρον, 1980.

_____, *Speech Genres and other late essays*, (μτφρ.: Vern W. McGee), University of Texas Press, Austin, 1986.

Βαλέτας Γιώργος, *Η γενιά του '80: ο νεοελληνικός νατουραλισμός και οι αρχές της ηθογραφίας: γραμματολογικό δοκίμιο*, Αθήνα, Γραμματολογικόν Κέντρον, 1981.

Bales Richard, *Persuasion in the French personal novel, studies of Chateaubriand, Constant, Balzac, Nerval and Fromentin*, Birmingham, Alabama, 1997.

Becker, George J., «Introduction: Modern Realism as a Literary Movement» στο George J. Becker, (επιμ.), *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton University Press, Princeton 1963, σ. 3-38.

Βαρίκας Βάσος, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης», εφ. *Τα Νέα* (09-09-1953)

Besser Gretchen R., *Balzac's Concept of Genius, The Theme of Superiority in the "Comedie humaine"*, Geneve, Librairie Droz, 1969.

Blaiklock E.M. - Edward Musgrave, *The Male Characters of Euripides: a Study in Realism*, Wellington, New Zealand University Press, 1952.

Βλάχος Φίλιππος, «Ανέκδοτα σονέττα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Πόρφυρας* 57-58, (Απρ-Σεπτ. 1991), 207-249.

Βουτουρής Π., *Ως εις καθρέπτην. . . Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995.

Braun Edward, *The Director and the Stage: from Naturalism to Grotowski*, London, Methuen, 1982.

Chatman Seymour, *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993.

Chevrel Y., *Le naturalisme*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1982.

Chevrel Y. (επιμέλ.), *Le naturalisme dans les littératures de langues européennes. Actes du Colloque international* (Université de Nantes, 21-23/9/1982), Université de Nantes, 1983.

Γιαλούρης Α., «Κωνσταντίνου Θεοτόκη- Κατάδικος, διήγημα. Βιβλιοπωλείον Βασιλείου, Αθήναι», *Λόγος*, Πόλης, τ. Β' (Αυγ.1920), 416-420.

Γιαννούση Λώρα, «Από τη ζωή του Κωνσταντίνου Θεοτόκη: "Του θυμωμένου φίλου μου"», *Πόρφυρας* 57-58 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Αφιέρωμα] (Απρ.- Σεπτ. 1991) 479-485.

Γιοφύλλης Φ., «Ο λογοτεχνικός κύκλος του Ντίνου Θεοτόκη», *Κερκυραϊκά Χρονικά*, τ.Δ', Κέρκυρα 1955, 75-79.

Clark Katerina – Holquist M., *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1984.

Γλυκοφρύδη – Αθανασοπούλου Θεοδώρα, *Από την εξάρτηση στην Αυτοτέλεια. Στερεότυπες εικόνες γυναικών στο πεζογραφικό έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη*, Αθήνα, 2007.

Cohn Dorrit, *Διαφανή πρόσωπα*, (επιμ.-μτφρ.: Δήμητρα Γ. Μπεχλικούδη), Αθήνα, Παπαζήση, 2001.

Δάλλας Γιάννης, «Γνώση και ανάγνωση της πεζογραφίας του Θεοτόκη. Η αποκατάσταση μιας επαφής», *Διαβάζω* 14 (10-11/1978) 30-39.

_____, «Το πρόβλημα της εντοπιότητας στην πεζογραφία του Κωνσταντίνου Θεοτόκη»: Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Διηγήματα [Κορφιάτικες Ιστορίες]*, με έντεκα χαράγματα του Μάρκου Ζαβιτζιάνου, εισαγ.: Γιάννης Δάλλας, Αθήνα, Κείμενα, 1982, 7-21.

_____, «Από τη μυθοπλασία των φανταστικών στην πεζογραφία των οριακών ηρώων. Περιμετρική σπουδή της πεζογραφικής διαδρομής του Θεοτόκη», *Πόρφυρας* 57-58 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Αφιέρωμα] (Απρ.- Σεπτ. 1991) 281-291.

_____, «Η ανταπόκριση προς την ιστορική και την κοινωνική κινητικότητα»: *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, τ. 9, Αθήνα, Σοκόλης, 1997, 12-14.

_____, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης», (παρουσίαση – ανθολόγηση): *Η Παλαιότερη πεζογραφία μας, Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τ. Ι, Αθήνα, Σοκόλης, 1997, 182-279.

_____, «Η κινητικότητα του βάθους κάτω από τη σταθερά της επιφάνειας στην πεζογραφία του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Πόρφυρας* 80 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης : Τα πρακτικά ενός Συνεδρίου] (Ιαν.-Μάρτ. 1997) 127-137.

_____, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Κριτική σπουδή μιας πεζογραφικής πορείας*, Αθήνα, Σοκόλης, 2002.

Δάφνης Κώστας, «Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης και ο σοσιαλισμός», *Πόρφυρας* 46, (Ιούλιος – Σεπτ.1988).

_____, «Επτά ανέκδοτα σονέττα του Κ. Θεοτόκη», *Νέα Εστία*, τ.54, τχ.631, 15 Οκτ. 1953, 1429-1431.

_____, «Τα σονέττα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Παρνασσός*, τ. Η, Αθήνα, 1966, 415-424.

Δεντρινού Ειρήνη, «Ο Θεοτόκης ποιητής», *Νέα Εστία*, τ. 47, τχ.546 (1^η Απριλίου 1950), 532-535.

Δερμιτζάκης Μπάμπης, «Η Τιμή και η ντροπή στον Κωνσταντίνο Θεοτόκη», *Διαβάζω*, 351 (1995), 138-143.

Δήτσα Μαριάννα, «Ας δουλέψουμε λιγάκι στο μεγάλο στόρισμα: Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Δύο Βιβλία», *Ο Πολίτης*, Μαρτ. Απρ. 1980, 100-103.

Eagleton Terry, «Καρναβάλι και κωμωδία: Μπένγιαμιν, Μπαχτίν και Μπρεχτ»: *Μεταμαρξιστικά ρεύματα*, (εισ.-μτφρ.- επιμ.: Φώτης Τερζάκης), Αθήνα, Futura, 2004, 111-151.

Fanger Donald, *Dostoevsky and Romantic Realism. a Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*, Harvard University Press, Cambridge- Massachusetts, 1965.

Farnoux Lucile, «Constantin Theotokis, romancier naturaliste»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα, Διαστάσεις- Μετασχηματισμοί- Όρια*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2007, 167-189.

Forster E.m., *Aspects of the novel*, London, Harmondsworth, 1962.

- Furst L.- Skrine P., *Νατουραλισμός*, (μτφρ. Λία Μεγάλου), Αθήνα, Ερμής 1972.
- Genette G., *Σχήματα III, Ο Λόγος της Αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, (μτφρ.: Μπάμπης Λυκούδης), Αθήνα, Πατάκης, 2007.
- Geymonat Ludovico, *Επιστήμη και Ρεαλισμός*, (μτφρ.: Παύλος Χριστοδουλίδης), Αθήνα, Ι. Ζαχαρόπουλος, 1987.
- Grant Damian, *Ρεαλισμός*, (μτφρ.: Ιουλιέττα Ράλλη- Καίτη Χατζηδήμου), Αθήνα, Ερμής, 1972.
- Ζερβός Θεοτόκης, «Λογοτεχνική και Ιδεολογική πρόθεση (Θεοτόκης- Παρορίτης)», *Πόρφυρας* 57-58 (Απρ-Σεπτ. 1991), 426-427.
- Ζήρας Αλέξης, «Ψηλαφήσεις της ρομαντικής συνείδησης στα μυθιστορήματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Πόρφυρας* 57-58 (Απρ-Σεπτ. 1991), 428-434.
- Halliwell Stephen, *The Poetics of Aristotle*, London, Duckworth, 1986.
- Halperin John, «Σύγχρονες τάσεις στην ευρωπαϊκή θεωρία του μυθιστορήματος»: *Δοκίμια για τη λογοτεχνία και την κριτική*, (μτφρ.: Σπύρος Τσακνιάς), Αθήνα, Καστανιώτη, 1984, 15-31.
- Hamon Ph., «Un discours contraint» (1973): R. Barthes- L. Bersani- Ph. Hamon- M. Riffaterre- I. Watt, *Littérature et réalité*, Παρίσι, Seuil, 1982, 119-181.
- _____, *Du descriptif*, Παρίσι, Hachette, 1993
- Heinaman Robert, *Aristotle and Moral Realism*, London, University College London, 1991.
- Hirshkop Ken, «Ο Μπαχτίν και η πολιτισμική θεωρία»: *Μεταμαρξιστικά ρεύματα*, (εισ.- μτφρ.- επιμ.: Φώτης Τερζάκης), Αθήνα, Futura, 2004, 247-301.

Θεοτοκάς Γ., *Ελεύθερο Πνεύμα*, επιμ. Κ.Θ. Δημαράς, Αθήνα, Ερμής, 1988 (1929), 51-52.

Θεοτόκης Σπυρίδων Μ., *Τα νεανικά χρόνια του Κωνσταντίνου Θεοτόκη*. Βιογραφία, (εισ. και επιμ. Τάσος Κόρφης), Αθήνα, Πρόσπερος, 1983.

Θρύλος Άλκης, «Το έργο του Κ. Θεοτόκη στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Νέα Τέχνη*, (Φεβρ. και Μαρτ. 1924), 19 και 40-42.

_____, *Μορφές της ελληνικής πεζογραφίας*. Και μερικές άλλες μορφές, Αθήνα, Δίφρος, 1963, 149-188.

M. Holquist, *Dialogism. Bakhtin and his World*, Λονδίνο, Routledge, 1990.

Θεοτοκάς Γιώργος., *Ελεύθερο Πνεύμα*, (επιμ. Κ. Θ. Δημαράς), Αθήνα, Ερμής, 1988, 51-52.

Ιακώβ Δανιήλ Ι., *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Τραπέζης, 1998.

Jakobson Roman, «Δύο απόψεις της γλώσσας και δύο τύποι αφασικών διαταραχών» (1971): *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, (εισαγ.-μτφρ.: Άρ. Μπερλής), Αθήνα, Εστία, 1998, 31-54.

_____, «Για τον ρεαλισμό στην Τέχνη» (1971): *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, (εισαγ.-μτφρ.: Άρ. Μπερλής), Αθήνα, Εστία, 1998, 101-121.

Johnson R. V, *Αισθητισμός*, (μτφρ.: Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Ερμής, 1973.

Jones Malcolm V., *Dostoyevsky after Bakhtin: Reading in Dostoyevsky's Fantastic Realism*, Cambridge, New York, 1990.

Καββαδίας Ν., «Οι ηρωίδες του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Πόρφυρας* 80 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Τα πρακτικά ενός Συνεδρίου*] (Ιαν.-Μάρτ. 1997), 421-430

_____, «Μοίρα κι ένστικτα στο έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Πόρφυρας* 80 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Τα πρακτικά ενός Συνεδρίου*] (Ιαν.-Μάρτ. 1997), 377-389.

Καραντώνης Ανδρέας, «Ο πεζογράφος», *Ελληνική Δημιουργία*, 92 (1^η Δεκ.1951), 691-698.

Καρβέλης Τάκης, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης: από την ηθογραφία στο κοινωνικό μυθιστόρημα», *Διαβάζω* 14 (Οκτ.- Νοεμ.1978) 41-46 [=«Κωνσταντίνος Θεοτόκης: από την ηθογραφία στο κοινωνικό μυθιστόρημα»: *Δεύτερη ανάγνωση*, εκδόσεις Καστανιώτης, 1984, 41-46.

_____, «Ο πύργος του ακροπόταμου και Οι σκλάβοι στα δεσμά τους: Μια σύντομη αντιπαραβολή,» *Πόρφυρας* 80 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης : *Τα πρακτικά ενός Συνεδρίου*] (Ιαν.-Μάρτ. 1997) 363- 369.

_____, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης – Κωνσταντίνος Χατζόπουλος: Συγκριτική επισκόπηση του έργου τους», *Πόρφυρας* 57-58 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: *Αφιέρωμα*] (Απρ.- Σεπτ. 1991), 254-278.

_____, «Ο ρεαλισμός και η ιδεολογία στην υπηρεσία της πεζογραφίας», *Διαβάζω* 92 (18/04/1984), 32-37.

Καστρινάκη Αγγέλα, «Η αισθητική της φρίκης και η επιθυμία της αρμονίας», *Πόρφυρας* 80 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης : *Τα πρακτικά ενός Συνεδρίου*] (Ιαν.-Μάρτ. 1997), 393-403..

Κατσιγιάννη Άννα, «Ειδολογικές αναζητήσεις στο πρώιμο έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Πόρφυρας* 80 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης : *Τα πρακτικά ενός Συνεδρίου*] (Ιαν.-Μάρτ. 1997), 243- 251.

Κατσίμπαλης Γ. Κ., *Βιβλιογραφία Κωνσταντίνου Θεοτόκη*, Αθήνα, Ιούλιος 1959.

Κατωμένος Ερατοσθένης, «Κοινωνικός· Ρεαλισμός και μυθικά αρχέτυπα στην πεζογραφία του Θεοτόκη», *Πόρφυρας* 57-58 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Αφιέρωμα] (Απρ.-Σεπτ.1991) 469-479.

Κέντρο Μαρξιστικών Σπουδών, *Η επίδραση των ιδεών του μαρξισμού στη λογοτεχνία μας (1920 μέχρι σήμερα)*, Αθήνα, Κένταυρος, 1984.

Κόρφης Τάσος, «Τουρκόγιαννος, η αποπνευμάτωση του πάθους», *Πόρφυρας* 80 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης : Τα πρακτικά ενός Συνεδρίου], (Ιαν.-Μάρτ. 1997), 369-377.

György Lukács, *Μελέτες για τον Ευρωπαϊκό Ρεαλισμό: αισθητική και κοινωνιολογική ανάλυση του έργου των: Μπαλζάκ, Σταντάλ, Ζολά, Τολστόι, Ντοστογιέφσκι, Γκόρκι κ.α.* (μτφρ. Τίτος Πατρίκιος), Αθήνα, Εκδοτικόν Ινστιτούτον Αθηνών, 1957.

Μακρής Θεοδ., «Ο Κωνστ. Θεοτόκης. Ο άνθρωπος κι ο συγγραφέας», *Φιλότεχνος*, Βόλου, Δ'-Ε' (Νοεμ.-Δεκ.1926), 105-107.

Μελάς Σπύρος, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης», *Ελληνική Δημιουργία*, 92 (1^η Δεκ. 1951), 685-689.

Μελισσαράτου Γερασιμία, «Ο Καραβέλας, η ηθογραφία και κάποια προβλήματα αφηγηματικής ορολογίας», *Διαβάζω*, 281 (19/02/1992) 13-24.

Mitterand H., *Zola et le naturalisme*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1986.

Morson G. S., «Bakhtin, Genres and Temporality», *New Literary History* 22 (1991) 1071-1092

Morson G. S. – Emerson Caryl, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990.

Μουλάς Παναγιώτης, «Το πρόβλημα της ηθογραφίας»: *Η μεσοπολεμική πεζογραφία : από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, 1914-1939*, (εισαγ.: Παν. Μουλλάς), Αθήνα, Σοκόλης, 1992-1993. 23-33.

Μπαλάσκας Κώστας, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης (Ο τραγικός του έρωτα και της ουτοπίας)*, Αθήνα, Ειρμός, 1993.

Μπενάτσης Απόστολος, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης : Πάθη- Δράση- Κώδικες*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1995.

Mukařovský, J. *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, (επιμ.: J. Burbank- P. Steiner- W. Steiner), New Haven, Yale University Press, 1977.

Nietzsche Fr., *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, (μτφ Σαρίκας Ζήσης), Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 2008.

_____, *Αποφθέγματα από το έργο του Νίτσε*, (μτφ Σαρίκας Ζήσης), Θεσσαλονίκη, Εκδοτική Θεσσαλονίκης, 1989

Νούτσος Παναγιώτης, «Το «Σοσιαλιστικό Κέντρον» και ο «Σοσιαλιστικός Όμιλος» Κέρκυρας. Η περίπτωση του Κ. Θεοτόκη», *Πόρφυρας* 57-58 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Αφιέρωμα] (Απρ.-Σεπτ.1991), 250-253.

Ξεφλούδας Στ. (επιμ.), *Νιρβάνας, Χρηστομάνος, Ροδοκανάκης και άλλοι*, [Βασική Βιβλιοθήκη, 30], Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1957.

Ο νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις- Μετασχηματισμοί- Όρια, (επιμ.: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού- Βίκυ Πάτσιου), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2007.

Ο Νίτσε και η φιλοσοφία, (μτφ Γ. Σπανός), Αθήνα, Πλέθρον, 2002.

Παγανός Γ.Δ., «Η Τιμή και το χρήμα», *Διαβάζω*, 92 (18/04/1984), 38-41.

Παγκράτης Περικλής, «Η τιμή και το χρήμα: Παρεκβάσεις θεσμών», *Πόρφυρας* 57-58 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Αφιέρωμα] (Απρ.-Σεπτ.1991) 414-419.

Παπαγεωργίου Γεωργία, «Βιβλιογραφία Κωνστ. Θεοτόκη (1959-1990)», *Πόρφυρας* 57-58 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Αφιέρωμα] (Απρ.-Σεπτ.1991) 485-499.

Παπαχρήστου-Πάνου Ευαγγελία, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης : ανάμεσα στους δύο πόλους της ψυχικής του παλινδρόμησης*, Αθήνα, Δοκίμιο, 1975.

Παρορίτης Κ., «Ο Κατάδικος», *Ο Νουμάς*, χρ. ΙΖ' (8 Ιαν.1920), 36-38.

Πάτσιου Βασιλική, «Η μυθιστορηματική αναπαράσταση του χώρου. Η Κέρκυρα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας «Νεοελληνική Πόλη». Οθωμανικές Κληρονομίες και Ελληνικό κράτος*, Αθήνα 26-28 Σεπτεμβρίου 1984- Ερμούπολη 29-30 Σεπτεμβρίου 1984, τ. Α', Αθήνα 1985, 203-213.

_____, «Διήγηση και ιστορία στο έργο του Κ. Θεοτόκη», *Τα Ιστορικά*, 4 (Δεκέμβριος 1985), 327-346.

_____, «Τα γαλάζια» ή «γαληνά» μάτια ενός ιδανικού κατάδικου, *Πόρφυρας*, τευχ. 57-58 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Αφιέρωμα] (Απρ.- Σεπτ. 1991) 500-502.

Peri Massimo, «Ένας Γαλλισμός στην Ελληνική αφηγηματογραφία», (μτφρ.: Ευριπίδης Γαραντούδης), *Πόρφυρας* 57-58 (Απρ.-Σεπτ. 1991), 353-362.

_____, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, (επιμ.: Σ. Ν. Φιλλιπίδης), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1994.

Πλασκοβίτης Σπύρος, *Η πεζογραφία του ήθους και άλλα δοκίμια*, τομ. Α', Αθήνα, Κέδρος 1986.

_____, «Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης στον καιρό του και στον καιρό μας», *Πόρφυρας* 80 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης : Τα πρακτικά ενός Συνεδρίου] (Ιαν.-Μάρτ. 1997), 171-177.

Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1993, 257-259.

Πολίτου-Μαρμαρινού Ελένη, «Ηθογραφία» [=λήμ.]: *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάνικα*, τ.26, Αθήνα, Πάπυρος, 219-221

Preisendanz Wolfgang, *Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Μοντερνισμός*, (μτφρ.: Άννα Χρυσογέλου- Κατσή), Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1990.

Putnam Hilary, *Τα πολλά πρόσωπα του ρεαλισμού*, (μτφρ.: Μαρία Βενιέρη- Κατερίνα Σταυροπούλου), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1998

Rivers Christofer, *Face Value, Physiognomical Thought and the Legible Body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier and Zola*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1994.

Ruegg Maria, «Μεταφορά και μετωνυμία: η λογική της στρουκτουραλιστικής ρητορικής» (1979): *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, (εισαγ.-μτφρ.: Άρ. Μπερλής), Αθήνα, Εστία, 1998, 151-170.

Σαλαπήδης Χρήστος, «Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης και ο νατουραλισμός», *Πόρφυρας* 80 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Τα πρακτικά ενός Συνεδρίου] (Ιαν.-Μαρτ. 1997) 353-363.

_____, «Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα: ένα νατουραλιστικό αριστούργημα», *Πόρφυρας*, τευχ. 57-58 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Αφιέρωμα] (Απρ.- Σεπτ. 1991) 378- 381.

Σαχίνης Απόστολος, *Η πεζογραφία του Αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981.

_____, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Αθήνα, Εστία, 1958.

_____, «Το μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Νέα Εστία*, τομ. ΝΗ, τεύχ.681, Νοέμβρης 1955, 1496-1503.

Suwala Halina, *Autour de Zola et du naturalisme*, Παρίσι, Honoré Champion, 1993.

Στεργιόπουλος Κώστας, «Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της πεζογραφίας του Κωνσταντίνου Θεοτόκη»: *Περιδιαβάζοντας στο χώρο της παλιάς πεζογραφίας μας*, τ. Β', Αθήνα, Κέδρος, 1986, 163-173.

Τέλλος Άγρας, «Φιλολογικές Αναμνήσεις. Ένα σκίτσο για τον Κώστα Θεοτόκη», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, 1943, 95-101.

Τερζάκης Άγγελος, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Ο άνθρωπος- το έργο- η εποχή», *Νέα Εστία*, τ.54, τχ.625, 627, 628 (15 Ιουλ.-15 Αυγ., 1^η Σεπτ. 1953), 1013-1016, 1192-1195, 1248.1252

Thomson Philip, *Το Γκροτέσκο*, (μετφρ. Ιουλία Ράλλη- Καίτη Χατζηδήμου), Αθήνα, Ερμής, 1984.

Τζιόβας Δημήτρης, *Μετά την Αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Γνώση, 1987.

_____, *Το Παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης, από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1993

Tonnet Henri, *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος*, (μετφρ.: Μαρίνα Καραμάνου), Αθήνα, Πατάκη, 2001, 137-205.

Todorov T., *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique <suivi de> Écrits du Cercle de Bakhtine*, Παρίσι, Seuil, 1981 [μετφρ. στα αγγλικά: *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*, (μετφρ.: W. Godzich), University of Minnesota Press, 1984.

Τσακινιάς Σπύρος, «Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα. Σημειώσεις για την αφηγηματική τεχνική», *Πόρφυρας* 57-58 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Αφιέρωμα] (Απρ.-Σεπτ.1991) 404-407.

Τσατσούλης Δημήτρης, *Η περιπέτεια της Αφήγησης, Δοκίμια αφηγηματολογίας για την ελληνική και ξένη πεζογραφία*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1997.

Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ., *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1987.

Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ., *Αφήγηση/Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση, Νέα Εστία*, τόμ. 149, τχ. 1735 (Ιούνιος 2001) 972-1017

Φιλίππιδης Σ. Ν., «Παρατηρήσεις για το ύφος και την αφηγηματική τεχνική των διηγημάτων του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Πόρφυρας* 80 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης : Τα πρακτικά ενός Συνεδρίου] (Ιαν.-Μάρτ. 1997) 335-350.

_____, «Παρατηρήσεις για το ύφος και την αφηγηματική οργάνωση των διηγημάτων του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Πόρφυρας* 80 [=Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Τα πρακτικά ενός συνεδρίου] (Ιαν.- Μάρτ. 1997) 335-353.

Φωκάς Ν., «Παπαδιαμάντης και Φραγκογιαννού, Θεοτόκης και Καραβέλας. Μια αναντιστοιχία» : *Η αδιάπτωτη μαγεία*: Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1992, 93-99.

Χουρμούζιος Αιμίλιος, *Κριτική πορεία. Κωνστ. Θεοτόκης: Ο εισηγητής του κοινωνιστικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα. Ο άνθρωπος - το έργο*, Αθήνα, Ίκαρος, 1946.

Vernant Jean Pierre, *Μύθος και Τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, (μτφρ.: Στέλλα-Γεωργούδη, Αριάδνη Τάττη), Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1988, 9-117.

Vitti Mario, *Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα, Κέδρος, 1984.

_____, *Ρεαλισμός και αντιρεαλισμός στο ελληνικό μυθιστόρημα*, (μτφρ.: Μ. Τρικούκη), Θεσσαλονίκη, 1972.

Wellek R., *A history of Modern Criticism: 1750/1950*, τ. 2-4: *The Romantic Age· The age of Transition· The Later Nineteenth Century*, London, Jonathan/Cape, 1966.

Wright Crispin, *Realism, meaning and truth = Realism, meaning & truth*, Oxford, UK: Blackwell, 1993.