



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ**

**ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΘΕΜΑ: Το *φανταστικό* ως τρόπος και οι αφηγήσεις του φανταστικού στο χώρο της νεοελληνικής διηγηματογραφίας του εικοστού αιώνα**

**Έλενα Ματσάγγου**

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

**2011**

Έλενα Ματσάγγου

© Έλενα Ματσάγγου

## **ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ**

### **ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΙ ΚΡΙΤΕΣ**

- 1) Μιχάλης Πιερής - Καθηγητής**
- 2) Παντελής Βουτουρής - Καθηγητής**
- 3) Μαρίνος Πουργούρης – Επίκουρος Καθηγητής**

### **ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΙ ΚΡΙΤΕΣ**

- 1) Δημήτρης Αγγελάτος – Καθηγητής**
- 2) Κατερίνα Κωστίου – Αναπληρώτρια Καθηγήτρια**

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διατριβή αποτελεί μια προσπάθεια συστηματικής μελέτης του *φανταστικού* αφενός ως λογοτεχνικού *τρόπου* αφετέρου ως *είδους*, ως συνόλου δηλαδή συγκεκριμένων ειδολογικών μορφών αφήγησης, που εφαρμόζεται σε κειμενικό επίπεδο, στη διεξοδική ανάλυση της διηγηματογραφίας του Δημοσθένη Βουτυρά, του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου και του Νίκου Καχτίτη.

Στο πρώτο μέρος παρουσιάζονται το ιστοριογραμματολογικό πλαίσιο ανάπτυξης και εξέλιξης του φανταστικού και η θεωρητική υποδομή για την τροπολογική και ειδολογική μελέτη του, με αφετηριακό σημείο αναφοράς το θεμελιώδες έργο του Northrop Frye, *Ανατομία της Κριτικής*.

Στο δεύτερο μέρος η ανάλυση πλέον γίνεται κειμενοκεντρική και με άξονες αναφοράς ζητήματα αφηγηματικά και ευρύτερα υφολογικά, στρέφεται στην ανάδειξη της φύσης και της λειτουργίας του φανταστικού στο διηγηματογραφικό έργο των προαναφερθέντων συγγραφέων, και στη δι' αυτής επισήμανση του ιδιαίτερου χαρακτήρα του έργου τους.

## SUMMARY

This work is the outcome of an effort of systematization of both the fantastic as a literary mode and its narratives as distinct literary genres and aims at organizing it in theoretical terms. Further, we apply the theoretical information in a textual level whereas we thoroughly analyze specific works by Demosthenes Voutyras, Alkiviades Giannopoulos and Nikos Kaxtitsis.

In the first part of the dissertation we present the historical-grammatological frame of the fantastic's development and evolution as well as its theoretical background based on the *Anatomy of Theory* by Northrop Frye.

The second part consists of the textual analysis of the work by three writers of the twentieth century aiming at the revelation of those narratives' fantastic origins. Moreover we apply a range of hypological and narrative techniques that are relevant to *fantastic*.

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα πρώτα απ' όλα να ευχαριστήσω θερμά για την αμέριστη και αφειδώλευτη βοήθεια και συμπαράστασή του τον Καθηγητή Δημήτρη Αγγελάτο. Χωρίς την καθοδήγηση, τις επιμελέστατες διορθώσεις και τις γόνιμες παρατηρήσεις του, θα ήταν αδύνατη η αποπεράτωση τόσο της έρευνας όσο και της συγγραφής του κειμένου. Ακόμη θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Καθηγητή Παντελή Βουτουρή για τις συζητήσεις που κατά διαστήματα κάναμε σχετικά με την πορεία της έρευνας αλλά και για ζητήματα γενικότερου φιλολογικού ενδιαφέροντος. Πολύτιμες υπήρξαν και οι συζητήσεις που κάναμε με τον ειδικό επιστήμονα και ερευνητή Μιχάλη Μπακογιάννη τον οποίο θα ήθελα να ευχαριστήσω τόσο για την ηθική ενθάρρυνση στα πρώτα βήματα της έρευνάς μου όσο και για το υλικό που μου παρείχε. Τέλος, σημαντική υπήρξε η ηθική και ψυχολογική ενίσχυση της καθηγήτριας και μεταφράστριας Κυριακής Χρυσομάλλη-Henrich.

Θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθώ στην ιδιαίτερης σημασίας βοήθεια που γενναιόδωρα μου προσέφερε ο Βάσιος Τσοκόπουλος. Χωρίς το σπάνιο, ανέκδοτο υλικό με το οποίο με προσπόρισε, η βιβλιογραφική έρευνά μου θα έμενε ημιτελής. Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω το προσωπικό της κεντρικής βιβλιοθήκης του πανεπιστημίου Κύπρου για την κατανόησή του και την άμεση ανταπόκρισή του σε ζητήματα δανεισμού, ανάκλησης υλικού και διαδανεισμού.

Τέλος, θα ήθελα έστω με αυτές τις λίγες γραμμές να εκφράσω τα πόσο πολύ εκτιμώ και ευγνωμονώ την αδιάλειπτη στήριξη που μου προσέφεραν οι φίλοι και η οικογένειά μου. Χωρίς αυτούς, η παρούσα διδακτορική μελέτη δεν θα ολοκληρωνόταν. Ειδικά, οι γονείς και ο σύζυγός μου αποτελούσαν τα βασικότερα ηθικά ερείσματα όλης της ερευνητικής και συγγραφικής διαδικασίας.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	3
SUMMARY.....	4
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	5
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	6-8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9-25
α. Το θέμα και ο στόχος της εργασίας.....	9-11
β. Μεθοδολογία.....	11-13
γ. Τα περιεχόμενα των κεφαλαίων.....	13-23
Υποσημειώσεις.....	24-25
ΜΕΡΟΣ Α΄	
ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ: ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ-ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΓΙΑ ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΚΑΙ ΟΙ ΟΡΟΙ ΜΙΜΗΣΗ-ΠΟΙΗΣΗ-ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ.....	27-117
α. Πλάτων.....	27-36
β. Αριστοτέλης.....	37-42
γ. Ελληνιστικοί και Αυτοκρατορικοί χρόνοι.....	43-51
δ. Μεσαίονας.....	52-57
ε. Αναγέννηση.....	58-77
στ. Γκροτέσκο – Μανιερισμός – Μπαρόκ.....	78-94
ζ. Γοτθικό.....	95-103
Υποσημειώσεις.....	104-117

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η <i>ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΩΣ ΑΦΕΤΗΡΙΑΚΟ ΣΗΜΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΩΝ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ</i> .....	119-146
α. <i>Ανατομία της κριτικής: η θεωρία</i> .....	119-125
β. <i>Μυθοπλαστικοί τρόποι</i> .....	125-132
γ. <i>Μύθος</i> .....	133-135
δ. <i>Αρχέτυπο</i> .....	135-138
ε. <i>Λογοτεχνικό είδος</i> .....	138-141
<i>Υποσημειώσεις</i> .....	142-146

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΕΙΔΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ.....	148-192
α. <i>Ανάπτυξη και μορφές του φανταστικού ως είδους</i> .....	156-164
β. <i>Διαπλεκόμενες ειδολογικές και τροπολογικές σχέσεις στο πλαίσιο του φανταστικού</i> .....	164-171
γ. <i>Κειμενική οργάνωση και πρακτικές (αφήγησης και ύφους) του φανταστικού</i> .....	172-184
<i>Υποσημειώσεις</i> .....	185-192

## ΜΕΡΟΣ Β΄

### ΤΡΟΠΟΣ ΚΑΙ ΕΙΔΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΤΑ «ΜΙΚΡΑ ΚΑΘΡΕΦΤΑΚΙΑ» ΚΑΙ ΤΟ «ΠΕΛΩΡΙΟ ΛΟΞΟ ΜΑΤΙ»: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΔΗΜΟΣΘΕΝΗ ΒΟΥΤΥΡΑ.....	195-226
<i>Υποσημειώσεις</i> .....	222-226

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΑΛΛΟΥ: ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ.....	228-283
---	---------



Υποσημειώσεις.....278-283

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

**ΝΙΚΟΣ ΚΑΧΤΙΤΣΗΣ: Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΑΡΡΗΤΟΥ ΚΑΙ Η ΝΕΑ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ**

**ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ.....285-313**

Υποσημειώσεις.....311-313

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....315-322

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....324-347

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### α. Το θέμα και ο στόχος της εργασίας

Στο πλαίσιο προπτυχιακού σεμιναρίου αλλά και στη διάρκεια των μεταπτυχιακών μας σπουδών, αντιμετωπίζοντας ερωτήματα που αφορούσαν στη φύση και τη λειτουργία του *φανταστικού*, διαπιστώσαμε αφενός ότι η συναφής ελληνόφωνη βιβλιογραφία ήταν πολύ περιορισμένη σε έκταση, αφετέρου ότι οι προσεγγίσεις αυτές στηρίζονταν κατά κύριο λόγο σε κείμενα ξένων λογοτεχνιών και ελάχιστα σε νεοελληνικά λογοτεχνικά κείμενα.

Σε μεγάλο βαθμό στην ελληνόφωνη βιβλιογραφία, ο όρος *φανταστικό*, στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, συνδέθηκε με την επιστημονική φαντασία, χωρίς τις αναγκαίες εννοιολογικές διευκρινίσεις, ιστορικο-γραμματολογικής και θεωρητικής υφής, με αποτέλεσμα να αλλοιώνεται η ιδιαιτερότητα του φανταστικού και να δημιουργείται σταδιακά κάποιο είδος προκατάληψης απέναντι στις αφηγήσεις του φανταστικού, στην άρση της οποίας ελπίζουμε να συμβάλουμε με την παρούσα μελέτη. Ο τρόπος αναπαράστασης του κόσμου που προτείνει το φανταστικό δεν γίνεται, όπως θα φανεί στη συνέχεια, να περιθωριοποιείται, αλλά αντίθετα χρειάζεται να ερευνηθεί συστηματικά ως η πλέον σύγχρονη, δεσπόζουσα έκφραση της λογοτεχνίας, που ανταποκρίνεται στις συνθήκες και απαιτήσεις του 21ου αιώνα.

Αποφασίσαμε λοιπόν να θέσουμε το *φανταστικό* στο επίκεντρο της παρούσας διδακτορικής διατριβής και να το προσεγγίσουμε στον άξονα του ιστορικο-γραμματολογικού αναπτύγματός του, θεωρητικά και κριτικά. Στην αφετηρία της έρευνάς μας προσπαθήσαμε πρώτα να οριοθετήσουμε την περίοδο της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής που θα μας απασχολούσε και, έπειτα, να γίνει η επιλογή των συγγραφέων τα κείμενα των οποίων θα μπορούσαν να μελετηθούν ως αφηγήσεις του *φανταστικού*.

Η ανθολόγηση του Μάκη Πανώριου σχετικά με το ελληνικό φανταστικό διήγημα<sup>1</sup>, σηματοδότησε το πρώτο στάδιο της αναζήτησης κειμένων της νεοελληνικής λογοτεχνίας που θα ανταποκρίνονταν στις ειδολογικές προδιαγραφές του φανταστικού, μελετημένες στις ιστορικές, θεωρητικές και κριτικές ορίζουσες τους, στη αγγλόφωνη και γαλλόφωνη κατά κύριο λόγο βιβλιογραφία. Εντούτοις, από τη μελέτη της πεντάτομης ανθολόγησης του Πανώριου προέκυψαν περισσότερες απορίες από όσες επιλύθηκαν. Ο ανθολόγος-μελετητής ενέτασσε στο σύνολο των

ελληνικών φανταστικών διηγημάτων αρκετά κείμενα, χωρίς τις απαραίτητες κατηγοριοποιήσεις, με αποτέλεσμα να συσσωρεύεται ετερογενές, ως προς το περιεχόμενο και το ιστοριογραμματολογικό υπόβαθρο, κειμενικό υλικό, που μάλλον συσκοτίζε το στίγμα και την ουσία των κειμένων του φανταστικού.

Στον προσδιορισμό ακριβώς τεκμηριωμένων κριτηρίων που θα ήταν εφικτό να αποτελέσουν σημεία αναφοράς μιας εμπειρισταωμένης, ενίστορης και κριτικά επεξεργασμένης θεώρησης του *φανταστικού* στο πεδίο της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής, σημαντική ήταν για την οργάνωση της μελέτης μας, η συμβολή σύγχρονων ειδολογικών θεωριών της λογοτεχνίας, οι οποίες πρότειναν συγκεκριμένες παραμέτρους για τη μελέτη και κριτική ερμηνεία της σύστασης και της λειτουργίας τροπολογικών και ειδολογικών κατηγοριών και υποκατηγοριών.

Καταρχήν ας σημειωθεί ότι κρίναμε το χώρο της διηγηματογραφικής παραγωγής ως το καταλληλότερο πεδίο μελέτης του φανταστικού. Η απόφαση αυτή υπαγορεύτηκε από δυο λόγους: αφενός επειδή και οι ξένοι μελετητές βάσιζαν την έρευνά τους για το φανταστικό σε διηγήματα αφετέρου επειδή διαπιστώσαμε ότι η πυκνότητα της ανάπτυξης της δράσης στα διηγήματα βοηθά στην ταχύτερη και ασφαλέστερη εξαγωγή συμπερασμάτων. Έτσι, βάσει κριτηρίων ιστοριογραμματολογικών και θεωρητικών/κριτικών, ακολούθησε και η επιλογή των Δημοσθένη Βουτυρά, Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου και Νίκου Καχτίτση, συγγραφέων που με τα κείμενά τους, κατοχυρώνουν τη δράση και ανάπτυξη του *φανταστικού* στη νεοελληνική πεζογραφία.

Το πρώτο κριτήριο αφορά στο ότι τα διηγήματά τους καλύπτουν σε επάλληλους κύκλους, ένα χρονικό άνυσμα επαρκές, για να στοιχειοθετηθούν πορίσματα σχετικά με την παραγωγή νεοελληνικών αφηγήσεων του φανταστικού στον εικοστό αιώνα εν γένει. Το δεύτερο κριτήριο συνδέεται με το γεγονός ότι τα διηγήματά τους αντιμετωπίστηκαν από τη σύγχρονη και τη μεταγενέστερη κριτική, μέσα από ένα πρίσμα αποριών και αβεβαιότητας ως προς την ειδολογική ταυτότητά τους, αξιολογώντας τα – θετικά ή αρνητικά – χωρίς πειστική τεκμηρίωση.

Σύμφωνα λοιπόν με τις ερευνητικές διαδικασίες, που αναφέραμε πιο πάνω με τρόπο συνοπτικό, καθορίστηκαν τα δυο μέρη της διδακτορικής διατριβής. Η διμερής αυτή διάκριση εκφράζει τη συνδυαστική, σε ιστορικο-γραμματολογικό και θεωρητικό/κριτικό επίπεδο, προσέγγιση του θέματος που στοχεύει στην τεκμηρίωση της θέσης μας για την ανάπτυξη του

νεοελληνικού φανταστικού διηγήματος στον εικοστό αιώνα, επιδιώκοντας να δώσει το ερευνητικό έναυσμα για περαιτέρω διερεύνηση της κατηγορίας του φανταστικού.

## β. Μεθοδολογία

Ο ειδολογικός χαρακτήρας του θέματος της διατριβής ορίζει εν πολλοίς και την μέθοδο έρευνας που επιβάλλεται να ακολουθηθεί, το συνδυασμό δηλαδή και την ομόλογη αξιοποίηση στοιχείων αντλημένων από τα τρία μεγάλα πεδία της επιστήμης της φιλολογίας, την ιστορία, τη θεωρία και την κριτική. Θεωρούμε ότι η συνδυαστική οδός είναι η ασφαλέστερη αφενός για τη συγκρότηση μιας συνεπούς και πειστικής επιχειρηματολογίας, αφετέρου για την εξαγωγή βάσιμων συμπερασμάτων, ικανών να δημιουργήσουν στέρεα βάση για τη μελλοντική συναφή έρευνα του φανταστικού θεωρημένου ως *τρόπου*, στην υπηρεσία μιας εξαιρετικά δραστηρής καλλιτεχνικής απόδοσης της πραγματικότητας.

Μεταξύ άλλων μονογραφιών, οι βασικότερες που χρησιμοποιήθηκαν στον άξονα αναφοράς του πρώτου κεφαλαίου του πρώτου μέρους, είναι του Stephen Halliwell, *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*<sup>2</sup> το οποίο φώτισε σημαντικές πτυχές του πλατωνικού και κυρίως του αριστοτελικού έργου, του Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*<sup>3</sup> που μας βοήθησε να κατανοήσουμε τις βασικές ρυθμιστικές αρχές των μεσαιωνικών αντιλήψεων κυρίως σε σχέση με την πρόσληψη του αριστοτελικού κανόνα, καθώς επίσης του Charles Sears Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice: classicism in the rhetoric and poetic of Italy, France, and England 1400-1600*<sup>4</sup>, και της Baxter Hathaway το *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*<sup>5</sup>, με τη βοήθεια των οποίων διερευνήσαμε τις συνθήκες που επικρατούσαν στην Αναγέννηση και του τρόπου που επηρέασαν τη διαμόρφωση του φανταστικού.

Εκτός από τις μονογραφίες και τις αυτοτελείς μελέτες, χρησιμοποιήθηκαν και εργασίες δημοσιευμένες σε έγκριτα φιλολογικά περιοδικά όπως του Geoffrey Harpham, «The Grotesque: First Principles» από το *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*<sup>6</sup> και του F. J. Warnke, «Baroque once more: Notes on a literary period» από το *New Literary History*<sup>7</sup>, οι οποίες μας προσπόρισαν με χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με το γκοττέσκο και το μπαρόκ αντίστοιχα. Τέλος, αντλήσαμε όλα τα απαραίτητα δεδομένα για το γοτθικό από τη μελέτη της Maggie Kilgour, *The*

*Rise of the Gothic novel*<sup>8</sup> και του Fred Botting, *Gothic*<sup>9</sup>. Εν γένει η βιβλιογραφία που επιλέξαμε για τη συγγραφή του συγκεκριμένου κεφαλαίου, ανταποκρίνεται στη γόνιμη διασταύρωση ιστορίας και θεωρίας της λογοτεχνίας, χωρίς να παραλείπεται, για την κάθε περίοδο, ο κριτικός και συγκριτολογικός σχολιασμός των δεδομένων.

Το δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου μέρους στηρίχθηκε, καθώς αναφέρεται και στον τίτλο του, στη θεμελιώδη μελέτη του Northrop Frye *Anatomy of Criticism*<sup>10</sup>, τόσο στην πρωτότυπη όσο και στη μεταφρασμένη, ελληνόφωνη εκδοχή του· οι τρεις λόγοι που υπαγόρευσαν την επιλογή μας αυτή, αναλύονται διεξοδικά στην αρχή του κεφαλαίου και εξυπηρετούν την ενίσχυση της έρευνάς μας για την ανάπτυξη μιας συγκροτημένης θεωρίας του *φανταστικού*. Στο κεφάλαιο αυτό χρησιμοποιούνται ακόμη διεξοδικά, οι μονογραφίες του Tzvetan Todorov, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*<sup>11</sup>, του Alastair Fowler, *Kinds of Literature*<sup>12</sup>, του Gérard Genette, *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο*<sup>13</sup>, του Robert Scholes, *Structuralism in Literature: An Introduction*<sup>14</sup> και του M. M. Bakhtin, *Rabelais and his World*<sup>15</sup>, ενώ ενισχύσαμε την έρευνά μας με εργασίες όπως του Remo Ceserani, «Genre Theory, Literary History, and the Fantastic»<sup>16</sup> και του Allen S. Weiss, «An Anatomy of Anatomy»<sup>17</sup>.

Όλο ανεξαιρέτως το θεωρητικό υλικό αυτού του κεφαλαίου ελέγχεται κριτικά και αντιπαραβάλλεται, με σκοπό να καταλήξουμε σε ένα κατά το δυνατόν σαφές σύνολο θεωρητικών και κριτικών όρων. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και το τρίτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους, αφιερωμένο σε θεωρητικές εργασίες της αγγλόφωνης και της γαλλόφωνης βιβλιογραφίας, αποκλειστικά για το *φανταστικό*. Τέτοιες είναι της Amaryll-Beatrice Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*<sup>18</sup>, του Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*<sup>19</sup>, της Rosemary Jackson, *Fantasy: Literature of Subversion*<sup>20</sup>, της Irène Bessière, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*<sup>21</sup>, του Louis Vax, *L' Art et la Littérature fantastiques*<sup>22</sup> και τέλος το δοκίμιο του Jean-Paul Sartre, «Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage»<sup>23</sup>.

Όλες οι παραπάνω εργασίες εμπίπτουν στη δεκαετία του '70, όπου εκδηλώθηκε έντονο ενδιαφέρον για το φανταστικό και υπήρξε, για πρώτη φορά, συστηματική ενασχόληση με αυτό, από θεωρητικούς και κριτικούς της λογοτεχνίας. Έκτοτε δημοσιεύθηκαν μεμονωμένες μελέτες οι οποίες στηρίχθηκαν κατά κόρον στη βιβλιογραφία της παραπάνω περιόδου. Στη δική μας έρευνα,

συμπληρώσαμε το απαραίτητο υλικό των τελευταίων δεκαετιών, συμπεριλαμβάνοντας εργασίες δημοσιευμένες σε Πρακτικά διεθνών συνεδρίων, αφιερωμένων στο φανταστικό<sup>24</sup>.

Μέσα από την κριτική επεξεργασία του θεωρητικού αυτού υλικού στον ιστορικο-γραμματολογικό του κάθε φορά ορίζοντα, ορίσαμε τη δική μας αντίληψη περί *φανταστικού*. Τα θεωρητικά μας συμπεράσματα σε συνάρτηση με τις εκάστοτε κριτικές αποτιμήσεις συνδυάζονται στο πλαίσιο του δεύτερου μέρους της εργασίας μας, το οποίο είναι αφιερωμένο στη συστηματική κειμενική ανάλυση και ερμηνεία μέρους του έργου τριών νεοελλήνων συγγραφέων.

### **γ. Τα περιεχόμενα των κεφαλαίων**

Στο πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους (σελ. 27) γίνεται μια προσπάθεια συνοπτικής απόδοσης της ανά τους αιώνες θεωρητικής πραγμάτευσης όρων όπως *μίμηση*, *αναπαράσταση* και *φαντασία*. Αρχής γενομένης με τον Πλάτωνα, βλέπουμε ότι η μίμηση δεσμεύεται σε ένα μεταφυσικό πλαίσιο και η ποίηση ταυτίζεται με την πλάνη, γιατί μέσα από τα ποιητικά έργα μεταφέρονται στους θεατές στοιχεία που αντίκεινται στην πραγματικότητα. Από την άλλη, ο Αριστοτέλης, δεν υποστηρίζει την αυστηρή μίμηση και αναπαράσταση του πραγματικού βίου και του περιεχομένου του αυτού καθεαυτού· ωστόσο εισηγείται ως το κυρίαρχο έρεισμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, την επένδυση της θεματολογίας και των χαρακτήρων με το *εικός* και το *αναγκαίον*, τη φυσική δηλαδή και λογική τάξη πραγμάτων, δίνοντας έτσι ένα ορισμένο περιθώριο ανάπτυξης σε στοιχεία που αντιστρατεύονται την τελευταία, με τη δεσμευτική βέβαια προϋπόθεση της εγγραφής τους «έξω του μυθεύματος»<sup>25</sup>, δηλαδή στα δευτερεύοντα περιστατικά.

Η αριστοτελική θεωρία αποτελεί έναυσμα για την μερική έστω αποδοχή των φανταστικών στοιχείων τα οποία πλέον προσεγγίζονται – χωρίς διάθεση πλήρως αρνητική – από εκπροσώπους των δύο μεγάλων φιλοσοφικών σχολών των Ελληνιστικών χρόνων, των Επικούρειων και των Στωικών. Μετά την αναφορά μας σε έργα ορισμένων φιλοσόφων (Ποσειδώνιος, Διογένης Λαέρτιος, Στράβων, Διογενιανός, Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς, Πλούταρχος, Λογγίνος, Φιλόστρατος) καταλήγουμε ότι τελικά στους Ελληνιστικούς και τους Ρωμαϊκούς χρόνους, διαφαίνεται μια τάση φιλοπεριέργειας απέναντι στη μυθοπλασία, τη φαντασία και τους πιθανούς κόσμους που υπερβαίνουν την ανθρώπινη εμπειρία και το ανθρώπινο γνωστικό πεδίο. Ωστόσο, η τάση αυτή δεν αναπτύσσεται επαρκώς λόγω της εξαιρετικής ισχύος που ασκούσε ο

δεσπόζων κλασικός αριστοτελικός κανόνας, συμπυκνωμένος στο *εικός* και *αναγκαίον* και ο οποίος ρύθμιζε τους τομείς της καλλιτεχνικής παραγωγής .

Στο Μεσαίωνα, ο αριστοτελικός κανόνας περί μιμήσεως δέχεται τα πρώτα πλήγματα από την πίεση της κυρίαρχης χριστιανικής κοσμολογίας. Προωθείται έτσι υπό το άγρυπνο και αυστηρό βλέμμα της εκκλησίας ο συμβολισμός και η αλληγορία μέσα στο πλαίσιο πάντοτε του διδασκτισμού και των θεολογικών αξιών, με αποτέλεσμα να καταδικαστούν στη λήθη έννοιες όπως το *παράδοξο*, τα *θαυμαστό* και η *φαντασία*, που συνδέονταν με τον αριστοτελικό κανόνα, ως οι πιο ακραίες πραγματώσεις του· η φαντασία λοιπόν, έστω όπως παρουσιάστηκε στους Αυτοκρατορικούς χρόνους από το Διογένη Λαέρτιο ή το Φιλόστρατο, δεν μπορεί σε αυτές τις περιστάσεις να επιβιώσει.

Επόμενο σημείο αναφοράς μας είναι η περίοδος της Αναγέννησης. Οι ζυμώσεις που αρχίζουν να συντελούνται τον 14<sup>ο</sup> αιώνα, δημιουργούν νέα δεδομένα τα οποία ξεπερνούν την εκκλησιαστική αυθεντία, απελευθερώνουν εν τέλει τον καλλιτέχνη και τοποθετούν πλέον στο επίκεντρο όλων των πνευματικών και καλλιτεχνικών ενασχολήσεων τον άνθρωπο. Εντούτοις στα αναγεννησιακά χρόνια, δεν υπάρχει ομοιογένεια θέσεων και πεποιθήσεων, με αποτέλεσμα η πνευματική και καλλιτεχνική παραγωγή να κινείται σε δυο αντιστικτικές κατευθύνσεις που τελικά επικράτησαν κατά τη διάρκεια των τριών αιώνων της Αναγέννησης, τον κλασικισμό και την τάση για εκσυγχρονισμό και πρόοδο. Μέσα από όλες τις συζητήσεις και τις διαμάχες, το φανταστικό, από το περιθώριο που βρισκόταν στα κλασικά χρόνια και το Μεσαίωνα, και παρά τα εμπόδια του Σχολαστικισμού, δηλαδή της μαθησιακής εκείνης μεθόδου που διδασκόταν στα μεσαιωνικά πανεπιστήμια και στόχευε στη συμφιλίωση της κλασικής φιλοσοφίας με την θεολογική ερμηνεία των πραγμάτων, καταφέρνει να επιβιώσει διανοίγοντας νέες προοπτικές και συστήνοντας στον άνθρωπο νέους κόσμους.

Το 16<sup>ο</sup> αιώνα, η θετική στάση απέναντι στο παράξενο και το θαυμαστό αρχίζει να κερδίζει έδαφος. Έτσι, για πρώτη φορά δημιουργείται μουσείο έκθεσης αξιοπερίεργων αντικειμένων, ενώ πραγματοποιούνται εξερευνητικά ταξίδια και διαδίδονται οι εμπειρίες των ερευνητών σχετικά με τα παράδοξα που συναντούν στις περιπλανήσεις τους. Αυτή την περίοδο εμφανίζεται το γκροτέσκο το οποίο προωθεί στοιχεία ετερογενή, αλλοπρόσαλλα, φανταστικά, ατομικιστικά και ανορθόδοξα. Η φύση του γκροτέσκο απέχει πολύ από τον δεσπόζοντα κλασικό κανόνα της εποχής και οι καλλιτεχνικές εκφάνσεις του προάγουν την ανεπίλυτη σύγκρουση ασυμβίβαστων στοιχείων

όπως, η ζωική και η ανθρώπινη φύση, το τρομακτικό και το κωμικό, το πραγματικό και το φανταστικό. Τα καλλιτεχνικά έργα αυτής της κατηγορίας προκαλούν με το χαρακτήρα τους στον αναγνώστη ισχυρά διανοητικά και συναισθηματικά ερεθίσματα ανοικειωτικής υφής, όπως έκπληξη, τρόμο/αηδία και γέλιο - δεσπόζουσες της σχέσης που θεσπίζει το γκροτέσκο μεταξύ έργου και δέκτη.

Ένα από το σημαντικότερα στοιχεία στο μεσαιωνικό και αναγεννησιακό γκροτέσκο είναι η κωμική του διάσταση, ενώ όλο το νόημα και η ουσία του αφορούν στην αμφισημία και την διάψευση του *είναι*. Γίνεται σαφές ότι μέσα σε αυτό το πλαίσιο ακυρώνεται η αριστοτελική αντίληψη για την αναπαράσταση μιας ενιαίας χωροχρονικά, ολοκληρωμένης πράξης, στο κέντρο της οποίας βρίσκεται ένας ήρωας επιλεγμένος βάσει της σταθερότητας του χαρακτήρα του, για να αναπαραστήσει το *καθ' όλου* ήθος. Το γκροτέσκο καταργεί τη φυσική και λογική τάξη των πραγμάτων, επιτρέποντας έτσι στα υπερκόσμια και εξωλογικά στοιχεία να εισβάλουν στην ανθρώπινη πραγματικότητα. Ως αποτέλεσμα ο οικείος αριστοτελικός κόσμος του *εικότος* και του *αναγκαίου* να εξωθείται τόσο πολύ στα άκρα, ώστε στο τέλος να ανατρέπεται από το ανεκδιήγητο και το παράλογο.

Λίγο μετά τη δεύτερη δεκαετία του 16<sup>ου</sup> αιώνα, το αναγεννησιακό πνεύμα αρχίζει να φθίνει, μέσα σε συνθήκες οξύτατης πνευματικής και πολιτικοκοινωνικής κρίσης της Ευρώπης, με αποτέλεσμα οι συνθήκες σταθερότητας και αρμονίας που το συντηρούσαν μέχρι τότε να κλονιστούν και να δώσουν τη θέση τους σε νέα συστήματα αξιών με διαφοροποιημένες εκδηλώσεις. Ένα τέτοιο σύστημα εκφράζει ο μανιερισμός. Ο μανιερισμός είναι μια διαμαρτυρία, μια αντίδραση εναντίον της αρμονίας και της αναλογίας, εναντίον ακόμη και της ίδιας της λογικής<sup>26</sup>. Διακηρύττει τη ρήξη με την κλασική παράδοση και την επιθυμία για πρωτοτυπία και διαφοροποίηση από το κλασικό πρωτότυπο<sup>27</sup>. Ωστόσο στόχος της μανιεριστικής “επανάστασης” δεν είναι η ριζική ανατροπή και ακύρωση του παραδοσιακού και κατακτημένου τρόπου καλλιτεχνικής αναπαράστασης αφού, οι μανιεριστές διατηρούν ως αφετηριακό σημείο για τα εγχειρήματά τους, την παράδοση της αριστοτελικής μίμησης. Ο μανιερισμός δίνει έτσι καινούρια προώθηση στο φανταστικό το οποίο πλέον γίνεται αποφασιστικός παράγοντας στην καλλιτεχνική παραγωγή.

Ο 17<sup>ος</sup> αιώνας θεωρείται ο κατεξοχήν αιώνας κυριαρχίας του μπαρόκ ειδικά σε ό,τι αφορά το δυτικό Ευρωπαϊκό δράμα. Το μπαρόκ έχοντας ως στόχο του την αναπαράσταση του μη



αναπαριστώμενου, διακηρύττει καταρχάς την αλήθεια της δύναμης της αλληγορίας, μέσα από την οποία εξυψώνεται το μέρος σε σχέση με το όλο· έπειτα, προκρίνει και προτιμά την καταστροφική δύναμη αντί της εποικοδομητικής και τέλος, πανηγυρίζει την κατίσχυση του αισθήματος, έχοντας απορρίψει τη λογική ως κυριότητα. Οι μπαρόκ δημιουργοί δεν δίνουν έμφαση στο εμφανές αλλά στη μυστική εμπειρία, εφαρμόζοντας στα έργα τους όλες τις καλλιτεχνικές εκδοχές, οι οποίες μπορούν ακριβώς να συμβάλλουν στην απόδοση της διάχυσης του πραγματικού και του φανταστικού, του διφορούμενου, του ανείπωτου, του ανερμήνευτου, για να καταλήξουν έτσι στην αναποδογυρισμένη πραγματικότητα του κινδύνου, της αντίφασης, της αταξίας, του φαίνεσθαι.

Έχοντας ως βάση το παιχνίδι, όπως το έχει παρουσιάσει ο Huizinga<sup>28</sup>, και χρησιμοποιώντας υφολογικά εργαλεία και σχήματα λόγου όπως η αντίθεση, το ασύνδετο, η αντιμεταβολή, το οξύμωρο, το παράδοξο, η υπερβολή και η μεταφορά, το μπαρόκ αντιπροσωπεύει εκείνη την ιστορική περίοδο, όπου η ζωή αναπαρίσταται ως ψευδαίσθηση, η τέχνη ως παιχνίδι και ο ηρωισμός ως θυσία. Η μπαρόκ λογική μέσα από τις εμβληματικές εικόνες του ερείπιου, του λαβυρίνθου και της βιβλιοθήκης, αποκαλύπτει την απάτη, την πολυπλοκότητα και την πλασματικότητα μιας εποχής που έχει αποξενώσει τον άνθρωπο από την κοινωνία, τον εαυτό του και τη φύση, και του προτείνει, ως ουδέτερη δύναμη με σύμμαχο το γκροτέσκο, ανακωχή μεταξύ αυτού και της πραγματικότητας, μέσα από το φανταστικό. Γενικά, το γκροτέσκο, ο μανιερισμός και το μπαρόκ προσέφεραν τη μοναδική μέχρι τότε δυνατότητα στον καλλιτέχνη να εκφραστεί δημιουργικά και πρωτότυπα, διατηρώντας ως σημείο αναφοράς του την απτή, φυσική πραγματικότητα.

Το 18<sup>ο</sup> αιώνα στη Μεγάλη Βρετανία, μια νέα μορφή μυθιστορήματος που ονομάστηκε *γοθτικό* και θεωρήθηκε ότι εξέφραζε την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής, παρουσίασε ένα ανατρεπτικό τρόπο καλλιτεχνικής αναπαράστασης της πραγματικότητας. Μέσα από το γοθτικό μυθιστόρημα, το φανταστικό συστηματοποιείται και προσανατολίζεται στην επιστροφή και αναβίωση του ιερού και υπερβατικού στοιχείου. Όπως κάθε μορφή του φανταστικού, έτσι και το γοθτικό δυσκολεύτηκε να ενσωματωθεί στο *corpus* της παραδοσιακής, “σοβαρής” λογοτεχνίας και έμεινε μέχρι και τη δεκαετία του 1930<sup>29</sup>, εξορισμένο στο πεδίο της λαϊκής λογοτεχνίας η οποία υπήρξε ανέκαθεν μέσο αντίστασης σε συντηρητικές ιδεολογικές και αξιακές αντιλήψεις.

Το γοτθικό εν γένει, όπως και το γκροτέσκο και το μπαρόκ, κρίνονται απολύτως συναφή με και εξαρτημένα από το φανταστικό σε ό,τι αφορά στο επικοινωνιακό πλαίσιο των κειμένων, στην θεματολογία και στις τεχνικές της αφήγησης.

Το δεύτερο κεφάλαιο αναπτύσσεται γύρω από τη μονογραφία του Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*<sup>30</sup>. Ο λόγος για τον οποίο επιλέξαμε το συγκεκριμένο έργο αφορά, όπως διευκρινίζεται στην αρχή του κεφαλαίου, στον εξειδικευμένο θεωρητικό και κριτικό εξοπλισμό τον οποίο παρέχει, συναφή με θεμελιώδεις όρους των σύγχρονων ειδολογικών θεωριών, όπως για παράδειγμα τον όρο *τρόπος*. Στο κεφάλαιο αναφερόμαστε διεξοδικότερα σε τέσσερις τουλάχιστο θεμελιακές έννοιες πάνω στις οποίες ο Frye αναπτύσσει τα τέσσερα δοκίμιά του: στους *μυθοπλαστικούς τρόπους*, στο *μύθο* και στη συναφή με αυτόν έννοια του *αρχέτυπου*, και τέλος στο *λογοτεχνικό είδος*.

Στο ίδιο κεφάλαιο γίνονται αναφορές σε έργα θεωρητικών όπως ο Scholes, ο Todorov, ο Foucault, η Felman, ο Sartre, ο Schaeffer, ο Ceserani και άλλοι. Το ενδιαφέρον αυτού του κεφαλαίου αφορά στη διαπλοκή των υπό εξέταση όρων και στη συνθεώρησή τους, που επιτρέπουν την ανάδειξη πρωτότυπων στοιχείων περί φανταστικού. Έτσι, κατοχυρώνονται οι άρρηκτες σχέσεις του φανταστικού με το όνειρο και το αρχέτυπο, ενώ αποδεικνύεται ότι το φανταστικό είναι απότοκο του συνδυασμού των δυο ακρωριών των κατά Frye μυθοπλαστικών τρόπων. Όλα όσα χαρακτηρίζουν το μυθικό και τον ειρωνικό τρόπο συγχωνεύονται, επαναπροσδιορίζονται και καταλήγουν στο φανταστικό, με αποτέλεσμα, όπως παρατηρεί ο Frye, στους τελευταίους δεκαπέντε αιώνες η ευρωπαϊκή μυθοπλασία να τείνει προς τον ειρωνικό τρόπο και η πιο σοβαρή λογοτεχνία να αρχίζει ολοένα και πιο έντονα, στον εικοστό πλέον αιώνα, να γίνεται ειρωνική<sup>31</sup>.

Το τρίτο κεφάλαιο επικεντρώνεται σε ζητήματα θεωρίας και ειδολογίας του φανταστικού. Με άξονα έργα θεωρητικών του φανταστικού όπως είναι η Schaafsma, ο Eric Rabkin, ο Todorov και η Chanady, διευκρινίζεται η ειδολογική ταυτότητά του, στο πλαίσιο μιας προσπάθειας να ξεπεραστούν οι ασυνέπειες και οι ανακρίβειες θεωρητικών αναφορών στο φανταστικό, ως προς το ακριβές περιεχόμενο της χρησιμοποιούμενης ορολογίας. Εξετάζοντας ενδελεχώς τους λογοτεχνικούς όρους *τρόπος* (*mode*) και *λογοτεχνικό είδος* (*literary genre*), σε συνδυασμό με στοιχεία από την θεωρία του Frye, καταλήγουμε ότι ο όρος *φανταστικό* μπορεί να λειτουργήσει όχι μόνο σε επίπεδο λογοτεχνικού τρόπου αλλά και λογοτεχνικού είδους, όπως δείχνουν οι

υπάρχουσες μορφές (παραδοσιακή και σύγχρονη) του φανταστικού. Δημιουργούνται ως εκ τούτου δυο προοπτικές θέασης του φανταστικού αντίστοιχες της ειδολογικής ταυτότητας που του αποδίδεται: μακροδομική/ διαχρονική (*τρόπος*) και μικροδομική/ συγχρονική (*είδος*).

Στη συνέχεια του κεφαλαίου μελετάται η σύγχρονη ιστορική πορεία του φανταστικού, με τον 19<sup>ο</sup> αιώνα να θεματοποιείται, σύμφωνα με μελετητές του φανταστικού, ως *terminus post quem* για την εμφάνιση και εδραίωση μιας υπολογίσιμης, συστηματοποιημένης παραγωγής κειμένων φανταστικού χαρακτήρα. Ο πρωτεργάτης της θεωρητικοποίησης του φανταστικού, Tzvetan Todorov, κηρύττει μεν το τέλος των κλασικών φανταστικών διηγήσεων -δηλαδή τον τύπο του φανταστικού που επικρατεί κυρίως το 19<sup>ο</sup> αιώνα-, εξαγγέλλει δε το νέο είδος αφήγησης που συστήνουν στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα τα καφκικά κείμενα, και το χαρακτηρίζει ως το «γενικευμένο και καινούριο φανταστικό»<sup>32</sup>. Στο φανταστικό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το υπερφυσικό συμβάν δεν προξενεί δισταγμό, γιατί ο κόσμος που περιγράφεται είναι εξίσου αλλόκοτος, υπακούοντας σε μια ονειρική λογική<sup>33</sup>. Αίρεται εδώ ο δισταγμός που παραδοσιακά βίωνε τόσο ο αναγνώστης όσο και ο ήρωας μπροστά σε κάποιο υπερφυσικό συμβάν, και πλέον το φανταστικό όν αντικαθίσταται από τον κανονικό άνθρωπο, με αποτέλεσμα το *φανταστικό* να αποτελεί τον κανόνα και όχι την εξαίρεση<sup>34</sup>.

Το *μοντέρνο* φανταστικό<sup>35</sup> αναδύεται κυρίως μετά τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν διαμορφώνεται μια νέα γενιά καλλιτεχνών που θέτουν ως κεντρικό σημείο αναφοράς τους τον άνθρωπο<sup>36</sup>, τάση η οποία έδωσε αρχικά την εντύπωση πως θα γινόταν τροχοπέδη στην πορεία του φανταστικού. Ωστόσο, από τη στιγμή που το φανταστικό είχε κερδίσει την εκτίμηση του κοινού, είχε υπερβεί τα κωλύματα που παλαιότερα έθετε η θρησκευτική σκέψη, δεν γινόταν να αποσυρθεί στο περιθώριο αλλά επέλεξε να ανταποκριθεί στα κελεύσματα των καιρών και να προβάλλει τη δική του εκδοχή μπροστά στα υπαρξιακά αδιέξοδα του σύγχρονου ανθρώπου<sup>37</sup>. Ήδη από τη δεκαετία του 70', η παρουσία του φανταστικού γίνεται όλο και πιο συχνή, όλο και πιο έντονη μέσα στην λογοτεχνική παραγωγή γνωστών μυθιστοριογράφων<sup>38</sup>.

Ακολούθως, αναπτύσσονται οι διαπλεκόμενες ειδολογικές και τροπολογικές σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ του φανταστικού και στοιχείων όπως ο μύθος, η σάτιρα, το γέλιο, το αρχέτυπο και το όνειρο. Τα στοιχεία αυτά σχολιάζονται επίσης στο πρώτο και το δεύτερο κεφάλαιο σε διαφορετικό όμως πλαίσιο αναφορών, εδώ όμως, στο τρίτο κεφάλαιο, αναλύονται πλέον σε άμεση σχέση με το φανταστικό. Τέλος, επισημαίνονται οι βασικότερες αφηγηματικές και υφολογικές

πρακτικές του φανταστικού και συστηματοποιούνται δεδομένα που αφορούν στην κειμενική οργάνωση των τύπων των αφηγήσεών του.

Έτσι, τίθεται η προβληματική που διέπει τις κριτικές προσεγγίσεις των αφηγήσεων του φανταστικού και αφορούν σε ζητήματα αναπαράστασης και στην ιδιαίτερη λειτουργία που αναλαμβάνει η φύση μέσα στο κειμενικό πλαίσιο: γίνεται ακόμη μνεία στην στρατηγική της αναβολής και στην λειτουργία του νοούμενου αναγνώστη, ενώ επισημαίνεται η λειτουργικότητα των τριών, κατά την αντίληψη της Chanady, θεμελιωδών γνωρισμάτων του φανταστικού. Ακόμη, μελετάται η λειτουργία μεγεθών όπως ο χρόνος και ο χώρος, και επισημαίνονται στρατηγικές ύφους και αφήγησης, που διαδραματίζουν σημαίνοντα ρόλο στις αφηγήσεις του φανταστικού όπως, για παράδειγμα, εκείνες του *collage*, της *mise en abyme*, της μετωνυμίας, της μεταφοράς και της παρομοίωσης.

Με το τρίτο κεφάλαιο ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος της διατριβής που ορίζει τις ιστοριογραμματολογικές και θεωρητικές-ειδολογικές παραμέτρους του φανταστικού.

Το δεύτερο μέρος, αποτελείται επίσης από τρία κεφάλαια στα οποία η μελέτη μας, βασισμένη σε στέρεους αρμούς ιστορικο-γραμματολογικής και θεωρητικής υφής, επικεντρώνεται στην κριτική ανάλυση των ίδιων των κειμένων του Δημοσθένη Βουτυρά, του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου και του Νίκου Καχτίτση, στον τροπολογικό και ειδολογικό ορίζοντα του φανταστικού.

Το έργο του Δημοσθένη Βουτυρά, ενός από τους παραγωγικότερους διηγηματογράφους στον ελλαδικό χώρο, αποτελεί για τη νεοελληνική θεωρία και κριτική της λογοτεχνίας, ένα ζητούμενο εξαιτίας της ειδολογικής απροσδιοριστίας του. Προσπαθώντας να αντιμετωπίσουμε από την πλευρά μας το παραπάνω ζήτημα και λαμβάνοντας υπόψη ότι οι υπάρχουσες θεωρητικές και κριτικές αναφορές και εκτιμήσεις του έργου του Βουτυρά επικυρώνουν, μεταξύ άλλων, την παρουσία του φανταστικού, χωρίς όμως να προχωρούν σε κάποια μορφή συστηματικότερη πραγμάτευση, συγκροτήσαμε ένα corpus κειμένων του πεζογράφου, τα οποία θεωρούμε ότι εντάσσονται στις παραδοσιακές κυρίως αφηγήσεις του φανταστικού, διακρίνοντας με κριτήριο την εκάστοτε παρουσία και λειτουργία του φανταστικού, δυο συγγραφικές φάσεις στην όλη πορεία του Βουτυρά.

Τα έργα του συγγραφέα κατατάσσονται στην ευρεία κλίμακα του κατά τον Rabkin *continuum* της φανταστικής αφήγησης<sup>39</sup>. Έτσι, υπάρχουν αφηγήσεις που ανήκουν στις παραδοσιακές αφηγήσεις του φανταστικού και άλλες που υπηρετούν την επιστημονική φαντασία, οι οποίες όμως δεν θα μας απασχολήσουν. Στο πρώτο αυτό κεφάλαιο του δεύτερου μέρους επικεντρώνουμε το ενδιαφέρον μας στον τρόπο που μέσα από τα κείμενα του Βουτυρά διαμορφώνεται και εδραιώνεται μια διαφορετική εκδοχή αναπαράστασης της πραγματικότητας, η οποία ακολουθεί τους κανόνες που διέπουν την αφήγηση του φανταστικού. Καταλήγουμε ότι το διακριτικό γνώρισμα της βουτυραϊκής αφήγησης είναι το *μερικό*, το επιμέρους και αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο αυτό το στοιχείο λειτουργεί σε αφηγηματικό και επικοινωνιακό επίπεδο.

Βάσει των κειμένων που έχουν επιλεγεί, ορίζεται ένα βασικό πλάνο αναδίπλωσης της αφήγησης και εξαιρείται η *αμφι-διαστασιμότητα (bi-dimensionality)* των κειμένων<sup>40</sup>. Ο Βουτυράς λοιπόν εφαρμόζοντας έναν ιδιαίτερο τρόπο αφήγησης και αναπαράστασης για έναν στενά οριοθετημένο χώρο και ελλειπτικούς χαρακτήρες, αποδίδει και ένα δεύτερο, επίσης μερικώς αποδοσμένο, σύμπαν που δεν εντάσσεται στην απτή, μερική πραγματικότητα. Η επάλληλη αυτή πραγματικότητα δίνει την εντύπωση ότι θα μπορούσε κατά το *εικός* και *αναγκαίον*, σύμφωνα δηλαδή με την (αριστοτελική στο *Περί Ποιητικής*) φυσική ή λογική τάξη πραγμάτων, να θεωρηθεί αντικειμενική πραγματικότητα.

Ο αναγνώστης εμπεδώνει το αποτέλεσμα της συνύπαρξης των δυο κόσμων, με τρόπο απτό και παραστατικό, *σαν να είναι* οι σελίδες του βιβλίου μικρά κάτοπτρα μέσα στα οποία αντικαθρεφτίζεται η απόλυτη ρευστότητα μιας κατά βάση πάγιας κατάστασης. Έτσι, το πραγματικό και το φανταστικό είναι τόσο απόλυτα ταυτισμένα και εναρμονισμένα στη συνείδηση των ηρώων του Βουτυρά, ώστε να περνούν και στον αναγνώστη ως δυο στοιχεία που το ένα είναι η συνέχεια του άλλου<sup>41</sup>.

Τέλος, αναπτύσσονται βάσει επιλεγμένων πάντα αποσπασμάτων οι αφηγηματικές και ρητορικές- υφολογικές τεχνικές που καθιστούν δυνατά τα γνωρίσματα των κειμένων του Βουτυρά ως παραδοσιακών αφηγήσεων του φανταστικού.

Το δεύτερο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στο έργο του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου, μιας ιδιάζουσας περίπτωσης νεοέλληνα συγγραφέα. Η επιλογή των προς ανάλυση διηγημάτων γίνεται από τις συλλογές *Κεφάλια στη σειρά* (1934) και *Η τυφλόμυγα* (1962), η συστηματική μελέτη των

οποίων αναδεικνύει τα γνωρίσματα της επόμενης φάσης εξέλιξης του φανταστικού, εκείνης δηλαδή που βρίσκεται στο ενδιάμεσο των παραδοσιακών και των σύγχρονων αφηγήσεων του φανταστικού. Στα κείμενα του Γιαννόπουλου είναι εμφανής η θεματολογική μετατόπιση προς πεδία περισσότερο ανθρωποκεντρικά. Η ιδιομορφία της διάπλασης και παρουσίασης των μυθοπλαστικών χαρακτήρων του αφορά στο ότι οι πλείστοι από αυτούς συνδέονται με ορισμένο τρόπο, με ό,τι μεταφορικά τους δίνει ζωή: το καλλιτεχνικό έργο.

Κοινοί τόποι όλων των διηγημάτων που αναλύονται, είναι η διάθεση στοχασμού των πρωταγωνιστών, τα συνεχή ανοίγματα του αφηγητή προς τον αναγνώστη, η έντονη χρήση της παρένθεσης, το αμφίσημο τέλος της αφήγησης και οι συχνές αναφορές στα στοιχεία της σκιάς, της μεταμόρφωσης και στον Άλλο. Στις αφηγήσεις του Γιαννόπουλου υπάρχουν και πάλι οι δυο κώδικες (φυσικού-υπερφυσικού) που χαρακτηρίζουν και τις αφηγήσεις του Βουτυρά, επιτελώντας όμως διαφορετική λειτουργία.

Ακόμη, στο κεφάλαιο γίνεται αναφορά σε έννοιες της ψυχανάλυσης γιατί αφενός κρίνεται ότι η προσέγγιση εν γένει των διηγημάτων του Γιαννόπουλου και της προβληματικής που θέτουν, δεν θα ήταν πλήρης χωρίς τη συνδρομή στοιχείων αντλημένων από το συγκεκριμένο πεδίο, αφετέρου είναι δεδομένος ο στενός δεσμός μεταξύ ψυχανάλυσης και φανταστικού.

Όλοι σχεδόν οι πρωταγωνιστές των υπό μελέτη κειμένων αντί να αποδεχτούν τα δεδομένα της εξωτερικής πραγματικότητας και να προσπαθήσουν να τα βελτιώσουν υπέρ εαυτών, επιδίδονται στην δράση του *φαντάζεσθαι*, επενδύουν με παράλογες ιδιότητες και δίνουν αλλόκοτες διαστάσεις σε αντικείμενα που μπορούν να τους προσφέρουν ικανοποίηση. Ως ισχυρότερος αντίπαλος των μυθοπλαστικών χαρακτήρων του Γιαννόπουλου αναδεικνύεται η κοινωνία που λειτουργεί με τρόπο ψυχοφθόρο απέναντι στο άτομο, διαβρώνοντας έτσι την υπόστασή του ως όντος κοινωνικού.

Συνεχίζοντας την ανάλυση των αφηγήσεων, επισημαίνονται αρκετές διαφορές μεταξύ των κειμένων αυτών και των καφκικών έργων τα οποία θεωρούνται πρόδρομοι των σύγχρονων αφηγήσεων του φανταστικού. Σήμα κατατεθέν των αφηγήσεων αυτού του τύπου είναι η παρουσία μυστηριωδών μορφών που συνήθως δεν έχουν φωνή: η σκιά, το οχληρό υποκείμενο, ο απροσδιόριστος φρουρός, ο άγνωστος ξένος ή ο διαβάτης.

Γύρω από μια τέτοια εκδοχή μορφής πλέκεται ο μύθος και του καχτίτσιου κειμένου που αναλύεται στο επόμενο κεφάλαιο. Παρά την ύπαρξη αμφιβόλου υπόστασης όντων, ό,τι υπογραμμίζεται στις κειμενικές αναλύσεις του παρόντος κεφαλαίου, είναι ο κατεξοχήν ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας των αφηγήσεων και των δυο συλλογών.

Ο *Εξώστης* του Νίκου Καχτίτση, που αναλύεται στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους της εργασίας μας, εκφράζει την τάση προς το τέλος του εικοστού αιώνα, για περαιτέρω εξανθρωπισμό της φύσης των αφηγήσεων του φανταστικού.

Ο Σ. Π., ο πρωταγωνιστής του *Εξώστη*, συστήνεται λεπτομερώς, ενώ με ενδογενείς αναφορές σε άλλα κείμενα του συγγραφέα, ο αναγνώστης πληροφορείται για την προϊστορία του προσώπου αυτού, ώστε να γίνει σαφής η παρουσία, στον *Εξώστη* δηλαδή, κατάστασή του. Για να φανεί αποτελεσματικότερα η λειτουργία του φανταστικού στην κειμενική ανάλυση του καχτίτσιου κειμένου, ανατρέξαμε στη θεωρία του R. Girard περί μιμητικής επιθυμίας και διαμεσολαβήσεων, η οποία αναπτύσσει δραστικά τις ψυχολογικές διαστάσεις που προσλαμβάνει το φανταστικό.

Η βασικότερη έννοια που μας απασχολεί σε αυτό το κεφάλαιο είναι η έννοια του Άλλου. Εξετάζεται λοιπόν πώς ο Άλλος πραγματώνεται μέσα στην αφήγηση, ποιες μορφές προσλαμβάνει (τσαχαλάκι-συνταγματάρχης) και με ποιο τρόπο επιδρά στον πρωταγωνιστή και τον αναγνώστη. Το φανταστικό στοιχείο όμως δεν απορρέει μόνον από τον Άλλο αλλά και από την λογοτεχνική απόδοση του χώρου και του χρόνου. Η σχέση του πρωταγωνιστή με τον χώρο, στον *Εξώστη*, διαδραματίζει κυρίαρχο ρόλο. Αν στις αφηγήσεις του Γιαννόπουλου γίνεται σαφής η δυσλειτουργική και εφιαλτική σχέση μεταξύ των πλείστων χαρακτήρων και του χώρου της καλλιτεχνικής δημιουργίας, στο έργο του Καχτίτση, η σχέση αυτή εξωθεί τις καταστάσεις στα άκρα.

Το ενδιαφέρον μας στρέφεται και στην ιδιότητα της γραφής στον *Εξώστη*, η οποία, καταλήγουμε, επιτελεί δυο λειτουργίες: αφενός λειτουργεί ως όργανο λήθης (το συγγραφικό έργο μέσα από το οποίο ο συγγραφέας λίγο-λίγο αποχρωματίζεται, ανωνυμοποιείται και οδηγείται προς τον θάνατο) αφετέρου ως όργανο μνήμης (το ημερολόγιο), μέσα από το οποίο ο συγγραφέας προσπαθεί ν' ανακαλύψει το χαμένο του Εγώ. Υπάρχουν συνεπώς αντίστοιχα δύο Σ. Π., οι οποίοι όμως δεν μπορούν να διακριθούν στη διάρκεια της αφήγησης: ο πρώτος είναι εκείνος της

απολογίας που λέει *γράφω* και είναι εξωδιηγητικός–αυτοδιηγητικός με βαθμό εστίασης μηδέν· ο δεύτερος είναι ο Σ. Π. του ημερολογίου, ενδοδιηγητικός (με περιορισμένη δηλαδή γνώση)-αυτοδιηγητικός με εσωτερική εστίαση.

Καταλήγουμε ότι ο Σ.Π. ως τραγικός ήρωας βρίσκεται στη δίνη διαμεσολαβήσεων, πολιορκημένος από ισχυρούς αντιπάλους, και προσπαθεί να ανασυνταχθεί, να αποκτήσει πάλι την ακεραιότητά του· πρόκειται για έναν καφκικό, θα λέγαμε, ήρωα που αναλαμβάνει ο ίδιος την υπεράσπισή του, ώστε να μπορέσει να "ξαναγράψει" ολογράφως το όνομα του έστω και μέσα από την αθέμιτη παρέμβασή του σε λόγους άλλων (περίπτωση συνταγματάρχη) ή και δικούς του (περίπτωση Σ.Π.- ήρωα). Συνεξετάζοντας τον *Εξώστη* με το *Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι αλλά και με την *Δίκη* του Κάφκα, καταλήγουμε ότι ο Σ.Π. αντιπροσωπεύει το δυϊσμό του ήρωα στην νεοελληνική, πεζογραφική εκδοχή του, σε ένα κείμενο που εν τέλει εντάσσεται αφηγηματικά και υφολογικά, στις σύγχρονες αφηγήσεις του φανταστικού.



- <sup>1</sup> *Το ελληνικό φανταστικό διήγημα*, Πανώριος, Μάκης (επιμέλ.), τόμ. I – V, Αίολος, Αθήνα 1987-2004
- <sup>2</sup> Halliwell, Stephen, *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, Princeton University Press, Princeton 2002
- <sup>3</sup> Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Willard R. Trask (μετφρ.), Princeton University Press, Princeton 1990
- <sup>4</sup> Baldwin, Charles Sears, *Renaissance Literary Theory and Practice: classicism in the rhetoric and poetic of Italy, France, and England 1400-1600*, Columbia University Press, Gloucester – Massachusetts 1959
- <sup>5</sup> Hathaway, Baxter, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Cornell University Press, Ιθάκη – Νέα Υόρκη 1962
- <sup>6</sup> Harpham, Geoffrey, «The Grotesque: First Principles», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχ. 34, αριθμ. 4 (Καλοκ. 1976) 461-478
- <sup>7</sup> Warnke, F. J., «Baroque once more: Notes on a literary period», *New Literary History*, τεύχ.1, αριθμ. 2, [= A Symposium on Periods (Φθiv. 1970) 145-162
- <sup>8</sup> Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic novel*, Routledge, Λονδίνο 1995
- <sup>9</sup> Botting, Fred, *Gothic*, Routledge, Λονδίνο 1996
- <sup>10</sup> Χρησιμοποιώ τόσο το πρωτότυπο κείμενο στην αγγλική γλώσσα όσο και την ελληνική μετάφρασή του. Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Penguin Books, Λονδίνο 1957. Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, Ι. Σιαφλέκης (εισαγ.), Μαριζέτα Γεωργουλέα (πρόλ.-μετφρ.-επιμέλ.), Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1996
- <sup>11</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, Αριστέα Παρίση (μετφρ), Εκδόσεις Οδυσσεύς, Αθήνα 1961
- <sup>12</sup> Fowler, Alastair, *Kinds of Literature*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1982
- <sup>13</sup> Genette, Gérard, *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο*, Μήνα Πατεράκη – Γαρέφη (μετφρ), Εκδόσεις Εστία, Αθήνα 2001
- <sup>14</sup> Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction*, New Haven and London – Yale University Press, Νέα Υόρκη 1974
- <sup>15</sup> Bakhtin, M. M., *Rabelais and his World* (1968), Helene Iswolsky (μετφρ.), Indiana University Press, Bloomington 1984
- <sup>16</sup> Ceserani, Remo, «Genre Theory, Literary History, and the Fantastic», *Literary Theory and Criticism. Part 1: Theory*, Joseph P. Strelka (επιμέλ.), Peter Lang Bern-Frankfort on the Main – Νέα Υόρκη 1984
- <sup>17</sup> Weiss, Allen S., «An Anatomy of Anatomy», *TDR*, τεύχ. 43, αριθμ. 1 (Ανοιξη 1999) 137-144
- <sup>18</sup> Chanady, Amaryll-Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*<sup>18</sup>, Garland Publishing Inc., Νέα Υόρκη - Λονδίνο 1985
- <sup>19</sup> Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton 1976
- <sup>20</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: Literature of Subversion*, Routledge, Λονδίνο – Νέα Υόρκη 1981
- <sup>21</sup> Bessière, Irène, *Le récit fantastique: la poétique de l' incertain*, Librairie Larousse, Παρίσι 1974
- <sup>22</sup> Vax, Louis, *L' Art et la Littérature fantastiques*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1974
- <sup>23</sup> Sartre, Jean-Paul, «'Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage», *Situations: Essais Critiques I, 1905-1980*, Gallimard, Παρίσι 1947, 113-132
- <sup>24</sup> *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D (επιμέλ.), Greenwood Editions, Westport – Λονδίνο 1985. *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986. *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995
- <sup>25</sup> Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, Σίμος Μενάρδου (μετφρ.), Ακαδημία Αθηνών – Ελληνική Βιβλιοθήκη αριθμ. 2, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα χ.χ., 1460α10-1460β2: «Προαρείσθαι τε δει αδύνατα εικότα μαλλον ή αδύνατα απίθανα. Τους τε λόγους μή συνίστασθαι εκ μερων αλόγων, αλλά μάάλιστα μέν μηδέν έχει αλογον, ει δέ μή, έξω του μυθεύματος, ώσπερ Οιδίπους τό μή ειδέναι πως Λάιος απέθανεν αλλά μή εν τω δράματι [...] ώστε τό λέγειν ότι ανήρητο άν ο μύθος γελοιον . εξ αρχης γάρ ου δει συνίστασθαι τοιούτους. Αν δε θη και φαίνεται ευλογωτέρως ενδέχεσθαι, και άτοπον. Επει και τά εν Οδύσσεια άλογα τά περί την έκθεσιν,ως ουκ αν ην ανεκτά, δηλον αν γένοιτο, ει αυτό φαυλος ποιητής ποιήσειεν. Νυν δέ τοις άλλοις αγαθοις ο ποιητής αφανίζει ηδύνων τό άτοπον»
- <sup>26</sup> Burke, Peter, *The European Renaissance: centers and peripheries*, Blackwell Publishers, Οξφόρδη 1998
- <sup>27</sup> Dubois, Claude-Gilbert, «Le Baroque: methods d' investigation et essays de definition », *Littératures classiques, le baroque en question*, Didier Souiller (επιμέλ.), αριθμ. 36 (Ανοιξη 1999) Honore Champion, Παρίσι, 35
- <sup>28</sup> Huizinga, Johan, *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo Ludens)*, Στέφανος Ροζάνης – Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος (μετφρ.), Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1989
- <sup>29</sup> Napier Elizabeth R., I. Baldick, Chris – Mighall, Robert, «Gothic Criticism», *A Companion to the Gothic*, David Punter (επιμ.), Blackwell, Οξφόρδη 2000, 209
- <sup>30</sup> Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Penguin Books, Λονδίνο 1957

---

<sup>31</sup> Ό.π., 34

<sup>32</sup> Τοντόροφ, Γσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, 211

<sup>33</sup> Ό.π., 210

<sup>34</sup> Ό.π., 211

<sup>35</sup> Vax, Louis, *L' Art et la Literature fantastiques*, 48. Bessiere, Irene, *Le recit fantastique: la poetique de l' incertain*, 147

<sup>36</sup> Sartre, Jean-Paul, «Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage», 116 (113-132)

<sup>37</sup> Ό.π., 117 (113-132)

<sup>38</sup> Perez, Janet, «The Fantastic in two recent works of Gonzalo Torrente Ballester», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 32 (32-40)

<sup>39</sup> Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, 150

<sup>40</sup> Chanady, Amaryll-Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Garland Publishing Inc., Νέα Υόρκη – Λονδίνο 1985, 9-10

<sup>41</sup> *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 2001, 14

**ΜΕΡΟΣ Α΄**

**ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ: ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ  
ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ**

Έλενα Ματσούγγου

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ-ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΓΙΑ ΤΟ *ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ* ΚΑΙ ΟΙ ΟΡΟΙ *ΜΙΜΗΣΗ-ΠΟΙΗΣΗ-ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ*

Ο λόγος είναι ένας μεγάλος δυνάστης, που ενώ έχει το πιο μικρό και αφανές σώμα, επιτελεί τα έργα τα πιο θεϊκά. Γιατί μπορεί και το φόβο να σταματήσει και τη λύπη να διώξει και τη χαρά να προκαλέσει και τον οίκτο να αυξήσει.[...] Πόσοι δεν έχουν πείσει ή δεν πείθουν τόσους και τόσους για τόσα πράγματα, πλάθοντας έναν ψευδή λόγο! Γιατί αν οι πάντες είχαν για τα πάντα, μνήμη για τα περασμένα, συνείδηση για τα παρόντα και πρόγνωση για τα μελλοντικά, ο λόγος δεν θα εξαπατούσε έτσι. Στην πραγματικότητα όμως δεν είναι εύκολο ούτε να θυμόμαστε το παρελθόν, ούτε να έχουμε γνώση του παρόντος, ούτε να μαντεύουμε το μέλλον. Έτσι, για τα περισσότερα ζητήματα οι περισσότεροι άνθρωποι έχουν σύμβουλο της ψυχής τους την πίστη. Επειδή όμως η πίστη είναι σφαλερή και αβέβαιη, οδηγεί όσους την χρησιμοποιούν σε σφαλερές και αβέβαιες επιτυχίες<sup>1</sup>.

**Γοργίας, *Ελένης Εγκώμιον***

Μόνο στο εσωτερικό της ιστορίας μπορούμε να αντιληφθούμε τι είναι νέο και τι επαναλαμβάνεται, τι είναι ανακάλυψη και τι μίμηση. Μ' άλλα λόγια, μόνο στο εσωτερικό της ιστορίας μπορεί να υπάρξει ένα έργο σαν αξία την οποία μπορούμε να διακρίνουμε και να εκτιμήσουμε. Τίποτα λοιπόν δε μου φαίνεται φοβερότερο για την τέχνη από την πτώση της έξω από την ιστορία της, γιατί είναι πτώση στο χάος όπου οι αισθητικές αξίες δεν γίνονται πλέον αντιληπτές<sup>2</sup>.

**Μίλαν Κούντερα, *Οι προδωμένες διαθήκες***

Ο λόγος, κατά το Γοργία το Λεοντίνο, ο οποίος τον 5<sup>ο</sup> αιώνα γράφει το *Ελένης Εγκώμιον*, είναι μεγάλος δυνάστης, ικανός να ρυθμίζει τα συναισθήματα των ανθρώπων και να κλονίζει την πίστη τους. Αυτό το τόσο ισχυρό εφεύρημα του ανθρώπου αποκτά ακόμη μεγαλύτερη επιρροή όταν ενταχθεί στο πλαίσιο της ρητορικής, της ποίησης ή της φιλοσοφίας. Στα κείμενα της αρχαίας ελληνικής ρητορικής και φιλοσοφίας αρκετά συχνά εντοπίζονται αναφορές στη φύση του λόγου, τις δυνατότητές του, την επίδραση και το ρόλο του στη διάπλαση χαρακτήρων και κοινωνιών<sup>3</sup>. Για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας που αφορά στην κατανόηση της φύσης, των ιστορικών μετασχηματισμών και της επίδρασης της αφήγησης του φανταστικού στον αναγνώστη, θα

μελετηθούν, σε μια προσπάθεια αναζήτησης της αρχαιολογίας του όρου, κυρίως οι απόψεις δύο εξεχόντων εκπροσώπων του μεγάλου γνωστικού πεδίου της αρχαιοελληνικής φιλοσοφίας, του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, οι οποίοι ασχολήθηκαν με την οριοθέτηση του ποιητικού λόγου και με την καλλιτεχνική μίμηση.

Ο Πλάτων, σύμφωνα με τον Halliwell, υπήρξε ο πρώτος Έλληνας διανοητής που με τόση ζέση ασχολήθηκε, σε θεωρητικό επίπεδο, με την έννοια της μίμησης<sup>4</sup>, η οποία διαδραμάτιζε ρυθμιστικό ρόλο τόσο στη σύνθεση του ποιητικού λόγου όσο και στην πρόσληψή του από το θεατή/ αναγνώστη. Ωστόσο, ο μελετητής υποστηρίζει ότι ο Πλάτων δεν υιοθέτησε μια μονοδιάστατη, άτεγκτη στάση απέναντι στη διαδικασία του μιμείσθαι. Ο Πλάτων, ακολούθησε μια μακρά πορεία πραγμάτευσης της φύσης και του περιεχομένου του όρου μίμηση τα ίχνη της οποίας εντοπίζονται σε έργα κυρίως της δεύτερης και σε λιγότερο βαθμό της τρίτης περιόδου του<sup>5</sup> αρχής γενομένης από τον *Κρατύλο*. Στοιχεία όμως για την ποίηση και τους ποιητές εντοπίζουμε εν γένει και από την πρώτη του περίοδο (400 π.Χ. - 387 π.Χ.) κυρίως στα κείμενα *Απολογία* και *Ίων*, με τα οποία θα ασχοληθούμε πιο κάτω, αλλά και στους διαλόγους *Ευθύφρων*<sup>6</sup>, *Γοργίας*<sup>7</sup> και *Πρωταγόρας*.

Στην *Απολογία* ο Σωκράτης αναφέρει σε κάποιο σημείο πως στην προσπάθειά του να ελέγξει την ισχύ του χρησμού του μαντείου των Δελφών πήγε πρώτα στους πολιτικούς και μετά στους ποιητές, για να βρει κοντά τους τη σοφία. Απογοητεύτηκε όμως όταν συνειδητοποίησε ότι οι τραγωδίες, οι διθύραμβοι και τα άλλα που συγγράφουν οι ποιητές δεν μπορούν να κατοχυρώσουν τη σοφία των δημιουργών τους οι οποίοι αποδεικνύονται εντέλει ότι είναι μάλλον αδαείς. Μπορεί να «λέγουσιν μεν πολλά και καλά» μα ποιούν το έργο τους βασισμένοι όχι στη γνώση ή την σοφία αλλά την έμπνευση<sup>8</sup>, κάτι δηλαδή δοτό και όχι αποτέλεσμα διανοητικού αγώνα.

[...] μετά από τους πολιτικούς πήγα στους ποιητές των τραγωδιών και των διθύραμβων και τους άλλους, για να διαπιστώσω εκεί ότι είμαι αμαθέστερος από αυτούς. Παίρνοντας λοιπόν στα χέρια μου τα ποιήματά τους, όσα μου φάνηκαν τα πιο καλοδοουλεμένα, τους ρωτούσα το νόημα για να μάθω κάτι από αυτούς. Ντρέπομαι λοιπόν να σας πω, ω άνδρες, την αλήθεια. Όμως πρέπει να ειπωθεί. Για να χρησιμοποιήσω αυτή την έκφραση, σχεδόν όλοι οι παρόντες έλεγαν κάτι καλύτερο ως ερμηνεία των ποιημάτων από εκείνου που τα είχαν γράψει. Κατάλαβα λοιπόν αμέσως και για τους ποιητές ότι δε δημιουργούν τα ποιήματά τους χάρη στη σοφία τους, αλλά χάρη σε κάποιο ταλέντο και στο γεγονός ότι καταλαμβάνονται από θεϊκή μανία, όπως ακριβώς εμπνέονται από το θεό οι μάντιες και αυτοί που δίνουν χρησμούς. Όντως αυτοί λένε πολλά και καλά πράγματα, αλλά δεν καταλαβαίνουν τίποτε από όσα λένε. Κάτι ανάλογο μου φάνηκε να

έχουν πάθει και οι ποιητές. Επίσης, αντιλήφθηκα ότι, επειδή ήταν ποιητές, νόμιζαν ότι είναι σοφότεροι άνθρωποι και σε άλλα πράγματα, στα οποία δεν ήταν. Έφυγα λοιπόν και από αυτούς θεωρώντας ότι υπερέχω απέναντί τους για τον ίδιο λόγο για τον οποίο υπερείχα απέναντι στους πολιτικούς<sup>9</sup>.

Μπορεί λοιπόν ο Πλάτων μέσω του προσωπίου του Σωκράτη να παρουσιάζεται θετικά κείμενος ως προς την ποιότητα των λεγομένων των ποιητών, διευκρινίζει όμως ότι αυτό δεν τους κάνει σοφούς αφού δεν είναι οι ίδιοι η πηγή δημιουργίας.

Στον μικρό σε έκταση πλατωνικό διάλογο *Ιων*, ο Σωκράτης συζητά με τον διασημότερο και τον πλέον πετυχημένο ραψωδό της εποχής, Ίωνα, για την ομηρική ποίηση και τον εκπαιδευτικό της ρόλο ενώ παράλληλα αναφέρεται στην έννοια της τέχνης. Ορίζει λοιπόν την τέχνη ως γενική γνώση με στοιχεία καθολικότητας<sup>10</sup> και θεωρεί ότι η ποίηση δεν είναι τέχνη αλλά έμπνευση, γεγονός που την υποβιβάζει σε σύγκριση με τη φιλοσοφία όπου, η διαδικασία παραγωγής λόγου είναι συγκεκριμένη και υπακούει σε αυστηρούς κανόνες, ιδιαίτερα στην παρουσία των θεών<sup>11</sup>. Καθώς ο διάλογος εξελίσσεται, φτάνουμε στο σημείο όπου ο Σωκράτης αναφέρεται και πάλι στους ποιητές ως όντα κατειλημμένα από την έμπνευση και όχι ως κατόχους γνώσης και σοφίας:

Γιατί όλοι οι επικοί ποιητές, οι μεγάλοι, συνθέτουν αυτά τα ωραία ποιήματα όχι χάρη σε κανόνες τεχνικούς αλλά διατελώντας σε κατάσταση θείας έμπνευσης και διακατεχόμενοι από αυτήν, και το ίδιο όλοι οι μεγάλοι λυρικοί ποιητές.<sup>12</sup>

Αυτή τη φορά όμως φαίνεται ότι η έμπνευση όχι μόνο δεν τους καταδικάζει στο περιθώριο αλλά τους παρουσιάζει «ως κάτι πολύ ανάλαφρο, που πετάει, κάτι ιερό» που διακατέχεται από θεία δύναμη.

Διότι οι ποιητές μας το λένε θαρρώ, πως τα τραγούδια τους τα μαζεύουν σε κήπους και σε λόγγους Μουσών από βρύσες που στάζουν μέλι, και πως μας τα φέρνουν όπως οι μέλισσες, πετώντας έτσι και αυτοί. Κι είναι αληθινά όσα λένε. Γιατί ο ποιητής είναι κάτι πολύ ανάλαφρο, που πετάει, κάτι ιερό, και δε μπορεί να δημιουργήσει προτού τον κυριέψει ο ενθουσιασμός και πέσει σε έκσταση και πάψει πια να έχει μέσα του το λογικό. Απεναντίας, κάθε άνθρωπος, όσο έχει μέσα του τούτο το πράγμα, το λογικό, αδυνατεί να γράφει ποιήματα ή να δίνει χρησμούς. Αφού λοιπόν αυτά τα πολλά και όμορφα που μας λένε για τα διάφορα πράγματα στα ποιήματά τους, όπως λόγου χάρη εσύ για τον Όμηρο, δεν τα δημιουργούν με τη βοήθεια κάποιων τεχνικών κανόνων αλλά τα οφείλουν σε θεϊκό χάρισμα, καθένας τους μπορεί και δημιουργεί όμορφα μόνο αυτό στο οποίο τον έσπρωξε η Μούσα, άλλος διθυράμβους, άλλος εγκώμια, άλλος χορικούς ύμνους, άλλος έπη, άλλος ιάμβους. Όσα λοιπόν εκφράζουν δεν τα οφείλουν σε τεχνικούς κανόνες

αλλά σε θεϊκό χάρισμα, αφού αν ήξεραν, με βάση την τεχνική, έστω για ένα πράγμα να πουν κάτι όμορφο, τότε θα μπορούσαν να το κάνουν αυτό και για όλα τα άλλα. Και γι' αυτό ο Θεός τους αφαιρεί την κρίση και τους χρησιμοποιεί ως υπηρέτες του, όπως τους χρησμοδούς και τους θεϊκούς μάντιες, ώστε να ξέρουμε εμείς που τους ακούμε ότι αυτά τα τόσο αξιόλογα δεν τα λένε εκείνοι – που νου δεν έχουν – αλλά ότι αυτός που μιλάει είναι ο ίδιος ο Θεός, ο οποίος απευθύνεται διαμέσου εκείνων σε εμάς [...] και νομίζω ότι ο Θεός μας το έδειξε αυτό [...] ώστε να μην αμφιβάλουμε ότι αυτά τα όμορφα δημιουργήματα δεν είναι έργα ανθρώπων ούτε ανήκουν στους ανθρώπους αλλά έργα θεών και ανήκουν στους θεούς, κι ότι οι ποιητές δεν είναι τίποτε άλλο παρά αγγελιαφόροι των θεών – καθένας του θεού από τον οποίο διακατέχεται.<sup>13</sup>

Είναι σαφές ότι οι απόψεις του πλατωνικού Σωκράτη στον *Ίωνα* δεν συμφωνούν με αυτές του Σωκράτη της *Απολογίας*. Οι ποιητές στο διάλογο αυτό παρουσιάζονται να μετέχουν σε μια υπερκόσμια κατάσταση ως αγωγοί θείων και ως εκ τούτου αληθών μηνυμάτων. Ο Πλάτων μάλιστα σε αυτό το σημείο αναφέρεται και στον άλλο πυλώνα που μαζί με τη μίμηση οροθετούν την ποίηση της εποχής του, στην *αλήθεια*, λέγοντας ότι οι ποιητές ως όργανα των θεών «αληθή λέγουσιν». Αν όμως ισχύει αυτό πώς τότε ο Ίων ως ραψωδός, και άρα συνδεδεμένος με το θεϊκό στοιχείο, παρουσιάζεται ανίκανος να ερμηνεύει την ποίηση του Ομήρου; Δεν είναι τα λόγια του θεόπνευστα<sup>14</sup>; Το θέμα γίνεται περισσότερο σύνθετο όταν στη συνέχεια ο Σωκράτης αναρωτιέται αν η τέχνη του ραψωδού πρέπει να θεωρείται τέχνη, αφού δεν έχει κάποιο συγκεκριμένο γνωστικό αντικείμενο όπως οι άλλες τέχνες<sup>15</sup>.

Έτσι, με βάση τις αλληλοαναιρούμενες θέσεις του φιλοσόφου, ο Halliwell αναφερόμενος σε ολόκληρο το διάλογο συμπεραίνει ότι

[...] ο *Ίων* είναι το ακριβές αντίθετο ενός δογματικού διαλόγου. Είναι μια ραφιναρισμένη Πλατωνική άσκηση που χρησιμοποιεί τη σχηματική διαλεκτική για να υπονοήσει παρά για να δηλώσει. Παίρνει ένα ιδιαίτερα απαιτητικό κριτήριο της ποιητικής γνώσης και το χρησιμοποιεί για να βρει την ποίηση ανεπαρκή, επειδή ακριβώς στο υπόστρωμα του κειμένου βρίσκεται μια επίθεση εναντίον μιας παραδοσιακά διαδεδομένης αλλά ανεξέταστης ή ανεπαρκώς επιβεβαιωμένης άποψης για το κύρος και τη σοφία των ποιητών<sup>16</sup>.

Ο *Ίων* μπορεί άνετα να θεωρηθεί κατ' εξοχήν δείγμα πλατωνικής κωμωδίας. Ο Παύλος Καλλιγιάς εύστοχα παρατηρεί ότι το ύφος του Ίωνος είναι «[...] ευτράπελο, σχεδόν αριστοφανικό»<sup>17</sup> αφού μέσα από εμφανώς ειρωνικές κολακειές προς το ραψωδό Ίωνα, ο Σωκράτης για ακόμη μια φορά

[...] θέτει σε αμφισβήτηση τις γενικότερες αξιώσεις της ποίησης να παράσχει ιδεολογική και τεχνική καθοδήγηση, να λειτουργήσει δηλαδή ως φορέας ουσιαστικής παιδείας<sup>18</sup>.

Κωμικά αποτελέσματα παράγει και μια άλλη ιδιαιτερότητα του διαλόγου, ο οποίος δεν καταλήγει σε «απορίαν»<sup>19</sup> αφού ο Ίων όχι μόνο δεν κατακτά την αυτογνωσία συνειδητοποιώντας την άγνοιά του, αλλά αντίθετα μοιάζει να πιστεύει στο τέλος και ο ίδιος τις παράλογες πλέον απαντήσεις που εκστομίζει απέναντι στο Σωκράτη<sup>20</sup>. Αυτή η εγκατάλειψη του Ίωνα στο σκότος της άγνοιας δεν πρέπει βέβαια να μας ενοχλεί ή να μας εκπλήσσει. Σημασία για τον πλατωνικό διάλογο δεν έχουν οι άμεσοι αποδέκτες του σωκρατικού ελέγχου (στην προκειμένη περίπτωση ο Ίων) αλλά οι αποδέκτες των διαλόγων στο σύνολό τους: οι αναγνώστες.

Μέχρι αυτού του σημείου λοιπόν είδαμε τον Πλάτωνα, έχοντας ως κριτήριο ότι οι ποιητές είναι οχήματα θείων λόγων, αφενός να τους αντιμετωπίζει απαξιωτικά επειδή δεν είναι ως εκ τούτου οι ίδιοι οι δημιουργοί των έργων τους, αφετέρου να τους επιδοκιμάζει γιατί μεταφέρουν τον αληθή λόγο. Στη δεύτερη περίπτωση, η αλήθεια των λόγων των ποιητών παρουσιάζεται εκ των ων ουκ άνευ για τον Πλάτωνα ο οποίος, οφείλουμε να έχουμε υπόψη μας, δεν αντιμετωπίζει το οποιοδήποτε ποιητικό κείμενο ως καθαρό έργο τέχνης αλλά ως κείμενο με «παιδευτικές αξιώσεις»<sup>21</sup>. Προσεγγίζει και αναλύει τόσο το έργο καθ' ολοκληρίαν όσο και τον τρόπο δημιουργίας και τους σκοπούς του, με κριτήριο την ωφέλεια, παιδευτική και ψυχική, που προσπορίζει το κείμενο όσους το ακούν.

Είδαμε λοιπόν πως το ενδιαφέρον του Πλάτωνος σε αυτό το πρώιμο στάδιο, κινήθηκε στο πλαίσιο της έμπνευσης των ποιητών ενώ στον *Κρατύλο* γίνεται για πρώτη φορά αναφορά στη μίμηση<sup>22</sup> όπου, σύμφωνα με τον Στέλιο Ράμφο, αυτονομείται η λειτουργία της έννοιας και χρησιμοποιείται πλέον ως συνώνυμη με την ομοιότητα και άρα αντιμετωπίζεται ως ενέργεια ομοιώσεως<sup>23</sup>. Ο Πλάτων αποφάσισε σε αυτό το σημείο να ασχοληθεί με τη μίμηση αφού

Η μίμηση επιτρέπει σε θέματα καλλιτεχνικής αναπαράστασης να πλαισιωθούν αφενός από τους δικούς τους όρους αφετέρου από όρους ενός μεγαλύτερου σχήματος αλήθειας και αξιών. Η αναφορά στη μίμηση προκρίνει την ενσωμάτωση υποθέσεων που προκύπτουν από τις μιμητικές τέχνες μέσα σε ένα καθ' όλα περιγραφικό φιλοσοφικό σχέδιο<sup>24</sup>.

Ο Σωκράτης αναφέρεται στη μίμηση αφού προηγουμένως έχει αναπτύξει ένα ετυμολογικό μοντέλο με το οποίο καθορίζει την πιστότητα και την ακρίβεια της ονοματοποιίας. Η μίμηση,



κατά τον Σωκράτη, δεν έχει να κάνει μόνο με τη γλώσσα αλλά και με τις οπτικές και τις ακουστικές τέχνες, αφού η ομοιότητα, ως το αποτέλεσμα της μιμητικής ενέργειας αφορά όλες αυτές τις τέχνες που δηλούν και σημαίνουν τον αισθητικά προσλαμβάνοντα κόσμο<sup>25</sup>. Καθίσταται σαφές παρ' όλ' αυτά πως το αποτέλεσμα της μίμησης λειτουργεί ως αναπαράσταση αυτού που ήδη βρίσκεται στον ιστό της ανθρώπινης γλώσσας και σκέψης. Επομένως, η γλώσσα (ονοματοποιία) θεωρείται ότι απέχει ένα στάδιο από την αλήθεια ενώ η ζωγραφική και η ποίηση (καλλιτεχνική μίμηση) θεωρείται ότι είναι ακόμη πιο απομακρυσμένες από την αλήθεια<sup>26</sup>. Η καλλιτεχνική ή η γλωσσολογική μίμηση, όπως ορίζεται στον *Κρατύλο*<sup>27</sup>, υπηρετεί μια γενικότερη παρουσίαση των πραγμάτων του αισθητού κόσμου με βάση την εμπειρία, χωρίς να μπορεί να συλλάβει καθ' ολοκληρία την ουσία των πραγμάτων ώστε να μας πει τη φιλοσοφική αλήθεια για αυτά<sup>28</sup>.

Η διάκριση που εντοπίζεται μεταξύ της γλώσσας και της ποίησης, αποτελεί τον πλατωνικό αντίποδα στη γλωσσολογική θεωρία των ποιητών και των σοφιστών, σύμφωνα με την οποία ο λόγος είναι δημιουργός πειθούς που παράγει ομοιώματα και παρουσιάζεται με διάφορα ελκυστικά μέσα που τον βοηθούν να εισχωρήσουν στην ανθρώπινη ψυχή και να την μεταχειριστεί όπως θέλει. Έτσι,

Σε απάντησή του στους ποιητές και τους σοφιστές, ο Πλάτων προσπάθησε να αλλάξει τη γλώσσα σε όργανο έρευνας και ηθικής ανασυγκρότησης. Στόχευσε εν ολίγοις να αναπληρώσει το λόγο των ποιητών και των σοφιστών με το λόγο των φιλοσόφων – αυτοί που αγαπούν τη σοφία παρά εκείνοι που υποκρίνονται ότι το κάνουν<sup>29</sup>.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο της πολεμικής του Έλληνα φιλοσόφου εναντίον της σοφιστικής και των ποιητών, γεννιέται η περίφημη θεωρία των Ιδεών<sup>30</sup> που λειτουργεί, όπως θα δούμε πιο κάτω, ως η λυδία λίθος για την μειωτική εντέλει αξιολόγηση της ποίησης. Προτού όμως φτάσουμε στον αφορισμό των ποιητών και του έργου τους, θα αναφερθούμε και σε κάποια ακόμη πλατωνικά έργα μέσα από τα οποία κατοχυρώνεται ο ετερόκλιτος τρόπος με τον οποίο ο Πλάτων αντιμετώπιζε τους όρους ποίηση, ποιητής και κατ' επέκταση τη μίμηση ως τη χαρακτηριστική διαδικασία δημιουργίας του ποιητικού έργου.

Το *Συμπόσιο ή περί έρωτος*, ένα από τα γνωστότερα έργα του Πλάτωνος, επιφυλάσσει μια έκπληξη στον αναγνώστη που παρακολουθεί την πορεία αναφορών στην ποίηση στην πλατωνική εργογραφία. Θα ανέμενε κανείς, μετά τον *Ίωνα* και τον *Κρατύλο*, μια διαφορετική πολιτική του

φιλοσόφου απέναντι στο θέμα που μας αφορά. Εντούτοις, μέσα από τα λόγια της μάντισσας Διοτίμας οι ποιητές<sup>31</sup> αναβαθμίζονται, αφού

Υπάρχουν λοιπόν, λένε, αυτοί που συλλαμβάνουν στη ψυχή παρά στο σώμα αυτά που ταιριάζουν στη ψυχή να συλλάβει και να γεννήσει. Ποιο λοιπόν είναι αυτό που ταιριάζει στη ψυχή. Η φρόνηση και η αρετή γενικά. Και αυτών γεννήτορες είναι όλοι οι ποιητές και αυτοί οι τεχνίτες που ονομάζονται δημιουργοί. [...] θεωρώ πως έχω επαφή με τον δίκαιο και συζητώντας μαζί του, εγκυμονεί και γεννά, επειδή θυμάται στην παρουσία τους ή στην απουσία τους όσα παλαιότερα γεννούσε. Και αυτό που γεννιέται το ανατρέφει απόν κοινού με εκείνον, ώστε οι άντρες σε αυτήν την κατάσταση να απολαμβάνουν μια μεγαλύτερη συμμετοχή μεταξύ τους από αυτήν που προέρχεται από παιδιά και μια πιο σταθερή φιλία, αφού τα παιδιά του συνόλου αυτού είναι πιο δίκαια και λιγότερο θνητά. Και ο καθένας που θα δεχόταν να έχει παιδιά όπως αυτά αντί του ανθρώπινου είδους και ρίχνοντας μια ματιά στον Όμηρο και τον Ησίοδο και ζηλεύοντας τους άλλους καλούς ποιητές, οι οποίοι αφήνουν πίσω τους απογόνους, που τους παρέχουν αθάνατη δόξα και τιμή<sup>32</sup>.

Ο Σωκράτης ενστερνίζεται το λόγο της γυναίκας από τη Μαντίνεια προάγοντας έτσι τους ποιητές σε άτομα ικανά να ερωτευτούν με τη ψυχή και όχι με το σώμα τους, να κυφορήσουν και να γεννήσουν μέσα από το έργο τους το καλό και το αγαθό. Επομένως, το στοιχείο της ατομικής έκφρασης που θα γινόταν αργότερα ο κανόνας των Ρομαντικών και που ο Πλάτωνας εμμέσως απέρριπτε μέσα από τη θεωρία των Ιδεών και τη θέση του για τη θεϊκή έμπνευση, μέσω των λόγων της Διοτίμας κατοχυρώνεται αφού, η αναζήτηση του ηθικού και του καλού, γίνεται η ατραπός για να δώσουν φωνή οι ποιητές, ως δημιουργοί πλέον, σε ό,τι λαχταρούν<sup>33</sup>. Επομένως,

Η Διοτίμα προσφέρει μια νέα ερμηνεία της θεϊκής έμπνευσης ως η ενέργεια της ηθικής ενόρασης της ψυχής [...] Έτσι, η ποιητική δημιουργία γίνεται μια ενωμένη προσπάθεια, που τρέφεται από την συμπαθητική ανταπόκριση ενός προνομιούχου ακροατή [...] Πολύ έντονα φαίνεται ότι η Διοτίμα δεν κάνει καμιά διάκριση μεταξύ της δημιουργίας ενός ποιήματος και της δημιουργίας του ηθικού καλού και το ποίημα υπηρετεί μόνο ως μέσο μεταφοράς αυτού του καλού. Αυτή η ποιητική οντολογία είναι θεμελιώδης στην όλη αντίληψη του Πλάτωνος για την ποίηση: ένα ποίημα είναι μια γλωσσική αντανάκλαση, ή μια εικόνα, ή μια ψυχική διάθεση. Είναι απαραίτητα μια ηθική παρά μια γλωσσική κατασκευή, σχηματοποιημένη στη γλώσσα, πραγματοποιείται καθώς εντυπώνεται στη ψυχή του άλλου<sup>34</sup>.

Για ακόμη μια φορά βλέπουμε το Σωκράτη να τονίζει, πραγματευόμενος ένα θέμα που αφορά κατεξοχήν τις αισθήσεις, την παιδευτική αξία του αποτελέσματος της ποίησης («φρόνησίν τέ και την άλλην αρετήν») την οποία ποίηση αντιμετωπίζει ως ηθική παρά ως γλωσσική κατασκευή.

Πέρα από την κάπως πιο θετική στάση που τήρησε στο *Συμπόσιο* απέναντι στο αποτέλεσμα της ποίησης και το ποιόν των ποιητών, ο Σωκράτης, στο γνωστότερο των έργων του Πλάτωνα, παρουσιάζεται να απορρίπτει κατηγορηματικά την ποίηση ως μέσο ευήθους διδαχής και χρηστής μάθησης. Ο αφοριστικός λόγος του φιλόσοφου στην *Πολιτεία*, ιδιαίτερα στο δεύτερο, τρίτο και δέκατο βιβλίο, δεν αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης: όσο και να θέλει να μη θίξει τον ιερό ποιητή της εποχής εκείνης και εκπρόσωπο των ποιητών, τον Όμηρο, τελικά, μετά τη συλλογιστική πορεία που ακολουθεί επιχειρώντας να προσδιορίσει τη μίμηση και την επίδρασή της πάνω στη διαμόρφωση του χαρακτήρα των Φυλάκων και των πολιτών εν γένει, καταλήγει ότι

Σε αυτά λοιπόν, καθώς φαίνεται, έχουμε αρκετά συμφωνήσει, πως και ο μιμητής δεν ξέρει τίποτε το αξιόλογο για όσα μιμείται, και πως η μίμηση, είναι παιγνίδι και όχι κάποια σοβαρή τέχνη, και πως αυτοί που επιδίδονται στην τραγική ποίηση, με ιαμβικούς και επικούς στίχους, όλοι είναι στον μεγαλύτερο βαθμό μιμητές.

Βεβαιότατα.

Για όνομα του Δία, είπα εγώ, αυτή η μίμηση δεν έρχεται στην τρίτη θέση από την αλήθεια; Έτσι δεν είναι; [602b-c]

Ναι. [...]

Συνεπώς η μιμητική με το να είναι φαύλη και να έρχεται σε επαφή με φαύλο, δημιουργεί φαύλα κατασκευάσματα. [603b]<sup>35</sup>.

Στο τρίτο βιβλίο της *Πολιτείας*, ο Σωκράτης χρησιμοποιώντας παραδείγματα από την *Ιλιάδα* προσπαθεί να εξηγήσει στον Αδείμαντο τον τρόπο με τον οποίο οι μυθοπλάστες και οι ποιητές εκδιπλώνουν την αφήγηση γεγονότων ή ανθρώπινων πράξεων που έχουν συμβεί, ή συμβαίνουν εκείνη τη στιγμή, ή πρόκειται να συμβούν<sup>36</sup>. Ουσιαστικά προβαίνει σε ένα διαχωρισμό των τρόπων εκφοράς του μυθοπλαστικού και ποιητικού λόγου με κριτήριο το ποιον επιλέγει κάθε φορά ο ποιητής να μιμηθεί. Έτσι, διακρίνει καταρχάς τη διήγηση όπου αφηγητής είναι ο ίδιος ο ποιητής ή ο μυθολόγος («άπλη διηγήσει»<sup>37</sup>). Έπειτα, αναφέρεται στις περιπτώσεις όπου ο ποιητής βάζει κάποιο πλασματικό πρόσωπο να αφηγείται τα γεγονότα («διὰ μιμήσεως γιγνομένη»<sup>38</sup>) και τέλος, παρουσιάζει τον ποιητή να αφηγείται συνδυαστικά, κάποτε ως να είναι ο εαυτός του και ως κάποιος άλλος («λέγει τε αὐτὸς ὁ ποιητής καὶ οὐδὲ ἐπιχειρεῖ ἡμῶν τὴν δianoian ἄλλοσε τρέπειν ὡς ἄλλος τις ὁ λέγων ἢ αὐτός»<sup>39</sup>).

Μίμηση κατά το Σωκράτη υπάρχει στη δεύτερη και την τρίτη περίπτωση αφού «[...] εἰ δέ γε μηδαμοῦ ἑαυτὸν ἀποκρύπτειτο ὁ ποιητής, πᾶσα [d.] ἂν αὐτῷ ἄνευ μιμήσεως ἢ ποίησός τε

καὶ διήγησις γεγονυῖα εἶη»<sup>40</sup>. Με λίγα λόγια θεωρεῖ αὐτό που θα αποκαλούσαμε σήμερα τριτοπρόσωπη αφήγηση, ως την πιο “ειλικρινή” χροιά της φωνῆς του ποιητή. Στο σημεῖο αὐτό χρειάζεται προσοχή γιατί ἐδῶ ἡ ἔννοια τῆς μίμησης ταυτίζεται με τὴν «προσωποποίηση»<sup>41</sup> καὶ δὲν ἔχει λάβει ἀκόμη τὶς μεταφυσικὲς τῆς προεκτάσεις στο πλαίσιο τῆς θεωρίας τῶν Ἰδεῶν. Σε αὐτό το στάδιο ὁ Σωκράτης ἀναφέρει ὅτι οἱ ποιητὲς πρέπει νὰ μιμούνται μόνο άτομα που εἶναι ἠθικῶς ἀμεμπτα ὥστε ἡ ταύτιση τοῦ ἀκροατῆ με τὸν χαρακτήρα τοῦ ἔργου νὰ μὴν ἀποβῆ ἠθικῶς καὶ παιδευτικῶς ζημιόγωνα. Για αὐτό το λόγο ἡ μίμηση, σε ἓνα πρῶτο ἐπίπεδο, κρίνεται επικίνδυνη καὶ πρέπει ὅλοι ὅσοι τὴν χρησιμοποιοῦν σὲς ἐργασίες τοὺς καὶ παράγουν ἔργο που προσλαμβάνεται μέσω τῶν αἰσθήσεων, νὰ ἀναπαριστοῦν μόνο τὸ καλὸ καὶ τὸ ἐνάρετο.

Ἦδη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ δέκατου καὶ τελευταίου βιβλίου τῆς *Πολιτείας*, ὁ Σωκράτης στρέφει τὴν προσοχὴ τοῦ ἀπὸ το περιεχόμενο τῆς μίμησης σὲ τὴ φύση καὶ τὴν οὐσία τῆς. Δίνει λοιπὸν σὲ τρία στάδια τὴν ἀπάντηση στο τι εἶναι μίμηση<sup>42</sup> ἀκολουθώντας τὴ διαλεκτικὴ μέθοδο<sup>43</sup> καὶ στηρίζοντας τὴν πορεία σκέψης τοῦ στο παράδειγμα με τὰ τρία κρεβάτια: τὸ κρεβάτι που εἶναι πρὸς χρῆση, τὴν ἰδέα τοῦ κρεβατιοῦ καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ. Για τὴν κάθε περίπτωση ὑπάρχουν ἀντίστοιχα οἱ δημιουργοὶ τοὺς: ὁ κλινοποιός, ὁ θεὸς καὶ ὁ μιμητὴς για τὸν ὁποῖο ὁ φιλόσοφος ἀναρωτιέται

[...] συνεπῶς ἐκεῖνον που δημιούργησε τὸ τρίτο κατὰ σειρά ἀπὸ τὴν πρωταρχικὴ φύση τὸν ἀποκαλεῖς;

Βεβαιότατα, εἶπε.

Ἐπομένως κάτι τέτοιο θα εἶναι καὶ ὁ ποιητὴς τραγωδιῶν, ἀφοῦ εἶναι μιμητὴς, θα ἔρχεται τρίτος μετὰ ἀπὸ τὸν βασιλιά καὶ τὴν ἀλήθεια, καὶ μαζί τοῦ καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι μιμητὲς.<sup>44</sup>

[...] Ἀγαπητὲ Ὅμηρε, ἀν ἐσύ δὲν ἀπείχεσαι τρεῖς θέσεις ἀπὸ τὴν ἀλήθεια, σὲ σχέση με τὴν ἀρετὴ, ὡς δημιουργὸς εἰδώλου, τὸν ὁποῖο ὀρίσαμε ὡς μιμητὴ, ἀλλὰ ἀκόμα κι ἀν ἀπείχεσαι δυο θέσεις καὶ ἦσουν ἰκανὸς νὰ ξέρεις, ποιες ἀσχολίες κάνουν καλύτερους ἢ χειρότερους τοὺς ἀνθρώπους καὶ σὲ τὴν ἰδιωτικὴ καὶ σὲ τὴν δημόσια ζωὴ τοὺς, λέγε μας ποια πόλη κυβερνήθηκε σωστότερα χάρι σε σένα.<sup>45</sup>

Σε αὐτό το δεύτερο στάδιο που ὁ Σωκράτης ἀσχολεῖται με τὴ μίμηση, θέτει ὡς φόντο τὶς Ἰδέες καὶ ζητούμενο τὴν ἀλήθεια, δύο μεγέθη τὰ ὁποῖα οἱ μιμητὲς-ποιητὲς δὲ δύνανται νὰ συναντήσουν ἀφοῦ ἀσχολοῦνται με εἰδῶλα καὶ ἀρα δὲ γνωρίζουν τὴν οὐσία τῶν πραγμάτων («Οὐκοῦν τιθῶμεν ἀπὸ Ὅμηρου ἀρξαμένους πάντας τοὺς ποιητικὸς μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς εἶναι καὶ τῶν ἄλλων περὶ ὧν ποιούσιν, τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἄπτεσθαι»<sup>46</sup>).

Σύμφωνα με το Ράμφο στο τελευταίο βιβλίο της *Πολιτείας* ο κεντρικός άξονας της κριτικής του Σωκράτη είναι η βεβαιότητα ότι ο μιμητής δεν έχει πρόσβαση στη βέβαια γνώση<sup>47</sup>. Έχουμε δει τόσο στην *Απολογία* όσο και στον *Ιωνα* (η ίδια ιδέα αναπαράγεται και στο *Μένωνα*<sup>48</sup>) πως ο Σωκράτης κάλυπτε κάπως την ανθρώπινη άγνοια των ποιητών προβάλλοντας τη θεία έμπνευση. Στην *Πολιτεία* όμως καθιστά αποκλειστικά υπεύθυνους για την κατάκτηση και διάδοση της αλήθειας τους ποιητές οι οποίοι εντέλει δεν είναι τίποτα άλλο παρά πλαστογράφοι και όχι εμπνευσμένοι δημιουργοί, μπορούν άρα να προσφέρουν στο κοινό μόνο ομορφιά και ηδονή όχι όμως αλήθεια<sup>49</sup>.

Η μίμηση επομένως απορρίπτεται στην Πολιτεία του Πλάτωνος, γιατί σκοτίζει τον κόσμο της αλήθειας κι εμποδίζει το φως της γιατί αντικαθιστά την θεωρία των ιδεών με το αίσθημα των φυσικών όντων και με το συναίσθημα γιατί αντιπαρατάσσει την αισθητηριακήν ηδονή στην υπερβατικήν φιλοσοφική κάθαρσι<sup>50</sup>.

Στο *Φαίδρο* ολοκληρώνεται το νόημα του δέκατου βιβλίου της Πολιτείας όπου ουσιαστικά δίνονται τα γνωρίσματα εκείνου του α-μιμητικού λόγου<sup>51</sup> που θα μπορούσε και θα έπρεπε να υπάρχει στη ζωή των πολιτών. Δεν πρέπει λοιπόν να μας προκαλέσει έκπληξη το γεγονός ότι ο Σωκράτης θεωρεί εντέλει καλό ποιητή αυτόν που γράφει τους λόγους του αφού πρώτα φιλοσοφήσει<sup>52</sup>. Με αυτό τον τρόπο, επιτυγχάνεται η καλή μίμηση<sup>53</sup>.

Διατρέχοντας την πλατωνική εργογραφία τελικά αντιλαμβανόμαστε ότι δεν υπάρχει μια ενιαία σκοπιά από όπου ο Έλληνας φιλόσοφος πραγματεύεται το ζήτημα ποίηση ή μίμηση. Σε αντίθεση με την *Πολιτεία* και ένα βήμα περαιτέρω από τους υπόλοιπους διαλόγους που αναφέραμε, στους *Νόμους*<sup>54</sup>, τον *Τίμαιο*<sup>55</sup> και τον *Πολιτικό*<sup>56</sup>, η μίμηση και τα μιμήματα (=ό,τι παράγεται κατά τη διαδικασία της μίμησης) αντιμετωπίζεται ως κάτι θετικό. Σύμφωνα και με τον Woodruff,

Η μίμηση στον Πλάτωνα τότε, είναι η παραγωγή τουλάχιστο κάποιων ιδιοτήτων του πρωτοτύπου, είτε μέσω της προσωποποίησης ή της δημιουργίας εικόνων, κάποτε με σκοπό να εξαπατήσει το κοινό της και κάποτε όχι. Καθεαυτή δεν είναι ούτε καλό ούτε κακό πράγμα να κάνει κανείς<sup>57</sup>.

Η έννοια της μίμησης πέρασε σε ένα άλλο, εντελώς διαφορετικό επίπεδο με την ανάλυση του Αριστοτέλη. Όπως θα δούμε και πιο κάτω, ο Αριστοτέλης αφενός έβγαλε τη μίμηση από το μεταφυσικό πλαίσιο στο οποίο την είχε δεσμεύσει ο Πλάτων και αφετέρου την απάλλαξε από τις υποχρεώσεις που η πλατωνική θεωρία της είχε επιβάλλει να τηρεί απέναντι στην παιδεία των

πολιτών. Η μίμηση με τη βοήθεια της αριστοτελικής φιλοσοφίας κέρδισε την ανεξαρτησία της. Ενώ λοιπόν προηγουμένως οι αναφορές στη μίμηση γίνονταν μόνο σε συνδυασμό με την έννοια της αλήθειας στην ποίηση, με τον Αριστοτέλη, ο όρος χρησιμοποιήθηκε πλέον σε επίπεδο ανάλυσης των επιδράσεων της ποίησης στο κοινό<sup>58</sup>. Αφιέρωσε στην ποιητική (τέχνη) ένα ολόκληρο σύγγραμμα, την *Ποιητική*, που θεωρείται μέχρι και σήμερα «[...] (η) αρχαιότερη θεωρητική πραγματεία για την ποίηση και το καταστατικό κείμενο για πολλές από τις σύγχρονες θεωρίες της λογοτεχνίας»<sup>59</sup>.

Η ποιητική τέχνη σύμφωνα με τον Αριστοτέλη είναι μίμηση χαρακτήρων, παθημάτων και πράξεων. Η μίμηση είναι ένστικτο στον άνθρωπο και ένα χαρακτηριστικό που τον διαφοροποιεί από τα ζώα. Οι λόγοι δημιουργίας της ποίησης δεν αφορούν σε μεταφυσικές ή μυθολογικές πηγές, σε θεούς ή υπερήρωες αλλά

Φαίνεται δε ότι γενικά γέννησαν την ποιητικήν κάποιες δύο αιτίες και αυτές φυσικές. Διότι και η μίμηση είναι σύμφυτος στους ανθρώπους από τότε που είναι παιδιά και λόγω αυτού υπερέρχουν των άλλων ζώων, επειδή δηλαδή ο άνθρωπος είναι ο πιο μιμητικός και αποκτά τις πρώτες γνώσεις μέσω της μίμησης (επειδή είναι σύμφυτη) και χαιρόμαστε όλοι για τα αποτελέσματα της μίμησης<sup>60</sup>.

Η μίμηση καθορίζει τα είδη της ποιητικής τέχνης αφού διακρίνονται με βάση τις διαφορές τους κατά τα μέσα, το αντικείμενο και τον τρόπο μίμησης.

Η εποποιία λοιπόν και η ποίηση της τραγωδίας ακόμη και η κωμωδία και η ποίηση των διθυράμβων και κατά το μεγαλύτερο μέρος και η αυλητική και η κιθαριστική, είναι όλες μιμήσεις, (θεωρούμενες) κατά το σύνολο. Αλλά διαφέρουν η μια από την άλλη σε τρία πράγματα: είτε ως προς τα μέσα μέσω των οποίων μιμούνται, είτε ως προς τα πράγματα που μιμούνται, είτε επειδή μιμούνται με διαφορετικό τρόπο και όχι με τον ίδιο<sup>61</sup>.

Ο Αριστοτέλης περιορίζεται σε δύο είδη ποίησης ως προς τον τρόπο μίμησης. Το πρώτο, το αφηγηματικό είδος («απαγγέλοντα») διακρίνεται σε δυο εκδοχές: η πρώτη αφορά στον ίδιο τον ποιητή που βρίσκεται διαρκώς επί σκηνής και τα διηγείται όλα. Στη δεύτερη, ο ίδιος ο ποιητής λείπει κάποια πράγματα, για να εξαφανιστεί αργότερα πίσω από τους χαρακτήρες του (διηγηματική ποίηση). Το δεύτερο, το δραματικό είδος («πράττοντα καί δρώντα»), αφορά στον ποιητή που δεν εμφανίζεται αυτοπροσώπως αλλά παρουσιάζει τα πρόσωπά του να ενεργούν και να μιλούν (κατεξοχήν μίμηση)<sup>62</sup>. Ο κάθε ποιητής επιλέγει να μιμείται κάτι συγκεκριμένο το οποίο καθορίζει το είδος της ποίησης. Για τον Αριστοτέλη ανώτερο είδος ποίησης είναι η τραγωδία ως «[...]

μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας»<sup>63</sup> την οποία και αναλύει σε ό,τι αφορά τα εξωτερικά και εσωτερικά της μέρη, με σημαντικότερα εσωτερικά το μύθο και τη διάνοια<sup>64</sup>. Με τον όρο διάνοια εννοείται γενικά το περιεχόμενο των λόγων των δρώντων προσώπων ενώ ο μύθος είναι η πλοκή των πραγμάτων η οποία πρέπει να διέπεται από λογική συνοχή

Είναι φανερό από τα όσα έχουν ειπωθεί ότι δεν είναι το έργο του ποιητή να λέει τα όσα έχουν συμβεί αλλά τα όσα είναι επόμενο να συμβούν και τα δυνατό να συμβούν κατά το πιθανόν ή το αναγκαίο<sup>65</sup>.

Ο Αριστοτέλης, όπως προαναφέρθηκε, δίνει τη δυνατότητα στους ποιητές να αντλούν τη θεματολογία τους και να σκιαγραφούν τους χαρακτήρες των έργων τους χρησιμοποιώντας υλικό από όποια πηγή της καθημερινότητας θέλουν, αρκεί στο συγκεκριμένο υλικό να έχει τρόπον τινά επενδυθεί η δυνατότητα και η πιθανότητα, η φυσική δηλαδή και λογική τάξη των πραγμάτων.

Τα μιμητικά έργα συνιστούν ομοιώματα αφού αναπαριστούν φανταστικές πραγματικότητες εκφρασμένες με τη βοήθεια των εκάστοτε μέσων τους (χρώματα, σχήματα, λέξεις). Συνεπώς είναι δυνατό να διακρίνουμε σε αυτά γνωρίσματα και ιδιότητες που ανήκουν ή μπορούν να αποδοθούν σε αντικείμενα του πραγματικού κόσμου<sup>66</sup>.

Σε αυτό το σημείο παρατηρείται η σημαντικότερη ίσως απόκλιση της αριστοτελικής σκέψης από την πλατωνική<sup>67</sup>. Ο Αριστοτέλης δεν επιμένει στην πραγματικότητα ως το μοναδικό πεδίο από όπου ο ποιητής θα ξεχωρίσει αυτά που τον ικανοποιούν, και στη συνέχεια θα τα αποδώσει έτσι ώστε να μοιάζουν όσο το δυνατό πιο πολύ στα “πραγματικά”. Πιστεύει πως η φαντασία δικαιούται να προσφέρει στη διαδικασία καλλιτεχνικής δημιουργίας όχι όμως σε σημείο που να αποδίδεται στο τέλος μια άλλη πραγματικότητα π.χ. δε θα ήταν ανεκτή εκείνη την εποχή η παρουσίαση εξωγήινων ή διαστρικών ταξιδιών.

Αυτό που κάνει λοιπόν ο φιλόσοφος, μπορεί να φαντάζει ασήμαντο σε σχέση με το σύνολο των παρατηρήσεών του για την ποίηση, όμως, στην περίπτωσή μας όπου γίνεται μια προσπάθεια κατανόησης της θέσης του φανταστικού στοιχείου ανά τους αιώνες, αρχίζοντας από την κλασική αρχαιότητα, είναι ένα πολύ σημαντικό βήμα προς την αποδοχή του φανταστικού στη διαδικασία καλλιτεχνικής δημιουργίας. Επισημαίνεται λοιπόν το γεγονός ότι ο άνθρωπος που επηρέασε δραματικά επί σειρά αιώνων τον τρόπο αντιμετώπισης της λογοτεχνίας στον ευρωπαϊκό χώρο, υποστήριξε τις προσπάθειες δημιουργίας καταστάσεων και προσώπων επαγωγικά μέσα από γενικότερες συνθήκες του βίου, ξεφεύγοντας από την αυστηρή μίμηση και αναπαράσταση του

βίου και του περιεχόμενου του αυτού καθεαυτού και, αφήνοντας περιθώρια δημιουργίας κάτι άλλου που να έχει μεν τις καταβολές του στον καθημερινό βίο αλλά στο σύνολό του να μην ταυτίζεται με τον καθημερινό βίο.

Αντικείμενο της ποιητικής μίμησης, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, είναι κάθε πράξη, φανταστική ή όχι<sup>68</sup>, σχετικά με κάποιο χαρακτήρα ή μια κατάσταση, που υπάρχει σύμφωνα με την πιθανή ή αναγκαία ακολουθία των πραγμάτων, και σκοπός της είναι να αποδώσει με λέξεις «τα καθόλου»<sup>69</sup>. Τα κριτήρια που χρησιμοποιούνται πλέον για να καθοριστεί το τι θα μπορούσε να είναι και τι όχι αντικείμενο της ποιητικής μίμησης αφορούν στο αίσθημα που θα δημιουργήσει στο κοινό η παρουσίαση του δεινά χαρακτήρα ή θέματος. Ο Αριστοτέλης δεν δίνει ιδιαίτερη σημασία στην απατηλότητα της φύσης της μίμησης. Αυτό που τον ενδιαφέρει αφορά αυτό καθεαυτό το περιεχόμενο του κειμένου και πώς θα επιτευχθεί η καλύτερη δυνατή απόδοσή του

Το να περιγράφει αδύνατα πράγματα ο ποιητής είναι σφάλμα. Ναι, αλλά είναι ορθά αν η ποίηση πετυχαίνει το δικό της σκοπό – για το σκοπό είπαμε ήδη – εάν δηλαδή με αυτό τον τρόπο (μέσα από την περιγραφή των αδυνάτων να συμβούν) καθίσταται εκπληκτικότερο ή αυτό ή οποιοδήποτε άλλο μέρος του έργου<sup>70</sup>.

Γενικά ο,τι είναι αδύνατο να συμβεί πρέπει να το δικαιολογεί κανείς αναφερόμενος είτε στις απαιτήσεις της ποίησης είτε στην εξιδανίκευση είτε στην κοινή πίστη. Διότι για την ποίηση είναι προτιμότερο το πιθανό αδύνατο παρά το απίθανο και δυνατό. Αφετέρου ίσως είναι αδύνατο να υπάρχουν τέτοιοι, όπως ζωγράφιζε ο Ζεύξης αλλά είναι πιο ιδανικό αυτό. Διότι το υπόδειγμα πρέπει να υπερέχει (του πραγματικού). Πρέπει να δικαιολογούνται με τέτοιο τρόπο τα άλογα ακόμη και όταν κατά καιρούς τέτοια δεν είναι απίθανα. Διότι είναι πιθανό (μερικά) να γίνονται και παρά το πιθανό<sup>71</sup>.

Η βαθιά ριζωμένη αντίληψη που θέλει την πλάνη και την ποίηση άρρηκτα συνδεδεμένες και που οδήγησε τον Πλάτωνα να εξορίσει τους ποιητές, δεν εμφανίζεται στον Αριστοτέλη με αρνητική χροιά. Καταρχάς, η πλάνη όπως την εννοεί και την αντιμετωπίζει ο Αριστοτέλης δεν είναι η εξαπάτηση του κοινού ώστε να θεωρήσει πως αυτό που βλέπει είναι αληθινό (π.χ. ότι οι θεοί είναι θυμώδεις και έχουν πάθη) και να αφήσει τα αισθήματα που του προκαλεί το θέαμα να το επηρεάσουν.

[...] τα αναπαραστατικά έργα δε μας προσφέρουν απατηλές ψευδοπραγματικότητες αλλά τη μυθοπλαστική σημασιодότηση μιας δυνητικής πραγματικότητας εκφρασμένης με οικεία καλλιτεχνικά μέσα, τα οποία μπορούν να αναγνωριστούν και να κριθούν ως τέτοια<sup>72</sup>.



Ο Αριστοτέλης αντιλαμβάνεται ότι το κοινό γνωρίζει πως, για παράδειγμα στην περίπτωση της τραγωδίας, δε γίνεται στην πραγματικότητα κάτι οδυνηρό στη σκηνή. Ο ποιητικός μιμητικός λόγος οφείλει να λειτουργεί έτσι απέναντι στο κοινό που έως κάποιο σημείο πρέπει να περάσει τα όρια της καθημερινής πραγματικότητας και να ταυτιστεί με ό,τι βλέπει. Ως προς αυτό το σημείο θα λέγαμε ότι ο φιλόσοφος σε κάποιο βαθμό δικαιώνει το σοφιστή Γοργία ο οποίος πολεμήθηκε από τον Πλάτωνα επειδή θεωρούσε πλεονέκτημα και στοιχείο δύναμης της ικανότητας του λόγου να εξαπατά.

Ο φιλόσοφος αναγνωρίζει τη δυνατότητα στους ποιητές να δημιουργούν χρησιμοποιώντας μεν την καθημερινή πραγματικότητα ως πρώτη ύλη, δίνοντας δε οι ίδιοι τη μορφή στα πρόσωπα και τις καταστάσεις. Η φαντασία του υποκειμένου, τα «παρά λόγον» και τα «παρά δόξαν» στοιχεία δεν απορρίπτονται αλλά χαρακτηρίζονται μάλιστα ως ευχάριστα<sup>73</sup>. Βέβαια, πρέπει να διευκρινιστεί ότι ο φιλόσοφος φροντίζει να διακρίνει «το άλογον» από «το θαυμαστόν» και βάσει των διακρίσεων αυτών αξιολογεί τα ποιήματα. Το «άλογον», θεωρείται ως η κυριότερη πηγή του θαυμαστού, δε χωρεί όμως στο γενικό διάγραμμα του μύθου αλλά μόνο στα επεισόδια που έχουν περισσότερο διακοσμιακό χαρακτήρα («τα έξω του μυθεύματος»). Το θαυμαστό είναι εκείνο το οποίο παρόλο που δεν το περιμένεις να συμβεί, όταν συμβαίνει, δεν το θεωρείς απίθανο<sup>74</sup>. Έτσι, ο Αριστοτέλης συμβουλεύει

Πρέπει δε να προτιμούμε τα αδύνατα πιθανό περισσότερο από τα δυνατά απίθανα και οι μύθοι να μη συντάσσονται από μέρη απίθανα, αλλά προ πάντων να μην έχουν τίποτε απίστευτο, διαφορετικά (τουλάχιστο τα απίθανα) να υπάρχουν έξω από την πλοκή, όπως ακριβώς ο Οιδίπους (περιέχει το αδύνατο) επειδή ο ήρωας δε ξέρει πως ο Λάιος πέθανε και όχι μέσα στο δράμα [...] ώστε ο ισχυρισμός ότι (χωρίς αυτά) θα καταστρεφόταν ο μύθος, είναι γελοίος. Διότι από την αρχή δεν πρέπει να συντάσσονται τέτοιοι μύθοι. Εάν όμως ο ποιητής επιλέξει τέτοιον και είναι φανερό πως είναι αδύνατο να διασκευαστεί με ευλογότερο τρόπο τότε είναι και άτοπο. Αφού και τα απίθανα που βρίσκονται στην Οδύσσεια και αναφέρονται στην αποβίβαση (του Οδυσσέα), θα ήταν φανερό ότι δεν θα ήταν ανεκτά, αν ήθελε να κάνει τέτοια κάποιος αδέξιος ποιητής. Τώρα όμως μέσα από τα άλλα αγαθά ο ποιητής εξαφανίζει το άτοπον με ωραίο τρόπο<sup>75</sup>.

Φαίνεται λοιπόν μέσα από την *Ποιητική* ότι για τον Αριστοτέλη, αυτό που έπρεπε πάση θυσία να μείνει απρόσβλητο, δεν ήταν το μυαλό και η λογική σκέψη του θεατή αλλά η ψυχολογία του, η οποία θα έπρεπε να επηρεάζεται όχι από ό,τι αντικειμενικώς αλήθευε αλλά από ό,τι παρείχε την εντύπωση αληθινού και έπειθε και συγκινούσε ως αληθινό. Ο φιλόσοφος από τη μια ορίζει τη μίμηση με βάση τη νοησιοκρατία και την τελολογία, ήτοι συνθήκες που αφορούν στα κριτήρια

της τότε ανθρώπινης καθημερινής πραγματικότητας, υποστηρίζει ωστόσο και το υπερφυσικό και θαυμαστό στοιχείο, ακόμη και αν το γεμίζει τόσο πολύ από ηθική και ψυχολογική αναγκαιότητα ώστε να αποκτά εν τέλει χαρακτήρα συμβόλου<sup>76</sup>. Ο Αριστοτέλης λοιπόν όχι μόνο δεν απέρριπτε κάτι που ήταν παράγωγο της φαντασίας και όχι αντίγραφο της πραγματικότητας, αλλά το προσέγγιζε, λαμβάνοντας υπόψη ότι η λογική και η ηθική συνείδηση του θεατή έπρεπε να μείνει απρόσβλητη, ακόμη και αν υπήρχαν στοιχεία άλογα ή παράξενα ή φανταστικά. Για αυτό το λόγο θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι

Η Αριστοτελική μίμηση δεν είναι το ίδιο με την αντιγραφή ή τη μυθοπλασία ή την αναπαραγωγή ή την αναπαράσταση. Δεν είναι έκφραση και δεν είναι καν το φτιάξιμο εικόνων ή ομοιότητας [...] αντίθετα προς την αντιγραφή, η μίμηση μπορεί να έχει την καθαρή μυθοπλασία ως αντικείμενό της. Η «αντιγραφή» δεν εφαρμόζεται σε όλα τα συμφραζόμενα [...] η μίμηση δεν είναι μυθοπλασία, αφού μπορεί να έχει ως αντικείμενο της τη μυθοπλασία. Η μίμηση είναι κάτι που προστίθεται στη μυθοπλασία, πιθανόν έχοντας ως στόχο να την κάνει πιστευτή και ικανή να έχει επίδραση<sup>77</sup>.

Η μυθοπλασία εφευρίσκει, αλλά η μίμηση επιτρέπει σε εκείνες τις εφευρέσεις να έχουν επιδράσεις που συνήθως δεν εκδηλώνονται για πραγματικές εμπειρίες. Δεν είναι αρκετό για ένα μιμητικό ποιητή να κατασκευάσει χαρακτήρες και πράξεις. Πρέπει να τα κάνει πιστευτά και με επίδραση. Πρέπει, με άλλα λόγια, να προσδώσει στις δημιουργίες του με κάτι σαν τη δύναμη της επίδρασης που θα είχαν αν ήταν πραγματικά. Η μυθοπλασία είναι μιμητική όχι στο βαθμό που δημιουργείται αλλά στο σημείο που γίνεται δυνατό να αγγίξει τα αισθήματά μας<sup>78</sup>.

Η *Ποιητική* του Αριστοτέλη κατέστη ένα από τα βασικότερα σημεία αναφοράς σε κάθε προσπάθεια θεωρητικής προσέγγισης των λογοτεχνικών κειμένων, διατηρώντας πάντοτε το κύρος και την ισχύ που την χαρακτήριζε και στην κλασική εποχή. Παρ' όλ' αυτά, σε κάθε περίπτωση όπου κριτικοί ή θεωρητικοί μιας ιστορικής περιόδου αναφέρονται στην *Ποιητική*, προσαρμόζουν το περιεχόμενό της, συνειδητά ή υποσυνείδητα, στα δεδομένα της εποχής τους και έπειτα, το προσεγγίζουν και το χρησιμοποιούν βάσει των τότε ποιητολογικών προβληματισμών<sup>79</sup>. Παράλληλα με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, στις μεταγενέστερες εποχές, επιβιώνουν και οι θέσεις του Πλάτωνος, ειδικά όσες αναπτύσσονται στην *Πολιτεία*, σχετικά με την ποίηση και τις μιμητικές τέχνες εν γένει.

Ο Stephen Halliwell στην εισαγωγή της μονογραφίας του *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems* συνοψίζει τους δυο τρόπους σκέψης σχετικά με την αναπαραστατική τέχνη που διαμόρφωσαν, ανάλογα με την εκάστοτε περιρρέουσα ατμόσφαιρα, τα στάδια της ιστορίας της μίμησης όπως τη γνωρίζουμε μέχρι σήμερα. Αναφέρει λοιπόν ότι,

Ο πρώτος από αυτούς τους τρόπους τοποθετεί την κεντρική έμφαση στην «εξωτερική» (outward-looking) σχέση μεταξύ του καλλιτεχνικού έργου ή παράστασης και της πραγματικότητας/ φύσης ενώ ο άλλος τρόπος δίνει προτεραιότητα στην εσωτερική οργάνωση και τις μυθοπλασιακές ιδιότητες του μιμητικού αντικειμένου ή της πράξης καθεαυτής. Συγχωνεύοντας τα πιο πάνω στοιχεία σε μια σχηματική μα διδακτική διχοτομία, αυτές οι ποικιλίες της μιμητικής θεωρίας και στάσης μπορούν να θεωρηθούν πως εσωκλείουν μια διαφορά μεταξύ ενός μοντέλου (μίμησης) που ανακλά τον κόσμο [“world-reflecting” model] [...] και από την άλλη πλευρά, μιας αντίληψης για την καλλιτεχνική αναπαράσταση που ακολουθεί ένα μοντέλο μίμησης όπου εξομοιώνει ή δημιουργεί κόσμους<sup>80</sup>.

Η επισήμανση του Halliwell αναδεικνύει τις αντιλήψεις του Πλάτωνος και του Αριστοτέλη ως τα υποδείγματα – πόλους που οριοθετούν την καλλιτεχνική εν γένει δημιουργία και που ορίζουν τις όψεις της καλλιτεχνικής αναπαράστασης.

Μέσα από τα σημεία της Πλατωνικής και Αριστοτελικής θεωρίας που έχουμε θίξει μέχρι τώρα, καθίσταται εμφανές ότι ο Πλάτων εντέλει αντιπροσωπεύει *grosso modo* το πρώτο υπόδειγμα καλλιτεχνικής αναπαράστασης, ενώ ο Αριστοτέλης με τις θέσεις του για το αντικείμενο της ποίησης, τη σχέση μεταξύ θεατή και έργου, το σκοπό της ποίησης και τη θέση της μίμησης στη διαδικασία καλλιτεχνικής δημιουργίας, εκφράζει το δεύτερο υπόδειγμα. Μετά λοιπόν από την κλασική εποχή η οποία εδραίωσε ως λογοτεχνικό κανόνα «το εικός και το αναγκαίον», θα δούμε στη συνέχεια αφενός, πώς κατά τη διάρκεια των Ελληνιστικών και Αυτοκρατορικών χρόνων λόγω του τρόπου αντιμετώπισης της ποίησης και της μίμησης, ενισχύθηκε η πολικότητα όπως υποδεικνύεται από τον Halliwell, αφετέρου, ποιο περιεχόμενο αποδίδεται στον όρο φαντασία και πώς αντιπαραβάλλεται με τη μίμηση.

Εκφραστές των δύο μεγάλων φιλοσοφικών σχολών των Ελληνιστικών χρόνων, εκείνων δηλαδή των Επικούρειων και των Στωικών, ασχολήθηκαν με τα ζητήματα που έθιξαν ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης. Καθένας από αυτούς ανέπτυξε τη δική του ιδιαίτερη θεωρία, όλοι όμως διατήρησαν ως κοινό σημείο αναφοράς, μια θεμελιώδη αρχή, σύμφωνα με την οποία ήταν αποδεκτό ως αληθινό ο,τιδήποτε ικανοποιούσε τους ηθικούς και λογικούς κανόνες που έθετε η κάθε εποχή. Είναι γεγονός πάντως πως

[...] στην ποίηση δόθηκε ξεκάθαρα, απόλυτη σημασία από τους οι Στωικούς στοχαστές συμπεριλαμβανομένου του Ζήνωνος, του Χρύσιππου, και άλλων μεγάλων μορφών που αναλάμβαναν διαδοχικά την ηγεσία της Σχολής, πολλοί από τους οποίους παρέθεσαν πάρα πολλά

ποιητικά κείμενα στα δικά τους συγγράμματα και έτειναν σθεναρά προς την Πλατωνική αρχή σύμφωνα με την οποία η ποίηση πρέπει να κρίνεται, σε μεγάλο βαθμό, *βάσει της αλήθειας και της ηθικής αξίας της «σκέψης» της ή του (ημι-) προθεσιακού της περιεχομένου, καθώς επίσης και βάσει της επίδρασης της ποίησης στα αισθήματα*<sup>81</sup>. (δική μου πλαγιογράφηση)

Ο Ποσειδώνιος υποστήριξε ότι η ποίηση αναφέρεται στη μίμηση ανθρώπινων και θείων πραγμάτων και μεταφέρει μέσα της νόημα<sup>82</sup> ενώ ο Στράβων την όρισε ως «την μιμητικήν του βίου διά λόγον»<sup>83</sup>. Οι Στωικοί έδιναν μεγάλη σημασία στη γλώσσα ως φορέα νοήματος και από τη στιγμή που αντιλαμβάνονταν τις λέξεις ως φορείς σημασίας, η ποίηση, σε μια πιο ευρεία θεώρησή της, θεωρήθηκε ικανή να αναπαραστήσει σημαίνουσες αλήθειες του κόσμου<sup>84</sup>.

Ο Στωικισμός ήθελε την ποίηση, ως έκφραση γνώσης που ήταν, να αφορά μόνο την εμπειρική αλήθεια της γνωστής πραγματικότητας. Βέβαια, το γεγονός αυτό, δεν εμπόδιζε φιλόσοφους όπως ο Διογένης Λαέρτιος να προκρίνουν όρους οι οποίοι φαινομενικά έθιγαν τις πεποιθήσεις της Στωικής σχολής. Έτσι, στο πλαίσιο βέβαια της Στωικής φιλοσοφίας, στο βίο του Ζήνωνος από το *Βίοι και γνώμαι των εν φιλοσοφία ευδοκμησάντων*, ο Διογένης αναφέρεται στον όρο φαντασία υποστηρίζοντας ότι

Αρέσει στους Στωικούς να προτάσσουν το δόγμα που είναι σχετικό με την φαντασία και τις αισθήσεις, καθότι το κριτήριο, μέσω του οποίου κάποιος μαθαίνει την αλήθεια των πραγμάτων, είναι κατά βάση η φαντασία, και καθότι ο λόγος σχετικά με την συναίνεση και την αντίληψη και την εννόηση (των πραγμάτων), ο οποίος προηγείται όλων των άλλων (λόγων) δεν υπάρχει χωρίς φαντασία. Διότι η φαντασία έρχεται πρώτη, έπειτα υπάρχει η σκέψη που είναι ικανή να εκφράζεται και παρουσιάζει με το λόγο αυτό που παθαίνει από τη φαντασία. [...] η φαντασία είναι η διαδικασία εντύπωσης κάποιου στοιχείου στη ψυχή, δηλαδή μια διαδικασία αλλαγής [...] (με τον όρο) φαντασία εννοείται αυτό που προέρχεται από ένα αντικείμενο της πραγματικότητας, συμφωνεί με αυτό και έχει εντυπωθεί και σηματοδοτεί και πιεστεί ως σφραγίδα στη ψυχή, κάτι που δε θα μπορούσε να γίνει αν (η φαντασία) προερχόταν από ένα μη πραγματικό αντικείμενο<sup>85</sup>. (δική μου υπογράμμιση)

Η φαντασία, συνεχίζει ο Διογένης Λαέρτιος, διακρίνεται σε αισθητική και μη αισθητική όπου στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται εντυπώσεις που έχουν αποκομιστεί από κάποια αισθητήρια όργανα ενώ στη δεύτερη, δεδομένα που δεν αφορούν τις αισθήσεις αλλά το μυαλό όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις ασώματων/ άυλων πραγμάτων και άλλων παραστάσεων που προσλαμβάνονται με εκείνο<sup>86</sup>. Ο φιλόσοφος ωστόσο δεν εισηγείται τίποτα που να μην το είχε ήδη εκφράσει ο Αριστοτέλης. Έτσι, το περιεχόμενο της στωικής «καταληπτικής φαντασίας»<sup>87</sup> όπως

φαίνεται και από την καταληκτική πρόταση του παραπάνω αποσπάσματος, αφορά σε κάτι που προέρχεται από μια πραγματική πηγή και δε θα μπορούσε να προκύψει από κάπου αλλού<sup>88</sup>. Άρα, δε διαφοροποιείται από ό,τι θεωρείται λογοτεχνικός κανόνας της εποχής δηλαδή το εικός και το αναγκαίον, αφού διατηρείται η αριστοτελική πεποίθηση που επέτρεπε και υποστήριζε την ύπαρξη πιθανών κόσμων όταν σημείο βέβαια αφετηρίας ήταν ο κόσμος της φυσικής πραγματικότητας.

Μια άλλη περίπτωση ενδιαφέρουσας προσέγγισης του στοιχείου που βρίσκεται, θα μπορούσαμε να πούμε, επέκεινα της αντικειμενικής πραγματικότητας, αποτελεί ο Στράβων. Ο γνωστός γεωγράφος μελέτησε εκτενώς την ποίηση έχοντας ως κείμενα αναφοράς τα Ομηρικά έπη και της απέδωσε, κατά το παράδειγμα του Πλάτωνος στην *Πολιτεία*<sup>89</sup>, μια διδακτική-φιλοσοφική χροιά υποστηρίζοντας ότι η ποίηση κατά κύριο λόγο βασίζεται στη γνώση<sup>90</sup>. Έτσι η μίμηση, σύμφωνα με τον Στράβωνα, είναι «[...] η φέρουσα την αλήθεια και η ηθικά ενημερωμένη αναπαράσταση της πραγματικότητας»<sup>91</sup>. Όμως, ο Στράβων, καθώς μελετούσε τα έργα του Ομήρου έκανε μια παρατήρηση σε σχέση με το μύθο, που απέκλινε από τις υπόλοιπες :

Ο λόγος για αυτό (για την ευχαρίστηση που προσφέρει ο μύθος) είναι επειδή ο μύθος είναι μια νέα γλώσσα, που δε μιλά για αυτά που έχουν υπάρξει (τα καθεστηκότα) αλλά για άλλα πέρα από αυτά. Και είναι γλυκό αυτό που είναι καινούριο, και αυτό που κάποιος δε γνώριζε προηγουμένως. Και αυτό (ο μύθος) είναι ακριβώς αυτό (δηλαδή κάτι καινούριο), και είναι αυτό που κάνει κάποιον να επιθυμεί να μάθει. Όταν όμως προσθέσεις το θαυμαστό και το πομπώδες, αυξάνεις την ευχαρίστηση η οποία ακριβώς είναι το θέλητρο για να μαθαίνει κάποιος<sup>92</sup>.

Το στοιχείο του μύθου που αναφέρει πιο πάνω ο Στράβων τοποθετείται από τον Αριστοτέλη στο κέντρο της θεωρίας του για τα μέρη της τραγωδίας, σημαίνοντας «την σύνθεσιν των πραγμάτων», την οργάνωση δηλαδή της πλοκής, για να είναι εφικτή η δια της μιμήσεως η πράξη του βίου<sup>93</sup>. Ο αριστοτελικός μύθος συνιστά ό,τι είναι το σχέδιο σε ένα πίνακα: είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο ξετυλίγονται τα επιμέρους στοιχεία της ιστορίας<sup>94</sup>. Βεβαίως, αυτό που προκρίνεται από τον Αριστοτέλη και υποστηρίζεται εδώ από τον Στράβωνα, είναι η δυνατότητα ο μύθος να μην αναφέρεται μόνο στα πράγματα ως έχουν αλλά και σε εναλλακτικές καταστάσεις η ύπαρξη των οποίων όμως (οφείλει) να δικαιολογείται σύμφωνα με τη λογική και τη φυσική τάξη των πραγμάτων, στο πλαίσιο δηλαδή του εικότος και του αναγκαίου.

Βάσει του πιο πάνω αποσπάσματος βλέπουμε επίσης ότι ο Στράβων αναγνωρίζει πως ο μύθος που φέρει μέσα του κάτι καινούριο, μπορεί και ικανοποιεί την ανθρώπινη επιθυμία για

γνώση και να επηρεάζει τα ανθρώπινα συναισθήματα. Στη συνέχεια όμως, για να μετριάσει τη συμπάθεια που άρχισε να δείχνει για το μύθο αυτού του είδους, αναφέρει πως είναι κατώτερος από τη φιλοσοφία και προορίζεται για τους αμαθείς και τους πολλούς<sup>95</sup>. Η αυστηρότητα του Στωικισμού απέναντι σε ο,τιδήποτε θα μπορούσε να δημιουργήσει αμφιβολίες για το τι πράγματι υπάρχει και στο πώς αυτό ορίζει την αλήθεια, δεν θα μπορούσε να επιτρέψει την ανάπτυξη υπερβολικού ζήλου για μελέτη του ενδεχομένου, του πιθανού ή του λογικού και ηθικού παράλογου όπως αυτά προκύπτουν μέσα από το εϊκός και το αναγκαίον.

Παρόλο λοιπόν που ο Διογένης Λαέρτιος καταπιάνεται με τον όρο φαντασία, τον εγκρίνει μόνο επειδή του έχει προσδώσει τα γνωρίσματα του εϊκότος και του αναγκαίου. Έπειτα, ακόμη και αν ο Στράβων εντόπισε στα Ομηρικά έπη την ταυτόχρονη παρουσία δυο αντιτιθέμενων, σύμφωνα με την εποχή του, στοιχείων (αυτού που γνωρίζουμε αφού ήδη υπάρχει και αυτό που η εμφάνισή του μας προκαλεί έκπληξη, επειδή αγνοούσαμε μέχρι τότε τη δυνατότητα ύπαρξής του), δεν ήλθε σε ρήξη με τη δεσπόζουσα του καιρού του, πράγμα το οποίο αν συνέβαινε, θα σήμαινε και μια ευνοϊκή στάση απέναντι στο θαυμαστό που μπορεί να περιέχεται σε ένα μύθο. Αυτό οφείλεται στο ότι

[...] ο Στωικισμός μπορούσε να συνυπάρξει με τη μίμηση, φαίνεται, είτε ερμηνεύοντάς την με αυστηρά ηθικούς και κυριολεκτικούς όρους, είτε διασώζοντας τα φιλοσοφικά της τεκμήρια μέσω λεπτομερών μετα-ερμηνειών της γνώσης και της σκέψης που ενσωμάτωνε κάτω από την επιφάνεια [...] η Στωική κοσμοθεωρία ήταν *υπερβολικά μονολιθική και υπερβολικά ασυμβίβαστη ως προς τις ηθικές τις αξιώσεις, για να ανεχτεί* την βύθιση των μορφών των μιμητικών τεχνών στην πλήρη πολλαπλότητα εκείνης της ζωής της οποίας ο Στωικισμός πρεσβεύει ότι γνωρίζει όλη την αλήθεια. (δική μου πλαγιογράφηση)<sup>96</sup>

Οι Επικούρειοι διατήρησαν μια ακόμη πιο αυστηρή στάση απέναντι στην ποίηση, με τον ιδρυτή τους να την απορρίπτει ως «ολέθριων μύθων δέλεαρ»<sup>97</sup>. Οι μοναδικές περιπτώσεις μύθων (=πλοκή της ιστορίας) που γίνονταν αποδεκτές είναι εκείνες που ενέπιπταν στο ιστορικό παρελθόν εκείνης της εποχής και αναφέρονταν στους θεούς ή στη μεταθανάτιο ζωή. Αυτούς τους μύθους ο Επίκουρος θεωρούσε ως πλήρως ενσωματωμένους στο δίκτυο των κοινώς αποδεκτών και ενεργών αντιλήψεων και πεποιθήσεων, γεγονός που επικύρωνε την παρουσία τους στο ποιητικό κείμενο<sup>98</sup>.

Τις απόψεις όμως του δασκάλου του κάθε άλλο παρά ασπάστηκε ο επικούρειος φιλόσοφος, Διογενιανός ο οποίος θεωρούσε πως ο ποιητής δεν πρέπει να είναι δέσμιος των

υποχρεώσεων που του επιβάλλει η περιρρέουσα ατμόσφαιρα (στην περίπτωση του, η ικανοποίηση των ηθικών και των λογικών συμβάσεων μέσα από τα ποιητικά έργα) αλλά, πως πρέπει να αποδεσμευτεί από αυτά για να μπορέσει να φτιάξει υποθετικούς κόσμους, χωρίς να ενδιαφέρεται για «την αλήθεια και για τη φύση της πραγματικότητας»<sup>99</sup>. Στη γραμμή του Διογενιανού κινήθηκε και ο Φιλόδημος από τα Γάδαρα, ο οποίος στο έργο του *Ποιήματα* υποστήριξε τη δυνατότητα αναπαράστασης με τον πιο ζωντανό τρόπο ακόμη και ακραίων, υπερβολικών, μυθικών θεμάτων<sup>100</sup>, σε σχέση με ό,τι καθοριζόταν από το εικόν και το αναγκαίον. Σύμφωνα με τον Halliwell, ο Φιλόδημος θεωρούσε πως το αποτέλεσμα της μίμησης θα έπρεπε να είναι πάνω από τις οποιεσδήποτε οντολογικές διαστάσεις των χαρακτήρων, των πράξεων ή των σκέψεων που συνθέτουν τη φυσική πραγματικότητα, για να αποδοθεί με ποιητικό τρόπο ένας υποθετικός κόσμος<sup>101</sup>.

Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς από την πλευρά του, αναφέρεται στους λόγους του Λυσία εκφράζοντας το θαυμασμό του για τον τρόπο που ο ρήτορας τους συνθέτει, ώστε να δημιουργείται εντέλει στον ακροατή η εντύπωση της αλήθειας ενώ ο βασικός στόχος της ρητορικής είναι η πειθώ (η οποία πολλές φορές λειτουργεί ανεξάρτητα από την αλήθεια). Σύμφωνα με το Διονύσιο, στην περίπτωση των ρητορικών λόγων, ο ρήτορας ακολουθεί/ μιμείται ένα συγκεκριμένο μοντέλο δόμησης και παρουσίασης του περιεχομένου και, κατά συνέπεια η μίμηση, ως μέρος της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, χρησιμοποιείται με σκοπό να παραχθεί εντέλει ένα τυποποιημένο και αναμενόμενο αποτέλεσμα, στη συγκεκριμένη κατηγορία λόγων, η πειθώ. Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις όμως, ο Διονύσιος αντιλαμβάνεται τη μιμητική διαδικασία να είναι λιγότερο προκαθορισμένη και να μην καταλήγει σε κάτι γνωστό και προσδοκώμενο αλλά να λειτουργεί ως αντανάκλαση της πραγματικότητας, ως ένα πιθανό μέσο αποτύπωσης και συγχώνευσης της αλήθειας ή της φύσης σύμφωνα με την αριστοτελική δεσπόζουσα του εικότος και του αναγκαίου<sup>102</sup>.

Αυτήν τη διττή ιδιότητα της μίμησης, αφενός να μένει ακίνητη, παθητική ώστε να καθρεφτίζεται μέσα της ο γνωστός, νοητός κόσμος, αφετέρου να έχει έντονη κινητικότητα και ενέργεια ώστε να δημιουργεί άλλους κόσμους, προσπαθεί να εξηγήσει ο Πλούταρχος στην πραγματεία του *De audiendis poetis*. Ο Πλούταρχος αναφέρει λοιπόν ότι

Όχι μία φορά αλλά συχνά πρέπει να υπενθυμίζουμε στους νέους αυτό, να υποδεικνύουμε σε αυτούς ότι δηλαδή η ποίηση, επειδή έχει μιμητική φύση, χρησιμοποιεί τα στοιχεία του κόσμου και της ομορφιάς για να παρουσιάσει τις πράξεις που γίνονται και τα ήθη, χωρίς όμως να

παραγνωρίζει την ομοιότητά τους προς την αλήθεια, αφού η μίμηση οδηγεί στο πιθανό. Γι' αυτό η μίμηση, που δεν παραμελεί όλως διόλου την αλήθεια, παρουσιάζει μέσα στις ενέργειες των ανθρώπων και ελαττώματα ανακατεμένα με αρετές. [...] Η ποίηση, χωρίς την αλήθεια, χρησιμοποιεί την ποικιλία και την πολυτροπικότητα. Με την ποικιλία και την πολυτροπικότητα προκαλείται το ενδιαφέρον και παρουσιάζεται το παράλογο και το απροσδόκητο που προκαλούν μεγάλη έκπληξη και μεγάλη ευχαρίστηση (στον αναγνώστη), λόγω των μεταβολών που προσφέρουν (το παράλογο και το απροσδόκητο) στο μύθο. Ενώ μια απλή διήγηση (χωρίς ποικιλία), δεν προκαλεί τη συγκίνηση ούτε ο μύθος έχει ενδιαφέρον. Γι' αυτό οι ποιητές δεν παρουσιάζουν ποτέ τα πρόσωπα παντοτινά ευτυχισμένα ούτε τέλεια ενάρητα<sup>103</sup>.

Όπως ο Στράβων έτσι και ο Πλούταρχος αναγνωρίζει πως σε κάθε ιστορία των ποιητών υπάρχει το στοιχείο του ψεύδους ή της μυθοπλασίας, το οποίο είναι απαραίτητο για να επιτευχθεί η συναισθηματική εμπλοκή του αναγνώστη στο μύθο. «Το ποικίλον και το πολύτροπον» που αναφέρει ο Πλούταρχος δεν είναι τίποτα άλλο από μια επανεμφάνιση του αριστοτελικού εικότος και αναγκαίου το οποίο δίνει τη δυνατότητα ύπαρξης του αλόγου, του θαυμαστού και του παράδοξου. Πέρα όμως από την επισήμανση της θετικής επίδρασης που έχουν στην ποιότητα του μύθου αλλά και στον αναγνώστη, εκείνα τα στοιχεία τα οποία ξεκινώντας από την φυσική, αντικειμενική πραγματικότητα καταλήγουν να αναφέρονται σε καταστάσεις δυνάμει, σύμφωνα με την υποκειμενική κρίση, υπαρκτές, ο Στράβων και ο Πλούταρχος δεν αποστασιοποιούνται των πλατωνικών, κυρίως, πεποιθήσεων που επιβάλλουν την απόρριψη κάθε εγχειρήματος για απομάκρυνση από την φυσική πραγματικότητα και συνεπώς από τους λογικούς και ηθικούς προπάντων κανόνες για την καλλιτεχνική δημιουργία.

Δεν πρέπει να διαφύγει της προσοχής μας ωστόσο ότι ο ίδιος ο Αριστοτέλης παρουσιάζεται ιδιαίτερα ανεκτικός απέναντι στο φανταστικό, αφού πέρα από την προώθηση του εικότος και του αναγκαίου ως κανόνα δημιουργίας ενός ποιήματος, μεταξύ της ύπαρξης «δυνατών απίθανων» στοιχείων (:ό,τι είναι μεν εμπειρικά και λογικά αποδεκτό αλλά δεν παρέχει στο θεατή την εντύπωση φυσικότητας και εσωτερικής αναγκαιότητας) και «αδύνατων εικότων» στοιχείων (: εκείνο που αν εξεταστεί δεν είναι δυνατό να είναι σωστό, φαίνεται όμως φυσικό και πιστευτό), προτιμά τη δεύτερη εκδοχή, δεδομένου ότι η ποίηση αποβλέπει στη δόξα και στην προσφορά ηδονής στον ακροατή<sup>104</sup>. Τόσο ο Στράβων όσο και ο Πλούταρχος λοιπόν παραμένουν ταλαντευόμενοι ανάμεσα στο λογοτεχνικό κανόνα της εποχής τους, που ορίζει η ποίηση να αναπαριστά μόνο ό,τι εκφράζει την αλήθεια<sup>105</sup> (λογική, ηθική και φυσική), και στη θέλησή τους να συνδέσουν τη μίμηση όχι μόνο με την απόδοση του δικού τους κόσμου κατά το εικότος και το αναγκαίον αλλά και με τη δημιουργία πολλαπλών άλλων κόσμων<sup>106</sup>.



Στο σωζόμενο τμήμα του *Περί ύψους* του Λογγίνου ή του ψευδο-Λογγίνου, γραμμένο στα μέσα περίπου του 1<sup>ου</sup> αιώνα μ.Χ.<sup>107</sup> ο συγγραφέας, χρησιμοποιώντας παραδείγματα από τρεις λογοτεχνίες (ελληνική, λατινική και εβραϊκή), ορίζει την έννοια του ύψους («ακρότης και εξοχίτις λόγων εστί τα ύψη»<sup>108</sup>) και παραθέτει τους τρόπους και τις μεθόδους κατάκτησής του (*του υψηλού ύψους*) από κάποιο συγγραφέα. Στο ένατο κεφάλαιο της πραγματείας και καθώς ο Λογγίνος αναφέρεται στις πηγές της υψηγορίας και στην ικανότητα κάποιου να συλλαμβάνει βαθυστόχαστα νοήματα, επισημαίνει τα εξής:

Επιπλέον, νεαρέ, όγκο και μεγαληγορία και ζωηρότητα μπορούν να προσδώσουν στο ύφος και οι εικόνες της φαντασίας [...] *φαντασία* ονομάζεται συνήθως η κάθε νοητική σύλληψη που ζητά να εξωτερικευτεί με λόγο, αλλά επίσης η λέξη αυτή χρησιμοποιείται πια και στις περιπτώσεις όπου συνεπαρμένος από ενθουσιασμό και πάθος νομίζεις πως βλέπεις αυτά που λες και τα παρουσιάζεις ολοζώντανα μπροστά στα μάτια των ακροατών σου<sup>109</sup>.

Οι ρηξικέλευθες και επαναστατικές ιδέες του συγγραφέα του *Περί Ύψους*<sup>110</sup> επηρέασαν βαθύτατα Ιταλούς λογίους της Αναγέννησης όπως ο Giordano Bruno και ο Giovanni Battista Vico, ενώ το σύγγραμμα τίθεται το 17<sup>ο</sup> αιώνα στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, συνεχίζοντας ωστόσο να ασκεί πολύ μεγάλη επιρροή και αργότερα, στους Γερμανούς (Lessing, Kant, Schiller, Hegel, Schlegel)<sup>111</sup>. Η αναφορά στην φαντασία όμως δεν εντάσσεται στο σύνολο των προοδευτικών διατυπώσεων του Λογγίνου αφού όπως φαίνεται από τη συνέχεια της πραγμάτευσής του, ούτε και κείνος δεν διαφοροποιείται από το κανονικό (με την έννοια του κανόνα) πλαίσιο του «[...] οια αν γένοιτο κατά το εικός και το αναγκαίον».

Βέβαια οι ποιητικές συλλήψεις ρέπουν, όπως είπα, προς τις υπερβολές της μυθοπλασίας και δεν τηρούν καθόλου τις συμβάσεις της πειστικότητας. Αντιθέτως, *το ωραιότερο δείγμα ρητορικής φαντασίας είναι πάντοτε αυτό που κινείται μέσα στα όρια του πραγματοποιήσιμου και της αληθινής ζωής*. Οι παραβάσεις είναι πράγματι φοβερές και αλλόκοτες, όταν δηλαδή το περιεχόμενο του κειμένου έχει ποιητική και μυθική υφή και καταλήγει σε απιθανότητες κάθε λογής<sup>112</sup>. (δική μου υπογράμμιση)

Μπορεί λοιπόν να μην εξάιρεται αυτός καθαυτός ο όρος *φαντασία* ως μια νέα εκδοχή στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, τονίζεται όμως έντονα από το Λογγίνο, η σημαντική επίδραση που έχει η χρήση της φαντασίας από ποιητές και ρήτορες, στο κοινό.

Τον 3<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ ο Φιλόστρατος γράφει το *Βίο του Απολλωνίου*, το πρώτο και το μόνο κείμενο σύμφωνα με τον Halliwell, το οποίο χρησιμοποιείται σήμερα παραδειγματικά για να δηλωθεί η αντίδραση απέναντι στη δουλκή μίμηση και η πρόκριση αντ' αυτού της εφευρετικότητας και της φαντασίας του δημιουργού<sup>113</sup>. Ο Φιλόστρατος αναπτύσσει την άποψη σύμφωνα με την οποία απέναντι στο μιμητικό υπόδειγμα της ζωγραφικής τέχνης μπορεί να αντιπαρατεθεί μια εναλλακτική λύση που στηρίζεται καθ' ολοκληρία στη φαντασία. Έτσι, στο πλαίσιο της συζήτησης μεταξύ του Απολλώνιου και του Θεσπέσιου, ενός σοφού από την Αίγυπτο, σχετικά με το τρόπο που χρησιμοποιούν καλλιτέχνες όπως ο Φειδίας και ο Πραξιτέλης για να αναπαραστήσουν τους θεούς, αναφέρονται τα εξής:

«Ο Φειδίας» είπε ο Θεσπέσιος «και ο Πραξιτέλης σας, ανεβαίνουν στον ουρανό και φτιάχνουν τα καλούπια των θεών προτού τα μετατρέψουν σε τέχνη; Δεν υπάρχει κάτι άλλο που τους βοηθά στο έργο τους ως τεχνίτες; «Υπάρχει κάτι άλλο», είπε ο Απολλώνιος «που είναι γεμάτο από σοφία». «Ποιο πράγμα», ρώτησε ο Θεσπέσιος «θα μπορούσες να πεις εκτός από τη μίμηση;» «Η φαντασία δημιουργεί αυτά τα πράγματα» απάντησε ο Απολλώνιος, «που είναι πιο σοφή από την μίμηση. Διότι η μίμηση μπορεί να δημιουργήσει αυτό που βλέπει ενώ η φαντασία και αυτό που δε βλέπει, συλλαμβάνοντάς το σε αναφορά με αυτό που γνωρίζει. Η έκπληξη συχνά ενοχλεί τη μίμηση ενώ τη φαντασία ποτέ, διότι προχωρεί ανενόχλητη προς αυτό που είχε σχεδιάσει<sup>114</sup>.

Ό,τι τονίζεται στο πιο πάνω απόσπασμα δεν είναι η διάκριση μεταξύ δυο τύπων τέχνης, της μιας στηριγμένης στη μίμηση και της άλλης στη φαντασία, αλλά αφενός η αδυναμία της μίμησης να λειτουργήσει σε περιπτώσεις που πρέπει να αναπαρασταθεί κάτι πέρα από τα σύνορα του αισθητού κόσμου, αφετέρου η φαντασία ως καινούριος τρόπος καλλιτεχνικής απόδοσης<sup>115</sup>. Με βάση λοιπόν το γεγονός ότι οι θεοί, ως οντότητες άορατες και άυλες, δε μπορούν να γίνουν αισθητά αντιληπτές, ο Θεσπέσιος διερωτάται πώς ο καλλιτέχνης, χωρίς να έχει δει τα πρόσωπα που σκοπεύει να αναπαραστήσει, κατορθώνει να τα αποδώσει. Ο Θεσπέσιος, μπορεί να επικαλεστεί ως υποψήφια απάντηση στο ερώτημά του μόνο τη μίμηση ο οποία θεωρείτο ως η μοναδική, κατά την επικρατούσα άποψη, διαδικασία καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ωστόσο, η μίμηση, η οποία βεβαίως δεν κρίνεται επαρκής αφού για να γίνει απαιτείται η ύπαρξη κάποιου αισθητού όντος/ αντικειμένου.

Ο Απολλώνιος εντούτοις αποκαλύπτει την ύπαρξη ενός άλλου τρόπου έντεχνης παραγωγής, τη φαντασία, η οποία ενέχει τα στοιχεία της σοφίας και της διάνοιας και αφορά σε περιπτώσεις όπου το αντικείμενο προς αναπαράσταση δεν ανήκει στον κόσμο των αισθήσεων. Είναι αλήθεια πως ο Απολλώνιος δεν καταλήγει σε μια σαφή οριοθέτηση των όρων μίμηση και φαντασία αφού

όπως και ο Λογγίνος στο *Περί Ύψους*<sup>116</sup>, ακόμη και αν παρουσιάζει τη φαντασία να συσχετίζεται με την παραγωγή εικόνων και πλοκών στο μυαλό του δημιουργού, δεν φθάνει, όπως φαίνεται και από το τέλος του διαλόγου, να ακυρώσει ως αφετηρία για το σχηματισμό αυτών των εικόνων, την πραγματικότητα<sup>117</sup>. Ωστόσο η αξία αυτού του συγκεκριμένου κειμένου δεν έγκειται στο ότι επισημαίνεται μια διάκριση αφενός μεταξύ των αντικειμένων προς μίμηση, αισθητών και μη-αισθητών, αφετέρου μεταξύ των τρόπων, βάσει των οποίων αντιμετωπίζεται η κάθε περίπτωση, αφού κάτι αντίστοιχο είδαμε να αναφέρει και ο Διογένης Λαέρτιος με την καταληπτική φαντασία των Στωικών, αλλά στο ότι εξαγγέλλεται αποκάλυπτα η ανωτερότητα της φαντασίας απέναντι στην παντοδύναμη τότε μιμητική διαδικασία.

Η φαντασία λοιπόν, ως μια ιδιαίτερη ή ακόμη ακραία μορφή μίμησης<sup>118</sup>, διαχωρίζεται από τη μίμηση εν γένει, αποκτά το δικό της χώρο δράσης (ο μη αισθητός κόσμος) και έχει τα δικά της γνωρίσματα. Η σπουδαιότητά της συνίσταται στο ότι μέσω αυτής ο καλλιτέχνης συλλαμβάνει ό,τι δεν εντάσσεται στη φυσική πραγματικότητα, για να περάσει κατόπιν, μέσα από τη χρήση πληροφοριών και δεδομένων από την εμπειρική πραγματικότητα (και άρα μέσα από τη διαδικασία της μίμησης), στη φυσικοποίηση και προσομοίωση του αντικειμένου της στον κόσμο των αισθήσεων. Τέλος, μέσα από την αναφορά του Απολλώνιου στη φαντασία και στο έργο που επιτελεί, λανθάνει η αναβάθμιση του καλλιτέχνη ως δημιουργικού υποκειμένου, αφού πλέον του αποδίδεται ο εξολοκλήρου χειρισμός της διαδικασίας επιλογής των στοιχείων που θα προσδώσει στο μη αισθητό ον ώστε να το αναπαραστήσει.

Πρέπει να επισημανθεί πως οι παραπάνω επιλεκτικές αναφορές μας εγγράφονται στο πλαίσιο κυριαρχίας του αριστοτελικού κανόνα. Οι συγγραφείς που φαίνεται να έχουν εντοπίσει, προσεγγίσει και συνδυάσει (έστω με πολλές επιφυλάξεις) τον όρο μίμηση με τη μυθοπλασία και τη φαντασία, δεν καταλήγουν σε ριζοσπαστικές διατυπώσεις ή θέσεις, αλλά με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, παραμένουν πιστοί στην κύρια αξία που παραδοσιακά συνδέεται με τη μίμηση, δηλαδή, «[...] την αναπαραστατική πιστότητα σημαντικών χαρακτηριστικών του ζωντανού κόσμου της φύσης, των οποίων η μελέτη είναι ο προορισμός του ανθρώπινου μυαλού»<sup>119</sup>.

Είναι λοιπόν σαφές ότι στους Ελληνιστικούς και τους Ρωμαϊκούς χρόνους, μέσα από την κυριαρχία της φυσικής φιλοσοφίας η οποία εδραίωσε μια ανθρωποκεντρική μελέτη των πραγμάτων, διαφαίνεται μεν μια τάση φιλοπεριέργειας απέναντι στη μυθοπλασία, τη φαντασία και τους πιθανούς κόσμους που υπερβαίνουν την ανθρώπινη εμπειρία και το ανθρώπινο γνωστικό

πεδίο, η οποία όμως δεν αναπτύσσεται επαρκώς λόγω της δεσπόζουσας ισχύος του κλασικού κανόνα που ρύθμιζε τον τομέα της καλλιτεχνικής παραγωγής .

Έλενα Ματσούγγου

Ο Μεσαίωνας (ο «medium aevum» όπως τον χαρακτήρισαν οι Ιταλοί Ουμανιστές)<sup>120</sup> χαρακτηριζόταν από την κυριαρχία τριών δυνάμεων: τη studium, την imperium και την sacerdotium (= η λογοτεχνική παράδοση των σχολείων, η δικαστική παράδοση του κράτους και η θρησκευτική παράδοση της Εκκλησίας)<sup>121</sup>. Η μεσαιωνική περίοδος είχε σαφείς διαφορές ως προς τις κοινωνικοπολιτικές, θρησκευτικές και πολιτιστικές της δομές σε σχέση με τις προηγούμενες εποχές. Καταρχάς, στο Μεσαίωνα είχε συσταθεί μια πανίσχυρη κάστα κληρικών οι οποίοι είχαν διευρυμένες αρμοδιότητες που τους επέτρεπαν, πέρα από το χειρισμό εκκλησιαστικών θεμάτων, να ασκούν τεράστια επίδραση και στα κρατικά ζητήματα<sup>122</sup>. Ταυτόχρονα, η ισχυροποίηση της τάξης των γαιοκτημόνων και των εμπόρων επέφερε θεμελιώδεις αλλαγές στην κοινωνική δομή, ενώ η επικράτηση του φεουδαρχικού συστήματος επαναπροσδιόρισε τις σχέσεις εξουσίας – λαού και επέβαλλε ένα νέο οικονομικό σύστημα<sup>123</sup>.

Ειδικά το 12<sup>ο</sup> αιώνα, μέσα από τη δημιουργία πρότυπων πανεπιστημίων<sup>124</sup> και την αδιαμφισβήτητη κυριαρχία του Πάπα και των εκκλησιαστικών αντιπροσώπων του, τα διαχωριστικά σύνορα μεταξύ του αρχαίου και του μεσαιωνικού κόσμου έγιναν πιο ξεκάθαρα από ποτέ. Βέβαια, το μεσαιωνικό εκπαιδευτικό σύστημα είχε χρησιμοποιήσει ως παράδειγμα για τη διαμόρφωσή του, κάνοντας φυσικά μερικές αναπροσαρμογές, την παιδαγωγική μέθοδο που είχαν εφαρμόσει στην αρχαία Ελλάδα, την εγκύκλιο παιδεία (=την καθημερινή μόρφωση), η οποία είχε ως βάση της τη μελέτη των ελευθέρων τεχνών (studia liberalia)<sup>125</sup>. Η ανώτερη όμως εκπαίδευση διαμορφώθηκε με ένα εντελώς διαφορετικό τρόπο, στηριζόμενη αποκλειστικά στις ανάγκες της εποχής. Άρχισαν λοιπόν να ιδρύονται, από τα μέσα του 12<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, τα «studiora generalia»<sup>126</sup>, όπως αποκαλούσαν τότε τα πανεπιστήμια, τα οποία προσέδωσαν στο εκπαιδευτικό σύστημα του Μεσαίωνα την ποθητή αυτάρκεια και χειραφέτηση από την αρχαιότητα.

Επίσης, κατά τη διάρκεια του 12<sup>ου</sup> αιώνα, η ανησυχητική εξάπλωση των αιρέσεων και η έντονη ροπή προς την αρχαιότητα – όπως αποδεικνύει η τότε διάδοση του αριστοτελισμού - οδήγησε την Εκκλησία, επί του Πάπα Ιννοκέντιου Γ', στην ίδρυση της Ιεράς Εξέτασης και στην ανάληψη του ελέγχου της ανώτερης εκπαίδευσης<sup>127</sup>. Η Ιερά Εξέταση, η οποία υπήρχε εν είδει εκκλησιαστικού δικαστηρίου, δεν περιόρισε τη δύναμή της μόνο στον τομέα των αιρέσεων ή στην καταπολέμηση οποιουδήποτε έθιγου έργου ή λόγου τις καθιερωμένες χριστιανικές αντιλήψεις, επηρεάζοντας έτσι την κοινή γνώμη<sup>128</sup>. λειτούργησε επίσης εξαιρετικά περιοριστικά και σε ό,τι αφορούσε στην ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης.

Οι δίκες που έγιναν από την Ιερά Εξέταση συμβολίζουν, κατά την Feldhay, τη μάχη μεταξύ του φωτός και του σκοταδιού, της λογικής και του παράλογου, ενώ τόσο η Καθολική εκκλησία όσο και οι φιλόσοφοι των πανεπιστημίων που την υποστήριζαν, έγιναν σύμβολα του πολιτιστικού σκοταδισμού, σκοπός του οποίου ήταν να υπερασπιστεί την αυθεντία των Γραφών και να κρίνει τα αποτελέσματα της επιστημονικής σκέψης<sup>129</sup>. Συγκεκριμένα, δυο παραδείγματα όπου σπουδαίοι νόες του επιστημονικού και του καλλιτεχνικού χώρου ήρθαν αντιμέτωποι με την Ιερά Εξέταση το 16<sup>ο</sup> αιώνα, είναι η περίπτωση του Galileo Galilei και του Δομίνικου Θεοτοκόπουλου, για τους οποίους θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

Ο άγραφος κανόνας που επικρατούσε τότε ήταν η αυστηρή διάκριση μεταξύ των αληθειών της χριστιανικής πίστης που βασιζόταν στις Γραφές και που θεωρούνταν απόλυτες, και των φιλοσοφικών αληθειών που βασιζόνταν στην εμπειρία και την ανθρώπινη ευφυΐα και ήταν ως εκ τούτου πιθανές<sup>130</sup>. Η ποίηση και οι αναπαραστατικές τέχνες της εποχής διαμόρφωσαν με τέτοιο τρόπο τη μορφή και το περιεχόμενό τους, ώστε το αποτέλεσμα να ανταποκρίνεται προ πάντων σε θεολογικά κριτήρια ενώ, ο σκοπός που εξυπηρετούσαν ήταν, σε όλες τις περιπτώσεις, διδακτικός<sup>131</sup>. ειδικά στην Καρολιγγιανή αναγέννηση (8<sup>ο</sup>ς αιώνας μ.χ.) οτιδήποτε θεωρείτο όμοιο ήταν ταυτόχρονα αληθές και προϊόν του Θεού<sup>132</sup>.

Η επιβολή των εκκλησιαστικών-χριστιανικών πεποιθήσεων λοιπόν όχι μόνο στον κοινωνικοπολιτικό και εκπαιδευτικό τομέα αλλά και στο πεδίο των τεχνών, είχε ως αποτέλεσμα, κατά τον Panofsky, τις τελευταίες ειδικά δεκαετίες του Μεσαίωνα, την εφαρμογή της αρχής της διάζευξης («principle of disjunction») σε όλες τις αναπαραστατικές τέχνες. Σύμφωνα λοιπόν με την αρχή της διάζευξης, αν ο καλλιτέχνης για τις ανάγκες του έργου του δανειζόταν μια μορφή από τα κλασικά μοντέλα τότε, θα έπρεπε να την επένδυε με μια μη-κλασική, ως επί το πλείστον Χριστιανική ερμηνεία· αν όμως, η κλασική αρχαιότητα προσπόριζε τον καλλιτέχνη με το θέμα, τότε, ήταν υποχρεωμένος να το αναπαραστήσει μέσω μιας σύγχρονης του μορφής<sup>133</sup>.

Ο αριστοτελικός κανόνας περί μιμήσεως αντιμετώπισε σοβαρές δυσκολίες επιβίωσης αφού ο καθημερινός βίος διεπόταν πλέον από τη χριστιανική κοσμολογία η οποία κατάργησε τη δυνατότητα ύπαρξης πολλαπλών και σύνθετων ερμηνειών μιας κατάστασης και προσέφερε μια μόνο ερμηνεία για κάθε εμπειρία<sup>134</sup>. Το 12<sup>ο</sup> αιώνα η μεσαιωνική Δύση, μέσα από τα πανεπιστήμια που είχαν μόλις ιδρυθεί, άρχισε να ανακαλύπτει το νέο Αριστοτέλη της φυσικής ιστορίας, της μεταφυσικής, των ηθικών και της πολιτικής χάρη σε Αραβικές και Ελληνικές μεταφράσεις. Το

κείμενο του Άραβα Αβερρόη ασκούσε τότε τη μεγαλύτερη επίδραση και γνώριζε μεγάλη αποδοχή, το περιεχόμενό του όμως και οτιδήποτε σχετιζόταν με την ιδιωτική ή τη δημόσια μελέτη του νέου Αριστοτέλη κρίθηκε εκ διαμέτρου αντίθετο σε σχέση με το χριστιανικό δόγμα, και απαγορεύτηκε (1215)<sup>135</sup>.

Παρ' όλ' αυτά, η αγάπη του κοινού για τη φιλοσοφία αφήφησε τις παπικές προσταγές και μέσα από την προσπάθεια των εκκλησιαστικών εκπροσώπων να συμβιβάσουν τις δικές τους αλήθειες με το μεγαλείο της αριστοτελικής φιλοσοφίας, γεννήθηκε ο Σχολαστικισμός από τον Αλβέρτο τον Μεγάλο (Albert the Great) και το συνεχιστή του, Θωμά Ακινάτη<sup>136</sup>. Πλέον οι τέχνες, στο πλαίσιο της μεσαιωνικής παιδαγωγικής στα πανεπιστήμια που είχαν ιδρυθεί, διακρίνονταν σε πατεριστικές (αφορούσαν τα κείμενα των Πατέρων της Εκκλησίας) και κοσμικό-σχολαστικές (αφορούσαν κείμενα κοσμικών συγγραφέων που εξηγούνταν βάσει του Σχολαστικισμού)<sup>137</sup>, με σαφείς διαφορές στη θεματολογία και το σκοπό.

Μέσα λοιπόν από το πανεπιστήμιο του Παρισιού όπου δίδασκε ο Θωμάς Ακινάτης

[...] ο επικίνδυνος Αριστοτέλης εξαγνίστηκε, αναμορφώθηκε, και εξουσιοδοτήθηκε να υπάρχει. Ακόμη: η διδασκαλία για τον Αριστοτέλη ενσωματώθηκε στη Χριστιανική φιλοσοφία και θεολογία, και σε αυτή τη μορφή παρέμεινε ως ο αυθεντικός (Αριστοτέλης)<sup>138</sup>.

Πέρα από τη φθορά που υπέστη η αριστοτελική φιλοσοφία μέσα από το Σχολαστικισμό, προκλήθηκε περαιτέρω παρανόησή της επειδή οι μεταφραστές λόγω ελλιπούς γνώσης αρχαίων ελληνικών, μετέφραζαν στη γλώσσα τους το αριστοτελικό κείμενο χρησιμοποιώντας διάφορες μεταφράσεις του κειμένου αντι του πρωτότυπου.

Έτσι, σημειώνονται περιπτώσεις, όπως η παρακάτω: το 1256 ο Hermann d' Allemand έκανε μια λατινική μετάφραση της *Ποιητικής* βασισμένη στα σχόλια του Αβερρόη ο οποίος είχε μελετήσει το αριστοτελικό κείμενο χωρίς να γνωρίζει ελληνικά μέσα από μια αραβική εκδοχή του 10<sup>ου</sup> αιώνα μιας συριακής μετάφρασης<sup>139</sup>. Το αποτέλεσμα βεβαίως όλων αυτών των διαμεσολαβήσεων του κειμένου ήταν να προκληθεί μια σοβαρότατη σύγχυση ως προς τις ιδέες και τα επιχειρήματα του Αριστοτέλη. Ο αριστοτελικός όρος *μίμησις* μεταφράστηκε από τον Hermann d' Allemand ως *imaginatio* και το περιεχόμενο που του δόθηκε, αφορούσε στην απλή αναπαραγωγή εικόνων (*imago* = εικόνα)<sup>140</sup> που όμως δεν ανάγεται στο πεδίο, όπως θα δούμε πιο κάτω, του αριστοτελικού εικότος και αναγκαίου.

Η θεωρία της μίμησης που αναπτύχθηκε, φυσικά, δε μπόρεσε να διατηρήσει στο επίκεντρό της την ουσία της αρχαίας σκέψης η οποία ήταν επικεντρωμένη στη σχέση μεταξύ του έργου τέχνης και της εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά και στη δημιουργία μυθοπλασιακών κόσμων<sup>141</sup>. Έθεσε αντίθετα στο κέντρο του ενδιαφέροντός της, την «assimilation»<sup>142</sup>, δηλαδή την επιφανειακή αφομοίωση και εξομοίωση του καλλιτεχνικού έργου με το πρότυπο, αποσιωπώντας επομένως το εικόν και το αναγκαίον, τον πυρήνα της αριστοτελικής θεωρίας που κυριαρχούσε μέχρι τότε.

Ο περιορισμός του εικότος και του αναγκαίου υπό το άγρυπνο και αυστηρό βλέμμα της εκκλησίας η οποία προωθούσε μεν το συμβολισμό και την αλληγορία<sup>143</sup>, αλλά πάντοτε στο πλαίσιο του διδασκισμού και των θεολογικών αξιών, είχε ως αποτέλεσμα να καταδικαστούν στη λήθη έννοιες όπως το παράδοξο, τα θαυμαστό και η φαντασία, που συνδέονταν με τον αριστοτελικό κανόνα, ως οι πιο ακραίες πραγματώσεις του. Η τέχνη αυτά τα χρόνια

[...] δεν αντιμετωπιζόταν ως η έκφραση κάποιας κατάστασης που εξέφραζε τον εσωτερικό κόσμο του καλλιτέχνη. Τουναντίον, η καλλιτεχνική δραστηριότητα απέκτησε αμιγώς χρηστικό χαρακτήρα. Οι ζωγράφοι και οι γλύπτες αντιμετωπιζόνταν ως τεχνίτες που αποκτούσαν τις ικανότητές τους με τη μαθητεία σε ένα δάσκαλο και την προσήλωση στην παράδοση. Η προσωπικότητα δεν ήταν κάτι σημαντικό. Όλοι οι καλλιτέχνες ήταν μέλη συντεχνιών και η δημιουργία τέχνης ήταν συνήθως συλλογική διαδικασία και πολύ συχνά ανώνυμη [...] Η τέχνη ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις των προστατών οι οποίοι καθόριζαν επίσης, το περιεχόμενο και τη μορφή (του έργου). Η δημιουργία τέχνης δεν αφορούσε την ατομικότητα, την πρωτοτυπία, την ελευθερία ή την έκφραση του καλλιτέχνη<sup>144</sup>.

Ποιητές, στην αρχή του Μεσαίωνα, ήταν οι κληρικοί, οι επίσκοποι και οι αββάδες οι οποίοι χρησιμοποιούσαν την ποίηση ως μέσο διδασκαλίας<sup>145</sup>. Έπειτα, η ιδιότητα του καλλιτέχνη και ειδικά του ποιητή μπορούσε να αποκτηθεί, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα, μέσα από συγκεκριμένα σχολικά προγράμματα, όπου οι ενδιαφερόμενοι εκπαιδεύονταν με βάση μια σειρά θεσπισμένων κανόνων και γυμνασμάτων, για να μπορέσουν εντέλει να συνθέσουν τα δικά τους ποιήματα<sup>146</sup>. Έτσι, στη συνείδηση του κόσμου, τόσο ο ποιητής, που αυτή τη φορά έγινε κοινωνός κανόνων και όχι φερέφωνο της Μούσας και των Θεών, όσο και το έργο του, δεν μπορούσαν να σταθούν ως κάτι το αυτόνομο μέσα από το οποίο να προβάλλεται μια κάποια υποκειμενική πρωτοβουλία και να αναπτύσσεται συγκεκριμένη θέση και θέαση των πραγμάτων.



Η πρακτική εφαρμογή του αριστοτελικού εικότος και αναγκαίου, ασύμβατη με την τυφλή υπακοή στις Γραφές, υποχώρησε, με αποτέλεσμα η λογική και η φυσική τάξη των πραγμάτων να αντικαθίσταται πλήρως από την κυριολεκτική, θεολογική ερμηνεία τους. Με αυτά τα δεδομένα, τα θέματα με τα οποία δικαιούνταν να ασχοληθούν οι δημιουργοί έργων περιορίστηκαν δραστικά, ενώ οι ίδιοι δεν είχαν ευκαιρίες να λειτουργήσουν αυτόβουλα ή να υιοθετήσουν για τη σύνθεση των έργων τους διαδικασίες δημιουργίας όπως η φαντασία.

Η φαντασία λοιπόν, έστω όπως παρουσιάστηκε στους Αυτοκρατορικούς χρόνους από το Διογένη Λαέρτιο ή το Φιλόστρατο, δε μπορούσε υπό αυτές τις περιστάσεις να επιβιώσει. Η Εκκλησία είχε αναλάβει τον λεπτομερή καθορισμό της μορφής οποιουδήποτε άυλου στοιχείου ή οντότητας έπρεπε να περιγραφεί ή να απεικονιστεί στο πλαίσιο των αναγκών ικανοποίησης του θρησκευτικού φρονήματος, στερώντας, κατά συνέπεια, από τον καλλιτέχνη την ευκαιρία της πρωτότυπης δημιουργίας. Στο Μεσαίωνα, η ελευθερία, έννοια απαραίτητη για το συγγραφικό υποκείμενο που θέλει να ικανοποιήσει το δημιουργικό οίστρο του αντί των κοινωνικών και θρησκευτικών κανόνων, υποχωρεί έτσι, τα καλλιτεχνικά έργα δεν ενισχύουν παρά τη σολιμιστική θεώρηση των πάντων ως απόρροια της θεϊκής βούλησης.

Έτσι, ενώ ο Όμηρος και ο Βιργίλιος χρησιμοποιούνταν ως τα βασικά σχολικά εγχειρίδια στο Μεσαίωνα<sup>147</sup>, οι θεολόγοι κατέβαλαν εντατικές προσπάθειες ώστε να εξηγήσουν επαρκώς και με σαφήνεια τη Βίβλο και να κάνουν το περιεχόμενό της κατανοητό και προσβάσιμο από όλους, για να προτιμούν αυτήν ως ανάγνωσμα αντί των βιβλίων της αρχαίας, παγανιστικής λογοτεχνίας<sup>148</sup>. Οι διαφορές αυτές, που πήγαζαν κυρίως από την παντοδυναμία της θρησκείας στα μεσαιωνικά χρόνια, οδήγησαν στη διαμάχη μεταξύ αρχαίων και μοντέρνων όπου «αρχαίοι» θεωρούνταν οι κλασικοί, ειδωλολάτρες συγγραφείς και κατά συνέπεια οι υποστηρικτές τους, ενώ «μοντέρνοι» ήταν οι εκκλησιαστικοί συγγραφείς της πατερικής, χριστιανικής λογοτεχνίας<sup>149</sup> τους οποίους προήγαγε ο Σχολαστικισμός και όσοι τον υπηρετούσαν.

Ειδικά στον τομέα της λογοτεχνικής παραγωγής, οι κανόνες σύνθεσης ενός ποιήματος ή η μελέτη και η παρουσίαση ενός γένους όπως για παράδειγμα η κωμωδία<sup>150</sup>, οριζόταν διαφορετικά από αυτούς που υποστήριζαν αποκλειστικά την αρχαία παράδοση και διαφορετικά από όσους θεωρούσαν ότι έπρεπε μεν να ακολουθείται έως ένα σημείο το παράδειγμα της αρχαιότητας και συνάμα να γίνεται χρήση των νέων δεδομένων που είχε δημιουργήσει ο χριστιανισμός και που δεν εξυπηρετούνταν μέσα από το παγανιστικό φίλτρο<sup>151</sup>. Η σχέση μεταξύ αρχαίων και μοντέρνων

έγινε ακόμη πιο βαθιά όταν επισημάνθηκαν διαφορές στον τρόπο που οριζόταν η αισθητική εμπειρία: σύμφωνα με την παγανιστική αντίληψη, η αισθητική εμπειρία απέρρεε από τον καθημερινό βίο ενώ κατά τη χριστιανική αντίληψη, ήταν μια εμπειρία μέσω της οποίας το ανθρώπινο πνεύμα καθίστατο ικανό να αντιληφθεί στοιχεία όχι ενός κοινότυπου βίου αλλά μιας πραγματικότητας που λόγω της ενσάρκωσης του Χριστού απέκτησε μια θεϊκή διάσταση<sup>152</sup>.

Βέβαια, οι μοντέρνοι δεν έκαναν ουσιαστικές προσπάθειες συμφιλίωσης των δυο κυρίαρχων τάσεων όπως εξήγγελλαν αλλά, προώθησαν και αυτοί με τη ίδια επιμονή όπως οι υποστηρικτές των αρχαίων, την κουλτούρα της Εκκλησίας. Έτσι, μέσα από τα κείμενα και τις μαρτυρίες αυτής της διαμάχης δεν υπάρχουν αναφορές ή υποδείξεις ως σαφή τεκμήρια που να παραπέμπουν σε κάποια στοχαστική, φιλοσοφική διάθεση, δηλωτική της αναμονής μιας καινούριας ζωής («vita nova»)<sup>153</sup>. Μέχρι και το 14<sup>ο</sup> αιώνα λοιπόν η ποίηση, κυρίως η θρησκευτική, αντιμετωπιζόταν ως μια εναλλακτική οδός πρόσβασης στο θεϊκό<sup>154</sup>. Ο Σχολαστικισμός, είχε εδραιώσει μια κατάσταση που ευνόησε την ανάπτυξη της αλαζονείας, την κενότητα του πνεύματος, τον φανατισμό, το θρησκευτικό εξτρεμισμό και τις προκαταλήψεις, οδηγώντας στην αποτυχία του Χριστιανικού πολιτισμού<sup>155</sup>. Ωστόσο, είχε αρχίσει να διαμορφώνεται μια πολύ έντονη αίσθηση για κάποια επερχόμενη μεταβολή της κατάστασης<sup>156</sup>.

Αρχές του 14<sup>ου</sup> αιώνα, ο Francesco Petrarca, έθεσε τη βασική ιδέα για αναζωογόνηση του πολιτισμού, προτάσσοντας τους Λατίνους συγγραφείς ως την πηγή από την οποία οι ανακαινιστές θα αντλούσαν τα απαραίτητα πρότυπα και παραδείγματα που θα βοηθούσαν τους σύγχρονους του να απαλλαγούν από τους φόβους, το άγχος, τις αξεπέραστες συγκρούσεις μεταξύ του ανθρώπινου και του θεϊκού, που είχαν προκαλέσει οι προηγούμενοι αιώνες, και πιο συγκεκριμένα, το σύστημα των μεσαιωνικών πανεπιστημίων<sup>157</sup>. Παράλληλα, ο Πετράρχης άσκησε δριμεία κριτική στο αξιοθρήνητο, όπως το θεωρούσε, παρόν του συγκρίνοντάς το με το μεγαλείο της τέχνης, της λογοτεχνίας και των θεσμών της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας<sup>158</sup>.

Έτσι, το όνομα του Πετράρχη, πολύ σύντομα, λόγω και των σφοδρών επιθέσεων που εξαπέλυε εναντίον όλων των μοντέρνων, συνδέθηκε με την ομάδα των αρχαίων<sup>159</sup>. Μέσα από τις προτροπές του για στροφή στη ρωμαϊκή αρχαιότητα, ο Πετράρχης δε στόχευε στην αποστροφή και απόρριψη του Χριστιανικού πνεύματος. Ο αγώνας του αφορούσε στην καταπολέμηση του Σχολαστικισμού, την προώθηση των ανθρωπιστικών σπουδών (*humanae litterae*) και στην ώσμωση των χριστιανικών και ανθρωπιστικών αξιών που θα επιτυγχανόταν, όπως πίστευε, μέσα από τη διάδοση της Λατινικής ποίησης, ρητορικής και ιστορίας<sup>160</sup>. Ο Πετράρχης ανέπτυξε μια καινούρια εκδοχή σχετικά με την ιστορική πρόοδο των λαών, αντίθετη από την εκδοχή των Χριστιανών διανοητών, σύμφωνα με την οποία, η μελέτη των περιόδων από τη δημιουργία του κόσμου έως και τις μέρες του, δεν φανερώνει ένα συμπαγές, ενιαίο και ομοιόμορφο ιστορικό γίγνεσθαι αλλά, δυο μεγάλες περιόδους με σαφείς διαφορές μεταξύ τους, την κλασική («*historiae antiquae*») και την μοντέρνα («*historiae novae*»)<sup>161</sup>.

Ο προσηλυτισμός του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου στον Χριστιανισμό, οριοθέτησε, κατά τον Πετράρχη, το τέλος μιας ένδοξης εποχής και την απαρχή μιας σκοτεινής περιόδου που όμως έφτανε επιτέλους στο τέλος της ώστε, καθώς πίστευε, η γενιά μετά από αυτόν θα ξαναζούσε στη λάμψη του μεγαλοπρεπούς παρελθόντος<sup>162</sup>. Στο 14<sup>ο</sup> αιώνα λοιπόν, στην πολιτισμική φάση της Αναγέννησης, ανεξάρτητα από τα πολλά ερωτήματα που συνεχίζει να εγείρει ως προς την ονομασία, το περιεχόμενο και τη σχέση της με το Μεσαίωνα και την αρχαιότητα, σημειώθηκε το αποφασιστικό, εναρκτήριο λάκτισμα προς μια συστηματική προσπάθεια εδραίωσης μιας νέας θέασης του Χριστιανισμού και μιας νέας αισθητικής<sup>163</sup>, η οποία αποτελεί κατά τον Panofsky «το πιο λαμπρό και διάσημο παράδειγμα πολιτισμικής αναγέννησης που συμπίπτει και προχωρά παράλληλα με την αναγέννηση της κλασικής κουλτούρας»<sup>164</sup>.

Προτού προχωρήσουμε στην αναφορά των πρώτων σημαντικών αλλαγών που επήλθαν μέσα από τα αιτήματα του Πετράρχη και των υποστηρικτών του, πρέπει να επισημανθούν δυο αλληλένδετα σημεία. Καταρχάς ότι η στενή σχέση θαυμασμού και δέους, που αναπτύχθηκε προς την κλασική παράδοση από εκπροσώπους της Πρώιμης περιόδου της Αναγέννησης<sup>165</sup> οι οποίοι εργάστηκαν επίμονα για την αναβίωση, την υποδοχή και τις προσαρμογές των αρχαίων πολιτισμικών προτύπων, ανάλογα με τα δεδομένα της εποχής τους<sup>166</sup>, δεν διατηρήθηκε καθ' όλη τη διάρκεια της Αναγέννησης. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, οι άρρηκτοι δεσμοί της αρχαιότητας με την Αναγέννηση, από το 15<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, διαβρώθηκαν.

Το δεύτερο σημείο αφορά τη γέννηση, τον 14<sup>ο</sup> αιώνα στην Ιταλία, του Ουμανισμού, μιας από τις σημαντικότερες εκφάνσεις της διάνοησης στην Αναγέννηση, στο πλαίσιο του οποίου αρχικά γίνονταν, κατά τις παραινήσεις του Πετράρχη, προσπάθειες συμφιλίωσης του παγανιστικού με το χριστιανικό πνεύμα, της κλασικής δηλαδή με την χριστιανική παράδοση, ώστε να μπορέσουν να συνυπάρξουν εντός ενός ενιαίου πολιτισμού, αρμονικά και δημιουργικά<sup>167</sup>. Ο Ιταλικός Ουμανισμός, αποκατάστησε αξίες και καταστάσεις που είχαν γκρεμιστεί στο Μεσαίωνα, όπως η εμπιστοσύνη στον άνθρωπο, η εγκράτεια, η πίστη στην ελεύθερη βούληση, οι ανθρώπινες αξίες και η μάθηση ενώ ταυτόχρονα γιάτρεψε το μίσος που εμφύσησε ο Σχολαστικισμός στον άνθρωπο απέναντι στον κόσμο και τη φύση και μέσα από τη λογοτεχνία και τις τέχνες διακήρυξε τη γαλήνια προσέγγιση της ζωής<sup>168</sup>.

Το ουμανιστικό κίνημα αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον για την αρχαιότητα όχι όμως ως αντικείμενου προς μίμηση, αλλά ως υποδειγματικής περιόδου που είχε γνωρίσει τεράστια άνθιση σε όλους τους τομείς του βίου<sup>169</sup>. Στόχος των Ουμανιστών λοιπόν ήταν μέσα από τη γνωριμία και την εφαρμογή κάποιων από τις αξίες και τα ιδανικά της ρωμαϊκής κυρίως αρχαιότητας, να βοηθήσουν στον επαναπροσδιορισμό της ουσίας αλλά και των στόχων του ατόμου και των τεχνών της εποχής τους<sup>170</sup>. Η ουσία του Ουμανισμού βρισκόταν στην αναζωογόνηση της ελπίδας και της εμπιστοσύνης στη ζωή και το Θεό, της πίστης στην ανθρώπινη λογική μα προπάντων επεδίωκαν να πείσουν τους σύγχρονούς τους ότι, χωρίς την αρωγή της μάθησης και της λογικής, ο Χριστιανισμός ήταν καταδικασμένος να καταλήξει μια ακόμη προκατάληψη που δεν θα έχει κανένα σύνδεσμο με τον κόσμο<sup>171</sup>.

Ο Πετράρχης, ο θεμελιωτής του Ουμανισμού<sup>172</sup> και πατέρας των κριτικών εκδόσεων<sup>173</sup>, μαζί με τους ουμανιστές της γενιάς του, επέδειξαν έντονο ενδιαφέρον για τη φιλολογική

αποκατάσταση των κειμένων, ώστε τα τελευταία να αξιολογούνται πλέον στη στέρεα βάση που παρείχαν τα εκδοτικά υπομνήματά τους<sup>174</sup>. Επίσης, εμβληματικές διανοητικές και καλλιτεχνικές μορφές της εποχής όπως ο ίδιος ο Πετράρχης, ο Βοκκάκιος και ο Salutati, έγραφαν κείμενα μέσα από τα οποία καταδίκασαν τη γλώσσα και τον τύπο ομιλίας που προωθούσε η παράδοση του Σχολαστικισμού και πρόκριναν την eloquentia όπως αυτή οριζόταν μέσα από παραδείγματα από την παραδοσιακή ρητορική και ποιητική<sup>175</sup>.

Εντούτοις, παρά το ότι οι λόγιοι αυτής της περιόδου υποστήριζαν την Λατινική γλώσσα μέσω της οποίας θεωρούσαν μπορούσε να αναβιώσει το κλασικό στυλ και οι κλασικές μορφές<sup>176</sup>, οι αναγνώστες προτιμούσαν τα κείμενα που ήταν γραμμένα στη δημόδη γλώσσα. Η πρώτη λοιπόν ουσιαστική αλλαγή που έγινε, συνδεόταν με το ζήτημα της γραφόμενης γλώσσας: παρά το γεγονός ότι οι ουμανιστές δεν αμφισβητούσαν την παραδοσιακή ανωτερότητα της Λατινικής γλώσσας ως της γλώσσας της λογοτεχνίας, το γεγονός ήταν ότι ο κανόνας που διέτρεχε όλο το Μεσαίωνα, να χρησιμοποιείται δηλαδή η Λατινική γλώσσα ως γλώσσα της λογοτεχνίας, καταργήθηκε και διανοίχτηκε η προοπτική της δημόδους λογοτεχνικής γλώσσας που ήταν επίσης και η γλώσσα επικοινωνίας<sup>177</sup>.

Ειδικά σε ό,τι αφορά στη λογοτεχνική παραγωγή, πνευματικοί άνθρωποι, από το 14<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, δεν έχαναν την ευκαιρία να υπογραμμίσουν μέσα από τις πραγματείες και τα δοκίμιά τους, το πόσο πολύ διαφορετική, ήταν η δική τους εποχή από τα μεσαιωνικά χρόνια. Έτσι, ο Minturno το 1558 γράφει

Γιατί ποιος από εσάς δε γνωρίζει ότι από τη στιγμή που η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, παρά τη δύναμη και την ισχύ της, άρχισε να παραπαίει και να κλονίζεται, η λογοτεχνία αποκοιμήθηκε, για να μην πω ανατράπηκε και θάφτηκε, μέχρι και την εποχή του Πετράρχη; Από τότε και εξής, (η λογοτεχνία) τόσο σταθερά επανακτά το φως της που τώρα έχει σχεδόν επανέλθει από εκείνη (τη μεσαιωνική) απολίτιστη και βάρβαρη διδασκαλία στην αρχαία θρησκευτική πίστη και λατρεία<sup>178</sup>.

Ο Μεσαίωνας αντιμετωπιζόταν ως η περίοδος εκείνη που αφενός αποσιώπησε τις ανθρωπιστικές αξίες που είχε προωθήσει ο Ρωμαϊκός κόσμος μέσα από τις δημιουργίες της τότε διάνοησης, αφετέρου υποτίμησε το γνήσιο κλασικό στυλ<sup>179</sup>.

Η αγάπη όμως του Πετράρχη και των υποστηρικτών του για την πνευματική παραγωγή της Ρώμης οδήγησε στη σταδιακή αλλά σταθερή τάση επιστροφής στη Λατινική ρητορική και τους

κανόνες της (Κικέρων, Κουιντιλιανός). Έτσι, ο Lorenzo Valla στο *De elegantia linguae latinae* (1476) αναφέρεται στην υποβάθμιση της Λατινικής ευφράδειας μετά την πτώση της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας εκφράζοντας όμως την αισιοδοξία του για την ανάκαμψη όλων των ελεύθερων τεχνών<sup>180</sup>. Ο Scaliger, τέλος, γράφει την *Poetica* (1561) στην οποία εισάγει τη Λατινική ποίηση στη δική του εποχή χωρίς να κάνει καμία αναφορά στο Μεσαίωνα<sup>181</sup>.

Οι αναγεννησιακοί αιώνες, κατά τον Hans Baron, χαρακτηρίζονται από τη δυναμική αλληλεπίδραση δυο αμφίρροπων συνιστωσών όπου, η μια έρεπε προς την ανάγκη επίδειξης ευλάβειας και θαυμασμού προς την Αρχαιότητα, τάση που οδήγησε στον κλασικισμό, ενώ η άλλη τασσόταν υπέρ των εγγενών πνευματικών δυνάμεων που διέθετε η κάθε χώρα και ανακήρυττε το σύγχρονο άνθρωπο, ισότιμο με τον αρχαίο<sup>182</sup>. Οι υποστηρικτές των πιο πάνω θέσεων και τοποθετήσεων ονομάστηκαν αρχαίοι («antiqui») και νεότεροι («moderni») αντίστοιχα, ονομασίες που κυριαρχούσαν από τα μέσα του 14ου αιώνα μέχρι τα τέλη του 16<sup>ου</sup><sup>183</sup>. Η συνύπαρξη λοιπόν δυο διαφορετικών τρόπων αντίληψης της σχέσης που θα έπρεπε να έχει το παρελθόν με το παρόν, υπήρξε ο λόγος έναρξης ακόμη μιας «querelle».

Αυτή τη φορά, η αντιπαράθεση, η οποία κορυφώθηκε το 17<sup>ο</sup> αιώνα, δεν περιορίστηκε σε ένα πεδίο συζητήσεων, ούτε τα επιχειρήματα που πρότασσαν οι δυο παρατάξεις έμειναν τα ίδια αλλά, με το πέρασμα του χρόνου και τις αλλαγές των δεδομένων στον επιστημονικό και ιστορικό κυρίως τομέα, το κέντρο βάρους της querelle μετατοπιζόταν. Ως αποτέλεσμα, σημειώθηκαν αρκετές διαφοροποιήσεις στην επιχειρηματολογία των δυο μερών, στη θεματολογία της αντιπαράταξης μα το πιο σημαντικό, στη σύσταση ακόμη, όπως θα δούμε πιο κάτω, των αντιπάλων.

Οι Ουμανιστές κατά τη διάρκεια των αιώνων υιοθέτησαν διάφορες στάσεις απέναντι στην αρχαιότητα. Όπως έχει αναφερθεί, θεωρούσαν τον αρχαίο κόσμο υποδειγματικό μέγεθος και εδραιώθηκαν μέσα από τα κείμενά τους ως το αντίπαλο δέος του Σχολαστικισμού και των εκπροσώπων του, οι οποίοι προσπαθούσαν να καθιερώσουν τη θεολογία ως επιστήμη ώστε, ό,τι προερχόταν από τις αναπόδεικτες αρχές των Γραφών να γίνεται αποδεκτό ως βεβαία, επιστημονική γνώση<sup>184</sup>. Έτσι, ουμανιστές - οπαδοί των αρχαίων όπως ήταν ο Πετράρχης, άσκησαν έντονη πολεμική εναντίον της παράδοσης των Σχολείων και στόχευαν κυρίως στην κατάργηση των δυο τύπων ομιλίας που είχαν τότε επιβληθεί<sup>185</sup>.

Ενώ λοιπόν ο Ουμανισμός είχε αρχικά ταυτιστεί με τις φιλότιμες προσπάθειες επένδυσης του αναγεννησιακού πολιτισμού με τα αοίδιμα επιτεύγματα του παρελθόντος, από τον 16<sup>ο</sup> ειδικά αιώνα και έπειτα, υπήρξε ριζική διαφοροποίηση στον τρόπο που η ουμανιστική τάξη της διανόησης αντιμετώπιζε, πλέον, την αρχαία Αθήνα και Ρώμη. Ήδη ουμανιστές της δεύτερης γενιάς, της γενιάς δηλαδή μετά τον Πετράρχη, όπως ήταν ο Bruni και ο Valla, ενώ συνέχιζαν να τρέφουν σεβασμό προς την αρχαία παράδοση (λατινική γλώσσα, διαλεκτική μέθοδος) άρχισαν παράλληλα να της ασκούν και κριτική και να επισημαίνουν την αναποτελεσματικότητά της στην εποχή τους<sup>186</sup>.

Ο θαυμασμός των ανθρωπιστών απέναντι στον αρχαίο κόσμο, σταδιακά αντικαταστάθηκε από θαυμασμό για τις οικείες τους πόλεις όπως ήταν η Φλωρεντία, η Βενετία και το Μιλάνο και ακόμη πιο μετά, από περηφάνια για τον πολιτισμό και τις χώρες τους, τη Γαλλία (Bodin, le Roy), την Αγγλία (Hakewill), την Ιταλία (Vasari)<sup>187</sup>. Αποφασιστικό ρόλο για αυτή την αλλαγή διαδραμάτισε η εξάπλωση ιστοριογραφικών αντιλήψεων περί κυκλικής πορείας των πραγμάτων κατά τη διάρκεια των αιώνων όπου η γνώση ανακυκλώνεται ενώ οι τέχνες και οι επιστήμες διαιωνίζονται μόνο μέσα από τη συνεχή αναδημιουργία<sup>188</sup>. Η νέα ιστορική προσέγγιση των πραγμάτων ήθελε ο,τιδήποτε περνούσε από το σημείο της ακμής – γλώσσα, πολιτισμός, μοναρχία - έπειτα, υποχρεωτικά, να καταλήγει στην παρακμή, παραχωρώντας τη θέση του στο επόμενο, αντίστοιχο ιστορικά, μέγεθος<sup>189</sup>.

Η νέα διάσταση της ιστοριογραφίας λοιπόν, αποτέλεσε το έρεισμα πολλών ουμανιστών που προσπαθούσαν πλέον όχι μόνο να αποδείξουν την εξίσωσή τους με τους αρχαίους αλλά και τη συγκριτική υπεροχή τους<sup>190</sup>. Έτσι, ενώ μέχρι τώρα η querelle διεξαγόταν μεταξύ καλά οριοθετημένων στρατοπέδων - σχολαστικοί και ουμανιστές (θα γίνεται αναφορά στο εξής ως τα παραδοσιακά μέρη) - και οι έννοιες αρχαίοι και μοντέρνοι δήλωναν αντίστοιχα τους υποστηρικτές της αρχαιότητας ως ανώτερου μεγέθους και βοηθητικού στοιχείου στην προσπάθεια διαμόρφωσης του αναγεννησιακού πολιτισμού και τους εκπροσώπους της Εκκλησίας και του Κράτους που κατέκριναν τους αρχαίους συγγραφείς και προωθούσαν τις Γραφές.

Από τα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα όμως και μετά, σημειώθηκαν μετακινήσεις της διαχωριστικής γραμμής και αλλαγή του περιεχομένου των ονομασιών των παρατάξεων. Μοντέρνοι θεωρούνταν οι ουμανιστές οι οποίοι ήταν απόλυτα ενημερωμένοι για την πρόοδο που είχε σημειώσει η πόλη τους, η χώρα τους, ο πολιτισμός τους και, που πέρα από τη φιλοσοφία είχαν αναπτύξει ζωηρό

ενδιαφέρον απέναντι στις επιστήμες ενώ ταυτόχρονα θεωρούσαν πως αν και νάνοι σε σχέση με τους γίγαντες - αρχαίους, έβλεπαν πιο μακρινούς ορίζοντες απ' αυτούς αφού στέκονται πάνω στους ώμους τους<sup>191</sup>.

Η ιστορική προοπτική ως ένας τρόπος μελέτης και αντίληψης των πάντων, οι γεωγραφικές ανακαλύψεις των Πορτογάλων και οι τεχνολογικές εφευρέσεις του 16<sup>ου</sup> αιώνα, υπήρξαν οι καθοριστικές εκείνες παράμετροι που έδωσαν το αποφασιστικό λάκτισμα για να ξεκινήσει η διαδικασία χειραφέτησης της νέας εποχής από την αρχαία<sup>192</sup>. Η ανάπτυξη των επιστημών έδωσε νέες ευκαιρίες στους μοντέρνους να διακηρύσσουν την πρόοδο της εποχής τους σε σχέση με την αρχαία αφού τίποτα από όσα ανακαλύπτονταν ή εφευρίσκονταν στην εποχή τους δεν υπήρχε στην αρχαία Ελλάδα ή Ρώμη. Ο Galileo Galilei (16<sup>ος</sup> αιώνας) αντιπροσώπευε την αρχή της ανεξάρτητης σκέψης εναντίον της καταπίεσης και υποστήριξε τη θεωρία του Κοπέρνικου βάσει της οποίας είχε αναπτύξει τη δική του επιστημονική θεωρία που πρόβαλλε μια εικόνα του σύμπαντος εδραιωμένη πάνω σε στοιχεία των αισθήσεων και σε λογικές αποδείξεις<sup>193</sup>.

Η θεωρία αυτή όμως, που έστρεψε την Ιερά Εξέταση (οι παραδοσιακά *μοντέρνοι*) εναντίον του επιστήμονα, διεκδικούσε την αναγνώριση ως απόλυτη αλήθεια ενώ, ο Θωμάς Ακινάτης, τις απόψεις του οποίου ασπάζονταν τα μέλη της Ιεράς Εξέτασης, διακήρυξε ότι οι παρατηρήσεις στην αστρονομία μπορούν να δηλώνουν μόνο το δυνατό ή το πιθανό αλλά όχι την απόλυτη αλήθεια διότι δεν είναι γνώση φυσικών ουσιών που έχουν αποκτηθεί μέσα από την αφαίρεση των δεδομένων των αισθήσεων και την εφαρμογή μιας συμπερασματικής λογικής ώστε να εδραιωθούν οι αιτιώδεις σχέσεις μεταξύ τους<sup>194</sup>. Επιστημονικές και φιλοσοφικές θεωρίες όπως αυτή του Γαλιλαίου ή ακόμη του Francis Bacon (β' μισό 16<sup>ου</sup> – α' μισό 17<sup>ου</sup>)<sup>195</sup> ή του René Descartes (τέλη 16<sup>ου</sup> – μέσα 17<sup>ου</sup>)<sup>196</sup>, υπήρξαν τόσο επαναστατικές που επέφεραν τεράστια αλλαγή στη στάση των μοντέρνων Ουμανιστών προς την αρχαιότητα.

Ο Bacon διακήρυττε πως οι μοντέρνοι είναι οι νέοι αρχαίοι, ο Juan Louis Vivès υπογράμμισε την ανθρώπινη διάσταση των αρχαίων, κάτι που τους καθιστούσε ευάλωτους και συγκρίσιμους<sup>197</sup> ενώ το 1687, ο Charles Perrault επιτέθηκε, για πρώτη φορά, κατά μέτωπο στους αρχαίους<sup>198</sup>. Ολόκληρη η θεωρία της μίμησης όπως είχε εδραιωθεί από την Αναγέννηση, σύμφωνα με την οποία το μοντέλο ήταν πάντα ανώτερο του μιμητή και που είχε ως αποτέλεσμα την επιβολή της δικτατορίας των αρχαίων στο λογοτεχνικό πεδίο και του δόγματος της κατωτερότητας όσον αφορούσε τους νεότερους, αντικαταστάθηκε από την αρχή της προόδου και το σύνθημα της



ανανέωσης ενώ, το αίτημα για imitatio αντικαταστάθηκε από το αίτημα για aemulatio (άμιλλα, ανταγωνισμό, αντιπαλότητα)<sup>199</sup>.

Έτσι λοιπόν, η querelle υπήρξε η έκφραση της ανάγκης όχι απλά για δημιουργία μιας εντελώς διαφορετικής κουλτούρας που να αντιτίθεται στις τότε υφιστάμενες μεθόδους και πρακτικές των επίσημων θεσμών του Κράτους και της Εκκλησίας αλλά για μια πλήρη αναθεώρηση της έννοιας άνθρωπος και του πεπρωμένου του βάσει των νέων ιστορικών και επιστημονικών ανακαλύψεων<sup>200</sup>. Υπήρξαν καλλιτέχνες οι οποίοι σε αυτό το μεταβατικό στάδιο, άρχισαν να εκφράζονται ελεύθερα, παρά την απειλητική παρουσία της Ιεράς Εξέτασης. Μια ακραία περίπτωση καλλιτεχνικής βούλησης για επιβολή των προσωπικών ιδεών, απόψεων και τεχνοτροπιών είναι ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος. Ο Θεοτοκόπουλος, έζησε μέσα σε ένα αυστηρό ηθικό – εκκλησιαστικό κλίμα και έδρασε σε μια περίοδο όπου,

Η Αναγεννησιακή τέχνη και γενικά η Δυτική ζωγραφική έχει μια επίμονη οριζόντια στάση, είναι ζωγραφική του εύρους, της προοπτικής, της ανάπτυξης του εικαστικού αντικειμένου σε πλάτος.

Ο Θεοτοκόπουλος όμως δεν ακολουθούσε τον επιβεβλημένο κανόνα σύμφωνα με τον οποίο οι καλλιτέχνες ήταν υποχρεωμένοι να συμβουλευόταν τις γραφές και να υιοθετούν το κυριολεκτικό νόημά τους όταν προτίθενται να αναπαραστήσουν κάποια βιβλική σκηνή αλλά,

Αντίθετα, ο συμβολικός χαρακτήρας του έργου του Γκρέκο τον ωθεί προς μια δομή κάθετη των μορφών και όλων σχεδόν των έργων του [...] Η κάθετη δομή είναι η ιερατική πραγματικότητα της δυσδιάστατης βυζαντινής αγιογραφίας, είναι η λειτουργική ψυχή της κρυμμένη στο βάθος του έργου, έργου έξαρσης, μεταρσίωσης, τάσης προς τον ουρανό με τις επιμήκεις φόρμες και την σχεδόν εξαφάνιση του εγκόσμιου τοπίου<sup>201</sup>.

Επιμηκύνει τα πρόσωπα και τα σώματα στους πίνακές του ως να απεικονίζει τις εσωτερικές διαστάσεις του ανθρώπου, αποκαλύπτοντας ένα κόσμο, ταυτόχρονα φυσικό και υπερφυσικό<sup>202</sup>. Σύμφωνα με τη Ντόρα Ηλιοπούλου – Ρογκάν, «[...] ο Γκρέκο δε ζωγράφισε καθ' υπαγόρευση της όποιας θεολογικής σχολής, του όποιου εκκλησιαστικού κανόνα, της όποιας αρχαίας ή μεσαιωνικής θεώρησης»<sup>203</sup> αλλά, αφέθηκε στα οράματά του και δημιούργησε «[...] έργα αλλόκοτα και παραισθησιακά»<sup>204</sup> και γι' αυτό το λόγο θα συμπληρώναμε, ήρθε αντιμέτωπος με το Μεγάλο Εξεταστή.

Για να ανακεφαλαιώσουμε: το γενικό πλαίσιο της querelle διαγράφεται μεν γύρω από τις διαμάχες μεταξύ ουμανιστών λογίων ή προοδευτικών καλλιτεχνών, όπως ο Θεοτοκόπουλος, και των σχολαστικών, ενώ παράλληλα, από τα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, αναπτύσσεται και επιμέρους αντιπαράθεση στους κόλπους των Ουμανιστών. Δημιουργούνται έτσι, δυο αντίπαλα μέρη στο εσωτερικό των ουμανιστών, που ονομάζονται μεν αρχαίοι και μοντέρνοι αλλά ο όρος μοντέρνοι προσλαμβάνει, όπως έχει αναφερθεί, διαφορετικό περιεχόμενο από αυτό που σήμαινε όταν χρησιμοποιείτο για τους σχολαστικούς.

Τα όρια της ατομικής έκφρασης στην ποίηση, υπήρξε ένα από τα θέματα για τα οποία οι δυο παραδοσιακές παρατάξεις, ήρθαν σε αντιπαράθεση. Οι προσπάθειες των Ουμανιστών επικεντρώνονταν αφενός στο να βοηθήσουν το άτομο να αποκτήσει ελεύθερη βούληση, αφετέρου στο να αναγνωριστεί η ανθρώπινη ικανότητα δημιουργίας και παραγωγής, αγώνες όμως που διαρκώς ανακόπτονταν λόγω επίδραση της χριστιανικής κοσμολογίας που, όπως είδαμε και στην περίπτωση του Galileo και του Θεοτοκόπουλου, συνέχιζε να είναι ισχυρότατη<sup>205</sup>. Η συμφιλίωση της χριστιανικής πίστης με την αληθινή ουσία της αρχαιότητας, αυτό δηλαδή που επεδίωκε ο Πετράρχης, ίσως άφηνε περιθώρια επίτευξης της καλλιέργειας και της δημιουργικής συνύπαρξης της ατομικής έκφρασης με τις αντικειμενικές, γνήσιες χριστιανικές – θεολογικές παραμέτρους.

Εντούτοις, το περιεχόμενο των ποιητικών έργων συνέχισε να βρίσκεται όσο πιο κοντά γινόταν στην απτή πραγματικότητα και οι συγγραφείς όφειλαν να αποτυπώνουν στα έργα τους παραδειγματικές μορφές που αντιπροσώπευαν τη γενική (χριστιανική) αλήθεια<sup>206</sup>. ο καλλιτέχνης, δε μπορούσε να απελευθερωθεί και να αναδειχθεί μέσα από την ποίησή του. Το μόνο κοινό έδαφος που υπήρχε μεταξύ των δυο πλευρών για το θέμα της αποτύπωσης του προσωπικού στοιχείου στην καλλιτεχνική δημιουργία, αφορούσε στην *elocutio/ elegantia sermonis*<sup>207</sup>, διαδικασία κατά την οποία δινόταν ιδιαίτερη σημασία στο *ornatus / decorum* του λόγου (της αριστοτελικής θα λέγαμε λέξεως) και που στα αναγεννησιακά χρόνια ήταν το πιο κατανοητό και το πιο προσφιλές μέρος της κλασικής ρητορικής<sup>208</sup> η οποία γνώριζε τότε μεγάλη αναγνώριση. Οι ποιητές, λοιπόν, σύμφωνα με *doctores* και κοινούς, Ανθρωπιστές και εκπροσώπους της εκκλησιαστικής σκέψης εξίσου<sup>209</sup>, μπορούσαν να επιμεληθούν με σχετική ελευθερία το διάκοσμο της λεκτικής υφής των κειμένων τους και άρα, να αφήσουν εκεί τουλάχιστο το δικό τους, προσωπικό στίγμα.

Σύμφωνα με τον François Rigolot, η παρουσία της ρητορικής και του Κικέρωνα ήταν γενικά τόσο έντονη στα χρόνια αυτά που ο Αριστοτέλης και η φιλοσοφία τέθηκαν στο περιθώριο<sup>210</sup>. Ήδη

ο Πετράρχης, είχε ασκήσει αρνητική κριτική προς τους σχολαστικούς φιλοσόφους των πανεπιστημίων που μελετούσαν τα αριστοτελικά κείμενα<sup>211</sup> με σκοπό να παρουσιάσουν εντέλει μια διαστρεβλωμένη αριστοτελική φιλοσοφία, θεραπευρίδα της χριστιανικής φιλοσοφίας. Αντίθετα, οι Ιταλοί λόγιοι και ακαδημαϊκοί ουμανιστές έθεσαν ως στόχο τους την

[...] επανανακάλυψη, αποκατάσταση και διατήρηση του συνολικού πνευματικού μόχθου Ελλάδας και Ρώμης, [...] πέρα από (το ότι θα έπρεπε να αποκτήσουν) μια ανανεωμένη γνώση των κειμένων του Πλάτωνος και του Αριστοτέλη ως αποτέλεσμα της αυξημένης οικειότητάς τους με την Ελληνική γλώσσα και την διαθεσιμότητα των Ελληνικών κειμένων, [και] να ελέγξουν το έργο που είχε γίνει από τους Έλληνες και Ρωμαίους σχολιαστές του Αριστοτέλη και του Πλάτωνος, να γνωρίσουν τα λεξικά και τα γλωσσάρια των Βυζαντινών και τις συνόψεις των Αράβων φιλοσόφων και των ακαδημαϊκών, αλλά πάνω από να αντιπαραβάλουν με υπομονή όλα αυτά μέσα στη δική τους νευρώδη και ασταμάτητη παραγωγή σχολικών τόμων<sup>212</sup>.

Ενώ κατά την έξοδο από το Μεσαίωνα, όπως είδαμε, υπήρξε τεράστιο ενδιαφέρον για τον Αριστοτέλη και το φιλοσοφικό του σύστημα, ο Πετράρχης και οι υποστηρικτές του δεν ήθελαν να υπάρχει απλώς στροφή προς την κλασική σοφία αλλά να πραγματοποιηθεί η συγχώνευσή της με τη φιλοσοφία των πατέρων της Εκκλησίας<sup>213</sup>.

Η ποίηση, μετά το 1540 και για σχεδόν ένα αιώνα, θεωρείτο ως η υψηλότερη μορφή ευφράδειας και προσεγγιζόταν ως φίλια έννοια με τη ρητορική, η οποία, όπως αναφέρθηκε, χάρη στη στροφή του Πετράρχη στη Ρωμαϊκή πνευματική παραγωγή, έκανε έντονη την παρουσία της ως αντικείμενο μελέτης από τους λογίους της εποχής. Σταδιακά, ρητορικοί όροι άρχισαν να χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν φαινόμενα και διαδικασίες που ενέπιπταν στο πεδίο της ποίησης<sup>214</sup>.

Το ότι η ρητορική και οι κανόνες της εμφιλοχώρησαν στην ποίηση, επιβεβαιώνουν, κατά το μάλλον ή ήττον, πολλά κείμενα της εποχής όπως ένας από τους διαλόγους του Girolamo Fracastoro (1555), οι μονόλογοι του Minturno (*De poeta*, 1559), το *Defense of Poesy* (1583) του Sidney,<sup>215</sup> και η σατιρική μυθοπλασία του ανθρωπιστή Juan Louis Vivès *Somnium Scipionis* (κατά το *Somnium* του ρήτορα Κικέρωνα). Στο έργο αυτό, που είχε τεράστια επίδραση στην αναγεννησιακή λογοτεχνία, ο Vivès αναπαριστώντας με χιούμορ τις διαφορές των δυο παρατάξεων της εποχής του, των σχολαστικών/ μοντέρνων και των ουμανιστών/ αρχαίων, εξαιρεί την *elegantia sermonis* ως το μέσο μεταφοράς της σοφίας στις ανθρώπινες αρτηρίες<sup>216</sup>.

Στο σημείο αυτό όμως, πρέπει να αναφερθούν οι συνέπειες της διαπλοκής της ρητορικής με την ποιητική τέχνη. Η σύγχυση που φαινομενικά προκλήθηκε μεταξύ δυο πεδίων που είχαν εκ των πραγμάτων διαφορετικό χαρακτήρα και στόχο, δε λειτούργησε αυθόρμητα και καταλυτικά αλλά ήταν συγκρατημένη, ελεγχόμενη και επιφανειακή. Με βάση την αριστοτελική *Ποιητική* ως το εμβληματικό κείμενο για την ποιητική τέχνη και το «οια αν γένοιτο κατά το εικός ή το αναγκαίον», θα μελετηθεί πιο κάτω πόσο πραγματικά φίλιες υπήρξαν οι δυο τέχνες και ποιοι παράγοντες καθόρισαν τη δυναμική της σχέσης τους.

Εξαιτίας λοιπόν της σύγχυσης που φαίνεται ότι κληροδοτήθηκε στην Αναγέννηση από το Μεσαίωνα, μεταξύ της ρητορικής και της ποίησης<sup>217</sup>, η σύλληψη, η οργάνωση και η ανάπτυξη του μύθου δεν οριζόταν πλέον από τα αριστοτελικά κριτήρια τα οποία έθεταν ως σκοπό των έργων την αισθητική ηδονή<sup>218</sup> αλλά από την «*captatio benevolentiae*»<sup>219</sup> δηλαδή τη διαδικασία μέσα από την οποία ο ομιλητής κερδίζει την εύνοια του ακροατηρίου. Παρ' όλ' αυτά, ενώ η απόσπαση της εύνοιας του ακροατηρίου είχε τεθεί στην κορυφή των στόχων των ποιητικών έργων, όπως γινόταν και με τους ρητορικούς λόγους, εντούτοις, τέθηκαν συγκεκριμένοι περιορισμοί σχετικά με την επίτευξή της, που δεν ίσχυαν στην περίπτωση της ρητορικής. Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς, όπως ειπώθηκε, θαύμαζε το Λυσία για την ικανότητά του να παρουσιάζει μια κατάσταση σαν να ήταν αληθινή. Ο ρήτορας λοιπόν, για να πετύχει την *captatio benevolentiae* και να μπορέσει να πείσει για την αλήθεια των λόγων του, είχε την ευκαιρία να χρησιμοποιεί ακόμη και στοιχεία που βρίσκονταν επέκεινα της αντικειμενικής πραγματικότητας, στο χώρο δηλαδή της πιθανότητας και της δυνατότητας, και εξυπηρετούσαν όμως τις ατομικές επιδιώξεις του.

Ο ποιητής, αντίθετα, όπως είδαμε, καταδικαζόταν κάθε φορά που τολμούσε να παραβιάσει τα σύνορα του πραγματικού στο πλαίσιο ανάπτυξης του κεντρικού νοήματος· δεν έθετε προσωπικές επιδιώξεις και δε μπορούσε να ασκήσει καμία καταλυτική επίδραση στο αναγνωστικό του κοινό – πέρα από τη διδακτική, αφού μέσα από το κείμενό του έπρεπε να αναπαράγονται χριστιανικές νοησίες. Θα λέγαμε λοιπόν ότι, ενώ ο ρήτορας είχε κάποιες φορές την ευκαιρία να χρησιμοποιήσει υλικό για το λόγο του, από το χώρο του οια αν γένοιτο, ο ποιητής στην Αναγέννηση, δεν είχε αυτό το δικαίωμα, παρά μόνο εάν τα φαντασιακά στοιχεία είχαν διακοσμητικό χαρακτήρα<sup>220</sup>. Βλέπουμε έτσι ότι, από τη μια, εγγράφηκε στο πεδίο της ποίησης η *captatio benevolentiae*, από την άλλη όμως, εμποδίστηκε η εφαρμογή της μυθοπλασίας ως τρόπου επίτευξής της.

Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος που σημειώθηκε, από το μύθο και την ευχαρίστηση του κοινού, στην *carpatio benevolentiae* και την πειθώ, οδήγησε στην ακύρωση ή την παραγνώριση και άλλων θέσεων που είχαν διατυπωθεί στην *Ποιητική*. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Αριστοτέλης πίστευε πως οποιοδήποτε αδικαιολόγητο στοιχείο (αδικαιολόγητο κατά το εικός και το αναγκαίον) πρέπει να εγγράφεται περιφερειακά, έξω του μυθεύματος, δηλαδή στα δευτερεύοντα περιστατικά, όπου εκεί δεν ασκείται αυστηρή κριτική σε όσα γράφονται και γίνονται έτσι αποδεκτά ως προϋποθέσεις προώθησης του μύθου.

Η ρητορικο-ποιημένη φύση της ποίησης όμως, δεν άφηνε περιθώρια αμφισβήτησης ή απόρριψης των λεγομένων γιατί τότε θα αποτύγχανε ως προς τον κεντρικό της στόχο, την πειθώ. Όλα έπρεπε να συνάδουν με την κοινή λογική και αντίληψη για να κερδηθεί η εύνοια του κοινού. Έτσι, η αντικατάσταση της αισθητικής απόλαυσης του κειμένου και της κεντρικής θέσης του μύθου από την ανάγκη να πειστεί το κοινό για την αλήθεια και την εγκυρότητα όσων πρόσβευε ο Σχολαστικισμός, δεν άφηναν περιθώρια ύπαρξης αδικαιολόγητων στοιχείων, ούτε καν έξω του μυθεύματος.

Συνεπώς, η “έγκριση” που είχε δοθεί στο ποιητικό υποκείμενο να καθορίζει το λεκτικό διάκοσμο, δε θα μπορούσε να θεωρηθεί πως ανταποκρινόταν σε ορισμένη θεωρία σύμφωνη με την αριστοτελική *Ποιητική*, αφού δε στηριζόταν στο θεμέλιο του οια αν γένοιτο κατά το εικός ή το αναγκαίον για την οργάνωση της πλοκής. Δόθηκε λοιπόν η άδεια στο ποιητικό υποκείμενο να ορίζει την *elocutio* και το *decorum*, που δεν αιτιολογούσαν όμως την παρουσία απίθανων ή παράδοξων στοιχείων αφού απλώς λειτουργούν ως εξωτερικά χαρακτηριστικά του κειμένου.

Ο W. S. Howell στο κείμενό του «*Poetics, Rhetoric, and Logic in Renaissance criticism*» υποστηρίζει ότι πολλοί σύγχρονοι κριτικοί και μελετητές της αναγεννησιακής ποίησης δίνουν τόσο μεγάλη έμφαση στην αναβίωση των αρχών της ρητορικής και των Λατινικών κυρίως εκπροσώπων της στους Αναγεννησιακούς αιώνες ώστε, δημιουργούν την εντύπωση της παντελούς απουσίας μιας αμιγώς ποιητικής παραγωγής<sup>221</sup>. Αυτό που ίσχυε όμως τότε, προσθέτει ο Howell, είναι ότι υπήρχαν τρία διαφορετικά πεδία στη λογοτεχνία, που ορίζονταν από τρεις ιδιαίτερους πυρήνες: τη λογική, τη ρητορική και την ποίηση<sup>222</sup>.

Η ποίηση στην Αναγέννηση, κατά τον W. S. Howell, παρέμενε ένα αυτόνομο πεδίο που είχε ως ειδοποιό διαφορά από τα άλλα δυο πεδία, το μύθο (*fable*), δηλαδή,

Μια αφήγηση με φανταστικούς χαρακτήρες οι οποίοι λαμβάνουν μέρος σε φανταστικά περιστατικά. Οι χαρακτήρες μπορούσε να ήταν θεοί ή ήρωες ή βασιλιάδες ή ευγενείς, ιππότες ή κοινοί. Μπορούσαν επίσης να είναι τέρατα, είτε ζώα ή ακόμη άψυχα αντικείμενα, που όμως μιλούν και δρουν σαν να είναι ανθρώπινα όντα. Τα γεγονότα μπορεί να είναι μυθικά ή βγαλμένα από θρύλους ή φανταστικά, ημι-ιστορικά ή ιστορικά. Όλα αυτά μπορούν να αναπαρίστανται είτε υπό ρεαλιστικές συνθήκες, είτε υπό μυθιστορηματικές είτε αλληγορικές<sup>223</sup>.

Ο Wolfgang Iser στη μονογραφία του *The Fictive and the Imaginary: charting Literary Anthropology* αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στην βουκολική ποίηση και το βουκολικό μυθιστόρημα που αναπτύχθηκε στην Αναγέννηση, για να δείξει πως μέσα από την περιγραφή και όχι την αναπαράσταση του κόσμου των βοσκών καταρρίπτεται η παραδοσιακή έννοια της μίμησης – σύμφωνα με την οποία η Φύση είναι το μοναδικό αντικείμενο που δικαιούται να περιγράφει ο ποιητής<sup>224</sup>. Επισημαίνει λοιπόν πως

Ό,τι κάνει αυτόν τον κόσμο [: τον κόσμο της βουκολικής ποίησης] «ποιητικό» είναι η απελευθέρωσή του από αυτό με το οποίο είναι αρχικά συνδεδεμένος – την καθημερινή ρουτίνα της ζωής στην ύπαιθρο. Το σημαίνον (ο κόσμος των βοσκών) εκτοπίζεται από ό,τι συμβατικά σημαίνει (τον αγροτικό κόσμο) με τρόπο που προκαλεί κάτι άγνωστο, την ικανότητα του φαντάζεσθαι στην ποίηση. Η αναχώρηση από την παραδοσιακή μίμηση πάει μαζί με την αναχώρηση από τη συμβατική σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημειομένου αφήνοντας το σημαίνον να ταλαντεύεται, ώστε να χρησιμοποιηθεί στο εξής για την παραγωγή απρόσμενων σημασιών, καταλήγοντας εντέλει στην μυθοπλαστικο-ποίηση εδραιωμένων θέσεων<sup>225</sup>.

Βλέπουμε λοιπόν και σε αυτή την περίπτωση αλλά και στη συνέχεια που θα γίνει λόγος για το grotesque και το μπαρόκ, ότι το φανταστικό στην Αναγέννηση, από το περιθώριο που βρισκόταν στα κλασικά χρόνια και το Μεσαίωνα, και παρά την αρνησικυρία που του επέβαλε ο Σχολαστικισμός<sup>226</sup>, καταφέρνει να επιβιώσει ανοίγοντας νέες πραγματικότητες, συστήνοντας στον άνθρωπο νέους κόσμους. Υπό αυτές τις συνθήκες η Αριστοτελική *Ποιητική*, με όσα έχουμε δει πως έχει αναπτύξει, δε βρίσκεται εντέλει τόσο απομακρυσμένη από αντιλήψεις διανοητών της εποχής όπως ο Sir Philip Sidney, ο Sir John Harington, ο Francis Bacon και ο Ben Johnson, για την ποίηση<sup>227</sup>.

Ο όρος φαντασία έχει μια ενδιαφέρουσα, “κεκαλυμμένη” ζωή στα χρόνια της Αναγέννησης, ειδικά το 16<sup>ο</sup> αιώνα. Η φαντασία ως διαδικασία, είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις νοητικές διεργασίες του καλλιτέχνη. Ωστόσο, το ανθρώπινο μυαλό, η δομή και οι λειτουργίες του δεν ήταν κατοχυρωμένα ως γνωστικά αντικείμενα (τα ελάχιστα δείγματα συναφών μελετών και

απόψεων<sup>228</sup> το επιβεβαιώνουν) με αποτέλεσμα να προσεγγίζεται μεν η φαντασία αλλά μέσα από αποκλίνουσες μεταξύ τους υποκειμενικές κρίσεις, οι οποίες μελετημένες μακροσκοπικά, μπορούν να στοιχειοθετήσουν μια ενδεικτική βάση για το σημασιολογικό φορτίο του όρου φαντασία τον αιώνα αυτό.

Ο Bernardino Tomitano, συγγράφει και δημοσιεύει στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα το έργο *Quattro Libri della lingua thoscana*, αφιερωμένο «[...] στον τέλειο ρήτορα και ποιητή»<sup>229</sup>, κάτι που σαφέστατα ανακλά τη στενή σχέση ρητορικής και ποίησης· στο έργο αυτό ο Tomitano υποτίθεται ότι καταγράφει τις διάσημες διαλέξεις του Speroni σχετικά με την ποίηση και τη ρητορική, χρησιμοποιώντας τον, καθώς ήταν το συνήθειο της εποχής, ως persona για τη διατύπωση των δικών του θέσεων<sup>230</sup>. Σχετικά με την ποιητική φαντασία λοιπόν, ο Tomitano βάζει το Speroni να πει ότι

Ομολογώ ότι στα ψέματα ειδικά όταν είναι καλώς ειπωμένα, υπάρχει μια σημαντική δύναμη ευχαρίστησης, όπως μπορούμε να δούμε από τους ποιητές, που έχουν μεγάλη δύναμη στο να ευχαριστούν τα αισθήματά μας με τους μύθους και τα μυθιστορήματά τους, ίσως μέσα από τη φαντασία μας, η οποία συχνά προσποιείται όχι αυτό που υπάρχει αλλά αυτό που θα θέλαμε να υπάρχει<sup>231</sup>.

Έτσι, η ποιητική φαντασία προσφέρει ευχαρίστηση, όχι όμως την πραγματική ευχαρίστηση, επισημαίνει ο Tomitano, η οποία μόνο μέσα από την αλήθεια και τη λογική μπορεί να πηγάζει<sup>232</sup>.

Ο Girolamo Fracastoro, ουμανιστής και φιλόσοφος, γράφει το *Turrius, sive de poetica dialogus* (μέσα 16<sup>ου</sup> αιώνα) ίσως την πιο ενδιαφέρουσα ψυχολογική πραγματεία που υπήρχε τότε, μια ατομική, ενιαία σύνθεση, βασισμένη στην αριστοτελική ψυχολογία, μέσα από την οποία αφενός, παρουσιάζεται συμπυκνωμένη η ουσία των σκέψεων και των προβληματισμών της εποχής, αφετέρου αποδίδεται στην ποιητική φαντασία (fantasy) ένας κεντρικός ρόλος, ενσωματωμένος στη διαδικασία της σκέψης<sup>233</sup>. Ο Fracastoro ονομάζει imaginatio, τη συγκεκριμένη διαδικασία η οποία εντάσσεται, μαζί με άλλες όπως η διαμόρφωση γνώμης και γνώσης, σε έναν ευρύτερο τομέα, ονομαζόμενο fantasy, που έχει πάντοτε ως σημείο αναφοράς την ήδη γνωστή πραγματικότητα<sup>234</sup>.

Για τον Fracastoro η φαντασία (imaginatio) και ειδικά η φαντασιακή επινόηση (imaginative invention), είναι σημαντικό μέρος του ανθρώπινου μυαλού, συνδεδεμένο λιγότερο με την

προσποίηση και περισσότερο με τη συγκρότηση των μερών ή των λεπτομερειών σε σχέση με ένα πιθανό σύνολο<sup>235</sup>. Ο Fracastoro, επηρεασμένος και αυτός από τη σχέση που είχε εδραιωθεί μεταξύ ποίησης και ρητορικής, αναφέρεται στη διαδικασία της *inventio* (ρητορικός όρος) στο πεδίο όμως της ποίησης. Αναφέρει λοιπόν ότι

Πράγματι, όλα όσα επιτρέπονται στην επινόηση είναι αληθή είτε επειδή έχουν την εμφάνιση αληθινών πραγμάτων, είτε επειδή έχουν αλληγορική σημασία, ή είναι μια κοινή πεποίθηση, είτε όλων των ανθρώπων είτε αρκετών, ή επειδή συμφωνεί με το καθόλου, την απλά ωραία εικόνα και όχι με το επιμέρους<sup>236</sup>

Είναι εμφανής η αριστοτελική επίδραση στη σκέψη του Fracastoro, ο οποίος ουσιαστικά υποστηρίζει την παρουσία του «οια δ' αν γένοιτο κατά το εικός και το αναγκαίο» υιοθετώντας τους λόγους που είχε ήδη παραθέσει ο Αριστοτέλης (επειδή αυτό που παρουσιάζεται μοιάζει με κάτι γνωστό ή επειδή είναι κοινή αντίληψη) και προσθέτοντας ένα τρίτο, την αλληγορική σημασία<sup>237</sup>.

Η ρητορική που ήδη είδαμε ότι επηρέασε με διάφορους τρόπους την ποιητική παραγωγή, επέβαλε περιορισμούς και στη δράση της φαντασίας. Καταρχάς, επειδή η πειθώ τέθηκε ως ο στόχος της ποίησης, τα ποιητικά έργα έπρεπε να προσφέρουν στο κοινό αποδείξεις μέσα από παραδείγματα<sup>238</sup> με αποτέλεσμα η λογική, η οποία βοήθησε την οργάνωση κατανοητών, απτών παραδειγμάτων, να εδραιωθεί ως ανώτερη διαδικασία σε σχέση με τη φαντασία η οποία εξοβελίστηκε ως ανασταλτικός παράγοντας. Έπειτα, παρόλο που η ιδιοσυγκρασία του ποιητή τότε καθόριζε ως βασικό χαρακτηριστικό του την αναζήτηση της μυστικής φύσης των πραγμάτων – στοιχείο που φαινομενικά στηρίζεται στη λειτουργία της φαντασίας – εντούτοις η ρητορική επιταγή του *decorum* έδινε συγκεκριμένο προσανατολισμό στην *imaginatio* δηλαδή τη δημιουργία ιδανικών, ωραίων μορφών, στον υπέρτατο βαθμό<sup>239</sup>.

Οι François Cornilliat και Ulrich Langer επισημαίνουν ότι, οι αναγεννησιακοί αιώνες διέπονται από δυο ειδών ποιητικές: από εκείνη που υποστηρίζει την πλατωνική άποψη σύμφωνα με την οποία τα έργα του καλλιτέχνη θεωρούνται προϊόντα μανίας (*fureur*) και, από εκείνη που ενισχύει απόψεις ανάλογες με εκείνες - όπως θα δούμε πιο κάτω - του Λεον Μπαττίστα Αλμπέρτι, όπου τα καλλιτεχνήματα είναι αποτελέσματα προσωπικής σκληρής δουλειάς και υποκειμενικών επιλογών<sup>240</sup>. Τον 14<sup>ο</sup> και 15<sup>ο</sup> κυρίως αιώνα, στον τομέα της λογοτεχνίας που σύμφωνα με τον W. S. Howell έχει πυρήνα την ποίηση και όχι τη λογική ή τη ρητορική, αρχίζουν να αναγνωρίζονται



καλλιτέχνες ως δημιουργοί και να αποδίδονται πλέον στα έργα τους όροι όπως επινόηση, φαντασία και ευφυΐα<sup>241</sup>.

Το συγγραφικό εγώ λοιπόν, χειραφετημένο, αρχίζει να δίνει δυναμικά το παρόν του ενώ στις τελευταίες δεκαετίες του 15<sup>ου</sup> αιώνα, χάρη στην ανακάλυψη της τυπογραφίας, η διαδικασία της ανάγνωσης, ο ρόλος του αναγνώστη και οι όροι παραγωγής νοήματος<sup>242</sup>, βρίσκονται για πρώτη τη φορά στο επίκεντρο<sup>243</sup>. Έτσι, με την πολύτιμη βοήθεια του βιβλίου και των μεταφράσεων, το 16<sup>ο</sup> αιώνα διαμορφώνεται ένα πεδίο πρόσφορο για δράση και καινοτομική δημιουργία μέσα από τη σκληρή δουλειά των κριτικών και των καλλιτεχνών η οποία όμως εντέλει

[...] υπήρξε περισσότερο ως διαδικασία μιας εκ νέου δημιουργίας παρά ως πρωτότυπη δημιουργία. Οι Αναγεννησιακοί φιλόσοφοι ξανάρχισαν από εκεί όπου έμειναν οι Αλεξανδρινοί σχολιαστές, γραμματικοί λες και οι ενδιάμεσοι αιώνες δεν υπήρχαν. Ανέλαβαν να δημιουργήσουν ένα ενιαίο σώμα θεωρίας γεμίζοντας τα κενά και τις ατέλειες που είχαν μείνει από την αρχαιότητα<sup>244</sup>.

Ειδικά από το 1530 και μετά, διαμορφώνονται διάφοροι κανόνες για τη δημιουργία γενών βάσει της Αριστοτελικής *Ποιητικής* ενώ θα μπορούσε να ειπωθεί εν είδει γενικής παρατήρησης ότι η εποχή αυτή χαρακτηρίζεται από «[...] μια γενικότερη τάση κανονικοποίησης των τεχνών»<sup>245</sup>.

Η ποίηση ήταν πάντοτε μια καλλιτεχνική δραστηριότητα, που άμεσα ή έμμεσα συγκρινόταν με τη ζωγραφική. Στην εποχή που μας ενδιαφέρει εδώ, η ζωγραφική δεν ανήκε στην ομάδα των ελευθέρων τεχνών (liberal arts), δε συμπεριλαμβανόταν δηλαδή στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα των κολεγίων και των πανεπιστημίων. Ο Λεον Μπαττίστα Αλμπέρτι, ένας από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές της προσπάθειας που γινόταν για την ενσωμάτωση της ζωγραφικής στις ελεύθερες τέχνες, έζησε την Πρώιμη Αναγέννηση όπου είχε αρχίσει η διαδικασία της αλλαγής μέσα από την επανανακάλυψη της κλασικής αρχαιότητας<sup>246</sup>. Η συμβολή του συνίσταται στο ότι βοήθησε να γίνει η μετάβαση από τον αποσπασματικό, ασυνεχή, ανομοιογενή, πεπερασμένο, συσσωρευτικό και με πολλά σημεία φυγής εικονογραφικό χώρο του Μεσαίωνα σε ένα ενιαίο, ομοιογενή, άπειρο και ιστροπικό χώρο αναπαράστασης και απόδοσης του κόσμου μέσα από την ανακάλυψη της προοπτικής<sup>247</sup>.

Ο Αλμπέρτι γράφει την πραγματεία *Περί Ζωγραφικής* (*Della pittura*, 1435), το πρώτο θεωρητικό σύγγραμμα της νεότερης τέχνης, μέσα από το οποίο δίνονται απαντήσεις σε

ερωτήματα σχετικά με τους νόμους και τις αρχές που πρέπει να ακολουθήσει ο καλλιτέχνης ώστε να ανταποκριθεί επαρκώς στις σύνθετες απαιτήσεις της νέας μιμητικής τέχνης<sup>248</sup>. Το *Περί Ζωγραφικής* είναι αφιερωμένο στο Φίλιππο Μπρουνελλέσκι· στην αφιέρωση δε αυτή εντοπίζεται εν τη γενέσει της μια σημαντική αλλαγή που κατοχυρώνει την ύπαρξη της δεύτερης ποιητικής – όπως την έχουν καθορίσει οι Cornilliat και Langer – όπου ο καλλιτέχνης και όχι κάποιου είδους μανία σταλμένη από τους θεούς μπορεί να αποτελέσει την πηγή έμπνευσης και δημιουργίας ενός έργου. Αναφέρει λοιπόν ο Αλμπέρτι πως ο καλλιτέχνης δεν οφείλει τα έργα του στη θεϊκή έμπνευση ή στη Φύση, «[...] τη δέσποινα όλων των πραγμάτων», αλλά στον προσωπικό του αγώνα και προσπάθεια, που στηρίζονται στη φιλοπονία και την επιμέλεια<sup>249</sup>.

Πέρα από τη χειραφέτηση του συγγραφικού υποκειμένου, παρατηρούμε και την απόπειρα αυτονόμησης του ζωγράφου. Ο καλλιτέχνης ήταν υπεύθυνος, κατά τον Αλμπέρτι, να μεταχειρίζεται τον πίνακα ως παράθυρο και να στοχεύει στην αναπαράσταση μέσω των αισθητήριων οργάνων, ενός μέρους του κόσμου που θα εμφανιζόταν ακριβώς ως εικόνα, την οποία θα μπορούσε να δει κάποιος μέσα από ένα παράθυρο<sup>250</sup>. Ο τρόπος αποτύπωσης ενός συγκεκριμένου μέρους της φύσης από το ζωγάφο, αποτελεί αντικείμενο των συζητήσεων και των αναζητήσεων που πυροδότησε ένας από τους γνωστότερους κοινούς τύπους της εποχής, το *ut pictura poesis*.

Ο αποκλεισμός λοιπόν, της ζωγραφικής από τις ελεύθερες τέχνες, συνέχιζε να προκαλεί και το 16<sup>ο</sup> αιώνα ισχυρές ενστάσεις, οι εκφραστές των οποίων αναζήτησαν ερείσματα ενισχυτικά της επιχειρηματολογίας τους. Το σύνθημά τους, το προσπόρισε η *Ars Poetica* του Οράτιου με το *ut pictura poesis*· η συγκεκριμένη όμως παρομοίωση, αποκομμένη από τα συμφραζόμενά της, πήρε ένα εντελώς διαφορετικό νόημα από εκείνο που της είχε δώσει ο Οράτιος<sup>251</sup>. Έτσι, το *ut pictura poesis* χρησιμοποιήθηκε ως ο κύριος αρωγός στην εδραίωση της αντίληψης σύμφωνα με την οποία ζωγραφική και ποίηση είναι «αδελφές τέχνες»<sup>252</sup>.

Για να ενισχυθεί ακόμη περισσότερο ο στενός δεσμός μεταξύ των δυο τεχνών, οι υποστηρικτές της συμπερίληψης της ζωγραφικής στις ελεύθερες τέχνες, στράφηκαν στο κατεξοχήν προγραμματικό κείμενο για την ποίηση· απομόνωσαν λοιπόν από την αριστοτελική *Ποιητική*<sup>253</sup> την κάθε αναφορά σχετικά με την αντιστοιχία ποίησης και ζωγραφικής και την χρησιμοποιούσαν συμπληρωματικά με το *ut pictura poesis*, διαστρεβλώνοντας με αυτό τον τρόπο

όσα πίστευε ο Αριστοτέλης αφού, πέρα από κάποιες αναλογίες που επεσήμανε μεταξύ των δυο τεχνών, σε κανένα σημείο δεν τις ταυτίζει<sup>254</sup>.

Στο πλαίσιο που όριζε η λατρεία της αρχαιότητας, έγιναν τον 16<sup>ο</sup> αιώνα προσπάθειες να αναπτυχθεί μια ανθρωπιστική θεωρία για τη ζωγραφική, βασισμένη ελλείψει άλλου παραδειγματικού έργου, στην αριστοτελική *Ποιητική*, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι η τελευταία αφορούσε στην ποίηση. Όπως λοιπόν ο Αριστοτέλης είχε υποδείξει την αναγωγή της ανθρώπινης φύσης στο καθόλου, ως το κατ' εξοχήν αντικείμενο της ποίησης, έτσι και οι κριτικοί των αναγεννησιακών χρόνων, αναφέρονταν στη ζωγραφική, ορίζοντας ως σκοπό της τη μίμηση της ανθρώπινης φύσης, με την έννοια όχι των ιδιαίτερων, καθημερινών περιστάσεων (τα καθ' έκαστα) αλλά των γενικών αληθειών (τα καθόλου), οι οποίες και την καθιερώνουν ως μέσο γενίκευσης και εξωραϊσμού<sup>255</sup>.

Βέβαια, το υπόδειγμα αυτό της ιδανικής μίμησης (ideal imitation) δεν εφαρμόστηκε από την αρχή, αφού πολλοί ήταν εκείνοι που επιδίωκαν την τέλεια αναπαράσταση της φύσης<sup>256</sup>, μη αισθανόμενοι υποχρεωμένοι να προβούν σε διαδικασίες αναγωγής του φυσικού μοντέλου σε γενικό τύπο, θεωρώντας ότι η πιστή αναπαράσταση του αντικειμένου έδινε μεγαλύτερη αξία στον πίνακα<sup>257</sup>. Η συσχέτιση εξάλλου των έργων τέχνης με τους καθρέφτες, χρησιμοποιείται αρκετά συχνά κατά τη διάρκεια της Μέσης και Ύστερης περιόδου της Αναγέννησης, δηλώνοντας έτσι τη φύση της μίμησης<sup>258</sup>. η αριστοτελική αντίληψη ωστόσο ήταν ριζικά ασύμβατη με την πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας μέσα σε ένα έργο-καθρέφτη<sup>259</sup>, γι' αυτό και ο φιλόσοφος δεν συμβούλευε μέσα από την *Ποιητική* του τη μίμηση προτύπων, αλλά πίστευε ότι η μίμηση της φύσης είναι μια λειτουργία που αποτελείται από επιλεκτική φαντασία και δεν εξαρτάται οπωσδήποτε από κάποια εξωτερική νόρμα τελειότητας.

Γενικά, στην Αναγέννηση, δεν ακολουθείται μια συμπαγής θεωρία κατανόησης της μίμησης αλλά διαμορφώνεται ευρεία ποικιλία συγκρουόμενων και διαφοροποιημένων απόψεων<sup>260</sup>. Κατά τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα, συνυπήρχαν δυο κυρίως τάσεις αναπαράστασης<sup>261</sup>. Από τη μια πλευρά ήταν αποδεκτό σύμφωνα με την *Ποιητική*, ότι η φύση λειτουργούσε ως μέσο γενίκευσης και ωραιοποίησης, διαδικασία που προϋπέθετε την εμπλοκή του μυαλού και της φαντασίας του καλλιτέχνη με συγκεκριμένο πάντα στόχο, από την άλλη εθεωρείτο κατόρθωμα για ένα ζωγράφο να λειτουργήσει ως αυστηρός αντιγραφείας των φυσικών αντικειμένων, λειτουργώντας δηλαδή με βάση τα αισθητήριά του όργανα. Στο σημείο λοιπόν που οι κριτικοί και οι καλλιτέχνες καλούνται

να εφαρμόσουν και να συμπληρώσουν τον αριστοτελικό κανόνα, ελκύονται από την επιλογή της φωτογραφικής απεικόνισης, “απαγορεύοντας” στο εικόν και το αναγκαίον, τις θεμελιώδεις δηλαδή αριστοτελικές προϋποθέσεις για την επίτευξη του καθόλου, να κατευθύνουν τις καλλιτεχνικές τους δημιουργίες.

Οι κριτικοί και οι καλλιτέχνες όμως δεν έμειναν προσκολλημένοι στην πιστή αναπαράσταση του φυσικού κόσμου. Αναζητούσαν και άλλο μέσο, εκτός από τα αισθητήρια όργανα, που θα τους βοηθούσε αφενός στη διαδικασία άντλησης των φυσικών εικόνων, και που θα ενεργοποιούσε αφετέρου την καλλιτεχνική διάνοια. Έτσι, υπό την επίδραση του Πλάτωνα και της θεωρίας των Ιδεών του, κριτικοί έφεραν στο προσκήνιο την έννοια της Ιδέας, πηγή της οποίας είναι είτε ο Θεός (Lomazzo) ή η φύση (Bellori)<sup>262</sup>. Βέβαια, η αριστοτελική *Ποιητική*, την οποία χρησιμοποιούσαν ως βασικό εγχειρίδιο για τη θεωρητικοποίηση της τέχνης της ζωγραφικής, πρόκρινε το οια αν γένοιτο κατά το εικόν και το αναγκαίον στο επίπεδο του καθόλου, άρα ο Αριστοτέλης

[...] μέσα στον εμβριθή κανόνα του για τη μίμηση μιας ανώτερης φύσης, δεν εννοούσε ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να στραφεί από την ίδια τη φύση, η οποία πρέπει πάντα να τον προμηθεύει με νέο υλικό για επιλεκτική μίμηση, σε μια a priori Ιδέα τελειότητας που βρίσκεται στο μυαλό του.

Η τάση των καλλιτεχνών για πιστή αναπαράσταση της φύσης αποτυπώνεται στο έργο κριτικών όπως ο Girolamo Fracastoro (μέσα 16<sup>ου</sup> αιώνα) και ο Sir Philip Sidney (τέλη 16<sup>ου</sup> αιώνα), που αναφέρονται στη μίμηση ως να είναι συνώνυμη πλέον της αναπαράστασης<sup>263</sup>, μια άποψη που θα κυριαρχεί μέχρι και το 18<sup>ο</sup> αιώνα<sup>264</sup>. Θεωρούν λοιπόν πως το να επιλέγουν και να μένουν προσηλωμένοι οι καλλιτέχνες σε ένα αντικείμενο, μέσα από την λεπτομερή μελέτη και αποτύπωσή του, σημαίνει ότι ανταποκρίνονται στην απαίτηση της εποχής τους, που ήθελε την ποίηση να μην στοχεύει αποκλειστικά στην απόλαυση και την ευχαρίστηση του ακροατή, αλλά να τον βοηθά να μετέχει μιας διαδικασίας γνωριμίας και κατανόησης του κόσμου. Δημιουργούνται έτσι εικόνες όχι πραγμάτων που θα μπορούσαν να υπάρξουν κατά το εικόν ή το αναγκαίον αλλά, πραγμάτων που βρίσκονταν όσο το δυνατό πιο κοντά στη γνώση δηλαδή την αλήθεια και τανάπαλιν.

Τα σχόλια του Ludovico Castelvetro, ο οποίος κηρύσσει τη μίμηση ως γενικό τρόπο δημιουργίας της ποίησης, θεωρούνται ορόσημο στην ανάπτυξη της λογοτεχνικής κριτικής στο 16<sup>ο</sup>

αιώνα<sup>265</sup>, στο εσωτερικό της οποίας υπάρχουν όμως σημαντικές αποκλίσεις και διαφοροποιήσεις απόψεων. Ο Robortelli, ο πρώτος σχολιαστής της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη, αναφέρεται στην ποίηση ως μίμηση, ως αναπαράσταση και ως περιγραφή<sup>266</sup>. Στο σημείο αυτό λοιπόν, και με δεδομένη την προτεραιότητα των κριτικών, όπως έχει εδώ αναφερθεί, για την κατηγοριοποίηση και συστηματοποίηση της γνώσης της αρχαιότητας (που δε φτάνει όμως στην εδραίωση δημιουργικού διαλόγου με εκείνην), βρίσκεται η αφετηριακή παρανόηση της έννοιας της μίμησης όπως διατυπώνεται στην *Ποιητική* αφού

Οι θεωρητικοί [...] ακόμη και όταν μετέφραζαν ή σχολίαζαν τον Αριστοτέλη, διατηρούσαν τους εαυτούς τους ριζικά αποξενωμένους από εκείνον ή τα θέματα-κλειδιά. Η (αριστοτελική) μίμηση σχετιζόταν μόνο με το πιθανό, το ικανό να δημιουργηθεί – με την *ενέργεια* [...] Μεταξύ των διανοητών της Αναγέννησης, αντιθέτως, η θέση του πιθανού κόσμου καταλήφθηκε από την κατηγορία της ομοιαλήθειας, η οποία, βεβαίως, εξαρτιόταν από την πραγματικότητα, η οποία στη συνέχεια ταυτίστηκε με την αλήθεια<sup>267</sup>.

Η αληθοφάνεια εντέλει όπως φάνηκε και από την περίπτωση του Fracastoro συνδέθηκε, στην Αναγέννηση, με την πραγματικότητα η οποία είχε ταυτιστεί με τη γνώση. Το αριστοτελικό «οία δ' αν γένοιτο» λοιπόν επέζησε, όχι όμως το εικός και το αναγκαίον, που αντικαταστάθηκαν από τις επιταγές της ρητορικής (ανάγκη για το ιδεώδες ωραίο) και τις τότε προσδοκίες καλλιτεχνών, θεωρητικών και αναγνωστών (ανάγκη για γνώση). Έτσι τέθηκαν τα όρια μέσα στα οποία έπρεπε να ολοκληρωθεί η καλλιτεχνική διαδικασία, με ό,τι αυτό συνεπαγόταν για τη λειτουργία της φαντασίας. Κατά το 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα η αληθοφάνεια με το περιεχόμενο που μόλις είδαμε ότι της δόθηκε, προσέλαβε το κύρος του κατεξοχόν αξιολογικού κανόνα καλλιτεχνικής δημιουργίας. Κατά το Luiz Costa Lima, πίστευαν τότε ότι

Η ποίηση δεν κατέχει την αλήθεια. Απλά την πλησιάζει μέσω της αληθοφάνειας. Ο σκληρός πυρήνας της είναι πλαστός και ψεύτικος και μόνο η όμορφη σύνθεση της δίνει το δικαίωμα να υπάρχει και μόνο. Οι κριτικοί της ποίησης στην Αναγέννηση εργάζονται όπως οι δικηγόροι οι οποίοι γνωρίζουν εκ των προτέρων ότι η υπόθεσή τους είναι χαμένη. Οι προσπάθειές τους συνίστανται στην αποφυγή της υπέρτατης καταδίκης, και το πετυχαίνουν αυτό απομονώνοντας το μυθοπλασιακό στοιχείο στο κατώτατο επίπεδο της ανθρώπινης γνώσης και απαγορεύοντας το πεδίο λειτουργίας του<sup>268</sup>.

Η ανάγκη για γνώση όμως άρχισε όχι τόσο να αμφισβητείται, όσο να εξαρτάται από τη φιλοπεριέγεια η οποία σταδιακά συνδέθηκε με τη φαντασία. Έτσι, στον πρωτεύον 16<sup>ο</sup> αιώνα, που έχει χαρακτηριστεί ως ο αιώνας της ανακάλυψης πραγμάτων, ο προοδευτικός, ανθρωπιστής

επίσκοπος Paolo Gionio εισαγάγει για πρώτη φορά την έννοια του μουσείου ή του «θαλάμου των αξιοπερίεργων αντικειμένων» ως την υλιστική πραγμάτωση, σύμφωνα και με τον Peter Burke, του ενδιαφέροντος που υπήρχε τότε για το θαυμαστό, τα παράξενα και τα γελοία της φύσης<sup>269</sup>. Συγκεκριμένα, ο Burke αναφέρει ότι

Η άνοδος των μουσείων σχετίζεται με μια καινούρια πιο θετική αποτίμηση της περιέργειας, μιας τάσης που ήταν για πολύ καιρό καταδικαστέα από του Χριστιανούς στοχαστές από τον Αυγουστίνο μέχρι τον Καλβίνο<sup>270</sup>.

Ένα άλλο δεδομένο που πρέπει να παρατεθεί και που ενισχύει την άποψη σύμφωνα με την οποία, το 16<sup>ο</sup> αιώνα, η περιέργεια και η συμπάθεια απέναντι στο παράξενο και το θαυμαστό άρχισε να κερδίζει έδαφος, είναι τα διάφορα εξερευνητικά ταξίδια που γίνονταν και η διάδοση των εμπειριών των ερευνητών<sup>271</sup>. Η φαντασία των Ευρωπαίων ακούγοντας για τις τερατώδεις και αφύσικες φυλές και βλέποντας τυπωμένες εικόνες τους, ακονίζεται ακόμη περισσότερο, διαφοροποιώντας έτσι τον τρόπο σκέψης και αντίληψης του κόσμου και του εαυτού τους, για να οδηγήσει στις αλλαγές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπου διαβρώνονται οι δεσμοί με την παράδοση, γεννιέται το baroque και η φιλοσοφία του Αριστοτέλη αντικαθίσταται από τη θεωρία των Galileo και Descartes<sup>272</sup>.

Η Πρώιμη φάση της Αναγέννησης (αρχές 14<sup>ου</sup> – τέλη 15<sup>ου</sup> αιώνα) χαρακτηρίζεται από τη συστηματική καλλιέργεια του θαυμασμού και του ενδιαφέροντος για τον αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό πολιτισμό καθώς και από την ανανέωση και υιοθέτηση πολλών από τις αξίες και τις αρχές τους. Ο Πετράρχης και οι υποστηρικτές του προσπάθησαν να πετύχουν την πολιτισμική ώσμωση μεταξύ των αρχαίων και των συγχρόνων τους που θα οδηγούσε, όπως πίστευαν, στην ανάπτυξη και τη σταθεροποίηση συγκεκριμένης θεώρησης των πραγμάτων. Όπως όμως έχει ειπωθεί, στα αναγεννησιακά χρόνια, δεν υπήρχε ομοιογένεια θέσεων και πεποιθήσεων, με αποτέλεσμα η πνευματική και καλλιτεχνική παραγωγή να αντιπροσωπεύει δυο αντιστικτικά μεγέθη που τελικά επικράτησαν κατά τη διάρκεια των τριών αιώνων της Αναγέννησης, τον κλασικισμό και την τάση για εκσυγχρονισμό και πρόοδο.

Η αντίληψη που εδραιώνεται σε μια εποχή για τη σχέση ανθρώπου και κόσμου αποτυπώνεται όχι μόνο στις δομές του κοινωνικού βίου αλλά και στις αναπαραστατικές τέχνες. Το έναυσμα για την εκδήλωση της διάθεσης που υπήρχε για πρωτότυπη δημιουργία και διαφοροποίηση από τις κλασικές επιταγές, δόθηκε στα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα: το υφιστάμενο τότε

πλέγμα σχέσεων και ευθύγραμμων αντιστοιχιών μεταξύ υποκειμένου και φύσης, δέχτηκε το πρώτο του πλήγμα. Το προπαρασκευαστικό στάδιο για τον κλωνισμό του αλάθητου της Αριστοτελικής *Ποιητικής*, άρχισε όταν έγινε η ανακάλυψη, μετά από κάποιες ανασκαφές που έγιναν σε σπηλιές κοντά στη Ρώμη, διακοσμητικών τοιχογραφιών από την εποχή της Ρωμαϊκής παρακμής οι οποίες αναπαριστούσαν ανθρώπινες και ζωικές μορφές αζεδιάλυτα ενωμένες μέσα σε φύλλωμα με τέτοιο τρόπο ώστε δεν έδιναν την εντύπωση φυσιολογικών ανθρώπων και ζώων αλλά τερατωδών, υβριδικών μορφών<sup>273</sup>.

Αυτοί οι πρωτόφαντοι σχηματισμοί ήρθαν στο φως, σε μια εποχή που δεν αποδεχόταν εύκολα τέτοιου είδους αναπαραστάσεις οι οποίες, κατά τον Geoffrey Harpham, παραβίαζαν κατάφωρα

[...] όχι μόνο τους νόμους της επιστήμης της στατικής και της βαρύτητας, αλλά και την κοινή αίσθηση των πραγμάτων όπως και τη συνήθη παρατήρηση<sup>274</sup>.

Από τις σπηλιές (grotta) στις οποίες ανακαλύφθηκαν οι τοιχογραφίες, πήρε το όνομά του το grotesque, ως η δημιουργική εκείνη κατηγορία έργων της οποίας η ουσία και η επίδραση προκάλεσε σχάση μεταξύ του κανόνα καλλιτεχνικής αναπαράστασης και της λογικής και φυσικής τάξης των πραγμάτων που προσπαθούσε να εδραιώσει η πρώτη γενιά των ουμανιστών στο πλαίσιο της γενικότερης τάσης μίμησης των αρχαίων.

Μελετώντας τη σχετική με το ζήτημα βιβλιογραφία παρατηρούμε ότι υπάρχει κάθε άλλο παρά σύγκλιση απόψεων μεταξύ των μελετητών για το ακριβές περιεχόμενο του όρου grotesque που μας ενδιαφέρει. Ο Peter Burke λοιπόν το ονομάζει «genre»<sup>275</sup> ενώ χαρακτηρίζεται ακόμη και ως «καλλιτεχνικό είδος»<sup>276</sup>. Ο Harpham το θεωρεί ως «[...] την πιο ασταθή αισθητική κατηγορία»<sup>277</sup> ενώ, την ίδια άποψη έχει και η Mary E. Barnard όταν αναφέρεται σε αυτό ως «[...] μια από τις πιο απατηλές αισθητικές κατηγορίες»<sup>278</sup>. Από την άλλη ο Michael Steig δεν το ορίζει καν, απλώς το χαρακτηρίζει βάσει των ομοιοτήτων και των διαφορών του ως προς το φανταστικό και το uncanny<sup>279</sup>, δίνοντάς του μια κατά βάση ψυχολογική χροιά<sup>280</sup>. Η ταυτότητα του όρου δεν καθορίζεται ούτε από το Frances K. Barasch ο οποίος, απλά επισημαίνει ότι το grotesque ακολουθεί μια συγκεκριμένη πορεία ανάπτυξης στο χρόνο προσλαμβάνοντας κάθε φορά, αναλόγως της ιστορικής περιόδου, κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά<sup>281</sup>. Τέλος, ο David K. Danow<sup>282</sup> και ο Peter L. Podol<sup>283</sup> το κατατάσσουν στην κατηγορία των τρόπων (mode).

Ο όρος grotesque, όπως και το μπαρόκ<sup>284</sup> στο οποίο θα γίνει αναφορά στη συνέχεια, προέρχεται από την ιστορία της τέχνης και εντοπίστηκαν έργα που εμπίπτουν σε αυτή την κατηγορία, πριν την Αναγέννηση, δύο ακόμη φορές, στην αρχαιότητα και το Μεσαίωνα. Βέβαια πρέπει να διευκρινιστεί ότι το grotesque δεν αφορά μόνο στην αρχαιότητα, το Μεσαίωνα ή την Αναγέννηση αλλά δείγματά του εντοπίζονται και το 18<sup>ο</sup> αιώνα (Ρομαντικό grotesque)<sup>285</sup> και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα (Kafka, Beckett, Gabriel Garcia Marquez)<sup>286</sup>. Η κινητικότητα του grotesque στο χρόνο και οι εμφανίσεις του στο πλαίσιο τόσο διαφορετικών μεταξύ τους εποχών, καθίσταται δυνατή λόγω της πρωτεϊκής του φύσης, αφού

[...] το grotesque εξαρτάται όχι μόνο από τις φυσικές συνθήκες η παραμόρφωση των οποίων θα αναγνωριζόταν από τους περισσότερους ανθρώπους αλλά επίσης από τις συμβάσεις μας, τις προκαταλήψεις μας, τους κοινούς τόπους μας, τις κοινοτοπίες μας, τις μετριότητές μας. Καθώς αλλάζουν οι αντιλήψεις μας για το φυσικό κόσμο – καθώς ο ίδιος ο κόσμος αλλάζει [...] – κάποια πράγματα που είχαν παρουσιαστεί ως διαταραχές τώρα γίνονται αντιληπτά ως κοινοτοπίες ή ότι υπηρετούν νόμους που προηγουμένως ήταν άγνωστοι. Κάθε εποχή επαναπροσδιορίζει το grotesque στο πλαίσιο αυτού που απειλεί την έννοια της ανθρωπότητας κατ' ουσία<sup>287</sup>.

Έτσι λοιπόν, το grotesque αναλόγως της εποχής στην οποία εκδηλώνεται και των κανόνων και των αξιών που του επιβάλλονται, επιτελεί διαφορετική κάθε φορά λειτουργία<sup>288</sup>. Καταρχάς, το grotesque πρωτοεμφανίστηκε ως μια διακοσμητική τεχνοτροπία<sup>289</sup> την Πρωτοχριστιανική περίοδο του Ρωμαϊκού πολιτισμού. Η ισχυρή όμως κυριαρχία του κλασικού πνεύματος δεν επέτρεψε την άνθισή του και οδήγησε αρκετούς υποστηρικτές της αρμονίας και της αναλογίας, εναντίον των grotesque έργων τέχνης. Ένας από τους σφοδρούς επικριτές του ήταν και ο Marcus Vitruvius Pollio, ο οποίος δήλωνε ότι

[...] οι σύγχρονοι καλλιτέχνες μας διακοσμούν τους τοίχους με τερατώδεις μορφές αντί να αναπαριστάνουν γλαφυρές εικόνες του γύρω κόσμου. Αντί να ζωγραφίζουν απλές κολόνες, ζωγραφίζουν ραβδωτούς κορμούς με αλλόκοτα φύλλα και ελικοστά κοσμήματα, [...] από τα αετώματά τους ξεπροβάλλουν κομψότατα λουλούδια, που ξετυλίγονται μέσα από πολυτελείς χιτώνες, και που – χωρίς κανένα λόγο- περιπλέκονται με μικροσκοπικές φηγούρες. Τέλος, τα μικρά κλωνάρια υποβαστάζουν ανάγλυφες φηγούρες στεφανωμένες με κεφάλια ανθρώπων ή ζώων. Όμως, τέτοια πράγματα δεν υπήρξαν ποτέ, ούτε υπάρχουν τώρα, ούτε και πρόκειται ποτέ να υπάρξουν [...] Πώς είναι δυνατό πάνω σ' ένα κοτσάνι λουλουδιού να στηρίζεται ολόκληρη μια στέγη [...] πώς είναι δυνατό ένα τρυφερό βλαστάρι να σηκώνει μια ανθρώπινη μορφή, και νόθες μορφές που αποτελούνται από λουλούδια και ανθρώπινα κορμιά να ξεφυτρώνουν μέσ' από ριζώματα και αμπελοκλάδια<sup>290</sup>;



Είναι σαφές πως για ένα λάτρη του κλασικού τρόπου αναπαράστασης, τα συγκεκριμένα, ετερογενή στοιχεία που πρότεινε το grotesque στο κοινό, ήταν ό,τι πιο απομακρυσμένο από τον κόσμο της αιτιοκρατίας και της πιστής μίμησης του φυσικού κόσμου που τον μάθαινε η κλασική αρχαιότητα να επιδιώκει και να επικροτεί. Στο Μεσαίωνα, όπου εντοπίζονται για δεύτερη φορά δείγματα του grotesque, παλιά και νέα μοτίβα συνδυάζονται και ενσωματώνονται στο χριστιανικό σχήμα όπου εκεί, μέσα από την απεικόνιση των καταστροφικών συνεπειών της αμαρτίας, το grotesque χρησιμοποιείται πλέον ως διδακτικό εργαλείο χωρίς ωστόσο να χάσει την παιγνιώδη διάθεση που είχε κληρονομήσει από το διακοσμητικό grotesque της αρχαιότητας<sup>291</sup>.

Από το Μεσαίωνα και μετά, το grotesque επανεμφανίζεται στην Αναγέννηση, σε μια εποχή που διέπεται από το πνεύμα του ορθολογισμού και την αγάπη προς τις διδαχές των αρχαίων, όπου προκαλεί ανάμεικτες αντιδράσεις. Από τη μια, το αλλοπρόσαλλο, το φανταστικό, το ατομικιστικό και ανορθόδοξο στοιχείο κατέστη σε σχέση με τις παραδεδομένες συνθήκες καλλιτεχνικής οργάνωσης, αντικείμενο γελοιοποίησης και αποδοκιμασίας (κάτι που συνέχισε να υφίσταται μέχρι και το 19<sup>ο</sup> αιώνα<sup>292</sup>)<sup>293</sup>. Αφετέρου, υπήρξαν καλλιτέχνες το 16<sup>ο</sup> αιώνα, ειδικά οι μανιεριστές<sup>294</sup>, που καλωσόρισαν τον εκκεντρικό χαρακτήρα του grotesque ως το μέσο που θα τους προσέφερε την ευκαιρία να επιδείξουν την εφευρετικότητα και τις ιδιαιτερότητές τους, χάρη στις ευφάνταστες μορφές που ανέπτυξε στους κόλπους του<sup>295</sup>.

Καλλιτέχνες που εφάρμοσαν το grotesque στις τέχνες υπήρξαν ο Raphael, ο Luca Signorelli και ο Agostino Veneziano<sup>296</sup>. Επίσης, ο Garcilaco de la Vega, ο ποιητής των θλιβερών, αυλικών τραγουδιών και ο Francisco de Quevedo, ποιητής με αχαλίνωτη φαντασία, δύο από τους σημαντικότερους συγγραφείς του grotesque στο 16<sup>ο</sup> και το 17<sup>ο</sup> αιώνα, χρησιμοποίησαν το grotesque είτε για να περιγράψουν μεταφορικά τα ερωτικά βάσανα είτε ως εργαλείο παρωδίας και σάτιρας<sup>297</sup>. Ο Mikhail Bakhtin στη μονογραφία του *Rabelais and his World*<sup>298</sup>, έχει ασχοληθεί επισταμένως με τη μεσαιωνική, λαϊκή παράδοση και το έργο του François Rabelais *Gargantua and Pantagruel*, γραμμένο σε σειρές στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα (1532-1552). Ο Rabelais είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση συγγραφέα ο οποίος χρησιμοποίησε το grotesque ως ένα δραστήριο στοιχείο, μέρος μιας δυναμικής σχέσης με το σατιρικό<sup>299</sup> και το καρναβαλικό<sup>300</sup> στοιχείο, που επίσης ενσωμάτωνε στα κείμενά του.

Το *Faerie Queene* του Spenser (1590) και το *King Henry IV* του Shakespeare (1596-7) είναι επίσης έργα του 16<sup>ου</sup> αιώνα που έχουν δεχτεί την επίδραση του grotesque η ανάγνωση

αυτών των έργων αποδεικνύει ότι το grotesque λειτούργησε καταλυτικά απέναντι στην κλασική λογική και αναπαράσταση των πραγμάτων. Η αναποδογυρισμένη, καρναβαλική φύση του κόσμου και των όντων που γίνεται η αιτία πρόκλησης γέλιου, κορυφώνεται, και στις δύο περιπτώσεις, μέσα από την περιγραφή των χαρακτήρων των κειμένων: από τη μια, ο πληθυσμός του *Faerie Queene* αποτελείται από απειθάρχητους χαρακτήρες, παγανιστές θεούς, ιπότες του βασιλιά Αρθούρου και τέρατα, όλους εντούτοις εγγεγραμμένους σε ένα απόλυτα ηθικό, θρησκευτικό πλαίσιο, από την άλλη, ο Falstaff ο απείθαρχος ιπότης του *King Henry IV King* και *Henry V*, με την κωμικά δοσμένη τερατώδη διάσταση η οποία υπάρχει ταυτόχρονα με την ευαισθησία και την τρωτότητα ενός ανθρώπου<sup>301</sup>.

Η φύση του grotesque απείχε πολύ από τον δεσπόζοντα κλασικό κανόνα της εποχής σύμφωνα με τον οποίο οι καλλιτέχνες έπρεπε να υπακούουν στο προκαθορισμένο αξίωμα της ενότητας<sup>302</sup>, ο οποίος επισήμανε τις μεγάλες διχοτομίες μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, πραγματικού και φανταστικού, άρρενος και θήλυος<sup>303</sup>. Οι διχοτομίες αυτές όμως γεφυρώθηκαν σε σημείο πλήρους απαλοιφής λόγω του υβριδισμού όχι μόνο των μορφών αλλά και των αναπαριστώμενων κόσμων,<sup>304</sup> η προβολή των οποίων προκαλούσε την αίσθηση, σε κοινό ή αναγνώστες, τόσο της ριζικής ανοικείωσης με τον κόσμο και τον άνθρωπο όσο και του παραλογισμού<sup>305</sup>. Ο συγχωνευμένος δυϊσμός που προκρίνεται από το grotesque ζωντανεύει πλάσματα όπως οι σάτυροι και ο φτερωτός έρωσ<sup>306</sup>, ενώ φίδια, φρύνοι, ερπετά και διάφορα νυκτόβια ζώα<sup>307</sup> πλαισιώνουν επίσης τη σκοτεινή και αμφίβολη grotesque πραγματικότητα.

Μπορεί το grotesque, όπως είδαμε πιο πάνω, να διαφεύγει ακριβούς ορισμού, αλλά αυτό δε σημαίνει ότι παραμένει ακαθόριστο, τουλάχιστο ως προς τα βασικά του γνωρίσματα και τις επιδράσεις του σε θεατές και αναγνώστες. Λόγω της ανεπίλυτης σύγκρουσης ασυμβίβαστων στοιχείων όπως η ζωική και η ανθρώπινη φύση, το τρομακτικό και το κωμικό, το πραγματικό και το φανταστικό, που συνθέτει τον επαναστατικό χαρακτήρα των grotesque έργων, δημιουργούνται, σε διανοητικό και συναισθηματικό επίπεδο, αισθήματα αλλοτρίωσης και ανοικείωσης στον αναγνώστη<sup>308</sup>. Τα τρία στοιχεία που πρέπει εν γένει να έχει ένα καλλιτεχνικό έργο για να θεωρηθεί grotesque και που προσδιορίζουν τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ αυτού και του δέκτη είναι η έκπληξη, ο τρόμος/ η αηδία και το γέλιο<sup>309</sup>.

Το grotesque ενισχύεται από το *σπουδογέλοιο*, τη συνύπαρξη δηλαδή του σοβαρού με το κωμικό χωρίς ωστόσο να μπορούν να διακριθούν τα ακριβή και τα σταθερά όρια μεταξύ τους<sup>310</sup>.

το σπουδογέλοιο πρωτοεμφανίστηκε στην αρχαιότητα, έπειτα στο Μεσαίωνα και πέρασε και στην Αναγέννηση<sup>311</sup>. Ειδικά για το grotesque στο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, ο Bakhtin υπογραμμίζει ότι η λαϊκή παράδοση που επιβίωνε μέσα από τα grotesque έργα ήταν επενδυμένη κυρίως με δυο στοιχεία, τον τρόμο και το γέλιο που μετέτρεπε εν τέλει τον τρόμο σε κάτι ευχάριστο και κωμικό<sup>312</sup>. Μπορεί ο φρικιαστικός και αηδιαστικός χαρακτήρας του κειμένου να ήταν έκδηλος στον αναγνώστη, δεν είναι όμως τόσο προφανής η κωμική του διάσταση<sup>313</sup> η οποία συνιστούσε το πιο σημαντικό όπλο του μεσαιωνικού και αναγεννησιακού grotesque, την πηγή μιας ζωτικής, ανανεωτικής δύναμης<sup>314</sup>.

Ο Harpham δηλώνει με αφοριστικό τρόπο πως όταν ο αναγνώστης ή ο θεατής πάψει να γελά τότε παύει ταυτόχρονα να υπάρχει το grotesque<sup>315</sup>. Ο Κούντερα με το δικό του τρόπο, χαρακτηρίζει το κωμικό στοιχείο ως *μια από τις τρεις μυθικές νεράιδες που έσκυψαν πάνω από την κούνια του μυθιστορήματος*<sup>316</sup>. Το γέλιο είναι εκείνος ο τρόπος μέσω του οποίου μπορούμε να απαλλαγούμε από το φόβο και το αίσθημα του απαγορευμένου που υποσυνείδητα κουβαλάμε μέσα μας από την παιδική μας ηλικία<sup>317</sup>. Η υπέρβαση των εσκαμμένων, η παραβίαση των απαγορεύσεων και η στιγμιαία λύτρωση από τις αναστολές, προκαλούν το γέλιο ως απόλαυση και ευχαρίστηση για όλα αυτά που προσφέρει στον αναγνώστη του το grotesque έργο<sup>318</sup>.

Ο Μίλαν Κούντερα, χρησιμοποιώντας παραδειγματικά την επίδραση που ασκεί στον αναγνώστη το ξεχωριστό έργο, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, όπου το grotesque δηλώνει την παρουσία του<sup>319</sup>, συλλαμβάνει τη διάσταση του γέλιου σε όλο το βάθος και τις αποχρώσεις της και την αποδίδει ως εξής:

[...] (γελάμε) επειδή μια πραγματικότητα αποκαλύπτεται ξαφνικά στην αμφισημία της, τα πράγματα χάνουν την προφανή σημασία τους, ο άνθρωπος απέναντί μας δεν είναι αυτό που νομίζει ότι είναι<sup>320</sup>.

Δυο είναι τα βασικά σημεία που πρέπει να επισημανθούν από το πιο πάνω απόσπασμα, στα οποία περικλείεται όλο το νόημα και η ουσία του grotesque: η αμφισημία και η διάψευση του «είναι». Μέσα σε αυτό το πλαίσιο όμως, δεν μπορεί να εφαρμοστεί η αριστοτελική επιβράβευση αναπαραστάσεων μιας ενιαίας χωροχρονικά, ολοκληρωμένης πράξης, στο κέντρο της οποίας κάθε φορά βρίσκεται ένας ήρωας επιλεγμένος βάσει της σταθερότητας του χαρακτήρα του, για να αναπαραστήσει το καθ' όλου ήθος<sup>321</sup>.

Όπως έχει αναφερθεί, το grotesque, ήδη από την αρχαιότητα, είχε γεννήσει μια μεγάλη ποικιλία φανταστικών και τερατωδών μορφών ή ακόμη υβριδικών όντων, των οποίων η επανεμφάνιση το 15<sup>ο</sup> αιώνα, προκάλεσε την ανατροπή των κλασικών κανόνων και έπληξε τις ανανεωμένες από την Αναγέννηση αριστοτελικές διδαχές. Μέσα από αυτό τα φάσμα πρωτόγνωρων μορφών και σχημάτων δόθηκε η ευκαιρία στους ανθρώπους να αντλήσουν μεγαλύτερη ικανοποίηση από την τέχνη<sup>322</sup>. Ανάλογη ευκαιρία δόθηκε και σε εκείνους τους καλλιτέχνες που τόλμησαν να δημιουργήσουν τις δικές τους φόρμες<sup>323</sup>, καθώς τόσο οι μορφές όσο και οι συνθήκες μέσα στις οποίες τις παρουσίαζαν ήταν τόσο εξωπραγματικές που δεν μπορούσαν να αποδοθούν βάσει των ήδη υφιστάμενων κανόνων καλλιτεχνικής αναπαράστασης.

Κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης, το grotesque αντιμετωπιζόταν ως απότοκο της αχαλίνωτης φαντασίας καθώς μέσα από τα συναφή με αυτό έργα αποθεωνόταν «[...] το φανταστικό, το αφύσικο, το παράξενο και τα όνειρα των ζωγράφων» («sogni dei pittori»)<sup>324</sup>. Το grotesque άνοιξε τις πύλες που προφύλασσαν τη φυσική τάξη των πραγμάτων, επιτρέποντας έτσι στα υπερκόσμια και εξωλογικά στοιχεία να εισβάλουν στην αντικειμενική πραγματικότητα. Το αποτέλεσμα ήταν ο οικείος αριστοτελικός κόσμος του *εικότος* και του *αναγκαίου* να εξωθηθεί τόσο πολύ στα άκρα, ώστε στο τέλος να ανατραπεί από το ανεκδιήγητο και το παράλογο<sup>325</sup>. Μέσα σε αυτό λοιπόν το πλαίσιο καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπου γνώριμα στοιχεία της καθημερινής ζωής περιβάλλονταν και προβάλλονταν μέσα από ένα παράξενο, εφιαλτικό πρίσμα<sup>326</sup>, ο τρόμος/ η αηδία και η έκπληξη κατέστησαν οι κυρίαρχες αντιδράσεις του κοινού, αναγνωστικού και μη.

Η σχέση του grotesque με το φανταστικό είναι σύνθετη και εξαιρετικά λεπτή. Ο Wolfgang Kayser, φροντίζει να διακρίνει το grotesque από το φανταστικό των παραμυθιών ως προς το ότι ο αναγνώστης είναι τόσο εξοικειωμένος με τον κόσμο των παραμυθιών και τα πλάσματά του, ώστε δεν αισθάνεται το παράξενο και δυσοίωνο αίσθημα που προκαλείται μέσα από η σύγχυση της ταυτότητας των κόσμων στο grotesque<sup>327</sup>. Μείζονα ρόλο λοιπόν διαδραματίζει το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται το grotesque ή το φανταστικό:

[...] αν με φανταστικό εννοούμε απλά και μόνο μια έκδηλη εκτροπή από το φυσιολογικό και το φυσικό τότε το grotesque είναι φανταστικό. Αν όμως το φανταστικό αντιτίθεται στο ρεαλιστικό και πρέπει να θεωρηθεί πως το grotesque ανήκει στον κόσμο του φανταστικού, τότε δεν έχουν καμία σχέση<sup>328</sup>.

Ο Gerhard Mensching επαυξάνει, αναφέροντας ότι η διαφορά μεταξύ των φανταστικών και των grotesque έργων είναι ζήτημα προοπτικής αφού ο συγγραφέας του φανταστικού μεριμνά ώστε να είναι πάντοτε σαφές το περίγραμμα του κόσμου μέσα στον οποίο αναπτύσσεται η πλοκή<sup>329</sup>, σε αντίθεση με το δημιουργό grotesque έργων ο οποίος διατηρεί «[...] την αποπροσανατολιστική, ακόμη και τρομακτική, αλλά και δυνητικά κωμική, σύγχυση του πραγματικού με το εξωπραγματικό»<sup>330</sup>.

Το grotesque στην τέχνη και τη λογοτεχνία εμφανίζεται σε κοινωνίες και εποχές που τις χαρακτηρίζουν διενέξεις, ριζικές αλλαγές και αναπροσανατολισμοί<sup>331</sup>. Τα δεδομένα λοιπόν που βρέθηκαν στο στόχαστρο του grotesque του 15<sup>ου</sup> αιώνα και που απειλήθηκαν ήταν η απόλυτη προσήλωση στην εφαρμογή των παραινήσεων της αριστοτελικής *Ποιητικής* (αυτή η κατάσταση πραγμάτων είχε διαμορφώσει μια τακτοποιημένη εικόνα του κόσμου, ένα συμπαγές πλαίσιο μέσα στο οποίο ο χώρος και ο χρόνος ήταν μεγέθη ενιαία και γραμμικά και εξυπηρετούσαν την αναπαράσταση ολοκληρωμένων πράξεων προσώπων που αντιπροσώπευαν τον καθολικό άνθρωπο). Παρ' όλ' αυτά το grotesque διατήρησε πάντοτε κάποια αισθητική σύμβαση ως αντιπροσωπευτική της οικείας πραγματικότητας, ώστε να μπορεί να την σείει συθέμελα χωρίς όμως να την γκρεμίζει, γιατί σε αντίθετη περίπτωση θα δημιουργούσε έναν εντελώς ξένο κόσμο, όπως συμβαίνει στα παραμύθια, και ουδόλως ένα ανοίκειο σύμπαν<sup>332</sup>.

Η αναβίωση της grotesque θέασης και παρουσίασης των πραγμάτων κατοχυρώνεται και μέσα από τις αναπαραστατικές τέχνες, πιο συγκεκριμένα, μέσα από το μανιερισμό<sup>333</sup> (ο όρος επίσης κατάγεται από την ιστορία της τέχνης<sup>334</sup>). Το μανιεριστικό σύνδρομο δημιουργήθηκε λίγο μετά το 1520, όταν πλέον το αναγεννησιακό πνεύμα άρχισε να φθίνει<sup>335</sup>, μέσα σε συνθήκες οξύτατης πνευματικής και πολιτικοκοινωνικής κρίσης της Ευρώπης, που είχε ως αποτέλεσμα τον κατατεμαχισμό του κοινωνικού corpus και τον αναπροσανατολισμό της διάνοησης μέσα στο πλαίσιο των γενικότερων αντιφάσεων και αβεβαιοτήτων, οι οποίες απέρρεαν από την καθολική ρευστότητα της εποχής<sup>336</sup>. Μέσα σε αυτό το κλίμα, οι συνθήκες σταθερότητας και αρμονίας που συντηρούσαν μέχρι τότε το αναγεννησιακό πνεύμα κλονίστηκαν και δημιουργήθηκαν περιθώρια εδραίωσης νέων συστημάτων αξιών με προοδευτικές και διαδεδομένες πλέον εκδηλώσεις όπως ο μανιερισμός<sup>337</sup>.

Ο μανιερισμός ήταν μια διαμαρτυρία, μια αντίδραση εναντίον της αρμονίας και της αναλογίας, εναντίον ακόμη και της ίδιας της λογικής<sup>338</sup>, διακήρυττε τη ρήξη με την κλασική

παράδοση και την επιθυμία για πρωτοτυπία μέσα από τη διαφοροποίηση από το κλασικό πρωτότυπο<sup>339</sup>. Στόχος της μανιεριστικής “επανάστασης” όμως, δεν ήταν η ριζική ανατροπή και ακύρωση του παραδοσιακού τρόπου ευθείας αναπαράστασης αφού οι μανιεριστές διατηρούσαν ως αφετηριακό σημείο για τις δημιουργίες τους την παράδοση της αριστοτελικής μίμησης, και από ένα σημείο και μετά διαφοροποιούνταν, ασκώντας τη δική τους μίμηση που ήταν κατά βάση αναμορφωτική. Έτσι, μέσα από μια σταθερή πορεία παρεκτροπών κατάφερναν να πετύχουν τη διαστρέβλωση, το πραγματικό αναποδογύρισμα των ιδανικών του πρωτότυπου έργου<sup>340</sup>. Ο μανιερισμός που υπήρξε η δεσπόζουσα στο τέλος της Ύστερης Αναγέννησης που ήταν ταυτόχρονα και η προπαρασκευαστική περίοδος για την εμφάνιση και εξάπλωση του μπαρόκ<sup>341</sup>, ορίζεται ως

[...] μια διαδικασία πλεονασμού και υπερβολής στις φόρμες που [...] υπερβαίνει τις κάθε είδους επιδεξιότητες της ρητορικής «άλγεβρας» που χρησιμοποιούσαν οι σχολαστικοί ως εργαλείο γνώσης<sup>342</sup>.

Έτσι, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Claude-Gilbert Dubois, ενώ ένα κλασικό έργο που ακολουθεί τις αριστοτελικές επιταγές, χαρακτηρίζεται κυρίως από τη δεσπόζουσα του μύθου (ο κεντρικός άξονας αναφοράς των έργων), προσανατολισμένου σ’ ένα ορισμένο τέλος (τελεολογία) και αρμονικά οργανωμένου εσωτερικά ως προς τα συστατικά του στοιχεία, στα έργα του μανιερισμού επιδιώκεται η αποκέντρωση, η εισβολή στοιχείων παράξενων και αντιθετικών προς τα απτά, φυσικά δεδομένα<sup>343</sup> και κυριαρχούν ως κινητήριες αρχές του ο κατατεμαχισμός και η διαστροφή<sup>344</sup>. Καλλιτέχνες όπως ο Vinci, ο Μιχαήλ Άγγελος και ο Ronsard, που με τα έργα τους υπηρετούσαν την παραδοσιακή έννοια της μίμησης έγιναν *μανιέρες*, πρότυπα δηλαδή που λειτουργούσαν ως κρίκος ασφαλείας πάνω στον οποίο προσδένονταν καλλιτέχνες όπως ο Solario, ο Vasari και ο d’ Aubigné<sup>345</sup> οι οποίοι έχοντας τις μανιέρες τους ως σταθερό σημείο αναχώρησης, στη συνέχεια, στροβιλίζονταν, απελευθερωμένοι από συμβάσεις και κανόνες, στο σύμπαν της δημιουργίας.

Για να κατανοήσουμε τη διαδικασία καλλιτεχνικής δημιουργίας που ακολουθεί ένας μανιεριστής, θα χρειαστεί να γίνει και πάλι αναφορά στον Claude-Gilbert Dubois ο οποίος την περιγράφει ως εξής:

[...] διαταράζει (ο μανιεριστής) τον μιμητικό μηχανισμό και αλλάζει την κατεύθυνση του δεσμού μεταξύ τριών θεμελιωδών στοιχείων: της ιεράρχησης, της διαδικασίας μετατροπής στοιχείων σε

τεχνητά (artificialisation), της εξατομίκευσης. [...] σπάζει την άμεση σχέση που υπάρχει μεταξύ αναγεννησιακού καλλιτέχνη και της φύσης [...] η αποκέντρωση του μιμούμενου έργου είναι η πρώτη φάση μιας αναδόμησης η οποία κάνει πρωτεύοντα στοιχεία (του έργου) όσα υπήρχαν ως δευτερεύοντα στοιχεία<sup>346</sup>. (δική μου πλαγιογράφηση)

Ενώ μέχρι τότε λοιπόν το φανταστικό είτε αντιμετωπιζόταν καταδικαστικά, υποτιμητικά είτε, βρισκόταν στο περιθώριο όπου το είχε εξορίσει ο Αριστοτέλης («έξω του μύθου»), με το μανιερισμό, συστηματικά πλέον, το περιθωριοποιημένο φανταστικό συνδράμει σε μεγάλο βαθμό στην καλλιτεχνική παραγωγή.

Ο μανιεριστής κατασκεύασε νέες ατραπούς και διοχέτευσε μέσω αυτών πλάσματα, στοιχεία και δεδομένα που η μέχρι τότε η κοινή και η καλλιτεχνική αντίληψη απέρριπτε. Ο μετα-αναγεννησιακός μανιερισμός λειτούργησε ως μια αισθητική του τεχνητού και όχι του φυσικού. Οι μανιεριστές, χωρίς να υπάρχει καμιά πρόθεση κατάχρησης εκ μέρους τους, δήλωναν προσηματικά κατώτεροι των κλασικών δημιουργών και εν αντιθέσει με τις εξαγγελίες τους περί μίμησης του προτύπου που επέλεγαν, διαφοροποιούσαν τα έργα τους κατά βούληση με στόχο να αναδειχθούν ως δημιουργοί<sup>347</sup> και όχι παθητικοί μιμητές. Έτσι, στηριζόμενοι και αυτοί (όπως ήταν η τάση της εποχής) στη ρητορική, έδιναν τεράστια σημασία στην ικανοποίηση των αρχών της ingenium και της inventio<sup>348</sup>.

Το μπαρόκ γεννήθηκε κάποια απροσδιόριστη στιγμή<sup>349</sup>, μέσα στο σύμπαν του Ευρωπαϊκού μανιερισμού<sup>350</sup> που είχε καλλιεργήσει συστηματικά την πολλαπλότητα, την αστάθεια, την ανησυχία και την απορία<sup>351</sup>. Το μπαρόκ χαρακτηρίζεται από την πλειονότητα των μελετητών ως στυλ<sup>352</sup> αλλά και ως ιστορικός όρος<sup>353</sup> και «[...] ως αισθητική, ένα σύνολο συναφών ιδεών, ένα οργανωμένο σύστημα που αφορά όχι μόνο τον καλλιτεχνικό τομέα αλλά και τον κοινωνικό, τον πολιτικό, τον ιδεολογικό, τον ιδιωτικό και δημόσιο βίο»<sup>354</sup>. Σημαντικό ρόλο για την ποικιλία των απόψεων των μελετητών του μπαρόκ ως προς τον καθορισμό της ταυτότητας και της ποιότητάς του διαδραμάτισε και το γεγονός των διαφορετικών όψεων που προσλάμβανε το μπαρόκ αναλόγως της εθνικής λογοτεχνίας στην οποία εκδηλωνόταν<sup>355</sup>.

Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας θα υιοθετηθεί η άποψη του Marcel Raymond, σύμφωνα με τον οποίο το μπαρόκ είναι πάνω απ' όλα μια επιλογή θέασης που μας αποκαλύπτει μια άλλη αλήθεια, αυτήν της συνεχούς κίνησης και μεταμόρφωσης<sup>356</sup>. Το μπαρόκ έχοντας ως στόχο του της αναπαράσταση του μη αναπαριστώμενου, διακηρύττει καταρχάς την αλήθεια της

δύναμης της αλληγορίας μέσα από την οποία εξυψώνεται το μέρος σε σχέση με το όλο, έπειτα, προτιμά την καταστροφική δύναμη αντί της εποικοδομητικής και τέλος, πανηγυρίζει την κατίσχυση του αισθήματος ως του πληρώματος της απουσίας απορρίπτοντας τη λογική ως κυριότητα<sup>357</sup>.

Ο 17<sup>ος</sup> αιώνας θεωρείται ο κατεξοχήν αιώνας κυριαρχίας του μπαρόκ ειδικά σε ό,τι αφορά το δυτικό Ευρωπαϊκό δράμα<sup>358</sup> (αλλά ασφαλώς στοιχεία του μπαρόκ μπορούν να εντοπιστούν στην αρχαία Ρώμη<sup>359</sup> και στους Ελληνιστικούς χρόνους<sup>360</sup>), το οποίο ανακαλύπτεται και πάλι<sup>361</sup> στον 20<sup>ο</sup> και 21<sup>ο</sup> αιώνα (σύμφωνα με τον Walter Benjamin και την Christine Buci-Glucksmann, η φιλοσοφία της μοντέρνας τέχνης άρχισε να διαμορφώνεται μαζί με το μπαρόκ δράμα του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>362</sup>). Προβάλλοντας το μπαρόκ σε μια σύγχρονη, μετα-μοντερνιστική αντίληψη της πραγματικότητας, θα μπορούσε να ειπωθεί πως ό,τι εκείνο διδάσκει, συμφωνεί με την τελευταία, η οποία πιστεύει στην αστάθεια των μορφών λόγω της συνεχούς τους κίνησης και καταλήγει σε μια αναδιπλασιασμένη και επαναλαμβανόμενη δομή σύμπασας της πραγματικότητας, επιβάλλοντας τη λογική του υπερβολικού, τον ενθουσιασμό από το τεχνητό - ιδιαίτερα όταν παράγεται από το κολάζ και την αλληγορία - και κλίνει, τέλος, προς μια νοοτροπία βαθιάς μελαγχολίας<sup>363</sup>.

Όλα όσα πρέσβευε η μπαρόκ οπτική γωνία, έως ένα σημείο, θεωρήθηκαν αντίθετα προς ό,τι εκπροσωπούσε ο αναγεννησιακός κλασικισμός<sup>364</sup> (όρος ο οποίος δεν ενδιαφέρει στο σύνολό της την εργασία αυτή αλλά χρησιμοποιείται για την καλύτερη κατανόηση των βασικών όρων). Σε γενικές γραμμές, ο κλασικισμός συνυπήρχε με το μπαρόκ<sup>365</sup>, αφού καμία περίοδος καλλιτεχνικής δημιουργίας δεν ορίζεται ολοκληρωτικά από μία και μόνο τάση, ρεύμα, κίνημα ή σχολή αλλά δραστηριοποιούνται πολλές, παραπλήσιες μα και αντίθετες σε σύγκριση με τη δεσπόζουσα<sup>366</sup>. Επιπλέον, δεν υπάρχει ομοφωνία για το αν κλασικισμός και μπαρόκ λειτουργούν ως συμπληρωματικές μορφές έκφρασης<sup>367</sup> ή αν αντιπροσωπεύουν εντελώς διαφορετικές προοπτικές<sup>368</sup>.

Τη δεύτερη άποψη ασπάζονται και τεκμηριώνουν περισσότεροι μελετητές οι οποίοι αντιπαραβάλλουν τον εγγενή πληθυντισμό του μπαρόκ προς τη μονιστική θέαση που προτάσσεται από τους εκφραστές της κλασικής αισθητικής αντίληψης<sup>369</sup>. Ενώ οι στόχοι της τελευταίας είναι η προαγωγή της συμμετρίας, της ευπρέπειας, του ορθολογισμού, της σχετικής αντικειμενικότητας και της πιστής μίμησης της αισθητής πραγματικότητας, σε περιόδους όπου οι καλλιτέχνες δεν



υπακούουν σε αυτές τις αξίες κυριαρχεί η ασυμμετρία, η επιτηδευμένη παραβίαση της ευκοσμίας, η φαντασία, η σχετική υποκειμενικότητα και η φανταστική διαταραχή της απτής πραγματικότητας<sup>370</sup>. «Κλασικός» κατά τον Borgerhoff είναι εκείνος που αναπαριστά «[...] το απλό και το φυσικό» ενώ το μπαρόκ διατηρεί μεν την επαφή του με τη φυσικότητα και την απλότητα, αναπτύσσει όμως και κάποια ιδιαίτερα εκφραστικά χαρακτηριστικά εναντίον των οποίων η κλασική ουσία αντιδρά<sup>371</sup>.

Οι μπαρόκ δημιουργοί δεν δίνουν έμφαση στο εμφανές αλλά στη μυστική εμπειρία, εφαρμόζοντας στα έργα τους όλες τις καλλιτεχνικές εκδοχές, στις οποίες υπάρχει διάχυση του πραγματικού και του φανταστικού, του διφορούμενου, του ανείπωτου, του ανερμήνευτου, για να καταλήξουν έτσι στην αναποδογυρισμένη πραγματικότητα του κινδύνου, της αντίφασης, της αταξίας, του φαίνεσθαι<sup>372</sup>. Το μπαρόκ έργο δεν είναι μια αναλυτική επίδειξη μιας αντικειμενικής κατάστασης αλλά η αλληγορία ενός πιστεύω<sup>373</sup>. Όπως έχει αναφέρει και ο Ernst Robert Curtius, ενώ υπάρχει ένας τρόπος να πεις τα πράγματα φυσικώς, υπάρχουν χιλιάδες φόρμες που μπορείς να χρησιμοποιήσεις για να τα πεις α-φύσικα<sup>374</sup>. Το grotesque, ο μανιερισμός και το μπαρόκ προσέφεραν τη μοναδική μέχρι τότε δυνατότητα στον καλλιτέχνη να εκφραστεί δημιουργικά και πρωτότυπα, διατηρώντας ως σημείο αναφοράς του, την απτή, φυσική πραγματικότητα. Η απόλυτη ρήξη με την ευθεία αναπαράσταση της πραγματικότητας δεν επήλθε ποτέ· εκκρεμούσε στο μεταίχμιο της δεσμευμένης ανατροπής και της ρομαντικής φυγής.

Ο όρος *μπαρόκ* δεν αντιμετωπίζεται πάντα με θετικό πρόσημο. Έτσι στο 18<sup>ο</sup> αιώνα το μπαρόκ ταυτίζεται με το υπερβολικό και το παράξενο ενώ ο Karl Borinski και ο Benedetto Croce είχαν αποδώσει την καταγωγή του όρου στο *baroco*, στο όνομα δηλαδή του τέταρτου τρόπου της δεύτερης φιγούρας στη σχολαστική ονοματολογία συλλογισμών που δεν κατέληγε πουθενά και θεωρείτο μάλλον σόφισμα<sup>375</sup>. Υπάρχει τόση ανομοιομορφία στον τρόπο που η κάθε χώρα υποδέχτηκε το μπαρόκ, ώστε σε γενικές γραμμές, Ισπανοί και Γερμανοί αισθάνονταν περήφανοι για την μπαρόκ καλλιτεχνική παραγωγή τους, ενώ Ιταλοί και Γάλλοι – σύμφωνα με την αισθητική που κυριαρχούσε στις χώρες τους - θεωρούσαν ότι ο χαρακτηρισμός των έργων τους ως «μπαρόκ» ήταν κάθε άλλο παρά κολακευτικός<sup>376</sup> γι' αυτό, ειδικά οι Γάλλοι – οι οποίοι βρίσκονταν υπό την ισχυρή επίδραση του κλασικισμού - αντιστάθηκαν σθεναρά στην επίδρασή του<sup>377</sup>.

Ειδικά στη Γερμανία, η ανακάλυψη του λογοτεχνικού μπαρόκ έγινε πολύ αργά λόγω της προκατάληψης που είχαν δημιουργήσει πραγματείες προηγούμενων εποχών απέναντι σε αυτό το είδος πνευματικής παραγωγής με αποτέλεσμα να προβάλλεται μόνο η κυριαρχία των κλασικιστικών σχημάτων και δημιουργών (Gryphius, Lohenstein, Hallmann)<sup>378</sup>. Εντούτοις, μια λεπτομερέστερη εξέταση του φαινομενικά κλασικιστικού συνόλου καλλιτεχνικής παραγωγής του β' μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα, έφερε στην επιφάνεια τη μη-αναγεννησιακή, ήτοι, μπαρόκ φύση των επικρατέστερων υφολογικών χαρακτηριστικών των έργων της εποχής<sup>379</sup>. Πιο συγκεκριμένα, ο Walter Benjamin μέσα από το μοναδικό ολοκληρωμένο έργο του, *The origin of German tragic drama (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*, ένα μείζον μα σκοτεινό κείμενο, χαρτογραφεί, μεταξύ άλλων, τη μέχρι τότε ασαφή αντιστοιχία μεταξύ της αρχαίας αριστοτελικής τραγωδίας και του μπαρόκ αναπαραστατικού δράματος που αναπτύχθηκε το 17<sup>ο</sup> αιώνα στη Γερμανία, του Trauerspiel<sup>380</sup>.

Ο όρος Trauerspiel, χρησιμοποιήθηκε το 17<sup>ο</sup> αιώνα για να δηλώνει από τη μια το συγκεκριμένο είδος δράματος που αναπτύχθηκε τότε και από την άλλη, τα ιστορικά γεγονότα<sup>381</sup>. Η λέξη είναι σύνθετη και τα συνθετικά της αποδίδουν το παιχνίδι (Spiel) της θλίψης (Trauer) [sorrow-play]<sup>382</sup>. Το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται και δρα το Trauerspiel είναι η μπαρόκ μελαγχολία και ο θρίαμβος της απομόνωσης που προωθείται από τη μπαρόκ φαντασία και γλώσσα<sup>383</sup>. Το είδος αυτό του δράματος στηρίζεται στην αλληγορική αναπαράσταση οδηγώντας στα άκρα την ένταση μεταξύ του φυσικού και του υπερβατού κόσμου<sup>384</sup>. Στην παράσταση των έργων αυτών εναλλάσσονται εικόνες του σώματος που υποφέρει και του σώματος που ευχαριστείται, κάνοντας ορατή και κατανοητή τη θνησιμότητα και την ευθραυστότητα του ανθρώπου καθώς βρίσκεται παγιδευμένος στον πεπερασμένο χρόνο του ανθρώπινου βίου<sup>385</sup>.

Το στοιχείο στο Trauerspiel που καταφάσκει την μπαρόκ ταυτότητά του, είναι η συγχώνευση και ταυτόχρονη συνύπαρξη αντιθετικών στοιχείων και καταστάσεων, όπως για παράδειγμα των ζωντανών και των νεκρών. Η επιδίωξη της αλληλεπίδρασης ενάντιων πεδίων, στο Trauerspiel, καταλήγει στην εμφάνιση φαντασμάτων, πλαισιωμένων από ένα χρόνο που δεν είναι ούτε εξατομικευμένος ούτε αμιγώς ιστορικός, ούτε πεπερασμένος αλλά ούτε ενεργός<sup>386</sup>. Ο λόγος που το συγκεκριμένο είδος παρουσιάζει ενδιαφέρον για την έρευνα του φανταστικού, είναι τα ολοκαίνουρια δεδομένα που συστηματικά καλλιέργησαν οι δημιουργοί του, σε σύγκριση με την τραγωδία της αριστοτελικής *Ποιητικής*. Ο Benjamin στο πρώτο μέρος του *Ursprung*

αναφέρει: «[...] το Trauerspiel του γερμανικού μπαρόκ φαίνεται πως ήταν μια καρικατούρα της κλασικής τραγωδίας [...] ήταν η μορφή μιας ανίκανης αναγέννησης της τραγωδίας»<sup>387</sup>.

Το αρχαίο ελληνικό δράμα στηρίχθηκε στην εξέλιξη του μύθου ως μιμήσεως βίου<sup>388</sup> και, στη συγκρότηση της διάνοιας, δηλαδή του καθαρού νοησιακού και λογικού περιεχομένου των λόγων<sup>389</sup>, ενώ ως πρωταγωνιστές, ο τραγωδός χρησιμοποιούσε χαρακτήρες βγαλμένους από μια προ-ιστορική περίοδο ύπαρξης, την εποχή των ηρώων. Επίσης, ενώ σχολιαστές της *Ποιητικής* (Trissino, Castelvetro) πρότασαν ως θεμελιώδεις αρχές του δράματος την ενότητα της πράξης, του χρόνου και του χώρου, η θεματολογία των αρχαίων τραγωδών δεν επιδρούσε πάνω στους δραματουργούς του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>390</sup>. Τέλος, ο αρχαίος τραγωδός ακολουθούσε ένα αυστηρά προδιαγεγραμμένο μοντέλο που δεν επέτρεπε τεχνικές ή θεματικές παρεμβάσεις. Το «δι' ελέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»<sup>391</sup> που σηματοδοτούσε την είσοδο του θεατή στο σύνολο του μύθου για να επιτευχθεί η εξιλίωση, δε συγκινούσε τη νόηση του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>392</sup>.

Το Trauerspiel, από την άλλη, θεματικά έκλινε κατεξοχήν προς συγκινησιακές καταστάσεις που πήγαζαν από την ιστορία και έθετε ως πρωταγωνιστή του όχι ένα θνητό ήρωα που παγιδευόταν από τους αθάνατους θεούς λόγω της φύσης του αλλά, ένα πρόσωπο από τα βασιλικά στρώματα που αντιπροσώπευαν την κρατική εξουσία<sup>393</sup>. Οι θεοί που στην κλασική τραγωδία ήταν οι μόνοι ικανοί να λυτρώσουν το άτομο από το αδιέξοδο, αντικαταστάθηκαν, ειδικά μετά τη δημοσίευση των άρθρων του Γαλιλαίου (1682) που σηματοδότησαν την τελική κατάρρευση του θεοκρατικού δόγματος για το κράτος, από τους μονάρχες και τα πρόσωπα με κρατική εξουσία<sup>394</sup>. Έτσι το κακό τέλος των πρωταγωνιστών - πριγκίπων συμβόλιζε την απώλεια της ελπίδας για το κοινό, που για αυτό το λόγο πλέον θρηνούσε. Η ιστορική σκηνή συγχωνεύτηκε αξεδιάλυτα με τη θεατρική και ο ηγεμόνας έγινε από αντιπρόσωπος της ιστορίας, αντιπρόσωπος και της λογοτεχνίας.

Στηνόνταν έτσι, ένα παιγνίδι αναπαραστάσεων, ένας καθρέφτης που υπηρετούσε την ετερομορφία, μέσα στον οποίο απεικονίζονταν αλληγορικά, ιστορίες θρήνου και μελαγχολίας. Η αίσθηση της ζωής ως ονείρου, που δινόταν μέσω του Trauerspiel, ήταν μία μόνο έκφραση αυτού που γενικότερα εξέφραζε το μπαρόκ θέατρο αλλά και η μπαρόκ περίοδος εν γένει:

[...] την τεχνητή, κοινωνικά δομημένη φύση της πραγματικότητας και την επισφαλή, καταστροφική, αβέβαιη και επικίνδυνη φύση όλης της ανθρώπινης ύπαρξης<sup>395</sup>.

Το στοιχείο του παιγνιδιού διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στην εκδήλωση του μπαρόκ και αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο μεταξύ της εφευρετικότητας, του δράματος και του μύθου<sup>396</sup>. Το παιγνίδι πιστεύεται πως είναι μια εξεικόνιση του εξωτερικού κόσμου ή ακόμη, ένας μετασχηματισμός από όπου κατάγονται οι μεγάλες ενστικτώδεις δυνάμεις της πολιτισμένης ζωής όπως η τέχνη, η ποίηση, η σοφία και η επιστήμη<sup>397</sup>.

Ο Johan Huizinga στη μονογραφία του *Homo Ludens* υποστήριξε πως τόσο η ποίηση όσο και το λειτούργημα του ποιητή γεννήθηκαν μέσα από το παιγνίδι<sup>398</sup> το οποίο είναι

[...] κάτι περισσότερο από απλό φυσιολογικό φαινόμενο ή απλή ψυχολογική αντίδραση [...] (και) η πραγματικότητα του παιγνιδιού εκτείνεται πέρα από τη σφαίρα της ανθρώπινης ζωής, δε θεμελιώνεται σε κάποια έλλογη σχέση [...] βρίσκεται έξω από την αντίθεση φρόνησης και μωρίας και εξίσου έξω από τις αντιθέσεις αλήθειας και ψεύδους, καλού και κακού [...] είναι ελεύθερο [...] (και) δεν είναι «συνήθης» ή «πραγματική» ζωή. Είναι μάλλον ένα πέρασμα από την «πραγματική» ζωή σε μια προσωρινή σφαίρα δραστηριότητας, με εντελώς δική της διάταξη<sup>399</sup>.

Ειδικά το δράμα αποτελεί ένα ξεκάθαρο παράδειγμα παιγνιδιού που διεξάγεται σε πολλά επίπεδα: το ιστορικό υποκείμενο προσπαθεί να υποδυθεί κάποιον άλλο (persona), οι ηθοποιοί προσπαθούν να ερμηνεύσουν ρόλους και να πείσουν τους θεατές πως το έκαναν σαν να ήταν εκείνοι που υποδύονταν, ο δραματικός χωρόχρονος επιδιώκει την εξαφάνιση του πραγματικού και, τέλος η σκηνή ανάγεται στο καθόλου και εξισώνεται με τον κόσμο δημιουργώντας έτσι ένα από τα πιο προσφιλή θέματα του μπαρόκ («όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή»)<sup>400</sup>.

Πέρα όμως από τις καλές τέχνες και το δράμα που θεωρείται η πιο χαρακτηριστική μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης του μπαρόκ στα έργα των Shakespeare, Johnson, Webster, Corneille, Rotrou, Molière, Racine, Lope de Vega, Calderón<sup>401</sup>, πρώτος ο Heinrich Wofflin στο έργο του *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le proplee de l' evolution du style dans l' art moderne* (1952), μεταφέρει τον όρο μπαρόκ και στο χώρο της πεζογραφίας επισημαίνοντας ότι από τα κείμενα που είχε μελετήσει μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν υπήρχαν παρά ελάχιστες αναφορές σε πεζά έργα ως μπαρόκ<sup>402</sup>.

Στο πρώτο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα θεωρητικοί όπως ο Graciàn και ο Tesaurο αμφισβήτησαν τη μέχρι τότε αυτονόητη σύνδεση μεταξύ τέχνης και φύσης, πάνω στην οποία στηρίχθηκε η

έννοια της αληθοφάνειας, υποστηρίζοντας ότι δεν υπήρχε καμία φυσική και άμεση συνάφεια μεταξύ της σκέψης και των πραγμάτων, μεταξύ δηλαδή της αναπαράστασης ενός αντικειμένου μέσω της γραφής και του ιδίου του αντικειμένου<sup>403</sup>. Ο μόνος επαρκής λόγος σύμφωνα με τους θεωρητικούς αυτούς είναι ο επινοητικός λόγος («ingénieux discours») ο οποίος, δημιούργημα της φαντασίας και της ποίησης, στόχο είχε αφενός να προκαλέσει την ευχαρίστηση του αναγνώστη μέσω του θαυμασμού αφετέρου να αποκαλύψει την αλήθεια που υπάρχει πίσω από το πέπλο<sup>404</sup>.

Οι ανησυχίες των θεωρητικών και η κλονισμένη πίστη τους προς τις παραδεδομένες αξίες ήταν απλώς ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της ολικής κατάρρευσης της παράδοσης που στιγμάτισε το 16<sup>ο</sup> και το 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>405</sup>. Η δυσπιστία σχετικά με τον παραδεδομένο τρόπο καλλιτεχνικής αναπαράστασης επέφερε μια βαθιά κρίση της μυθιστορηματικής γραφής το 16<sup>ο</sup> αιώνα με αποτέλεσμα να ατονήσει το ιπποτικό μυθιστόρημα, που μέχρι τότε κυριαρχούσε<sup>406</sup>. Μεταξύ 1580 και 1660 παρατηρείται σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες η εμφάνιση ενός νέου είδους μυθιστορήματος<sup>407</sup>, το οποίο βοήθησε στην υπέρβαση της κρίσης και στην εκ νέου μυθιστορηματική παραγωγή κατά το πρότυπο των ελληνιστικών μυθιστορημάτων, τάση την οποία ξεκίνησε ο Jacques Amyot, ο πρώτος που μετέφρασε στη δημοτική γλώσσα τα *Αιθιοπικά* του Ηλιοδώρου<sup>408</sup>.

Το νέο αυτό είδος είναι το μπαρόκ μυθιστόρημα, το οποίο διαφοροποιήθηκε ριζικά από το ιπποτικό, καθώς διέρρηξε τη μονοτονία της ευθύγραμμης αφήγησης, καθιερώνοντας την αφήγηση *in medias res*, αλλάζοντας τη φύση της δράσης, παραχωρώντας την ελευθερία στον μυθιστοριογράφο να επιδείξει τη δεξιοτεχνία του και αναδεικνύοντας, το κυριότερο, το αίσθημα δηλαδή της κίνησης, της αστάθειας, της αβεβαιότητας του κόσμου και της τύχης, με το να δώσει έμφαση σε περιστατικά όπου περιγράφονταν απάτες, και παιγνιώδεις καταστάσεις λόγω λανθασμένων αναγνωρίσεων<sup>409</sup>. Ό,τι εν γένει περιγράφεται μέσα από τις αφηγηματικές και θεματικές δομές του μπαρόκ μυθιστορήματος δεν είναι τίποτα άλλο από τους απατηλούς μηχανισμούς μιας κοινωνίας που περνάει κρίση μέσα στην οποία διατηρείται το φαίνεσθαι αντί του είναι<sup>410</sup>.

Παρ' όλ' αυτά, η κατάρρευση της παράδοσης, απόρροια της οποίας υπήρξε η διάσπαση των θεσμών και η απατηλότητα των πιστεύω, δεν είχε μόνο αρνητικά αποτελέσματα. Μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της αμφισβήτησης δημιουργήθηκε πρόσφορο έδαφος στο πεδίο της καλλιτεχνικής έκφρασης για την ανάπτυξη της πολυφωνίας μέσα από τη διάδοση του είδους του

διαλόγου αλλά και την πληθώρα των αναφορών και των παραθέσεων αυθεντιών της αρχαιότητας<sup>411</sup>. Στο 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα, τον πέπλο της προερμηνείας που έπεσε μπροστά από τον κόσμο, καθώς περιγράφει ο Κούντερα, μαγικός και υφασμένος από θρύλους, έσκιζε με μια καταστροφική χειρονομία ο Δον Κιχώτης του Θερβάντες<sup>412</sup>, ένα έργο που είναι γέννημα ενός χαρισματικού ατόμου που έχει όμως εμβαπτιστεί στα νάματα μιας εποχής σηματοδεδεμένης από τη σύμπραξη του grotesque, του μανιερισμού και του μπαρόκ εναντίον της ευθείας αναπαράστασης του αισθητού κόσμου.

Η μπαρόκ ποίηση που αναπτύσσεται από το β' μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα και το 17<sup>ο</sup> αιώνα δίνει παραδείγματα δημιουργίας ξεχωριστών ποιητικών κόσμων που γεννιούνται μέσα από το μυαλό και τη φαντασία του ποιητή «[...] ως αντιτιθέμενα μεγέθη προς τον κόσμο της πρακτικής και ηθικής εμπειρίας»<sup>413</sup>. Η ποίηση αυτής της εποχής διακρίνεται σε δυο μεγάλες κατηγορίες: καταρχάς είναι η Μεταφυσική ποίηση με εκπροσώπους όπως ο Donne, ο Herbert, και ο Marvell στην Αγγλία ή ακόμη ο Jean de Sponde στη Γαλλία, ο Paul Fleming στη Γερμανία, στην Ολλανδία ο Constantin Huygens και ο Francisco Gómez de Quevedo από την Ισπανία, η οποία χρησιμοποιεί κατά κόρον το παράδοξο για να φτάσει στον πυρήνα της συναισθηματικής εμπειρίας<sup>414</sup>.

Έπειτα, ο F. J. Warnke επισημάνει την ύπαρξη της μπαρόκ ποίησης της Ακμής (High Baroque poetry) η οποία αναπτύχθηκε στην Αγγλία με τον Richard Crashaw, την Ιταλία με τον Giambattista Marino, το Γερμανό Andreas Gryphius, τον Γάλλο D' Aybigné και το Luis de Góngora από την Ισπανία και με τη συνδρομή της φαντασίας, της κατάχρησης και του οξύμωρου σχήματος, στόχο είχε να ανακατατάσσει τις συγκινησιακές φανταστικές εικόνες μέσα σε ένα εντελώς α-μμητικό πλαίσιο<sup>415</sup>. Μέσα από την ανάπτυξη αυτών των ειδών της ποίησης φαίνεται ξεκάθαρα ότι υπάρχει κοινή δυσπιστία ως προς την εγκυρότητα του φαινομενικού κόσμου έτσι ενώ,

[...] η αναγεννησιακή ποίηση [...] προϋποθέτει μια σίγουρη, σύγχρονη πραγματικότητα μέσα στον κόσμο της εμπειρίας των αισθήσεων, και ως αποτέλεσμα, συγκεντρώνεται σε μεγάλο βαθμό, στην προσεκτική μίμηση αυτού του κόσμου, η μπαρόκ ποίηση καθώς και σημαντικό μέρος της μπαρόκ πεζογραφίας, δυσπιστούν απέναντι στον αισθητό κόσμο και αφιερώνονται με συνέπεια στο να τον υπερβούν<sup>416</sup>

Έχοντας κατά βάση το παιχνίδι, όπως το έχει παρουσιάσει ο Huizinga και, χρησιμοποιώντας υφολογικά εργαλεία και σχήματα λόγου όπως η αντίθεση, το ασύνδετο, η αντιμεταβολή, το οξύμωρο, το παράδοξο, η υπερβολή και η μεταφορά<sup>417</sup>, το μπαρόκ αντιπροσωπεύει εκείνη την ιστορική περίοδο, όπου η ζωή αναπαρίσταται ως ψευδαίσθηση, η τέχνη ως παιχνίδι και ο ηρωισμός ως θυσία<sup>418</sup>. Η μπαρόκ λογική μέσα από τις εμβληματικές εικόνες του ερειπίου, του λαβυρίνθου και της βιβλιοθήκης αποκαλύπτει την απάτη, την πολυπλοκότητα και την πλασματικότητα μιας εποχής που έχει αποξενώσει τον άνθρωπο από την κοινωνία, τον εαυτό του και τη φύση<sup>419</sup> και του προτείνει, ως ουδέτερη δύναμη με σύμμαχο το grotesque, ανακωχή μεταξύ αυτού και της πραγματικότητας μέσα από το φανταστικό.

Το 17<sup>ο</sup> αιώνα, η εμφάνιση του μπαρόκ, όπως έχουμε δει πιο πάνω, προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις της τότε παραδοσιακής κριτικής, αναλόγως της χώρας στην οποία εμφανιζόταν. Κατά κύριο λόγο, η κριτική της κάθε χώρας από τη μια ήταν επιφυλακτική απέναντι στο μπαρόκ, από την άλλη όμως, άφηνε περιθώρια ανάπτυξής του - εκτός από τη Γαλλία<sup>420</sup>, όπου ήταν εντελώς αρνητική απέναντι σε όσα αντιπροσώπευε ο όρος, θεωρώντας τα αντιθετικά προς ό,τι δίδασκε η κλασική αρχαιότητα, η Αναγέννηση και ο νεοκλασικισμός σχετικά με την καλλιτεχνική αναπαράσταση. Παρά το ότι ο όρος *μπαρόκ* χρησιμοποιείται για να περιγράψει όλες σχεδόν τις εκφάνσεις πολιτισμού του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>421</sup>, ο 18<sup>ος</sup> αιώνας, σε ό,τι αφορά στην καλλιτεχνική έκφραση, επιζητεί και επικροτεί την απλότητα και τη φυσικότητα υπακούοντας έτσι στις επιταγές του νεοκλασικού τρόπου δηλαδή την ενότητα σχεδίου και στόχου, τη συμμετρία και τη σαφήνεια, υποβάλλοντας το κάθε τι σε έλεγχο ορθολογιστικό και ηθικό<sup>422</sup>.

Ο νεοκλασικισμός λοιπόν από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα άρχισε να αναπτύσσεται στη Μεγάλη Βρετανία, επηρεασμένος από τις διδαχές της αντίστοιχης εκδήλωσης του κινήματος στη Γαλλία όπως έχουν αναφερθεί πιο πάνω, με εκπροσώπους τους John Dryden, Alexander Pope και Samuel Johnson<sup>423</sup>. Παρ' όλ' αυτά, το 18<sup>ο</sup> αιώνα στη Μεγάλη Βρετανία, μια νέα μορφή μυθιστορήματος που ονομάστηκε *γοθτικό*, παρουσίασε ένα ανατρεπτικό τρόπο καλλιτεχνικής αναπαράστασης της πραγματικότητας. Ο όρος *γοθτικό* πρωτοχρησιμοποιήθηκε στο Μεσαίωνα για να δηλώνονται όλες οι συνήθειες, οι ιδέες και οι πρακτικές που θεωρούνταν βάρβαρες και απολίτιστες και είχαν τις καταβολές τους στις προκαταλήψεις, την αμάθεια, την υπερβολή και την αγριότητα<sup>424</sup>. Έτσι, χαρακτηριζόταν γοθικό οποιοδήποτε κτήριο, ερείπιο, άσμα ή μυθιστόρημα θεωρείτο πως ξεπερνούσε το μέτρο, ήταν κακόγουστο και σκοτεινό.

Αργότερα, ο Διαφωτισμός, καταπολέμησε την αμάθεια και εκρίζωσε τις προκαταλήψεις εκτοπίζοντας ταυτόχρονα κάθε μεταφυσικό στοιχείο που πήγαζε τόσο από διάφορες πρακτικές μαγείας και μυστηρίων όσο και από το χριστιανισμό. Μέσα στο πλαίσιο λοιπόν του ορθολογισμού και της επιστήμης, τα χρόνια του Διαφωτισμού, εδραιώθηκε ένας νέος τρόπος επεξήγησης του σύμπαντος και επαναπροσδιορίστηκε η σχέση μεταξύ του ατόμου και των φυσικών, υπερφυσικών και κοινωνικών νόμων<sup>425</sup>.

Έτσι, ενώ το 18<sup>ο</sup> αιώνα το κοσμικό περιβάλλον ιδιαίτερα στην Αγγλία, αρνιόταν την ύπαρξη υπερφυσικών δυνάμεων, το φανταστικό συστηματοποιήθηκε και προσανατολίστηκε προς την επιστροφή και αναβίωση του ιερού και υπερβατικού στοιχείου μέσα από το γοθικό<sup>426</sup>.



Βέβαια, όπως συνέβαινε σε κάθε περίπτωση εμφάνισης του φανταστικού στα λογοτεχνικά δρώμενα, η αγγλική κριτική έσπευσε τότε να το υποβιβάσει διαφοροποιώντας το από όλα όσα η περιρρέουσα ατμόσφαιρα καθόριζε ως αποδεκτά και ηθικά ωφέλιμα. Το γοτθικό λοιπόν, το 18<sup>ο</sup> αιώνα, παρόλο που είχαν περάσει πολλοί αιώνες από τότε που εμφανίστηκε πρώτη φορά, επενδύθηκε και πάλι με αρνητικό πρόσημο.

Ως όρος, το γοτθικό, χρησιμοποιείτο και πάλι σε κάθε περίπτωση υποτιμητικά και υποβαθμιστικά: είτε επρόκειτο για την αρχιτεκτονική, είτε για τη λογοτεχνία, είτε για τις τέχνες γενικότερα,

Ο όρος «γοτθικό» αντιπροσώπευε την έλλειψη της λογικής, της ηθικής και της ομορφιάς των φεουδαρχικών αξιών, ηθών, εθίμων και έργων<sup>427</sup>.

Απέκτησε λοιπόν ανατρεπτικό χαρακτήρα και ως λειτουργία των γοτθικών έργων ορίστηκε η άσκηση κριτικής κυρίως απέναντι στην καταπίεση που ασκούσε η πολιτική εξουσία<sup>428</sup>.

Όπως κάθε μορφή του φανταστικού, έτσι και το γοτθικό δυσκολεύτηκε να ενσωματωθεί στο corpus της παραδοσιακής, “σοβαρής” λογοτεχνίας και έμεινε μέχρι και τη δεκαετία του 1930<sup>429</sup>, εξορισμένο στο πεδίο της λαϊκής, δημόδους λογοτεχνίας η οποία ανέκαθεν γινόταν μέσω αντίστασης σε συντηρητικές ιδεολογικές τοποθετήσεις<sup>430</sup>. Εκεί, εξορισμένο από το βασίλειο της επίσημης, υψηλής λογοτεχνίας γνώρισε τεράστια αναγνωστική επιτυχία στο πεδίο της λαϊκής λογοτεχνίας και άσκησε καταλυτική επίδραση σε πολλές λογοτεχνικές μορφές αλλά συνέχιζε να αντιμετωπίζεται όχι απλώς ως μέρος του δημόδους πολιτισμού μα ως «[...] ένα σκοτεινό υπόγειο ρεύμα» σε σχέση με την υπόλοιπη, παραδοσιακή, λογοτεχνική παράδοση<sup>431</sup>.

Όπως συνέβη και με τα μπαρόκ έργα, έτσι και το γοτθικό μυθιστόρημα θεωρήθηκε ότι εξέφραζε την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής και πιο συγκεκριμένα, τους φόβους και τις ανησυχίες της μεσαιάς τάξης λόγω των ραγδαίων κοινωνικών (αστυφιλία), οικονομικών (βιομηχανοποίηση), πολιτικών (επανάσταση σε Αγγλία, Γαλλία και Αμερική) και πολιτιστικών (επικράτηση αναγεννησιακού ορθολογισμού έναντι θρησκείας) μεταβολών που συντελούνταν<sup>432</sup>. Όλες αυτές οι αλλαγές που προμήνυαν μια νέα εποχή, φόβισαν και προβληματίσαν τις τότε κοινωνικές τάξεις και αυτός ο φόβος τους διοχετεύτηκε στο γοτθικό το οποίο αντιτάχθηκε στη μεγάλη αλλαγή που τα πάντα προοιωνίζονταν:

Καθώς το παρόν αυτο-μυθοποιείται αποκομμένο από τις σκοτεινές καταβολές του, το γοτθικό το μετατρέπει σ' ένα κόσμο πλήρους αποσύνδεσης και αποξένωσης και κοιτάει πίσω σ' ένα παρελθόν ταυτισμένο με την οργανική ενότητα. Αναζωογονεί τους πεθαμένους και φέρνει πίσω στη ζωή ένα ιδεαλιστικό παρελθόν προσπαθώντας να γιατρέψει τα χάσματα των γρήγορων αλλαγών και να διατηρήσει την ενότητα<sup>433</sup>.

Αυτός ο αναχρονιστικός, κατά τα φαινόμενα, χαρακτήρας του γοτθικού είχε ως αποτέλεσμα – μέσα στο γενικότερο κλίμα υποβιβασμού του - την αντιμετώπιση των γοτθικών μυθιστορημάτων από του Άγγλους κυρίως κριτικούς, ως μέσο επαναφοράς και ανάδειξης του μεσαιωνισμού και των μεσαιωνικών ιδεολογιών<sup>434</sup>, μια κατηγορία όμως που απορρίπτεται από τη σύγχρονη κριτική<sup>435</sup>.

Όταν ο Walpole έγραψε το 1764 το μυθιστόρημα *The Castle of Otranto* με το οποίο εγκαινίασε το είδος του γοτθικού μυθιστορήματος<sup>436</sup>, υπήρχαν ήδη δυο είδη μυθιστορήματος στη διάθεση του αναγνωστικού κοινού της Μεγάλης Βρετανίας: το μυθιστόρημα των ηθών (*The Vicar of Wakefield*, 1766) και το διδακτικό μυθιστόρημα (*Caleb Williams*, 1794)<sup>437</sup>. Παράλληλα, ο ρομαντισμός στην Αγγλία (Keats, Wordsworth, Byron, Shelley), στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα κάνει τα πρώτα του βήματα και παρουσιάζει κάποια κοινά στοιχεία με το γοτθικό αφού και στις δυο περιπτώσεις αφενός υπήρχε αντίδραση απέναντι στο νεοκλασικισμό, αφετέρου προωθούνταν οι φανταστικές δυνάμεις έναντι των λογικών<sup>438</sup>. Το γοτθικό μυθιστόρημα μπορεί να αντιμετωπίζεται παραδοσιακά ως μια συγκεκριμένη πάγια κατηγορία μυθιστορήματος αλλά ό,τι η κριτική του 21<sup>ου</sup> αιώνα αναφέρει ως παραδοσιακό γοτθικό, επιμερίζεται σε διάφορες κατηγορίες αναλόγως του στοιχείου που επιλέγει ο συγγραφέας να τονίσει μέσα στο κείμενό του. Έτσι υπάρχει για παράδειγμα το φανταστικό γοτθικό, το ρομαντικό γοτθικό, το ιστορικό, κοινωνικό ή και καλλιτεχνικό γοτθικό<sup>439</sup>.

Από το 17<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, η ανάγνωση ως πνευματική διαδικασία, γνώρισε μεγάλη αποδοχή και τέθηκε στο επίκεντρο συζητήσεων σχετικά με την εξουσία που ασκεί πλέον στο κοινωνικό όν και στο κατά πόσο έχει τη δύναμη να καθορίζει εντέλει το άτομο και να του υποβάλει την κοινωνική του αποστολή<sup>440</sup>. Ως εκ τούτου, διάφοροι κοινωνικοί φορείς εξέφρασαν έντονες ανησυχίες ως προς το εάν το άτομο ως δέκτης μηνυμάτων ποικίλης ύλης και περιεχομένου μπορεί να ελέγξει τη βαριά ευθύνη που του επέβαλλε η ιδιότητά του ως αναγνώστη. Το περιεχόμενο των γοτθικών μυθιστορημάτων ταυτίστηκε με την έννοια της

ανατροπής, της φυγής, της οπισθοδρομικότητας και της αναβολής ενισχύοντας την άποψη που ήθελε το είδος να διαφθείρει τις οικογενειακές αξίες και τα νεαρά άτομα<sup>441</sup>.

Στη Μεγάλη Βρετανία, το γοτθικό μυθιστόρημα που όπως προαναφέρθηκε παρουσίαζε κοινές συνισταμένες με το ρομαντισμό, επειδή οδηγούσε τον αναγνώστη στον εσωτερικό προβληματισμό, την αμφισβήτηση και την αντίδραση αντιμετωπίστηκε ως ο αντίποδας του ρεαλιστικού και του ηθογραφικού μυθιστορήματος που επικρατούσε τότε στην Αγγλία, μυθιστορηματικά είδη που έστρεφαν το ενδιαφέρον του αναγνώστη σε ζητήματα έξω από τον εαυτό του όπως για παράδειγμα τη θέση του στην κοινωνία και στο πώς να υπάρχει αρμονικά μέσα σε αυτήν<sup>442</sup>.

Ήδη, το έργο *The Castle of Otranto* καθορίζει το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται και αναπτύσσεται το γοτθικό: ολόκληρο το γοτθικό σύμπαν δημιουργείται έχοντας ως κεντρικό άξονα την απάτη<sup>443</sup>. Η ίδια η υπόθεση του μυθιστορήματος κτίζεται βάσει διαστρωματώσεων ψευδών πληροφοριών αφού το βιβλίο εκδίδεται ως μια ψευδεπίγραφη μετάφραση, ενός υποτιθέμενου ιταλικού χειρόγραφου του 16<sup>ου</sup> αιώνα γραμμένου από ένα πρόσωπο που δεν υπήρξε, και περιγράφει τη διαδικασία επίλυσης ενός εγκλήματος που δεν έγινε ποτέ<sup>444</sup>. Το γοτθικό αντιστρέφει οτιδήποτε προκρίνει ο αγγλικός νεοκλασικισμός σε σχέση με τη διαδικασία αναπαράστασης. Εκεί που το ρεαλιστικό μυθιστόρημα καθρεφτίζει ακριβή ομοιώματα του κόσμου και το μυθιστόρημα των ηθών τα υπερ-τελειοποιεί για σκοπούς παραδειγματισμού φτιάχνοντας ουτοπίες, το γοτθικό μυθιστόρημα παρουσιάζει στον αναγνώστη του κάτι εναλλακτικό: τις ετεροτοπίες<sup>445</sup>. Στη συνέχεια εξηγώ το περιεχόμενο της έννοιας *ετεροτοπία*.

Ο όρος *γοτθικό* ως όρος της κριτικής συντηρεί μια αμφισημία άμεσα συνδεδεμένη με τον τρόπο που αναπαριστά την πραγματικότητα. Αφενός θεωρείται ως ένας καθρέπτης ουτοπιών γιατί όπως είδαμε πιο πάνω, διατηρεί μια ιδεώδη ενότητα και συνέχεια με το παρελθόν, αφετέρου λειτουργεί ως καθρέπτης που παρουσιάζει ένα ετερογενές και συγκρουσιακό παρόν<sup>446</sup>. Στο γοτθικό έργο, η κάθε είδους φυσική πραγματικότητα εξοβελίζεται και αντικαθίσταται από αναπαραστάσεις στοιχείων που έχουν ήδη αναπαρασταθεί<sup>447</sup>. Η βάση της μυθοπλασίας του γοτθικού είναι το γλωσσικό σημείο (sign) το οποίο φασματοποιεί (spectralises) οτιδήποτε πρόκειται να αναπαραστήσει<sup>448</sup>.

Σύμφωνα με τη διαδικασία της φασματοποίησης το φυσικό, αντικειμενικό δεδομένο αναποδογυρίζεται και μεταλλάσσεται σε κάτι το φανταστικό το οποίο είναι πλέον απομακρυσμένο από το σημαινόμενό του<sup>449</sup>. Το γοτθικό λοιπόν φασματοποιεί το Μεσαίωνα και τον μετατρέπει σε κάτι άλλο, απομακρυσμένο από το σημαινόμενό του: σε μια ουτοπία η οποία όμως καθώς προσλαμβάνεται από ένα αναγνώστη του 18<sup>ου</sup> αιώνα γίνεται, σε σχέση με τη δική του συγχρονία, μια ετεροτοπία. Έτσι, ο αναγνώστης έχει την ευκαιρία να ασχοληθεί με κόσμους διαφορετικούς από το δικό του ο οποίος τον γεμίζει άγχος και περιορισμούς. Του δίνεται η ευκαιρία να ταυτιστεί με πρόσωπα και καταστάσεις έτερων τόπων που δεν είναι κατ' ανάγκην καλύτεροι από το δικό του, αλλά απλώς διαφορετικοί.

Εξωραίζοντας λοιπόν τα μεσαιωνικά χρόνια, το γοτθικό στήνει ένα απατηλό ουτοπικό καθρέπτη για να προβάλει μέσα σε αυτόν την περιρρέουσα ατμόσφαιρα του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>450</sup> η οποία ορίζεται από το νεοκλασικισμό. Το αποτέλεσμα λοιπόν είναι η δημιουργία ετεροτοπίας. Η όλη διαδικασία είναι τεχνητή, επιτηδευμένη και όσο και αν το γοτθικό μέσα από αυτήν παρουσιάζεται ως κάτι αντίθετο προς τις αρχές του διαφωτισμού, κατ' ουσίαν μοιράζονται τον ίδιο στόχο: να απελευθερώσουν το άτομο<sup>451</sup> από το ψυχοφθόρο άγχος που το γεμίζουν οι κοσμογονικές αλλαγές που συντελούνται γύρω του. Το γοτθικό λοιπόν προσπάθησε, μέσα από τη δημιουργία των ετεροτοπικών του κόσμων, να πετύχει την απελευθέρωση του ατόμου και να το βοηθήσει να ξεπεράσει την αγωνία της συμμόρφωσης και της υπακοής στους κοινωνικούς, οικονομικούς και πολιτικούς κανόνες και φραγμούς.

Η Elizabeth Napier χαρακτηρίζει το γοτθικό μυθιστόρημα ως ένα είδος αστάθειας («a genre of imbalance»<sup>452</sup>) κυρίως λόγω των αντιθετικών τάσεων που το σημάδεψαν εν τη γενέσει του. Ενώ λοιπόν συγγραφείς όπως η Clara Reeve και η Ann Radcliffe προσπαθούσαν να εξισορροπήσουν τα ηθικά και δομικά στοιχεία του γοτθικού μυθιστορήματος με αυτά που υπαγόρευαν οι άλλες κατηγορίες μυθιστορημάτων, ταυτόχρονα, η Mary Shelley και ο Godwin προωθούσαν την αποσπασματοποίηση, την αστάθεια και την ηθική αμφιβολία<sup>453</sup>. Η Maggie Kilgour θεωρεί πως το γοτθικό είναι ένα υβριδικό είδος που τρέφεται από μια ευρεία ποικιλία λογοτεχνικών πηγών όπως είναι οι βρετανικές παραδόσεις και οι μπαλάντες, παρηκμασμένες λογοτεχνικές μορφές που το βοήθησαν να αναβιώσει μετά το Μεσαίωνα ή ακόμη και το αστυνομικό μυθιστόρημα, το οποίο κατάγεται από το γοτθικό<sup>454</sup>. Από αυτές τις μορφές όμως, το γοτθικό δεν μπορεί να αποδεσμευτεί γιατί ως κειμενικές δομές μοιράζονται κοινά γνωρίσματα και ως επικοινωνιακά εργαλεία επιτελούν κοινή λειτουργία<sup>455</sup>.

Από την άλλη, ο Fred Botting<sup>456</sup>, ο Jerrold E. Hogle<sup>457</sup>, ο Chris Baldick και ο Robert Mighall<sup>458</sup> φροντίζουν να διακρίνουν το γοτθικό ως είδος - όταν αναφέρονται στο γοτθικό μυθιστόρημα - και το γοτθικό ως τρόπο (mode) - όταν αναφέρονται στις γοτθικές μορφές και εικόνες που συνεχίζουν να εμφανίζονται στη λογοτεχνία για διάστημα σχεδόν τριών αιώνων (18<sup>ο</sup>-21<sup>ο</sup>). Ο Botting εξηγεί ότι επειδή υπάρχουν στοιχεία του γοτθικού που εξαπλώνονται σε μια ιστορική έκταση πέρα των δυο αιώνων,

[...] η διαδικασία εύρεσης ορισμού για το γοτθικό ως μια ομογενή ειδολογική κατηγορία καθίσταται εξαιρετικά δύσκολη. [Το γοτθικό είναι λοιπόν περισσότερο τρόπος] αφού υπερβαίνει τα λογοτεχνικά είδη και κάθε λογής κατηγορίες που είναι περιορισμένες σε μια λογοτεχνική σχολή ή μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Η εμφάνιση γοτθικών χαρακτηριστικών δια μέσου κειμένων και ιστορικών περιόδων διακρίνει το γοτθικό ως μια υβριδική μορφή, που ενσωματώνει και μεταμορφώνει άλλες λογοτεχνικές μορφές καθώς αναπτύσσει και αλλάζει τις ίδιες του τις συμβάσεις σε συνάρτηση με νεότερους τρόπους συγγραφής<sup>459</sup>.

Θα διαφωνήσουμε με την πιο πάνω άποψη που ουσιαστικά κατατάσσει το γοτθικό στην ίδια θεωρητική κατηγορία με το φανταστικό γιατί πιστεύουμε πως το γοτθικό είναι μια πιο περιορισμένη κατηγορία από το φανταστικό και οτιδήποτε έχει θεωρητικοποιηθεί σχετικά με αυτό, είναι απλώς αναδιατυπώσεις της θεωρίας του φανταστικού. Ακόμη, αποδεικνύοντας την πιο πάνω θέση, ενισχύουμε και την ταυτότητα του φανταστικού ως τρόπο, αφού εντέλει θα αποδείξουμε ότι το γοτθικό δεν συμπαρατάσσεται αλλά περιλαμβάνεται στο φανταστικό. Θεωρώ ευσταθή λοιπόν αυτή την άποψη για λόγους που αναπτύσσω παρακάτω.

Καταρχάς, η επίδραση του γοτθικού στοιχείου στον αναγνώστη περιγράφεται και στοιχειοθετείται βάσει της αντίστοιχης περιγραφής του Τοντόροφ για το φανταστικό. Έτσι, όταν ο αναγνώστης έρχεται σε επαφή με κείμενο του γοτθικού, διστάζει γιατί δεν μπορεί να διακρίνει πού σταματούν τα όρια της λογικής και πού αρχίζει η τρέλα ενώ ο αναγνώστης του φανταστικού διστάζει επειδή δε διακρίνει τον υπερφυσικό από τον αισθητό κόσμο<sup>460</sup>. Ό,τι όμως προβάλλεται για να διαφοροποιήσει το γοτθικό από το φανταστικό θα λέγαμε ότι μάλλον μας προτρέπει να δούμε τα δυο αυτά στοιχεία από μια κοινή προοπτική και όχι να τα διαχωρίζουμε.

Το ζεύγος λοιπόν των αντικρουόμενων όρων λογική και τρέλα που προτάσσουν οι θεωρητικοί του γοτθικού, δεν έχει καμία ουσιώδη διαφορά από το δίπολο αισθητός κόσμος και υπερφυσικό του φανταστικού αλλά λειτουργεί μάλλον συμπληρωματικά, ως κάτι πιο συγκεκριμένο σε σχέση με τη γενικότητα των εννοιών στη δεύτερη περίπτωση. Εξάλλου, η

ταυτόχρονη παρουσία στο κείμενο δύο αντικρουόμενων κωδίκων (κυρίως του πραγματικού και του παράλογου) με απόρροια την παρουσία αντινομίας στο κείμενο (βλ. λογική - τρέλα), συστηματοποιείται από την Chanady Amaryll Beatrice ως ένα από τα θεμελιώδη κριτήρια ελέγχου του φανταστικού<sup>461</sup>.

Επομένως, ως προς την επίδραση των γοθτικών κειμένων στον αναγνώστη, τα κριτήρια που προτάσσονται δεν πείθουν ώστε να δεχτούμε το γοθτικό ως κάτι ανεξάρτητο αλλά μάλλον ως στοιχείο που θα μπορούσε να περιέχεται στο φανταστικό. Με αυτά λοιπόν ως δεδομένα, καταλήγουμε ότι το φανταστικό περικλείει το γοθτικό και πως η αναφορά στον Τοντόροφ και το φανταστικό και η ομοιότητα στον τρόπο που επιδρούν τα κείμενα αυτών των κατηγοριών στον αναγνώστη, ενισχύει την άποψή μας ότι το γοθτικό διατηρεί δεσμούς εξάρτησης προς στο φανταστικό.

Πέρα από την επίδραση στον αναγνώστη, σε ό,τι αφορά στο ίδιο το κείμενο, υπάρχουν πολλά κοινά σημεία μεταξύ φανταστικού και γοθτικού, τόσα που δε μπορούν να περάσουν απαρατήρητα. Πρώτον, παρατηρούμε πως η θεματολογία του γοθτικού μυθιστορήματος τρέφεται από το φανταστικό στοιχείο. Έτσι, βλέπουμε συγγραφείς διαφόρων εθνικών λογοτεχνιών που ασχολήθηκαν με το γοθτικό να φέρνουν στην επιφάνεια θέματα θρησκευτικού αποκρυφισμού (Odoevsky, Cazotte, Balzac), το alter ego (Hoffmann, Gautier), το βρικόλακισμα (Nodier, Gautier, Tolstoy), την κατάρα των πεθαμένων (Schiller, Hoffmann) και τα έμψυχα αγάλματα (Mérimée, Pushkin, Eichendorff)<sup>462</sup>.

Τέλος, ως προς τις τεχνικές της αφήγησης που προτιμούν οι συγγραφείς των γοθτικών έργων και πάλι παρατηρούμε σύγκλιση με τις αντίστοιχες του φανταστικού. Επιδιώκονται λοιπόν οι εγκιβωτισμένες αφηγήσεις, ο τεμαχισμός των ιστοριών σε μικρά μέρη και η έλλειψη αφηγηματικής ακολουθίας<sup>463</sup>. Υπάρχουν ασφαλώς και άλλα γνωρίσματα του γοθτικού που θα μπορούσαν να αναφερθούν αλλά το αποτέλεσμα θα ήταν και πάλι το ίδιο: στο γοθτικό δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να μη μπορεί να αναχθεί στο φανταστικό. Ενώ λοιπόν το φανταστικό θα μπορούσε να επιβιώσει χωρίς το γοθτικό στοιχείο, το ίδιο δε μπορούσε να λεχθεί για την αντίθετη περίπτωση.

Το φανταστικό είναι *sui generis*, δεν υποβαστάζεται ούτε εξαρτά την ύπαρξή του από κανένα έρεισμα ενώ το γοθτικό δεν είναι αυτοφυές ούτε άταρκες όπως είναι ο τρόπος, αλλά είναι

άμεσα συνυφασμένο και εξαρτημένο από το φανταστικό. Έπειτα, το γοτθικό στοιχείο εμφανίστηκε το Μεσαίωνα και επανεμφανίστηκε το 18<sup>ο</sup> αιώνα, συνεχίζοντας έως και τον 20<sup>ο</sup><sup>464</sup> ενώ το φανταστικό, όπως έχουμε δει μέχρι τώρα, εμφανίζεται πολύ πιο πριν από το Μεσαίωνα. Αν το γοτθικό ήταν τρόπος, με την ίδια λογική θα έπρεπε να θεωρούνται τρόποι το μπαρόκ ή το γκροτέσκο, στοιχεία και μορφές των οποίων επίσης συνεχίζουν να χαρακτηρίζουν καλλιτεχνικά έργα ανά τους αιώνες.

Θεωρώ ότι ο χαρακτηρισμός γοτθικό, μπαρόκ ή γκροτέσκο περιγράφει απλώς εκφάνσεις του φανταστικού που δε μπορούσαν να είναι εν ισχύ αν δεν προϋπήρχε το φανταστικό. Το φανταστικό μέσα από το γοτθικό, το μπαρόκ ή το γκροτέσκο παίρνει απλώς το συγκεκριμένο αντίστοιχο σχήμα καθώς διοχετεύεται στο κείμενο. Δεν είναι τυχαίο που τόσο τα γκροτέσκο, τα μπαρόκ όσο και τα γοτθικά κείμενα έχουν ως κύριο, κοινό στόχο τη διάλυση της παραδεδομένης έννοιας της τάξης, του νοήματος και της ταυτότητας· επίσης, μοιράζονται την ίδια τύχη αφού αποσιωπούνται από την εκάστοτε παραδοσιακή λογοτεχνική κριτική της εποχής κατά την οποία εμφανίζονται, η οποία ασχολείται μόνο με ό,τι υποστηρίζει τις ήδη εδραιωμένες ιδέες και όχι με ό,τι τις ανατρέπει.

Αυτό συμβαίνει επειδή όλα τα προαναφερθέντα λογοτεχνικά είδη απορρέουν από την ίδια πηγή: το φανταστικό τα προσπορίζει με την ανάλογη θεματολογία, οργανώνει τις αφηγηματικές δομές των κειμένων και καθορίζει τον επικοινωνιακό τους χαρακτήρα. Γι' αυτό και σε αρκετές περιπτώσεις, λόγω των πολλών κοινών γνωρισμάτων που μοιράζονται αυτές οι κατηγορίες, βλέπουμε έργα τα οποία ο Τοντόροφ χαρακτήρισε ως φανταστικά να κατηγοριοποιούνται από τους μελετητές του γοτθικού ως γοτθικά<sup>465</sup> (ή ως μπαρόκ ή ως γκροτέσκο).

Οι θεωρητικοί του γοτθικού αναγνωρίζοντας σε κάποιο βαθμό τα κοινά στοιχεία του γοτθικού με το φανταστικό, διευκρινίζουν πως ορισμένα από τα γοτθικά έργα δεν μπορούν να ενταχθούν στην κατηγορία του φανταστικού γιατί ο γοτθικός μηχανισμός έχει κάποια δικά του, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα<sup>466</sup>. Καταρχάς στα γοτθικά μυθιστορήματα ένα στοιχείο που ξεχωρίζει τόσο για τη συχνότητα της χρήσης του όσο και για την ένταση της παρουσίας του, είναι η τρέλα. Η τρέλα στα γοτθικά μυθιστορήματα δημιουργεί περίσσειμα, υπερ-αφθονία ερμηνειών χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι απομακρυνόμαστε από την αλήθεια<sup>467</sup>. Η τρέλα είναι μια κατάσταση που την χρησιμοποιεί το γοτθικό χάρη στην ικανότητά της να δημιουργεί παραισθήσεις, να απελευθερώνει απαγορευμένους τρόπους θεώρησης και παρουσίασης του κόσμου, να αποκαλύπτει, με άλλα λόγια, εναλλακτικές ερμηνείες και σημαινόμενα.

Η σημασία του στοιχείου της τρέλας εντάσσεται στο πλαίσιο ενδιαφέροντος των συγγραφέων των γοθικών μυθιστορημάτων για τον ψυχικό κόσμο τόσο των χαρακτήρων όσο και του αναγνώστη, υποβάλλοντας τον τελευταίο σε διάφορες ψυχολογικές δοκιμασίες και διλήμματα κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης<sup>468</sup>. Τα γοθικά μυθιστορήματα προωθούν το στοιχείο της σύγχυσης κυρίως ως προς τα όρια του καλού και του κακού<sup>469</sup> αλλά και μεταξύ λογικής και τρέλας. Για αυτό το λόγο τα κείμενα του γοθικού, μετά την εδραίωση της ψυχανάλυσης ως επιστήμης στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, έγιναν αντικείμενο μελέτης αφού, όπως προαναφέρθηκε, μέσα σε αυτά τα κείμενα οι συγγραφείς περιέκλειαν τους φόβους και την αγωνία του ατόμου του 18<sup>ου</sup> αιώνα που εκδηλώνονταν μπροστά στις κοσμογονικές αλλαγές που τότε συντελούνταν.

Έτσι, θεωρητικοί της λογοτεχνίας που ασχολούνται με την ψυχανάλυση και ενδιαφέρονται να κατανοήσουν τον τρόπο έκφρασης και αντίδρασης του ατόμου και της κοινωνίας μέσα από ό,τι υπονοείται, κρύβεται και απορρίπτεται<sup>470</sup>, μελετούν τα κείμενα του γοθικού βάσει της θεωρίας της ψυχανάλυσης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους μελετητές αυτούς παρουσιάζει το γοθικό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν το γοθικό μυθιστόρημα εσωτερικοποίησε τα αντικείμενα του φόβου και άγχους που πρόβαλλε μέχρι τότε και έγινε πιο ατομικεντρικό εκφράζοντας τις μύχιες ανησυχίες, φοβίες, καταπιεσμένες επιθυμίες και φόβους που οδηγούν τον άνθρωπο στην αβεβαιότητα για τα πάντα, στο να νιώθει έτερος από όλα, ανασφαλής, στο έλεος του uncanny<sup>471</sup>.



<sup>1</sup> Γοργίας, «Ελένης Εγκώμιον», *Η Αρχαία Σοφιστική*, Ν.Μ. Σκουτερόπουλος (επιμέλ.), Π. Καλλιγιάς (μετφρ.-σχόλ.), Γνώση, Αθήνα 1991, 8,11. «[...] λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θεϊότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι [...] ὅσοι δὲ ὄσους περὶ ὄσων καὶ ἔπεισαν καὶ πείθουσι δὲ ψευδῆ λόγον πλάσαντες. εἰ μὲν γὰρ πάντες περὶ πάντων εἶχον τῶν <τε> παροιχομένων μνήμην τῶν τε παρόντων <ἐννοϊαν> τῶν τε μελλόντων πρόνοιαν, οὐκ ἂν ὁμοίως [ὁμοίος ἦν] ὁ λόγος ἠπάτα. νῦν δὲ οὔτε μνησθῆναι τὸ παροιχόμενον οὔτε σκέψασθαι τὸ παρὸν οὔτε μαντεύσασθαι τὸ μέλλον εὐπόρως ἔχει· ὥστε περὶ τῶν πλείστων οἱ πλείστοι τὴν δόξαν σύμβουλον τῆ ψυχῆ παρέχονται. ἢ δὲ δόξα σφαλερὰ καὶ ἀβέβαιος οὔσα σφαλεραῖς καὶ ἀβεβαίοις εὐτυχίαις περιβάλλει τοὺς αὐτῆ χρωμένους»

<sup>2</sup> Κούντερα, Μίλαν, *Οἱ προδομένες διαθήκες* (1993), Γιάννης Η. Χάρης (μετφρ.), Βιβλιοπωλείον τῆν Ἐστίας, Αθήνα 2003, 27-28

<sup>3</sup> Havelock, Eric, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge 1963

<sup>4</sup> Halliwell, Stephen, *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, Princeton University Press, Princeton 2002, 37

<sup>5</sup> Για τὴ διάκριση τοῦ πλατωνικοῦ ἔργου σε περιόδους βλ. Kraut, Richard, «Introduction to the study of Plato», *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, 15 (1-50)

<sup>6</sup> Ἐδῶ ὁ Σωκράτης ἀναφέρεται στὴν ποίηση ἀμφισβητώντας τὴν ἀλήθεια τῶν ιστοριῶν τῆς περὶ θεϊκῶν συγκρούσεων. Για πρώτη φορά οἱ ἀναφορές τοῦ στὴν ποίηση γίνονται παράλληλα με ἀναφορές καὶ σε ἄλλες ὀπτικές τέχνες βλ. Πλάτων, *Εὐθύφρων*, Ν.Μ. Σκουτερόπουλος (εἰσαγ.-μετφρ.-σχόλ.), Καρδαμίτσα, Αθήνα 1982, 6α-ε.

<sup>7</sup> Ὁ Σωκράτης ἐπιτίθεται στὴ θεωρία τοῦ σοφιστῆ Γοργία ὁ ὁποῖος θεωρεῖ ὅτι ἡ τέχνη ποῦ κατέχουν οἱ σοφιστές βελτιώνει τὴν ἀνθρώπινη ζωὴ. Ὁ φιλόσοφος υποστηρίζει ὅμως ὅτι οἱ σοφιστές ἐκμεταλλεύονται τὶς μάζες καὶ γιὰ πρώτη φορά συσχετίζει τὴν ποίηση με τὴ σοφιστικὴ χαρακτηρίζοντάς τὴν ὡς δημηγορία, μιὰ ρητορικὴ τοῦ θεάτρου πρὸ Πλάτων, *Γοργίας, ἢ, Περί ρητορικής*, Μεταφραστικὴ Ομάδα Κάκτου (εἰσαγ.-μετφρ.-σχόλ.), Κάκτος, Αθήνα 1993, 501d-503b, 502c12, 502d2.

<sup>8</sup> Halliwell, Stephen, *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, 39

<sup>9</sup> Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους – Κρίτων*, Θανάσης Σαμαράς (εἰσαγ.- μετφρ.- σχόλ.), Ἐκδόσεις Ζήτηρος, Θεσσαλονίκη 2003, 22a – 22c. «[...] μετὰ γὰρ τοὺς πολιτικοὺς ἦα ἐπὶ τοὺς ποιητὰς τοὺς τε τῶν τραγωδιῶν καὶ τοὺς τῶν [22b] διθυράμβων καὶ τοὺς ἄλλους, ὡς ἐνταῦθα ἐπ’ αὐτοφῶρῳ καταληγόμενος ἑμαυτὸν ἀμαθέστερον ἐκείνων ὄντα. ἀναλαμβάνων οὖν αὐτῶν τὰ ποιήματα ἃ μοι ἐδόκει μάλιστα πεπραγματεῦσθαι αὐτοῖς, διηρώτων ἂν αὐτοὺς τί λέγοιεν, ἴν’ ἅμα τι καὶ μανθάνοιμι παρ’ αὐτῶν. αἰσχύνομαι οὖν ὑμῖν εἰπεῖν, ὦ ἄνδρες, τάληθη· ὅμως δὲ ῥητέον. ὡς ἔπος γὰρ εἰπεῖν ὀλίγου αὐτῶν ἅπαντες οἱ παρόντες ἂν βέλτιον ἔλεγον περὶ ὧν αὐτοὶ ἐπεποιήκεσαν. ἔγνω οὖν αὖ καὶ περὶ τῶν ποιητῶν ἐν ὀλίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ σοφία ποιοῖεν [22c] ἃ ποιοῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες ὥσπερ οἱ θεομάντεις καὶ οἱ χρησμοδοί· καὶ γὰρ οὗτοι λέγουσι μὲν πολλὰ καὶ καλά, ἴσασιν δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι. τοιοῦτόν τί μοι ἐφάνησαν πάθος καὶ οἱ ποιηταὶ πεπονθότες, καὶ ἅμα ἠσθόμην αὐτῶν διὰ τὴν ποίησιν οἰομένων καὶ τᾶλλα σοφωτάτων εἶναι ἀνθρώπων ἃ οὐκ ἦσαν. ἀπῆα οὖν καὶ ἐντεῦθεν τῷ αὐτῷ οἰόμενος περιγεγονέναι ὥπερ καὶ τῶν πολιτικῶν»

<sup>10</sup> Πλάτων, *Ἴων*, Παῦλος Καλλιγιάς (εἰσαγ.), Ν. Μ. Σκουτερόπουλος (μετφρ.), ἐκδόσεις Ἐκκρεμές, Αθήνα 2002. ἡ τέχνη ὡς γνῶση γενικὴ με στοιχεῖα καθολικότητας (πρὶν το 534b)

<sup>11</sup> Για τὴ διαμάχη μετὰ φιλοσοφίας καὶ ποίησης βλ. Asmis, Elisabeth, «Plato on Poetic creativity», *The Cambridge Companion to Plato*, Richard Kraut (εκδ.), Cambridge University Press, Cambridge 1992, 339-340 (338-364)

<sup>12</sup> Πλάτων, *Ἴων*, 533e6-9. «[...] πάντες γὰρ οἷτε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἓκ τέχνης ἀλλ’ ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλά λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως»

<sup>13</sup> Πλάτων, *Ἴων*, 534a3-534d5, 534e. «[...] λέγουσι γὰρ δήπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταὶ ὅτι [534b] ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἓκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι· καὶ ἀληθῆ λέγουσι. κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερὸν, καὶ οὐ πρότερον οἶός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ· ἔως δ’ ἂν τοῦτ’ ἔχη τὸ κτήμα, ἀδύνατος πᾶς ποιεῖν ἀνθρωπός ἐστιν καὶ χρησμοδεῖν. ἄτε οὖν οὐ τέχνη ποιοῦντες καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλά περὶ [534c] τῶν πραγμάτων, ὥσπερ σὺ περὶ Ὀμήρου, ἀλλὰ θεία μοῖρα, τοῦτο μόνον οἶός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ’ ὃ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὤρμησεν, ὃ μὲν διθυράμβους, ὃ δὲ ἐγκώμια, ὃ δὲ ὑπορχήματα, ὃ δ’ ἔπη, ὃ δ’ ἰάμβους· τὰ δ’ ἄλλα φαῦλος αὐτῶν ἕκαστός ἐστιν. οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει, ἐπεὶ, εἰ περὶ ἐνός τέχνη καλῶς ἠπίσταντο λέγειν, κἂν περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων· διὰ ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρῆται ὑπηρεταῖς καὶ [534d] τοῖς χρησμοδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θείοις, ἵνα ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν ὅτι οὐχ οὕτοί εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες οὕτω πολλοῦ ἄξια, οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ’ ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς.[...] μοι δοκεῖ ὁ θεὸς ἐνδείξασθαι ἡμῖν, ἵνα μὴ διστάζωμεν, ὅτι οὐκ ἀνθρώπινά ἐστιν τὰ καλά ταῦτα ποιήματα οὐδὲ ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεῖα καὶ θεῶν, οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἀλλ’ ἢ ἐρμηνῆς εἰσιν τῶν θεῶν, κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἂν ἕκαστος κατέχηται»

<sup>14</sup> Asmis, Elisabeth, «Plato on Poetic creativity», 342 (338-364)

<sup>15</sup> Πλάτων, *Ιων*. ότι η τέχνη έχει το αντικείμενο της. Ποιο είναι του ραψωδού;

<sup>16</sup> Halliwell, Stephen, *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, 41. «[...] Ion is the very reverse of a doctrinaire dialogue. It is a subtle Platonic exercise in the use of schematic dialectic to hint at much more than it ever states. It takes a particularly demanding criterion of poetic knowledge and uses it to find poetry wanting, precisely because its subtext is an attack on culturally widespread but unexamined, or insufficiently substantiated, claims for the authority and wisdom of poets»

<sup>17</sup> Πλάτων, *Ιων*, 9

<sup>18</sup> Ο.π., 16

<sup>19</sup> Ο.π., 28

<sup>20</sup> Πλάτων, *Ιων*, 541a-541b5

<sup>21</sup> Ο.π., 17

<sup>22</sup> Πλάτων, *Κρατύλος ή περί ορθότητος ονομάτων, λογικός*, Γιώργος Κεντρωτής (εισαγ.-μετφρ.-σχόλ.), Πόλις, Αθήνα 2001, 423a και εξής

<sup>23</sup> Ράμφορ, Στέλιος, *Μίμησις εναντίον Μορφής: εξήγησις εις το Περί Ποιητικής του Αριστοτέλους*, Αρμός, Αθήνα 1992-1993, 16

<sup>24</sup> Halliwell, Stephen, *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, 43. «Mimesis permits issues of artistic representation to be framed both in their own terms and in terms of a larger scheme of truth and value. Reference to mimesis promotes the integration of concerns arising from the mimetic arts into an all-encompassing philosophical project»

<sup>25</sup> Πλάτων, *Κρατύλος*, 423a5, 424d6-8, 434a-b

<sup>26</sup> Halliwell, Stephen, *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, 47-48

<sup>27</sup> Πλάτων, *Κρατύλος*, 430a -431b

<sup>28</sup> Halliwell, Stephen, *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, 45-46

<sup>29</sup> Asmis, Elisabeth, «Plato on Poetic creativity», 341-342 (338-364). «In his response to the poets and sophists, Plato sought to change language into an instrument of investigation and moral reform. He aimed in short to replace the logos of the poets and sophists with the logos of the philosophers – those who love wisdom, rather than those who pretend to it»

<sup>30</sup> Ράμφορ, Στέλιος, *Μίμησις εναντίον Μορφής: εξήγησις εις το Περί Ποιητικής του Αριστοτέλους*, 19

<sup>31</sup> Για τον ορισμό των ποιητών βλ. Πλάτων, *Συμπόσιον ή περί έρωτος*, Ηλέκτρα Ανδρεάδη (εισαγ.-σχόλ.-μετφρ.), Κάκτος, Αθήνα 1991, 205b-d

<sup>32</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον ή περί έρωτος*, 210e-211c[209a]. «είσι γάρ οὔν, ἔφη, οἱ ἐν ταῖς ψυχαῖς κυοῦσιν ἔτι μᾶλλον ἢ ἐν τοῖς σώμασιν, ἃ ψυχῇ προσήκει καί κυῆσαι καί τεκεῖν· τί οὔν προσήκει; φρόνησίν τε καί τήν ἄλλην ἀρετήν· ὧν δὴ εἰσι καί οἱ ποιηταὶ πάντες γεννήτορες καί τῶν δημιουργῶν ὅσοι λέγονται εὕρετικοὶ εἶναι·[...] ἀπτόμενος γὰρ οἶμαι τοῦ καλοῦ καί ὁμιλῶν αὐτῷ, ἃ πάλα ἐκύει, τίκει καί γεννᾷ, καί παρῶν καί ἀπῶν μεμνημένος, καί τὸ γεννηθὲν συνεκτρέφει κοινῇ μετ' ἐκείνου, ὥστε πολὺ μείζω κοινωσίαν τῆς τῶν παίδων πρὸς ἀλλήλους οἱ τοιοῦτοι ἴσχουσι καί φιλίαν βεβαιότεραν, ἅτε καλλίωνων καί ἀθανατωτέρων παίδων κεκοινωνηκότες. καί πᾶς ἂν δέξατο ἑαυτῷ τοιούτους παῖδας μᾶλλον γεγονέναι ἢ τοὺς [209d] ἀνθρωπίνους, καί εἰς Ὅμηρον ἀποβλέψας καί Ἡσίοδον καί τοὺς ἄλλους ποιητὰς τοὺς ἀγαθοὺς ζηλῶν, οἷα ἔκγονα ἑαυτῶν καταλείπουσιν, ἃ ἐκείνοις ἀθάνατον κλέος καί μνήμην παρέχεται αὐτὰ τοιαῦτα ὄντα» (δική μου υπογράμμιση)

<sup>33</sup> Asmis, Elisabeth, «Plato on Poetic creativity», 346 (338-364)

<sup>34</sup> Ο.π., 346. «Diotima offers a new interpretation of divine inspiration as the stirring of moral insight in the soul [...] Poetic creation thus becomes a joint enterprise, nurtured by the sympathetic response of a privileged listener. [...] Very strikingly Diotima does not draw a distinction between the creation of a poem and the creation of moral goodness and the poem serves only as a means of conveying this goodness. This poetic ontology is fundamental to Plato's whole conception of poetry: a poem is a linguistic reflection, or image, or a psychic disposition. It is essentially a moral rather than a linguistic construct, formulated in language, it is realized by being imprinted in the soul of another»

<sup>35</sup> Πλάτων, *Πολιτεία ή περί δικαίου, πολιτικός*, Κ.Δ. Γεωργούλης (εισαγ.-σχόλ.-μετφρ.), εκδόσεις Σιδέρης, Αθήνα 21963, 602b-c/ 603b. «Ταῦτα μὲν δὴ, ὡς γε φαίνεται, ἐπιεικῶς ἡμῖν διωμολόγηται, τόν τε μιμητικὸν μηδὲν εἰδέναι ἄξιον λόγου περὶ ὧν μιμεῖται, ἀλλ' εἶναι παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν, τοὺς τε τῆς τραγικῆς ποιήσεως ἀπτομένους ἐν ἱαμβείοις καὶ ἐν ἔπεσι πάντας εἶναι μιμητικούς ὡς οἷόν τε μάλιστα. Πάνυ μὲν οὖν.[c.] Πρὸς Διός, ἦν δ' ἐγώ, τὸ δὲ δὴ μιμεῖσθαι τοῦτο οὐ περὶ τρίτον μὲν τί ἐστιν ἀπὸ τῆς ἀληθείας; [602b-c] Φαῦλη ἄρα φαύλω συγγυνομένη φαῦλα γεννᾷ ἡ μιμητικὴ[603b]»

<sup>36</sup> Ο.π., 392d

<sup>37</sup> Ο.π., 392d

<sup>38</sup> Ο.π., 392d

<sup>39</sup> Ο.π., 393a

<sup>40</sup> Ο.π., 393a

<sup>41</sup> Asmis, Elisabeth, «Plato on Poetic creativity», 347 (338-364)

<sup>42</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, 595c7-598d6, 598d7- 602b11, 602c1-608b2

<sup>43</sup> Ο.π., 596a

<sup>44</sup> Ο.π., 597e. «[...] τὸν τοῦ τρίτου ἄρα γεννήματος ἀπὸ τῆς φύσεως μιμητὴν καλεῖς; Πάνου μὲν οὖν, ἔφη.

Τοῦτ' ἄρα ἔσται καὶ ὁ τραγωδοποιός, εἴπερ μιμητῆς ἔστι, τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας πεφυκώς, καὶ πάντες οἱ ἄλλοι μιμηταί» [μετφρ. *Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, «Οἱ Ἕλληνες», τόμ. 5, εκδότης Οδυσσεύς Χατζόπουλος]

<sup>45</sup> Ο.π., 599d-e. «[...] ὦ φίλε Ὅμηρε, εἴπερ μὴ τρίτος ἀπὸ τῆς ἀληθείας εἰ ἀρετῆς πέρι, εἰδώλου δημιουργός, ὄν δὴ μιμητὴν ὠρισάμεθα, ἀλλὰ καὶ δεύτερος, καὶ οἷός τε ἦσθα γινώσκων ποῖα ἐπιτηδεύματα βελτίους ἢ χειρὸς ἀνθρώπων ποιεῖ ἰδίᾳ καὶ δημοσίᾳ, λέγε ἡμῖν τίς τῶν πόλεων διὰ σὲ βέλτιον ᾤκησεν» [μετφρ. *Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, «Οἱ Ἕλληνες», τ. 5, εκδότης Οδυσσεύς Χατζόπουλος]

<sup>46</sup> Ο.π., 600e

<sup>47</sup> Ράμφος, Στέλιος, *Μίμησις ἐναντίον Μορφῆς: ἐξήγησις εἰς τὸ Περὶ Ποιητικῆς τοῦ Ἀριστοτέλους*, 26

<sup>48</sup> Πλάτων, *Μένων*, Ἑλλη Λαμπριδῆ (εἰσαγ.-μετφρ.), Πάπυρος, Αθήνα 1938, 81b

<sup>49</sup> Ράμφος, Στέλιος, *Μίμησις ἐναντίον Μορφῆς: ἐξήγησις εἰς τὸ Περὶ Ποιητικῆς τοῦ Ἀριστοτέλους*, 27

<sup>50</sup> Ο.π., 28.

<sup>51</sup> Πλάτων, *Φαῖδρος ἢ περὶ ἐρωτος*, Δημ. Δ. Τσιλιβέρδης (εἰσαγ.-σχόλ.-μετφρ.), Κάκτος, Αθήνα 1993, 264c, 268c-d

<sup>52</sup> Πλάτων, *Φαῖδρος*, 261a

<sup>53</sup> Για περαιτέρω ἀνάπτυξη πάνω στη σχέση δέκατου βιβλίου *Πολιτείας* καὶ *Φαῖδρου* βλ. Ράμφος 29-32

<sup>54</sup> Πλάτων, *Νόμοι*, Γιώργος Κουσούνελος (μετφρ.), Βίκου Αναστασοπούλου (εἰσαγ.- επιμέλ. – σχόλ.), Κάκτος, Αθήνα 1992, 668b

<sup>55</sup> Πλάτων, *Τίμαιος ἢ περὶ φύσεως*, Ορέστης Πετδικίδης (εἰσαγ.- επιμέλ.– σχόλ.), Κάκτος, Αθήνα 1993, 47b-47c

<sup>56</sup> Πλάτων, *Πολιτικός ἢ περὶ τῆς βασιλείας*, Ορέστης Πετδικίδης (εἰσαγ.- επιμέλ.– σχόλ.), Κάκτος, Αθήνα 1993, 300c

<sup>57</sup> Woodruff, Paul, «Aristotle on *Mimesis*», *Essays on Aristotle's Poetics*, Amelie Oksenberg Rorty (ed.), Princeton University Press, Princeton 1992, 78 (73-95). «Mimesis in Plato then, is the reproduction of at least some of the qualities of an original, either through impersonation or image-making, sometimes with the aim of deceiving its audience, and sometimes not. In itself, it is neither a good nor a bad thing to do»

<sup>58</sup> Woodruff, Paul, «Aristotle on *Mimesis*», 73 (73-95)

<sup>59</sup> *6+1 δοκίμια για τὴν Ποιητικὴ τοῦ Ἀριστοτέλη*, Amelie Oksenberg Rorty (εἰσαγ.), Κατερίνα Χατζοπούλου (μετφρ.), Δανιήλ Ι. Ιακώβου (επιμέλ.), εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2006, 9

<sup>60</sup> Ἀριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς*, Σίμος Μενάρδου (μετφρ.), Ιωάννης Συκουτρῆς (εἰσαγ.-σχόλ.), Ακαδημία Αθηνῶν – Ελληνικὴ Βιβλιοθήκη/Βιβλιοπωλεῖο τῆς Εστίας, Αθήνα χ.χ., 4 -5 [1448b9-15]. «Εοικασί δὲ γεννησαί μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινές, καὶ αὐταὶ φυσικαί. Τό τε γάρ μιμῆσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί, καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων, ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τό χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας»

<sup>61</sup> Ἀριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς*, [1447<sup>a</sup>]. «Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιήσις, ἐτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ καθαριστικῆς, πασαι τυγχάνουσιν οὐσαι μιμήσεις τὸ σύνολον. Διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν. Ἡ γάρ τῶν ἐν ἐτέροις μιμῆσθαι ἢ τῶ ἕτερον ἢ τῶν ἐτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον»

<sup>62</sup> Ἀριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς*, 1448a-18

<sup>63</sup> Ἀριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς*, 1449b23-24

<sup>64</sup> Ο.π., 1450a28-34, 1450b512

<sup>65</sup> Ο.π., 1451a36-39. «Φανερόν δὲ ἐκ τῶν ἐιρημένων καὶ ὅτι οὐ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατόν κατὰ τὸ εἰκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον»

<sup>66</sup> Halliwell, Stephen, «Ἀπόλαυση, κατανόηση καὶ συναίσθημα στὴν *Ποιητικὴ* τοῦ Ἀριστοτέλη», *6+1 δοκίμια για τὴν Ποιητικὴ τοῦ Ἀριστοτέλη*, Amelie Oksenberg Rorty (εἰσαγ.), Κατερίνα Χατζοπούλου (μετφρ.), Δανιήλ Ι. Ιακώβου (επιμέλ.), εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2006, 123 (113-143)

<sup>67</sup> Woodruff, Paul, «Aristotle on *Mimesis*», 81 (73-95)

<sup>68</sup> Woodruff, Paul, «Aristotle on *Mimesis*», 82 (73-95)

<sup>69</sup> Ἀριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς*, 1451b3-8

<sup>70</sup> Ἀριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς*, 1460b23-26. «Ἀδύνατα πεποιήται, ἡμάρτηται. Ἀλλ' ὀρθως ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτοῦ. Τό γάρ τέλος εἰρηται – εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτό ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος»

<sup>71</sup> Ο.π., 1461b9-16. «Ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποιήσιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. Πρὸς τε γάρ τὴν ποιήσιν αἰρετώτερον πιθανόν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν, <καὶ ἴσως ἀδύνατον> τοιούτους Ζευξίς ἐγραφε, ἀλλὰ βέλτιον. Τό γάρ παράδειγμα δεῖ υπερέχειν. Πρὸς δ' α φασίν τάλογα, οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἀλογόν ἐστιν. Εἰκός γάρ καὶ παρὰ τὸ εἰκός γίνεσθαι»

<sup>72</sup> Halliwell, Stephen, «Απόλαυση, κατανόηση και συναίσθημα στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη», 125

<sup>73</sup> Ο.π., 1460α18-19

<sup>74</sup> Για το *θαυμαστόν*, σ. 222

<sup>75</sup> Ο.π., 1460α10-1460β2. «Προαιρείσθαι τε δει αδύνατα εικότα μαλλον ή αδύνατα απίθανα. Τους τε λόγους μή συνίστασθαι εκ μερων αλόγων, αλλά μάλιστα μὲν μηδὲν έχει αλόγων, ει δέ μή, έξω του μυθεύματος, ώσπερ Οιδίπους τό μή ειδέναι πως Λάιος απέθανεν αλλά μή εν τω δράματι [...] ώστε τό λέγειν ότι ανήρητο άν ο μύθος γελοιον . εξ αρχης γάρ ου δει συνίστασθαι τοιούτους. Αν δε θη και φαίνεται ευλογωτέρως ενδέχεσθαι, και άτοπον. Επει και τά εν Οδύσσεια άλογα τά περι την έκθεσιν,ως ουκ αν ην ανεκτά, δηλον αν γένοιτο, ει αυτο φαυλος ποιητής ποιήσειεν. Νυν δέ τοις άλλοις αγαθοις ο ποιητής αφανίζει ηδύνων τό άτοπον»

<sup>76</sup> Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, 147

<sup>77</sup> Woodruff, Paul, «Aristotle on *Mimesis*», 90 (73-95). «Aristotelian mimesis is not the same as imitation or fiction or reproduction or representation or make-believe; it is not expression; and it is not even the making of images or likenesses [...] unlike imitation, mimesis can take pure fiction as its object. ‘Imitation’ will not work in all contexts [...] mimesis is not fiction, since it can take a fiction for its object. Mimesis is something that is added to fiction, probably with the aim of making it believable and affecting»

<sup>78</sup> Ο.π., 92 (73-95). «Fiction invents, but mimesis allows those inventions to have effects that are normally reserved for actual experiences. It is not enough for a mimetic poet to make up characters and actions; she must also make them convincing and affecting. She must, in other words, endow her creations with something like the power to affect us that they would have if they were real. Fiction is mimetic not in so far as it is made up., but insofar as it is probable enough to trigger our emotions»

<sup>79</sup> Halliwell, Stephen, «Επίλογος: η Ποιητική και οι ερμηνευτές της», *6+1 δοκίμια για την Ποιητική του Αριστοτέλη*, Amelie Oksenberg Rorty (εισαγ.), Κατερίνα Χατζοπούλου (μετφρ.), Δανήλ Ι. Ιακώβου(επιμέλ.), εκδόσεις Βάνιας, Αθήνα 2006, 188 (187-210).

<sup>80</sup> Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002, 23. «The history of mimesis is the record of a set of debates that form themselves around a polarity between two ways of thinking about representational art. The first of these places central emphasis on the “outward-looking” relationship between the artistic work or performance and reality [...] whereas the other gives priority to the internal organization and fictive properties of the mimetic object or act itself. Reduced to a schematic but nonetheless instructive dichotomy, these varieties of mimetic theory and attitude can be described as encapsulating a difference between a “world-reflecting” model [...] and, on the other side, a “world-simulating” or “world-creating” conception of artistic representation»

<sup>81</sup> Ο.π., 267. «[...] poetry received the most explicit and frequent attention from Stoic thinkers, including Zeno, Chrysippus, and other major figures in the succession of the school’s leadership, many of whom quoted poetic texts abundantly in their own writings and strongly tended toward the Platonizing principle that poetry should be judged, in large measure, by the truth and ethical value of its “thought” or (quasi-) propositional content, as well as by poetry’s impact on the emotions»

<sup>82</sup> Diogenes Laertius, *Lives of eminent philosophers*, R. D. Hicks (μετφρ.), τόμ. ΙΙ (Ι-Υ), Harvard University Press, Cambridge – Λονδίνο <sup>8</sup>1991

<sup>83</sup> Στράβων, *Γεωγραφικά*, Loeb Classical Library, Horace Leonard Jones (μετφρ.), Harvard University Press, Cambridge – Massachusetts – Λονδίνο 1917, 1.2.5

<sup>84</sup> Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems*, 269

<sup>85</sup> Diogenes Laertius, *Lives of eminent philosophers*, R. D. Hicks (μετφρ.), τόμ. ΙΙ (Ι-Υ), Harvard University Press, Cambridge – Λονδίνο <sup>8</sup>1991, 7.49-50. «Αρέσκει τοις Στωικοις τον περι φαντασίας και αισθήσεως προτάττειν λόγον, καθότι το κριτήριον, ω η αλήθεια των πραγμάτων γνωσκεται, κατά γένος φαντασία εστί, και καθότι ο περι συγκαταθέσεως και ο περι καταλήψεως και νοήσεως λόγος, προάγων των άλλων, ουκ άνευ φαντασίας συνίσταται. Προηγείται γαρ η φαντασία, ειθ’ η διάνοια εκλαλητική υπάρχουσα, ο πάσχει υπό της φαντασίας, τουτο εκφέρει λόγω. [...] φαντασία εστί τύπωσις εν ψυχή, τουτέστιν αλλοίωσις [...] νοείται δε η φαντασία η από υπάρχοντος κατα το υπάρχον εναπομεγαμμένη και εναποτετυπωμένη και εναπεσφραγισμένη, οία ουκ αν γένοιτο από μη υπάρχοντος»

<sup>86</sup> Ο.π., 7.51.

<sup>87</sup> Ο.π., 7.54.

<sup>88</sup> Morales, Helen, *Vision and Narrative in Achilles Tatius’ Leucippe and Clitophon*, Cambridge Classical Studies, Cambridge, 93

<sup>89</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, 3.395b4, 10.602c4

<sup>90</sup> Στράβων, *Γεωγραφικά*, 1.2.5

<sup>91</sup> Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems*, 270. «[...] the truth-bearing and morally informed representation of reality»

<sup>92</sup> Στράβων, *Γεωγραφικά*, 1.2.6-8. «Αίτιον δ', ότι καινολογία τις εστιν ο μυθος, ου τα κεθεστηκότα φράζων, αλλ' έτερα παρά ταύτα. Ηδύ δέ τό καινόν και ό μή πρότερον έγνω τις. Τούτο δ' αυτό εστι και τό ποιουν φιλειδήμονα. Όταν δέ προση και τό θαυμαστόν και τό τερατώδες, επιτείνει τήν ηδονήν, ήπερ εστί του μανθάνειν φίλτρον»

<sup>93</sup> Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1450a. «[...] λέγω γαρ μύθον τούτον την σύνθεσιν των πραγμάτων»

<sup>94</sup> Ο.π., 1450b και υποσημείωση 5, Συκουτρή

<sup>95</sup> Ο.π., 1.2.8

<sup>96</sup> Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems*, 276-277. «Stoicism could only come to terms with mimesis, it would seem, either by construing it in morally strict and factually literalist terms, or by saving its would-be philosophical credentials through elaborate meta-interpretations of the knowledge and thought it embodied beneath the surface [...] the Stoic worldview was too monolithic, and too uncompromising in its ethical requirements, to tolerate the immersion of mimetic art forms in the full multiplicity of that life whose whole truth Stoicism itself professes to know»

<sup>97</sup> Πλούταρχος, «Πώς δει τον νέον ποιημάτων ακούειν» (Audiendis Poetis), *Ηθικά*, Αντώνιος Κατσούρος (εισαγ.-μετφρ.-σχόλ.), Εκδοτικός οίκος Ι.Ν. Ζαχαροπούλου, Αθήνα 1957, 15d.

<sup>98</sup> Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems*, 278

<sup>99</sup> Ο.π., 280. «His conceptions of mimesis consequently detaches the ideas and beliefs expressed in poetry from the personal feelings or commitments of the poet and espouses a notion of fictionally hypothetical utterances whose status is directly contrasted with “the truth about the nature of reality”»

<sup>100</sup> Philodemus, *On Poems: book 1*, Richard Janko (μετφρ.-εκδ.-σχόλ.), Oxford University Press, Oxford 2000, 235, 239

<sup>101</sup> Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems*, 285

<sup>102</sup> Ο.π., 295-296

<sup>103</sup> Πλούταρχος, «Πώς δει τον νέον ποιημάτων ακούειν» (Audiendis Poetis), 25b-d. «Εκεινο δ' ουχ άπαξ αλλά πολλάκις υπομηστέον εστί τους νέους, ενδεικνυμένους αυτοις ότι μιμητικήν η ποίησις υπόθεσιν έχουσα κόσμω μέν και λαμπρότητι χρηται περί τάς υποκείμενας πράξεις και τά ήθη, τήν δ' ομοίωτηταν του αληθους ου προλείπει, της μιμήσεως εν τω πιθανω τό αγωγόν εχούσης. Διό και κακίας και αρετήσημεία μεμιγμένα ταις πράξεσιν η μή παντάπασι της αληθείας ολιγορούσα συνεκφέρει μίμησις [...] Ανευ δέ τους αληθους μάλιστα μέν η ποιητική τω ποικίλω χρήται και πολυτρόπω. Τό γάρ εμπάθές και παράλογον και απροσδόκητον, ω πλείστη μέν έκπληξις έπεται πλείστη δέ χάρις, αι μεταβολαι παρέχουσι τοις μύθοις. Τό δ' απλούν απαθές και άμυθον. Όθεν ουτε νικωντας αει πάντα ποιούσι τούς αυτούς ουτ' ευημερουντας ουτε κατορθουντας»

<sup>104</sup> Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 917b15

<sup>105</sup> Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems*, 305. Όπου αλήθεια είναι οι γενικές καταστάσεις της πραγματικότητας, πιο συγκεκριμένα της πραγματικότητας ως βιώματος από την προοπτική του ανθρώπου

<sup>106</sup> Ο.π., 302

<sup>107</sup> Λογγίνος, Διονύσιος, *Περί Ύψους*, Μ.Ζ. Κοπιδάκης (ερμηνευτική απόδοση), Κείμενα Ελληνικά, Ηράκλειο 1990, 42

<sup>108</sup> Ο.π., 1.3

<sup>109</sup> Ο.π., 15.1 «Όγκου και μεγαληγορίας και αγώνος επί τούτοις, ω νεανία, και αι φαντασία παρασκευαστικώταται [...] καλείται μεν γαρ κοινως φαντασία παν το σπωσουν εννόημα γεννητικόν λόγου παριστάμενον. Ήδη δ' επί τούτων κεκράτηκε τουνομα όταν α λέγεις υπ' ενθουσιασμού και πάθους βλέπειν δοκης και υπ' όψιν τιθης τοις ακουουσιν»

<sup>110</sup> Ο.π., 47-48

<sup>111</sup> Ο.π., 45-47

<sup>112</sup> Ο.π., 15.8-9. «ου μην αλλά τα μεν παρά τοις ποιητικαις μυθικωτέραν έχει την υπερέκπτωσιν, ως έφην, και πάντη το πιστόν υπεραίρουσαν, της δε ρητορικής φαντασίας κάλλιστον αει το έμπρακτον και ενάληθες, δειναι δε και έκφυλοι αι παραβάσεις ηνικ' αν η ποιητικόν του λόγου και μυθώδες το πλάσμα και εις παν προέκπιπτον [το] αδύνατον»

<sup>113</sup> Ο.π., 308.

<sup>114</sup> Philostratus, *The life of Apollonius of Tyana*, Christofer P. Jones ((μετφρ.-εκδ.), books V-VIII (VI), Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – Λονδίνο 2005, 6,19. «Οι Φειδίαι δέ» είπε «και οι Πραξιτέλεις μων ανελθόντες ες ουρανόν και απομαζάμενοι τα των θεών ειδη, τέχνην αυτά εποιούντο, ή ετερόν τι ην, ό εφίστη αυτους τω πλάττειν;» «Ετερον» έφη «και μεστόν γε σοφίας πράγμα». «Ποιον;» ειπεν «ου γαρ αν τι παρά την μίμησιν ειποις. «Φαντασία» έφη «ταυτα ειργάσατο σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός. Μίμησις μέν γάρ δημιουργήσει ό ειδεν, φαντασία δέ και ο μή ειδεν, υποθήσεται γάρ αυτό πρός την αναφοράν του όντος, και μίμησιν μέν πολλάκις εκκρούει έκπληξις, φαντασία δέ ουδέν, χωρει γάρ ανεκπηκτος πρός αυτη υπέθετο»

<sup>115</sup> Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems*, 310

<sup>116</sup> Λογγίνος, Διονύσιος, *Περί Ύψους*, 15.1-2

<sup>117</sup> Morales, Helen, *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, 93

<sup>118</sup> Ο.π., 92

- <sup>119</sup> Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems*, 312
- <sup>120</sup> Burke, Peter, *The European Renaissance: centers and peripheries*, Blackwell Publishers, Oxford 1998, 33. βλ και Curtius, Robert Ernst, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Willard R. Trask (μετφρ.), Princeton University Press, Princeton 1990, 20
- <sup>121</sup> Curtius, Robert Ernst, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 256
- <sup>122</sup> Ο.π., 25
- <sup>123</sup> Ο.π., 25
- <sup>124</sup> Ο.π., 54
- <sup>125</sup> Ο.π., 36-37. «Ελεύθερες τέχνες ονομάζονταν οι μη κερδοσκοπικές τέχνες με τις οποίες καταγινόταν μόνο ο ελεύθερος άνθρωπος» (δική μου μετάφραση)
- <sup>126</sup> Ο.π., 54
- <sup>127</sup> Ο.π., 55
- <sup>128</sup> *Directorium Inquisitorum*, edition of 1578, Book 3, 137. Online in the Cornell University Witchcraft Collection.
- <sup>129</sup> Feldhay, Rivka, *Galileo and the Church*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, 1
- <sup>130</sup> Ο.π., 34
- <sup>131</sup> Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems*, 341
- <sup>132</sup> Ο.π., 46
- <sup>133</sup> Panofsky, Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Icon Editions, Νέα Υόρκη 1972, 84
- <sup>134</sup> Lima, Costa Luiz, *Control of the imaginary: reason and imagination in modern times* (1984), University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, 4
- <sup>135</sup> Curtius, Robert Ernst, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 55
- <sup>136</sup> Ο.π., 56. βλ. και Burke, Peter, *The European Renaissance: centers and peripheries*, 19
- <sup>137</sup> Ο.π., 39
- <sup>138</sup> Ο.π., 56
- <sup>139</sup> Ο.π., 342-3
- <sup>140</sup> Bourgain, Pascale, «Théorie littéraire. Le Moyen Age latin», *Histoire des poétiques*, Jean Bessière - Eva Kushner - Roland Mortier - Jean Weisgerber (επιμέλ.), Presses Universitaires de France, Παρίσι 1997, 47 (35-55)
- <sup>141</sup> Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems*, 341
- <sup>142</sup> Bourgain, Pascale, «Théorie littéraire. Le Moyen Age latin», 47 (35-55)
- <sup>143</sup> Ο.π., 341
- <sup>144</sup> Bailin, Sharon, «Invenzione e Fantasia: The (Re) Birth of Imagination in Renaissance Art», *Interchange: A Quarterly Review of Education*, τεύχ. 36, αριθμ. 3, Σεπτέμβριος 2005, 257-258 (257-273)
- <sup>145</sup> Bourgain, Pascale, «Théorie littéraire. Le Moyen Age latin», 53 (35-55)
- <sup>146</sup> Curtius, Robert Ernst, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 470, 475 (για την επιβίωση της έννοιας της ποιητικής μανίας στο Μεσαίωνα)
- <sup>147</sup> Ο.π., 36
- <sup>148</sup> Bourgain, Pascale, «Théorie littéraire. Le Moyen Age latin», 41 (35-55)
- <sup>149</sup> Curtius, Robert Ernst, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 251-255
- <sup>150</sup> Bourgain, Pascale, «Théorie littéraire. Le Moyen Age latin», 39-41 (35-55)
- <sup>151</sup> Ο.π., 42. βλ και Hilde de Ridder-Symoens, «Between Babel and Anglo-Saxon Imperialism? English-taught-programmes and language policies in European Higher Education», *Yesterday's news? The language issue in higher education throughout history*, Academic Cooperation Association (ACA) - Club de la Fondation Universitaire/Universitaire Stichting., 30 September 2005
- <sup>152</sup> Ο.π., 41
- <sup>153</sup> Curtius, Robert Ernst, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 255
- <sup>154</sup> Bailin, Sharon, «Invenzione e Fantasia: The (Re) Birth of Imagination in Renaissance Art», 271-272 (257-273)
- <sup>155</sup> Montano, Rocco, «Italian Humanism: Dante and Petrarch», *Italica*, τεύχ. 50, αριθμ. 2 (καλοκαίρι 1973), 214 – 215 (205-221)
- <sup>156</sup> Curtius, Robert Ernst, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 255
- <sup>157</sup> Montano, Rocco, «Italian Humanism: Dante and Petrarch», 220 (205-221)
- <sup>158</sup> Panofsky, Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, 10
- <sup>159</sup> Vasoli, C., «La premiere querelle des “anciens” et des “modernes” aux origines de la renaissance», *Classical Influences on European Culture a.d. 1500-1700*, R.R. Bolgar (εκδ.), Cambridge University Press, Cambridge 1976, 71 (67-80)
- <sup>160</sup> Montano, Rocco, «Italian Humanism: Dante and Petrarch», 215-216 (205-221)
- <sup>161</sup> Panofsky, Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, 10
- <sup>162</sup> Ο.π., 10-11
- <sup>163</sup> Montano, Rocco, «Italian Humanism: Dante and Petrarch», 217(205-221)

<sup>164</sup> Ο.π., 5-9

<sup>165</sup> Για το διαχωρισμό της Αναγέννησης σε περιόδους βλ. Peter Burke, *The European Renaissance: centers and peripheries*, 13

<sup>166</sup> Burke, Peter, *The European Renaissance: centers and peripheries*, 1, 2, 170

<sup>167</sup> Ο.π., 32

<sup>168</sup> Montano, Rocco, «Italian Humanism: Dante and Petrarch», 217 (205-221)

<sup>169</sup> Burke, Peter, *The European Renaissance: centers and peripheries*, 28-9

<sup>170</sup> Ο.π., 28-9

<sup>171</sup> Montano, Rocco, «Italian Humanism: Dante and Petrarch», 219 (205-221)

<sup>172</sup> Ο.π., 220

<sup>173</sup> Parr, James A., «A modest proposal: that we use alternatives to borrowing (Renaissance, Baroque, Golden Age) and levelling (Early Modern) in periodization», *Hispania*, τεύχ. 84, αριθμ. 3 (Σεπτέμβρης, 2001), 410 (406-416)

<sup>174</sup> Rigolot, François, *Le texte de la Renaissance: des rhetoriciens à Montaigne*, Librairie Droz, Genève 1982, 257-258

<sup>175</sup> Vasoli, C., «La premiere querelle des “anciens” et des “modernes” aux origines de la renaissance», 71 (67-80)

<sup>176</sup> Baldwin, Charles Sears, *Renaissance Literary Theory and Practice: classicism in the rhetoric and poetic of Italy, France, and England 1400-1600*, Columbia University Press, Gloucester – Massachussets 1959, 18

<sup>177</sup> Ο.π., 5-6

<sup>178</sup> Minturno, Antonio, *De poeta* (1559), W. Fink (εκδ.), Μόναχο 1970, 14. Baldwin, Charles Sears, *Renaissance Literary Theory and Practice: classicism in the rhetoric and poetic of Italy, France, and England 1400-1600*, 4

<sup>179</sup> Montano, Rocco, «Italian Humanism: Dante and Petrarch», 216 (205-221)

<sup>180</sup> Baldwin, Charles Sears, *Renaissance Literary Theory and Practice: classicism in the rhetoric and poetic of Italy, France, and England 1400-1600*, 8

<sup>181</sup> Ο.π., 4

<sup>182</sup> Baron, Hans, «The Querelle of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance Scholarship», *Journal of the History of Ideas*, τεύχ. 20, αριθμ. 1 (Ιανουάριος 1959), 15 (3-22)

<sup>183</sup> Vasoli, C., «La premiere querelle des “anciens” et des “modernes” aux origines de la renaissance», 67 (67-80)

<sup>184</sup> Rice Jr., E. F., «The Humanist Idea of Christian Antiquity and the Impact of Greek Patristic Work on Sixteenth-Century thought», *Classical Influences on European Culture a.d. 1500-1700*, R.R. Bolgar (εκδ.), Cambridge University Press, Cambridge 1976, 202 (199-203)

<sup>185</sup> Vasoli, C., «La premiere querelle des “anciens” et des “modernes” aux origines de la renaissance», 71 (67-80): πρόκειται αφενός για τη γλώσσα που χρησιμοποιούσαν στην εκπαίδευση και είχε ως βάση της την αυστηρή διαλεκτική των *sophistes britanniques*, αφετέρου για την *elogentia* όπως την καθόριζαν οι μορφές της παραδοσιακής ρητορικής, και ποιητικής

<sup>186</sup> Ο.π., 72-73 (67-80)

<sup>187</sup> Baron, Hans, «The Querelle of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance Scholarship», 17 (3-22)

<sup>188</sup> Ο.π., 10 (3-22)

<sup>189</sup> Ενδεικτικά, κάποια έργα της εποχής που εκφράζουν αυτές τις αντιλήψεις είναι: Niccolò Machiavelli, *Discourse on the First Ten Books of Titus Livy* (1531), Loys Le Roy, *De la Vicissitude ou Variété des Choses* (1575)

<sup>190</sup> Baron, Hans, «The Querelle of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance Scholarship», 7, 11 (3-22)

<sup>191</sup> Ο.π., 13 (3-22)

<sup>192</sup> Vasoli, C., «La premiere querelle des “anciens” et des “modernes” aux origines de la renaissance», 77 (67-80)

<sup>193</sup> Feldhay, Rivka, *Galileo and the Church*, 1, 3, 9

<sup>194</sup> Ο.π., 9

<sup>195</sup> Ο Francis Bacon δίδαξε ένα νέο τρόπο συλλογιστικής πορείας (επαγωγική) στη φιλοσοφία, όπου άνοιξε νέους δρόμους στην προσέγγιση της επιστήμης. Προώθησε με σθένος την άποψη ότι η γνώση είναι δύναμη (*Meditations*) ενώ θεωρούσε ότι η τυπογραφία, η πυρίτιδα και η πυξίδα έφεραν την επανάσταση στη λογοτεχνία, τον πόλεμο και τη ναυτιλία σε τόσο μεγάλο βαθμό που οι συνεπαγόμενες αλλαγές επηρέασαν τόσο βαθιά τον κόσμο, όσο δεν τον είχε επηρεάσει μέχρι τότε καμία αυτοκρατορία, καμία αίρεση, καμία προσωπικότητα (*Novum Organum, Liber I, CXXIX*). Ακόμη, ο Bacon αναφέρθηκε στη χαμένη Ατλαντίδα

<sup>196</sup> Υπήρξε ένας από τους πρωτεργάτες της επιστημονικής επανάστασης. Διάσημος για το αφοριστικό *dubito, ergo cogito, ergo sum* (αμφιβάλλω, άρα σκέφτομαι, άρα υπάρχω). Για τον Καρτέσιο τη μόνη αναμφισβήτητη γνώση, από τη στιγμή που οι αισθήσεις δεν μπορούν να προσφέρουν ένα αξιόπιστο αποτέλεσμα, μπορεί να μας την προσφέρει το γεγονός ότι είμαστε σκεπτόμενα αντικείμενα. Τεράστια υπήρξε η συμβολή του και στα μαθηματικά και ειδικά στη γεωμετρία

- <sup>197</sup> Baron, Hans, «The Querelle of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance Scholarship», 13, 15 (3-22)
- <sup>198</sup> O' Neil, J. Richard, «Hardy, Auvray, Du Ryer and the “Querelle des Anciens et des Modernes”», *The French Review*, τεύχ. 33, αριθμ. 2 (Δεκέμβριος 1959), 116 (116-122)
- <sup>199</sup> Baron, Hans, «The Querelle of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance Scholarship», 6, 8, 13, 15 (3-22)
- <sup>200</sup> Vasoli, C., «La premiere querelle des “anciens” et des “modernes” aux origines de la renaissance», 68 (67-80 )
- <sup>201</sup> Τσιρόπουλος, Κώστας Ε., «Ζωή και Ζωγραφική παράδοση: σχόλια για τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο», *Τετράδια Ευθύνης*, [αφιέρωμα: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Κρης εποίει: τετρακόσια πενήντα χρόνια της γέννησής του], τεύχ. 31, 1991, 89, 91 (84-93)
- <sup>202</sup> Βρεττάκος, Νικηφόρος «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος», *Τετράδια Ευθύνης*, [αφιέρωμα: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Κρης εποίει: τετρακόσια πενήντα χρόνια της γέννησής του], τεύχ. 31, 1991, 9 (9)
- <sup>203</sup> Ηλιοπούλου – Ρογκαν, Ντόρα «Ο Γκρέκο και το σύνδρομο της ένταξής του», *Τετράδια Ευθύνης*, [αφιέρωμα: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Κρης εποίει: τετρακόσια πενήντα χρόνια της γέννησής του], τεύχ. 31, 1991, 46 (43-47)
- <sup>204</sup> Bertaux, Emile, «Σχόλια για τον Γκρέκο», *Τετράδια Ευθύνης*, [αφιέρωμα: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Κρης εποίει: τετρακόσια πενήντα χρόνια της γέννησής του], Σούλα Νικολοπούλου (μετφρ.), τεύχ. 31, 1991, 145 (141-147)
- <sup>205</sup> Bailin, Sharon, «Invenzione e Fantasia: The (Re) Birth of Imagination in Renaissance Art», 260-261 (257-273)
- <sup>206</sup> Ο.π., 272 (257-273)
- <sup>207</sup> Lima, Costa Luiz, *Control of the imaginary: reason and imagination in modern times*, 17. «The veto exercised against fiction is not directed categorically against subjectivity [...] to the contrary, there exists a possible legitimation for the subjectivity to the extent that it presents itself according to a model acceptable to all, doctores and commons, Humanists and representatives of ecclesiastical thought alike. How was that form of presentation to be achieved? A point of general agreement immediately appears in the foregoing: both camps' positions consider nobility of language, elegantia sermonis, to be an indispensable condition for the literary work that they envision [...] The trumpeted polish of elegantia sermonis implied a divorce from the status of fiction, the effective possibility of reconciling service to the faith with reverence of classical models, and the necessity of bringing together individual expression and “objective parameters”»
- <sup>208</sup> Curtius, Robert Ernst, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 71
- <sup>209</sup> Lima, Costa Luiz, *Control of the imaginary: reason and imagination in modern times*, 17
- <sup>210</sup> Rigolot, François, *Le texte de la Renaissance: des rhetoriciens à Montaigne*, 26
- <sup>211</sup> Burke, Peter, *The European Renaissance: centers and peripheries*, 21
- <sup>212</sup> Hathaway, Baxter, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Cornell University Press, Ithaca – Νέα Υόρκη 1962, 304
- <sup>213</sup> Montano, Rocco, «Italian Humanism: Dante and Petrarch», 216 (205-221)
- <sup>214</sup> Hathaway, Baxter, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, 309
- <sup>215</sup> Baldwin, Charles Sears, *Renaissance Literary Theory and Practice: classicism in the rhetoric and poetic of Italy, France, and England 1400-1600*, 164-165, 178-179
- <sup>216</sup> Baker – Smith, Dominic, «Juan Vives and the Somnium Scipionis», *Classical Influences on European Culture a.d. 1500-1700*, R.R. Bolgar (εκδ.), Cambridge University Press, Cambridge 1976, 240 (satirical fiction), 243
- <sup>217</sup> Baldwin, Charles Sears, *Renaissance Literary Theory and Practice: classicism in the rhetoric and poetic of Italy, France, and England 1400-1600*, 15
- <sup>218</sup> Halliwell, Stephen, «Απόλαυση, κατανόηση και συναίσθημα στην Ποιητική του Αριστοτέλη», *6+1 δοκίμια για την Ποιητική του Αριστοτέλη*, Amelie Oksenberg Rorty (εκδ., επιμέλ.), Κατερίνα Χατζοπούλου (μετφρ.), Δανήλ Ι. Ιακώβου (επιμέλ.), εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2006, 135 (113-143)
- <sup>219</sup> Rigolot, François, *Le texte de la Renaissance: des rhetoriciens à Montaigne*, 264
- <sup>220</sup> Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Press, Oxford 1971, 34
- <sup>221</sup> Howell, W. S., «Poetics, Rhetoric, and Logic in Renaissance criticism», *Classical Influences on European Culture a.d. 1500-1700*, 155. βλ. επίσης Howell, W. S., *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1956, (155-162)
- <sup>222</sup> Ο.π., 155 (155-162)
- <sup>223</sup> Ο.π., 158 (155-162)
- <sup>224</sup> Iser, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary: charting Literary Anthropology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore – Λονδίνο 1991, 31-34
- <sup>225</sup> Ο.π., 31
- <sup>226</sup> Lima, Costa Luiz, *Control of the imaginary: reason and imagination in modern times*, 17
- <sup>227</sup> Howell, W. S., «Poetics, Rhetoric, and Logic in Renaissance criticism», 158-159 (155-162)
- <sup>228</sup> Hathaway, Baxter, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, 304



- <sup>229</sup> Baldwin, Charles Sears, *Renaissance Literary Theory and Practice: classicism in the rhetoric and poetic of Italy, France, and England 1400-1600*, 61
- <sup>230</sup> Hathaway, Baxter, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, 310
- <sup>231</sup> Tomitano, Bernardino, *Quattro Libri della lingua thoscana*, 411. [Hathaway, Baxter, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, 314]
- <sup>232</sup> Hathaway, Baxter, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, 315
- <sup>233</sup> Ο.π., 316, 328
- <sup>234</sup> Ο.π., 320, 323
- <sup>235</sup> Ο.π., 320
- <sup>236</sup> Fracastoro, Girolamo, *Turrius, sive de poetica dialogus*, Ruth Kelso (μετφρ.), University of Illinois Studies in Language and Literature, τόμ. IX, Urbana 1924, 69
- <sup>237</sup> Hathaway, Baxter, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, 317
- <sup>238</sup> Ο.π., 323
- <sup>239</sup> Ο.π., 326
- <sup>240</sup> Cornilliat, François - Langer, Ulrich, «Histoire de la poétique au XVIe siècle», *Histoire des poétiques*, Jean Bessière, Eva Kushner; Roland Mortier, Jean Weisgerber (επιμέλ.), Presses Universitaires de France, Παρίσι 1997, 134-135 (119-162)
- <sup>241</sup> Bailin, Sharon, «Invenzione e Fantasia: The (Re) Birth of Imagination in Renaissance Art», 269 (257-273)
- <sup>242</sup> Burke, Peter, *The European Renaissance: centers and peripheries*, 60
- <sup>243</sup> Ο.π., 11
- <sup>244</sup> Hathaway, Baxter, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, 6-7
- <sup>245</sup> Burke, Peter, *The European Renaissance: centers and peripheries*, 104
- <sup>246</sup> Ο.π., 13. Για το διαχωρισμό της Αναγέννησης σε περιόδους (πρώιμη – μέση – ύστερη)
- <sup>247</sup> Αλμπέρτι, Λεον Μπαττίστα, *Περί Ζωγραφικής*, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (εισαγ.-μετφρ.-σχόλ.), εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1993, 38 (για την προοπτική), 50
- <sup>248</sup> Ο.π., 43
- <sup>249</sup> Ο.π., 174-175
- <sup>250</sup> Panofsky, Erwin, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, 12
- <sup>251</sup> Schwartz, Martin, «Ut pictura poesis»: <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/utpicturapoesis.htm>
- <sup>252</sup> Lee, R. W., «Ut pictura poesis: the Humanistic theory of Painting», *Art Bulletin*, τόμ. XXII, 1940, 196 (197-269)
- <sup>253</sup> Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, II.I, VI.19-21
- <sup>254</sup> Ο.π., 1448α
- <sup>255</sup> Howell, W. S., «Poetics, Rhetoric, and Logic in Renaissance criticism», 203 (155-162)
- <sup>256</sup> Ο.π., 204
- <sup>257</sup> da Vinci, Leonardo, *Trattato*, III, 411
- [http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leonardo/trattato\\_della\\_pittura/html/index.htm](http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leonardo/trattato_della_pittura/html/index.htm)
- <sup>258</sup> Hathaway, Baxter, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, 5
- <sup>259</sup> Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems*, 172
- <sup>260</sup> Ο.π., 350
- <sup>261</sup> Lee, R. W., «Ut pictura poesis: the Humanistic theory of Painting», 204 (197-269)
- <sup>262</sup> Ο.π., 207-209
- <sup>263</sup> Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts and Modern Problems*, 346-347
- <sup>264</sup> Ο.π., 151
- <sup>265</sup> Hathaway, Baxter, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, 37
- <sup>266</sup> Ο.π., 81-82
- <sup>267</sup> Lima, Costa Luiz, *Control of the imaginary: reason and imagination in modern times*, 22. «The theoreticians [...] even when translating or commenting on Aristotle, maintained themselves radically estranged from him on key issues. Aristotelian mimesis presupposed a concept of physis [...] that contained two aspects: natura naturata and natura naturans, respectively, the actual and the potential. Mimesis had relation only to the possible, the capable of being created – to energeia [...] Among the thinkers of Renaissance, in contrast, the position of the possible would come to be occupied by the category of the verisimilar, which, of course, depended on what is, the actual, which was then confused with the truth»
- <sup>268</sup> Ο.π., 34. «Poetry does not possess truth; at most it approaches it, through verisimilitude. Its savage core is feigned and mendacious, and only beautiful composition vouchsafes it the right to exist at all. The Renaissance poetologists work like advocates who know beforehand that their case is lost. Their efforts consist in avoiding the maximum sentence, and they achieve that goal by locating the fictional on the lowest plane of human knowledge and restricting its field of operation»
- <sup>269</sup> Burke, Peter, *The European Renaissance: centers and peripheries*, 181-203

- <sup>270</sup> Ο.π., 203-203
- <sup>271</sup> Ο.π., 210-214
- <sup>272</sup> Ο.π., 213, 227-228
- <sup>273</sup> Barnard, Mary E., *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Duke Monographs in Medieval and Renaissance Studies, αριθμ. 8, Duke University Press, Durham 1987, 8
- <sup>274</sup> Harpham, Geoffrey, «The Grotesque: First Principles», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχ. 34, αριθμ. 4, Καλοκαίρι 1976, 461
- <sup>275</sup> Burke, Peter, *The European Renaissance: centers and peripheries*, 179
- <sup>276</sup> Thomson, Philip, *Το Γκροτέσκο (Η γλώσσα της Κριτικής)* (1972), Ιουλία Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου (μετφρ.), εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1984, 19, 23
- <sup>277</sup> Harpham, Geoffrey, «The Grotesque: First Principles», 461 (461-468)
- <sup>278</sup> Barnard, Mary E., *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, 8
- <sup>279</sup> Για τον ορισμό του uncanny βλ. Freud, Sigmund, «The uncanny» (1919), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, James Strachey (εκδ.), τεύχ. 17, The Hogarth Press, Λονδίνο 1953-74, 217-256
- <sup>280</sup> Steig, Michael, «Defining the Grotesque: an attempt at Synthesis», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχ. 29, αριθμ. 2, Χειμώνας 1970, 258-260 (253-260)
- <sup>281</sup> Barasch, Frances K., «Definitions: Renaissance and Baroque, Grotesque Construction and Deconstruction», *Modern Language Studies*, τεύχ. 13, αριθμ. 2, Άνοιξη 1983, 60-65 (60-65)
- <sup>282</sup> Danow, David K., *The Spirit of Carnival: magical realism and the grotesque*, The University Press of Kentucky, Kentucky 1995, 34-35
- <sup>283</sup> Podol, Peter L., «The Grotesque Mode in contemporary Spanish Theater and Film», *Modern Language Studies*, τεύχ. 15, αριθμ. 4, Fifteenth Anniversary Issue (Φθινόπωρο 1985), 194-207 (194-207)
- <sup>284</sup> Hatzfeld, Helmut, «The Baroque from the viewpoint of the Literary Historian», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχ. 14, αριθμ. 2 [=Second special issue on Baroque Style in various Arts (Δεκέμβριος 1955)], 156 (156-164)
- <sup>285</sup> Danow, David K., *The Spirit of Carnival: magical realism and the grotesque*, 35. Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World*, Helene Iswolsky (μετφρ.), Indiana University Press, Indiana 1984, 38-39. Ilie, Paul, «Bécquer and the Romantic Grotesque», *PMLA*, τ. 83, αριθμ. 2 (Μάης 1968), 312-331
- <sup>286</sup> Danow, David K., *The Spirit of Carnival: magical realism and the grotesque*, 43. Thomson, Philip, *Το Γκροτέσκο (Η γλώσσα της Κριτικής)*, 97
- <sup>287</sup> Ο.π., 463
- <sup>288</sup> Barnard, Mary E., *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, 11
- <sup>289</sup> Barasch, Frances K., «Definitions: Renaissance and Baroque, Grotesque Construction and Deconstruction», 60 (60-65)
- <sup>290</sup> Thomson, Philip, *Το Γκροτέσκο (Η γλώσσα της Κριτικής)*, 23-24
- <sup>291</sup> Barnard, Mary E., *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, 11-12
- <sup>292</sup> Thomson, Philip, *Το Γκροτέσκο (Η γλώσσα της Κριτικής)*, 26
- <sup>293</sup> Clayborough, Arthur, *The Grotesque in English Literature*, Clarendon Press, Λονδίνο 1965, 6
- <sup>294</sup> Barnard, Mary E., *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, 12
- <sup>295</sup> Ο.π., 8
- <sup>296</sup> Ο.π.
- <sup>297</sup> Ο.π., 12-13
- <sup>298</sup> Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World* (1968), Helene Iswolsky (μετφρ.), Indiana University Press, Indiana 1984
- <sup>299</sup> Thomson, Philip, *Το Γκροτέσκο (Η γλώσσα της Κριτικής)*, 66-67
- <sup>300</sup> Danow, David K., *The Spirit of Carnival: magical realism and the grotesque*, 33-34
- <sup>301</sup> Barasch, Frances K., «Definitions: Renaissance and Baroque, Grotesque Construction and Deconstruction», 62-63 (60-65)
- <sup>302</sup> Dubois, Claude-Gilbert, «Le Baroque: methods d' investigation et essais de definition », *litteratures classiques, le baroque en question*, Didier Souiller (επιμέλ.), αριθμ. 36 – Άνοιξη 1999, Honore Champion, Παρίσι, 25 (23-40)
- <sup>303</sup> Buci-Glucksmann, Christine, *Baroque Reason: the Aesthetics of Modernity*, Patrick Camiller (μετφρ.), Sage Publications, Λονδίνο 1994, 140
- <sup>304</sup> Harpham, Geoffrey, «The Grotesque: First Principles», 464 (461-468)
- <sup>305</sup> Steig, Michael, «Defining the Grotesque: an attempt at Synthesis», 253 (253-260)
- <sup>306</sup> Barasch, Frances K., «Definitions: Renaissance and Baroque, Grotesque Construction and Deconstruction», 61 (60-65)
- <sup>307</sup> Harpham, Geoffrey, «The Grotesque: First Principles», 462 (461-468)

- <sup>308</sup> Thomson, Philip, *To Γκροτέσκο (Η γλώσσα της Κριτικής)*, 15, 48, 52, 90
- <sup>309</sup> Harpham, Geoffrey, «The Grotesque: First Principles», 463 (461-468)
- <sup>310</sup> Bakhtin, Mikhail, *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (1929), Αλεξάνδρα Ιωαννίδου (μετφρ.), εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2000, 169-170
- <sup>311</sup> Barnard, Mary E., *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, 19
- <sup>312</sup> Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World*, 1968, 38-39
- <sup>313</sup> Thomson, Philip, *To Γκροτέσκο (Η γλώσσα της Κριτικής)*, 84
- <sup>314</sup> Danow, David K., *The Spirit of Carnival: magical realism and the grotesque*, 36
- <sup>315</sup> Harpham, Geoffrey, «The Grotesque: First Principles», 464 (461-468)
- <sup>316</sup> Κούντερα, Μιλάν, *Ο πέπλος: δοκίμιο σε επτά μέρη* (2005), Γιάννης Η. Χάρης (μετφρ.), Ι. Δ. Κολάρου και Σιας Α.Ε., Αθήνα 2005, 96
- <sup>317</sup> Steig, Michael, «Defining the Grotesque: an attempt at Synthesis», 259-260 (253-260)
- <sup>318</sup> Thomson, Philip, *To Γκροτέσκο (Η γλώσσα της Κριτικής)*, 86
- <sup>319</sup> Sullivan, Henry W., *Grotesque Purgatory: a Study of Cervantes's Don Quixote, Part II*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1996
- <sup>320</sup> Κούντερα, Μιλάν, *Ο πέπλος: δοκίμιο σε επτά μέρη*, 132
- <sup>321</sup> Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1453a
- <sup>322</sup> Burke, Peter, *The European Renaissance: centers and peripheries*, 179
- <sup>323</sup> Harpham, Geoffrey, «The Grotesque: First Principles», 463 (461-468)
- <sup>324</sup> Ο.π., 467 (461-468)
- <sup>325</sup> Ο.π., 463 (461-468)
- <sup>326</sup> Thomson, Philip, *To Γκροτέσκο (Η γλώσσα της Κριτικής)*, 15, 48, 52, 90
- <sup>327</sup> Kayser, Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, Ulrich Weisstein (μετφρ.), Indiana University Press, Bloomington 1963, 184
- <sup>328</sup> Thomson, Philip, *To Γκροτέσκο (Η γλώσσα της Κριτικής)*, 38
- <sup>329</sup> Mensching, Gerhard, *Das Grotteske im modernen Drama*, διατριβή, Βόννη 1961, 37
- <sup>330</sup> Thomson, Philip, *To Γκροτέσκο (Η γλώσσα της Κριτικής)*, 40
- <sup>331</sup> Ο.π., 22
- <sup>332</sup> Harpham, Geoffrey, «The Grotesque: First Principles», 462 (461-468)
- <sup>333</sup> Steig, Michael, «Defining the Grotesque: an attempt at Synthesis», 253 (253-260)
- <sup>334</sup> Hatzfeld, Helmut, «The Baroque from the viewpoint of the Literary Historian», 157 (156-164)
- <sup>335</sup> Dubois, Claude-Gilbert, *Le Baroque en Europe et en France*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1995, 37
- <sup>336</sup> Dubois, Claude-Gilbert, «Le Baroque: methods d' investigation et essais de definition », 29 (23-40)
- <sup>337</sup> Dubois, Claude-Gilbert, *Le Baroque en Europe et en France*, 37
- <sup>338</sup> Burke, Peter, *The European Renaissance: centers and peripheries*, 101
- <sup>339</sup> Dubois, Claude-Gilbert, «Le Baroque: methods d' investigation et essais de definition », 35 (23-40)
- <sup>340</sup> Dubois, Claude-Gilbert, *Le Baroque en Europe et en France*, 38
- <sup>341</sup> Hatzfeld, Helmut, «The Baroque from the viewpoint of the Literary Historian», 157
- <sup>342</sup> Dubois, Claude-Gilbert, «Le Baroque: methods d' investigation et essais de definition », 27 (23-40)
- <sup>343</sup> Ο.π., 35
- <sup>344</sup> Dubois, Claude-Gilbert, *Le Baroque en Europe et en France*, 42
- <sup>345</sup> Ο.π., 38
- <sup>346</sup> Ο.π., 38-39
- <sup>347</sup> Ο.π., 38-39
- <sup>348</sup> Curtius, Robert Ernst, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 296
- <sup>349</sup> Warnke, F. J., «Baroque once more: Notes on a literary period», *New Literary History*, τεύχ. 1, αριθμ. 2, A Symposium on Periods, Χειμώνας 1970, 146 (145-162)
- <sup>350</sup> Ο.π., 162
- <sup>351</sup> Dubois, Claude-Gilbert, «Le Baroque: methods d' investigation et essais de definition », 35-36 (23-40). βλ επίσης και Dubois, Claude-Gilbert, *Le Baroque en Europe et en France*, 43. Borgerhoff, E. B. O., «Mannerism » and « Baroque »: a simple Plea », *Comparative Literature*, τεύχ. 5, αριθμ. 4, Φθινόπωρο 1953, 325. Hatzfeld, Helmut, «The Baroque from the viewpoint of the Literary Historian», 159
- <sup>352</sup> Curtius, Robert Ernst, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 11. Blunt, Anthony, «Baroque architecture and Classical Antiquity», *Classical Influences on European Culture a.d. 1500-1700*, R.R. Bolgar (εκδ.), Cambridge University Press, Cambridge 1976, 350 (349-354). Dubois, Claude-Gilbert, «Le Baroque: methods d' investigation et essais de definition », 23 (23-40). Raymond, Marcel, *Baroque et Renaissance poétique*, Librairie José Corti, Παρίσι 1985, 62
- <sup>353</sup> Warnke, F. J., «Baroque once more: Notes on a literary period», 146 (145-162)

- <sup>354</sup> Dubois, Claude-Gilbert, *Le Baroque en Europe et en France*, 43
- <sup>355</sup> Wellek, Rene, «The concept of Baroque n Literary Scholarship», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχ. 5, αριθμ. 2, Special Issue on Baroque in various Arts, Δεκέμβριος 1946, 77-109
- <sup>356</sup> Raymond, Marcel, *Baroque et Renaissance poétique*, 38
- <sup>357</sup> Buci-Glucksman, Christine, *Baroque Reason: the Aesthetics of Modernity*, 70,71
- <sup>358</sup> Souiller, Didier, «Le Baroque, et après?», *litteratures classiques, le baroque en question*, Didier Souiller (επιμέλ.), αριθμ. 36 – Άνοιξη 1999, Honore Champion, Παρίσι, 341 (327-342). Warnke, F. J., «Baroque once more: Notes on a literary period», 148 (145-162)
- <sup>359</sup> Buci-Glucksman, Christine, *Baroque Reason: the Aesthetics of Modernity*, 77
- <sup>360</sup> Heyl, Bernard C., «Meaning of Baroque», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχ. 19, αριθμ. 3, Άνοιξη 1961, 275 (275-287)
- <sup>361</sup> Souiller, Didier, «Le Baroque an question(s)», *litteratures clissiques, le baroque en question*, Didier Souiller (επιμέλ.), αριθμ. 36 – Άνοιξη 1999, Honore Champion, Παρίσι, 10 (5-13)
- <sup>362</sup> Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, Λονδίνο 1998. Buci-Glucksman, Christine, *Baroque Reason: the Aesthetics of Modernity*, 66
- <sup>363</sup> Buci-Glucksman, Christine, *Baroque Reason: the Aesthetics of Modernity*, 11, 134
- <sup>364</sup> Dubois, Claude-Gilbert, «Le Baroque: methods d' investigation et essais de definition », 26, 34 (23-40)
- <sup>365</sup> Heyl, Bernard C., «Meaning of Baroque», 281 (275-287)
- <sup>366</sup> Jakobson, Roman, «Η δεσπόζουσα», *Δοκίμια για τη γλώσσα της Λογοτεχνίας*, Roman Jacobson, Άρης Μπερλής (μετφρ.), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1998, 115. Αγγελάτος, Δημήτρης, *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, «Νέα Σύνορα»- Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1997, 115 (115-121). Warnke, F. J., «Baroque once more: Notes on a literary period», 145 (145-162)
- <sup>367</sup> Dubois, Claude-Gilbert, *Le Baroque en Europe et en France*, 18
- <sup>368</sup> Για μια ολοκληρωμένη αντιβολή των όρων κλασικισμός – μπαρόκ στις καλές τέχνες βλ. Wolfflin, Heinrich, *Principes fondamentaux de l' histoire de l' art : le proplee de l' evolution du style dans l' art moderne*, Claire et Marcel Raymond (μετφρ.), Gallimard, Παρίσι 1952
- <sup>369</sup> Heyl, Bernard C., «Meaning of Baroque», 281 (275-287)
- <sup>370</sup> Warnke, F. J., «Baroque once more: Notes on a literary period», 150 (145-162)
- <sup>371</sup> Borgerhoff, E. B. O., « Mannerism » and « Baroque »: a simple Plea », 325-326 (323-331)
- <sup>372</sup> Kronegger, Marlies, «Introduction au Baroque», *litteratures classiques, le baroque en question*, Didier Souiller (επιμέλ.), αριθμ. 36 – άνοιξη 1999, Honore Champion, Παρίσι, 19 (17-22)
- <sup>373</sup> Ο.π., 18
- <sup>374</sup> Curtius, Robert Ernst, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 282
- <sup>375</sup> Wellek, Rene, «The concept of Baroque n Literary Scholarship», 77 (77-109)
- <sup>376</sup> Hatzfeld, Helmut, «The Baroque from the viewpoint of the Literary Historian», 156 (156-164)
- <sup>377</sup> Wellek, Rene, «The concept of Baroque n Literary Scholarship», 82 (77-109)
- <sup>378</sup> Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, 58-59
- <sup>379</sup> Ο.π., 59
- <sup>380</sup> Steiner, George (εισαγ.): Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, 14-15
- <sup>381</sup> Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, 63
- <sup>382</sup> Buci-Glucksman, Christine, *Baroque Reason: the Aesthetics of Modernity*, 8
- <sup>383</sup> Steiner, George (εισαγ.) : Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, 10
- <sup>384</sup> Buci-Glucksman, Christine, *Baroque Reason: the Aesthetics of Modernity*, 8, 67
- <sup>385</sup> Ο.π., 67
- <sup>386</sup> Ο.π., 68
- <sup>387</sup> Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, 50
- <sup>388</sup> Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1450a
- <sup>389</sup> Ο.π., 1450b
- <sup>390</sup> Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, 60-61
- <sup>391</sup> Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, 1449b
- <sup>392</sup> Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, 61
- <sup>393</sup> Ο.π., 60-61
- <sup>394</sup> Ο.π., 62, 65
- <sup>395</sup> Buci-Glucksman, Christine, *Baroque Reason: the Aesthetics of Modernity*, 8
- <sup>396</sup> Warnke, F. J., «Sacred play: Baroque Poetic Style», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχ. 22, αριθμ. 4, Καλοκαίρι 1964, 458 (455-464)
- <sup>397</sup> Huizinga, Johan, *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo Ludens)* (1939), Στέφανος Ροζάνης – Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος (μετφρ.), Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1989, 16-17

- <sup>398</sup> Ο.π., 179-180, 192
- <sup>399</sup> Ο.π., 11-23
- <sup>400</sup> Warnke, F. J., «Baroque once more: Notes on a literary period», 156 (145-162)
- <sup>401</sup> Ο.π., 148
- <sup>402</sup> Wellek, Rene, «The concept of Baroque n Literary Scholarship», 78 (77-109)
- <sup>403</sup> Blanco, Mercedes, «Theories et pratiques de la pointe baroque», *litteratures classiques, le baroque en question*, Didier Souiller (επιμέλ.), αριθμ. 36 – Άνοιξη 1999, Honore Champion, Παρίσι, 245 (233-251)
- <sup>404</sup> Ο.π., 245
- <sup>405</sup> Buci-Glucksman, Christine, *Baroque Reason: the Aesthetics of Modernity*, 23
- <sup>406</sup> Blanco, Mercedes, «Theories et pratiques de la pointe baroque», 244 (233-251)
- <sup>407</sup> Για τους λόγους που ονομάστηκε «μπαρόκ» βλ Blanco, Mercedes, «Theories et pratiques de la pointe baroque», 243
- <sup>408</sup> Ο.π., 244-249
- <sup>409</sup> Ο.π., 248
- <sup>410</sup> Bury, Emmanuel, «L' écriture à l' épreuve de la pensée : essais, maximes et aphorismes à l' age baroque », *litteratures classiques, le baroque en question*, Didier Souiller (επιμέλ.), αριθμ. 36 – Άνοιξη 1999, Honore Champion, Παρίσι, 322 (307-325)
- <sup>411</sup> Ο.π., 319 (307-325)
- <sup>412</sup> Κούντερρα, Μιλάν, *Ο πέπλος: δοκίμιο σε επτά μέρη*, 112-113
- <sup>413</sup> Warnke, F. J., «Sacred play: Baroque Poetic Style», 463 (455-464)
- <sup>414</sup> Warnke, F. J., «Baroque once more: Notes on a literary period», 149 (145-162)
- <sup>415</sup> Ο.π., 149
- <sup>416</sup> Ο.π., 149-150
- <sup>417</sup> Wellek, Rene, «The concept of Baroque n Literary Scholarship», 90 (77-109)
- <sup>418</sup> Warnke, F. J., «Baroque once more: Notes on a literary period», 161 (145-162)
- <sup>419</sup> Buci-Glucksman, Christine, *Baroque Reason: the Aesthetics of Modernity*, 23
- <sup>420</sup> Wellek, Rene, «The concept of Baroque n Literary Scholarship», 82 (77-109)
- <sup>421</sup> Ο.π., 78
- <sup>422</sup> Botting, Fred, *Gothic*, Routledge, Λονδίνο 1996, 1-3
- <sup>423</sup> <http://www.victorianweb.org/previctorian/nc/ncintro.html>
- <sup>424</sup> Botting, Fred, *Gothic*, 22
- <sup>425</sup> Ο.π., 23
- <sup>426</sup> Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic novel*, Routledge, Λονδίνο 1995, 3
- <sup>427</sup> Botting, Fred, «In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture», *A Companion to the Gothic*, David Punter (εκδ.), Blackwell, Oxford 2000, 3 (3-14)
- <sup>428</sup> Lopez, Sylvia, «The Gothic Tradition in Galdos's La Sombra», *Hispania*, τεύχ. 81, αριθμ. 3 (Σεπτέμβρης 1998), 510, 517. Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic novel*, 17 (509-518)
- <sup>429</sup> Napier, Elizabeth R., *The Failure of Gothic: problems of Disjunction in an Eighteenth – century Literary form*, Clarendon Press, Oxford 1987, 1. Baldick, Chris – Mighall, Robert, «Gothic Criticism», *A Companion to the Gothic*, David Punter (εκδ.), Blackwell, Oxford 2000, 209
- <sup>430</sup> Ferguson, Ellis Kate, *The Contested Castle: Gothic novels and the subversion of Domestic Ideology*, University of Illinois Press, Chicago 1989, xii
- <sup>431</sup> Botting, Fred, *Gothic*, 15
- <sup>432</sup> Ο.π., 23. Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic novel*, 10-11. Hogle, E. Jerrold, «The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection», *A Companion to the Gothic*, David Punter (εκδ.), Blackwell, Oxford 2000, 296 (293-304)
- <sup>433</sup> Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic novel*, 30
- <sup>434</sup> Ο.π., 11-12
- <sup>435</sup> Baldick, Chris – Mighall, Robert, «Gothic Criticism», *A Companion to the Gothic*, David Punter (εκδ.), Blackwell, Oxford 2000, 213 (209-228)
- <sup>436</sup> Hogle, Jerrold E., «The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection», 293 (293-304)
- <sup>437</sup> Hume, Robert D., «Gothic versus Romantic: a Revaluation of the Gothic Novel», *PMLA*, τεύχ. 84, αριθμ. 2 (Μάρτης, 1969), 282 (282-290)
- <sup>438</sup> Ο.π., 282
- <sup>439</sup> Cornwell, Neil, «European Gothic», *A Companion to the Gothic*, David Punter (εκδ.), Blackwell, Oxford 2000, 27 (27-37)
- <sup>440</sup> Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic novel*, 6
- <sup>441</sup> Ο.π., 7

- 
- <sup>442</sup> Hume, Robert D., «Gothic versus Romantic: a Revaluation of the Gothic Novel», 288 (282-290)
- <sup>443</sup> Hogle, Jerrold E., «The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection», 293 (293-304)
- <sup>444</sup> Ο.π., 293
- <sup>445</sup> Botting, Fred, «In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture», 9 (3-14)
- <sup>446</sup> Ο.π., 8
- <sup>447</sup> Hogle, Jerrold E., «The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection», 294 (293-304)
- <sup>448</sup> Ο.π., 294
- <sup>449</sup> Ο.π., 294
- <sup>450</sup> Botting, Fred, «In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture», 5 (3-14)
- <sup>451</sup> Baldick, Chris – Mighall, Robert, «Gothic Criticism», 224 (209-228)
- <sup>452</sup> Napier, Elizabeth R., *The Failure of Gothic: problems of Disjunction in an Eighteenth – century Literary form*, Clarendon Press, 5
- <sup>453</sup> Ο.π., 5
- <sup>454</sup> Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic novel*, 4
- <sup>455</sup> Ο.π., 11
- <sup>456</sup> Botting, Fred, *Gothic*, 14-15
- <sup>457</sup> Hogle, Jerrold E., «The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection», 294 (293-304)
- <sup>458</sup> Baldick, Chris – Mighall, Robert, «Gothic Criticism», 220 (209-228)
- <sup>459</sup> Botting, Fred, *Gothic*, 14
- <sup>460</sup> Brewster, Scott, «Seeing things: Gothic and the Madness of Interpretation», *A Companion to the Gothic*, David Punter (εκδ.), Blackwell, Oxford 2000, 291 (281-292)
- <sup>461</sup> Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Garland Publishing Inc., Νέα Υόρκη & Λονδίνο 1985, 12-17
- <sup>462</sup> Cornwell, Neil, «European Gothic», 36 (27-37)
- <sup>463</sup> Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic novel*, 18
- <sup>464</sup> Botting, Fred, *Gothic*, 10-13
- <sup>465</sup> Βλ. *Το χειρόγραφο της Σαραγόσσα* (Potocki), *Ο ερωτευμένος διάβολος* (Cazotte) κατατάσσονται ως γοθικά από τον Cornwell, Neil, «European Gothic», 29-30. Ειδικά για το *Le Diable amoureux* (1772) ο Pierre-Georges Castex στο βιβλίο του *Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Παρίσι 1951, το θεωρεί ως το πρώτο δείγμα της αφήγησης του φανταστικού στη Γαλλία και το Cazotte ως τον εισηγητή του φανταστικού στη Γαλλία. Επίσης το διήγημα *La Sombra* χαρακτηρίζεται ως αφήγηση του φανταστικού από τη Sylvia Lopez, «The Gothic Tradition in Galdos's La Sombra», 509 (509-518)
- <sup>466</sup> Lopez, Sylvia, «The Gothic Tradition in Galdos's La Sombra», 509 (509-518)
- <sup>467</sup> Brewster, Scott, «Seeing things: Gothic and the Madness of Interpretation», 284-285 (281-292)
- <sup>468</sup> Hogle, Jerrold E., «The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection», 294 (293-304)
- <sup>469</sup> Hume, Robert D., «Gothic versus Romantic: a Revaluation of the Gothic Novel», 283-287 (282-290)
- <sup>470</sup> Massé, Michelle A., «Psychoanalysis and the Gothic», *A Companion to the Gothic*, David Punter (εκδ.), Blackwell, Oxford 2000, 230 (229-241)
- <sup>471</sup> Botting, Fred, *Gothic*, 11. το uncanny ως όρος πρωτοχρησιμοποιήθηκε από το Freud το 1919 (Sigmund, Freud, «The Uncanny», in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, James Strachey (εκδ.), 24 τ., The Hogarth Press, Λονδίνο 1953-74, τ. 17, 217-256 για να δηλώσει το αφιλόξενο και ανοίκειο στοιχείο που αναγκάζει το άτομο να γυρίσει πίσω στο παρελθόν του και να αναζητήσει κάτι γνωστό (220).

Έλενα Ματσάγγου

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Η ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΩΣ ΑΦΕΤΗΡΙΑΚΟ ΣΗΜΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΩΝ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ

Το παρόν κεφάλαιο αφορά στη μονογραφία του Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (στο εξής: *Ανατομία*)<sup>1</sup> και εξυπηρετεί τριπλό στόχο. Ο πρώτος στόχος επικεντρώνεται στη διερεύνηση όρων που θεωρούνται καθοριστικοί για την ειδολογική προσέγγιση του *φανταστικού*. Έτσι, θα δοθεί έμφαση σε συγκεκριμένα σημεία της *Ανατομίας*, τα οποία θεωρούμε ότι μπορούν να συμβάλουν εποικοδομητικά στη θεωρητική συστηματοποίηση της αφήγησης του φανταστικού στο πλαίσιο των ειδολογικών θεωριών, ενώ παράλληλα, θα αναφερθούμε σε επιλεγμένες θεωρητικές και κριτικές αποτιμήσεις της *Ανατομίας*, οι οποίες θα προσπορίσουν στην έρευνά μας εξειδικευμένο θεωρητικό και κριτικό εξοπλισμό συναφή με θεμελιώδεις όρους της ειδολογίας όπως για παράδειγμα τον *τρόπο*.

Δεύτερος στόχος είναι, μετά τη συστηματοποίηση των παραπάνω στοιχείων με άξονα την *Ανατομία*, να στραφούμε σε θεωρίες που αφορούν αποκλειστικά στην αφήγηση του φανταστικού, για να αξιοποιήσουμε κριτικά θέσεις και αναφορές που θεωρούμε ότι συμβάλλουν στη μελέτη των πλέον χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του τύπου αφήγησης που μας ενδιαφέρει. Τέλος – και αυτό συνιστά τον τρίτο στόχο του κεφαλαίου – μέσα από τα παραπάνω ειδολογικά θεωρητικά δεδομένα θα συγκροτήσουμε στη συνέχεια τη δική μας θεωρητική αντίληψη περί *φανταστικού*.

#### **1. ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ: Κατανόησης θεωρίας**

Όταν το 1957 εκδίδεται η *Ανατομία*, η δεύτερη στη σειρά μονογραφία του Καναδού θεωρητικού και κριτικού Northrop Frye<sup>2</sup>, γίνεται αμέσως ένα από τα προσφιλέστερα και βασικότερα θεωρητικά εγχειρίδια, για τις πανεπιστημιακές λογοτεχνικές σπουδές<sup>3</sup>. Οι προεκτάσεις που προσλαμβάνει η φήμη του συγκεκριμένου έργου, κάνουν τους κριτικούς να αναφέρονται στον Frye ως σύγχρονο ποιητικόλογο, εφάμιλλο του Αριστοτέλη<sup>4</sup>. Σύμφωνα όμως με τον Jonathan Hart, η *Ανατομία* δεν πρέπει να θεωρείται ως το κατεξοχήν αντιπροσωπευτικό έργο του Frye του οποίου η θεωρία διαμορφώνεται εν προόδω<sup>5</sup>. Το *Anatomy of Criticism*, επισημαίνει ο Hart, είναι στο σύνολό του ένα έργο “μαχητικού” περιεχομένου, μέσα στο οποίο ο Frye δομεί συγκεκριμένες κατηγορίες πάνω όμως σε μια ασταθή κλίμακα αναλογιών<sup>6</sup>.



Πέρα από αυτό, κανείς δεν αμφισβητεί το γεγονός πως στην *Ανατομία* ο Frye εισάγει όρους, έννοιες και τρόπους προσέγγισης του λογοτεχνικού κειμένου, που στο σύνολό τους στοχεύουν στην παρουσίαση της λογοτεχνίας ως όλου, το οποίο ανανεώνεται αναλόγως της περιρρέουσας ατμόσφαιρας<sup>7</sup>. Η *Ανατομία* εν γένει, κατέχει οργανική θέση στο σύνολο της θεωρητικής και κριτικής αντίληψης του συγγραφέα για ζητήματα λογοτεχνίας, θρησκείας και πολιτισμού<sup>8</sup>. Ο T. Todorov στην *Εισαγωγή στη Λογοτεχνία του Φανταστικού* (1970), αναφέρεται στον Frye ως ένα από τους επιφανέστερους Αγγλοσάξονες κριτικούς, ο οποίος σημάδεψε με το έργο του την μεταπολεμική κριτική της λογοτεχνίας<sup>9</sup>. Βέβαια, η στάση του απέναντι στον Καναδό συγγραφέα χαρακτηρίζεται, στο σύνολό της, αρνητική αφού αναπτύσσει τη θέση ότι η θεωρία του Frye υπολείπεται πρωτοτυπίας και οι ταξινομήσεις του είναι ασύμμετρες, χωρίς λογική συνοχή και συνέπεια<sup>10</sup>.

Ο Alastair Fowler στο *Kinds of Literature* (1982) ενισχύει το κατηγορώ του Τοντόροφ απέναντι στην ασυνέπεια που παρουσιάζει η προσπάθεια του Frye για συστηματική σχηματοποίηση και θεωρητικοποίηση της λογοτεχνίας<sup>11</sup>. Ο Fowler καταλήγει ότι ο συγγραφέας του *Anatomy of Criticism* είναι περισσότερο ιστορικός παρά θεωρητικός, αφού επικεντρώνεται στη συγχρονία και βάσει αυτής δημιουργεί ένα σταθερό σύστημα με συγκεκριμένες κατηγορίες, οι κάθε φορά μετατοπίσεις των οποίων διαμορφώνουν το χώρο της λογοτεχνίας<sup>12</sup>. Ακόμη, ο Αμερικανός θεωρητικός και κριτικός της λογοτεχνίας Robert Scholes, αναφέρεται στο *Anatomy of Criticism* ως την πλέον σημαντική μελέτη στις Αγγλο-αμερικανικές σπουδές, που παρουσιάζει τη δυνατότητα θεώρησης της λογοτεχνίας ως αυτο-ρυθμιζόμενου συστήματος<sup>13</sup> επισημαίνοντας όμως και αυτός παραλείψεις και αδυναμίες της θεωρίας του Frye<sup>14</sup>. Έπειτα, ο Denham σημειώνει ότι το *Anatomy of Criticism*, που συνεχίζει να διαβάζεται και στη δεκαετία του 90', δεν κατέχει, ανάμεσα στις θεωρίες που είχαν στο μεταξύ αναπτυχθεί, την πάλαι ποτέ πρωτοποριακή του θέση, αλλά είναι ένα βιβλίο εγγεγραμμένο στην εποχή του και ικανό να επικοινωνήσει κατ' ουσία μόνο με τις σύγχρονές του θεωρίες<sup>15</sup>.

Τέλος, ο Leo Rockas επισημαίνει ότι λόγω των ανεδαφικών συλλογισμών και επιχειρημάτων που προτάσσει ο Frye, τόσο ο θεωρητικός λόγος του Καναδού μελετητή όσο και το κείμενο παρουσιάζουν μια εικόνα δομικής ασυνέπειας και δυσαρμονίας<sup>16</sup>: αρκετοί από τους συσχετισμούς που αναπτύσσονται στα δοκίμια του *Anatomy of Criticism* είναι ανεπαρκείς, πολλά τμήματα του βιβλίου μοιάζουν ανολοκλήρωτα ή ασύνδετα μεταξύ τους, ενώ υπάρχουν παραλείψεις και νοητικά κενά<sup>17</sup>. Παρ' όλες τις αρνητικές κυρίως κριτικές, κανείς δεν αμφισβητεί

το γεγονός ότι ο Frye, με τις κατηγοριοποιήσεις, τα συστήματα και τη δική του θεωρητική εκδοχή περί λογοτεχνικών ειδών, δημιούργησε εντελώς καινούρια δεδομένα στις ειδολογικές μελέτες. Το *Anatomy of Criticism* άλλαξε ανεπιστρεπτί τον τρόπο με τον οποίο η κριτική θεωρία οργάνωνε την επιχειρηματολογία της<sup>18</sup>. Για αυτό, η *Ανατομία* συνεχίζει, μισό αιώνα μετά την έκδοσή του, να είναι αντικείμενο μελέτης, με τη σύγχρονη θεωρητική και κριτική έρευνα να το αξιοποιεί συνδυαστικά με νεότερες αντιλήψεις<sup>19</sup>.

Η συστηματική ενασχόληση διαφόρων μελετητών - θετικά μα και αρνητικά προσανατολισμένη - με την *Ανατομία*, την καθιστά θεωρητικό εργαλείο, στο οποίο οφείλει να ανατρέξει όποιος κινείται στο πεδίο της νεότερης λογοτεχνικής θεωρίας. Μέσα από τις κριτικές αναλύσεις των μελετητών, προκύπτει ο διαχρονικός και ο πολυδιάστατος χαρακτήρας της *Ανατομίας* ως έργου που δεν αφορά αποκλειστικά στη λογοτεχνική παραγωγή, αλλά στο σύνολο του λογοτεχνικού φαινομένου και στην αλληλεπίδρασή του με φαινόμενα του ανθρώπινου πολιτισμού εν γένει<sup>20</sup>. Για παράδειγμα, η Julia Kristeva πιστεύει πως παρά τις αμφιβολίες και τα κενά που παρουσιάζει το σύστημα του Frye, ό,τι αναδεικνύει τη θεωρία του, είναι ο τύπος κριτικής προσέγγισης του Καναδού θεωρητικού, που προάγει τον πλουραλισμό και τη διεπιστημονική μελέτη<sup>21</sup>.

Η *Ανατομία* έρχεται να καλύψει το κενό ενός συστήματος κατάταξης των μορφών της πεζογραφίας επειδή, σύμφωνα με το συγγραφέα του, η κριτική θεωρία των λογοτεχνικών ειδών είχε μείνει – τουλάχιστο μέχρι και τη δεκαετία του 60' - εκεί που την άφησε ο Αριστοτέλης και οι αρχαίοι Έλληνες<sup>22</sup>. Έτσι, ο Frye προβάλλει την ανάγκη δημιουργίας καινούριων, ειδικών ονομασιών, πέρα από το τριαδικό σχήμα έπος - δράμα – λυρική ποίηση, που θα περιγράφουν επακριβώς τις νέες ειδολογικές εκδοχές της λογοτεχνίας<sup>23</sup>. Διευκρινίζει, τέλος, ότι η ανάγκη συστηματοποίησης της λογοτεχνίας είναι μεγάλη, αφού η μόνη σαφής διάκριση που υπάρχει στον τομέα της λογοτεχνικής πεζογραφικής παραγωγής και φαίνεται να ικανοποιεί τους κριτικούς της λογοτεχνίας είναι εκείνη μεταξύ της *μυθοπλαστικής* (= *fiction*, έργα που αναφέρονται σε πράγματα καθ' ομολογία *μυθοπλαστικά*) και *μη μυθοπλαστικής* (= *non – fiction*, έργα που αναφέρονται σε οτιδήποτε άλλο) πεζογραφίας<sup>24</sup>.

Βέβαια, λίγα χρόνια μετά, ο Frye θα μπορούσε να διαπιστώσει πως ούτε η παραπάνω διάκριση δεν θα έβρισκε σύμφωνη την κριτική, η οποία, ειδικά στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, άρχισε να αμφισβητεί το κατά πόσο ένα λογοτεχνικό κείμενο θα μπορούσε να έχει έστω

ένα αντικείμενο αναφοράς. Ο Compagnon, συνοψίζει δυο κυρίως τάσεις της λογοτεχνικής κριτικής αναφορικά με την σχέση πραγματικότητας ως συνόλου αναφορών, και λογοτεχνίας: στο ένα άκρο βρίσκονται όσοι υποστηρίζουν ότι η λογοτεχνία μιμείται την πραγματικότητα (αριστοτελική, ρεαλιστική [= «realist tradition»], νατουραλιστική παράδοση) και στην αντίθετη πλευρά όσοι εκφράζουν την απόλυτη θέση περί παντελούς απουσίας του μιμητικού στοιχείου από τη λογοτεχνία (Blanchot, Barthes, Riffaterre)<sup>25</sup>. Ο Compagnon, υποστηρίζει πως πρέπει να θεωρηθεί πιθανό το ενδεχόμενο ύπαρξης και μιας τρίτης στάσης, σύμφωνα με την οποία η σχέση αντικειμενικής πραγματικότητας – λογοτεχνίας περιέχει το στοιχείο της μίμησης αλλά δεν ορίζεται από αυτό<sup>26</sup>. Η στάση αυτή ορίζει, θα διευκρινίζαμε, το πεδίο του *φανταστικού*.

Η *Ανατομία*, στην εποχή που γράφεται και κυκλοφορεί, θέτει τις βάσεις για ένα νέο κριτικό τρόπο προσέγγισης της λογοτεχνίας. Η μελέτη αποτελείται από τέσσερα δοκίμια. Στο επίκεντρο του πρώτου σημασιολογικού/ θεματικού περιεχομένου δοκίμιου, που τιτλοφορείται «Ιστορική Κριτική: Θεωρία των τρόπων», ο Frye θέτει τον ήρωα και τις δυνατότητες δράσης του σε σχέση αφενός με το περιβάλλον του, αφετέρου με το αναγνωστικό κοινό<sup>27</sup>. Επισημαίνονται έτσι πέντε τρόποι δράσης και βάσει αυτών αναπτύσσεται ένα σύστημα πέντε *μυθοπλαστικών τρόπων*: ο *μυθικός τρόπος*, ο *μυθιστορικός τρόπος*<sup>28</sup>, ο *υψηλός μιμητικός τρόπος*, ο *ταπεινός/ χαμηλός μιμητικός τρόπος* και, τέλος, ο *ειρωνικός τρόπος*. Η «Ιστορική Κριτική» στην αντίληψη του Frye ασχολείται με την τοποθέτηση του κάθε μυθοπλαστικού τρόπου σε ιστορικό πλαίσιο, με στόχο να γίνει κατανοητή η χρονική τους αλληλουχία<sup>29</sup>.

Το δεύτερο δοκίμιο αφορά στην «Ηθική Κριτική» και τη «θεωρία των Συμβόλων»: Με τον όρο *σύμβολο* εννοείται οποιαδήποτε μονάδα μιας λογοτεχνικής δομής μπορεί να απομονωθεί για κριτική παρατήρηση<sup>30</sup>. Στο δοκίμιο αυτό αναλύονται βασικές έννοιες που αφορούν στη σχέση μεταξύ λογοτεχνικού κειμένου και πραγματικότητας. Έμφαση επίσης δίνεται στη μορφολογία των κειμένων, δηλαδή στα κείμενα ως γλωσσικές δομές<sup>31</sup>. Η «Ηθική Κριτική» βλέπει την τέχνη ως επικοινωνία του παρελθόντος με το παρόν και στηρίζεται στην επίδραση που ασκεί η πολιτισμική παράδοση στη λογοτεχνία. Τα σύμβολα, αναφέρει ο Frye, περνούν από διάφορες φάσεις: την περιγραφική/ κυριολεκτική, τη φορμαλιστική, την μυθική/ αρχετυπική (όπου το λογοτεχνικό έργο είναι μύθος) και την αναγωγική<sup>32</sup>, με την κάθε μια από αυτές να αντιπροσωπεύει διαφορετική σχέση μεταξύ λογοτεχνικού έργου και πραγματικότητας.

Στο δεύτερο δοκίμιο οριοθετείται το περιεχόμενο του ενός από τους δυο κύριους άξονες του τρίτου δοκιμίου, της «Αρχετυπικής Κριτικής»: ο Frye αναπτύσσοντας την αρχετυπική φάση του συμβόλου, ορίζει την «Αρχετυπική Κριτική» ως την κριτική που αντιμετωπίζει τη λογοτεχνία ως κοινωνικό γεγονός και ως τρόπο επικοινωνίας<sup>33</sup>. Στο ίδιο πλαίσιο, ορίζεται και η έννοια του *αρχετύπου* ως συμβόλου με κοινωνική απήχηση, που διατρέχει τον κόσμο και δεν εμποδίζεται από γλώσσα ή πολιτισμό<sup>34</sup>. Γίνεται έτσι σαφές ότι τα αρχέτυπα συνδέονται, στην αντίληψη του συγγραφέα, κατεξοχήν με τους μύθους, την πρωτόγονη και λαϊκή λογοτεχνία<sup>35</sup>.

Στη συνέχεια, στο τρίτο δοκίμιο («Αρχετυπική Κριτική: Θεωρία των μύθων»), ο συγγραφέας δίνει παραδείγματα «εικονισμών» των πέντε μυθοπλαστικών τρόπων. Με τον όρο *εικονισμός* ο Καναδός μελετητής εννοεί τον τρόπο αναπαράστασης της πραγματικότητας: για παράδειγμα, στο μυθιστορικό τρόπο ο κόσμος που προβάλλεται, είναι εξιδανικευμένος, ανάλογος της αθωότητας και της αγνότητας, ενώ ο κόσμος στο χαμηλό μιμητικό τρόπο είναι ανάλογος της εμπειρίας<sup>36</sup>. Αυτό που προσπαθεί να αποδείξει ο Frye, είναι ότι όσο απομακρυνόμαστε από το μυθικό τρόπο και πλησιάζουμε τον ειρωνικό, τόσο πιο έντονη συνάφεια υπάρχει μεταξύ λογοτεχνικών εικόνων και πραγματικών κοινωνικών συνθηκών της ζωής<sup>37</sup>.

Το τρίτο δοκίμιο ολοκληρώνεται με τη θεωρία των *μύθων*<sup>38</sup>. Ως *μύθους* ο Frye ορίζει τέσσερις αφηγηματικές κατηγορίες, λογικά προγενέστερες των λογοτεχνικών ειδών<sup>39</sup>. Οι κατηγορίες αυτές είναι ο *μυθιστορικός* μύθος, ο *τραγικός*, ο *κωμικός* και ο *ειρωνικός/σατιρικός* μύθος – και τις οποίες θεωρεί ως τα προ-ειδολογικά («*pregeneric*») αφηγηματικά στοιχεία της λογοτεχνίας<sup>40</sup>. Ο Frye δίνει στις κατηγορίες τη μορφή των μύθων των τεσσάρων εποχών: ο μύθος της Άνοιξης (κωμικός μύθος), ο μύθος του Καλοκαιριού (μυθιστορικός μύθος), ο μύθος του Φθινοπώρου (τραγικός μύθος), ο μύθος του Χειμώνα (ειρωνικός και σατιρικός μύθος). Τέλος, ο μελετητής αναλύει τις διάφορες φάσεις του κάθε μύθου εξετάζοντας και τις αλληλεπιδράσεις τους<sup>41</sup>.

Το τέταρτο και τελευταίο δοκίμιο της *Ανατομίας*, φιλοξενεί τη «Ρητορική Κριτική» και τη «Θεωρία των Ειδών». Από την αρχή του δοκιμίου ο Frye επισημαίνει ότι η βάση της κριτικής των ειδών είναι ρητορική, δηλαδή το είδος καθορίζεται από τις συνθήκες που θεσπίζονται ανάμεσα στο συγγραφέα και το κοινό του<sup>42</sup>. Ο σκοπός της κριτικής των ειδών, συνεχίζει, είναι να φέρει στο φως πάμπολλες λογοτεχνικές σχέσεις οι οποίες θα περνούσαν απαρατήρητες αν δεν υπήρχε πλαίσιο να ενταχθούν<sup>43</sup>. Στηριζόμενος στο κλασικό ειδολογικό σύστημα και αναφερόμενος στον

τρόπο δόμησης του έπους, του πεζού λόγου, του δράματος και της λυρικής ποίησης, καταλήγει ότι ο *μυθικός* και ο *μυθιστορικός* τρόπος εκφράζονται κυρίως με το έπος, ο *υψηλός μιμητικός τρόπος* με το δράμα, ο *χαμηλός μιμητικός* με τον πεζό λόγο και ο *ειρωνικός τρόπος* με το λυρικό είδος<sup>44</sup>.

Το ειδολογικό σύστημα που κληροδότησαν οι αρχαίοι Έλληνες θεωρητικοί στην ανθρωπότητα, τονίζει ο Frye, είναι ανεπαρκές. Συμπληρώνει λοιπόν το κλασικό σύστημα με τον όρο *μυθοπλασία*<sup>45</sup> (*fiction*) ο οποίος θα μπορούσε να αποδοθεί

[...] σε κάθε λογοτεχνικό κείμενο που έχει συνεχή κατά βάση *μορφή*, πράγμα που σχεδόν πάντοτε σημαίνει ένα λογοτεχνικό έργο γραμμένο σε πεζό λόγο.<sup>46</sup> (δική μου υπογράμμιση)

Χαρακτηρίζει επιπόλαιη τη συνήθεια ταύτισης του μυθιστορικού τρόπου με τη μόνη γνήσια μορφή μυθοπλασίας, δηλαδή το μυθιστόρημα<sup>47</sup>. Με αφορμή την προσέγγιση του μυθιστορήματος ως «μορφής» μυθοπλασίας, ο Frye, στη συνέχεια, συστηματοποιεί όλες τις μορφές μυθοπλασίας: το μυθιστόρημα, τη μυθιστορία, την εξομολόγηση και την ανατομία<sup>48</sup>. Διευκρινίζει έπειτα ότι, δεν υπάρχουν ποτέ αμιγή παραδείγματα μιας μορφής αφού

Οι μορφές της μυθοπλασίας είναι αναμειγνύομενες σαν τα φυλετικά χαρακτηριστικά των ανθρώπων και όχι διακεκριμένες σαν τα φύλλα<sup>49</sup>.

Για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας θα αναφερθούμε διεξοδικότερα σε τέσσερις τουλάχιστο θεμελιακές έννοιες πάνω στις οποίες ο Frye αναπτύσσει τα δοκίμιά του: στους *μυθοπλαστικούς τρόπους*, στο *μύθο* και στη συναφή με αυτόν έννοια του *αρχέτυπου*, και στο *λογοτεχνικό είδος*. Οι μυθοπλαστικοί τρόποι και η κατανομή τους σε συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους θα λειτουργήσουν επικουρικά στον προσδιορισμό της γενεαλογίας του φανταστικού, αφού θα αποκαλυφθούν τα ιστορικά κομβικά σημεία που λειτουργούν ως μεταβατικό στάδιο από τον ένα μυθοπλαστικό τρόπο στον άλλο και θα διαφανεί σε ποια ακριβώς σύζευξη γεννιέται η μορφή του φανταστικού που μας ενδιαφέρει.

Οι μύθοι και τα αρχέτυπα αποτελούν τη συνείδηση ή, θα λέγαμε κατά τον τρόπο του Foucault, το πρώτο στάδιο της αρχαιολογίας του *φανταστικού*. Είναι οι περιπτώσεις, όπως θα δούμε και παρακάτω, που βρίσκονται πιο κοντά στην πρωτόγονη, στην ελάχιστα εξαρτημένη από

τη λογική, ακόμη, θέαση του κόσμου. Τέλος, το μέρος της θεωρίας του όπου ο Frye ασχολείται με τα λογοτεχνικά είδη, θα λειτουργήσει ως αφητηρία για τη διερεύνηση ενός συνόλου θεωριών σχετικά με τους θεσμοθετημένους όρους της Θεωρίας της Λογοτεχνίας – *είδος, γένος, τρόπος*. Οι πλείστοι των κριτικών στους οποίους θα αναφερθούμε δίνουν τη δική τους εκδοχή περί λογοτεχνικού γένους ή είδους ή τρόπου. Αναπτύσσεται έτσι ευρύ φάσμα ορισμών, που θα αξιοποιήσουμε κριτικά στη δική μας προσέγγιση του *φανταστικού*.

## 2. ΜΥΘΟΠΛΑΣΤΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ

Στο πρώτο δοκίμιο, ο Frye οργανώνει ένα «σύστημα μυθοπλαστικών τρόπων» («fictional modes»)<sup>50</sup>. Στη λογοτεχνία ο όρος *τρόπος* – διευκρινίζει ο Schaeffer – παραπέμπει συνήθως σε επιθετικές μορφές που αποτελούν ζεύγη με ονόματα πιο σύνθετων ειδών, των οποίων δηλώνουν μια ειδική υπο-ομάδα: βουκολική εκλογή, κωμικό μυθιστόρημα, ηρωικό σονέτο<sup>51</sup> και – θα μπορούσαμε να πούμε – φανταστικό διήγημα/ αφήγηση. Όταν ο όρος *τρόπος* απαντάται στο πλαίσιο της γαλλικής κριτικής (Genette)<sup>52</sup>, τότε παραπέμπει στους τρόπους εκφοράς ενώ σε συμφραζόμενα της αγγλοσαξονικής κριτικής (Frye, Fowler<sup>53</sup>, Scholes) ο όρος αναφέρεται σε ένα ιδεατό τόπο σημασιολογικής τάξης και άρα είναι καθαρός θεματικός προσδιορισμός που δεν συνδέεται με καμία τυπική απόδοση ούτε με προσδιορισμένες τροπικότητες εκφοράς<sup>54</sup>.

Έτσι, ο Frye δομεί το σύστημά του υιοθετώντας ως κριτήριο κατηγοριοποίησης την ικανότητα του ήρωα για δράση και τη σχέση του με άλλους ανθρώπους (κειμενικούς χαρακτήρες και αναγνώστες) και το περιβάλλον τους, δηλαδή το κατά πόσο ο ήρωας είναι ανώτερος από τους άλλους ως προς το είδος (kind) ή ως προς το βαθμό (degree)<sup>55</sup>. Συστήνει λοιπόν στον αναγνώστη του πέντε «τρόπους» στο επίκεντρο των οποίων τοποθετεί τον άνθρωπο<sup>56</sup>: το *μυθικό*, τη *μυθιστορία*<sup>57</sup>, τον *υψηλό μιμητικό*, τον *ταπεινό/ χαμηλό μιμητικό*<sup>58</sup> και, τέλος, τον *ειρωνικό* τρόπο<sup>59</sup>. Τόσο ο Todorov όσο και ο Scholes, επισημαίνουν ότι βάσει των πιθανών συνδυασμών του συστήματος του Frye θα έπρεπε να υπάρχουν το ελάχιστο εννέα τροπικές κατηγορίες και όχι μόνο πέντε<sup>60</sup>.

Με βάση τα γνωρίσματα των πέντε μυθοπλαστικών τρόπων, ο Frye, σημειώνει ότι αυτές οι κατηγορίες δεν αναπτύσσονται ευθύγραμμα αλλά διανύουν κυκλική τροχιά<sup>61</sup>, έτσι που τα δύο άκρα (μυθικός και ειρωνικός) σε κάποια ιστορική στιγμή να συγκλίνουν<sup>62</sup>. Έπειτα, κατατάσσει τον καθένα από αυτούς στην ιστορική κλίμακα. Αναφέρει λοιπόν ότι ο μυθικός τρόπος

επικρατούσε στα προ-μεσαιωνικά χρόνια ενώ ο μυθιστορικός μέχρι την Αναγέννηση<sup>63</sup>. Μετά, ο χαμηλός μιμητικός τρόπος πήρε τη θέση του μυθιστορικού και τη διατήρησε μέχρι το 19<sup>ο</sup> αιώνα ενώ από τότε και εξής, ο Frye τονίζει το γεγονός ότι η σοβαρή λογοτεχνία άρχισε να τείνει προς τον ειρωνικό, του οποίου οι καταβολές ανιχνεύονται πίσω στη ρωμαϊκή σάτιρα (Πετρώνιος, Απουλήσιος)<sup>64</sup>. Τέλος, επισημαίνει ότι τα έργα της σπουδαίας λογοτεχνίας απορρέουν από την αλληλεπίδραση αυτών των τρόπων και άρα είναι απαραίτητο όχι απλώς να μπορούμε να τους διακρίνουμε αλλά και να εντοπίζουμε τους συνδυασμούς τους<sup>65</sup>.

Ο Scholes παρατηρεί ότι το κατά τον Frye σύστημα των μυθοπλαστικών τρόπων έχει διαχρονική αξία αφού τα κριτήρια οργάνωσής του καλύπτουν ένα ευρύτατο φάσμα κειμένων<sup>66</sup>. Παρ' όλ' αυτά, υπογραμμίζει ότι ο Frye οργανώνει το σύστημά του στηριζόμενος εξολοκλήρου σε κριτήρια που αφορούν σε ανθρώπινους ήρωες, ενώ υπάρχουν κείμενα – ειδικά μύθοι – που αναφέρονται σε ζώα, δαίμονες ή μάγισσες με υπερφυσικές δυνάμεις<sup>67</sup>. Έτσι, ο Scholes, εισηγείται τη δημιουργία ενός γενικού μυθοπλαστικού τρόπου, του «υπερ-φυσικού», που ορίζει ως τη σφαίρα δράσης των ηρώων όχι μόνο τη φύση και τους νόμους που τη διέπουν μα και ό,τι υπάρχει πάνω από αυτήν.<sup>68</sup>

Σύμφωνα με το Scholes, η ανθρώπινη, δημιουργική φαντασία κινείται μόνο προς το «υπερ-» και ποτέ προς το «υπο-» αναποδογυρίζοντας την πυραμίδα του φυσικού κόσμου που έχει στην κορυφή της τον άνθρωπο αφού τον φέρει αντιμέτωπο με δυνάμεις που βρίσκονται υπερ-άνω του<sup>69</sup>. Οτιδήποτε είναι υπο- των φυσικών νόμων και του ανθρώπου, συνεχίζει ο μελετητής, είναι άρρητο, γιατί πολύ απλά ο άνθρωπος δεν μπορεί να φανταστεί ότι μπορεί να επιβιώσει κάποιος ή κάτι σε συνθήκες κατωτερότητας, όπου η δύναμη για δράση είναι ανεπαρκής<sup>70</sup>.

Ο Frye δεν ασχολείται διεξοδικά με στοιχεία που δεν εγγράφονται στη σφαίρα της ανθρώπινης δραστηριότητας, όμως χρησιμοποιεί ως παράδειγμα την παρουσία φαντασμάτων («ghosts»), για να αποδείξει τη διαφορετική υποδοχή που τυγχάνει το ίδιο θέμα στον ένα ή στον δείνα μυθοπλαστικό τρόπο. Με την επιλογή του συγκεκριμένου παραδείγματος, που έγινε, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος ο Frye, τυχαία<sup>71</sup>, ο σκοπός είναι να αποδειχθεί ότι μπορεί μεν κάποιος να προσεγγίσει και να ερμηνεύσει ένα στοιχείο εντός του τρόπου στον οποίο εγγράφεται, δεν μπορεί ωστόσο να το εξαντλήσει, αφού το συγκεκριμένο στοιχείο μπορεί να εμφανιστεί και με μια μεικτή μορφή, όταν συνδυαστούν δύο ή και περισσότεροι από τους μυθοπλαστικούς τρόπους.

Υπογραμμίζει έτσι ότι στο μυθικό τρόπο δεν υπάρχει διάκριση μεταξύ φαντασμάτων και ζωντανών όντων, ενώ στο μυθιστορικό τρόπο υπάρχει μεν η διάκριση, όμως, λόγω της θεματολογίας του, η παρουσία φανταστικών όντων δεν προξενεί οποιαδήποτε έκπληξη στον αναγνώστη. Στον υψηλό μιμητικό τρόπο, σημειώνει, όπου η πλοκή αφορά πλέον σε καταστάσεις εκτός φυσικής τάξης και το επίπεδο εμπειρίας είναι ανώτερο από το ανθρώπινο, υπάρχουν φαντάσματα τα οποία αναγνωρίζονται ως όντα από άλλο κόσμο. Ωσπου, στο χαμηλό μιμητικό τρόπο, ο Frye επισημαίνει ότι ο αναγνώστης διαβάσει βάσει των δεδομένων του κόσμου και του καιρού του, επομένως η παρουσία φαντασμάτων δεν επιτρέπεται εκτός από κάποιες περιπτώσεις έργων, τα οποία όμως κατατάσσονται στην ιδιαίτερη κατηγορία των «ιστοριών φαντασμάτων»<sup>72</sup>.

Στο πλαίσιο, τέλος, του ειρωνικού μυθοπλαστικού τρόπου, σημειώνεται ότι εντοπίζονται περιπτώσεις φαντασμάτων, τα οποία ο αναγνώστης δεν θεωρεί όντα αλλότριου κόσμου, αντιπροσωπεύουν όμως εκδοχές διαταραγμένων προσωπικοτήτων<sup>73</sup>, οι οποίες λόγω της ανισόρροπης πνευματικής τους κατάστασης έχουν υποστεί κάποιο είδος μεταμόρφωσης. Αυτού του είδους οι αντιλήψεις περί διχασμένων και διαταραγμένων προσωπικοτήτων, είναι σαφές, ότι δεν αφορούν πλέον στο πεδίο της λογοτεχνικής θεωρίας μα είναι αναφορές κυρίως από τη ψυχολογία, τη φιλοσοφία και την κοινωνιολογία.

Ο Todorov στην *Εισαγωγή* επικρίνει τον Καναδό μελετητή για δανεισμό όρων από διάφορες εξω-λογοτεχνικές επιστήμες και τη δημιουργία κατηγοριών που δεν έχουν λογοτεχνικό χαρακτήρα<sup>74</sup>. Εντούτοις ο ίδιος στη δική του προσέγγιση του φανταστικού, όχι μόνο δανείζεται όρους από τη ψυχανάλυση μα επιστρατεύει και ψυχαναλυτικές θεωρίες, για να στηρίξει τα επιχειρήματά του,<sup>75</sup> δηλώνοντας στο ένατο κεφάλαιο του έργου του ότι

[...] η ψυχανάλυση αντικατέστησε (και με αυτόν τον τρόπο αχρήστευσε, επίσης) τη φανταστική λογοτεχνία [...] Τα θέματα της φανταστικής λογοτεχνίας έχουν γίνει, κατά κυριολεξία, τα ίδια θέματα που είχαν οι ψυχολογικές έρευνες των πενήντα τελευταίων χρόνων<sup>76</sup>.

Επιστρέφοντας στο Frye, παρατηρούμε πως δεν δίνει περαιτέρω σημασία στο ότι η έννοια του φαντάσματος από το χαμηλό μιμητικό ανασηματοδοτείται στον ειρωνικό τρόπο και δεν χρησιμοποιείται πια για να δηλώσει παράξενα όντα από κάποιο άλλο σύμπαν, με ιδιότητες μη ανθρώπινες, αλλά για να εκφράσει την ύπαρξη μετουσιώσεων μιας ψυχολογικής κατάστασης του ανθρώπινου πνεύματος. Στο τέταρτο δε δοκίμιο, στο πλαίσιο ανάλυσης του μύθου του Χειμώνα, ο συγγραφέας της *Ανατομίας*, επανέρχεται στο θέμα της παρουσίας του φανταστικού στοιχείου ως



απαραίτητης προϋπόθεσης ύπαρξης της σάτιρας<sup>77</sup>. Ωστόσο χρειάζεται να σημειωθεί ότι, ενώ στην περίπτωση των τρόπων ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ένα συγκεκριμένο παράδειγμα ύπαρξης του φανταστικού στοιχείου, θέλοντας να δείξει πώς αυτό το στοιχείο επιδρά στον αναγνώστη, όταν αναφέρει το φανταστικό στοιχείο και την παρουσία του στο είδος της σάτιρας, το κάνει γιατί τον ενδιαφέρει το αφηγηματικό είδος καθαυτό και οι συνθήκες ύπαρξής του και όχι πλέον ο αναγνώστης.

Το ζήτημα λοιπόν που εμμέσως τίθεται και στο οποίο δε εμβαθύνει ο Frye αφορά στη συντελούμενη αλλαγή ως προς το τι ορίζει πια ο αναγνώστης ως φανταστικό όν στο μεταίχμιο χαμηλού μιμητικού τρόπου και ειρωνικού. Το σημείο αυτό διαδραματίζει μείζονα ρόλο στην πορεία της έρευνάς μας, επειδή αφορά στον τρόπο που το άτομο αντιλαμβάνεται τον κόσμο και τα πράγματα μέσα από το πέρασμα των αιώνων, και συνακόλουθα σε εκείνες τις αλλαγές θέασης οι οποίες συντελούν στη συγκρότηση του φανταστικού ως *τρόπου* και στην ομόλογη παραγωγή λογοτεχνικών κειμένων και άλλων εκδοχών καλλιτεχνικής έκφρασης<sup>78</sup>.

Στο δοκίμιό του «*Fantasia of the Library*» (1967) ο Michel Foucault σχολιάζει τη διαδικασία συγγραφής ενός από τα γνωστότερα έργα του Flaubert, τον *Πειρασμό του Αγίου Αντωνίου*. Σύμφωνα με αναφορές του ίδιου του Flaubert, παρατηρεί ο Foucault, ο συγγραφέας στην καθημερινότητά του, δημιουργούσε συνθήκες τρέλας και συμπεριφερόταν ως να υπήρχαν φαντάσματα<sup>79</sup>. Μεταξύ άλλων, ο Foucault αναφέρει ότι στον *Πειρασμό του Αγίου Αντωνίου* υπάρχει τεράστιο απόθεμα φαντασμαγοριών, χιμαιρών, εφιαλτών και χοντροκομμένων φαρσών, ενώ εντυπωσιακή είναι και η πληθώρα γνώσεων που εντοπίζει κανείς στις σελίδες του αφηγήματος, οι οποίες ενσωματώνονται «[...] σε ένα σύμπαν φρενίτιδας και φαντασίας»<sup>80</sup>.

Προσπαθώντας ο Foucault να κατανοήσει τη σύζευξη του στοιχείου της γνώσης και της φαντασίας, θεωρεί την τελευταία ως το αποτέλεσμα της συμμετοχής του Flaubert σε

[...] μια εμπειρία του φανταστικού το οποίο ήταν σχετικά άγνωστο πριν την εποχή του [Flaubert], σε μια εμπειρία ανακάλυψης ενός νέου φανταστικού χώρου στο 19<sup>ο</sup> αιώνα. Το πεδίο των φαντασμάτων δεν είναι πλέον η νύκτα, ο ύπνος της λογικής ή το αβέβαιο κενό που υπάρχει πριν την επιθυμία αλλά, αντιθέτως, η κατάσταση του ξύπνιου, η ακούραστη προσοχή, πολυμάθεια γεμάτη ζήλο και συνεχή επαγρύπνηση [...] το φανταστικό δεν είναι πλέον ιδιοκτησία της καρδιάς, ούτε το βρίσκουμε σε δυσαρμονίες της φύσης· αναπτύσσεται μέσα από την ακρίβεια της γνώσης<sup>81</sup>.

Παρόμοιες συγγραφικές επιλογές του Flaubert εντοπίζει και η Shoshana Felman (1984), τονίζοντας τη συναίρεση του πραγματικού και του φανταστικού στοιχείου σε όλη την έκταση του *Πειρασμού του Αγίου Αντωνίου*, έργο το οποίο διέπεται από την αμφισημία, τις παραισθήσεις και το μυστικισμό, όλα στο πλαίσιο της λογοτεχνικής πραγμάτευσης ενός μύθου/ θρύλου<sup>82</sup>. Ό,τι μας αφορά εδώ και το οποίο εντοπίζει ο Foucault, είναι ότι το 19<sup>ο</sup> αιώνα, υπό ορισμένες νέες συνθήκες, διαμορφώνεται μια συγκεκριμένη κατάσταση πραγμάτων, που ευνοεί την επανεμφάνιση του φανταστικού ως μιας καινούριας εμπειρίας. Ανάλογη είναι και η άποψη του Frye όταν ορίζει το 19<sup>ο</sup> αιώνα ως το χρονικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο συντελέστηκε η αλλαγή του δεσπόζοντος μυθοπλαστικού τρόπου, δηλαδή όταν το χαμηλό μιμητικό τρόπο διαδέχτηκε ο ειρωνικός.

Από την πλευρά του, ο Remo Ceserani (1984) υποστηρίζει ότι το πέρασμα από το 18<sup>ο</sup> στο 19<sup>ο</sup> αιώνα ευνοεί την εμφάνιση του φανταστικού το οποίο στις απαρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα αποτελεί πλέον ένα καινούριο τρόπο παραγωγής και οργάνωσης λογοτεχνικών κειμένων<sup>83</sup>. Το φανταστικό μέχρι και το 19<sup>ο</sup> αιώνα, παρατηρεί ο Ceserani, έπρεπε για να παρουσιαστεί, να επενδυθεί ως κάτι κωμικό ή ως παρωδία, γι' αυτό και στη λογοτεχνία του φανταστικού είναι έντονη η παρουσία του χιούμορ και των κωμικών στοιχείων<sup>84</sup>. Αν λάβουμε υπόψη τα παραπάνω, τότε εύλογα θα θεωρήσει κάποιος πως η νέα μορφή που προσλαμβάνει το φανταστικό το 19<sup>ο</sup> αιώνα (Foucault, Ceserani) συμπίπτει με την εδραίωση του ειρωνικού τρόπου στη λογοτεχνία (Frye), ο οποίος εν δυνάμει περιέχει στοιχεία από τη σάτιρα και την κωμωδία.

Το φανταστικό είναι απότοκο του συνδυασμού των δυο ακρωρειών των κατά Frye μυθοπλαστικών τρόπων. Όλα όσα χαρακτηρίζουν το μυθικό και τον ειρωνικό τρόπο συγχωνεύονται, επαναπροσδιορίζονται και καταλήγουν στο φανταστικό. Τα κείμενα του φανταστικού υιοθετούν μηχανισμούς και θέματα από παλαιά και νέα λογοτεχνικά είδη (ρομαντική λυρική ποίηση, πικαρικό μυθιστόρημα, μυθιστόρημα περιπέτειας, αυτοβιογραφία κ.α) ενώ για τη θεματολογία του αντλούνται στοιχεία ακόμη και από μη λογοτεχνικούς κώδικες έκφρασης (μουσική, γλυπτική, ζωγραφική)<sup>85</sup>. Η φαντασία απασχολεί τον Frye όχι μόνο ως το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται η λογοτεχνική γραφή αλλά και ως εξωλογοτεχνικό στοιχείο που επιδρά στη ζωή του ατόμου.

[...] οι τέχνες, με τη σειρά τους, δεν μπορούν να μην εκκρίνουν τα ισχυρά οξέα της σάτιρας, του ρεαλισμού, της βωμολοχίας και της φαντασίωσης, στην προσπάθειά τους να διαλύσουν όλα τα υπαρξιακά συγκρίματα που τους φράζουν το δρόμο<sup>86</sup>.

Ο Frye έχει την πεποίθηση ότι μέσα στον κόσμο του τριπλού καταναγκασμού στον οποίο ζούμε (του νόμου – της εμπειρίας – του συναισθήματος), η φαντασία, ως μια τέταρτη εξουσία που περιλαμβάνει το κάλλος, την ηθική και την αλήθεια, μας απελευθερώνει από όσα μας δεσμεύουν και μας παρουσιάζει «[...] το όραμα της ψυχ-αγωγίας του ανθρώπου»<sup>87</sup>.

Το φανταστικό είναι ένας τρόπος, ισχυρίζεται ο Ceserani, που έχει τις ρίζες του σε συγκεκριμένη ιστορική περίοδο (μεταίχμιο 18<sup>ου</sup>-19<sup>ου</sup> αιώνα), γεωγραφική και πολιτισμική περιοχή (συγκεκριμένες περιοχές της Σκωτίας, της Αγγλίας, της Γερμανίας και της Γαλλίας)<sup>88</sup>. Ο Frye βέβαια λαμβάνοντας υπόψη του και το θεματικό περιεχόμενο των έργων, προσδιορισμένο αναλόγως της σχέσης που υπάρχει θεμελιωμένη μεταξύ του ήρωα, του αναγνώστη και των φυσικών νόμων, δίνει στον όρο *τρόπος* περιεχόμενο εντελώς διαφορετικό σε σχέση με την πλατωνική και αριστοτελική παράδοση, η οποία ενδιαφερόταν μόνο για ζητήματα ρηματικής εκφοράς<sup>89</sup>. Έτσι ο όρος *τρόπος*, κατά το Frye, αφορά στη δυνατότητα δράσης ενός χαρακτήρα στη μυθοπλαστική λογοτεχνία ή και την αντίστοιχη δυνατότητα δράσης του συγγραφέα απέναντι στο κοινό του<sup>90</sup>.

Όπως είδαμε και στο πρώτο κεφάλαιο, το στοιχείο του φανταστικού μέχρι και το 17<sup>ο</sup> αιώνα δεν μπορούσε εύκολα να επιβιώσει. Τόσο ο εκχριστιανισμός των ευρωπαϊκών χωρών που είχε ως αποτέλεσμα τη διάδοση νέων αντιλήψεων σχετικά με τη φύση, τη ζωή και το θάνατο, όσο και ο Διαφωτισμός ως η φιλοσοφία εκείνη που καταδίκασε τις προκαταλήψεις, τη μαγεία, το υπερφυσικό και οποιαδήποτε *a priori* πιστεύω, περιόριζαν δραστικά το φανταστικό στοιχείο<sup>91</sup>. Στους αναγεννησιακούς δε χρόνους, υποστηρίζει και ο Luiz Costa Lima, οι παρανοήσεις της αριστοτελικής *Ποιητικής* όπως τις αναπτύξαμε νωρίτερα, οδήγησαν στον εξοβελισμό του φανταστικού αφού θεωρήθηκε ότι παραβιάζει τον κανόνα της αληθοφάνειας<sup>92</sup>.

Μέχρι και το 19<sup>ο</sup> αιώνα, η πίστη στην ύπαρξη φαντασμάτων είναι ένδειξη υποβαθμισμένου πολιτισμικού επιπέδου, ενώ ακόμη και ο μεταφορικός ή συμβολικός χειρισμός της γλώσσας από τους ποιητές θεωρείται ότι σχετίζεται με τη μαγεία<sup>93</sup>. Φιλόσοφοι του 18<sup>ου</sup> αιώνα όπως ο Locke ή ο Kant προσεγγίζουν το φανταστικό είτε προσπαθώντας να το εξηγήσουν επιστημονικά είτε σχολιάζοντάς το με δισταγμό και δυσφορία<sup>94</sup>. Μέχρι λοιπόν την παραπάνω ιστορική περίοδο, η περιρρέουσα ατμόσφαιρα ευνοούσε την αντίστιξη μεταξύ ανθρώπινων όντων και φαντασμάτων, γιατί αυτό τη βοηθούσε να κρατά ερμητικά κλειστά τα σύνορα του φυσικού κόσμου.

Όμως στις αφηγήσεις του τέλους του 18<sup>ου</sup> αιώνα το άτομο δεν σκιαγραφείται πια ως μια εξατομικευμένη, υπεύθυνη οντότητα η οποία ολοκληρώνεται συναισθηματικά και νοητικά μέσα από τη σύναψη σχέσεων με το κοινωνικό περιβάλλον και το ιστορικό παρελθόν, αλλά ως μια κομματιασμένη και διχασμένη προσωπικότητα, στοιχειωμένη από εμμονές, ανισόρροπη νοητικά και αισθησιακά<sup>95</sup>. Η κειμενική δομή που “αντιπροτείνει” το φανταστικό

[...] δεν χαρακτηρίζεται πλέον από μια εξελικτική αντίληψη που οδηγεί σε ένα ευτυχές ή δυστυχές τέλος, ρυθμισμένο από το ηθικό δίκαιο και μια ανώτερη τελεολογία, αλλά σπάζει την αλυσίδα των αιτιοκρατικών σχέσεων και στηρίζεται σε ανεξήγητα γεγονότα, στην τρέλα και το νιχιλισμό (δική μου μετάφραση)<sup>96</sup>.

Το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, συνεχίζει ο Ceserani, παίρνει το στοιχείο της έκπληξης από το παραμύθι αλλά το φυσικοποιεί, “αποκρύπτοντας” επιμελώς κάθε περίπτωση αντικειμένου που έχει τυχόν παραμυθιακή καταγωγή, ενώ οι αφηγήσεις του φανταστικού δανείζονται μεν τα ίδια στοιχεία τα οποία όχι μόνο δεν αποσιωπούν αλλά τα προβάλλουν με τρόπο εμφατικό<sup>97</sup>. Γενικά, η λογοτεχνία του φανταστικού προωθώντας μια ακραία αντίληψη περί ατομικότητας, γίνεται το όχημα έκφρασης των φόβων και των δισταγμών της νέας τάξης πραγμάτων, την οποία επιβάλλει τόσο η στάση το ατόμου προς τη φύση και την παντοδυναμία της, όσο και ο σκεπτικισμός απέναντι σε ζητήματα θρησκείας<sup>98</sup>. Σε αυτό το σημείο, τα φαντάσματα “προσγειώνονται” και ενισχύουν τον ειρωνικό τρόπο: η κυκλική τροχιά των κατά Frye τρόπων τείνει να ολοκληρωθεί.

Έτσι, στους τελευταίους δεκαπέντε αιώνες η ευρωπαϊκή μυθοπλασία τείνει προς τον ειρωνικό τρόπο και η πιο “σοβαρή” λογοτεχνία τείνει ολοένα και πιο έντονα στον εικοστό αιώνα, να είναι ειρωνική<sup>99</sup>. Ο Καναδός θεωρητικός αναφέρεται στους Kafka και Joyce<sup>100</sup> ως τους συγγραφείς εκείνους οι οποίοι με το έργο τους δίνουν τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα του νέου τρόπου λογοτεχνικής γραφής του περασμένου αιώνα. Βαθιά επηρεασμένος από αρχετυπικές μορφές (Αδάμ, Χριστός, Προμηθέας, Ιώβ)<sup>101</sup>, ο Kafka συνθέτει αζεδιάλυτα μέσα στο έργο του τον μυθικό και τον ειρωνικό τρόπο, κλείνοντας έτσι τον κύκλο των μυθοπλαστικών τρόπων καταστάσεις μιας παράλογης και αναπόφευκτης ειρωνείας όπου τα πάθη του ήρωα δεν είναι αποτέλεσμα των πράξεών του αλλά κατάληξη της φύσης του που είναι «η βαθιά ανθρώπινη φύση»<sup>102</sup>, αποτελούν τον πυρήνα της Δίκης.

Στο σημείο αυτό χρειάζεται να αναφερθούμε στο κείμενο του Sartre, «*Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage*» (1943), το οποίο με σημείο αναφοράς την εργογραφία

του Kafka και του Blanchot, συστήνει μια καινούρια μορφή του φανταστικού, το «*fantastique humaine*», ως την πιο πρόσφατη εξέλιξη της λογοτεχνίας του φανταστικού<sup>103</sup>. Δεν είναι σαφές εάν ο Frye έλαβε υπόψη του το παραπάνω κείμενο, παρουσιάζει ωστόσο εξαιρετικά ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Kafka χρησιμοποιείται και από τους δύο ως εισηγητής καινούριων καταστάσεων στα λογοτεχνικά δρώμενα. Σύμφωνα με το Frye, ο Kafka πέτυχε μέσα από τα έργα του, να συνδυάσει το μυθικό μυθοπλαστικό τρόπο, όπου ο ήρωας είναι ένα θεϊκό όν ανώτερο ως προς το είδος από τους άλλους, με τον ειρωνικό μυθοπλαστικό τρόπο, όπου ο ήρωας είναι εν γένει κατώτερος. Ο Sartre από την πλευρά του, παρουσιάζει τον Kafka ως το συγγραφέα που συνδυάζει το υπερφυσικό και υπερ-ανθρώπινο στοιχείο με ό,τι παραδοσιακά θεωρείται φυσιολογικό, για να δημιουργήσει το νέο τύπο του φανταστικού.

Η πιο πάνω παρατήρηση μπορεί να ενισχυθεί από τη διατυπωμένη θέση που θέλει το φανταστικό να είναι μια εμπειρία των ορίων<sup>104</sup>. Ο συγκερασμός λοιπόν του μυθικού με τον ειρωνικό τρόπο και το ανάπτυγμά τους όχι ως διαφοροποιημένα άκρα μιας κλίμακας αλλά ως δυο όμορες περιοχές, συστήνουν τη βασική αρχή του φανταστικού και δη, όπως αναφέρει ο Sartre του «εξανθρωπισμένου φανταστικού». Από εδώ θα μπορούσε ίσως να δοθεί απάντηση στην απορία του Scholes σχετικά με τη χρησιμοποίηση του ανθρώπου ως μοναδικού μεγέθους δράσης στους μυθοπλαστικούς τρόπους, και όχι κάποιου ζώου ή άλλου υπερφυσικού όντος<sup>105</sup>. Τόσο ο Frye όσο και ο Sartre υποστηρίζουν πως οτιδήποτε μοιάζει φυσικό, διατηρεί παράλληλα τη μυθική και αρχετυπική του φύση, έχοντας έτσι τη δυνατότητα να μετέχει ενός δεύτερου κόσμου, του «υπερφυσικού».

Μέχρι αυτό το σημείο έχουμε συναντήσει τον όρο *μυθικός*, τον πρώτο από τους πέντε μυθοπλαστικούς τρόπους, να δηλώνει μια κατηγορία κειμένων συστημένη βάσει σημασιολογικών κριτηρίων<sup>106</sup>. Αξίζει δε να αναφέρουμε ότι με κριτήριο το μυθικό τρόπο, ο Frye διακρίνει ολόκληρη τη λογοτεχνική παραγωγή σε *μυθοπλαστική* όπου περιγράφεται είτε η σχέση του ήρωα με την κοινωνία του (: εσωτερική μυθοπλασία) είτε η σχέση του συγγραφέα με τη δική του κοινωνία (: εξωτερική μυθοπλασία) και *θεματική* όπου ο συγγραφέας γράφει ως άτομο τονίζοντας την ιδιαίτερη προσωπικότητά του και το λογοτεχνικό του όραμα<sup>107</sup>. Κάθε λογοτεχνικό έργο τονίζει ο Frye έχει απαραίτητως τόσο μυθοπλαστική όσο και θεματική διάσταση, και αυτό σημαίνει ότι αν έσβηνε εντελώς το μυθοπλαστικό στοιχείο, η γραφή θα γινόταν ευθύς λόγος ή άμεση ομιλία και το κείμενο θα έπαυε να θεωρείται λογοτεχνικό<sup>108</sup>.

### 3. ΜΥΘΟΣ

Η έννοια του *μύθου*, τονίζει ο Hart, ανέκαθεν βρισκόταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του Frye και μαζί με τη *μεταφορά*, είναι τα βασικά συστατικά της λογοτεχνικής και κριτικής του γλώσσας<sup>109</sup>. Ο Frye αναγνωρίζει, κατά τον Hart, ότι ο *μύθος* αντιμετωπίζεται λανθασμένα ως μια υποβαθμισμένη έννοια, και εμφανίζει τις διαστάσεις που προσλαμβάνει ο μύθος σε επίπεδο δομικό, αφηγηματικό, γνωστικό αλλά και κοινωνικό<sup>110</sup>. Ο μύθος εν γένει για το Frye αντιπροσώπευει, συνοψίζει ο Hart, την ελπίδα απέναντι σε οτιδήποτε επιβλήθηκε τυραννικά στην ανθρωπότητα και προοιωνίζεται τη δημιουργία μιας αταξικής κοινωνίας<sup>111</sup>. Συγκεκριμένα, στην *Ανατομία* θα συναντήσουμε τον όρο *μύθος* στο σημείο όπου ο Καναδός θεωρητικός αναφέρεται στους δυο πόλους της λογοτεχνίας: στη μιμητική τάση, την τάση προς την αληθοφάνεια (*verisimilitude*) και στην περιγραφική ακρίβεια από τη μια, στο *μύθο* από την άλλη, δηλαδή στην

[...] τάση προς την αφήγηση μιας ιστορίας που αρχικά οι χαρακτήρες της μπορούν να κάνουν οτιδήποτε, και που μόνο σταδιακά έλκεται από την τάση προς την αφήγηση μιας ιστορίας λογικής ή αληθοφανούς. Οι μύθοι των θεών συγχωνεύονται με τους θρύλους των ηρώων, οι θρύλοι των ηρώων συγχωνεύονται με την πλοκή της τραγωδίας και της κωμωδίας, η πλοκή της τραγωδίας και της κωμωδίας συγχωνεύεται με την πλοκή της ρεαλιστικής, περισσότερο ή λιγότερο, μυθοπλασίας<sup>112</sup>.

Στην Αριστοτελική *Ποιητική* ο όρος *μύθος* χρησιμοποιείται ως η σύνθεση των γεγονότων σε μια ευθεία χρονική ακολουθία<sup>113</sup>. Ο Frye, κατά τον Compagnon, δίνει μια περισσότερο ανθρωπολογική διάσταση στον όρο τονίζοντας τη σημασιολογική και τη συμβολική λειτουργία του, σύμφωνα με την οποία ο μύθος δεν αποσκοπεί μόνο στην αλληλουχία γεγονότων αλλά στη λογική σημασιολογία τους<sup>114</sup>. Άρα ο μύθος, σε σχέση με την αριστοτελική *πράξιν* (ανθρώπινη δράση) την οποία μιμούνται πρωτίστως οι ιστορίες ή οι λεκτικές δομές, παρουσιάζεται όχι απλώς ως *μίμησις πράξεως* (*Περί Ποιητικής*), αλλά ως δευτερογενής μίμηση πράξεων, που αφορά πλέον σε ολοκληρωμένες λογικές διεργασίες του θεατή<sup>115</sup> και όχι μόνο των χαρακτήρων. Έτσι, με τον όρο *μύθος*, όπως αναφέρει και ο Rockas, ο Frye χρησιμοποιεί με το δικό του τρόπο την αριστοτελική πλοκή<sup>116</sup>, χωρίς να υποδεικνύει καθεαυτή την πλοκή αλλά την αφήγηση ως τη διαδικασία εκείνη, μέσα στην οποία οργανώνονται λογικώς και ενεργοποιούνται οι σχέσεις γεγονότων και προσώπων<sup>117</sup>.

Ο Frye στο τρίτο δοκίμιο της *Ανατομίας* συστηματοποιεί το *μύθο* ως αφήγηση και μας δίνει τέσσερις ευρείες αφηγηματικές κατηγορίες μύθων που είναι, κατά τον ίδιο, λογικά προγενέστερες των λογοτεχνικών ειδών – ο μυθιστορικός μύθος, ο τραγικός, ο κωμικός και ο ειρωνικός/ σατιρικός μύθος – και τους θεωρεί ως τα «προ-ειδολογικά» («pre-generic») αφηγηματικά στοιχεία της λογοτεχνίας<sup>118</sup>. Οι τέσσερις μύθοι διακρίνονται σε δυο ζεύγη, όπου αφενός ο τραγικός και ο κωμικός μύθος, αφετέρου ο μυθιστορικός και ο ειρωνικός μύθος (αντιπροσωπεύουν το ιδεατό και ο πραγματικό αντίστοιχα), αντιπαραβάλλονται αντί να αναμειγνύονται<sup>119</sup>.

Έχουμε δει την κάθε μια από τις πιο πάνω κατηγορίες στην επιθετικοποιημένη τους μορφή, στο σύστημα των σημασιολογικά/ θεματικά θεωρημένων μυθοπλαστικών τρόπων, ενώ τώρα ο Frye τις διαπραγματεύεται υπό τη μορφή των μύθων των τεσσάρων εποχών. Ο Rockas πιστεύει ότι το συγκεκριμένο σύστημα κατέχει την βασικότερη θέση σε όλο το *Anatomy of Criticism* και αποτελεί τη βάση για τη δημιουργία πολλών άλλων συστημάτων που βρίσκουμε στο έργο, ενώ επισημαίνει παράλληλα, πως οι μελετητές του *Anatomy of Criticism* ασχολήθηκαν κατεξοχήν με το σύστημα των τεσσάρων μύθων<sup>120</sup>.

Ενδιαφέρον για τη δική μας έρευνα, είναι ο μύθος του Χειμώνα που είναι αφιερωμένος στη σάτιρα και την ειρωνεία. Ο Frye επισημαίνει μια προς μια τις διαφορές μεταξύ των δυο μεγεθών του μύθου του Χειμώνα, της σάτιρας δηλαδή και της ειρωνείας, αρχίζοντας από το ότι η δεύτερη ακολουθεί απόλυτα τη ρεαλιστική αναπαράσταση ως προς το περιεχόμενο, με το συγγραφέα να μην συμερίζεται καμία ηθική στάση<sup>121</sup>. Από την άλλη, η σάτιρα, αναφέρει ο Frye, είναι στρατευμένη ειρωνεία, έχει σαφείς ηθικές νόρμες τις οποίες αντιπαραβάλλει με το γκροτέσκο και το παράδοξο: γι' αυτό απαιτείται ένα τουλάχιστο ψήγμα φαντασίας που να αναγνωρίζεται ως τέτοιο από τον αναγνώστη και τουλάχιστο ένα υπονοούμενο ηθικό πρότυπο<sup>122</sup>. Αν το περιεχόμενο της σάτιρας, τονίζει, χάνει το έρεισμα του φανταστικού ή του υποθετικού στοιχείου, τότε παύει και αυτή να υπάρχει<sup>123</sup>.

Γενικά, ο Frye, περιγράφοντας τις έξι φάσεις του μύθου του Χειμώνα (τρεις φάσεις αντιστοιχούν στη σάτιρα και τρεις στην ειρωνεία), διαγράφει ένα κόσμο όπου δεν υπάρχει ηρωισμός και οι κάθε λογής συμβάσεις γίνονται αντικείμενο χλευασμού<sup>124</sup>. Μέσα σε αυτό το σύμπαν θάλλει το καρναβαλικό στοιχείο, το οποίο θα αναλύσουμε πιο κάτω ως αναπόσπαστο κομμάτι των λογοτεχνικών αρχετύπων. Από την κατηγορία των πικαρικών μυθιστορημάτων και

τον *Δον Κιχώτη* μέχρι την ομάδα των κατά το συγγραφέα «[...] επαναστατικών σατιρικών» – Πετρόνιο, Απουλήιο, Rabelais - και τη «μενίπεια σάτιρα» η οποία κάποτε φτάνει μέχρι τον καθαρά φανταστικό κόσμο του παραμυθιού και δημιουργεί «[...] γελοιογραφίες συνδυάζοντας φαντασία και ηθική»<sup>125</sup>, ο Frye συστήνει τη σάτιρα ως

[...] ειρωνεία που συγγενεύει δομικά με την κωμωδία: η κωμική σύγκρουση των δυο κοινωνιών, μιας κανονικής και μιας παράλογης, αντικατοπτρίζεται στο διπλό επίκεντρο της σάτιρας, την ηθική και τη φαντασία.[...] δυο πράγματα λοιπόν είναι σημαντικά για τη σάτιρα: το πρώτο είναι ένα είδος πνεύματος ή χιούμορ που στηρίζεται στη φαντασία ή στην αίσθηση του γκροτέσκο και του παράδοξου, το άλλο είναι ένα αντικείμενο επίθεσης. [...] η σάτιρα παρουσιάζει την ανεξάντλητη ποικιλία των ανθρωπίνων πράξεων, καταδεικνύοντας τη ματαιότητα όχι μόνο των συμβουλών περί του πρακτέου, αλλά και κάθε προσπάθειας συστηματοποίησης ή ένταξης των ανθρωπίνων πράξεων σε συγκροτημένο σχήμα<sup>126</sup>.

Έχοντας υπόψη μας τα σημεία της *Ανατομίας* στα οποία ασκήθηκε κριτική, θεωρούμε ότι η προσέγγιση του Frye ως προς τη σάτιρα, είναι ίσως η μοναδική περίπτωση από τη θεωρία του στην *Ανατομία*, που όχι απλώς δεν παρουσιάζει ασυνέπειες και ασάφειες ως προς την ορολογία, αλλά διαπλέκεται άριστα με μεταγενέστερες θεωρίες για τη σάτιρα αποκτώντας έγκυρο και διαχρονικό χαρακτήρα.

#### **4. ΑΡΧΕΤΥΠΟ**

Σύμφωνα με τον Thomas Willard, ο Northrop Frye προσπαθούσε να αναπτύξει τη θεωρία του για τα αρχέτυπα επί δέκα συναπτά έτη (*Fearful Symmetry*, 1947- *Anatomy of Criticism*, 1957)<sup>127</sup>. Ο Frye δημιουργεί ένα αρχετυπικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ομαδοποιεί και μελετά αφηγηματικά έργα, αποδεδειγμένα από χρονικά και χωρικά όρια χωρίς όμως να τους αφαιρεί το ιστορικό ή μυθικό υπόβαθρό τους<sup>128</sup>. Στο δεύτερο λοιπόν δοκίμιο της *Ανατομίας*, ο Frye χρησιμοποιεί την έννοια *αρχέτυπο* στο πλαίσιο της κοινωνικής διάστασης της ποίησης, για να ονομάσει την τυπική, επαναλαμβανόμενη εικόνα η οποία λειτουργεί ως το σύμβολο εκείνο που συνδέει το ένα ποίημα με το άλλο και μας βοηθά να ενοποιήσουμε και να συγκροτήσουμε τη λογοτεχνική μας εμπειρία<sup>129</sup>. Η μελέτη των αρχετύπων δεν συνδεόταν πάντοτε με την κοινωνική πραγματικότητα και μόλις τον 18<sup>ο</sup> αιώνα αποκτά την κοινωνική της διάσταση<sup>130</sup>.

Αρχέτυπα και κατά βάση κοινωνήσιμα σύμβολα, ο Frye θεωρεί τις μπαλάντες και τους λαϊκούς θρύλους, που ως τελετουργικές διαδικασίες επικοινωνίας “ταξιδεύουν” ανά τον κόσμο,



υπερβαίνοντας τα φράγματα που θέτουν γλωσσικοί και πολιτισμικοί κώδικες<sup>131</sup>. Η μελέτη των αρχετύπων στη λογοτεχνία, καθώς έχουμε ήδη επισημάνει, αποτελεί τη βάση για την «Αρχετυπική Κριτική». Η «Αρχετυπική Κριτική» ορίζει την αφήγηση ως τελετουργία ή μίμηση της συνολικής πράξης των ανθρώπων και όχι απλώς ως μίμηση μιας ανθρώπινης πράξης<sup>132</sup>. Ο Allen S. Weiss θεωρεί ότι «[...] η Αρχετυπική θεωρία του *Anatomy of Criticism* μοιάζει αναχρονιστική[...]»<sup>133</sup> και ο Willard πως η αρχετυπική κριτική από τη δεκαετία του '70 και εφεξής θεωρείται εν γένει ξεπερασμένη<sup>134</sup>, ενώ η Kristeva επισύρει την προσοχή ιδιαίτερα στη χρήση του αρχετύπου, θεωρώντας πως το στοιχείο αυτό λειτουργεί ως ο συνδετικός κρίκος της λογοτεχνίας τόσο με τη θρησκεία όσο και με τη δυτική φιλοσοφία<sup>135</sup>.

Η αφήγηση ως τελετουργία είναι μια κατάσταση προ-λογική και προ-γλωσσική, και συνιστά την αρχετυπική διάσταση του μύθου<sup>136</sup> (η λογική διάταξη των γεγονότων). Η λογοτεχνία στην αρχετυπική της φάση, τονίζει στο δεύτερο δοκίμιο ο συγγραφέας της *Ανατομίας*, δεν ξεφεύγει από τα όρια του αληθοφανούς/ φυσικού<sup>137</sup>. Αληθοφάνεια, θεωρείται κατά τον Frye, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο ένας από τους δυο πόλους που ορίζουν τη λογοτεχνία, και εκφράζει το αποτέλεσμα της μίμησης της φύσης στη λογοτεχνία. Η αληθοφάνεια κυμαίνεται από την καθαρά επιφανειακή αποδοχή των δρωμένων στο μύθο ή το λαϊκό θρύλο έως ένα είδος ελεγκτικής αρχής στο νατουραλιστικό μυθιστόρημα<sup>138</sup>, στο οποίο πρέπει να αποδίδεται με πάσα λεπτομέρεια οτιδήποτε ο αφηγητής επιλέξει να αναφέρει.

Το αφηγηματικό και σημασιολογικό περιεχόμενο της λογοτεχνίας στην αρχετυπική της φάση,<sup>139</sup> συνιστούν αντίστοιχα η αφήγηση ως τελετουργία και το όνειρο ως πεδίο όπου συγκρούεται η επιθυμία και η πραγματικότητα<sup>140</sup>. Ο τελετουργικός χαρακτήρας της αφήγησης φαίνεται καλύτερα μέσα από τις λαϊκές παραστάσεις, τις μαριονέτες, τη φάρσα, ενώ το όνειρο ως αλληλεπίδραση της επιθυμίας και της αποστροφής, έχει πιο έντονη παρουσία στους λαϊκούς θρύλους και τα παραμύθια<sup>141</sup>. Η συνένωση της τελετουργίας ως ηθικού στοιχείου του πολιτισμού, με το όνειρο, τα όρια του οποίου δεν είναι η πραγματικότητα αλλά ο κόσμος της εκπληρωμένης επιθυμίας, εντοπισμένος αποκλειστικά στο νου εκείνου που ονειρεύεται, έχει ως αποτέλεσμα τον περιορισμό του τελευταίου πράγμα που οδηγεί σε έργα υπαγόμενα στο φυσικό και το αληθοφανές<sup>142</sup>.

Περνώντας στον εικοστό αιώνα και τις ψυχαναλυτικές ανιχνεύσεις στον κόσμο του ονείρου<sup>143</sup>, όπου πλέον αναγνωρίζεται η ταυτόχρονη ύπαρξη αντιθέτων και συγκρουόμενων, μη

ομογενοποιημένων ωστόσο εμπειριών μέσα στην ανθρώπινη εσωτερική ζωή,<sup>144</sup> εμφανίζεται το απελευθερωμένο και ατιθάσευτο υποσυνείδητο έχοντας αποδράσει από τον καλά οριοθετημένο χώρο του φυσικού, για να υπηρετήσει άλλες προτεραιότητες. Βάσει του κοινωνικού χαρακτήρα των αρχετύπων, της ιδιότητάς τους να καταργούν τους λεκτικούς κώδικες αλλά και όλων των προαναφερθέντων γνωρισμάτων και συνθηκών ύπαρξής τους, θεωρούμε πως και οι εικόνες που προσφέρει στη λογοτεχνία το καρναβάλι, μπορούν να θεωρηθούν αρχετυπικές.

Οι καρναβαλικές εικόνες είναι μέρος της παράδοσης του λαϊκού χιούμορ, η οποία αναπτύσσεται και εμπλουτίζεται για εκατοντάδες χρόνια<sup>145</sup>. Ενώ άλλες παραστάσεις που σχετίζονταν με τη λαϊκή ζωή εξαφανίστηκαν επειδή ο λαϊκός χαρακτήρας τους συνδεόταν με εκκλησιαστικές και πολιτικές τελετές, το καρναβάλι, ως ειδικό φαινόμενο, επιβιώνει μέσα στο χρόνο και γίνεται σύμβολο και ενσάρκωση της γνήσιας λαϊκής διασκέδασης, παντελώς ανεξάρτητο από Εκκλησία και Κράτος<sup>146</sup>. Όλο το απόθεμα των καρναβαλικών εικόνων που υπήρχε στη λαϊκή συνείδηση, ειδικά από την Αναγέννηση και μετά, χάρισε στη λογοτεχνία την καρναβαλική όψη της, η οποία απελευθερώνει την ανθρώπινη συνείδηση και επιτρέπει την αναζήτηση μιας άλλης πραγματικότητας πέρα από τον ορατό ορίζοντα της επίσημης, αναγεννησιακής φιλοσοφίας<sup>147</sup>.

Η ιδιότητα των καρναβαλικών αρχετυπικών εικόνων και εν γένει των πανηγυρικών κωμικών εικόνων να απελευθερώνουν το άτομο βοηθώντας το να ασκήσει κριτική ή την βαθύτατη του δυσαρέσκεια απέναντι στην επίσημη αλήθεια ή ακόμα τις υψηλές ελπίδες του<sup>148</sup>, χαρακτηρίζει, όπως θα διαφανεί στη συνέχεια, και το φανταστικό. Τα *αρχέτυπα* συνδέονται με τους *μύθους* και με τη λαϊκή λογοτεχνία μέσα στα έργα της οποίας μπορεί να εντοπίσει κανείς πολλά παραδείγματα αρχετύπων. Τόσο τα αρχέτυπα όσο και η επιρροή της λαϊκής λογοτεχνίας ασκούν πολύ έντονη επίδραση σε όλους του μυθοπλαστικούς τρόπους, ειδικά όμως στο χαμηλό μιμητικό και τον ειρωνικό. Ο Rabelais, ένας από τους βασικότερους εκπροσώπους του τελευταίου μυθοπλαστικού τρόπου, χρησιμοποιεί σε μεγάλο βαθμό μορφές εμποτισμένες από το λαϊκό κωμικό πνεύμα, οι οποίες ορίζονται από ισχυρή ιστορική συνείδηση και βοηθούν στην καλύτερη κατανόηση της πραγματικότητας<sup>149</sup>.

Μια ενδιαφέρουσα επισήμανση του Frye είναι ότι τα λογοτεχνικά έργα στα οποία εντοπίζεται έντονη παρουσία αρχετύπων και φαντάζουν στα μάτια μας πρωτόγονα και λαϊκά, αρχικά αποκηρύσσονται ως χυδαία από τους πνευματικούς ανθρώπους (η άποψη αυτή

καλλιεργείται ειδικά το 19<sup>ο</sup> αιώνα<sup>150</sup>) έπειτα όμως θεωρούνται απλώς έργα μιας παλαιάς παράδοσης και προσελκύουν το ενδιαφέρον των λογίων, για να αποκτήσουν στο τέλος, το αρχαϊκό κύρος του πρωτόγονου<sup>151</sup>. Ενδεικτικό αίφνης παράδειγμα επιθέσεων και κατακραυγής εναντίον έργων που γεννήθηκαν μέσα από μορφές λαϊκού πολιτισμού (δημώδης λογοτεχνία – *Trivialliteratur*<sup>152</sup>), αποτελεί η καταδίκη όλων των βιβλίων του Rabelais από τη Σορβόνη αλλά και από τους Καλβινιστές<sup>153</sup>. Γενικά, μπορούμε να εντοπίσουμε αρχέτυπα σε πολλά κείμενα – στα παραμύθια, τους λαϊκούς θρύλους, στον Σαίξπηρ, την Αγία Γραφή, το Δάντη, το Spencer, τον Dickens, τον Poe και σε όλους τους «σκοτεινούς» ποιητές και πεζογράφους του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>154</sup>.

## **5. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΙΔΟΣ**

Στο λογοτεχνικό είδος, ο Frye αφιερώνει το τέταρτο δοκίμιο της μονογραφίας του, έχοντας όμως ήδη αναφέρει σε γενικές γραμμές στο δεύτερό του δοκίμιο ότι *λογοτεχνικό είδος* είναι το λογοτεχνικό δημιούργημα που έχει κάποια συγκεκριμένη λειτουργία και πρέπει να προσεγγίζεται στο πλαίσιο των κάθε φορά συμβάσεων, αφού τα είδη εξαρτώνται από την αλληλεπίδραση διαφόρων παραγόντων<sup>155</sup>. Στο έργο του *Τι είναι λογοτεχνικό είδος;*, ο Schaeffer υποστηρίζει τις θέσεις του Frye, οι οποίες προκρίνουν λιγότερο την ταξινόμηση των ειδών και περισσότερο τη διήθηση των σχέσεων μεταξύ των έργων<sup>156</sup>. Έπειτα, στρέφεται επικριτικά στην αντίληψη του Todorov<sup>157</sup> ο οποίος στο *Introduction à la littérature fantastique* αφενός υποστηρίζει την άποψη ότι ένα κείμενο μπορεί να ανήκει σε ένα *σύνθετο* ή σε ένα *απλό* είδος, σε μια δηλαδή ειδολογική κατηγορία ή υποκατηγορία:

Έπειτα, κατηγορεί το Frye γιατί ενώ θα μπορούσε να συσχετίσει όλα τα συστήματα του *Anatomy of Criticism* με τα λογοτεχνικά είδη εφαρμόζει καθεαυτό τον όρο σε ένα μόνο σύστημα ταξινόμησης<sup>158</sup>. Οι ειδολογικές διακρίσεις των κειμένων, υποστηρίζει ο Schaeffer, δεν είναι καθόλου απλή υπόθεση<sup>159</sup> αφού οι «ειδολογικές κατηγορίες» είναι ασταθείς, μεταβλητές και δεν είναι αυτοδημιούργητες αλλά προκύπτουν από τους συγγραφείς, τους αναγνώστες και τα συμφραζόμενα των κειμένων εν γένει, όχι όμως από τα ίδια κείμενα<sup>160</sup> τα οποία είναι λογικώς προτερόχρονα σε σχέση με την κατηγορία<sup>161</sup>.

Ο Frye επισημαίνει εμφατικά το γεγονός της μη επαρκούς ανάπτυξης της θεωρίας των ειδών ως κλάδου της λογοτεχνικής Κριτικής και πιστεύει ότι σημαντική αιτία γι' αυτό υπήρξε το γεγονός της άκριτης υιοθέτησης της αρχαίας τριαδικής διαίρεσης - δράμα, έπος, λυρική ποίηση –

και τοποθέτησής της στον πυρήνα της θεωρίας των ειδών, με αποτέλεσμα οι σύγχρονοι του θεωρητικοί να μην μπορούν να αντιστοιχίσουν επακριβώς τα κλασικά είδη με τα σύγχρονά τους λογοτεχνικά προϊόντα<sup>162</sup>. Ακολούθως, ο Frye, για να αποδείξει την ανεπάρκεια του κλασικού συστήματος, αναφέρεται στο μυθιστόρημα και επισημαίνει την αδυναμία ειδολογικής κατάταξης του με βάση τη μορφή παρουσίασης του θέματος, αφού αφενός είναι γραπτός λόγος αφετέρου η παρουσία ενός αφηγητή δίνει στο γραπτό λόγο μια διάσταση προφορικότητας<sup>163</sup>. Επ' αυτού καταλήγει ότι οι ειδολογικές διακρίσεις βρίσκονται στον ιδεώδη τρόπο αναπαράστασης των κειμένων και όχι στον προφανή<sup>164</sup>.

Τονίζει ακόμη ότι η προσκόλληση στις ειδολογικές μορφές της κλασικής αρχαιότητας αναδεικνύει ως βασική αρχή ειδολογικής ταξινόμησης τη μορφή παρουσίασης του θέματος (αναπαράσταση, απαγγελία, τραγούδι, γραφή), ενισχύοντας έτσι το ρητορικό χαρακτήρα της Κριτικής των ειδών, όπου το είδος καθορίζεται από τις συνθήκες που θεσπίζονται ανάμεσα στον ποιητή και το κοινό του<sup>165</sup>. Ο Frye πιστεύει πως ο ρητορικός χαρακτήρας της Κριτικής των ειδών λειτουργεί περιοριστικά, αφού δεν επιτρέπει τη δημιουργία συγκεκριμένων όρων που να ανταποκρίνονται σε σύγχρονα, καινούρια δεδομένα. Σύμφωνα με την Kushner, ο Frye μπορεί να δέχεται ότι τα λογοτεχνικά είδη στην αρχή ταυτίζονται με τον τρόπο εκφοράς χάρη στον οποίο δημιουργήθηκαν, πιστεύει ότι στη συνέχεια τα είδη απομακρύνονται από το αρχικό πλαίσιο και λειτουργία τους όμως και προσαρμόζονται στην δική τους ιστορική στιγμή, υιοθετώντας την λειτουργία που τους επιβάλλει η συγκεκριμένη στιγμή πρόσληψής τους<sup>166</sup>.

Ο συγγραφέας λοιπόν της *Ανατομίας* θεωρεί ότι υπάρχουν τέσσερα λογοτεχνικά είδη – τα τρία έχουν ήδη ονοματοθετηθεί από τους αρχαίους Έλληνες, ενώ το τέταρτο είδος το οποίο δεν απαγγέλλεται, δεν τραγουδιέται ούτε αναπαρίσταται δραματικά αλλά γράφεται και τυπώνεται σε σελίδες βιβλίων, επιλέγει να το ονοματίσει – αυθαίρετα όπως αναφέρει ο ίδιος – *μυθοπλασία (fiction)*<sup>167</sup>. Η μυθοπλασία, όπως και το έπος, υποστηρίζει ο Frye, πρώτα πήραν τη μορφή των ιερών γραφών και των μύθων, κατόπιν των παραδοσιακών παραμυθιών, ύστερα της αφήγησης, της διδακτικής ποίησης και της ρητορικής πρόζας και κατάληξαν στη μορφή του μυθιστορήματος<sup>168</sup>. Στη συνέχεια, αναφερόμενος στη σχέση μυθοπλασίας και μυθιστορήματος<sup>169</sup>, συνοψίζει ό,τι έχουμε προαναφέρει ως «σύστημα μορφών».

Απέναντι στο ειδολογικό σύστημα των μορφών όπως αυτό αναπτύσσεται στο *Anatomy of Criticism*, ο Scholes παρουσιάζεται δύσπιστος και επικριτικός, μιας και εντοπίζει πολλές

αντιφάσεις στο εσωτερικό του<sup>170</sup>. Αρχικά, θεωρεί άστοχο ότι ο Frye χρησιμοποιεί και σε αυτό το σύστημα τον όρο *fiction*, ενώ τον είχε χρησιμοποιήσει και στο σύστημα των μυθοπλαστικών τρόπων. Λόγω της αντιφατικότητας που παρατηρείται στο περιεχόμενο του όρου<sup>171</sup>, ο Scholes πιστεύει πως θα ήταν καλύτερα αν στο σύστημα των μορφών χρησιμοποιείτο αντ' αυτού, ο όρος *αφήγηση*<sup>172</sup> αφού πρόκειται για κείμενα γραμμένα σε πεζό λόγο.

Έπειτα, ο Scholes διαφοροποιείται από τη θέση του Frye να αποκλείσει το είδος της βιογραφίας και της ιστορίας από το σύστημα των μορφών με το πρόσχημα ότι δεν είναι αποτέλεσμα μιας δημιουργικής και επομένως μυθοπλαστικής διαδικασίας όπου ο συγγραφέας επιλέγει ορισμένα περιστατικά του βίου του και τα προσαρμόζει ώστε να εξυπηρετούν τα κειμενικά δεδομένα<sup>173</sup>. Τέλος, ο Scholes υπογραμμίζει πως ενώ ο Frye στο σύστημα των μυθοπλαστικών τρόπων είχε κινηθεί σε σημασιολογικό επίπεδο θα έπρεπε στο σύστημα των μορφών να ασχοληθεί με το δομικό και το ρητορικό επίπεδο εντούτοις, ο Καναδός συνέχισε να ασχολείται με σημασιολογικές διακρίσεις, με αποτέλεσμα ολόκληρο σύστημα να στηρίζεται σε λάθος όρους και νοήματα<sup>174</sup>.

Από τους τέσσερις όρους (*μυθιστόρημα*, *μυθιστορία*, *εξομολόγηση* και *ανατομία*<sup>175</sup>) που επιλέγει ο Frye ως κατηγορίες του συστήματος μορφών<sup>176</sup>, ορισμένους έχει ήδη ξαναχρησιμοποιήσει. Η κατηγορία που εύλογα μας κινεί περισσότερο το ενδιαφέρον και που σηματοδοτεί όλο το έργο του, είναι εκείνη της *ανατομίας*. Ξεκινώντας από τον τίτλο της μεγαλύτερης «μενίππειας σάτιρας» στην αγγλική λογοτεχνία, του *Anatomy of Melancholy*<sup>177</sup>, ο Frye εισηγείται ο όρος *ανατομία* να αντικαταστήσει τον όρο *μενίππεια σάτιρα* και αναφέρει ότι η *ανατομία/ μενίππεια σάτιρα* από ένα σημείο και μετά συγχωνεύτηκε με το μυθιστόρημα, δίνοντας ως παράδειγμα αυτής της πρόσμιξης τα έργα των Sterne και Rabelais<sup>178</sup>.

Μέσα από αυτήν τη θεώρηση που θέλει το μυθιστόρημα απότοκο της μενιππέας σάτιρας, οι τύχες των δυο ειδών σε κάποιο βαθμό ταυτίζονται και μπορεί έτσι να διαγραφεί η ιστορική πορεία του μυθιστορήματος μέσα στους αιώνες: η λαϊκή του καταγωγή, η σκοτεινή του ανέλιξη στο Μεσαίωνα, το καρναβαλικό πνεύμα και η πολυφωνικότητα, η περιφρόνησή του από λογίους, άρχοντες και κλασικιστές, και τέλος η επιβολή του αλλά και η φήμη του ως αναγνώσματος κακής ποιότητας και βλαβερού, απευθυνόμενου μόνο σε ημιμαθείς, αργόσχολους και κυρίως γυναίκες<sup>179</sup>.

Η *ανατομία*, παραδέχεται ο Frye, προκαλεί τη μεγαλύτερη σύγχυση σε όσους κριτικούς προσπαθούν να την προσεγγίσουν<sup>180</sup>. Πέρα από την *ανατομία* και τις υπόλοιπες προ-ειδολογικές μορφές, ο Καναδός μελετητής αναφέρεται και σε μια άλλη μορφή.

Οι τέσσερις μορφές που εντοπίσαμε στη μυθολογία, οι οποίες εξαρτούν την ύπαρξή τους από τις ορθολογικές διχοτομίες της συνείδησης στο φως της ημέρας, στη *Αγρόπνια του Φίνεγκαν* εξαφανίζονται, παραχωρώντας τη θέση τους σε μια πέμπτη, πεμπτουσιακή μορφή. Είναι η μορφή που κατά παράδοση συνδέεται με τις γραφές και τα ιερά βιβλία, και που βλέπει τη ζωή μέσ' απ' το πρίσμα της πτώσης και της αφύπνισης της ανθρώπινη ψυχής, και της δημιουργίας και της αποκάλυψης της φύσης<sup>181</sup>.

Η πέμπτη μορφή του συστήματος μορφών την οποία επικαλείται ο Frye, συνίσταται από «ιδιαιότερες εγκυκλοπαιδικές μορφές», εντοπισμένες σε κάθε περίοδο της λογοτεχνίας, με κορυφαία μορφή την Αγία Γραφή η οποία «[...] άσκησε τη σπουδαιότερη διαπλαστική επίδραση στο λογοτεχνικό συμβολισμό»<sup>182</sup> και, σύμφωνα με τον Hamilton, παρείχε στη δυτική λογοτεχνία το μυθολογικό της υπόβαθρο<sup>183</sup>.

Εντέλει, για τον Frye, καθώς σημειώνει ο A. C. Hamilton, η κοινωνία, ο πολιτισμός και η θρησκεία συμπίπτουν, αφού το καθένα πεδίο παρεισφρέει στο άλλο και όλα εισδύουν στην λογοτεχνία και η λογοτεχνία σε αυτά<sup>184</sup>. Ο Weiss τονίζει ότι αυτό που οφείλουμε να κρατήσουμε από το *Anatomy of Criticism*, είναι οι συνθήκες μείξης και διάλυσης των κλασικών ειδών, που πραγματοποιήθηκαν μέσα από τις μορφές του πεζού μυθολογικού λόγου, της μενίπειας σάτιρας - η οποία στη συνέχεια αντικαθίσταται από την *ανατομία* - και των εγκυκλοπαιδικών μορφών, όλο και πιο διαδεδομένες στη σύγχρονη λογοτεχνία ενώ στα μέσα του 20ου αιώνα ήταν εξαιρέσεις<sup>185</sup>.

- <sup>1</sup> Χρησιμοποιώ τόσο το πρωτότυπο κείμενο στην αγγλική γλώσσα όσο και την ελληνική μετάφρασή του. Northrop, Frye, *Anatomy of Criticism: four essays*, Penguin Books, Λονδίνο 1957. Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης (εισαγ.), Μαριζέτα Γεωργουλέα (πρόλ.-μετφρ.-επιμέλ.), Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1996
- <sup>2</sup> Το 1947 είχε εκδώσει το *Fearful Symmetry* (Frye, Northrop, *Fearful Symmetry: a study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton 1947)
- <sup>3</sup> Denham, Robert D., «Frye's International Presence», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, xxix (xxvii-xxxii)
- <sup>4</sup> Rockas, Leo, «The structure of Frye's Anatomy», *College English*, τεύχ. 28, αριθμ. 7 (Απρίλης 1967), 501 (501-507). Hart, Jonathan, *Northrop Frye: The theoretical imagination*, Routledge, Λονδίνο and Νέα Υόρκη 1994, xiii, xv, 144
- <sup>5</sup> Hart, Jonathan, *Northrop Frye: The theoretical imagination*, xiii
- <sup>6</sup> Ο.π., xiii
- <sup>7</sup> Salusinszky, Imre, «Frye and Ideology», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, 80 (78-83)
- <sup>8</sup> White, Hayden, «Frye's place in Contemporary Cultural Studies», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, 28-29 (28-39)
- <sup>9</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), Αριστεά Παρίση (μετφρ.), εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1991, 14
- <sup>10</sup> Ο.π., 14
- <sup>11</sup> Fowler, Alastair, *Kinds of Literature*, Clarendon Press, Oxford 1982, 242
- <sup>12</sup> Ο.π., 243
- <sup>13</sup> Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction*, New Haven and London – Yale University Press, Νέα Υόρκη 1974, 117
- <sup>14</sup> Ο.π., 119
- <sup>15</sup> Denham, Robert D., «Frye's International Presence», xxii (xxvii-xxxii)
- <sup>16</sup> Rockas, Leo, «The structure of Frye's Anatomy», 506 (501-507)
- <sup>17</sup> Ο.π., 507
- <sup>18</sup> Hart, Jonathan, *Northrop Frye: The theoretical imagination*, 56
- <sup>19</sup> Girard, René, «Levi-Strauss, Frye, Derrida and Shakespearean Criticism», *Diacritis*, τεύχ. 3, αριθμ. 3 (Φθινόπωρο 1973), 36 (34-38)
- <sup>20</sup> Kristeva, Julia, «The importance of Frye», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, 336 (335-337). Το γεγονός ότι τοποθετεί ως πυρήνα κάθε λογοτεχνικού έργου τα αρχέτυπα, τα οποία κατάγονται από τη Βίβλο και τη μυθολογία, δίνουν στη λογοτεχνία μια πολυ-διαστατικότητα που αίρει οποιουδήποτε περιορισμούς εκ των ένδο (βλ. εισαγωγή στην ελληνική μετάφραση της *Ανατομίας: Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, Ι. Σιαφλέκης (εισαγ.), Μαριζέτα Γεωργουλέα (πρόλ.-μετφρ.-επιμέλ.), Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1996
- <sup>21</sup> Ο.π., 335-336
- <sup>22</sup> Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, 13
- <sup>23</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 248
- <sup>24</sup> Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, 14
- <sup>25</sup> Compagnon, Antoine, *Literature, Theory and Common Sense*, Carol Cosman (μετφρ.), New French Thought - Princeton University Press, Λονδίνο - Princeton 2004, 82-83
- <sup>26</sup> Ο.π., 82-83
- <sup>27</sup> Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, 33-34
- <sup>28</sup> Στο πρωτότυπο ο δεύτερος μυθοπλαστικός τρόπος ορίζεται ως *romance* (33) και στην ελληνική μετάφραση ως *ρομάντζο* (25). Εντούτοις, εμείς θεωρούμε ότι ο ελληνικός αντίστοιχος όρος για το *romance* είναι η *μυθιστορία* και στο εξής με αυτόν τον όρο θα τον μεταφράζουμε
- <sup>29</sup> Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, 49
- <sup>30</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 63
- <sup>31</sup> Ο.π., 71
- <sup>32</sup> Ο.π., 119
- <sup>33</sup> Ο.π., 99
- <sup>34</sup> Ο.π., 102
- <sup>35</sup> Ο.π., 111
- <sup>36</sup> Ο.π., 146-149
- <sup>37</sup> Ο.π., 149

<sup>38</sup> Rockas, Leo, «The structure of Frye's Anatomy», 501 (501-507). Ο Rockas, θέλοντας να αποδείξει την πρόχειρη παρουσίαση και την αυθαιρεσία των τοποθετήσεων του Frye, αναφέρει ότι, ενώ ο Καναδός θεωρητικός υποστηρίζει πως η λογοτεχνία πρέπει να μελετάται βάσει των μύθων και των αρχετύπων, σε κανένα σημείο του έργου του δεν τεκμηριώνει τη συγκεκριμένη του θέση

<sup>39</sup> Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, 162. Για τις σημασίες του όρου *μύθος* του έργου του Frye βλ στο «Γλωσσάρι» της ελληνικής μετάφρασης του βιβλίου: *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 363

<sup>40</sup> Ο.π.

<sup>41</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, 17- 18. Ο Τοντόροφ καθορίζει ως κατηγορία *αρχετύπων* ο,τι ο Frye παρουσιάζει ως κατηγορία *μύθων* (προ-ειδολογικά στοιχεία)

<sup>42</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 247

<sup>43</sup> Ο.π., 248

<sup>44</sup> Ο.π., 273

<sup>45</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), 17-18. Ο Τοντόροφ ανακεφαλαιώνοντας τις κατηγοριοποιήσεις του Frye, παραθέτει την τελευταία κατηγοριοποίηση ως αποτέλεσμα αντιθέσεων μεταξύ διανοητικού/ προσωπικού και εσώστροφου/ εξώστροφου και δίνει τους όρους εξομολόγηση, ανατομία, μυθιστορία, μυθιστόρημα. Δεν αναφέρει ωστόσο τον όρο *μυθοπλασία* ούτε την κοινή ιδιότητα των κατηγοριών ως προ-λογικών και προ-ειδολογικών

<sup>46</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 307. Τον όρο *fiction* ο Frye αναφέρει πως τον έχει ξαναχρησιμοποιήσει στο πρώτο του δοκίμιο σε άλλα συμφραζόμενα (πλασματική πεζογραφία) και θα δούμε να τον ξαναχρησιμοποιεί στη συνέχεια όταν αντιβάλλει τον όρο *μυθιστόρημα* με τη *μυθοπλασία*.

<sup>47</sup> Ο.π., 307

<sup>48</sup> Ο.π., 312

<sup>49</sup> Ο.π., 311

<sup>50</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), 20-22. Ο Τοντόροφ διαχωρίζει τα λογοτεχνικά είδη σε *ιστορικά είδη* (: το αποτέλεσμα απαγωγής θεωρητικής τάξεως) και *θεωρητικά* (: το αποτέλεσμα παρατήρησης της λογοτεχνικής πραγματικότητας), τα οποία θεωρητικά είδη υποδιαιρούνται σε *στοιχειώδη* (: όσα ορίζονται από την παρουσία ή απουσία ενός και μόνο γνωρίσματος) και *σύνθετα* (: όσα ορίζονται από την παρουσία ή απουσία περισσότερων του ενός στοιχείων). Όλο το σύστημα του Frye, καταλήγει ο Τοντόροφ, συγκροτείται μόνο από *θεωρητικά είδη* αφού ο συγγραφέας της *Ανατομίας*, για να ταξινομήσει τους κατά τον ίδιο τρόπους / είδη, βασίζεται σε ό,τι θεωρεί ως ένα από τα βασικά γνωρίσματα του κειμένου, δηλαδή στη σχέση υπεροχής ή κατωτερότητας ανάμεσα στον ήρωα και στον αναγνώστη

<sup>51</sup> Σεφφέρ, Ζαν-Μαρί, *Τι είναι λογοτεχνικό είδος;* (1989), Αλέξανδρος Ν. Ακριτόπουλος (μετφρ.), Εκδόσεις Ηρόδοτος, Θεσσαλονίκη 2000, 107

<sup>52</sup> Πρβ Genette, Gérard, *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο*, Μήνα Πατεράκη – Γαρέφη (μετφρ), Εκδόσεις Εστία, Αθήνα 2001, 21. Ο Γάλλος θεωρητικός καθώς αναφέρεται στη μετάφραση της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη από το Hardy [Hardy, J., *Aristote. Poétique*, Les Belles Lettres, 1932. Coll. des Universités de France, Association Guillaume Budé Paris 1932] κάνει μνεία και στον όρο *τρόπος* ο οποίος μεταφράζεται βάσει των συνθηκών εκφοράς

<sup>53</sup> Fowler, Alastair, *Kinds of Literature*. Τον όρο *τρόπος* είχε χρησιμοποιήσει και ο Frye στο πρώτο δοκίμιο της *Ανατομίας* για να προσδιορίσει τη δράση των ηρώων και την υπόστασή τους συγκριτικά προς το κειμενικό τους περιβάλλον αλλά και τον αναγνώστη. Ο Fowler από την άλλη, σημασιολογεί διαφορετικά κάτι που συμβάλλει στην εννόηση της φανταστικής αφήγησης ως *τρόπου*. Καταρχάς, ο Fowler αναγνωρίζει ότι ο *τρόπος* είναι πιο ασαφής και απροσδιόριστος από το *είδος*, και ότι ως τροπικοί όροι χρησιμοποιούνται συνήθως επίθετα (ο όρος *κωμωδία* ως είδος αλλά ο όρος *κωμικός* ως τρόπος) που έχουν ευρύτετη εφαρμογή (106). Το στοιχείο αυτό είχαμε ξανασυναντήσει στον Frye και τον Genette όπου ο πρώτος δεν το σχολιάζει καθόλου, ο δεύτερος το αναφέρει ενώ ο Fowler το κανονικοποιεί. Οι τρόποι, κατά τον Fowler, είναι υπερ-ιστορικές κατηγορίες και γι' αυτό μοιάζουν να μην τέμνονται από ιστορικές περιόδους και να έχουν μια διαχρονική συνέχεια στη λογοτεχνία ενώ αυτή τους η διάσταση τους κάνει να διαφέρουν από τα είδη αφού αυτά είναι συνδεδεμένα με τους κοινωνικούς θεσμούς μιας εποχής ώστε όταν αυτοί φτάνουν σε παρακμή, να συμβαίνει το ίδιο και με αυτά(111). Υπάρχουν κατηγορίες τρόπων αναλόγως του σημείου αναφοράς τους για παράδειγμα ο αφοριστικός, ο αποφθεγματικός είναι τρόποι που αφορούν στο στυλ (108). Σύμφωνα με το Fowler δεν έχουν ακόμη κατονομαστεί ούτε καταγραφεί όλοι οι τρόποι(109). Κάποιοι τρόποι που συχνά εφαρμόζονται σε λογοτεχνικά είδη είναι ο γοθικός (gothic: crime nove, maritime novel, short story) και ο σατιρικός (satire mode) τον οποίο θεωρεί ως τον πιο προβληματικό τρόπο αφού δεν ανταποκρίνεται σε κανένα είδος και μπορεί να πάρει όλες σχεδόν τις εξωτερικές μορφές (είδη) (109-110). Όμως, όσο και να έχουν ανεξαρτητοποιηθεί από τις εξωτερικές μορφές οι οποίες στην πορεία του χρόνου χάνονται, οι τρόποι υπόκεινται σε *αλλαγές* και μπορούν να χαρακτηριστούν *απαρχαιωμένοι* όταν οι αξίες που διατηρούν ή τα συναισθήματα που προκαλούν δεν είναι πλέον οικεία στο αναγνωστικό κοινό (111). Ακόμη, ο Fowler τονίζει τη δυνατότητα των τρόπων να παρεισφρέουν μέσα σε κείμενα και να συνδυάζονται με είδη που ακόμη εξελίσσονται συνδράμοντας έτσι στη δημιουργία νέων γενών που αναζωογονούν τη λογοτεχνία (167). Οι μεταμορφώσεις των τρόπων απαιτούν πολύ χρόνο κατά τον οποίο θα υπάρξει



συσσώρευση αποκλίσεων, έως ότου επιδράσουν καταλυτικά σε ένα γένος και αναγνωριστεί από τον αναγνώστη ως γενολογική καινοτομία (168). Κάποια παραδείγματα που δίνει ο Fowler βοηθούν σημαντικά στην κατανόηση τόσο της φύσης των λογοτεχνικών τρόπων όσο και της σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ τρόπων και ειδών Έτσι, ο ηρωικός τρόπος προσχώρησε στο ρομάντζο και μέσα από την ένωση τους δημιουργήθηκε το ηρωικό ρομάντζο/ρομαντικό έπος(167). Κατά τον ίδιο τρόπο, θα μπορούσε να λεχθεί, η φαντασία έγινε *φανταστικό* και απέκτησε όλες εκείνες τις δυνατότητες ενός λογοτεχνικού τρόπου, παρεισφρώντας στις λογοτεχνικές αφηγήσεις και μεταμορφώνοντάς τις μέχρι να μην ανταποκρίνεται καθόλου στα δεδομένα της εποχής, οπότεν αλλάζει και αποκτά καινούριο περιεχόμενο

<sup>54</sup> Σεφφέρ, Ζαν-Μαρί, *Τι είναι λογοτεχνικό είδος;*, 107

<sup>55</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 33

<sup>56</sup> Genette, Gérard, *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο*, 94. Ο Genette επισημαίνει ότι ο Frye ονομάζει *τρόπους* ό,τι ο Genette θα ονόμαζε *γένη*. Τοντόροφ, Τσβετάν, 20. Ο Τοντόροφ δηλώνει πως ό,τι ο Frye ορίζει ως *τρόπο* θα το θεωρεί *είδος*

<sup>57</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), 17- 18. Όταν ο Τοντόροφ αναφερθεί στις κατηγορίες των μυθοπλαστικών τρόπων, δεν κάνει μνεία της *μυθιστορίας* (romance) αλλά σε θρύλους και μαγικά παραμύθια

<sup>58</sup> Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction*, 121-122. Ο Scholes αναλύοντας την κατηγορία του χαμηλού μιμητικού τρόπου όπου σύμφωνα με το Frye οι χαρακτήρες είναι «σαν και εμάς», βρίσκει προβληματική την ερμηνεία του *εμάς* αφού το αναγνωστικό κοινό μεταβάλλεται σε τέτοιο βαθμό, ώστε κάτι που στα κλασικά και μεσαιωνικά χρόνια εθεωρείτο φυσικό, να κατατάσσεται από τους σημερινούς αναγνώστες στην κατηγορία του αδύνατου

<sup>59</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 33

<sup>60</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, 20. Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction*, 119

<sup>61</sup> White, Hayden, «Frye's Place in Contemporary Cultural Studies», 29 (28-37)

<sup>62</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 42

<sup>63</sup> Ο.π., 26 - 27

<sup>64</sup> Ο.π., 34

<sup>65</sup> Ο.π., 50

<sup>66</sup> Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction*, 119

<sup>67</sup> Ο.π., 119

<sup>68</sup> Ο.π., 120

<sup>69</sup> Ο.π., 120

<sup>70</sup> Ο.π., 120

<sup>71</sup> Ο.π., 50

<sup>72</sup> Ο.π., 50

<sup>73</sup> Ο.π., 50

<sup>74</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, 22

<sup>75</sup> Ο.π., 169-170

<sup>76</sup> Ο.π., 195-196

<sup>77</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 224

<sup>78</sup> Ceserani, Remo, «Genre Theory, Literary History, and the Fantastic», *Literary Theory and Criticism*. Part 1: Theory, Joseph P. Strelka (επιμέλ.), Peter Lang Bern-Frankfort on the Main-New York, 1984, 126 (121-138)

<sup>79</sup> Foucault, Michel, «The Fantasia of the library» (1967), *Language, Counter-memory, Practice: Selected essays and Interviews*, D. F. Bouchard & S. Simon (μετφ.), Cornell University Press, Ithaca – Νέα Υόρκη 1980, 89 (87-112)

<sup>80</sup> Ο.π., 88, 90 (87-112)

<sup>81</sup> Ο.π., 90-91(87-112)

<sup>82</sup> Felman, Shoshana, «Flaubert's Signature: The Legend of Saint Julian the Hospitable», *Flaubert and Postmodernism*, Naomi Schor and Henry F. Majewski (επιμέλ.), University of Nebraska Press, Lincoln 1984, 46-75 (46-75)

<sup>83</sup> Ceserani, Remo, «Genre Theory, Literary History, and the Fantastic», 126 (121-138)

<sup>84</sup> Ο.π., 134 (121-138)

<sup>85</sup> Ο.π., 127 (121-138)

<sup>86</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 123

<sup>87</sup> Ο.π., 88

<sup>88</sup> Ceserani, Remo, «Genre Theory, Literary History, and the Fantastic», 126 (121-138)

<sup>89</sup> Combe, Dominique, *Les Genres Litteraires*, Hachette Superieur, Παρίσι 1992, 109

<sup>90</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 33

<sup>91</sup> Ceserani, Remo, «Genre Theory, Literary History, and the Fantastic», 133 (121-138)

- <sup>92</sup> Lima, Costa Luiz,, «Control of the Imaginary: Reason and Imagination in Modern Times», *Theory and History of Literature*, τεύχ. 50, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, 22-23
- <sup>93</sup> Ceserani, Remo, «Genre Theory, Literary History, and the Fantastic», 133 (121-138)
- <sup>94</sup> Ο.π., 130 (121-138)
- <sup>95</sup> Ο.π., 126 (121-138)
- <sup>96</sup> Ο.π., 127 (121-138)
- <sup>97</sup> Ο.π., 128 (121-138)
- <sup>98</sup> Ο.π., 130 (121-138)
- <sup>99</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 34
- <sup>100</sup> Ο.π., 42
- <sup>101</sup> Ο.π.
- <sup>102</sup> Ο.π.
- <sup>103</sup> Sartre, Jean-Paul, «Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage», *Situations: Essais Critiques I, 1905-1980*, Gallimard, Παρίσι 1975, 114 (113-132)
- <sup>104</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: Literature of Subversion*, Routledge, Λονδίνο – Νέα Υόρκη 1981, 25
- <sup>105</sup> Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction*, 119
- <sup>106</sup> Σεφφέρ, Ζαν Μαρί, *Τι είναι λογοτεχνικό είδος;*, 107
- <sup>107</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 53
- <sup>108</sup> Ο.π.
- <sup>109</sup> Hart, Jonathan, *Northrop Frye: The theoretical imagination*, 1
- <sup>110</sup> Ο.π., 192
- <sup>111</sup> Ο.π.
- <sup>112</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 45
- <sup>113</sup> Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1450a
- <sup>114</sup> Compagnon, Antoine, *Literature, Theory and Common Sense*, 93
- <sup>115</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 83
- <sup>116</sup> Rockas, Leo, «The structure of Frye's Anatomy», 501 (501-507)
- <sup>117</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 53
- <sup>118</sup> Ο.π., 162. Για τις σημασίες του όρου *μύθος* του έργου του Frye βλ στο «Γλωσσάρι» της ελληνικής μετάφρασης του βιβλίου: *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, Ι. Σιαφλέκης (εισαγωγή), Μαριζέτα Γεωργουλέα (πρόλογος-μετάφραση-επιμέλεια), Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1996, 363
- <sup>119</sup> Ο.π., 162
- <sup>120</sup> Rockas, Leo, «The structure of Frye's Anatomy», 501 (501-507)
- <sup>121</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 224
- <sup>122</sup> Ο.π.
- <sup>123</sup> Ο.π.
- <sup>124</sup> Ο.π., 225
- <sup>125</sup> Ο.π., 309 – 310
- <sup>126</sup> Ο.π., 224 – 231
- <sup>127</sup> Willard, Thomas, «Archetypes of Imagination», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, 16 (15-25)
- <sup>128</sup> Kushner, Eva, «Frye and the Historicity of Literature», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, 296 (296-304)
- <sup>129</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 99
- <sup>130</sup> Willard, Thomas, «Archetypes of Imagination», 18 (15-25). Προηγουμένως, τα αρχέτυπα ήταν συνδεδεμένα αποκλειστικά με τη θρησκεία. [...] the Christian *mundus archetypus*»
- <sup>131</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 107
- <sup>132</sup> Ο.π., 105
- <sup>133</sup> Weiss, Allen S., «An Anatomy of Anatomy», *TDR*, τεύχ. 43, αριθμ. 1 (Ανοιξη 1999), Published by The MIT Press, 138-139 (137-144)
- <sup>134</sup> Willard, Thomas, «Archetypes of Imagination», 20 (15-25)
- <sup>135</sup> Kristeva, Julia, «The Importance of Frye», 336 (335-337)
- <sup>136</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 105
- <sup>137</sup> Ο.π., 119
- <sup>138</sup> Ο.π., 51-52
- <sup>139</sup> Ο.π., 119. Η λογοτεχνία περνά μέσα από διάφορες φάσεις: από την αναγωγική, την περιγραφική, τη φορμαλιστική και την αρχετυπική
- <sup>140</sup> Ο.π., 106

- <sup>141</sup> Ο.π.
- <sup>142</sup> Ο.π., 118-119
- <sup>143</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική Λογοτεχνία*, 183
- <sup>144</sup> Ceserani, Remo, «Genre Theory, Literary History, and the Fantastic», 134 (121-138)
- <sup>145</sup> Bakhtin, M. M., *Rabelais and his World* (1968), Helene Iswolsky (μετφρ.), Indiana University Press, Bloomington 1984, 268
- <sup>146</sup> Ο.π., 218, 220
- <sup>147</sup> Ο.π., 272-274
- <sup>148</sup> Ο.π., 267
- <sup>149</sup> Ο.π., 207-208
- <sup>150</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 117
- <sup>151</sup> Ο.π., 108
- <sup>152</sup> Fowler, Alastair, *Kinds of Literature*, 10-11. Κάνει αναφορά στην *Trivalliteratur* (δημώδης λογοτεχνία: επιστημονική φαντασία, ιστορίες ντετέκτιβ, λαϊκή ποίηση) και στο ότι θεωρείται κατώτερη από την επίσημη λογοτεχνία εμφανίζοντας παράλληλα το γεγονός ότι τα όποια γένη που σε μια ιστορική περίοδο θεωρούνται ως κεντρικά, σε μια άλλη δεν διατηρούν απαραίτητως αυτή τους τη θέση
- <sup>153</sup> Bakhtin, M. M., *Rabelais and his World*, 269
- <sup>154</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 117
- <sup>155</sup> Ο.π., 95
- <sup>156</sup> Σεφφέρ, Ζαν-Μαρί, *Τι είναι λογοτεχνικό είδος;*, 77
- <sup>157</sup> Ο.π., 73
- <sup>158</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική Λογοτεχνία*, 17
- <sup>159</sup> Σεφφέρ, Ζαν-Μαρί, 73
- <sup>160</sup> Ο.π., 76
- <sup>161</sup> Ο.π., 146
- <sup>162</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 246
- <sup>163</sup> Ο.π., 247
- <sup>164</sup> Ο.π.
- <sup>165</sup> Ο.π., 246-247
- <sup>166</sup> Kushner, Eva, «Frye and the Historicity of Literature», 302-303 (137-144)
- <sup>167</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 248. Τον όρο fiction ο Frye αναφέρει πως τον έχει ξαναχρησιμοποιήσει στο πρώτο του δοκίμιο σε άλλα συμφραζόμενα (πλασματική πεζογραφία) και θα δούμε να τον ξαναχρησιμοποιεί στη συνέχεια όταν αντιβάλλει τον όρο μυθιστόρημα με τη μυθοπλασία. Στην ελληνική μετάφραση ο όρος μεταφράζεται ως *μυθιστορία* εμείς επιλέξαμε να τον μεταφράσουμε ως *μυθοπλασία* κατ' αναλογία προς τους μυθοπλαστικούς τρόπους (fictional modes)
- <sup>168</sup> Ο.π., 250
- <sup>169</sup> Ο.π., 309
- <sup>170</sup> Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction*, 117
- <sup>171</sup> Η ελληνική μετάφραση τον αποδίδει ως *μυθοπλασία* στο σύστημα των τρόπων και ως *μυθιστορία* στο σύστημα των μορφών.
- <sup>172</sup> Ο.π., 126
- <sup>173</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 307
- <sup>174</sup> Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction*, 127
- <sup>175</sup> Genette, Gérard, *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο*, 63. Ο Γάλλος θεωρητικός, αναφέρεται στην ανατομία ως ένα γένος διανοητικής – εξωστρεφούς μυθοπλασίας, στην οποία περιλαμβάνεται η φαντασιογραφική – αλληγορική αφήγηση
- <sup>176</sup> Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction*, 117
- <sup>177</sup> Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy, What it is: With all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Several Cures of it. In Three Maine Partitions with their several Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Historically, Opened and Cut up* (1621). William H. Gass (εισαγ.), The New York Review of Books, Νέα Υόρκη 2001
- <sup>178</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 311-312
- <sup>179</sup> Μουλλάς, Παναγιώτης, *Ο χώρος του εφήμερου: στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2007, 31-32
- <sup>180</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 313
- <sup>181</sup> Ο.π., 320
- <sup>182</sup> Ο.π., 320-321
- <sup>183</sup> Hamilton, A. C., «The legacy of Frye's Criticism in Culture, Religion, and Society», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, 4 (3-14)

---

<sup>184</sup> Ο.π., 4 (3-14)

<sup>185</sup> Weiss, Allen S., «An Anatomy of Anatomy», 138-139 (137-144)

Έλενα Ματσάγγου

Έλενα Ματσάγγου

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΕΙΔΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ

Το στάτους της θεωρίας δεν θα μπορούσε να συνίσταται σε τίποτε άλλο παρά σε μια αμφισβήτηση του πραγματικού ή μάλλον, η σχέση τους είναι εκείνη μιας αμοιβαίας αμφισβήτησης. Γιατί το ίδιο το πραγματικό αποτελεί επίσης αναμφίβολα μόνο μιαν αμφισβήτηση της θεωρίας [...] Η θεωρία δεν μπορεί να αρκείται στην περιγραφή και στην ανάλυση, πρέπει η ίδια να είναι ένα γεγονός μέσα στο σύμπαν που περιγράφει [...] Η θεωρία είναι, οπωσδήποτε, προορισμένη να εκτρέπεται, να παρεκκλίνει, και να διαπλάθεται<sup>1</sup>.

Η λογοτεχνική θεωρία, σύμφωνα με τον Stanley Fish, είναι μια μορφή σκέψης η οποία ορίζεται από δικούς της κανόνες, εξυπηρετεί δικούς της στόχους και αξιολογείται βάσει της συνέπειας των επιχειρημάτων της<sup>2</sup>.

Διατρέχοντας τη σχετική κριτική και θεωρητική βιβλιογραφία περί φανταστικού, παρατηρήσαμε σοβαρές αποκλίσεις και ανομοιογένεια στις προσπάθειες των θεωρητικών να προσδιορίσουν ειδολογικά το φανταστικό, κυρίως επειδή δεν τηρούνταν σαφή όρια και δεν υπήρχαν αυστηρές προδιαγραφές ως προς τη χρήση και το περιεχόμενο του όρου *φανταστικό* και των συναφών προς αυτόν όρων. Το συγκεκριμένο λοιπόν γεγονός μας προβλημάτισε και θεωρήσαμε πως για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας, επιβάλλεται καταρχάς η διάκριση των όρων *φαντασία/αφηγήσεις του φανταστικού/λογοτεχνία του φανταστικού* από τον επιθετικό προσδιορισμό *φανταστικό*, ώστε να προσδιοριστούν ειδολογικά. Θα υιοθετηθεί, έως κάποιο βαθμό, μια άλλου τύπου ορολογία που θα περιγράφει επακριβώς τις νέες ειδολογικές εκδοχές της λογοτεχνίας, κατ' αντιστοιχία του αιτήματος του Frye για υπέρβαση του τριαδικού σχήματος έπος - δράμα - λυρική ποίηση<sup>3</sup>, με απώτερο στόχο την απόδειξη της αυτοδύναμης πλέον ανάπτυξης των κειμένων του φανταστικού και κατ' επέκταση του φανταστικού καθ' εαυτού.

Έτσι, στο παρόν κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με λογοτεχνικές θεωρίες που αφορούν στο *φανταστικό* ενώ παράλληλα, όπου είναι δυνατό, θα συνθέτουμε τις καινούριες πληροφορίες και τα εργαλεία που οι θεωρίες αυτές θα μας προσπορίσουν, με όσα έχουμε επισημάνει από την *Ανατομία* σε σχέση πάντοτε με το φανταστικό. Θα επικεντρωθούμε λοιπόν σε συγκεκριμένους

τομείς που αφορούν στο *φανταστικό* και τις *αφηγήσεις του φανταστικού*, τόσο εξωκειμενικούς (ιστορικά συμφραζόμενα, περριρρέουσα ατμόσφαιρα, σχέση κειμένου του φανταστικού και αναγνώστη) όσο και ενδοκειμενικούς (τεχνικές του φανταστικού, τρόποι οργάνωσης της αφήγησης, θεματολογία). Ο στόχος μας θα είναι μέσα από τη δημιουργική αντιβολή των στοιχείων που μας παρέχουν τα θεωρητικά κείμενα και την πρωτότυπη συν-ανάγνωση θεωρητικών προτάσεων, να αναπτύξουμε πρόσφορο έδαφος για τη θεμελίωση της δική μας ειδολογικής πρότασης περί *φανταστικού*.

## ΕΙΔΟΛΟΓΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ

Όταν ο Kundera στις *Προδομένες Διαθήκες* αναφέρεται στη γοητευτική *φαντασία* του Kafka η οποία πετυχαίνει τη συγχώνευση του ονείρου και της πραγματικότητας και οδηγεί τον αναγνώστη πέρα από τα σύνορα της αληθοφάνειας, όχι για να δραπετεύσει από τον πραγματικό κόσμο μα για να τον αντιληφθεί καλύτερα<sup>4</sup>, είναι σαφές ότι ο όρος *φαντασία* έχει αποκτήσει πλέον ένα ιδιαίτερο νόημα<sup>5</sup>. Το γεγονός ότι ο Kundera πραγματεύεται την έννοια *φαντασία* σε σχέση με τον Κάφκα, τον εισηγητή όπως θα δούμε πιο κάτω του *νέου φανταστικού*, μας δίνει τη δυνατότητα να μελετήσουμε τη συνάφεια μεταξύ των δυο εννοιών. Επομένως, όταν ο Kundera δημιουργεί αντιστοιχίες μεταξύ της φαντασίας και της αντικειμενικής πραγματικότητας και επικυρώνει δεσμούς μεταξύ των ατίθασων πτήσεων της φαντασίας και των ασφαλών αποτελεσμάτων της εμπειρίας, αποδεσμεύει ταυτόχρονα το φανταστικό από αντιλήψεις και προλήψεις που το καταδίκάζαν ως μη αληθινό και βλαβερό για τον αναγνώστη και την κοινωνία στοιχείο.

Έτσι, η *φαντασία* εδραιώνεται ως έννοια αιρετική, αφού αρνούμενη όσα ο καθένας από εμάς αναγνωρίζει ως πραγματικά, δεν απορρίπτει το πραγματικό, αλλά ούτε και το μη πραγματικό και γίνεται ο χώρος όπου συναντιούνται οι εμπειρικές και παραδοσιακές κοσμοθεάσεις<sup>6</sup>. Η Karen Schaafsma σημειώνει πως η *φαντασία* είναι το μοναδικό σύγχρονο *λογοτεχνικό είδος* που μέσα από την εξερεύνηση της ασύνειδης σχέσης ανθρώπου – πραγματικότητας αποδεικνύει ότι ο άνθρωπος μπορεί να αναπτύξει αρμονικούς δεσμούς με το υπερφυσικό και να αποκομίσει θετικά στοιχεία<sup>7</sup>. Η θεωρητικός χαρακτηρίζει εν γένει τη *φαντασία* ως τη γέφυρα μεταξύ του φυσικού και του υπερφυσικού, του ανθρώπινου και του μη ανθρώπινου, του αντικειμενικού κόσμου της ύλης και του υποκειμενικού χώρου του πνεύματος<sup>8</sup>. Την άμεση συνάφεια της φαντασίας με ό,τι θεωρούμε πραγματικότητα, υπογραμμίζει και η Jackson, συμπληρώνοντας πως η *φαντασία*

ξανασυνδυάζει και αντιστρέφει το πραγματικό χωρίς να το αποφεύγει αλλά συμβιώνοντας μαζί του, κάποτε, παρασιτικά<sup>9</sup>.

Ο Eric Rabkin στη μονογραφία του *The Fantastic in Literature* διαχωρίζει τους όρους *φαντασία*, *Φαντασία* και *φανταστικό*, σημειώνοντας πως *φαντασία* είναι μια μορφή φανταστικής δημιουργίας που βρίσκουμε σε κάθε μορφή τέχνης ενώ *Φαντασία* είναι ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος, μια τάξη αφηγήσεων που στον πυρήνα ύπαρξής τους έχουν το φανταστικό<sup>10</sup>. Ο ορισμός του Rabkin είναι απόλυτα εναρμονισμένος με το σημασιολογικό περιεχόμενο που δίνει ο Baldick στο θεωρητικό όρο *λογοτεχνικό είδος* όπου,

[...] λογοτεχνικό είδος είναι μια αναγνωρίσιμη και εδραιωμένη κατηγορία γραπτών έργων στην οποία εφαρμόζονται τέτοιες κοινές συμβάσεις ώστε οι αναγνώστες και οι θεατές δεν τη συγχύζουν με κάποιο άλλο είδος<sup>11</sup>.

Από την άλλη, το *φανταστικό*, σημειώνει ο Rabkin, είναι ένα βασικό είδος ανθρώπινης γνώσης<sup>12</sup>, ένα σύνολο δομικών στοιχείων που καταλήγουν στην, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο μελετητής, 180<sup>ο</sup> αντιστροφή των βασικών κανόνων οργάνωσης του κόσμου<sup>13</sup>.

Υπάρχει εντούτοις μια κατηγορία θεωρητικών που διατείνονται ότι *λογοτεχνικό είδος* είναι το *φανταστικό καθεαυτό*, το οποίο όπως και τα υπόλοιπα λογοτεχνικά είδη έχει ιδιαίτερα σημεία αναφοράς και περιορισμένη ιστορική ανάπτυξη<sup>14</sup>. Η *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* του Todorov, θεωρείται από τις πλέον σημαντικές μελέτες για το φανταστικό<sup>15</sup> και λειτουργεί ως αφετηριακό σημείο για όλους όσοι ασχολούνται με συναφή θέματα<sup>16</sup>. παρ' όλ' αυτά, με την πάροδο των ετών, οι θεωρητικές τοποθετήσεις του Todorov και οι σύγχρονες προτάσεις για τη φύση και τις λειτουργίες του φανταστικού, αποκλίνουν παρά συγκλίνουν.

Στην *Εισαγωγή* λοιπόν το *φανταστικό* θεωρείται *λογοτεχνικό είδος* και μελετάται ως προς την αλληλεπίδρασή του με τα, κατά Todorov, όμορά του είδη (*παράξενο – θαυμαστό*)<sup>17</sup>. έπειτα του αποδίδεται συγκεκριμένο περιεχόμενο και συγκεκριμένη επικοινωνιακή λειτουργία, ενώ παρουσιάζεται να ακμάζει και να παρακμάζει εντός περιορισμένου – όπως θα δούμε στη συνέχεια - χρονικού πλαισίου. Ο Todorov αποκαλεί *λογοτεχνικό είδος* όχι μόνο το *φανταστικό* μα και τη *λογοτεχνία του φανταστικού/ φανταστική λογοτεχνία*<sup>18</sup> εξισώνοντας έτσι τις δυο έννοιες.



Τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι εύλογα: από τη στιγμή που οι όροι *φανταστικό* και *φανταστική λογοτεχνία* ισοσκελίζονται ειδολογικώς, τότε, πώς είναι δυνατό ήδη από την αρχαία Ελλάδα να γίνεται μεν μνεία στο στοιχείο του *φανταστικού*— όπως έχουμε δείξει στο πρώτο κεφάλαιο της έρευνάς μας - αλλά να μην υπάρχει καμία αναφορά σε μια θεωρούμενη *λογοτεχνία του φανταστικού* στην οποία θα μπορούσαν να εντάσσονται ομοειδή έργα; Θα μπορούσε τελικά άραγε το φανταστικό στοιχείο να είναι *suī generis* ώστε να υπάρχει εκτός των αμιγώς αφηγήσεων του φανταστικού και να μπορεί, για παράδειγμα, να ενοφθαλμίζεται σε υπερρεαλιστικά κείμενα ή γοτθικά μυθιστορήματα ή ακόμη στα έργα της επιστημονικής φαντασίας;

Εάν ναι, τότε, *ipso facto*, ο προσδιορισμός του φανταστικού ως *λογοτεχνικού είδους* ήτοι μιας εμπειρικής τάξης η οποία εκδηλώνεται μέσω παρατηρήσεως του ιστορικού δεδομένου ή μέσω αφηρημένης γενίκευσης με αφετηρία αυτό το δεδομένο, δηλαδή μέσω μιας επαγωγικής κίνησης η οποία επικαλύπτει μια πρώτη, απαγωγική πάντοτε και αναλυτική κίνηση<sup>19</sup>, δεν ευσταθεί. Μήπως τελικά το *φανταστικό* λειτουργεί σε ευρύτερη κλίμακα από ό,τι θεωρούμε και δεν είναι άρα ένα ξεχωριστό είδος<sup>20</sup>;

Υπάρχει λοιπόν μια άλλη ομάδα μελετητών που κρίνουν ότι το φανταστικό καθεαυτό είναι διακριτό και ανεξάρτητο από τη λογοτεχνία του φανταστικού - η οποία θα λέγαμε συνιστά την εμπειρική πραγμάτωσή του - και ως εκ τούτου κρίνουν ότι διεκδικεί διαφορετική ειδολογική ταυτότητα από αυτήν του *λογοτεχνικού είδους*. Έτσι, θεωρητικοί – η αναφορά είναι ενδεικτική - όπως η Rosemary Jackson<sup>21</sup>, ο William Coyle<sup>22</sup>, η A. B. Chanady<sup>23</sup> και ο Jan Hokenson<sup>24</sup> εισηγούνται το φανταστικό να αντιμετωπιστεί ως ένας από τους *λογοτεχνικούς τρόπους*.

Σύμφωνα και με το *Concise Oxford dictionary of Literary Terms*, ο *τρόπος (mode)* είναι

[...] ένας μη εξειδικευμένος όρος της κριτικής ο οποίος συνήθως προσδιορίζει μια ευρεία αλλά αναγνωρίσιμη λογοτεχνική μέθοδο, διάθεση ή τρόπο, που δεν είναι προσκολλημένος αποκλειστικά σε μια συγκεκριμένη μορφή ή είδος. [Κάποια] παραδείγματα είναι ο σατιρικός τρόπος, ο ειρωνικός, ο κωμικός, ο βουκολικός και ο διδακτικός<sup>25</sup>.

Ο όρος *mode* (στα λατινικά *modus*) μεταφράζεται ως *τρόπος* και έτσι έχει υιοθετηθεί από την ελληνική θεωρητική ορολογία, βάσει της κυριολεκτικής σημασίας της λατινικής λέξης. Ένας *τρόπος* στη λογοτεχνία δεν αφορά συγκεκριμένη κατηγορία κειμένων αλλά τον τρόπο χειρισμού

και παρουσίασης του κειμενικού χώρου (θέμα – δομή – γλωσσικό σημείο) καθώς επίσης και την σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του κειμένου και του αναγνώστη. Επομένως, ο φανταστικός τρόπος είναι ένα από τα γνωρίσματα που μπορεί να έχει οποιοδήποτε έργο<sup>26</sup> και χαρακτηρίζεται από αυτοδυναμία αφού δεν γνωρίζει χρονικούς περιορισμούς ούτε επηρεάζεται από συγκεκριμένα ειδολογικά γνωρίσματα που έχει το κάθε έργο, αλλά και ετερογένεια<sup>27</sup> γιατί έχει την ιδιότητα να ελίσσεται και να μεταλλάσσεται αναλόγως των συνθηκών μέσα στις οποίες χρησιμοποιείται από ένα συγγραφέα μα και της έντασης με την οποία διοχετεύεται στην αφήγηση, επηρεάζοντας κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο τον κειμενικό χώρο .

Η Chanady χαρακτηρίζει το φανταστικό ως μια συγκεκριμένη ποιότητα του μυθοπλαστικού κόσμου η οποία μπορεί να χαρακτηρίσει έργα που ανήκουν σε διαφορετικά είδη, περιόδους ή εθνικές λογοτεχνίες:

Παρά να αντιμετωπίσουμε το φανταστικό ως είδος, το οποίο είναι μια καλά προσδιορισμένη και ιστορικά αναγνωρίσιμη μορφή, ή ως μια ιδιαίτερη στάση απέναντι στον κόσμο, πράγμα που θα ήταν πολύ αόριστο και ως εκ τούτου άχρηστο στη μελέτη ενός συγκεκριμένου είδους στη λογοτεχνία, προτείνουμε να θεωρήσουμε ως τρόπο<sup>28</sup>.

Ήδη, στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, έχει γίνει μνεία του περιεχομένου του όρου *τρόπος* στο πλαίσιο ανάλυσης των *μυθοπλαστικών τρόπων* του Frye (*fictional modes*):

[Τρόπος είναι] μια συμβατική δύναμη δράσης που αναλαμβάνουν οι κύριοι χαρακτήρες στη μυθοπλαστική λογοτεχνία, ή η αντίστοιχη συμπεριφορά του ποιητή απέναντι στο κοινό στη θεματική λογοτεχνία. Τέτοιοι τρόποι τείνουν να διαδέχονται ο ένας τον άλλο σε μια ιστορική ακολουθία<sup>29</sup>.

Ο πιο πάνω ορισμός αφορά στη διάκριση του Frye μεταξύ της *μυθοπλαστικής λογοτεχνίας* (*fictional literature*) ο πυρήνας της οποίας είναι η πλοκή και οι χαρακτήρες ενώ η σχέση του συγγραφέα με την κοινωνία δεν είναι πολύ σαφής, και της *θεματικής λογοτεχνίας* (*thematic literature*) η οποία είναι επικεντρωμένη στην Αριστοτελική *διανοία* δηλαδή στο θέμα και αποδίδει μια ξεκάθαρη σύνδεση συγγραφέα – κοινωνίας. Στην πρώτη κατηγορία η βασική υποδιαίρεση γίνεται μεταξύ κωμωδίας και τραγωδίας όπου *τρόπος* είναι οι πράξεις των κύριων πρωταγωνιστών, ενώ στη δεύτερη κυριαρχεί το λυρικό και το επικό στοιχείο και ως *τρόπο* ο Frye

θεωρεί τη στάση που υιοθετεί ο συγγραφέας (poet) απέναντι στον αναγνώστη/ κοινό (audience). Ωστόσο, ο Frye μεταχειρίζεται τον όρο *τρόπος* σε στενό, εξειδικευμένο περιθώριο που εξυπηρετεί μόνο τις διαδικασίες συστηματοποίησης που έχουμε δει στην *Ανατομία*.

Θα αναζητήσουμε ένα γενικότερο ορισμό του *τρόπου* παραμένοντας στην Αγγλοσαξονική κριτική η οποία – ως επί το πλείστον - επενδύει στον όρο που μας ενδιαφέρει διαφορετικό εννοιολογικό περιεχόμενο από ό,τι η γαλλική κριτική (Genette)<sup>30</sup>. Ο Alastair Fowler, αναγνωρίζει πως ο *λογοτεχνικός τρόπος* είναι λιγότερο σαφής και περισσότερο απροσδιόριστος από το *λογοτεχνικό είδος*<sup>31</sup>. Ακόμη τόσο ο Fowler όσο και ο Schaeffer, συμφωνούν ότι ο όρος *λογοτεχνικός τρόπος* παραπέμπει συνήθως σε επιθετικές μορφές που αποτελούν, συμπληρώνει ο Schaeffer, ζεύγη με ονόματα πιο σύνθετων ειδών<sup>32</sup>: για παράδειγμα, ο όρος *κωμωδία* παραπέμπει στο *λογοτεχνικό είδος* αλλά ο όρος *κωμικός* στον *τρόπο*<sup>33</sup> και άρα, θα προσθέταμε, ο όρος *Φαντασία* θα μπορούσε να αφορά στο *λογοτεχνικό είδος* για το οποίο το *φανταστικό* είναι το κατεξοχήν συστατικό, ενώ το επίθετο *φανταστικός* στο *λογοτεχνικό τρόπο*.

Οι *τρόποι*, κατά τον Fowler, είναι υπερ-ιστορικές κατηγορίες, οι οποίες δεν έχουν ακόμη κατονομαστεί στο σύνολό τους, και γι' αυτό μοιάζουν να μην τέμνονται από ιστορικές περιόδους ούτε να έχουν μια διαχρονική συνέχεια στη λογοτεχνία, ενώ αυτή η διάσταση τους κάνει να διαφέρουν από τα *είδη*, συνδεδεμένα με τους κοινωνικούς θεσμούς μιας εποχής από τους οποίους εξαρτάται η βιωσιμότητά τους<sup>34</sup>. Όμως, όσο και να έχουν ανεξαρτητοποιηθεί από τις εξωτερικές μορφές οι οποίες στην πορεία του χρόνου χάνονται, οι *λογοτεχνικοί τρόποι* υπόκεινται σε αλλαγές και μπορούν να χαρακτηριστούν απαρχαιωμένοι όταν οι αξίες που διατηρούν ή τα συναισθήματα που προκαλούν δεν είναι πλέον οικεία στο αναγνωστικό κοινό<sup>35</sup>.

Κάποιοι από τους τρόπους που συχνά “εφαρμόζονται” σε λογοτεχνικά είδη, αναφέρει ο Fowler, είναι ο γοθικός (gothic: crime nove, maritime novel, short story) και ο σατιρικός (satire mode) τον οποίο θεωρεί ως τον πιο προβληματικό τρόπο, αφού δεν ανταποκρίνεται σε κανένα είδος και μπορεί να πάρει όλες σχεδόν τις εξωτερικές μορφές<sup>36</sup>. Επιπρόσθετα, ο Fowler τονίζει «[...] τη δυνατότητα των τρόπων να παρεισφρέουν μέσα σε κείμενα και να συνδυάζονται με είδη που ακόμη εξελίσσονται συνδράμοντας έτσι στη δημιουργία νέων γενών που αναζωογονούν τη λογοτεχνία»<sup>37</sup>. Οι μεταμορφώσεις των τρόπων απαιτούν πολύ χρόνο κατά τον οποίο δημιουργείται συσσώρευση αποκλίσεων, μέχρι να επιδράσουν καταλυτικά σε ένα «γένος» και αναγνωριστεί από τον αναγνώστη ως «γενολογική καινοτομία»<sup>38</sup>.

Κάποια παραδείγματα που δίνει ο Fowler βοηθούν σημαντικά στην κατανόηση τόσο της φύσης των λογοτεχνικών τρόπων όσο και της σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ *τρόπων* και *ειδών*. Έτσι, ο ηρωικός τρόπος προσχώρησε στο «ρομάντζο» και μέσα από την ένωσή τους δημιουργήθηκε το «ηρωικό ρομάντζο/ ρομαντικό έπος»<sup>39</sup>. Ο Rabkin δίνει αντίστοιχα παραδείγματα κειμενικών αμαλγαμάτων, υποστηρίζοντας, πολύ εύστοχα, την ύπαρξη ενός *συνεχούς του φανταστικού* (continuum of the fantastic), στη βάση του οποίου οργανώνονται τα έργα διαφόρων *λογοτεχνικών ειδών* – σάτιρα, επιστημονική φαντασία, ουτοπία/ δυστοπία – με κριτήριο το βαθμό χρήσης ή έντασης του φανταστικού μέσα σε αυτά<sup>40</sup>. Υπογραμμίζει λοιπόν ότι

Το φανταστικό μπορεί να ανήκει σε οποιοδήποτε αφηγηματικό είδος αλλά εκείνο το είδος μέσα στο οποίο το φανταστικό είναι κατεξοχήν το κεντρικό στοιχείο, είναι η τάξη των αφηγήσεων που αποκαλούμε Φαντασία<sup>41</sup>.

Επομένως το συνεχές του φανταστικού καταλήγει στο κατά Rabkin *είδος της Φαντασίας* - την κατεξοχήν κατηγορία που χαρακτηρίζεται από την παρουσία του φανταστικού<sup>42</sup> αλλά κατ' επέκταση αφορά σε μεγάλο αριθμό λογοτεχνικών ειδών σύμφωνα με το «βαθμό» («degree») και το «είδος» («kind») λειτουργίας του μέσα σε αυτά<sup>43</sup>.

Είναι γεγονός πώς ο Todorov καταλήγει σε σαρωτικές γενικεύσεις εξορίζοντας πάρα πολλά από την κατηγορία του φανταστικού<sup>44</sup>. Ο Ceserani σημειώνει πως το φανταστικό είναι *τρόπος* και έχει διαχρονικό, διστορικό χαρακτήρα και ως εκ τούτου ανταποκρίνεται μόνο εν μέρει στο φανταστικό του Todorov, το οποίο παρουσιάζεται ως «τύπος αφήγησης» και «ρητορικής ομιλίας»<sup>45</sup>. Ακόμη, η Jackson αναθεωρεί τη διάκριση που είχε κάνει ο Todorov ως προς τα γειτνιάζοντα προς το φανταστικό είδη (*παράξενο-φανταστικό - θαυμαστό*) και εισηγείται ένα άλλο τριμερές σχήμα, το *θαυμαστό - φανταστικό - μιμητικό* (*marvellous-fantastic-mimetic*)<sup>46</sup> διευκρινίζοντας ότι

Θα ήταν ίσως περισσότερο χρήσιμο να προσδιορίσουμε το φανταστικό ως λογοτεχνικό *τρόπο* αντί είδος, και να το τοποθετήσουμε στο ενδιάμεσο των αντίθετων τρόπων του θαυμαστού και του μιμητικού [...] το φανταστικό είναι ένας τρόπος του συγγράφειν που διαλέγεται με το “πραγματικό” και ενοφθαλμίζει αυτό το διάλογο ως μέρος της ουσιαδούς δομής του<sup>47</sup>.

Έπειτα, η θεωρητικός πιστεύει ότι το φανταστικό δανείζεται από το *θαυμαστό* την υπερβολή και από το *μιμητικό* την αίσθηση του συνήθους, αφού σε καμία περίπτωση δεν μπορεί

να υπάρξει αφήγηση του φανταστικού χωρίς να υφίσταται κάποια σχέση (παρασιτική ή συμβιωτική<sup>48</sup>) με την πραγματικότητα.

Το φανταστικό υπάρχει ως η καλή ή η κακή πλευρά του ρεαλισμού, αντιτάσσοντας προς τις κλειστές, μονολογικές μορφές του μυθιστορήματος, ανοικτές, διαλογικές δομές, ως το μυθιστόρημα να έχει ανελιξει την ίδια της αντίθετη υπόστασή του, την αγνώριστη ανάκλασή του<sup>49</sup>.

Παρατηρούμε λοιπόν πως όσο προχωρούμε προς τα τέλη της δεκαετίας του '80 αυξάνονται όσοι υποστηρίζουν πως το φανταστικό έχει μια ευρύτερη και λιγότερο σαφή φύση και ως εκ τούτου πρέπει να αντιμετωπίζεται ως *τρόπος* και όχι ως *είδος* το οποίο είναι πιο συγκεκριμένο ως προς τη μορφή και τις κειμενικές συμβάσεις, αφού καθορίζεται από τις γενικότερες πολιτιστικές ζυμώσεις της ιστορικής εποχής μέσα στην οποία κινείται. Ο Rabkin στο τέταρτο κεφάλαιο του βιβλίου του αναφέρεται στη φανταστική αφήγηση και την κριτική του *είδους* («The fantastic and genre criticism») και υπογραμμίζει ότι τα κριτήρια για την επιλογή ορισμού για ένα *είδος* είναι συνήθως συμβατικά και διαμορφώνονται όχι τόσο βάσει συνειδητών αλλά υποσυνειδητών παραμέτρων που ορίζει ο κάθε θεωρητικός.

Προτάσσοντας ως παράδειγμα τον όρο *science fiction* που δημιούργησε το 1926 ο Hugo Gernsback<sup>50</sup>, ο Rabkin επισημαίνει πως με την πάροδο του χρόνου και τον εμπλουτισμό της λογοτεχνικής παραγωγής, αυτός ο ορισμός διευρύνεται με φυσικό τρόπο φτάνοντας στο σημείο να περιλαμβάνει κείμενα που δεν θα εντάσσονταν στην κατηγορία *science fiction* βάσει του αρχικού ορισμού της. Έτσι, σε σχέση με τη φανταστική αφήγηση, θεωρεί ότι υπάρχει ένα continuum φανταστικής αφήγησης πάνω στο οποίο “βαδίζουν” πολλά, διαφορετικά μεταξύ τους είδη που μπορούν να συνεξεταστούν στη βάση νέων δομών, με αποτέλεσμα να θεωρεί ότι τα έργα της επιστημονικής φαντασίας, της ουτοπικής φαντασίας και της σάτιρας είναι δυνάμει φανταστικά<sup>51</sup>.

[...] ανεξαρτήτως κοσμοθέασης, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε το φανταστικό για να διατυπώσουμε ειδολογικές ερωτήσεις. Μπορούμε, έχοντας υπόψη μας το φανταστικό, να τακτοποιήσουμε όλες τις αφηγήσεις κατά μήκος ενός συνεχούς (continuum). Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτό το συνεχές για να μας βοηθήσει να εδραιώσουμε μια εσωτερική δομή ενός είδους ή για να κτίσουμε τη δομή ενός υπερ-είδους το οποίο θα αναπαριστά ένα μέρος του συνεχούς. Τέτοιες δομές μπορούν να διαφωτίσουν ειδολογικά ζητήματα ή να προτείνουν ανεξάρτητα νέους τρόπους οξυδερκούς ανάπτυξης της κριτικής των ειδών<sup>52</sup>.

Ο Coyle υπογραμμίζει πως το φανταστικό σηματοδοτεί το τέλος του ρεαλισμού, ο οποίος, όπως όλα τα καλλιτεχνικά κινήματα, ολοκλήρωσε την κυκλική - όπως προτείνει και ο Frye - πορεία του<sup>53</sup>, ενώ η Jackson σημειώνει πως η έννοια του ρεαλισμού που υπήρξε η δεσπόζουσα στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα σε ό,τι αφορά στις τέχνες, πράγματι, έχασε το κύρος της και οι διαδικασίες μελέτης και εξέτασης στις οποίες υποβάλλεται ορίζονται πλέον από ένα πνεύμα καχυποψίας και δυσπιστίας<sup>54</sup>. Έτσι, τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, άρχισε να γίνεται περισσότερο συστηματικά η προσέγγιση των μη αναπαραστατικών μορφών τέχνης<sup>55</sup> γεγονός που επικυρώνει την «κρίση της πραγματικότητας» («reality crisis»)<sup>56</sup> και κατ' επέκταση την άνοδο του *φανταστικού*. Τα σύνορα του ρεαλισμού ρευστοποιούνται υπό την επίδραση των τεχνολογικών ανακαλύψεων και των αντιορθολογικών ανθρώπινων δημιουργημάτων και επιτευγμάτων που εντείνουν την παρουσία της φαντασίας στην καθημερινότητά μας. Έτσι, ο κόσμος του φανταστικού ως μια εναλλακτική επιλογή αναπαράστασης, γίνεται ο κόσμος που απασχολεί ολοένα και εντονότερα τη σύγχρονη μας λογοτεχνική παραγωγή<sup>57</sup>.

## **ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΚΑΙ ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΩΣ ΕΙΔΟΥΣ**

Οι μελέτες για το φανταστικό καλύπτουν ένα ευρύτατο ετερόκλιτο χωρόχρονο – έχουν παρουσιαστεί κάποια ενδεικτικά παραδείγματα στο πρώτο κεφάλαιο της έρευνάς μας - αφού είναι δυνατό κείμενα του φανταστικού να προέρχονται τόσο από την αρχαία Ανατολή, όσο και από τη σύγχρονη Σκωτία<sup>58</sup>. Το φανταστικό επιβιώνει, αναβιώνει και συμβιώνει με διάφορα λογοτεχνικά είδη, απασχολώντας φιλοσόφους της αρχαίας Ελλάδας, θεωρητικούς της Αναγέννησης έως και σύγχρονους επιστήμονες της λογοτεχνίας<sup>59</sup>. Αυτό συμβαίνει γιατί, όπως έχουμε δείξει, το φανταστικό είναι ένας *λογοτεχνικός τρόπος*, δηλαδή η απόδοση μιας ιδιαίτερης ποιότητας του μυθοπλαστικού κόσμου. Η ποιότητα αυτή του μυθιστορηματικού κόσμου δεν επιδέχεται ιστορικό και χρονικό περιορισμό, γεγονός που επιτρέπει στην έρευνα να την εντοπίζει κατά το μείζον ή ήττον σε ποικιλία κειμένων διαφορετικών λογοτεχνιών και περιόδων.

Εντούτοις, υπάρχουν συγκεκριμένες ιστορικές περίοδοι όπου η περιρρέουσα ατμόσφαιρα ασκεί κεφαλαιώδους σημασίας επίδραση στους συγγραφείς του φανταστικού, με αποτέλεσμα το σύνολο των κειμένων που παράγονται να συστήνουν μια ξεχωριστή ειδολογική κατηγορία έργων του φανταστικού *τρόπου*, η οποία ανταποκρίνεται στις εκάστοτε συγκεκριμένες παράμετρους, θεματολογικές και επικοινωνιακές. Έτσι, δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως παρά την πολύχρονη παρουσία του φανταστικού στο λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό στερέωμα, μόλις το 19<sup>ο</sup> αιώνα

καταφέρνει να αυτονομηθεί και να υποστηριχθεί από σημαντικό αριθμό έργων ώστε να δημιουργηθεί η πρώτη, de facto, επίσημη μορφή της *λογοτεχνίας του φανταστικού*.

Το φανταστικό, μέχρι και το 18<sup>ο</sup> αιώνα, - καθώς δείξαμε στο πρώτο κεφάλαιο - δεν μπόρεσε ποτέ, ή μάλλον δεν του επιτράπηκε να αυτονομηθεί και να δηλώσει δυναμικά το παρόν του μέσα από μια υπολογίσιμη παραγωγή κειμένων. Δεν υπήρξε ποτέ λοιπόν ικανοποιητικός αριθμός αφηγήσεων του φανταστικού αφού ως επιλογή, τόσο για τους συγγραφείς όσο και για τους αναγνώστες, το *φανταστικό* κρινόταν ακατάλληλο και απαγορευόταν. Τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, η αφηγηματική λογοτεχνία αναπτύσσεται γύρω από την *αληθοφάνεια* δηλαδή την αναπαράσταση των πραγμάτων στο πλαίσιο της λογικής και της φυσικότητας, ενώ ειδικά το 17<sup>ο</sup> αιώνα, η αληθοφάνεια προβάλλει ως απαραίτητη προϋπόθεση του συγγράφειν, ως «[...] ένδειξη της συμφωνίας μεταξύ της τέχνης και των δομών του έργου με το πολιτισμικό περιβάλλον και τις δομές της κοινοτικής ψυχής αντίστοιχα»<sup>60</sup>.

Η πιο πάνω παρατήρηση της Bessiere συμφωνεί με όσα έχουμε αναφέρει στο πρώτο κεφάλαιο σχετικά με την ισχυρή επίδραση της ρητορικής στην ανάπτυξη του καλλιτεχνικού λόγου και την παρανόηση της αριστοτελικής *Ποιητικής* κατά την Αναγέννηση και κατ' επέκταση της αληθοφάνειας ως η απόδοση της φυσικής και λογικής τάξης των πραγμάτων αφού στην Αναγέννηση επιζεί το αριστοτελικό *οία δ' αν γένοιτο* έχοντας ως σημείο αναφοράς τη γνώση και την πειθώ, *όχι το εικός και το αναγκαίον*. Ωστόσο, από τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα και εξής, η κλασική αντίληψη περί τάξης και αντιστοιχίας μεταξύ αντικειμενικής πραγματικότητας και κειμενικού σύμπαντος κλονίζεται με αποκορύφωμα την άνευ προηγουμένου προβολή της αξίας των αισθήσεων, της συνείδησης και του υποκειμένου εν αντιθέσει προς τις θρησκευτικές πεποιθήσεις οι οποίες αρχίζουν να χάνουν πολύτιμο έδαφος<sup>61</sup>.

Ο Frye, παραθέτοντας τους μυθοπλαστικούς τρόπους σε ένα χρονικό ανάπτυγμα αιώνων, καταλήγει – και αυτό το σημείο μας ενδιαφέρει – πως ο *χαμηλός μιμητικός μυθοπλαστικός τρόπος* πήρε τη θέση του *μυθιστορικού μυθοπλαστικού τρόπου* και τη διατήρησε μέχρι το 19<sup>ο</sup> αιώνα, ενώ από τότε και εξής, η σοβαρή λογοτεχνία άρχισε να τείνει προς τον *ειρωνικό μυθοπλαστικό τρόπο* ο οποίος, καθώς θα δούμε αναλυτικά στην αμέσως επόμενη ενότητα, διατηρεί υπόγειους αρμούς με το φανταστικό<sup>62</sup>. Απλώς, στο σημείο αυτό να υπενθυμίσουμε ότι ο κάθε μυθοπλαστικός τρόπος αντιστοιχεί σε συγκεκριμένες αναγνωστικές αντίδρασεις (ο Frye δίνει ως παράδειγμα τον τρόπο

αντιμετώπισης της παρουσίας φαντασμάτων) γεγονός που επικυρώνει την αμφίδρομη σχέση μεταξύ κοινωνίας – καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η Irene Bessiere, τη μονογραφία της οποίας η Rosemary Jackson χαρακτηρίζει ως την καλύτερη θεωρητική μελέτη που προσεγγίζει το φανταστικό ως *τρόπο* και το καθορίζει βάσει της σχέσης του με το πραγματικό<sup>63</sup>, επισημαίνει πως «η αυτόνομη ανάπτυξη της αφήγησης του φανταστικού» άρχισε να συντελείται στο 18<sup>ο</sup> αιώνα, όταν πλέον η αληθοφάνεια, υπεύθυνη μέχρι τότε με την καθοδήγηση της θρησκείας για την συγκροτημένη αναφορά στη φύση και στο υπερφυσικό εν ταυτώ, χάνει την ιδιότητά της να ισορροπεί μεταξύ φυσικού και υπερφυσικού. Συμπερασματικά,

[...] σε εκείνη τη μεταβατική στιγμή της ανισορροπίας, εμφανίστηκε η αφήγηση του φανταστικού η οποία [...] έκανε το φθόγγο το μέσο για να ειπωθεί το απίθανο, δηλαδή το απαράδεκτο<sup>64</sup>.

Ειδικά μετά το 1830, συνεχίζει η Bessiere, το φανταστικό ευδοκίμει μέσα σε ένα πνεύμα απόλυτου θετικισμού αφού παρατηρείται πρόοδος της νευροπαθολογίας, αναπτύσσεται το ενδιαφέρον για το μαγνητισμό, ιδρύεται η επιστήμη της ηλεκτρομαγνητικής και τίθενται, τέλος, οι βάσεις για τη βιολογία και την πυρηνική φυσική, επιστήμες οι οποίες φέρνουν στο προσκήνιο συζητήσεις γύρω από την τερατολογία, τη μεταμόρφωση και την αντιύλη<sup>65</sup>.

Ο Todorov διαμορφώνει τη θέση του για την ιστορική ανάπτυξη του φανταστικού, αφού πρώτα το ορίσει ως

[...] το δισταγμό που δοκιμάζει ένα όν, που δε γνωρίζει παρά τους φυσικούς νόμους, μπροστά σ' ένα συμβάν με υπερφυσική εμφάνιση<sup>66</sup>.

Ο δισταγμός που νιώθει ο αναγνώστης αλλά και ο ήρωας του έργου όταν κληθεί να αντιμετωπίσει ένα συμβάν που δεν ανήκει στον κόσμο του φυσικού, σύμφωνα με τον μελετητή, ισχύει για κείμενα που γράφονται από το τέλος του 18<sup>ου</sup> μέχρι τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>67</sup>. Έτσι, ο Todorov διατείνεται αφενός πως η εποχή όπου εγκαινιάζεται η φανταστική αφήγηση είναι το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα με *Το χειρόγραφο που βρέθηκε στη Σαραγόσα* του Jean Potocki<sup>68</sup>, υποστηρίζει αφετέρου ότι το φανταστικό ολοκληρώνει τον κύκλο του περί το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν η



καφκική εργογραφία δημιουργεί καινούρια δεδομένα και σηματοδοτεί μια νέα περίοδο για τις εν λόγω αφηγήσεις<sup>69</sup>.

Έτσι, μετά από συστηματικές εμφανίσεις κειμένων του φανταστικού στο τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα, ο Todorov υπογραμμίζει ότι η συγκεκριμένη λογοτεχνική παραγωγή συνεχίζει να δίνει κάποια παραδείγματα μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα όταν και φθίνει<sup>70</sup>. Ο λόγος παρακμής της λογοτεχνίας του φανταστικού, εκτιμά ο Todorov, οφείλεται στις οικονομικοκοινωνικές και επιστημονικές κυρίως εξελίξεις που χαρακτηρίζουν το πέρασμα από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Ο θετικιστικός 19<sup>ος</sup> αιώνας επιτρέπει την ύπαρξη του δισταγμού και της αμφισβήτησης γιατί υπάρχει η πίστη σε μια αμετάβλητη, εξωτερική πραγματικότητα, ο 20<sup>ος</sup> αιώνας με τα νέα επιστημονικά και τεχνολογικά δεδομένα, προετοιμάζει τον άνθρωπο να δέχεται φαινόμενα που άλλοτε θεωρούσε πως παραβίαζαν τους νόμους της φυσικής πραγματικότητας<sup>71</sup>.

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας λοιπόν σύμφωνα με τους παραπάνω εξέχοντες μελετητές του φανταστικού θεματοποιείται ως *terminus post quem* για την εμφάνιση και εδραίωση μιας υπολογίσιμης, συστηματοποιημένης παραγωγής κειμένων φανταστικού χαρακτήρα. Παρ' όλ' αυτά, οι δύο θεωρίες διαφοροποιούνται σχετικά με το *terminus ante quem* – αν τελικά υπάρχει – της λογοτεχνίας του φανταστικού. Από τη μια η Bessiere ορίζει τη χρονική στιγμή της αυτονόμησης του φανταστικού – χωρίς να αποκλείει την προηγούμενη ύπαρξή του – , χωρίς να αναφέρεται σε κάποιο χρονικό “κλείσιμο” που να σηματοδοτεί το τέλος της πορείας του, από την άλλη, ο Todorov επιλέγει να αντιμετωπίσει το φανταστικό εσχατολογικά.

Πολλοί λοιπόν είναι οι μελετητές που υποστηρίζουν πως ο πρωτεργάτης της θεωρητικοποίησης του φανταστικού, χωρίς να προτάσσει κάποια ιδιαίτερα πειστική και τεκμηριωμένη επιχειρηματολογία<sup>72</sup>, περιορίζει αδικαιολόγητα τα ιστορικά πλαίσια ύπαρξης του υπό μελέτη όρου<sup>73</sup>. Ωστόσο πρέπει να αναφέρουμε πως ο Todorov δεν εθελουφλεί σε ό,τι αφορά στην βιωσιμότητα του φανταστικού. Κηρύττει μεν το τέλος των κλασικών φανταστικών διηγήσεων - δηλαδή τον τύπο του φανταστικού που επικρατεί κυρίως το 19<sup>ο</sup> αιώνα – εξαγγέλλει δε το νέο είδος αφήγησης που συστήνουν στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα τα καφκικά κείμενα το οποίο χαρακτηρίζει ως το «γενικευμένο και καινούριο φανταστικό»<sup>74</sup>. Το καινούριο φανταστικό, σημειώνει ο Todorov, ορίζεται από το Sartre στο «*Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage*» ως «*fantastique humaine*» το οποίο, κατά τον Sartre, οριοθετεί

[...] την “τελευταία κατάσταση” της λογοτεχνίας του φανταστικού. Επειδή το είδος του φανταστικού, όπως τα λοιπά λογοτεχνικά είδη, έχει μια ουσία και μια ιστορία, με την τελευταία να μην είναι παρά η ανάπτυξη της πρώτης<sup>75</sup>.

Στο φανταστικό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το υπερφυσικό συμβάν δεν προξενεί δισταγμό γιατί ο κόσμος που περιγράφεται είναι εξίσου αλλόκοτος, υπακούοντας σε μια ονειρική λογική<sup>76</sup>. Αίρεται ο δισταγμός που παραδοσιακά βίωνε τόσο ο αναγνώστης όσο και ο ήρωας μπροστά σε κάποιο υπερφυσικό συμβάν, και πλέον το φανταστικό όν αντικαθίσταται από τον κανονικό άνθρωπο με αποτέλεσμα το φανταστικό να αποτελεί τον κανόνα και όχι την εξαίρεση<sup>77</sup>. Επιπλέον, ο Todorov στο πλαίσιο προσέγγισης του φανταστικού του εικοστού αιώνα, αναφέρεται και σε κείμενα επιστημονικής φαντασίας για να τονίσει ότι και αυτή η κατηγορία κειμένων ακολουθεί παρόμοιο τρόπο οργάνωσης όπως και η νέα μορφή αφηγήσεων του φανταστικού<sup>78</sup>.

Τα παραπάνω εγγράφονται σε μια νέα κατάσταση πραγμάτων σηματοδοτημένων από την υπέρβαση του κόσμου του Newton που προάγει τη σολιμιστική φιλοσοφία του αξιώματος δράση – αντίδραση, και τον προσανατολισμό στον κόσμο του Einstein, στην επανάσταση του εικοστού αιώνα που όχι μόνο αλλάζει εκ θεμελίων το πεδίο των θετικών επιστημών αλλά αποκαλύπτει τη δυνατότητα μιας νέας θέασης του κόσμου<sup>79</sup>. Η αποθεοποίηση του κόσμου που λαμβάνει χώρα στο κατώφλι της νέας εκατονταετηρίδας, «καθιστά εύλογη την απιστία και στερεί από την πίστη την αλλοτινή ιεραποστολική ή μισαλλόδοξη βεβαιότητά» της<sup>80</sup>. Επιπλέον, στον εικοστό αιώνα, με δεδομένη αφενός την απωλεσθείσα ενότητα του πολιτισμού ως απόρροια της ανάδειξης των πολυπολιτισμικών συνόλων, των ενοποιητικών τακτικών που ακολουθούν οι κρατικές οντότητες σε όλους σχεδόν τους τομείς, αλλά και την προώθηση ενός νέου τύπου ανθρώπου – “παγκόσμιου πολίτη”, αφετέρου τις απειλές για οικονομική, πυρηνική και οικολογική καταστροφή<sup>81</sup>, ο χώρος της λογοτεχνίας δεν θα μπορούσε να παραμείνει “αλώβητος”.

Ο Barthes καταδικάζει κάθε μονολογική εκφώνηση και πιστεύει πως πλέον ο κόσμος έχει μεταμορφωθεί σε ένα αντικείμενο πληθυντικής θέασης και άπειρης αναδημιουργίας.

Το τετελεσμένο και η εξατομίκευση είναι σήμερα, κάποιες κοινωνικές διαστάσεις που πλέον δεν γνωρίζουμε. Ο δικός μας κόσμος είναι ανοικτός, κυκλοφορούμε σ’ αυτόν, και οπωσδήποτε, εάν υπάρχει ακόμη το συντελεσμένο, δεν πρόκειται για μια σπάνια μειονότητα που εγκλωβίζεται εκεί και βρίσκει εκεί εμφατικά το λόγο υπαρξής της αλλά απάθεια για την αμέτρητη πλειονότητα<sup>82</sup>.

Ο μελετητής υποστηρίζει πως οι κοσμογονικές αλλαγές και ζυμώσεις που χαρακτηρίζουν το μεταβατικό στάδιο από τον δέκατο ένατο στον εικοστό αιώνα, χάραξαν μια βαθιά τομή στο λογοτεχνικό corpus. Εκείνα τα κείμενα που δεν ανταποκρίνονται στις επιταγές της νέας κατάστασης λογοτεχνικών πραγμάτων, τα ονομάζει *classic/readerly* κείμενα, ενώ όσα γράφονται στο πλαίσιο της πολυφωνίας και της εν τω γίνεσθαι δημιουργίας, αποκαλεί *modern/writerly* κείμενα.

Καταρχάς, ας αποσαφηνίσουμε περαιτέρω το περιεχόμενο των δύο όρων του Barthes ξεκινώντας από το ότι αυτή η διχοτομία δεν αποσκοπεί στη διαφοροποίηση των κειμένων αναλόγως της ιστορικής στιγμής της δημιουργίας τους αλλά μάλλον αφορά στον καθορισμό της “αλλαγής του τρόπου λογοτεχνικής γραφής”, την οποία αλλαγή θεωρούμε ως τον κύριο λόγο εμφάνισης της δεύτερης μορφής του φανταστικού. Πρόκειται λοιπόν για μια

[...] βασική τυπολογία των κειμένων [...] ό,τι μπορεί να γραφεί (ξαναγραφεί) σήμερα: *to writerly* [...] το *writerly* κείμενο είναι μια διαρκής παρουσία, πάνω στην οποία καμία γλώσσα συμπαγής στην άρθρωσή της [...] δεν μπορεί να υπερισχύσει [...] αυτό το κείμενο είναι ένας γαλαξίας σημαιόντων, όχι μια δομή σημαινομένων δεν ξεκινά από κάπου· αντιστρέφεται· οι κώδικες που κινητοποιεί εκτείνονται ως εκεί που μπορεί να φτάσει το μάτι, είναι απροσδιόριστοι [...] αυτό το απόλυτα πληθυντικό κείμενο [...] Απέναντι από το *writerly text*, βρίσκεται ο αντίποδάς του, η αρνητική, αντιστικτική του αξία: ό,τι μπορεί να διαβάζεται, όχι όμως να γράφεται: *to readerly*. Το κείμενο που ονομάζουμε *readerly*, είναι το κλασικό κείμενο<sup>83</sup>.

Βάσει των προηγούμενων και όσων θα αναπτύξουμε στη συνέχεια, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι με τις παραδοσιακές αφηγήσεις του φανταστικού “κλείνει” ο κύκλος των *readerly κειμένων* και εγκαινιάζεται η πορεία των *writerly* κειμένων, το κύριο μέρος των οποίων συνιστούν οι σύγχρονες αφηγήσεις του φανταστικού.

Το μοντέρνο φανταστικό<sup>84</sup> αναδύεται κυρίως μετά τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν διαμορφώνεται μια νέα γενιά καλλιτεχνών που θέτουν ως κεντρικό σημείο αναφοράς τους τον άνθρωπο<sup>85</sup>, τάση η οποία δίνει αρχικά την εντύπωση πως θα αποτελέσει τροχοπέδη στην πορεία του φανταστικού. Ωστόσο, από τη στιγμή που το φανταστικό είχε κερδίσει την εκτίμηση του κοινού, είχε υπερβεί τα κωλύματα που παλαιότερα έθετε η θρησκευτική σκέψη, δεν γινόταν να αποσυρθεί στο περιθώριο αλλά επέλεξε να ανταποκριθεί στα κελεύσματα των καιρών και να προβάλει τη δική του εκδοχή μπροστά στα υπαρξιακά αδιέξοδα του σύγχρονου ανθρώπου<sup>86</sup>. Ήδη

από τη δεκαετία του εβδομήντα, η παρουσία του φανταστικού γίνεται όλο και πιο συχνή, όλο και πιο έντονη μέσα στην λογοτεχνική παραγωγή γνωστών μυθιστοριογράφων<sup>87</sup>.

Η Jackson, αφού αναφερθεί στο 19<sup>ο</sup> αιώνα ως τη χρονική περίοδο όπου το φανταστικό χειραφετήθηκε ( «[...] the fantastic comes into its own [...]»)<sup>88</sup>, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο μοντέρνο φανταστικό (*modern fantastic*) το οποίο ανασηματοδοτεί πολλά από τα θέματα που πραγματεύεται η παραδοσιακή φανταστική λογοτεχνία<sup>89</sup>. Ακόμη, σύμφωνα με τη Bessiere, με το νέο φανταστικό ανανεώνεται η αφήγηση και χειραφετείται η φαντασία αφού παραδοσιακά μοτίβα όπως οι βρικόλακες, οι λυκάνθρωποι και τα φαντάσματα, τα οποία συνιστούν το υπόστρωμα της αφήγησης του ασυνήθιστου και απίθανου γεγονότος, εξαφανίζονται και τη θέση τους παίρνουν θέματα που έχουν ως αμιγή προσανατολισμό τους τον άνθρωπο<sup>90</sup>.

Βλέποντας στο προηγούμενο κεφάλαιο τον Comragon, να προσπαθεί στο τέλος του εικοστού αιώνα, να αποδείξει την κατάλυση του διπόλου *μιμητική* και *μη μιμητική* αναπαράσταση της πραγματικότητας, πιθανολογώντας την ύπαρξη μιας τρίτης στάσης λογοτεχνικής κριτικής σε σχέση με τον τρόπο σύνδεσης πραγματικότητας και λογοτεχνίας όπου, υπάρχει μεν το στοιχείο της μίμησης αλλά, η τελική εικόνα του κειμενικού σύμπαντος δεν ορίζεται από αυτό<sup>91</sup>, είναι νομίζω, θεμιτό να θεωρήσουμε πως οι εξανθρωπισμένες αφηγήσεις του φανταστικού τεκμηριώνουν απόλυτα την πρόταση του γάλλου θεωρητικού. Κατά τον Sartre, στο επίκεντρο των αφηγήσεων του μοντέρνου φανταστικού τίθεται

[...] ο δεδομένος άνθρωπος, ο φυσικός άνθρωπος, ο κοινωνικός άνθρωπος [...] αυτό το όν είναι ένας μικρόκοσμος, είναι το σύμπαν, όλη η φυσική πραγματικότητα<sup>92</sup> [...] είναι ο άνθρωπος της ευθείας αναπαράστασης που μεταφέρεται ως δια μαγείας σε ένα αναποδογυρισμένο κόσμο<sup>93</sup>.

Τα έργα και οι μελέτες που εκδίδονται μετά την *Εισαγωγή*, επικρίνουν τους περιορισμούς που επέβαλε ο Todorov στο φανταστικό<sup>94</sup>, ξεχνώντας ή επιλέγοντας να μην αναφερθούν στην σύντομη έστω υπόμνηση που κάνει ο μελετητής στις τελευταίες μόλις σελίδες του έργου του στη νέα μορφή του φανταστικού. Υποστηρίζουν λοιπόν πως το φανταστικό όχι μόνο συνεχίζει να είναι δραστήριο και στον εικοστό αιώνα – ο Todorov δεν αφήνει να νοηθεί το αντίθετο - αλλά επηρεάζει σε τέτοιο βαθμό τη λογοτεχνική παραγωγή ώστε σημειώνεται με γεωμετρική πρόοδο αύξηση στην παραγωγή έργων που είναι έντονα επηρεασμένα από το φανταστικό<sup>95</sup>. Παρόλο που δεν μπορεί λοιπόν να ειπωθεί πως ο Todorov αγνόησε το “μέλλον” του φανταστικού, είναι

ωστόσο βέβαιο ότι ο μελετητής σφάλει στο σημείο όπου, ενώ αναγνωρίζει μια καινούρια μορφή του φανταστικού, συνεχίζει να χρησιμοποιεί τα ίδια κριτήρια προσέγγισης που έχει συστηματοποιήσει για τις *παραδοσιακές αφηγήσεις του φανταστικού*.

Εξάλλου, ο Todorov ο οποίος συνεργάστηκε με το Roman Jakobson και εκπόνησε μια ανθολογία με αντιπροσωπευτικά κείμενα Ρώσων Φορμαλιστών<sup>96</sup> τέσσερα χρόνια προτού ολοκληρώσει την *Εισαγωγή* δεν μπορεί να αποδεσμεύσει τη θεωρητική του προσέγγιση από τη λογική των *ειδών*. Στα χρόνια 1915-1930, μια ομάδα θεωρητικών στους οποίους οι μαρξιστές αντίπαλοι τους έδωσαν την προσωνυμία *φορμαλιστές*, αντιτάχθηκαν στην *καθαρότητα* των ειδών (: Πλάτων, Αριστοτέλης), ξεπέρασαν το *αισθητικά ωραίο* (: Καντ), εμβάθυναν στη *μείξη* των ειδών (: γερμανικός ρομαντισμός), δεν επιχείρησαν διμερείς ή τριμερείς κατηγοριοποιήσεις και αντέκρουσαν τη λογική της βιολογικής εξέλιξης των ειδών και τον παραλληλισμό φυσικών-λογοτεχνικών φαινομένων (: Brunetière, Βεσελόφσκι).

Όπως εύστοχα συμπεραίνει ο Αγγελάτος, η λογοτεχνία στο πλαίσιο του φορμαλισμού και όχι μόνο αντιμετωπίζεται ως «[...] μια ατελεύτητη εν ιστορία διαδικασία ειδολογικών μείξεων με ορισμένο, ιεραρχικά καθορισμένο προσανατολισμό»<sup>97</sup>, που προάγει τον «διαρκώς εν κινήσει ενεστώτα λόγο των ειδών»<sup>98</sup>. Έτσι, δεκατέσσερα χρόνια μετά την ανθολόγηση των φορμαλιστικών έργων, ο Todorov στο έργο του *Les genres du discours* (1978) δηλώνει κατηγορηματικά ότι τα λογοτεχνικά είδη προέρχονται «[...] από άλλα είδη. Το νέο είδος δεν είναι τίποτ' άλλο από την μεταμόρφωση ενός ή περισσοτέρων παλαιότερων ειδών είτε με την υπέρβαση των κανόνων τους, το συνδυασμό τους ή τις μετατοπίσεις τους μέσα στο σύστημα»<sup>99</sup>, αλλαγές τις οποίες προκαλούν τα νέα έργα που εντάσσονται στο συγκεκριμένο είδος.

Θεωρούμε λοιπόν, βάσει των γενικών πεποιθήσεων του Todorov, πως, ακόμη και αν δεν το δηλώνει απερίφραστα ο ίδιος, το *καινούριο φανταστικό* συνιστά γι' αυτόν, ένα ακόμη *λογοτεχνικό είδος*, μια διαφορετική λογοτεχνία του φανταστικού η οποία έλαβε υπόσταση έχοντας ως βάση το *παραδοσιακό φανταστικό* (είδος που προέρχεται από άλλο είδος).

Το ζήτημα λοιπόν που προκύπτει δεν αφορά σε δυο συγκρουόμενες απόψεις επί του ιδίου θέματος γιατί πολύ απλά, σε κάθε περίπτωση, τα δεδομένα πάνω στα οποία στηρίζεται η αντίστοιχη επιχειρηματολογία είναι διαφορετικά. Το πρόβλημα ξεκινά από την ασυμφωνία μεταξύ κριτικών και θεωρητικών ως προς την ειδολογική ταυτότητα του φανταστικού, η οποία

οδηγεί στην κατάχρηση του όρου τη στιγμή που θα έπρεπε να χρησιμοποιείται συγκεκριμένη ορολογία – φαντασία, φανταστική λογοτεχνία/ λογοτεχνία του φανταστικού, φανταστικές αφηγήσεις/ αφηγήσεις του φανταστικού - για τις επιμέρους εκφάνσεις του φανταστικού. Διαιωνίζεται ως εκ τούτου μια ασυνέπεια που οδηγεί σε μια δαιδαλώδη διαδρομή επιχειρημάτων και αντεπιχειρημάτων τα οποία, εν γένει, δεν ευσταθούν.

Όσοι υποστηρίζουν την απρόσκοπτη πορεία του φανταστικού είναι εκείνοι που θεωρούν το φανταστικό ως *τρόπο*<sup>100</sup> ενώ όσοι υποστηρίζουν πως το φανταστικό είναι *λογοτεχνικό είδος* αντιλαμβάνονται μόνο τους σταθμούς ανάπτυξης του· έτσι, δημιουργούνται δυο προοπτικές θέασης του φανταστικού αντίστοιχες της ειδολογικής ταυτότητας που του αποδίδεται: μακροδομική/ διαχρονική (*τρόπος*) και μικροδομική/ συγχρονική (*είδος*).

### **ΔΙΑΠΛΕΚΟΜΕΝΕΣ ΕΙΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΤΡΟΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ**

Τονίσαμε πιο πάνω ότι το φανταστικό ως *τρόπος*, αποκτά συγκεκριμένη μορφή μέσα σε διάφορα λογοτεχνικά είδη, τα οποία διάγουν μια ορισμένη ζωή όπου, σύμφωνα με τον Bakhtin κάθε ένα

[...] συνεχώς είναι και δεν είναι ο εαυτός του, είναι παλαιό και συγχρόνως νέο. Το είδος αναγεννάται και ανανεώνεται σε κάθε νέο στάδιο εξέλιξης της λογοτεχνίας, καθώς και σε κάθε ατομικό έργο του δεδομένου είδους. Εδώ έγκειται και η ζωή του είδους. Για το λόγο αυτό, και το αρχαϊκό στοιχείο που επιζεί μέσα στο είδος δεν είναι κάτι νεκρό, παρά ζει αιώνια, όντας σε θέση να ανανεώνεται αιώνια. Το είδος ζει στο παρόν, *θυμάται* όμως πάντα το παρελθόν του, την αρχή του. Το είδος εκπροσωπεί τη δημιουργική μνήμη στη διαδικασία της λογοτεχνικής εξέλιξης. Ακριβώς γι' αυτόν το λόγο είναι ικανό να εξασφαλίζει την ενότητα και τη συνέχεια αυτής της εξέλιξης. Να γιατί για να κατανοήσουμε το είδος πρέπει να φτάσουμε στις πηγές του<sup>101</sup>.

Θεωρούμε λοιπόν ότι σε αυτό το υποκεφάλαιο οφείλουμε να εξετάσουμε ποια κυρίως στοιχεία επιδρούν στο φανταστικό, ποια το “ανέθρεψαν” και το βοήθησαν να επιβιώσει και, τέλος, με ποια από αυτά το φανταστικό διατηρεί άρρηκτους δεσμούς. Κάποια από τα στοιχεία που θα αναφέρουμε θα μπορούσαν να περιληφθούν στο επόμενο υποκεφάλαιο – “Κειμενική οργάνωση και στρατηγικές (αφήγησης και ύφους) του *φανταστικού*” - αλλά επιλέξαμε να τα συμπεριλάβουμε

εδώ λόγω του ιδιαίτερου ρόλου τους στη διαμόρφωση του φανταστικού τρόπου και των φανταστικών ειδών του. Θα πρέπει βεβαίως να τονίσουμε ότι αναλόγως των ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών που διαμορφώνουν τις κειμενικές πραγματώσεις (μορφές: παραδοσιακή και μοντέρνα) του φανταστικού, η σχέση μεταξύ του φανταστικού και άμεσα συναφών με αυτό στοιχείων όπως είναι ο μύθος, το αρχέτυπο και το γέλιο, δεν εξαλείφεται αλλά διαρκώς μετασχηματίζεται.

Δεν υπάρχει ουσιαστική ασυμφωνία ως προς την ύπαρξη δυο τουλάχιστο – μέχρι στιγμής - διακριτών μορφών φανταστικού: την *παραδοσιακή* και τη *μοντέρνα*, οι οποίες αντιστοιχούν σε δυο λογοτεχνικά είδη, το είδος της παραδοσιακής αφήγησης του φανταστικού και το είδος της σύγχρονης αφήγησης του φανταστικού. Είδαμε ότι το 19<sup>ο</sup> αιώνα, τα κείμενα των ρεαλιστικών αναπαραστάσεων τα οποία κατείχαν για διακόσια σχεδόν χρόνια τη δεσπόζουσα θέση στο χώρο της λογοτεχνικής παραγωγής εκτοπίστηκαν από την παραδοσιακή αφήγηση του φανταστικού. Η *παραδοσιακή μορφή του φανταστικού*, σύμφωνα με τους μελετητές, δέχεται άμεση και καταλυτική επίδραση από τα λαϊκά παραμύθια, τους παραδοσιακούς μύθους<sup>102</sup>, τη θρησκεία, τη ψυχολογία και εν γένει από την καθημερινότητα και τις παραδεδομένες αντιλήψεις που απορρέουν από την κοινή λογική<sup>103</sup>.

Οι μύθοι, είναι αφηγηματικά μεγέθη – προφορικά ή γραπτά - που έχουν τις καταβολές τους σε έναν κόσμο στον οποίο δεν υπήρχαν ακόμη ταξινομήσεις και κατηγοριοποιήσεις. Αντιπροσωπεύουν «το σύμπαν των αισθητηρίων και της απατηλότητας το οποίο από το 17<sup>ο</sup> - 18<sup>ο</sup> αιώνα και εξής έρχεται σε ρήξη με τον κόσμο των μαθηματικών ιδιοτήτων που γίνονται αντιληπτές μόνο από το νου και είναι κάθετα αντίθετες με τη ψευδή μαρτυρία των αισθήσεων»<sup>104</sup>. Οι μύθοι, σύμφωνα με τον Camus, φτιάχτηκαν για να τους ζωογονεί η φαντασία<sup>105</sup> και είναι γεγονός πως οι συγγραφείς του φανταστικού χρησιμοποιούν κλασικούς μύθους για να τους “ξαναπούν”, αναπλάθοντάς τους, ώστε να αντικατοπτρίζουν τη δική τους κοσμοθέαση<sup>106</sup>.

Οι μελετητές πρέπει να αντιμετωπίζουν τη μυθική σκέψη με σοβαρότητα, υπογραμμίζει εμφατικά ο Levi – Strauss, γιατί εκείνη δεν πηγάζει από εμπειρικές εικόνες, ούτε είναι παράλογη αλλά δομείται βάσει συγκεκριμένων εννοιών και εμφανίζεται μάλλον πρωτότυπη<sup>107</sup> σε σχέση με την εμπειρική, βιωματική σκέψη. Το μυθικό στοιχείο αναπτύσσει μια άριστη, διαλογική σχέση με το στοιχείο του φανταστικού<sup>108</sup> και ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του, τόσο αυτού όσο και της φαντασίας ως δημιουργικής δύναμης, είναι η *παγκοσμιότητα*<sup>109</sup>. Οι μύθοι έρχονται από το

παρελθόν για να βοηθήσουν στο σχηματισμό και τη δημιουργία των αφηγήσεων του φανταστικού<sup>110</sup>. Το αίσθημα ρίγους που προσφέρουν οι αφηγήσεις του φανταστικού στο σύγχρονο αναγνώστη, επισημαίνει ο Vax, ο άνθρωπος την είχε ήδη νιώσει χάρη στους μύθους που μεταδίδονταν από γενιά σε γενιά<sup>111</sup>. Το μυθικό λοιπόν παρελθόν αναβιώνει στα σύγχρονα αναγνώσματα δίνοντας στον άνθρωπο την ψευδαίσθηση πως μπορεί να κατανοήσει το σύμπαν<sup>112</sup>.

Στην πορεία ανάλυσης της *Ανατομίας*, συναντήσαμε την αναβαθμισμένη μορφή του όρου *μύθος*, μια από τις θεμελιώδεις έννοιες της θεωρίας του Frye, αφού παρουσιάζεται ως φαινόμενο που δεν αφορά απλώς στην αφήγηση και τη γνώση αλλά και στην κοινωνία<sup>113</sup>. Υπενθυμίζουμε ότι ο Καναδός θεωρητικός τοποθετεί το *μύθο* στον ένα από τους δυο πόλους της λογοτεχνίας, ως τη μορφή αφήγησης μέσα στην οποία οι ήρωες έχουν απόλυτη ελευθερία δράσης<sup>114</sup>, ενώ στον άλλο εδράζεται η μιμητική τάση, η τάση προς την αληθοφάνεια (*verisimilitude*) και την περιγραφική ακρίβεια. Στο τρίτο δε δοκίμιο της *Ανατομίας*, ο Frye επανέρχεται στο *μύθο* παρουσιάζοντας τέσσερις ευρείες αφηγηματικές κατηγορίες μύθων (:ο μυθιστορικός μύθος, ο τραγικός, ο κωμικός και ο ειρωνικός/ σατιρικός μύθος), τις οποίες θεωρεί ως τα «προ-ειδολογικά» («pre-generic») αφηγηματικά στοιχεία της λογοτεχνίας και τους δίνει τα ονόματα των τεσσάρων εποχών του χρόνου<sup>115</sup>.

Αναλύοντας τον ειρωνικό/σατιρικό μύθο (μύθος του Χειμώνα), ο Frye διευκρινίζει τις ειδοποιούς διαφορές μεταξύ *ειρωνείας* και *σάτιρας* και καταλήγει ότι η σάτιρα βασίζεται αφενός σε ένα «είδος πνεύματος ή χιούμορ που στηρίζεται στη φαντασία ή στην αίσθηση του γκροτέσκο και του παράδοξου», αφετέρου στην «ύπαρξη ενός αντικειμένου επίθεσης»<sup>116</sup>. Γενικά, κατά την Κωστίου, κανένας ορισμός για την σάτιρα δεν καλύπτει τις ανάγκες της κριτικής αφού η ποικιλομορφία της, «[...] η συνεργασία της με διάφορα λογοτεχνικά είδη, το εύρος των τεχνικών που χρησιμοποιεί, καθώς και η ιδιότητά της να μεταμορφώνεται σε κάθε εποχή [...]»<sup>117</sup>, καταδικάζουν την κάθε προσπάθεια ορισμού σε αποτυχία. Ωστόσο, συνεχίζει η Κωστίου, «[...] ένα από τα σημεία στα οποία η κριτική παρουσιάζει ομοφωνία είναι το στοιχείο της κριτικής διάστασης της σάτιρας [...]»<sup>118</sup>.

Έχουμε επισημάνει και αναπτύξει νωρίτερα όσα απορρέουν από την ιδεολογία του γκροτέσκο καθώς και τη συνάφεια που θεμιτά υφίσταται μεταξύ του γκροτέσκο και του φανταστικού. Το *παράδοξο* ή το *παράλογο* που παρουσιάζεται ως ένα από τα συστατικά στοιχεία της σάτιρας είναι αποτέλεσμα μιας κατάστασης σύμφωνα με την οποία



Μόνο ένα οικείο και φιλικό κόσμο μπορεί να εξηγήσει ο άνθρωπος. Αλλά μέσα σ' ένα σύμπαν στερημένο από ψευδαισθήσεις και φώτα, ο άνθρωπος νιώθει σα ξένος. Σ' αυτή την εξορία, τη στερημένη από τις αναμνήσεις μιας χαμένης πατρίδας ή από την ελπίδα μιας γης της επαγγελίας, δεν υπάρχει βοήθεια. Αυτή η απόσταση του ανθρώπου από τη ζωή του, αποτελεί κυριολεκτικά το *συναίσθημα του παράλογου*.<sup>119</sup> (δική μου εμφατική πλαγιογράφηση)

Ο Camus σε καμία στιγμή δεν αποσυνδέει το παράλογο από την απόλυτη λογική ενώ τονίζει και την αλλαγή που επιφέρει στον άνθρωπο η γνωριμία του με το παράλογο<sup>120</sup>. Το στοιχείο του παραλόγου όπως και το γκροτέσκο και το φανταστικό, λειτουργεί ανοικειωτικά προς τον κάθε δέκτη και όπου εμφανίζεται, δρα σαρωτικά, αλλοιώνοντας και μεταμορφώνοντας κάθε σταθερή κατάσταση. Η σάτιρα λοιπόν οριοθετεί τη θέση της απέναντι στον κόσμο του αναγνώστη με δεδομένη την αλληλεπίδραση των τριών πιο πάνω συνισταμένων. Σύμφωνα με τον Gilbert Highet το κεντρικό πρόβλημα της σάτιρας είναι η στάση της απέναντι στην πραγματικότητα<sup>121</sup>. Πιο συγκεκριμένα, καθώς αναφέρει ο Δημήτρης Αγγελάτος, η σάτιρα όπου και αν χρησιμοποιείται, υπό οποιαδήποτε μορφή, έχει ηθική στόχευση και αξιόμιμπτες πτυχές<sup>122</sup>.

Η σάτιρα, διευκρινίζει ο Highet, ενώ επιθυμεί να αποκαλύψει, να επικρίνει τα της ανθρώπινης ζωής, προσποιείται ότι λέει όλη την αλήθεια και μόνο την αλήθεια, είτε παρουσιάζοντας μια πραγματική μα τόσο γελοία και υποβαθμισμένη εικόνα αυτού του κόσμου, είτε δείχνοντας μια εικόνα κάποιου άλλου κόσμου, αντιτιθέμενου προς το δικό μας κόσμο<sup>123</sup>. Σε αντίστοιχη παρατήρηση για το φανταστικό προβαίνει και ο Ceserani, σύμφωνα με τον οποίο η λογοτεχνία του φανταστικού που προσποιείται ότι λέει μια ιστορία ενώ λέει κάτι άλλο, δεν είναι απλώς μια ιστορία ανεξήγητων γεγονότων, εμφάνισης φαντασμάτων και επικοινωνίας με τον άλλο κόσμο, αλλά κάτι πολύ πιο βαθύ και σημαντικό που έμμεσα αφηγείται ο αφηγητής<sup>124</sup>. Η σάτιρα, τονίζει ο Rabkin, χρησιμοποιεί το φανταστικό στοιχείο και υπάρχει μαζί του αρμονικά<sup>125</sup>. Το αναποδογύρισμα του φυσικού κόσμου θεωρείται εκ των ων ουκ άνευ όχι μόνο για την εμφάνιση του φανταστικού μα και για την δημιουργία σάτιρας, η οποία εντέλει χαρακτηρίζεται από τον Rabkin ως *εγγενώς φανταστική* («*inherently fantastic*»)<sup>126</sup>.

Ο Frye, αναλύοντας τον *ειρωνικό μυθοπλαστικό τρόπο*, κάνει ακόμη μια αναφορά στη σάτιρα ως την πηγή προέλευσής του και τονίζει πως το 19<sup>ο</sup> αιώνα εκείνος διαδέχεται το *χαμηλό μιμητικό τρόπο*. Αν παραλληλίσουμε τη θέση αυτή του Frye με το γεγονός ότι – όπως έχουμε

δείξει - το πέρασμα από το 18<sup>ο</sup> στο 19<sup>ο</sup> αιώνα ευνοεί την εμφάνιση του φανταστικού το οποίο στην αρχή του 19<sup>ου</sup> αιώνα αποτελεί πλέον έναν καινούριο τρόπο παραγωγής και οργάνωσης λογοτεχνικών κειμένων<sup>127</sup>, είναι εύλογο να συνδέσουμε την επιβολή του *ειρωνικού μυθοπλαστικού τρόπου* στα λογοτεχνικά δρώμενα με τη δυναμική εμφάνιση του φανταστικού, καθώς έχουν κοινό έδαφος όπως και κοινή θέαση των πραγμάτων που υποστηρίζουν.

Ο φανταστικός τρόπος ενδιάθετα συνδέεται και με την κωμωδία – ας μην ξεχνάμε πως το φανταστικό μέχρι και το 19<sup>ο</sup> αιώνα παρουσιάζοταν μόνο ως κάτι κωμικό ή ως παρωδία<sup>128</sup> - άρα και με το προ-ειδολογικό αντίστοιχό της μέγεθος, τον κωμικό μύθο, τον μύθο της Άνοιξης<sup>129</sup>. Το γέλιο, ως εκείνο το συγκεκριμένο φυσικό αντανακλαστικό που συσχετίζεται με το κωμικό<sup>130</sup>, επιτελεί σημαντική λειτουργία και στο χώρο του φανταστικού. Η ιστορική πορεία και η τύχη του γέλιου ανά τους αιώνες είναι, θα έλεγε κανείς, συναφής τον τρόπο που οι κάθε φορά ειδικοί στην “υψηλή” λογοτεχνία “υποδέχονται” το φανταστικό. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που το γέλιο δεν εγκρίνεται ούτε από τους προκλασικούς ούτε τους νεοκλασικούς συγγραφείς<sup>131</sup>, ενώ, είναι σχεδόν αυτονόητο πως στο Μεσαίωνα, κάτω από την παγερά σκληρή σοβαρότητα της μεσαιωνικής εν γένει ιδεολογίας, το λαϊκό γέλιο εξοβελίζεται τόσο από την επίσημη ιδεολογία και λογοτεχνία όσο και από κάθε αποδεκτή μορφή κοινωνικών δεσμών και τελετών<sup>132</sup>.

Ο Rabelais, ο οποίος έμελλε να ανακηρυχτεί ο γεννήτορας μιας νέας τέχνης απίστευτου πλούτου συμφιλώνοντας στο έργο του «το αληθοφανές με το αναληθοφανές, την αλληγορία, τους γίγαντες και τους κανονικούς ανθρώπους, τις ανεκδοτολογίες, τα πραγματικά και τα φανταστικά ταξίδια, εδραιώνοντας ένα επιβλητικά ετερόκλιτο σύμπαν»<sup>133</sup>, μπαίνει στο στόχαστρο των *αγέλαστων* (agelasts: αυτοί που δεν έχουν την αίσθηση του χιούμορ, που δεν γελάνε) οι οποίοι του επιτίθενται και πετυχαίνουν – όπως προαναφέρθηκε - την καταδίκη του έργου του από τη Σορβόνη<sup>134</sup>. Γενικά όμως στην Αναγέννηση, όπου το φανταστικό παύει να καταδιώκεται και να καταδικάζεται με μένος, υπάρχει μεγαλύτερη ανοχή και ελαστικότητα απέναντι σε καταστάσεις που είναι είτε καινοφανείς ή δεν συνάδουν με τις επιταγές της Εκκλησίας. Έτσι, το γέλιο «επενδύεται με ένα βαθύ φιλοσοφικό νόημα, θεωρείται ως μία μορφή αλήθειας και κατορθώνει να περιληφθεί στην “υψηλή” λογοτεχνία»<sup>135</sup>.

Το 17<sup>ο</sup> αιώνα, τον κατεξοχήν αιώνα της *αληθοφάνειας*, ο ορθολογισμός και ο κλασικισμός τίθενται ως οι βάσεις της νέας, επίσημης κοσμοαντίληψης η οποία επιβάλλεται όπως και η εκκλησιαστική, φεουδαρχική ιδεολογία το Μεσαίωνα, με αποτέλεσμα τον δραματικό περιορισμό

του γέλιου στα χαμηλά λογοτεχνικά είδη και τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις<sup>136</sup>. Γιατί όμως μια φυσική αντίδραση όπως είναι το γέλιο, η οποία προκαλεί ευφορία και χαρά, δέχεται τόσες επιθέσεις και τίθεται στο περιθώριο;

Κανείς δεν γνωρίζει με βεβαιότητα τι κάνει τον κάθε άνθρωπο να γελά, ούτε υπάρχει μια θεωρία περί κωμικού η οποία να γνωρίζει κοινή αποδοχή<sup>137</sup>. Βλέπουμε ότι οι αιώνες που απορρίπτουν το γέλιο αλλά και το φανταστικό, προωθούν αντίστοιχα μια ενιαία, δογματική αλήθεια με οικουμενικό χαρακτήρα: το φανταστικό επομένως αποδεικνύεται πολέμιος της μονολιθικής αλήθειας που προάγεται αφού κατά τη Jackson

[...] κινείται στην περιοχή της μη-νοηματοδότησης είτε προσπαθώντας να προσδιορίσει το «ακατανόμαστο» [...] να αποδώσει το αθέατο, ή επιβάλλοντας το διαχωρισμό μεταξύ λέξης και νοήματος μέσω ενός παιγνιδιού για «ανυπόστατα ονόματα» [το φανταστικό προσπαθεί να αποδείξει] την αδυναμία κατάληξης σε ένα συγκεκριμένο νόημα ή μια απόλυτη αλήθεια<sup>138</sup>.

Από την άλλη και το γέλιο ανθίσταται στη διατύπωση μιας τετελεσμένης αλήθειας αφού έχει βαθιά υποκειμενικό χαρακτήρα, αφήνει αναπάντητα ερωτήματα ως προς την προέλευσή του ενώ ταυτόχρονα φέρει τη δική του αλήθεια για τον κόσμο<sup>139</sup>.

Το γέλιο βοηθά τον άνθρωπο να εκτονωθεί και να αποφορτιστεί<sup>140</sup> ενώ, προσεγγίζοντάς το σε συνάρτηση με την αφήγηση και πιο συγκεκριμένα το μυθιστόρημα, βλέπουμε ότι ειδικότερα το λαϊκό γέλιο και κατ' επέκταση το κωμικό στοιχείο, αφθονεί ιδιαίτερα στη *μενίππεια σάτιρα* (: *μενιπέα*), ένα καρναβαλικό είδος που διαδραματίζει τεράστιο ρόλο στην εξέλιξη των ευρωπαϊκών λογοτεχνιών παραμένοντας «ζωντανό σε όλα τα στάδια της διαλογικής παράδοσης στη μυθιστορηματική πεζογραφία μέχρι και τον Ντοστογιέφσκι»<sup>141</sup>. Στη μενιπέα, παρατηρείται αυξημένη ένταση και κινητικότητα του φανταστικού τρόπου αφού επιδιώκεται η απόλυτη αποδέσμευση από την ιστορία και την παράδοση, ώστε να δημιουργηθούν εξαιρετικές καταστάσεις και μέσα από το φανταστικό στοιχείο να προκαλείται και να δοκιμάζεται η αλήθεια<sup>142</sup>. Τέλος ο Bakhtin αναφέρει ότι «στη μενιπέα εμφανίζεται ένας νέος τύπος πειραματικής φανταστικής λογοτεχνικής έκφρασης όπου υιοθετείται η παρατήρηση από κάποια ασυνήθιστη οπτική γωνία, όπως για παράδειγμα από ψηλά, από όπου τα μεγέθη της ζωής αλλάζουν ριζικά»<sup>143</sup> (δική μου εμφατική πλαγιογράφηση).

Ο Frye διαμορφώνοντας το *σύστημα μορφών* μυθοπλασίας και συστήνοντας τις τέσσερις κατηγορίες που το απαρτίζουν (*μυθιστόρημα, μυθιστορία, εξομολόγηση και ανατομία*) προτείνει η τελευταία κατηγορία, η *ανατομία*, να χρησιμοποιείται αντί του όρου *μενίπεια σάτιρα*. Δεν είναι ίσως τυχαίο που ο Weiss – παραπέμπει εμμέσως στην μπαχτινική θεωρία περί πολυφωνίας και διαλογικότητας – σημειώνοντας ότι στα έργα που εντάσσονται στην *ανατομία*, δεν “ακούγεται” πλέον η παραδοσιακή, καθαρή, αφηγηματική φωνή αλλά πλήθος φωνών που δεν καταλήγουν σε ένα ευκρινή τρόπο ομιλίας<sup>144</sup>. Ακόμη δεν αποτελεί τυχειότητα το γεγονός ότι τα έργα των Sterne και Rabelais, τα οποία άλλαξαν άρδην τα δεδομένα της καλλιτεχνικής αναπαράστασης, θεωρούνται αποτέλεσμα της σταδιακής προσχώρησης της *ανατομίας* στο *μυθιστόρημα*,<sup>145</sup> τέλος, θεωρούμε εξαιρετικά σημαντικό για την έρευνά μας το συμπέρασμα που συνάγεται από το δοκίμιο «Ιστορική Κριτική» σχετικά με τη συνάντηση και συνένωση του *μυθικού μυθοπλαστικού τρόπου* με τον *σατιρικό* στον εικοστό αιώνα, αφού τη χρονική αυτή στιγμή θεωρούμε ότι γεννήθηκε η παραδοσιακή λογοτεχνία του φανταστικού

Ο άνθρωπος, πέρα από οτιδήποτε που ο ίδιος διαμορφώνει μέσα από προσωπικές εμπειρίες και βιώματα, ορίζεται και από κάποιες προκαθορισμένες, συλλογικές εικόνες και ιδέες, από τις οποίες κάποιες απαρτίζουν την κατηγορία του οικείου, του αποδεκτού και κάποιες του προξενούν δυσφορία ή/και φόβο.

Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον στο σημείο αυτό να αναφερθούμε στο στοιχείο των *αρχετύπων*. Ο Jung στη μονογραφία του *The Archetypes and the Collective Unconscious* διακρίνει το ασυνείδητο σε δυο κατηγορίες από τις οποίες η μια, το *συλλογικό ασυνείδητο* (: στοιχεία και τρόποι συμπεριφοράς κοινά σε όλα τα υποκείμενα ανεξαρτήτως χρόνου και τόπου – ένα κοινό ψυχικό υπόστρωμα) αποτελείται από τα *αρχέτυπα* (: αρχέγονοι τύποι, παγκόσμιες εικόνες που υπάρχουν από καταβολής κόσμου)<sup>146</sup>. Το φανταστικό, κατά τη Jackson, διατηρεί μια αμφίδρομη σχέση με τη ψυχανάλυση γι’ αυτό και θεωρείται από τους μελετητές του πως εκφράζει τις ασύνειδες επιθυμίες και φόβους του ατόμου<sup>147</sup>. Οι *μύθοι* και τα *παραμύθια*, σημειώνει ο Jung, είναι οι πιο διαδεδομένες μορφές έκφρασης των *αρχετύπων* οι οποίες έχουν προσλάβει ένα συγκεκριμένο αποτύπωμα και παραδίδονται στον άνθρωπο από γενιά σε γενιά<sup>148</sup>. Τα αρχέτυπα είναι, σύμφωνα με τον Kundera, τα συστατικά που προυπάρχουν των μύθων, και κατ’ επέκταση η απαραίτητη προϋπόθεση δημιουργίας του μυθικού υλικού

[...] νομίζουμε πως αυτοκαθοριζόμαστε μα άλλοι μας καθορίζουν: προαιώνιες συνήθειες, αρχέτυπα που καθώς έγιναν μύθοι και πέρασαν από γενιά σε γενιά έχουν μια απέραντη δύναμη γοητείας και μας τηλεκατευθύνουν στο παρελθόν<sup>149</sup>

Τον όρο *αρχέτυπο*, τον έχουμε δει να καταλαμβάνει σημαίνον μέρος της θεωρίας της *Ανατομίας*. Εν συντομία, είδαμε πως ο Frye δίνει κοινωνικό περιεχόμενο στον όρο *αρχέτυπο* και επισημαίνει ως κύρια γνωρίσματά του αφενός την επικοινωνιακή του διάσταση αφετέρου την ικανότητά του να υπερβαίνει τα φράγματα που θέτουν οι οποιοδήποτε γλωσσικοί και πολιτισμικοί κώδικες<sup>150</sup>. Σύμφωνα με τον Frye, η μελέτη των αρχετύπων στη λογοτεχνία αποτελεί τη βάση για την «Αρχετυπική Κριτική» η οποία, ας θυμηθούμε, ορίζει την αφήγηση ως τελετουργία ή μίμηση της συνολικής πράξης των ανθρώπων και όχι απλώς ως μίμηση μιας ανθρώπινης πράξης<sup>151</sup>. Ο Paul Ricoeur αναπτύσσοντας την έννοια *δομή* αναφέρεται στα αρχέτυπα του Frye ως χρονικές δομές και ως τα προϊόντα

[...] της συμβατοποίησης της τέχνης και [...] του κατασταλάγματος αυτών των συμβάσεων. Τα αρχέτυπα της αρχετυπικής κριτικής του Frye δεν είναι παρά μεταδόσιμες μονάδες, δηλαδή πυρήνες επανερχόμενων εικόνων<sup>152</sup>.

Οι αρχετυπικές μορφές οι οποίες αναπαράγονται στο πέρασμα του χρόνου, παραπέμπουν κατεξοχήν στη λαϊκή λογοτεχνία, τον κύριο χώρο δράσης και αποδοχής του φανταστικού για πάρα πολλά χρόνια. Το αφηγηματικό δε και σημασιολογικό περιεχόμενο της λογοτεχνίας στην αρχετυπική της φάση,<sup>153</sup> συνιστούν αντίστοιχα η αφήγηση ως τελετουργία και το όνειρο ως πεδίο όπου συγκρούεται η επιθυμία και η πραγματικότητα<sup>154</sup>.

Το όνειρο διαδραματίζει εξέχοντα ρόλο στις αφηγήσεις του φανταστικού, τόσο τις παραδοσιακές όσο και τις μοντέρνες. Μαζί με το στοιχείο του απόκρυφου, χαρακτηρίζει το φανταστικό στο βαθμό που αφενός εξυπηρετούν την ύπαρξη φαινομένων τα οποία δεν επιδέχονται λογικής εξήγησης αφετέρου προσφέρουν μια ασύνηθη επιλογή θέασης του κόσμου η οποία γοητεύεται από τη φαντασία<sup>155</sup>. Το όνειρο

[...] εμφανίζεται για πρώτη φορά στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία μέσω της μενίπειας σάτιρας και γενικότερα του κωμικοτραγικού στοιχείου. Έρχεται σε αντίθεση με τη συνηθισμένη ζωή ως μια άλλη δυνατή ζωή. Ο άνθρωπος στο όνειρο γίνεται άλλος άνθρωπος<sup>156</sup>.

Ακόμη, το όνειρο αξιοποιείται από το φανταστικό ως υφολογικό εργαλείο το οποίο δύναται να απαλλάξει τη λογικοφανή πραγματικότητα από την τάξη και τη σειρά να την παρουσιάσει ως το απόλυτο χάος<sup>157</sup>. Το φανταστικό διέπεται in toto, σύμφωνα με τον Taylor, από μια λογική του ονείρου η οποία λειτουργεί ως το αντίπαλον δέος της συμβατικής λογικής<sup>158</sup>.

## **ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ (ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΚΑΙ ΥΦΟΥΣ) ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ**

[...] my soul was filled with the strange and marvelous in it, but for just that reason, and because, O reader, I had to produce in you the right frame of mind for the reception of things of no ordinary degree of marvelousness [...] Perhaps, like a good portrait painter, I shall succeed in catching more than one figure in such a way that, although you never knew its original, you will nonetheless think it lifelike [...] Perhaps you will then come to believe, O reader, that there is nothing more marvelous or madder than real life, and that all the poet could do was to catch this as a dark reflection is caught in a dull mirror<sup>159</sup>.

[...] όσο πιο ξένα είναι τα πράγματα μεταξύ τους, τόσο πιο μαγικό είναι το φως που αναβλύζει από την επαφή τους<sup>160</sup>.

Το είδος των παραδοσιακών και το είδος των σύγχρονων αφηγήσεων του φανταστικού ή αλλιώς οι αφηγήσεις του παραδοσιακού και του εξανθρωπισμένου φανταστικού διέπονται από ένα συγκεκριμένο τρόπο κειμενικής οργάνωσης, από ειδικές στρατηγικές αφήγησης και ύφους, και κατ' επέκταση επιτελούν μια ιδιαίτερη επικοινωνιακή λειτουργία. Ο στόχος αυτού του υποκεφαλαίου είναι να δοθούν σε αδρές γραμμές τα σημαντικότερα στοιχεία σχετικά με το παραπάνω ζήτημα, η λειτουργία των οποίων θα διαφανεί εναργέστερα στο μέρος της κειμενοκεντρικής ανάλυσης της εργασίας μας.

Στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν η έντονη σύγκρουση ιδεών και αντιλήψεων περί τέχνης, ηθικής και πολιτισμού καταλύει τους δεσμούς μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη, δημιουργούνται ερωτηματικά ως προς τον τρόπο αντιμετώπισης ενός λογοτεχνικού κειμένου<sup>161</sup>. Ενώ από την Αναγέννηση, στον κειμενικό κόσμο υπάρχει μόνο ένας λήπτης, ένας παρατηρητής ως «το κέντρο του ορατού κόσμου», στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα για πρώτη φορά τίθεται στο χώρο της αφήγησης

το ζήτημα της *οπτικής γωνίας* (ό,τι αργότερα θα ονομαστεί *εστίαση/ focalization*<sup>162</sup>) καθώς αναζητούνται τρόποι περιορισμού της παρουσίας του συγγραφέα μέσα στο κείμενο και ενίσχυσης της φωνής των αφηγηματικών προσώπων<sup>163</sup>.

Τη δεδομένη ιστορική στιγμή που γίνονται αυτές οι ζυμώσεις στο λογοτεχνικό χώρο (τέλος 19<sup>ου</sup> αιώνα), η λογοτεχνία των παραδοσιακών αφηγήσεων του φανταστικού τείνει προς την ολοκλήρωση του κύκλου της, ενώ το εξανθρωπισμένο φανταστικό αρχίζει να κερδίζει έδαφος στη συγγραφική παραγωγή αλλά και τις αναγνωστικές προτιμήσεις. Ο κόσμος του παραδοσιακού φανταστικού είναι ο κόσμος των φαντασμάτων, του μυστηρίου, του υπερφυσικού, ένας κόσμος που θέτει σε συνεχή αμφισβήτηση την αποτελεσματικότητα της όρασης και πιο συγκεκριμένα, του βλέμματος. Η προβληματική της αντίληψης συνδέεται άμεσα με την ικανότητα όρασης, καθώς στον κόσμο του φανταστικού τη θέση του ματιού καταλαμβάνουν τα γυαλιά/ κάτοπτρα και ο καθρέφτης ο οποίος

[...] δεν προσφέρει τον κόσμο αλλά μια εικόνα του κόσμου, μια απο-υλοποιημένη ύλη, μια αντίφαση κατά την αντίληψη του κόσμου της μη-αντίφασης [γίνεται] σύβολο του πλάγιου, παραθλασμένου, αντεστραμμένου βλέμματος<sup>164</sup>.

Ο καθρέφτης, προσφέρει καινούριες, φανταστικές πραγματικότητες διαμορφώνοντας αντίστοιχες προοπτικές<sup>165</sup>. Ακόμη, συνδέεται με διάφορα άλλα μοτίβα που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς του φανταστικού (το μοτίβο του διπλού/σωσία, του φαντάσματος, της αντανάκλασης, του ξένου, του Άλλου), και εδραιώνει ένα διαφορετικό χώρο – εξίσου οικείο και ανοίκειο - μέσα στον οποίο παρατηρείται η αντιστροφή ή η διάσπαση αυτού που αποκαλούμε «πραγματικό» ή «φυσιολογικό»<sup>166</sup>. Η τέχνη του φανταστικού – ειδικά η σύγχρονή του μορφή - ανακαλεί ένα ευρύτερο σύνολο παραμορφωτικών καθρεφτών οι οποίοι διαστρεβλώνουν οτιδήποτε βρεθεί μπροστά τους αποκαλύπτοντας το αποτέλεσμα της διαστροφής<sup>167</sup>. Επιπλέον, μέσα από τον καθρέφτη εξαιρείται η *ad infinitum* απατηλή φύση της πραγματικότητας και καταδεικνύεται η πλασματικότητα των πραγμάτων<sup>168</sup>.

Γενικά, τα ζητήματα θέασης κατέχουν κεντρική θέση στο φανταστικό αφ' ης στιγμής βρισκόμαστε σε ένα πολιτισμό

[...] που εξισώνει το “πραγματικό” με το “ορατό” και δίνει στο μάτι την πρωτοκαθεδρία έναντι των άλλων αισθητήριων οργάνων, το μη-πραγματικό είναι

αυτό που είναι α-θέατο [...] το αθέατο μπορεί να έχει μόνο μια ανατρεπτική λειτουργία σε σχέση με ένα επιστημολογικό και μεταφυσικό σύστημα το οποίο κάνει το “βλέπω” συνώνυμο με το “καταλαβαίνω”. Η γνώση, η κατανόηση, η λογική είναι εδραιωμένες μέσα από τη δύναμη του “βλέμματος”, μέσω του “ματιού” και του “Εγώ” του ανθρώπινου υποκειμένου, του οποίου η σχέση με τα αντικείμενα δομείται μέσω του πεδίου όρασής του<sup>169</sup>.

Όμως, στο φανταστικό, τα πράγματα δεν καθορίζονται ούτε ελέγχονται πλήρως από το παντοδύναμο μάτι. Αυτό σημαίνει δυο πράγματα: αφενός, ότι ο αναγνώστης που πρόκειται να διαβάσει ένα κείμενο του φανταστικού, οφείλει να απεκδυθεί των συμβατικών προσδοκιών περί αιτιότητας/αιτιοκρατίας, χρονολογίας, ταυτότητας, εμφάνισης και γενικά από οτιδήποτε προκρίνεται ως πραγματικό και σύνηθες<sup>170</sup>, αφετέρου ότι ο αφηγητής εγκαταλείπει την πανεποπτική του θέση και παρουσιάζεται να μην γνωρίζει αρκετές πληροφορίες για όσα συμβαίνουν ή πρόκειται να συμβούν<sup>171</sup>.

Και στις δυο μορφές του φανταστικού οι εξηγήσεις που δίνονται κατά την εξέλιξη της αφήγησης, είναι ελάχιστες. Ο Ricoeur σημειώνει ότι με τις εξηγήσεις καθίσταται δυνατό ο αναγνώστης να συντονιστεί με την ιστορία και τον ρυθμό ανάπτυξής της<sup>172</sup>. Όμως, υπάρχει και η επιλογή της *στρατηγικής της αναβολής* σύμφωνα με την οποία η έκβαση αναβάλλεται και εισάγονται καθυστερήσεις, λοξοδρομήσεις, αγωνία, διαζευκτικές επιλογές, διακλαδώσεις και ενδεχόμενες συνάψεις, με όλα αυτά να συγκλίνουν προς το αίσθημα της έκπληξης<sup>173</sup>. Οι συγγραφείς των κειμένων του φανταστικού επιλέγουν τη δεύτερη οδό.

Ο Todorov όπως είδαμε ορίζει τις παραδοσιακές αφηγήσεις του φανταστικού με κριτήριο το δισταγμό που αισθάνεται όχι μόνο ο ήρωας μα και ο αναγνώστης απέναντι σε συμβάντα υπερφυσικών διαστάσεων. Επομένως, αν δοθεί κάποια απάντηση είτε στον ήρωα είτε στον αναγνώστη, η οποία θα οδηγήσει στην άρση του δισταγμού, τότε το φανταστικό παύει να υπάρχει<sup>174</sup>. Δίνεται έτσι τεράστια σημασία στην λειτουργία του *εγγεγραμμένου/νοούμενου αναγνώστη* (: «όχι ο δείνα ή ο τάδε συγκεκριμένος, πραγματικός αναγνώστης αλλά μια «λειτουργία» αναγνώστη, που ενυπάρχει (νοείται) στο κείμενο και η αντίληψή του εγγράφεται μέσα στο κείμενο, με την ίδια ακρίβεια με την οποία εγγράφονται οι κινήσεις των προσώπων»<sup>175</sup>), ενώ παράλληλα τονίζεται ιδιαίτερος η ενσωμάτωσή του στον κόσμο των προσώπων του έργου.



Βάσει λοιπόν των πιο πάνω, ο Todorov προσεγγίζει κριτικά τις θεωρίες που είχαν γραφτεί μέχρι τότε για το φανταστικό, παρατηρώντας πως καμία από αυτές δεν καθορίζει

[...] αν εναπόκειται στον αναγνώστη ή στο πρόσωπο του έργου να διστάζει, ούτε ποιες είναι οι αποχρώσεις του δισταγμού<sup>176</sup>.

Σε αυτό το σημείο κυρίως ο Todorov διαφοροποιείται από προηγούμενους θεωρητικούς οι οποίοι δεν δίνουν τη δέουσα σημασία στην αμφίδρομη σχέση που δημιουργείται μεταξύ αναγνώστη και κειμένου. Ο δισταγμός και η αντίφαση που αισθάνεται ο ήρωας και ο αναγνώστης δημιουργούν «αμφισημία» στον κειμενικό χώρο. Η αμφισημία αυτή κατά τον Todorov υποστηρίζεται από δύο μεθόδους γραφής που παρεισφρέουν σε όλο το κείμενο και εντείνουν το αίσθημα της αβεβαιότητας: τον «παρατατικό» και την «τροποποίηση» (: όταν τροποποιείται η σχέση ανάμεσα στον υποκείμενο της εκφώνησης και στο εκφώνημα)<sup>177</sup>.

Κατά τη Chanady, τα τρία κυρίως γνωρίσματα που πρέπει να έχει ένα κείμενο για να θεωρείται ότι έχει δεχτεί την επίδραση του φανταστικού, είναι η «ταυτόχρονη» παρουσία του πραγματικού και του παράλογου, δύο δηλαδή αντικρουόμενων κωδίκων με αποτέλεσμα την παρουσία «αντινομίας» στο κείμενο και, τέλος, η «επιτηδευμένη» απόκρυψη πληροφοριών και διευκρινίσεων από τον συγγραφέα σχετικά με το μυθοπλασιακό κόσμο<sup>178</sup>. Επιπλέον, η ερευνήτρια αναφέρεται σε υποδείξεις του Todorov τις οποίες άλλοτε απορρίπτει (για παράδειγμα ο «φόβος» για τη Chanady δεν είναι προϋπόθεση ύπαρξης του φανταστικού<sup>179</sup>) και άλλοτε αποδέχεται, καθώς και εκείνη υποστηρίζει ότι η φανταστική αφήγηση προκαλεί στον αναγνώστη σύγχυση /δισταγμό<sup>180</sup>.

Στις αφηγήσεις του φανταστικού ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με καταστάσεις που στο φυσικό κόσμο θα ήταν αδύνατες: Καταρχάς, καταργούνται τα σύνορα μεταξύ ύλης και πνεύματος (π.χ. μεταμορφώσεις, εξαφανίσεις, πολλαπλασιασμός του ατόμου)<sup>181</sup>, έπειτα εξαλείφονται τα όρια ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο (π.χ. ακυρώνεται η ομιλία ως προϋπόθεση της επικοινωνίας – ο ένας μπορεί να γίνει ο άλλος)<sup>182</sup> και τέλος, συγχωνεύεται ο φυσικός και ο πνευματικός κόσμος καθώς τροποποιούνται οι θεμελιώδεις κατηγορίες τους όπως ο χώρος και ο χρόνος (π.χ. σταματημένος χρόνος, μετασχηματισμένος χώρος)<sup>183</sup>. Στις παραδοσιακές αφηγήσεις η οποιαδήποτε κατάργηση του *φυσικού* στοχεύει στην ανάδειξη του *υπερ-φυσικού* ενώ στις σύγχρονες αφηγήσεις η ακύρωση του ειωθότος αποκαλύπτει τον ίδιο,

φυσικό κόσμο αλλά αντεστραμμένο. Δεν διαλύονται απλώς τα σύνορα μεταξύ ύλης και πνεύματος, μα αντιστρέφονται κιόλας (a l' envers)<sup>184</sup>.

Ο Bakhtin δανείζεται από την επιστήμη των μαθηματικών την έννοια του χώρου και του χρόνου, όπως αυτή διαμορφώνεται μετά τη θεωρία της Σχετικότητας – όπου ο χρόνος γίνεται η τέταρτη διάσταση του χώρου -, και την εισάγει στο πεδίο της λογοτεχνίας ως *χωροχρόνο* (*chronotope*) δηλαδή την «εγγενή σύνδεση των χρονικών και χωρικών σχέσεων οι οποίες εκφράζονται με καλλιτεχνικό τρόπο στη λογοτεχνία»<sup>185</sup>. Ο Vax σχολιάζει το χώρο της ευθείας αναπαράστασης ως ομογενή, συνεχή, αναστρέψιμο, κοινό για όλους και ανταποκρινόμενο στις τρεις διαστάσεις, για να τον διακρίνει από το χώρο όπως εκείνος διαμορφώνεται στις αφηγήσεις του φανταστικού, δηλαδή ασυνεχή, ατομικό και στο πλαίσιο των τεσσάρων διαστάσεων<sup>186</sup>. Η Jackson από την πλευρά της πλάθει τον όρο *paraxis*, για να δηλώσει την κάθε φορά απόσταση που δημιουργείται μεταξύ του ορατού πεδίου και του τόπου που υπάρχει μέσα ή επέκεινα του καθρέφτη, συνδέοντας εν ολίγοις τα θέματα όρασης και ορατότητας που αναφέραμε πιο πάνω, με την τοπογραφία του σύγχρονου φανταστικού<sup>187</sup>.

Ακόμη, το τοπίο στη λογοτεχνία του φανταστικού και ειδικά στο είδος της Φαντασίας, είναι πιο έντονα και πιο λεπτομερώς δοσμένο απ' ό,τι σκιαγραφείται στην παραδοσιακή λογοτεχνία<sup>188</sup>. Ένα από τα μοτίβα χώρου που επανεμφανίζεται στα κείμενα του φανταστικού, είναι το *δάσος* το οποίο μέσω των μεταμορφωτικών δυνάμεων του μύθου και του θρύλου γίνεται χώρος εμφάνισης αρχετυπικών μορφών, παρουσιάζεται να έχει την ιδιότητα να καταβροχθίζει τη λογική οδηγώντας τον πρωταγωνιστή σε ένα βαθύτερο επίπεδο κατανόησης και επικοινωνίας<sup>189</sup>. Ακόμη, υπάρχει το μοτίβο του *κήπου* το οποίο περιβάλλεται περισσότερο από ερωτικά συμφραζόμενα<sup>190</sup>.

Γενικά, είναι έντονη η παρουσία της *φύσης*/ φυσικών εικόνων, οι οποίες όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο Randall Rhodes, λειτουργούν ως *memento mori* και παραπέμπουν στην *vanitati* του τέλους<sup>191</sup>. Τέλος, ένα άλλο μοτίβο χώρου που συναντούμε στις αφηγήσεις του φανταστικού είναι η *αίθουσα της δίκης*. Μέσα σε αυτό το χώρο από τη μια αναπαρίσταται τέλεια η παραδοσιακή κοινωνία, οι κανόνες της και τα πρωτόκολλά της, ενώ από την άλλη σκιαγραφούνται παράτυπες και παράνομες συμπεριφορές οι οποίες αντίκεινται στις τυπικές δικαστικές διαδικασίες, προκαλώντας έκπληξη στον αναγνώστη ή το θεατή<sup>192</sup>.

Αντιστοίχως ο χρόνος, ενώ σε άλλου τύπου αφηγήσεις είναι ομοιογενής, μη αναστρέψιμος και η κύρια ιδιότητα που αναπτύσσει, είναι η γραμμικότητα της αναζήτησης καθεαυτής<sup>193</sup>, στα κείμενα του φανταστικού μπορεί να αναστραφεί και να παρουσιάζει μια άλλη ιδιότητα αυτήν της κυκλικότητας του φανταστικού ταξιδιού<sup>194</sup>, με αποτέλεσμα να γίνεται πιο έντονο το στοιχείο της αναδρομής στο παρελθόν<sup>195</sup>. Ο χρόνος είναι «καρναβαλικός» δηλαδή χρόνος βαθιά διαφοροποιημένος από τον ιστορικό χρόνο, που διέπεται από δικούς του κανόνες και οριοθετεί ένα πλαίσιο μεταμορφώσεων και ριζικών αλλαγών<sup>196</sup>. Εν γένει στο φανταστικό προωθείται η θεμελιώδης τροποποίηση του χρόνου και όσοι συγγραφείς επιλέγουν να δημιουργήσουν τα κείμενά τους βάσει του φανταστικού τρόπου, προτιμούν τους αναχρονισμούς<sup>197</sup> παρά τις ευθύγραμμες αφηγήσεις. Στο φανταστικό θα λέγαμε επικρατεί ο αρχέγονος χώρος και χρόνος, που συγγενεύουν περισσότερο με τη σφαίρα των ονείρων παρά με τη σφαίρα της δράσης<sup>198</sup>.

Ο Bakhtin θεωρεί πως ο χωρόχρονος καθορίζει το λογοτεχνικό είδος και τις ειδολογικές διακρίσεις αφού, έως ένα σημαντικό βαθμό, προσδιορίζει τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος ο άνθρωπος παρουσιάζεται μέσα στον κειμενικό χώρο<sup>199</sup>. Η διαφορετική λοιπόν λειτουργία των δυο αυτών παραμέτρων παραπέμπει στο ότι μπορούμε με σαφήνεια να διακρίνουμε, κατά την μπαχτινική αντίληψη που εδώ αποτελεί σημείο αναφοράς μας, μια ξεχωριστή ειδολογική κατηγορία, ήτοι τα κείμενα που είναι επηρεασμένα από τον φανταστικό τρόπο. Επιπλέον, θα δούμε βάσει των κειμένων στο επόμενο μέρος ότι ο χωρόχρονος του νέου φανταστικού διατηρεί μεν κάποια κοινά σημεία αναφοράς με τον χωρόχρονο των παραδοσιακών αφηγήσεων, μα επιτελεί διαφορετική λειτουργία και επιφέρει διαφορετικό αποτέλεσμα τόσο στους κειμενικούς χαρακτήρες όσο και στους αναγνώστες.

Οι αφηγήσεις του φανταστικού αναπτύσσονται σύμφωνα με συγκεκριμένες στρατηγικές. Το *collage* αποδομεί τις “ευθείες” διαδικασίες του μιμητικού ρεαλισμού, δημιουργεί ένα ετερογενές κείμενο<sup>200</sup> ενώ το ίδιο ισχύει και για άλλες συναφείς προς το *collage* τεχνικές όπως η επιτηδευμένη ρήξη μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου ή ακόμη η αντιπαράθεση άσχετων εικόνων<sup>201</sup>. Τα κείμενα του φανταστικού τα οποία ευνοούν την απόκρυψη, την ανωνυμία αλλά και τη διαπλοκή στοιχείων του φυσικού και του πνευματικού κόσμου χρησιμοποιούν σε ορισμένες περιπτώσεις το *collage* και τις παρεμφερείς του τεχνικές ώστε να καλλιεργείται τόσο ως προς το μορφή όσο και ως προς το περιεχόμενο η αίσθηση του ανοίκειου και να βιώνει συνεχώς ο αναγνώστης την έκπληξη, κάτι που τον παρακινεί στην αντίδραση, τον βγάζει από την παθητικότητα και τον καλεί να συμπληρώσει τα διάκενα μεταξύ των *collage*.

Μια ακόμη κειμενική στρατηγική που χρησιμοποιείται κατά κόρον στις αφηγήσεις του φανταστικού, τόσο τις παραδοσιακές όσο και τις σύγχρονες, συνδέεται με το θέμα της *μεταμόρφωσης*. Τα θέματα της ανθρώπινης ειδικά μεταμόρφωσης αλλά και εκείνα της ταυτότητας προέρχονται από λαϊκές παραδόσεις που προϋπήρχαν του πολιτισμένου κόσμου<sup>202</sup>. Το στοιχείο της μεταμόρφωσης σχετίζεται άμεσα με το γκροτέσκο και στις πλείστες περιπτώσεις αφορά σε μεταμορφώσεις όπου οι ανθρώπινες φιγούρες αποσυντίθενται και δημιουργούνται υβρίδια, ανθρώπου-τέρατος<sup>203</sup>. Η μεταμόρφωση έχει τις καταβολές της σε αρχετυπικά, μυθικά μοτίβα<sup>204</sup> δηλώνοντας ένα μεταβατικό στάδιο, μια εν τω γίνεσθαι διαδικασία για να επισημανθεί το γεγονός ότι κάτι γίνεται κάτι άλλο<sup>205</sup>. Ο Jung εξαιρεί την παράδοση φύση των μεταμορφώσεων, τονίζοντας ότι αυτά τα αρχέτυπα δεν μπορούν να ερμηνευτούν καθ' ολοκληρία, αφού είναι γεμάτα διαφορούμενα νοήματα και οι ερμηνείες που επιδέχονται είναι ανεξάντλητες<sup>206</sup>.

Το στοιχείο της μεταμόρφωσης, όπως έχει λεχθεί, εντοπίζεται και στην μενιπέα και γενικά, στην καρναβαλοποίηση του κόσμου. Ήδη, είδαμε τον Todorov να υποστηρίζει πως η μεταμόρφωση είναι το αποτέλεσμα της μετάβασης μεταξύ πνεύματος και ύλης. Ως προς την αφηγηματική οργάνωση ο Τζιόβας επισημαίνει πως

Σε κείμενα που έχουν ως θέμα τους την εξέλιξη, την ωρίμανση ή τις μεταμορφώσεις ενός ατόμου, επιλέγεται η εσωτερική προοπτική, όταν υπογραμμίζονται η εσωτερική δοκιμασία και οι ενδόμυχες σκέψεις του κεντρικού ήρωα ενώ χρησιμοποιείται μια κάπως πιο αποστασιοποιημένη προοπτική σε αφηγήσεις στις οποίες οι μεταμορφώσεις του κεντρικού προσώπου συσχετίζονται, καθορίζονται ή ανάγονται έμμεσα στον κοινωνικό περίγυρο<sup>207</sup>.

Εντούτοις, η μεταμόρφωση δεν σχετίζεται μόνο με τον άνθρωπο μα και με τη διαδικασία της αφήγησης. Όταν λοιπόν η αφήγηση μακροδομικά δεν είναι ενιαία αλλά αναπτύσσονται μέσα στο ίδιο αφηγηματικό πλαίσιο περισσότερες της μιας αφηγήσεις, τις οποίες κατευθύνουν διαφορετικοί αφηγητές – αυτοδύναμοι και ανεξάρτητοι μεταξύ τους - τότε και πάλι δημιουργείται ένα σώμα-corpus το οποίο ξεφεύγει από τον σολιμισμό του πανεπόπτη αφηγητή (το απόλυτο, ενιαίο σώμα) και παρουσιάζεται ως σώμα με δυναμική, το οποίο μετασχηματίζεται και είναι διαρκώς εν εξελίξει<sup>208</sup>.

Σημειώνουμε σε επίπεδο αφηγηματικής οργάνωσης την επίδοση αφηγηματικών *αναχρονισμών* (: ασυνέπεια μεταξύ της σειράς της ιστορίας και της αφήγησης)<sup>209</sup>, *προλήψεων*

(:αφηγηματικά τεχνάσματα για εκ των προτέρων αναφορές σε γεγονός ή γεγονότα που θα συμβούν στη συνέχεια)<sup>210</sup> και *αναλήψεων* (: επαναφορά περιστατικού όταν ξαναθυμόμαστε ένα περιστατικό που έχει συμβεί πριν από το σημείο της ιστορίας όπου βρισκόμαστε)<sup>211</sup>. Ακόμη, στις αφηγήσεις του φανταστικού ιδιαίτερα βαρύνουσα είναι η αφηγηματική τεχνική της *mise en abyme*, η οργάνωση και λειτουργία της οποίας μελετάται ιδιαίτερα στο τελευταίο μισό του εικοστού αιώνα, στο πεδίο ειδικά των γαλλικών σπουδών<sup>212</sup>.

Ο Lucien Dallenbach τονίζει ότι η *mise en abyme* είναι «καθ' ολοκληρία περιστοιχισμένη από μια σχέση ομοιότητας με το έργο μέσα στο οποίο βρίσκεται», για να αναφερθεί στη συνέχεια, σε παραδειγματικές περιπτώσεις *mises en abyme* από το χώρο της ζωγραφικής (*Mariage Arnolfini, Le Banquier et sa femme – Van Eyck, Diptyque de Martin Van Newenhoven-Memling, Les Ménines- Velasquez*) και της λογοτεχνίας (*Hamlet-Shakespeare, A la recherche du temps perdu-Proust, Chute de la maison Usher-Poe*)<sup>213</sup>. Η *mise en abyme* σχετίζεται με την προβολή παράλληλων πεδίων, αναλογιών, αντικατοπτρισμών<sup>214</sup>, και θεωρείται ότι συμβάλλει στην άρση της γραμμικής ανάπτυξης της πλοκής, στη διακοπή της συνήθους πορείας του χρόνου και στη ρήξη μεταξύ σημαίνοντος –σημαινόμενου<sup>215</sup>.

Το ενδιαφέρον που αναπτύχθηκε για τη συγκεκριμένη τεχνική απορρέει από το γεγονός ότι λόγω της επαναστατικής φύσης της γίνεται μέσο αμφισβήτησης των ιεραρχιών και των βασικών, οργανωτικών κανόνων που διέπουν ένα κατά το μάλλον ή ήττον “φυσιολογικό” κείμενο, ενώ την ίδια στιγμή περικλείει όλα όσα αμφισβητεί<sup>216</sup>. Έτσι,

[ό]ταν ένας νέος αναπαραστατικός ή αφηγηματικός τρόπος κάνει την εμφάνισή του και γυρεύει να ανατρέψει το “φυσιολογικό” σύστημα, η αναγνώριση της *mise en abyme* μέσα σε αυτόν αναβιώνει εκείνο το παλιό σύστημα λόγω της διαλεκτικής σχέσης της με αυτό το ειδικό μόρφωμα<sup>217</sup>.

Η *mise en abyme* αποτελεί σημαντική οργανωτική παράμετρο των κειμένων του φανταστικού, στα οποία ακριβώς εδραιώνεται ένας νέος τρόπος αναπαράστασης, ανάπτυξης της πλοκής και εμπλοκής του υποκειμένου (αφηγηματικής φωνής και πρωταγωνιστή). Χρειάζεται ωστόσο να σημειωθεί το γεγονός ότι οι μελετητές της *mise en abyme* δεν συμφωνούν για τα προσδιοριστικά της κριτήρια που σε πολλές περιπτώσεις χαρακτηρίζονται από ασάφεια και εξαιρετικά γενικευτικό χαρακτήρα<sup>218</sup>.

Παράλληλα, στα κείμενα του φανταστικού ιδιαίτερη είναι η υφολογική στρατηγική της *μετωνυμίας*, στόχος της οποίας είναι η εκ νέου συστηματοποίηση των σχέσεων μεταξύ σημαίνοντος και σημεινομένου και η μετατόπιση της κυριολεξίας. Η μετωνυμία εκφράζει ένα τρόπο “διαφορετικής” σχηματοποίησης<sup>219</sup> κι απόδοσης νοήματος, που χρησιμοποιείται – στην περίπτωση του φανταστικού – για να οδηγήσει τον αναγνώστη στο στοιχείο του παράδοξου ή του γκροτέσκου<sup>220</sup>. Η Jackson επιμένει στη μετωνυμική ροή της αφήγησης του φανταστικού, σύμφωνα με την οποία, τα περιγράμματα των αντικειμένων ρευστοποιούνται και το ένα “γλιστρά” μέσα στο άλλο<sup>221</sup>.

Μια επιπρόσθετη υφολογική στρατηγική που εξυπηρετεί τους συγγραφείς του φανταστικού είναι η *μεταφορά* δηλαδή η περίπτωση που επιτυγχάνεται η προέκταση της σημασίας και λειτουργεί ως η στιγμή απόδρασης ή μεταμόρφωσης από μια δομή ή ένα νόημα σε κάποιο άλλο<sup>222</sup>. Ο Jung υποστηρίζει ότι πρωτίστως μέσω της μεταφοράς αποκαλύπτονται αρχετυπικά περιεχόμενα τα οποία όμως διαφεύγουν λογικής επεξεργασίας και αιτιολόγησης παραμένοντας δημιουργήματα του συλλογικού ασυνειδήτου<sup>223</sup>.

Τέλος, η σημαντικότερη ίσως υφολογική στρατηγική που διαδραματίζει ρυθμιστικό ρόλο στην ανάπτυξη μιας αφήγησης του φανταστικού καθορίζοντας ταυτόχρονα το είδος της – παραδοσιακή ή μοντέρνα – είναι η *παρομοίωση*. Η χρήση του *σαν να* (as-if) και συναφών παρομοιωτικών εκφράσεων όπως *μοιάζει με, είναι σαν/ όπως* θεωρείται από τις σημαντικότερες υφολογικές στρατηγικές των κειμένων του φανταστικού, καθώς «καταλύει το δίπολο βεβαιότητα – αλήθεια και προβάλλει την εκκρεμότητα μιας ατελεύτητης διερεύνησης»<sup>224</sup>. Οι διατυπώσεις αυτές λειτουργούν ως οδοδείκτες στο κειμενικό πεδίο, που υποδεικνύουν την απερίσταλη «[...] αποδέσμευση των πραγμάτων από τη λογική της αναφορικότητας»<sup>225</sup>.

Ακόμη, το *σαν να* λειτουργεί ως τρόπος απόδοσης του περιεχομένου των αρχετύπων, τα οποία δεν έχουν μια σταθερή σημασία ούτε μπορεί να εντοπιστεί η στιγμή δημιουργίας τους<sup>226</sup>. Ταυτόχρονα, το *σαν να* φαίνεται να επενεργεί *προσθετικά* απέναντι σε μια δηλωμένη κατάσταση υπό την έννοια όμως της *συσσώρευσης* και όχι της *διασαφήνισης*. Έτσι, ο όρος που προσδιορίζεται από το *σαν να* και λειτουργεί ως αντιπρόσωπος του φυσικού κόσμου δεν επεξηγείται αλλά μάλλον, οι επιπλέον πληροφορίες που παρέχονται στον αναγνώστη λειτουργούν ως κλειδαρότρυπες μέσα από τις οποίες του δίνεται η δυνατότητα θέασης ενός άλλου κόσμου, οιονεί παράλληλου του δικού του νοησιοκρατικού σύμπαντος.

Διατηρώντας λοιπόν ως σημείο αναχώρησης το γνωστό και το οικείο, το *σαν να* βοηθά τον αναγνώστη να αντιληφθεί το άγνωστο και το διαφορετικό. Ο Iser σημειώνει

Αν το μυθοπλαστικό “σαν να” θεωρείται ως το μέσο τυποποίησης του φανταστικού, οι σημασιολογικές λειτουργίες από την πλευρά του αποδέκτη ερμηνεύουν αυτή την εμφάνιση ως κατανόηση αυτού που έχει συμβεί<sup>227</sup>.

Επομένως, όταν ένας αφηγητής χρησιμοποιεί το *σαν να* στην αφήγηση του φανταστικού, επιτυγχάνει την εν μέρει φυσιολογικοποίηση του περιεχομένου της αφήγησής του<sup>228</sup> ακόμη και αν μακροδομικά, το αποτέλεσμα είναι το φανταστικό.

Ενώ στο είδος των παραδοσιακών αφηγήσεων του φανταστικού οι υφολογικές στρατηγικές της μετωνυμίας και της παρομοίωσης χρησιμοποιούνται κατά κόρον και σε αρκετές περιπτώσεις καθ’ υπερβολή, οι αφηγήσεις του φανταστικού του εικοστού και εικοστού πρώτου αιώνα χαρακτηρίζονται σε υφολογικό επίπεδο από μια απλή έως και ουδέτερη καταγραφή γεγονότων στην οποία δεν υπάρχει τίποτα το υπερβολικό και ο τόνος της αφηγηματικής φωνής δεν παρουσιάζει – φαινομενικά – ιδιαίτερες κυμάνσεις. Ο στόχος ωστόσο και στις δυο περιπτώσεις παραμένει ο ίδιος και είναι η μετατόπιση εκτός της σφαίρας του λογικού και του αναμενόμενου.

Η χρήση του *σαν να* στο πλαίσιο του παραδοσιακού φανταστικού όξυνε το υπερφυσικό στοιχείο εστιάζοντας στις ιδιότητές του ως τέτοιου, ωθώντας τον αναγνώστη σε ένα κόσμο ολοφάνερα διαφοροποιημένο από τον δικό του. Ο Yarrow λοιπόν πολύ εύστοχα τονίζει πως το παραδοσιακό φανταστικό είναι μια «υπερβολική μορφή τεχνικών» (αφηγηματικών και υφολογικών) που έχει ως κοινό στόχο με την υπόλοιπη λογοτεχνία την προσωρινή ακύρωση της δυσπιστίας του αναγνώστη, μόνο που το επιδιώκει με πιο βίαιο τρόπο<sup>229</sup>. Στην περίπτωση όμως των αφηγήσεων του εξανθρωπισμένου φανταστικού, το *σαν να* χρησιμοποιείται “αλλιώς”, με στόχο δηλαδή να εξομαλυνθεί η μετάβαση από τον οικείο χώρο στον ανοίκειο και να κατοχυρωθεί η ένθεν και ένθεν θέση του αναγνώστη, απαλείφοντας την ένταση που θα επέφερε η αφηγηματική απόδοση μιας καθ’ ολοκληρία μετάβασης. Ο Barthes προσεγγίζει αυτόν τον τύπο γραφής χαρακτηρίζοντάς την

[...] λευκή γραφή, ελευθερωμένη από κάθε υποδούλωση σ’ ένα καθεστώς σημαδεμένο από τη γλώσσα [...] η καινούρια ουδέτερη γραφή [συμβάλλει στο] να

ξεπεράσουμε τη Λογοτεχνία βασιζόμενοι σε ένα είδος βασικής γλώσσας, που είναι απομακρυσμένη εξίσου από τις ζωντανές “γλώσσες” και την καθαυτό λογοτεχνική “γλώσσα”. Αυτός ο διάφανος λόγος εγκαινιάστηκε από τον *Ξένο* του Camus και πραγματώνει ένα ύφος της απουσίας που είναι σχεδόν μια ιδεώδης απουσία του ύφους. Η γραφή ανάγεται τότε σ’ ένα είδος αρνητικής έγκλισης, μέσα στην οποία οι κοινωνικοί ή μυθικοί χαρακτήρες μιας «γλώσσας» καταργούνται προς όφελος μιας ουδέτερης και αδρανούς κατάστασης της μορφής<sup>230</sup>.

Τριάντα χρόνια νωρίτερα, ο Camus σχολιάζει τον τρόπο που ο Kafka *φυσικοποιεί* πρόσωπα και καταστάσεις, εκ των πραγμάτων ασυνήθιστα και ασυνήθιστες (μεταμορφώσεις, μυστήριες δίκες), καταλήγοντας ότι στα κείμενα του Kafka ο αφηγητής ποτέ δεν εκπλήσσεται αρκετά από την έλλειψη έκπληξης των ηρώων και όλη αυτή η κατάσταση ανάγεται σε πειστήριο για την ύπαρξη του παραλόγου<sup>231</sup>. Ο στόχος λοιπόν δεν είναι η πρόκληση αγωνίας, δισταγμού ή φόβου στον αναγνώστη, αλλά η καλλιέργεια και η εμπέδωση ενός *μη ύφους*, ενός *βαθμού μηδέν της γραφής*<sup>232</sup>. Γενικά, το φανταστικό, μας συστήνει ένα νέο τρόπο ανάγνωσης, ο οποίος μας επιβάλλει να εκτείνουμε τη χρήση και την κατανόηση των πιθανοτήτων της γλώσσας, του εαυτού μας και του κόσμου<sup>233</sup>.

Ο Stanley Fish σημειώνει ότι ένας κριτικός της λογοτεχνίας δεν πρέπει να αναλύει το κείμενο καθεαυτό αλλά να θεωρεί ότι αντικείμενο προς μελέτη είναι η αναγνωστική και μόνο εμπειρία<sup>234</sup>. Ο αναγνώστης, εάν θέλει να μετάσχει στην εμπειρία ανάγνωσης μιας αφήγησης του φανταστικού, οφείλει να είναι πρόθυμος να δεχτεί όσα διαβάζει, να κάνει ένα «άλμα πίστης» και εμπιστοσύνης<sup>235</sup> και να μην διερωτάται συνεχώς για τη φύση των συμβάντων ούτε για τη φύση του ίδιου του κειμένου<sup>236</sup>.

Πρέπει βεβαίως να τονίσουμε το γεγονός ότι στις αφηγήσεις του φανταστικού, αυτό που διαβάζουμε (το περιεχόμενο) μπορεί να μοιάζει ά-λογο, όμως η κειμενική (αφηγηματική και υφολογική) δομή παραμένει ελεγχόμενη<sup>237</sup>, αφού κειμενικά, ο κόσμος του φανταστικού είναι απόλυτα ταξινομημένος χωρίς ίχνος χάους να τον χαρακτηρίζει<sup>238</sup>. Κατά την Bessiere η αφήγηση του φανταστικού δεν απομακρύνεται καθόλου από την πραγματικότητα αφού χρησιμοποιεί το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και τα δεδομένα που αυτό επιβάλλει μέσα από τα *realia* (: η καθημερινότητα, οι λογοτεχνικές μορφές του μυθιστορήματος και της νουβέλλας)<sup>239</sup>.

Η τρέχουσα, συνήθης γλώσσα, κατά τον Ricoeur, έχει ως αξίωση την αναφορικότητα<sup>240</sup>. Παρ’ όλ’ αυτά, όπως είδαμε ήδη να συμβαίνει στην περίπτωση του *σαν να*, στις αφηγήσεις του



φανταστικού αίρεται η χρονική και αιτιακή αλληλουχία, κυριαρχεί η γλωσσική ασάφεια και ο επαμφοτερισμός<sup>241</sup>. Στα κείμενα του φανταστικού η κάθε απόπειρα προσδιορισμού είναι ανώφελη, η αφήγηση παραμένει ως εκ τούτου ατελέσφορη και η επικοινωνία μεταξύ κειμένου και αναγνώστη καθίσταται προβληματική<sup>242</sup>. Η μαθήτριά του Barthes, Julia Kristeva, από την οποία ο εξέχων θεωρητικός δέχτηκε ισχυρές επιδράσεις<sup>243</sup>, σημειώνει πως ένα κείμενο δεν πρέπει να θεωρείται ως το μέσο μιας συγκεκριμένης φωνής, ενός συγκεκριμένου νοήματος:

[...] το κείμενο σημαίνει το μη-σημαίνον: αυτή τη λειτουργία την προσλαμβάνει μέσα από μια πρακτική σημασιολόγηση (σημειωτική) η οποία αγνοεί το νόημα και λειτουργεί προθύστερα του νοήματος ή χωρίς αυτό. Επομένως δεν μπορεί να ειπωθεί πως όλα σημαίνουν κάτι, ούτε ότι όλα είναι «μηχανιστικά»<sup>244</sup>.

Ο αναγνώστης βιώνει ένα συνεχές κατ' επίφαση νόημα, το οποίο πλανάται φασματικό μεταξύ των γλωσσικών σημείων, “εξοντώνοντας” τις αναγνωστικές προσδοκίες, αναδιπλασιαζόμενο και υπακούοντας στο λογικοφανές πνεύμα του νέου τρόπου γραφής. Το σύγχρονο φανταστικό, το φανταστικό που “στρέφεται” και “βλέπει” κατάματα το δημιουργό του, αρθρώνεται με αφηγηματικές και υφολογικές δομές που εντάσσονται σε μια διαδικασία κατονομασίας μιας άλλης πραγματικότητας. Οι συγγραφείς του φανταστικού επιλέγουν να δώσουν υπόσταση στα κείμενά τους μέσα από καθημερινές, κοινές λέξεις, με σκοπό να τις κάνουν να *σημαίνουν*, να αποδίδουν νέες, ασυνήθιστες ιδέες και πράγματα<sup>245</sup>. Τα συστήματα σημείων όμως, αποδεικνύονται τελικά ανίκανα να “μιλήσουν” μέσα στο πλαίσιο των κανονισμών και της τάξης, για το γεγονός που βρίσκεται στην καρδιά του φανταστικού<sup>246</sup>.

Στις αφηγήσεις του φανταστικού – παραδοσιακές και σύγχρονες - παρατηρούνται αλληπάλληλες μεταθέσεις από την κυριολεξία στον υπαινιγμό, από το πραγματικό στο συμβολικό<sup>247</sup>, ενισχύοντας τη «ρητορική του ανείπωτου» (: η ύπαρξη κενού μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου)<sup>248</sup>. Ο Maupassan μετά τον *Οξαποδό και άλλες ιστορίες τρόμου και τρέλας*<sup>249</sup> (*Le Horla*) γράφει ένα χρόνο αργότερα, στον πρόλογο του μυθιστορήματος *Pierre et Jean*, κάποιες από τις συμβουλές που του έδινε ο G. Flaubert σχετικά με τον τρόπο συγγραφής:

Κοιτάξεις όλα όσα θέλεις να εκφράσεις, για πολύ καιρό και με μεγάλη υπομονή, ώστε να ανακαλύψεις μιαν όψη τους που δεν έχει δει ούτε έχει περιγράψει κανένας άλλος. Σ' όλα τα πράγματα υπάρχει κάτι το ανεξερεύνητο, διότι *έχουμε συνηθίσει να χρησιμοποιούμε τα μάτια μας ενθουμούμενοι μόνο τι έχουν σκεφτεί άλλοι πριν από μας γι' αυτό που παρατηρούμε. Και το πιο ασήμαντο πράγμα*

εμπεριέχει κάτι το άγνωστο. Ας το βρούμε<sup>250</sup>. (δική μου εμφατική πλαγιογράφηση)

Παρόλο που το πιο πάνω απόσπασμα είναι ενταγμένο στο πλαίσιο προβληματισμού για τη γραφή – ρεαλιστική, νατουραλιστική – του μυθιστορήματος, εντούτοις ο πυρήνας των προτροπών του Flaubert θα μπορούσε να λειτουργήσει σε οποιαδήποτε περίπτωση προβληματικής περί του *συγγράφειν*. Ποιος λοιπόν μπορεί να αρνηθεί ότι μέσα στα κείμενα του φανταστικού δεν θα έχει ανακαλύψει πρωτόγνωρες, ανεξερεύνητες μέχρι τότε θεάσεις των πραγμάτων; Ποιος δεν θα αναγνώριζε το στοιχείο του «ασημαντού πράγματος», ειδικά στα κείμενα που φιλοξενούν το σύγχρονο φανταστικό, όπου ο πρωταγωνιστής είναι ο πιο απλός, προσιτός άνθρωπος, ένας υπάλληλος, εκείνος που βρίσκεται πίσω από τη διπλανή πόρτα<sup>251</sup>;

Οι συγγραφείς του *ανθρωποκεντρικού φανταστικού* κοιτάζουν τον κόσμο μέσα από διαφορετικά φίλτρα, τα οποία δεν διατίθενται από τα βιολογικά μάτια, αλλά από τους “οφθαλμούς” του μυαλού και του υποσυνειδήτου. Κοιτάζουν λοιπόν ό,τι μας περικλείει και παρουσιάζουν καθ’ υπερβολήν την άγνωστη πτυχή του την οποία, ταυτόχρονα, αισθανόμαστε γνωστή γιατί είναι ένα κομμάτι από εμάς. Οι σύγχρονες κειμενικές μεταμορφώσεις του φανταστικού γίνονται τα κάτοπτρα που απλώς αποδίδουν την πρωτεύεική πραγματικότητα με τη μορφή που εμείς της δίνουμε<sup>252</sup>. Σήμερα, έχοντας χαθεί μέσα στα πάντα και έχοντας χάσει τα πάντα, αναζητούμε την ταυτότητα, τις ρίζες και ρωτάμε

Πού βρίσκεται το σώμα του μύθου; Το σώμα της μεταμόρφωσης, εκείνο της καθαρής σειράς των φαινομένων, μιας χωρίς χρόνο και φύλο ρευστότητας των μορφών, το τελετουργικό σώμα που γεννήθηκε από τις μυθολογίες<sup>253</sup>.

Το σύγχρονο φανταστικό πέτυχε τη ζεύξη δύο κόσμων: του κόσμου της καθημερινής ζωής και του κόσμου της μεταφυσικής ανησυχίας. Τα κείμενά του είναι γεμάτα αναπάντητα ερωτήματα αλλά και με πολύ έντονο βαθμό αυτογνωσίας. Οι συγγραφείς του φανταστικού σταμάτησαν να ψάχνουν την αλήθεια-νόημα και το μόνο που τους ενδιαφέρει είναι να αποδείξουν την ες αιεί μάταιη προσπάθεια του ανθρώπου να καταλάβει το ακατάληπτο<sup>254</sup>. Ο άνθρωπος, και μάλιστα ο συγγραφέας, βλέποντας «το σύμπαν προορισμένο σε μια αναπόφευκτη μοίρα [...] μέσα στην κοινοτυπία και την ασημαντότητα»<sup>255</sup> αποφάσισε να αλλάξει – κατά τον Barthes – τρόπο γραφής. Πέρασε από το κλασικό κείμενο, το *readerly* στο σύγχρονο/*writerly* κείμενο, το οποίο τον μαθαίνει – τόσο τον συγγραφέα όσο και τον αναγνώστη - πώς να μαθαίνει να μην περιμένει

τίποτα: μόνο να αντιληφθεί τη κοινή του μοίρα με το Σίσυφο και να μένει αξιοπρεπής μπροστά σε έναν κόσμο – και ένα νόημα - που όλο δι-ολισθαίνει.

Έλενα Ματσάγγου

- 
- <sup>1</sup> Baudrillard, Jean, *Η έκσταση της επικοινωνίας* (1987), Βαγγ. Αθανασόπουλος (μετφρ.), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991, 131-132
- <sup>2</sup> Fish, Stanley, *Is there a text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge – Λονδίνο 1980, 68
- <sup>3</sup> Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: four essays*, Penguin Books, Λονδίνο 1957, 248
- <sup>4</sup> Κούντερα, Μίλαν, *Προδομένες Διαθήκες* (1993), Χ. Η. Γιάννης (μετφρ.), Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 2003, 61, 64
- <sup>5</sup> Ziegler, James D., «Primitive, Newtonian, and Einsteinian Fantasies», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Editions, Westport – Λονδίνο 1985, 69 (69-76)
- <sup>6</sup> Attebery, Brian, «The Politics (if any) of Fantasy», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Editions, Westport – Λονδίνο 1995, 9-11 (1-11)
- <sup>7</sup> Schaafsma, Karen, «Wondrous Vision: Transformation of the Hero in Fantasy through Encounter with the Other», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 61-62 (61-72)
- <sup>8</sup> Ο.π., 61-62 (61-72)
- <sup>9</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: Literature of Subversion*, Routledge, Λονδίνο – Νέα Υόρκη 1981, 20
- <sup>10</sup> Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, Princeton 1976, 28, 217
- <sup>11</sup> Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford UP, 1990). «A literary genre is a recognizable and established category of written work employing such common conventions as will prevent readers or audiences from mistaking it [with] another kind»
- <sup>12</sup> Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, 189
- <sup>13</sup> Ο.π., 12
- <sup>14</sup> Sartre, Jean-Paul, «Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage», *Situations: Essais Critiques I, 1905-1980*, Callimard, Παρίσι 1947, 114 (113-132)
- <sup>15</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: Literature of Subversion*, 5
- <sup>16</sup> «Preface»: *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Editions, Westport – Λονδίνο 1985, xii (xi-xii)
- <sup>17</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), 53
- <sup>18</sup> Ο.π., 7
- <sup>19</sup> Genette, Gerard, *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο* (1979), Μ. Πατεράκη – Γαρέφη (μετφρ.), Εκδόσεις Εστία, Αθήνα 2001, 89
- <sup>20</sup> Butler, Rebecca R., «Todorov's Fantastic, Kayser's Kayser and West's Miss Lonelyhearts», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Editions, Westport – Λονδίνο 1985, 42 (41-48)
- <sup>21</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: Literature of Subversion*, 32
- <sup>22</sup> Coyle, William, «Preface», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 1 (1-3)
- <sup>23</sup> Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Garland Publishing Inc., Νέα Υόρκη – Λονδίνο 1985, 2
- <sup>24</sup> Hokenson, Jan, «Todorov and the Existentialists», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Editions, Westport – Λονδίνο 1985, 37 (33-40)
- <sup>25</sup> Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford UP, 1990). «An unspecific critical term usually identifying a broad but identifiable literary method, mood, or manner that is not tied exclusively to a particular form or genre. [Some] examples are the satiric mode, the ironic, the comic, the pastoral, and the didactic»
- <sup>26</sup> Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, 15
- <sup>27</sup> Coyle, William, «Preface», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, 1 (1-3)
- <sup>28</sup> Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, 1-2. «Rather than treating the fantastic as a genre, which is a well-defined and historically identifiable form, or as a particular attitude towards the world, which would be too vague to be useful in studying a specific kind of literature, we propose to consider it as a mode»

- <sup>29</sup> Frye, Northrop, *Anatomy of criticism*, 365-367. «A conventional power of action assumed about the chief characters in fictional literature, or the corresponding attitude assumed by the poet toward his audience in thematic literature. Such modes tend to succeed one another in a historical sequence»
- <sup>30</sup> Πρβ Genette, Gérard, *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο* (1979), 21. Ο Γάλλος θεωρητικός καθώς αναφέρεται στη μετάφραση της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη από τον Hardy [Hardy, J., *Aristote. Poétique*, Les Belles Lettres, 1932. Coll. des Universités de France, Association Guillaume Budé Paris 1932], κάνει μνεία και στον όρο *τρόπος* ο οποίος μεταφράζεται βάσει των συνηθικών εκφοράς
- <sup>31</sup> Fowler, Alastair, *Kinds of Literature*, Clarendon Press, Oxford 1982, 106
- <sup>32</sup> Schaeffer, Jean-Marie, *Τι είναι λογοτεχνικό είδος*; (1989), Αλέξ. Ν. Ακριτόπουλος (μετφρ.), Εκδόσεις Ηρόδοτος, Θεσσαλονίκη 2000, 107
- <sup>33</sup> Fowler, Alastair, *Kinds of Literature*, 106
- <sup>34</sup> Ο.π., 111
- <sup>35</sup> Ο.π., 111
- <sup>36</sup> Ο.π., 109-110
- <sup>37</sup> Ο.π., 167
- <sup>38</sup> Ο.π., 168
- <sup>39</sup> Ο.π., 167
- <sup>40</sup> Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, 133
- <sup>41</sup> Ο.π., 28. «The fantastic has a place in any narrative genre, but that genre to which the fantastic is exhaustively central is the class of narratives we call Fantasy»
- <sup>42</sup> Ο.π., 136
- <sup>43</sup> Ο.π., 117-118
- <sup>44</sup> Butler, Rebecca R., «Todorov's Fantastic, Kayser's Kayser and West's Miss Lonelyhearts», 41-42 (41-48).
- <sup>45</sup> Ceserani, Remo, «Genre Theory, Literary History, and the Fantastic», *Literary Theory and Criticism*. Part 1: Theory, Joseph P. Strelka (επιμέλ.), Peter Lang Bern-Frankfort on the Main-New York, 1984, 126
- <sup>46</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: Literature of Subversion*, 26-37
- <sup>47</sup> Ο.π., 32. «It is perhaps more helpful to define the fantastic as a literary mode rather than a genre, and to place it between the opposite modes of the marvelous and the mimetic [...] the fantastic is a mode of writing which enters a dialogue with the "real" and incorporates that dialogue as part of its essential structure»
- <sup>48</sup> Ο.π., 35
- <sup>49</sup> Ο.π., «The fantastic exists as the inside or underside of realism, opposing the novel's closed, monological forms with open, dialogical structures, as if the novel had given rise to its own opposite, the unrecognizable reflection»
- <sup>50</sup> Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, 119
- <sup>51</sup> Ο.π., 150
- <sup>52</sup> Ο.π., 149-150. «[...] regardless of worldview, we can use the fantastic to address questions of genre. We can use the consideration of the fantastic to arrange all narratives along a continuum; we can use this continuum to help establish the internal structure of a genre or built up the structure of a super – genre that represents a segment of that continuum. Such structures can interilluminate genre questions or independently suggest new insights in genre criticism»
- <sup>53</sup> Coyle, William, *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, 1 (1-3)
- <sup>54</sup> Jackson Rosemary, *Fantasy: Literature of Subversion*, 25
- <sup>55</sup> Collins, R. A., «Prefatory Note», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Wesport – Λονδίνο 1995
- <sup>56</sup> «Preface», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, xii (xi-xii)
- <sup>57</sup> Schwartz, Richard Alan, «The Fantastic in Contemporary Fiction», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Press, Wesport – Λονδίνο 1985, 27-30 (27-32)
- <sup>58</sup> Latham, Rob, «Introduction», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Wesport – Λονδίνο 1995, xv (xv-xxi)
- <sup>59</sup> Pearce, Howard D., «Dislocating the Fantastic: Can this old genre be mobilized? », *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Press, Wesport – Λονδίνο 1985,
- <sup>60</sup> Bessiere, Irene, *Le recit fantastique: la poetique de l' incertain*, Librairie Larousse, Παρίσι 1974, 66 -67.
- <sup>61</sup> Lima, Costa Luiz, *Control of the Imaginary: Reason and Imagination in Modern Times* in Theory and History of Literature, τόμ. 50, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, 57-58

<sup>62</sup> Frye, Northrop, *Anatomy of criticism*, 34

<sup>63</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, 20. Η Jackson αναγνωρίζει πως ορίζοντας το φανταστικό ως τρόπο, δημιουργείται πρόβλημα στις ειδολογικές μορφές, τουτέστι, πρέπει να αυτονομηθεί η Φαντασία ως ένα είδος που ανέρχεται το 19<sup>ο</sup> αιώνα. Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, 35: «It is possible, then, to modify Todorov's scheme slightly and to suggest a definition of the fantastic as a mode, which then assumes different generic forms. Fantasy as it emerged in the nineteenth century is one of these forms. It seemed to become a genre in its own right because of its extremely close relation to the form of the novel, a genre which it undermined»

<sup>64</sup> Bessiere, Irene, *Le recit fantastique: la poetique de l' incertain*, 68. «Dans ce moment transitoire de déséquilibre, apparait le récit fantastique qui, a recueillir deux éléments du vraisemblable exclusifs, fait de la lettre le moyen de lire l' improbable, c' est-a-dire l' irrecevable».

<sup>65</sup> Ο.π., 144

<sup>66</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), 32

<sup>67</sup> Cersowsky, Peter, «The Copernican Revolution in the History of Fantastic Literature at the Beginning of the Twentieth Century», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1985, 19 (19-26)

<sup>68</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), 35

<sup>69</sup> Ο.π., 210

<sup>70</sup> Ο.π., 202

<sup>71</sup> Ο.π., 204-205

<sup>72</sup> Cersowsky, Peter, «The Copernican Revolution in the History of Fantastic Literature at the Beginning of the Twentieth Century», 19 (19-26)

<sup>73</sup> Perez, Janet, «The Fantastic in two recent works of Gonzalo Torrente Ballester», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 39-40 (32-40)

<sup>74</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), 211

<sup>75</sup> Sartre, Jean-Paul, «Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage» 114 (113-132). «[...] le “dernier état” de la littérature fantastique. Car le genre fantastique, comme les autres genres littéraires, a une essence et une histoire, celle-ci n' étant que le développement de celle-là»

<sup>76</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), 210

<sup>77</sup> Ο.π., 211

<sup>78</sup> Ο.π., 209

<sup>79</sup> Holquist, Michael, *Dialogism: Bakhtin and his World*, Routledge, Λονδίνο 1990, 19-20

<sup>80</sup> Κούντερα, Μίλαν, *Προδομένες Διαθήκες* (1993), 18

<sup>81</sup> Coyle, William, «Preface», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, 1 (1-3)

<sup>82</sup> Barthes, Roland, «La Bruyère», Roland Barthes, *Oeuvres complètes* Eric Marty (επιμέλ.), *Oeuvres complètes*, Roland Barthes, τόμ. I, *Essais Critiques / Le Degré Zéro de l' Ecriture, 1942-1965*, Editions du Seuil, Παρίσι 1993, 1340. «Clôture et individuation, ce sont là des dimensions de la socialité que nous ne connaissons plus. Notre monde est ouvert, on y circule, et surtout, s'il y a encore clôture, ce n'est nullement une minorité rare qui s'y enferme et y trouve emphatiquement son être c'est au contraire la majorité innombrable;»

<sup>83</sup> Barthes, Roland, *S/Z* (1970), Richard Miller (μετφρ.), Richard Howard (πρόλογ.), Blackwell Publishing, Οξφόρδη 2004, 4-6. «[...] basic typology of texts [...] what can be written (rewritten) today: the writerly. [...] the writerly text is a perpetual present, upon which no consequent language [...] can be superimposed [...] this text is a galaxie of signifiers, not a structure of signifieds; it has no beginning; it is reversible; the codes it mobilizes extend as far as the eye can reach, they are indeterminable[...] this absolutely plural text.[...] Opposite the writerly text, then, is its countervalue, its negative, reactive value : what can be read, but not written : the readerly. We call any readerly text a classic text»

<sup>84</sup> Vax, Louis, *L' Art et la Literature fantastiques*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1974, 48 Bessiere, Irene, *Le recit fantastique: la poetique de l' incertain*, 147

<sup>85</sup> Sartre, Jean-Paul, «Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage», 116 (113-132)

<sup>86</sup> Ο.π., 117 (113-132)

<sup>87</sup> Perez, Janet, «The Fantastic in two recent works of Gonzalo Torrente Ballester», 32 (32-40)

<sup>88</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, 24

<sup>89</sup> Ο.π., 45-46

<sup>90</sup> Bessiere, Irene, *Le recit fantastique: la poetique de l' incertain*, 147

- <sup>91</sup> Βλ. σχετική αναφορά στον Compagnon στο προηγούμενο κεφάλαιο: Compagnon, Antoine, *Literature, Theory and Common Sense*, Carol Cosman (μετφρ.), New French Thought - Princeton University Press, Λονδίνο – Princeton, 2004, 82-83
- <sup>92</sup> Sartre, Jean-Paul, «Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage», 117 (113-132)
- <sup>93</sup> Ο.π., 124 (113-132)
- <sup>94</sup> Bessiere, Irene, *Le recit fantastique: la poétique de l' incertain*, 54. Perez, Janet, «The Fantastic in two recent works of Gonzalo Torrente Ballester», 40 (32-40). Cersowsky, Peter, «The Copernican Revolution in the History of Fantastic Literature at the Beginning of the Twentieth Century», 19 (19-26)
- <sup>95</sup> Perez, Janet, «The Fantastic in two recent works of Gonzalo Torrente Ballester», 32 (32-40)
- <sup>96</sup> *Θεωρία Λογοτεχνίας Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών* (1966), Η. Π. Νικολούδης (μετφρ.), Τσβετάν Τοντόροφ (επιμέλ.), Ρομάν Γιάκομπσον (πρόλ.), Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1995
- <sup>97</sup> Αγγελάτος, Δημήτρης, *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, «Νέα Σύνορα» - Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1997, 117
- <sup>98</sup> Ο.π., 192
- <sup>99</sup> Tzvetan Todorov, *Genres in Discourse*, Catherine Porter (μετφρ.), Cambridge University Press, Λονδίνο 1990, 15
- <sup>100</sup> Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, 180
- <sup>101</sup> Bakhtin, M. M., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (1963), Αλεξάνδρα Ιωαννίδου (μετφρ.), Β. Χατσηβασιλείου (πρόλ.), Πόλις, Αθήνα 2000, 169
- <sup>102</sup> Vax, Louis, *L' Art et la Literature fantastiques*, 5-6
- <sup>103</sup> Bessiere, Irene, *Le recit fantastique: la poétique de l' incertain*, 10, 12
- <sup>104</sup> Levi – Srauss, Claude, *Μύθος και Νόημα* (1978), Βαγγ. Αθανασόπουλος (μετφρ.), Εκδόσεις Καρδαμίτσα 1986, 24-25
- <sup>105</sup> Camus, Albert, *Ο μύθος του Σίσυφου: δοκίμιο πάνω στο παράλογο* (1942), Βαγγ. Χατζηδημητρίου (μετφρ.), Εκδόσεις Μπουκουμάνη, Αθήνα 1973, 142
- <sup>106</sup> Collins, R. A., «Swann on Swann: The Conscious Uses of Fantasy», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 23 (23-30)
- <sup>107</sup> Levi – Srauss, Claude, *Μύθος και Νόημα* (1978), 56, 58-59
- <sup>108</sup> Parker, Alice, «Renee Vivien in the Night Garden of the Spirit», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 7 (7-16)
- <sup>109</sup> Antosh, Ruth B., «Michel Tremblay and the Fantastic of Violence», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 18 (17-22). Rabkin, Eric S., «Introduction – The Appeal of the Fantastic: Old Worlds for New», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Editions, Westport – Λονδίνο 1985, 3 (3-15)
- <sup>110</sup> Rabkin, Eric S., «Introduction – The Appeal of the Fantastic: Old Worlds for New», 6 (3-15)
- <sup>111</sup> Vax, Louis, *L' Art et la Literature fantastiques*, 6
- <sup>112</sup> Levi – Srauss, Claude, *Μύθος και Νόημα* (1978), 49
- <sup>113</sup> Hart, Jonathan, *Northrop Frye: The theoretical imagination*, Routledge, Λονδίνο and Νέα Υόρκη 1994, 192
- <sup>114</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, Μαριζέτα Γεωργουλέα (μετφρ. και επιμέλ.), Ι. Σιαφλέκης (εισαγ.), Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1996, 45
- <sup>115</sup> Ο.π., 162. Για τις σημασίες του όρου μύθος του έργου του Frye βλ Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 363 (Γλωσσάρι)
- <sup>116</sup> Ο.π., 224 – 231
- <sup>117</sup> Κωστίου, Κατερίνα, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής: σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2005, 49
- <sup>118</sup> Κωστίου, Κατερίνα, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής: σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, 52
- <sup>119</sup> Camus, Albert, *Ο μύθος του Σίσυφου: δοκίμιο πάνω στο παράλογο* (1942), 14
- <sup>120</sup> Ο.π., 69
- <sup>121</sup> Highet, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton University Press, Princeton 1962, 158-159
- <sup>122</sup> Αγγελάτος, Δημήτρης, «Η σάτιρα: ένας ειδολογικός χαμαιλέων», *Σύγκριση*, τεύχ. 14, (2003), 29 (21-45)
- <sup>123</sup> Highet, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, 158-159: «The central problem of satire is its relation to reality. Satire wishes to expose and criticize and shame human life, but it pretends to tell the whole truth and nothing but the truth...either by showing an apparently factual but really ludicrous and debased picture of this world; or by showing a picture of another world, with which our world is contrasted»
- <sup>124</sup> Ceserani, Remo, «Genre Theory, Literary History, and the Fantastic», 135 (121-138)

- <sup>125</sup> Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, 18, 28
- <sup>126</sup> Ο.π., 146
- <sup>127</sup> Ceserani, Remo, «Genre Theory, Literary History, and the Fantastic», 126 (121-138)
- <sup>128</sup> Ο.π., 134
- <sup>129</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 159
- <sup>130</sup> Holland, Norman N., *Laughing: a psychology of Humor*, Cornell University Press, Ithaca -Λονδίνο 1982, 15
- <sup>131</sup> Ο.π., 15
- <sup>132</sup> Bakhtin, M. M., *Rabelais and his World* (1965), Helene Iswolsky (μετφρ.), Indiana University Press, Bloomington 1984, 71, 73
- <sup>133</sup> Κούντερα, Μίλαν, *Προδομένες Διαθήκες*(1993), 11
- <sup>134</sup> Bakhtin, M. M., *Rabelais and his World* (1965), 269
- <sup>135</sup> Ο.π., 66
- <sup>136</sup> Ο.π., 101
- <sup>137</sup> Holland, Norman N., *Laughing: a psychology of Humor*, 16, 18
- <sup>138</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, 41
- <sup>139</sup> Bakhtin, M. M., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (1963), 203-204 βλ. *καρναβαλικό γέλιο*
- <sup>140</sup> Taylor, Steven M., «Wanderers in Wonderland: Fantasy in the Works of Carroll and Arrabal», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 170 (163-174)
- <sup>141</sup> Bakhtin, M. M., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (1963), 181, 184
- <sup>142</sup> Ο.π., 182
- <sup>143</sup> Ο.π., 186
- <sup>144</sup> Weiss, S. Allen, «An Anatomy of Anatomy», *TDR*, τεύχ. 43, αριθμ. 1 (Ανοιξη 1999), Published by The MIT Press, 143
- <sup>145</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 311-312
- <sup>146</sup> Jung, G. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1959), Routledge, Λονδίνο <sup>2</sup>1990, 3-5
- <sup>147</sup> Jackson, Rosemary, «Narcissism and Beyond: A Psychoanalytic Reading of *Frankenstein* and Fantasies of the Double», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 43 (43-54)
- <sup>148</sup> Jung, G. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1959), 5
- <sup>149</sup> Κούντερα, Μίλαν, *Προδομένες Διαθήκες*(1993), 20
- <sup>150</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 107
- <sup>151</sup> Ο.π., 105
- <sup>152</sup> Ricoeur, Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία* (1979), Βαγγ. Αθανασόπουλος (μετφρ.), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, 52
- <sup>153</sup> Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, 119. βλ. αναλυτικά φάσεις από τις οποίες περνά η λογοτεχνία: αναγωγική, περιγραφική, φορμαλιστική και αρχετυπική φάση
- <sup>154</sup> Ο.π., 106
- <sup>155</sup> Lalande, Jean – Pierre, «Artaud's Theatre of Cruelty and the Fantastic», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 115 (113-120). Βλ και Lima, Costa Luiz, *Control of the Imaginary: Reason and Imagination in Modern Times, Theory and History of Literature*, τ. 50, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, 47
- <sup>156</sup> Bakhtin, M. M., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (1963), 238
- <sup>157</sup> Taylor, Steven M., «Wanderers in Wonderland: Fantasy in the Works of Carroll and Arrabal», 166 (163-174)
- <sup>158</sup> Ο.π., 168 (163-174)
- <sup>159</sup> Hoffmann E. T., «The Sandman» (1816), *Tales of Hoffmann*, R. J. Hollingdale (μετφρ.), Penguin Classics, Λονδίνο – Νέα Υόρκη – Τορόντο 1982, 100-101 (85-126)
- <sup>160</sup> Κούντερα, Μίλαν, *Προδομένες Διαθήκες* (1993), 61
- <sup>161</sup> Τζιόβας, Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης: από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα* (1993), Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα <sup>2</sup>2002, 23
- <sup>162</sup> Genette, Gerard, *Narrative Discourse: an essay in Method* (1972), Jane E. Lewin (μετφρ.), Cornell University Press, Ithaca – New York 1980, 189-194
- <sup>163</sup> Τζιόβας, Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης: από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα* (1993), 22
- <sup>164</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), 148
- <sup>165</sup> Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, 223



- <sup>166</sup> Jackson, Rosemary, «Narcissism and Beyond: A Psychoanalytic Reading of *Frankenstein* and Fantasies of the Double», 47 (43-54)
- <sup>167</sup> Schwartz, Richard Alan, «The Fantastic in Contemporary Fiction», 27 (27-32)
- <sup>168</sup> Hager, Stanton, «Palaces of the Looking Glass: Borges's Deconstruction of Metaphysics»: *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, (επιμέλ.: Collins R. A. – Pearce H. D ), Westport – Λονδίνο, Greenwood Editions 1985, 233 (231-238)
- <sup>169</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, 45. «In a culture which equates the “real” with the “visible” and gives the eye dominance over the other sense organs, the un-real is that which is in-visible. That which is not seen, or which threatens to be un-seeable, can only have a subversive function in relation to an epistemological and metaphysical system which makes “I see” synonymous with “I understand”. Knowledge, comprehension, reason, are established through the power of the “look”, through the “eye” and the “I” of the human subject whose relation to objects is structured through his field of vision»
- <sup>170</sup> Coyle, William, *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, 2 (1-3)
- <sup>171</sup> Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, 16-17
- <sup>172</sup> Ricoeur, Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία* (1979), 25
- <sup>173</sup> Ο.π., 45-46
- <sup>174</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), 39
- <sup>175</sup> Ο.π., 40
- <sup>176</sup> Ο.π., 35
- <sup>177</sup> Ο.π., 48
- <sup>178</sup> Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, 12-17
- <sup>179</sup> Ο.π., 9
- <sup>180</sup> Ο.π., 10-11
- <sup>181</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), 138
- <sup>182</sup> Ο.π., 142
- <sup>183</sup> Ο.π., 144
- <sup>184</sup> Sartre, Jean-Paul, «*Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage», 118 (113-132)
- <sup>185</sup> Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination: Four Essays* (1981), Caryl Emerson and Michael Holquist (μετφρ.), University of Texas Press, Austin 1981, 84
- <sup>186</sup> Vax, Louis, *L' Art et la Literature fantastiques*, 31
- <sup>187</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, 45-46
- <sup>188</sup> Schaafsma, Karen, «Wondrous Vision: Transformation of the Hero in Fantasy through Encounter with the Other», 62 (61-72)
- <sup>189</sup> Gilman, Juliette, «Shades of the Fantastic: The Forest in Jacques Cazotte's “Aventure du pelerin” and George Sand's», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, 137, 141 (137-142)
- <sup>190</sup> Parker, Alice, «Renee Vivien in the Night Garden of the Spirit», 10 (7-16)
- <sup>191</sup> Rhodes, Randall, «Death in *Natures Mortes: Vanitas* in French Still Lifes of the Seventeenth Century», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, 170 (161-171)
- <sup>192</sup> Taylor, Steven M., «Wanderers in Wonderland: Fantasy in the Works of Carroll and Arrabal», 171 (163-174)
- <sup>193</sup> Ricoeur, Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία* (1979), 138
- <sup>194</sup> Ο.π., 138
- <sup>195</sup> Vax, Louis, *L' Art et la Literature fantastiques*, 32-33
- <sup>196</sup> Bakhtin, M. M., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (1963), 285
- <sup>197</sup> Perez, Janet, «The Fantastic in two recent works of Gonzalo Torrente Ballester», 34 (32-40)
- <sup>198</sup> Ricoeur, Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία* (1979), 138
- <sup>199</sup> Bakhtin, M. M., «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: notes towards a Historical Poetics» (1937-1938), *The Dialogic Imagination: Four Essays* (1981), 85
- <sup>200</sup> Latham, Rob, «Collage as Critique and Invention in the Fiction of William S. Burroughs and Kathy Acker», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, 29 (29-37)
- <sup>201</sup> Frickey, Pierrette, «Louis Aragon: the Fantastic in Collage and Poetry», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, 40 (38-46)

- <sup>202</sup> Bakhtin, M. M., «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: notes towards a Historical Poetics» (1937-1938), *The Dialogic Imagination: Four Essays* (1981), 111-112
- <sup>203</sup> Merrill, Catherine, «Defining the Fantastic Grotesque Nathanael West's *The Dream Life of Balso Snell*», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, 64 (64-73)
- <sup>204</sup> Bakhtin, M. M., «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: notes towards a Historical Poetics» (1937-1938), 85-86
- <sup>205</sup> Merrill, Catherine, «Defining the Fantastic Grotesque Nathanael West's *The Dream Life of Balso Snell*» 64-65 (64-73)
- <sup>206</sup> Jung, G. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1959), 38
- <sup>207</sup> Τζιόβας, Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης: από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα* (1981), 54
- <sup>208</sup> Perez, Janet, «The Fantastic in two recent works of Gonzalo Torrente Ballester», 36 (32-40)
- <sup>209</sup> Genette, Gerard, *Narrative Discourse: an essay in Method* (1972), 35-36
- <sup>210</sup> Ο.π., 40
- <sup>211</sup> Ο.π., 4
- <sup>212</sup> Ron, Mosche, «The restricted Abyss: Nine problems in the Theory of Mise en Abyme», *Poetics Today*, τόμ. 8, τεύχ. 3 (1987) 418 (417-438)
- <sup>213</sup> Dallenbach, Lucien, *Le recit speculaire: essai sur la mise en abyme*, Editions du Seuil, Παρίσι 1977, 18, 19-25
- <sup>214</sup> McLendon, Will L., «Compatibility of the Fantastic and Allegory: Potocki's *Saragossa Manuscript*», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1985, 146 (143-150)
- <sup>215</sup> Lawlor, Patricia M., «Lautreamont, Modernism and the function of Mise en Abyme», *The French Review*, τόμ. 58, τεύχ. 6 (Μάης 1985) 831, 834 (827-834)
- <sup>216</sup> Ron, Mosche, «The restricted Abyss: Nine problems in the Theory of Mise en Abyme», 435
- <sup>217</sup> Ο.π., 435. «When a new representational or narrative mode appears which seeks to undo that “normal” system, the recognition of *mise en abyme* in it revives that old system precisely because of its dialectical relation to this special figure»
- <sup>218</sup> Ο.π., 437
- <sup>219</sup> Castriota, David, «Fantasy and Metonymy in the Ancient Near Eastern Imagery of the Sacred Tree», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, 153 (143-154)
- <sup>220</sup> Yarrow, Ralph, «Consciousness, the Fantastic, and the Reading Process», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1985, 85 (83-94)
- <sup>221</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, 41
- <sup>222</sup> Yarrow, Ralph, «Consciousness, the Fantastic, and the Reading Process», 91 (83-94)
- <sup>223</sup> Jung, G. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1959), 157
- <sup>224</sup> Αγγελάτος, Δημήτρης, «Το μη-ύφος ύφος, οι περιπέτειες της εσωτερικότητας και η διαρκής παροντική δίνη. Ο ήρωας της Γάνδης (1967)», *Νέα Εστία* 153 τεύχ. 1755 (Απρίλ. 2003) 647 (642-659)
- <sup>225</sup> Γιούρης, Ηλίας, «Σημεία, ενδείξεις, ερμηνείες: ο διαφορούμενος κόσμος του Ν. Καχτίση», *Νέα Εστία* 153 τεύχ. 1755 (Απρίλ. 2003) 597 (567-599)
- <sup>226</sup> Jung, G. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1959), 156
- <sup>227</sup> Iser, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary: charting Literary Anthropology*, John Hopkins University Press, Baltimore & London 1993, 18-19. «If the fictional “as-if” is considered to be a medium for molding the appearance of the imaginary, the semantic operations conducted by the recipient translate this appearance into an understanding of what has happened»
- <sup>228</sup> Bernheim, Mark, «I. B. Singer's *Yenn Velt*», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1985, 196 (193-200)
- <sup>229</sup> Yarrow, Ralph, «Consciousness, the Fantastic, and the Reading Process», 84 (83-94)
- <sup>230</sup> Barthes, Roland, *Ο βαθμός μηδέν της Γραφής: Νέα Κριτικά Δοκίμια*, Κατερίνα Παπαιακώβου (μετφρ.), Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1983, 71-72
- <sup>231</sup> Camus, Albert, *Ο μύθος του Σίσυφου: δοκίμιο πάνω στο παράλογο*, 150-151
- <sup>232</sup> Barthes, Roland, *Ο βαθμός μηδέν της Γραφής: Νέα Κριτικά Δοκίμια* (1953), 80
- <sup>233</sup> Yarrow, Ralph, «Consciousness, the Fantastic, and the Reading Process», 85 (83-94)
- <sup>234</sup> Fish, Stanley, *Is there a text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, 21
- <sup>235</sup> Hokenson, Jan, «Todorov and the Existentialists», 35 (33-40)

- 
- <sup>236</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), 73
- <sup>237</sup> Yarrow, Ralf, «Consciousness, the Fantastic, and the Reading Process», 87 (83-94)
- <sup>238</sup> Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, 53
- <sup>239</sup> Bessiere, Irene, *Le recit fantastique: la poetique de l' incertain*, 12
- <sup>240</sup> Ricoeur, Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία* (1979), 95
- <sup>241</sup> Τζιόβας, Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης: από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα* (1993), 198
- <sup>242</sup> Bessiere, Irene, *Le recit fantastique: la poetique de l' incertain*, 184-185
- <sup>243</sup> Calvet, Louis-Jean, *Roland Barthes: A Biography*, Sarah Wykes (μετφρ.), Polity Press, Cambridge 1994, 159
- <sup>244</sup> Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language* (1974), Margaret Waller (μετφρ.), Leon S. Roudiez (εισαγ.), Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1984, 65-66. «The text signifies the un-signifying: it assumes [rélevé] within a signifying practice this functioning (the semiotic), which ignores meaning and operates before meaning or despite it. Therefore it cannot be said that everything signifies, nor that everything is “mechanistic”»
- <sup>245</sup> Collings, Michael R., «Words and Worlds: The Creation of a Fantasy Universe in Zelazny, Lee, and Anthony», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1985, 181 (173-182)
- <sup>246</sup> Bessiere, Irene, *Le recit fantastique: la poetique de l' incertain*, 13
- <sup>247</sup> Collings, Michael R., «Words and Worlds: The Creation of a Fantasy Universe in Zelazny, Lee, and Anthony», 181, (173-182)
- <sup>248</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, 38
- <sup>249</sup> De Maupassant, Guy, *Ο Οξαποδός και άλλες ιστορίες τρόμου και τρέλας (Le Horla (1887))*, Στρατής Πασγάλης (ελληνική απόδοση), εκδόσεις Ίκαρος, Αθήνα 1992
- <sup>250</sup> De Maupassant, Guy, *Μια ζωή* (1883), Έφη Κορομηλά (μετφρ.), Ωκεανίδα, Αθήνα χχ, 30-31
- <sup>251</sup> Sartre, Jean-Paul, «Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage», 122-123 (113-132)
- <sup>252</sup> «Preface», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, xi (xi-xii).
- <sup>253</sup> Baudrillard, Jean, *Η έκσταση της επικοινωνίας* (1987), 63
- <sup>254</sup> Schwartz, Richard Alan, «The Fantastic in Contemporary Fiction», 30 (27-32)
- <sup>255</sup> Baudrillard, Jean, *Η έκσταση της επικοινωνίας* (1987), 111

Έλενα Ματσάγγου

**ΜΕΡΟΣ Β΄**

**ΤΡΟΠΟΣ ΚΑΙ ΕΙΔΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ  
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### ΤΑ «ΜΙΚΡΑ ΚΑΘΡΕΦΤΑΚΙΑ» ΚΑΙ ΤΟ «ΠΕΛΩΡΙΟ ΛΟΞΟ ΜΑΤΙ»: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΔΗΜΟΣΘΕΝΗ ΒΟΥΤΥΡΑ

Ο ζωγράφος πρέπει να αντιλαμβάνεται, όταν σκέφτεται με την ψυχρή λογική, πως ο πίνακάς του είναι τεχνητός. Όταν όμως ζωγραφίζει, πρέπει να 'χει την αίσθηση ότι αντιγράφει τη φύση. Κι όταν ακόμη απομακρύνεται απ' αυτήν, πρέπει να του μένει η βαθιά πεποίθηση πως δεν το 'κανε αυτό παρά για να την αποδώσει πιο τέλεια<sup>1</sup>.

Συγκυρία που προωθεί μια λογο-παιγνιώδη διάθεση θεωρούμε το γεγονός πως ακριβώς στο “κατώφλι” του νέου αιώνα, ο Δημοσθένης Βουτυράς εγκαινιάζει μια από τις παραγωγικότερες περιόδους συγγραφής διηγημάτων που γνώρισε ποτέ ο ελλαδικός χώρος. Στο περιοδικό *Το Περιοδικόν μας* του Γεράσιμου Βώκου δημοσιεύεται στα 1900, «Το κακούργημα του ιερέως»<sup>2</sup>, το πρώτο από τα διηγήματα ενός συγγραφέα που καθιερώνεται στο πεδίο της νεοελληνικής κριτικής ως ο «άνθρωπος – διήγημα»<sup>3</sup>. Εμφατικά τονισμένη από τον Μπαχτίν, η έννοια «κατώφλι» παραπέμπει στην τάση για δημιουργία εξαιρετικών καταστάσεων και τη γένεση ιδιαίτερων τύπων διαλόγου<sup>4</sup>. Το κατώφλι, η είσοδος, η σκάλα ή και η πόρτα είναι σημεία δηλωτικά μιας κατάστασης κρίσης ή μεταστροφής, στα οποία ο πραγματικός καλλιτέχνης, σύμφωνα πάντα με τον Μπαχτίν, καταφέρνει να συγκεντρώσει τη δράση αφού υπερβεί τον συμβατικά καθορισμένο χώρο<sup>5</sup>.

Ο Βουτυράς, σύμφωνα με την κριτική που του ασκείται τις πρώτες τουλάχιστο δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα, φαίνεται ότι δημιουργεί μια εξαιρετικά ιδιαίτερη κατάσταση κυρίως γύρω από τον τρόπο σύνθεσης και θεματολογίας των κειμένων του, δίνοντας ένα μοναδικό στίγμα στη διηγηματογραφία της εποχής<sup>6</sup>. Όπως τότε έτσι και στη σύγχρονη εποχή, η κριτική τηρεί μια στάση απορίας ως προς την θεωρητική κατηγοριοποίηση του όγκου των διηγημάτων που ο Βουτυράς συνθέτει μέσα σε μισό περίπου αιώνα (1900-1950)<sup>7</sup>. το έργο του χαρακτηρίζεται κατά καιρούς ως ρεαλιστικό<sup>8</sup>, ψυχογραφικό<sup>9</sup>, συμβολικό<sup>10</sup>, φανταστικό<sup>11</sup>, μπρεσσιονιστικό<sup>12</sup>, σατιρικό<sup>13</sup>, με τον κατάλογο να μην εξαντλείται εύκολα. Κάποιοι κριτικοί αντιλαμβάνονται ότι το έργο του Βουτυρά δεν είναι ομοιογενές και παύουν έτσι να προσπαθούν να βρουν τη μοναδική

ταυτότητά του. Αναγνωρίζοντας λοιπόν την ειδολογική ετερότητα των διηγημάτων του, προσπαθούν να το διακρίνουν σε ευρύτερες κατηγορίες.

Ο Γ. Μ. Πολιτάρχης προτείνει όπως το έργο του Βουτυρά κατανεμηθεί σε δυο μέρη. Από τη μια στα κοινωνικά–ψυχολογικά διηγήματα όπου περιγράφονται «[...] οι άνθρωποι που κινούνται γύρω μας [και] τα περιστατικά της ζωής ανακατεύονται με το όνειρο, το όνειρο συμπλέκεται με τη φαντασία, η φαντασία φωτίζει την πραγματικότητα, κι όλα τους μαζί γίνονται ιστορία κοινωνική, ψυχολογική». Από την άλλη, βρίσκεται το κοινωνικό–φανταστικό μέρος της διηγηματογραφικής του παραγωγής όπου ο συγγραφέας αποκαλύπτει τις ανησυχίες του και πλάθει «ανθρώπ[ους] ανικανοποίητ[ους] [που] τίποτε από τα γνωστά δε γεμίζουν την καρδιά τους»<sup>14</sup>. για αυτού του τύπου τα «φανταστικά διηγήματα» ο Πολιτάρχης επισημαίνει ότι «[...] είπαν πως είναι η αδύνατη του ταλέντου του πλευρά» όμως ο Βουτυράς απλώς «ζητά ν' αποκριθεί στα ερωτήματα του καιρού»<sup>15</sup>.

Ο Τσίρκας γράφει στο φιλολογικό περιοδικό Αλεξανδρινή λογοτεχνία ότι «[...] από αισθητική πλευρά, τα φανταστικά και σατιρικά διηγήματα του Βουτυρά στέκονται ίσως πιο χαμηλά από τ' άλλα του, τα ρεαλιστικά και τα ψυχογραφικά»<sup>16</sup>. Η τοποθέτηση του Τσίρκα έχει διττή απόβλεψη. Αφενός, εισηγείται τη διάκριση του βουτυραϊκού έργου σε συγκεκριμένες ειδολογικές κατηγορίες, αφετέρου κάνει και μια παρατήρηση αξιολογικής φύσεως. Τέλος, ο Άγγελος Τερζάκης εισηγείται όπως το βουτυραϊκό διηγηματογραφικό έργο κατηγοριοποιηθεί στα καθαρά ψυχογραφικά διηγήματα τα οποία θα στηρίζονται σε ένα τύπο ή μια παρατήρηση, στα αλληγορικά μέσω των οποίων θα εκφράζονται κυρίως οι ιδέες και, τέλος, στα φανταστικά που θα προσφέρουν διέξοδο στον «[...] παλιό ίμερο της φυγής»<sup>17</sup>.

Είναι εμφανές, με βάση τα πιο πάνω, ότι το φανταστικό είναι σταθερό σημείο αναφοράς των κριτικών οι οποίοι το αναγνωρίζουν ως συστατικό στοιχείο των διηγημάτων του Βουτυρά. Ο Τονέ, αναλύοντας την εμφάνιση του φανταστικού στην Ελλάδα, θεωρεί ότι

[...] από τους σημαντικότερους πεζογράφους αυτής της εποχής, το Χριστομάνο, το Χατζόπουλο, τον Πέτρο Πικρό και το Βουτυρά, μόνο ο τελευταίος κινήθηκε συστηματικά στην οδό του φανταστικού<sup>18</sup>.

Το φανταστικό όμως, πέρα από κριτήριο κατηγοριοποίησης των κειμένων του Βουτυρά, λειτουργεί και ως κριτήριο διάκρισης των φάσεων της συγγραφικής του δραστηριότητας. Τόσο

στην πρώτη περίπτωση όσο και στη δεύτερη, η πλειονότητα των κριτικών μιλούν απαξιωτικά για το φανταστικό ως το στοιχείο εκείνο που λειτούργησε ανασχετικά σε μια κατά τα άλλα λαμπρή συγγραφική πορεία. Η κριτική λοιπόν διαχωρίζει την λογοτεχνική παραγωγή του Βουτυρά σε δυο κυρίως χρονικές περιόδους συγγραφικής δημιουργίας.

Ο Καραντώνης αναγνωρίζει ότι το πρώτο περίπου τέταρτο του 20<sup>ου</sup> αιώνα ο Βουτυράς γράφει άλλου τύπου διηγήματα, τα πραγματικά/ ρεαλιστικά διηγήματα, ενώ όσο ο κόσμος του 1910 και του 1920 αλλάζει εξωτερικά και εσωτερικά, τόσο πιο αποφασιστικά ο Βουτυράς, ειδικά μετά το 1930, οδηγείται στα φανταστικά διηγήματα<sup>19</sup>. Την άποψη αυτή ενστερνίζεται και ο Βάσιος Τσοκόπουλος ο οποίος προβαίνει σε μια

[...] ερμηνευτική υπόθεση για την καινούρια στροφή που έκανε ο Βουτυράς μετά το 1927 προς τη φανταστική λογοτεχνία: στα τέλη της δεκαετίας του '20 και στη διάρκεια της δεκαετίας του '30, ο μεταβατικός κόσμος του Βουτυρά είχε δώσει τη θέση του σε μια ταξική σύνθεση πιο σαφή και δομημένη, η οργανωμένη πια εργατική τάξη αντιπαρατίθεται σε μια θεμελιωμένη και ισχυρή μεγαλοαστική τάξη [...] (ο Βουτυράς) θα στραφεί στην άλλη πηγή των νεανικών του χρόνων, στην αχαλίνωτη φαντασία του, για να συνεχίσει τη λογοτεχνική του παραγωγή<sup>20</sup>.

Ο Πέτρος Χάρης, τέλος, αναφέρει ότι ως ακμή της συγγραφικής δράσης του Βουτυρά πρέπει να θεωρείται η περίοδος από το 1905 έως το 1930, συμπληρώνοντας ότι από το 1925-1930 και εφεξής ο Βουτυράς κάνει μια απόπειρα σύνθεσης φανταστικών και σατιρικών διηγημάτων η οποία όμως δεν ευοδώνεται<sup>21</sup>.

Ορθώς οι κριτικοί αναφέρονται σε μια φάση συγγραφής του Βουτυρά που ορίζεται κατεξοχήν από το φανταστικό, αφού οι συλλογές των διηγημάτων του που δημοσιεύονται στο δεύτερο τέταρτο του εικοστού αιώνα<sup>22</sup> παρέχουν στον αναγνώστη σε αφθονία το στοιχείο του φανταστικού. Εντούτοις, η γενικευτική αυτή αποτίμηση δημιουργεί προβλήματα ενώ ο χαρακτηρισμός των κειμένων ως «φανταστικά» σε αντιδιαστολή με τα «ρεαλιστικά» κείμενα της πρώτης φάσης είναι παραπλανητικός.



Όπως διακρίνει και αναφέρει ο Στυλιανός Αλεξίου,

[τ]ο φανταστικό στοιχείο που στα διηγήματα της ακμής του ισορροπούσε με το ρεαλιστικό και καθημερινό, δημιουργώντας ένα νέο, πρωτότυπο είδος πεζογραφίας, στα τελευταία του χρόνια εξογκώνεται και η ισορροπία ανατρέπεται<sup>23</sup>.

Επομένως, αναγνωρίζουμε ότι το στοιχείο του φανταστικού διατρέχει όλο το φάσμα της διηγηματογραφικής παραγωγής του Βουτυρά. Απλώς, απο κάποια ιστορική στιγμή και έπειτα η ένταση και η λειτουργία του διαφοροποιούνται. Ας θυμηθούμε ότι το φανταστικό ως λογοτεχνικός τρόπος - όπως είδαμε σε προηγούμενα κεφάλαια - παρεισφρέει στο κειμενικό σύμπαν και αναλόγως της έντασης με την οποία εκδηλώνεται, δίνει στο κείμενο την ειδολογική ταυτότητά του και ρυθμίζει τη σχέση του με τον αναγνώστη<sup>24</sup>.

Οι αφηγήσεις του φανταστικού κάνουν πολύ έντονη την εμφάνισή τους σε μεταβατικές περιόδους<sup>25</sup> όπου παρατηρείται διαταραχή των κοινωνικών και πολιτικών θεσμών<sup>26</sup>. Άρα ό,τι οι μελετητές του Βουτυρά χαρακτηρίζουν ως φανταστικό, δεν θα μπορούσε να είναι το είδος των αφηγήσεων του φανταστικού όπως το έχουμε μελετήσει. Οι αφηγήσεις του παραδοσιακού μα και μοντέρνου φανταστικού εμφανίζονται σε περιόδους όπου ο αναγνώστης βιώνει καταστάσεις εγκλεισμού και πολιορκίας από συνθήκες του βίου - κοινωνικές, οικονομικές, πολιτικές - αξεπέραστες και έχει ανάγκη προβολής μιας εναλλακτικής θέασης των πραγμάτων. Όπως φάνηκε μέσα από το πρώτο κεφάλαιο (ιστοριογραμματολογικό πλαίσιο) το φανταστικό εμφανίζεται πιο έντονα όταν ο άνθρωπος προσπαθεί να ξεπεράσει τα στενά όρια που του θέτει η καθημερινότητα και να γνωρίσει κάτι διαφορετικό μέσα από το οποίο θα επαναπροσδιοριστεί και ο ίδιος.

Στο πρώτο τέταρτο του αιώνα λοιπόν, το φανταστικό ενεργεί με τέτοιο τρόπο μέσα στο κείμενο ώστε να δημιουργούνται οι παραδοσιακές αφηγήσεις του φανταστικού μέσα στις αφηγήσεις αυτές το φανταστικό ισορροπεί τέλεια με το ρεαλιστικό στοιχείο και αντιμετωπίζονται από τον αναγνώστη ως δυο στοιχεία απόλυτα συναφή και αλληλένδετα<sup>27</sup>. Στο τέταρτο όμως τέταρτο του εικοστού αιώνα, η ένταση του φανταστικού τρόπου σε αρκετές περιπτώσεις αυξάνεται στην αφήγηση με αποτέλεσμα - πέρα από τις παραδοσιακές αφηγήσεις του φανταστικού που συνεχίζουν να δίνουν το παρόν τους - να συναντούμε για πρώτη φορά στο έργο του αφηγήσεις επιστημονικής φαντασίας. Τα πλείστα λοιπόν διηγήματα των συλλογών της δεύτερης φάσης συγγραφικής δημιουργίας του Βουτυρά, τα οποία καταδικάζει η κριτική, δεν είναι αφηγήσεις του φανταστικού μα αφηγήσεις επιστημονικής φαντασίας.

Έχει αναφερθεί και πριν ότι το 1926 ο Hugo Gernsback δημιουργεί τον όρο science fiction<sup>28</sup>. Ο Βουτυράς μεταξύ του 1927 και του 1934 συντονίζεται με τα νέα ευρωπαϊκά ρεύματα μέσα από τα οποία προκρίνεται η επιστημονική φαντασία. Όταν ο Χάξλεϋ δημοσιεύει το 1932 τον *Θαυμαστό, καινούριο κόσμο* ο Βουτυράς την ίδια χρονιά δημοσιεύει τη συλλογή *Η όρνιθα ξύνοντας το μάτι της*<sup>29</sup>, ανοίγοντας έτσι στην Ελλάδα το δρόμο για την επιστημονική φαντασία<sup>30</sup>. Επομένως θεωρούμε ότι οι οποιεσδήποτε αρνητικού περιεχομένου επισημάνσεις για το φανταστικό, στην περίπτωση του Βουτυρά, πηγάζουν από την γενικευτικής φύσης εξέταση και χρήση του όρου. Η κριτική δεν χειρίζεται το φανταστικό ως τρόπο επομένως δεν μπορεί να διακρίνει τις αφηγήσεις του φανταστικού από τις αφηγήσεις της επιστημονικής φαντασίας ως δυο διακριτά είδη αφήγησης που “βαδίζουν” κατά τον Rabkin πάνω στο continuum της φανταστικής αφήγησης<sup>31</sup>.

Η κύρια διαφορά που εντοπίζουμε μεταξύ των κειμένων της πρώτης συγγραφικής περιόδου του Βουτυρά και της δεύτερης αφορά στη θεματολογία των αφηγήσεων. Ενώ στα κείμενα της πρώτης περιόδου γίνονται μέσα στο πλαίσιο του αληθούς συνεχείς αναφορές στην μυθολογία, τις λαϊκές δοξασίες και την παραμυθολογία – στοιχεία τα οποία εναρμονίζονται τέλεια με τον κόσμο των αισθήσεων -, στην δεύτερη φάση οι αναφορές εστιάζονται στον τομέα της επιστήμης και των εφευρέσεων, της ανακάλυψης και της αλληγορικής αναφοράς. Ενδεικτικά παραδείγματα κειμένων της πρώτης περιόδου που επικεντρώνονται στον κόσμο των πνευμάτων και των υπερφυσικών όντων, το σκοτάδι του μυστηρίου και το δισταγμό του αναγνώστη είναι «Η πόλη της κατάρας», «Τόπος ψυχών», «Μαγεμένη ενθύμηση», «Το στοιχειό» ενώ σε διηγήματα όπως «Μάχη φαντασμάτων», «Το κούφιο δέντρο», «Η μαγεμένη λίμνη» και ο «Λύθης» εντοπίζει κανείς την ισχυρή παρουσία του παραμυθιακού στοιχείου.

Από την άλλη, σε διηγήματα όπως «Από τη Γη στον Άρη», «Αγορά καρδιών», «Ο νέος άνθρωπος», «Η όρνιθα ξύνοντας το μάτι της», «Υστερα από εκατομμύρια χρόνια», «Κάλπικοι πολιτισμοί», «Χαμός κακούργων» και «Στα βάθη της θάλασσας» ο Βουτυράς θέτει ζητήματα βιβλικής, εσχατολογικής φύσης, προβληματίζεται ως προς τα αποτελέσματα της κλωνοποίησης και παρουσιάζει τεχνολογικές και επιστημονικές εφευρέσεις όπως το αερόπλοιο που μεταφέρει τον άνθρωπο σε άλλους κόσμους.

Σιωπή είχε γίνει μέσα στο πλοίο κείνο του αέρα το κατάκλειστο, που έμοιαζε και σα γιγάντιο βαρέλι με μυτερές τις δυο άκρες του. [...] κέτρεχε το αερόπλοιο έτρεχε, περνούσε

το διάστημα. Είχαν και συγκινήσεις μεγάλες μη συγκρουστών με τους περιπλανώμενους ογκόλιθους<sup>32</sup>.

-Ξέρεις γιατί ήρθα, μου είπε χωρίς να χαιρετήσει, ήρθα για κάτι σπουδαίο. Είναι η εποχή των μεγάλων εφευρέσεων! Και μεις, σαν αγριάνθρωποι, που ζούμε, πού να μυριστούμε μια μεγάλη εφεύρεση, ένα σπάνιο πράγμα!

-Τι, τι...

-Έχουνε βρει καρδιές φίλτατέ μου! Κάνουν καρδιές ψεύτικες, αλλά γερές, γερές! Από καουτσούκ. Ναι, ναι τις είδα! Βγάζουν τις παλιές με κάποια μέθοδο, ξέρω κ'εγώ, αυτά είναι επιστημονικά, και σου κοτσάρουνε τις νέες από καουτσούκ! Έξοχο πράγμα<sup>33</sup>!

-Το βλέπεις; άκουσε τον Ασάτη να του λέει, το βλέπεις με τα μάτια σου; Το κατόρθωσα! Έκανα έναν άνθρωπο! Και δεν είναι αυτό μόνο, τον έκανα όπως ήθελα! Άσε που η γυναίκα δεν θα κινδυνεύει πια για να κάνει ανθρώπους! Α, ενίκησα! [...] ο άνθρωπος θα πάψει να αισθάνεται λύπες, συγκινήσεις, δεν θα τις έχει! Δεν θα τις έχει αυτές, που τόσο με τάραξαν εμένα! Ούτε αγάπες, έρωτα, αλλά μόνον ορμές<sup>34</sup>.

Ο φίλος μου μούχε πει, πως ο άνθρωπος αυτός διηγόταν ιστορίες παράδοξες, πράγματα που θα συμβούν μετά χρόνια άπειρα [...] Χρόνια πολλά, πολλά εκατομμύρια είχαν περάσει. Η γη είχε μικρύνει, κι' άλλα είχαν χαθεί. Και από πάνω της δεν έμεναν παρά λίγα ζώα. [...] είχαν μείνει οι άνθρωποι, οι μύγες και τα μυρμήγκια [...] μια φτώχεια, μια πείνα μεγάλη άρχισε να δέρνει το Λαό. Τα χέρια πολλά, η δουλειά λίγη. Οι μηχανές που είχαν βρει, έδιωχναν τα χέρια. Και οι πλούσιοι θησαύριζαν [...] Τότε παρουσιάστηκαν και κάτι άνθρωποι και είπαν και έγραψαν, πως ο αιώνας μας μοιάζει με τον αιώνα, που φάνηκε η χριστιανική θρησκεία<sup>35</sup>.

Στην παρούσα έρευνα δεν θα μας απασχολήσουν τα κείμενα επιστημονικής φαντασίας της δεύτερης φάσης διηγηματογραφικής δημιουργίας του Βουτυρά, που μπορεί να διαφέρουν θεματολογικά από τις αφήγησεις του φανταστικού, ακολουθούν ωστόσο τις ίδιες περίπου υφολογικές και αφηγηματικές στρατηγικές τις οποίες θα αναλύσουμε στη συνέχεια.

Ο ίδιος ο Βουτυράς δεν ασχολήθηκε ποτέ με το διαχωρισμό του έργου του βάσει ειδολογικών κριτηρίων. Χρησιμοποιώντας ως σημείο αναφοράς την επεξεργασία και τη λειτουργία της δράσης σε σχέση με τον ήρωα, αποστασιοποιείται από τους κριτικούς, για τους οποίους σε συνέντευξή του δηλώνει ότι

[δ]εν έχουν μεγάλη αντίληψη. Γράφουν χωρίς να διαβάζουν το βιβλίο που κρίνουν. Εμένα τουλάχιστο με καταλαβαίνουν καλύτερα οι ξένοι<sup>36</sup>

και διακρίνει τα διηγήματά του σε διηγήματα όπου ο ήρωας δεν δρα, δρουν οι άλλοι, σε διηγήματα όπου ο ήρωας δρα μαζί με τους άλλους, σε «[...] δραματικά διηγήματα, σε τρεχάτα (ποιητικά) και, τέλος, σε περιγραφικά»<sup>37</sup>.

Έτσι λοιπόν, η κατάτμηση και η οριοθέτηση του διηγηματογραφικού corpus του Βουτυρά από την κριτική, δεν ανταποκρίνεται σε κάποια πρόθεση του συγγραφέα ο οποίος εξάλλου «[...] αδιαφορεί για κάθε θεωρητική εργασία και το επίπεδο των φιλοσοφικών και κοινωνιολογικών μελετών της εποχής του»<sup>38</sup>, και όταν το 1932 ερωτάται γιατί στράφηκε στα φανταστικά θέματα, απαντά:

*Δεν είναι από τώρα, εγώ έγραφα εξαρχής φανταστικά. Πάντα με τραβούσε αυτό το είδος, τα συμβολικά*<sup>39</sup>. (δική μου πλαγιογράφιση)

Η χαλαρή (ειδολογική) ταύτιση του φανταστικού με το συμβολικό, αποδεικνύει ότι έχουμε να κάνουμε με ένα δημιουργό που είναι απαλλαγμένος τουλάχιστο από το άγχος τήρησης των συμβάσεων ενός είδους ή της ακολουθίας των συνιστωσών μιας σχολής. Είναι ένας άνθρωπος που, όπως αποδεικνύει η μελέτη τόσο γύρω από το βίο του<sup>40</sup> όσο και από το έργο του, λειτουργεί περισσότερο με το ένστικτο και αναπτύσσει μια σχέση αισθαντική με τον γύρω κόσμο. Εμβαθύνει και παρατηρεί διεξοδικά όλα όσα του δίνονται από τον περιβάλλοντα χώρο, διυλίζοντάς τα μέσα από το δικό του ιδιότυπο φακό, μένοντας μακριά από την επίσημη, καθιερωμένη “σοφία”<sup>41</sup>. Ο Βουτυράς απλώς επιδίδεται στην έντεχνη διεργασία δημιουργικής αναπαράστασης της εποχής του.

Οι οικονομικοκοινωνικοπολιτικές συνθήκες που συνθέτουν την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής του Βουτυρά δεν επηρεάζουν μόνο τον βαθμό έντασης του φανταστικού στα κείμενα αλλά την καλλιτεχνική παραγωγή στο σύνολό της. Ο Παρορίτης διατείνεται ότι η Τέχνη είναι φαινόμενο κοινωνικό και αναλύει το πώς η οικονομική κυρίως ζωή της κάθε ιστορικής περιόδου διαμορφώνει το περιεχόμενο και την επικοινωνιακή λειτουργία της Τέχνης<sup>42</sup>. Η Τέχνη είναι «[...] καθαρός καθρέφτης της κοινωνίας», συνεχίζει ο Παρορίτης, επομένως, στην περίπτωση όπου η ανθρωπότητα βιώνει μια επαναστατική ατμόσφαιρα και ρέπει ακατάσχετα προς την μεταβολή, η Τέχνη, δεν μπορεί παρά να είναι και αυτή επαναστατική<sup>43</sup>.

Η εποχή που βιώνει ο Βουτυράς χαρακτηρίζεται πάνω απ' όλα από το κλίμα της αλλαγής. Στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα εισάγονται νέες συνθήκες ζωής στη χώρα και διαμορφώνεται εντελώς η περιρρέουσα ατμόσφαιρα ενώ, οτιδήποτε παλιό, φαίνεται να αντικαθίσταται με ταχείς ρυθμούς<sup>44</sup>. Ο Στυλιανός Αλεξίου επισημαίνει ότι

[μ]ε το Βουτυρά γίνεται για πρώτη φορά η μετάβαση από τον φτωχό αλλά οργανωμένο και ψυχικά ισορροπημένο παραδοσιακό τρόπο ζωής στην αναρχούμενη και πολύμορφη, με ριζικές κοινωνικές και ιδεολογικές ανακατατάξεις στη ζωή των αστικών κέντρων και αρχών του αιώνα<sup>45</sup>.

Η Τέχνη λοιπόν του Βουτυρά “αντανακλά” όπως θα έλεγε και ο Παρορίτης «[...] την επαναστατική ατμόσφαιρα [μιας εποχής που] ρέπει ακατάσχετα προς την μεταβολή» και κρίνεται κατά κοινή ομολογία των κριτικών “επαναστατική” δηλαδή «πρωτότυπη»<sup>46</sup> και «μοντέρνα»<sup>47</sup>.

Δεν είναι ίσως τυχαίο που την ίδια χρονιά που στο *Το Περιοδικόν μας* πρωτοεμφανίζεται ο Βουτυράς με «Το κακούργημα του ιερέως», ένα διήγημα που “φιλοξενεί” όλες τις ιδιαιτερότητες του βουτυραϊκού έργου (θεματικές, υφολογικές, γλωσσικές), δημοσιεύεται και το *Άσμα Ασμάτων* του Νικόλαου Επισκοπόπουλου. Ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, γνωστός και ως Nicolas Segur, ήταν «[...] έν[α] δυνατ[ό] ταλέντ[ο] [...] [που] εσύχναζε στου Δροσίνη, στου Παλαμά, στου Σουρή, στις κυρίας Παρρέν, [...] ο Ροΐδης που τον εκτιμούσε πολύ»<sup>48</sup> και που είχε πάθος με την Ιατρική και την Φαρμακολογία<sup>49</sup>.

Η Χριστίνα Ντουνιά υπογραμμίζει ότι ο Επισκοπόπουλος ως κατεξοχήν διηγηματογράφος, ακολούθησε

[έ]να δρόμο διαφορετικό απο αυτόν που οδηγούσε στον κανόνα της ηθογραφίας χάρις στον οποίο θα απομακρυνθεί από τους κοινούς τόπους της εποχής του και θα δημιουργήσει, με μεγαλύτερη ή μικρότερη επιτυχία, μερικά από τα πιο ενδιαφέροντα έργα μιας ελληνικής πεζογραφίας του φανταστικού που βρίσκεται ακόμη στην πολύ πρώιμη φάση της<sup>50</sup>.

Ο Επισκοπόπουλος, ο οποίος με το ασυνήθιστο διήγημά του «Ut diese mineur» έγινε γνωστός στους φιλολογικούς και κοσμικούς κύκλους των Αθηνών εν μια νυκτί<sup>51</sup>, γράφοντας στην καθαρεύουσα «[...] κατώρθωσεν εις ολίγας γραμμάς να περιλάβη κάτι τι του Πόδου και του Μωπασσάν συγχρόνως»<sup>52</sup>.

Αυτοδίδακτος<sup>53</sup> – όπως και ο Βουτυράς –, με τα διηγήματα να είναι το «φόρτε» του<sup>54</sup>, ο Επισκοπόπουλος

[...] έστησεν, αρχίζοντας από το «Ut diese mineur», αν όχι ακόμα με την τελειότητα της ωριμασμένης τέχνης, αλλά με τη λάμψη όλης της ριζοσπαστικής νεότητας, έστησε στη μέση το διήγημα που, αντίθετα προς το κοινωνικό, θα μπορούσαμε *ποιητικό* να το πούμε [...] γιατί συστηματικότερα και αποκλειστικότερ' από άλλους, ο κ. Επισκοπόπουλος ξαλάφρωσε το διήγημα από τα φορτώματα των λαογραφικών και των τοπικών καθέκαστα, από τις πεζότητες του ανεκδότη, από τα κλισέ των λεγομένων τύπων, από όλες τις απλότητες και τις καθαρότητες της πεζογραφίας, και ζωγράφισεν – όχι ζωγράφησε –, γοργόαστραψε, με το διήγημα, όχι τη σάρκα, αλλά την ψυχή του κόσμου όχι του κόσμου, αλλά κάποιου δικού του κόσμου, μαζί πλασμένου από κάποια σκληρή πραγματικότητα επιστημονική και από κάποια «ασύλληπτα ιδανικά», από κάθε τι περίπλοκο και άρρωστο και ονειρευτό και ξεχωριστό και ασυνήθιστο και δυσκολοέκφραστο, και παραμέρισε την τοπιογραφία κ' έδωσε πλέον ευρύχωρη θέση στη *μουσική μονωδία*, κι άλλαξεν, έτσι, τη δυνατή και πλαστική κι' εύρωστη πρόζα με την πλέον κυματιστή και πολυκίνητη και λιγοθυμισμένη ποίηση<sup>55</sup>. (δική μου πλαγιογράφηση)

Η κριτική του Παλαμά θα δούμε στη συνέχεια πόσο πολύ συνάδει με το ιδιαίτερο χαρακτήρα του έργου του Βουτυρά (ειδικά ως προς το σημείο της μουσικότητας και της ποιητικής φύσης της αφήγησης). Γενικά, μέσα από τα κριτικά κείμενα του Παλαμά και του Ξενόπουλου που αφορούν στον Βουτυρά, φαίνεται ότι και οι δυο κριτικοί επισημαίνουν μεν την ιδιομορφία της βουτυραϊκής γραφής όμως δεν την κατανοούν πλήρως<sup>56</sup>.

Θα ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρον να γινόταν μια συγκριτική μελέτη της κειμενικής παραγωγής του Επισκοπόπουλου και του Βουτυρά, δυο συγγραφέων που δρουν στο μεταίχμιο του εικοστού αιώνα, “ταράζουν” τα νερά της κριτικής και συστήνουν, κατά το μάλλον ή ήττον, το πεδίο του φανταστικού στο ελλαδικό κοινό. Η πιο έντονη ίσως διαφορά μεταξύ του έργου του Επισκοπόπουλου και του Βουτυρά, εντοπίζεται στο “κατασκευαστικό σχέδιο” των διηγημάτων έκαστου. Στην περίπτωση του Επισκοπόπουλου η ένταση του φανταστικού στοιχείου είναι ισχυρότερη, συμβάλλοντας όπως έχει επισημανθεί από την κριτική, στον καθορισμό μιας αμιγούς ταυτότητας των διηγημάτων του ως φανταστικών και δη προσαρμοσμένων στις αφηγήσεις του γοθτικού είδους.

Από την άλλη στον Βουτυρά το φανταστικό στοιχείο δεν στοχεύει στην απόλυτη αυτονόμηση αλλά στη έντεχνη συμπλοκή και αλληλοεπικάλυψη με ηθογραφικά, συμβολιστικά, νατουραλιστικά, σατιρικά, κοινωνικά και άλλα στοιχεία. Ο Κριστόφ Φαβρ εξαιρεί ως μια από τις κυριότερες αρετές του βουτυραϊκού κειμένου το γεγονός της εν ταυτώ ύπαρξης της «[...] πιο ελεύθερη[ς] φαντασία[ς] και [των] πιο αστεί[ων] επινοήσε[ων] φορώντας το κλασικό φόρεμα της σαφήνειας»<sup>57</sup>, άρα την εξισορρόπηση του φανταστικού στοιχείου με το ρεαλιστικό, το καθημερινό<sup>58</sup>. Ακόμη και το πιο μικρό διήγημα του Βουτυρά λειτουργεί ως χωνευτήρι όλων των πιο πάνω στοιχείων τα οποία «[...] εντέλει εξουδετερώνονται μέσα σ' ένα ιδιότυπο, προσωρινό ύφος που έχει ίδιον γνώρισμά του τη διαρκή εσωτερική ροή»<sup>59</sup>.

Το ελληνικό διήγημα, πέρα από κάποιες εξαιρέσεις, φαίνεται ότι για αρκετά χρόνια ταλαντεύεται ανάμεσα σε χρονογράφημα, ανάμνηση, ταξιδιωτική επιστολή<sup>60</sup>, χωρίς να μπορεί να «[...] ξεπεράσει τα σύνορα της ηθογραφίας και της επιφυλλιδογραφικής τέχνης»<sup>61</sup>. Ο Βουτυράς γράφει αξιόλογα διηγήματα τα οποία ενώ αθετούν, κατά τον Ξενόπουλο, κάθε σχεδόν κανόνα ή νόμο παραμένουν ωστόσο διηγήματα που εντυπώνονται στη μνήμη του αναγνώστη και του προκαλούν αλλόκοτη χαρά<sup>62</sup>. Οι κανόνες που κατά κόρον επισημαίνει η κριτική ότι παραβιάζονται από τον Βουτυρά είναι υφολογικοί. Σε μια εποχή όπου μπορεί κανείς να ακούσει ακόμη το κύκνειο άσμα των περί φυσικότητας και ιδανικού κανονισμών του Διαγωνισμού της *Εστίας*, όπου η οποιαδήποτε «ιδιορρυθμία» καταδικάζεται και αποβάλλεται<sup>63</sup>, ο Βουτυράς συστήνει τον αναγνώστη ένα ύφος «[...] ξεκούρδιστο, παράτονο, ασθματικό, ακατάστατο»<sup>64</sup>.

Ο Σαχίνης επισημαίνει ότι το ύφος από τα διηγήματα του Βουτυρά απουσιάζει εξολοκλήρου εκτός και αν [...] η ακατάστατος και συχνά προχειρότατη συνήθεια [και ο] τηλεγραφικός τρόπος συντάξεως θεωρηθεί «ύφος»<sup>65</sup>. Παραθέτουμε κάποια παραδείγματα:

-Σεις φταίτε!είπε.

Και έπειτα με μανία:

-Εγώ σας παρακάλεσα, σας παρακάλεσα να με βοηθήσετε!Τίποτα!Λοιπόν...να!

Θέλησε να τα πει πιο καθαρά και σαν να μην του άρεσαν έτσι. [...] Και σαν ο χτύπος της καμπάνας να 'πεφτε και χτυπούσε το θυμό του, τη μανία του, σωριάστηκε και ο παπάς, που σα μόνο αυτή να τον κρατούσε όρθιο [...]<sup>66</sup>

Όσοι είχαν σπίτια σε λόφους τα 'χασαν περισσότερο. Πώς να κάνουν; Και πού να μπουνε μέσα να πάρουν πράμα<sup>67</sup>!

Τέλος, ο Ξενόπουλος προσπαθεί να βρει το λόγο απουσίας του στρωτού, στρογγυλού, τρεχούμενου ύφους που είναι γνώρισμα ανθρώπων οι οποίοι έχουν τα πάντα μέσα τους τόσο τακτοποιημένα ώστε να μπορούν να τα ελέγχουν απόλυτα, και καταλήγει

[ή] ότι και του κ. Β. το ύφος είναι καλό, κι ας φαίνεται άσχημο, ή ότι το καλό ύφος δεν είναι τόσο απαραίτητο στη διηγηματογραφία, όσο νομίζουν οι παλιοί τεχνοκρίτες<sup>68</sup>.

Ο Ξενόπουλος έχει και στις δυο υποθέσεις του εν μέρει δίκιο. Αφενός το ύφος του Βουτυρά θεωρείται πράγματι “καλό” όχι όμως ως αποτέλεσμα μιας απαξιοτικής, συμβιβαστικής αναγνώρισης αλλά στο πλαίσιο των νέων ζυμώσεων που συντελούνται στο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, δεν έχουν όμως ακόμη εμπεδωθεί από τους Ελλαδίτες διανοούμενους της εποχής. Αφετέρου, το ύφος, όπως προκρίνεται από τους παλιούς τεχνοκρίτες, δεν είναι τω όντι τόσο απαραίτητο· αυτό όμως δεν αφορά στη διηγηματογραφία εν γένει αλλά στην νέα κατάσταση που άρχισε να διαμορφώνεται όπου πλέον δεν προωθείται η τυποποιημένη αληθοφάνεια αλλά

[...] η μεγάλη ομοιαλήθεια [...] η οποία χωρίς να εμποδίζει την ύπαρξη της φαντασίας, φαίνεται αντίθετα να συντονίζεται επιτυχώς μαζί της, να συντονίζεται μ’ άλλα λόγια με την άλλη συστατική παράμετρο της αφήγησης, την *ποιητική*, αποδίδοντας εξαιρετα και πρωτότυπα αποτελέσματα ανεξάρτητα από ατέλειες στην αφηγηματική οργάνωση<sup>69</sup> (δική μου πλαγιοτίτληση).

Ο Ξενόπουλος στο ίδιο κριτικό κείμενο που ψέγει το αταίριαστο ύφος του Βουτυρά και τον αποκαλεί «ποιητή», αρνείται όμως την ύπαρξη μουσικής ή ρυθμού στα κείμενά του<sup>70</sup>. Κάποια όμως ενδεικτικά δείγματα από τα κείμενα του Βουτυρά μαρτυρούν το αντίθετο:

Και ανησυχούσε να μάθει τι γινόταν εκεί, γιατί απ’ την ημέρα που έπεσε ασθενής δεν είχε καμιάν είδηση λάβει<sup>71</sup>.

Το βράδυ στο τραπέζι μια σιωπή μας βάρυνε. Ο πατέρας μου και η μάνα μου σιωπηλοί μένανε. Κάτι είπανε, για μια στιγμή μόνο και άψανε<sup>72</sup>.

Δεν είχε η αδελφή του στρώσει τραπεζομάντιλο, και τα πιάτα τα’ χε πάνω στο μουσαμά, που ‘χε ζωγραφιές παιδιών να παίζουνε πάνω σε δέντρα και να κόβουνε καρπούς<sup>73</sup>.

Ο Βουτυράς σε συνέντευξη που έδωσε τονίζει πως όταν έγραφε τα έργα του ήταν τόσο επηρεασμένος από τη μουσική ώστε προσπαθούσε να τοποθετεί τις λέξεις με τρόπο που να



ενισχύεται η εσωτερική αρμονία του κειμένου<sup>74</sup> (ίσως τελικά να είχε δίκιο όταν έψεγε τους κριτικούς για αδυναμία κατανόησης του έργου του). Υπάρχουν μελετητές που σημειώνουν το στοιχείο της μουσικής ως ένα από τα κυρίαρχα στοιχεία της διηγηματογραφικής παραγωγής του Βουτυρά<sup>75</sup> και επισημαίνουν την «ιδιότυπη ποιητική περιγραφικότητα»<sup>76</sup> του. Στον πεζό του λόγο αναγνωρίζεται από τον Μαλακάση και ως «ποιητής λυρικός»<sup>77</sup>, ενώ ολόκληρο το έργο του θεωρείται ως «[...] μια εκλαϊκευμένη κοινωνική ανατομία και ένα μεγάλο ποίημα για τη ζωή»<sup>78</sup>. Ο Πέτρος Χάρης, τέλος, αποδίδει στο Βουτυρά την ιδιότητα του ρεαλιστή και του ποιητή μαζί<sup>79</sup>.

Ο Στρατής Τσίρκας διαπιστώνει ότι η απουσία ενότητας, συνέχειας και σταθερότητας στη σύγχρονη πραγματικότητα του Βουτυρά, κάνει τον διηγηματογράφο να την προσλαμβάνει ως έναν κόσμο τόσο κομματιασμένο που για να τον αποδώσει γράφει διηγήματα - «μικρά καθρεφτάκια»<sup>80</sup>. Τα διηγήματά του δίνουν την αίσθηση σε αυτόν που τα διαβάσει, από τη μια της λεπτομερούς αναπαράστασης των γεγονότων ή των χαρακτήρων (καθρεφτάκια), από την άλλη της ανάπτυξης της πλοκής σε ένα περιορισμένο χωροχρονικό πεδίο (μικρά). Αργότερα, ο Θωμάς Γκόρπας παρομοίασε τον αφηγητή του Βουτυρά με ένα «πελώριο λοξό μάτι»<sup>81</sup>, για να τονίσει πως στα βουτυραϊκά διηγήματα δεν συναντάμε τον παντογνώστη αφηγητή, και ως εκ τούτου η αφηγηματική φωνή εκπροσωπείται από ένα μάτι που δεν κοιτάζει τα γεγονότα ευθέως μα υιοθετεί εντούτοις μια λοξή οπτική γωνία, αποδίδοντάς τα πάντα κομματιασμένα, επιμεριστικά.

Τα δύο αυτά γνωρίσματα των βουτυραϊκών κειμένων που διέκριναν οι Τσίρκας και Γκόρπας, εξυπηρετούν τον ίδιο σκοπό: τη διαμόρφωση και εδραίωση μιας διαφορετικής εκδοχής αναπαράστασης της πραγματικότητας, η οποία ακολουθεί τους κανόνες που διέπουν την αφήγηση του φανταστικού. Μέσα σε αυτό λοιπόν το πλαίσιο θα εξετάσουμε τη συνεργασία της αφήγησης του φανταστικού με την ιδιότυπη γραφή του Βουτυρά, αποτέλεσμα της οποίας είναι ένας αντισυμβατικός τρόπος αναπαράστασης και απόδοσης του περιβάλλοντος κόσμου μέσα στο κειμενικό, λογοτεχνικό σύμπαν. Εξάλλου ο Βουτυράς ανταποκρίνεται σε ένα γενικότερο κλίμα εδραιωμένο στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ως απόρροια της «κρίσης της πραγματικότητας»<sup>82</sup>, που οδηγεί το ενδιαφέρον των καλλιτεχνικών κύκλων προς το φανταστικό ως εναλλακτική επιλογή δημιουργικής αναπαράστασης του κόσμου<sup>83</sup>.

Όπως έχει υποδείξει η Βέρα Βασαρδάνη,

[ο] κόσμος του Βουτυρά έχει και άλλες διαστάσεις, πολύ σημαντικές. Συχνότατα οι αφηγήσεις του μετεωρίζονται πάνω από τα όρια, όπου το πραγματικό και το δυνατό

εφάπτονται με το ψευδαισθητικό και το φανταστικό. Συχνότατα έχουμε υπέρβαση της νοητής συνοριακής γραμμής. Η περιοχή αυτής της επαφής είναι ιδιαίτερα προσφιλής στο συγγραφέα, ο οποίος γνωρίζει καλά την ανησυχητική και συγχρόνως «συναρπαστική εμπειρία των ορίων». Φανταστικά και υπερφυσικά στοιχεία εγχύνονται μέσα στο φυσικό και το κοινώς παραδεκτό, για να φωτίσουν και μια αθέατη πλευρά της ανθρώπινης φύσης. Η εισβολή του ασυνήθιστου, του παράξενου και του ανεξήγητου δημιουργεί αβεβαιότητες, ρωγμές, δισταγμούς και αμφισημίες<sup>84</sup>.

Ο συγγραφέας για να πετύχει το “μετεωρισμό” των αφηγήσεών του πάνω από την πραγματικότητα χωρίς ωστόσο να απομακρυνθούν εντελώς από αυτήν - ως ένας γνήσιος διηγηματογράφος των ορίων - προκρίνει ως το διακριτικό γνώρισμα της αφήγησής του το “μερικό”, το επιμέρους και όχι το καθ’όλου. Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό της γραφής του λειτουργεί προς δύο κατευθύνσεις, με κέντρο πάντοτε το κείμενο.

Στην πρώτη περίπτωση, η ροπή του στοιχείου του “μερικού” είναι κεντρομόλα αφού αφορά στον τρόπο με τον οποίο ο αφηγητής παρουσιάζει τα πρόσωπα και τις καταστάσεις. Η συμβολή του Βουτυρά στην ελληνική διηγηματογραφία κατά τον Τερζάκη έγκειται στην ανανέωση του σχεδίου συγγραφής, αφού ο αφηγηματικός λόγος του όχι μόνο δεν είναι ελλιπής αλλά βρίθει δυνάμεων, φαντασίας, υποβολής και συγκίνησης με τη βοήθεια των οποίων «αντί να εξιστορ[εί], υπ[οδεικνύει]»<sup>85</sup>. Ο αφηγητής του Βουτυρά δεν κινείται όπως ο παντογνώστης αφηγητής, ούτε διατείνεται ότι έχει τον πλήρη έλεγχο του χώρου και των πρωταγωνιστών, αλλά μεταφέρει όλες τις πληροφορίες με πλάγιο τρόπο, αφήνοντας κάποιες όψεις τους αθέατες, καλά φυλαγμένες στο σκοτάδι, παρουσιάζοντάς τις άρα μερικώς («πελώριο λοξό μάτι»).

Ο αφηγητής τηρεί μια διακριτική στάση υιοθετείται συχνά η εσωτερική εστίαση και υποδεικνύονται πράγματα και καταστάσεις «[...] με νηφάλιο και σχεδόν ουδέτερο λόγο»<sup>86</sup>, χωρίς να διευκρινίζονται:

-Δε σου φαίνεται ν’ ακούς κλάμα;

Ακροάσθηκα. Ο άνεμος αυτός θρηνούσε.

-Όχι.

-Μα άκουσε!

Τώρα άκουσα ή μου φάνηκε να ακούω κλάμα μέσα στο σφύριγμα του ανέμου, κλάμα ανθρώπινο<sup>87</sup>!

Μπήκε μέσα απο ένα φεγγίτη πόρτας, όπου στήριξε μια μισοσπασμένη σκάλα. Στάθηκε στην κάτω αίθουσα, όπου ήτανε μεγάλα εργαλεία και τα γραφεία του καταστηματούρχου. Εκεί άναψε ένα σπύρτο και, αφού κοίταξε σα να ζητούσε κάτι στον τοίχο, ανέβηκε σ' ένα εργαλείο και άρχισε να γράφει ψηλά στον τοίχο με κάρβουνο μια λέξη:

«Παραλάμα»

Ήταν φανταστική η λέξη, του την είχε βγάλει το κρανίο του, αλλά του φαινότανε να λέει κάτι κακό<sup>88</sup>.

Η απουσία λοιπόν του αφηγητή-θεού και η έμφαση στις αντιφάσεις του εσωτερικού κόσμου του αφηγητή και στη ροή της συνείδησής του παρακάμπτει τους κανόνες της κατά το μάλλον ή ήττον παραδοσιακής αφήγησης και αναδεικνύει ένα καινούριο αφηγηματικό ύφος, επενδύοντας την αφήγηση με το στοιχείο της νεωτερικότητας<sup>89</sup>.

Στη δεύτερη περίπτωση, η ροπή μπορεί να χαρακτηριστεί φυγόκεντρη γιατί κινείται πλέον από το κείμενο προς έναν εξωκειμενικό παράγοντα, τον αναγνώστη. Τα διηγήματα του Βουτυρά όπως είναι οργανωμένα αφηγηματικά, δίνουν την αίσθηση στον αναγνώστη μιας αέναης κίνησης λόγω της βραχύτητας των προτάσεων και των παραγράφων<sup>90</sup>. Χρησιμοποιεί αφηγηματικούς τρόπους, που είναι ασυνείδητα στραμμένοι προς την αλληγορική και ελλειπτική έκφραση<sup>91</sup>, ενώ οι οπτικές γωνίες διαδέχονται η μια την άλλη, χωρίς ωστόσο να ικανοποιείται η περιέργεια του αναγνώστη, αφού όλα δίνονται με μισοτελειωμένες πινελιές αφήνοντας στον τελευταίο αρκετά κενά να συμπληρώσει<sup>92</sup>. Ο αναγνώστης λοιπόν

[β]άζει κόπο για να κρατήσει μια σειρά. Είναι μέρη μάλιστα που για να καταλάβει τι έγινε, πρέπει να λύσει ένα αίνιγμα [...] από μια φρασούλα, από μια λεπτομέρεια, από μια λέξη χαμένη μέσα στις άλλες και που χανόμαστε αν δεν την προσέξουμε – πρέπει να συμπεραίνουμε [όμως] τη στιγμή που τα λύει ο αναγνώστης, αισθάνεται μια πραγματική ευχαρίστηση, πρόσθετη και αγνή που γεννιέται μόνο απ' τον τρόπο της διήγησης. Η ευχαρίστηση του αναγνώστη ισοζυγιάζει τον κόπο του [...] είναι κάτι μοντέρνο<sup>93</sup>.

Όλα αυτά ρυθμίζουν τον τρόπο με τον οποίο ο τελευταίος προσλαμβάνει τη σχέση μεταξύ κειμένου και πραγματικότητας. Ο αναγνώστης ενημερώνεται για αποσπάσματα βίου και όχι για γενικές καταστάσεις. Ο κόσμος που γεννιέται μέσα από τις σελίδες των διηγημάτων του, διέπεται από τη ανέχεια και την ανεργία μέσα σε αυτόν φιλοξενούνται ήρωες με απόκοσμα, αλλόκοτα ονόματα (Σμυρτιάς, Βόλγης, Καμένας, Μιλούνης, Φούδας) και ο αναγνώστης βιώνει τη σταθερή

αίσθηση ότι το σύμπαν του Βουτυρά μοιάζει απίστευτα με τον «[...] Καφκικό κοινωνικό περίγυρο [που] συμπιέζει την ξεχωριστή ζωή των ανθρώπων του σε τέτοιο βαθμό ώστε η ελεύθερη σκέψη τους να μπορεί να αναβλύζει μόνο σε παρόμοιες ακραία μοναχικές συνθήκες»<sup>94</sup>. Αποκάλυψε κάποτε ο Βουτυράς, γράφει ο Νιρβάνας, ότι δεν διευθύνει αυτός τους ήρωές του αλλά αυτοί τον οδηγούν και τον σέρνουν όπου θέλουν<sup>95</sup>.

Το κάθε διήγημα δίνεται - και λόγω έκτασης του διηγήματος ως λογοτεχνικού είδους - ως ένα ορισμένο κομμάτι από τη ζωή, χωρίς καμία σύνδεση με το καθολικό γίνεσθαι. Η αφήγηση των διηγημάτων κυρίως του πρώτο τέταρτου του εικοστού αιώνα οριοθετείται περιμετρικά από ένα ισχυρό αληθοφανές πλαίσιο μέσα στο οποίο “κρύβεται” τεχνηέντως ένα συμβάν που ανατρέπει τον κώδικα του φυσικού. Το συμβάν αυτό σχετίζεται με την εμφάνιση ή αποκάλυψη όντων ή φαινομένων που αντίκεινται στους νόμους της λογικής και της κανονικότητας και μεταμορφώνουν το κειμενικό σύμπαν. Σε αυτό το σημείο λοιπόν είναι που το στοιχείο του φανταστικού κάνει αισθητή την παρουσία του αφού

[...] ο συγγραφέας θέλει να αφήσει να εννοηθεί ότι το φανταστικό ξεπηδάει μέσα από την παραμικρή ρωγή στο δίκτυο των καθησυχαστικών εξηγήσεων, πίσω από τις οποίες οχυρώνονται οι άνθρωποι για να συγκρατήσουν τις αγωνίες τους<sup>96</sup>.

Η σύσταση του αληθοφανούς πλαισίου στις αφηγήσεις του φανταστικού στηρίζεται σε συγκεκριμένες παραμέτρους. Για παράδειγμα, σχεδόν πάντοτε γίνεται αναφορά στη φύση ή σε στοιχεία της (δέντρα, θάλασσα, φεγγάρι) τα οποία επενδύονται με μια αίσθηση του επερχόμενου, του φρικιαστικού, του “αλλιώς”. Ακόμη, στην εισαγωγή των διηγημάτων αυτών διευκρινίζεται η χρονική στιγμή, η κατάσταση του καιρού, καθορίζεται ο χώρος και, τέλος, δηλώνεται η ψυχολογική-συναισθηματική κατάσταση του ήρωα. Ακολουθούν κάποια δείγματα έναρξης βουτυραϊκών αφηγήσεων του φανταστικού:

Αυτή η βραδιά είχε σελήνη, μια σελήνη ολόγιομη ήτανε ψηλά φωτίζοντας δυνατά τα μνήματα τα μαρμαρένια, τους σταυρούς και τα δέντρα. Σα να 'τανε μέρα. Αλλά τι μέρα! Μέρα που θα 'πρεπε να 'ναι εκεί, σ' αυτό το μέρος μόνο. Ο Ζάλης καθόταν κοντά στο παράθυρο που έβλεπε στο δρόμο. Τον τάραζε η θέα των τάφων. Και δε μιλούσε. Είχε από ώρα βουβαθεί<sup>97</sup>.

Έκανε περισσότερο κρύο εκείνο το βράδυ. Ήταν αδύνατο να μην το στρώσει, κατά τα λόγια του γέρο-Πουλαρά. Εγώ και ο σύντροφός μου Χερίτης είχαμε κολλήσει στη

γωνία όπου υπήρχε μια μικροσκοπική κόλαση. Δεν ξέρω αν ανάβουν και κει, στη μεγάλη κόλαση, με ξύλα τη φωτιά, αλλ' εγώ φαντάστηκα τα ξύλα να 'ναι οι αμαρτωλοί και οι τριγμοί τους, οι τριγμοί και ο βρυγμός των οδόντων τους<sup>98</sup>.

Πανί δε φαινότανε στο πρασινόμαυρο πέλαγος, που βογγούσε και ταραζότανε μανιακά. Τα κύματα, αφρισμένα, σηκώνονταν και, σα χεροπιασμένα, σε μια γραμμή μεγάλη, τρέχανε, ορμούσαν, και με βουή ξεσπούσανε κι απλωνόντανε στην αμμουδιά. Κάποτε κάποιο μεγαλύτερο έφτανε και χτυπούσε σ' ένα βράχο μεγάλο, πεταμένο, χωσμένον εκεί στην άμμο. Και τότε πηδούσε το κύμα ψηλά, ορθωνότανε σαν άγριο άλογο μακροχαιτίκο, που ζητά να ρίξει τον καβαλάρη του<sup>99</sup>.

Σχεδόν μας είχε κλείσει το χιόνι, που πάλι ξακολουθούσε να πέφτει πυκνό. Ευτυχώς είχαμε τροφή, ξύλα για τη φωτιά, κρασί πρώτης κευθυμία άπειρη. Ο γέρο Μπαρτάλος όμως και η γυναίκα του ήταν στεναχωρημένοι και δεν είχαν όρεξη να γελάσουν με την καρδιά τους, όπως έλεγαν<sup>100</sup>.

Ο Παλάδης βρέθηκε πάλι στο χιονισμένο δρόμο, πατώντας τα χιόνια. Το χιόνι είχε σταματήσει και λίγο μόνο έπεφτε ή πετούσε δω και κει, σαν πεταλούδες του χειμώνα. Ο δρόμος που είχε πάρει ήταν πολύ ερημικός, και πάνω στο κάτασπρο σεντόνι, που τον σκέπαζε, μόνο κάτι πατήματα είχε. Προχωρούσε κι αυτός χαράζοντας ή αφήνοντας νέα ίχνη και κοιτάζοντας τα πατήματα που άφησαν τα μεγάλα γιγάντια πόδια που είχαν περάσει<sup>101</sup>.

Καθώς όμως ο αναγνώστης απομακρύνεται από αυτό το πλαίσιο προς τον πυρήνα της αφήγησης αισθάνεται ανοικειωτικά γιατί, όπως αναφέραμε, το στοιχείο του φανταστικού αρχίζει να γίνεται πιο έντονο. Μέσα σ' ένα τέτοιο κειμενικό σύμπαν όμως, το φανταστικό δεν αποκαλύπτεται σε μια αμιγή μορφή αλλά διενεργείται μια καθ' όλα καρναβαλική, φανταστική ζύμωση και απόδοση όλων των βασικών συστατικών στοιχείων του αντικειμενικά πραγματικού.

Τις πλείστες λοιπόν φορές, η πρωτοπρόσωπη ή τριτοπρόσωπη αφήγηση εστιάζει σε ένα ήρωα ο οποίος είναι μόνος και είτε περπατά, είτε βρίσκεται σ' ένα συγκεκριμένο χώρο είτε ονειρεύεται. Τα περιστατικά που συμβαίνουν στον κόσμο της πραγματικότητας ή στον κόσμο του ονείρου σκιαγραφούνται σύντομα και αποτελούν τις προεκτάσεις ενός μοναδικού κεντρικού πυρήνα/ θέματος (του φανταστικού συμβάντος). Θα εφαρμόσω - *exempli gratia* - τα όσα αναφέρονται πιο πάνω στο διήγημα «Ο καταραμένος δρόμος».

Η αφήγηση ξεκινά παρουσιάζοντας ένα αμάξι που μεταφέρει κάποιους ανθρώπους, να βρίσκεται σε ένα δρόμο εν μέσω απόλυτου σκοταδιού και ησυχίας την οποία σπάζουν κατά διαστήματα παράξενες φωνές. Ο αμαξάς και οι επιβάτες αναζητούν καταφύγιο και διανυκτερεύουν κάπου. Τότε, κατά τη διάρκεια της βραδιάς, ο αμαξάς γίνεται μάρτυρας ενός παράδοξου συμβάντος

[...] Μα τ' είναι αυτό; Ένα φως έβγαινε, φαινόταν να βγαίνει, όπως ο ήλιος έρχεται. Αλλά το φως αυτό γρήγορα, πολύ γρήγορα ερχόταν, και το μισοσκοτάδι έφευγε, διαλυόταν.

-Μα τ' είναι αυτό; Ρωτούσε τον εαυτό του κι έτρεμε.

Αισθανόταν όμως πως κάτι μεγάλο, θαύμα θα' βλεπε.

Και σε λίγο η λάμψη εκείνη έγινε δυνατή, και μεμιάς χρυσές ακτίνες ξεπετάχτηκαν ρίχνοντας γλυκό φως παντού. Και πρίν συνέρθει, ένας ήλιος μεγάλος, διπλός απ' εκείνον της ημέρας επρόβαλε.

Κάτι όμοιο με σκιά ανθρώπου, όχι άνθρωπος, φάνηκε τότε ή είδε να στέκεται κοντά του. Δε φοβήθηκε που τον είδε, σα να' ταν κοινό πράγμα αυτή η εμφάνιση.

-Για, του λέει η σκιά, το βλέπεις; Πάνε πια τα σκοτάδια της νύχτας! Φως, πάντα φως...<sup>102</sup>

Στη συνέχεια ο αμαξάς πανικοβάλλεται και ξυπνά τους υπόλοιπους λέγοντάς τους ότι πρέπει να φύγουν. Δεν ξέρουν προς τα πού να πάνε και το διήγημα τελειώνει με το αμάξι να κατευθύνεται προς το φως αστραπών που «[...] τώρα λάμπανε με μια κίνηση σα να πάλευαν μεταξύ τους...»<sup>103</sup>.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο αφηγητής του Βουτυρά εκμεταλλεύεται πλήρως το μερικό χώρο (ένας σκοτεινός δρόμος και ένα αγνώστων στοιχείων κατάλυμα) και τη μερική διάσταση των χαρακτήρων με τους οποίους ασχολείται (δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα για τον αμαξά ή τους επιβάτες), ανοίγοντας ρωγμές προς ένα δεύτερο χώρο ( «[...] ένας ήλιος μεγάλος, διπλός απ' εκείνον της ημέρας επρόβαλε») και συστήνοντας νέες μορφές («Κάτι όμοιο με σκιά ανθρώπου, όχι άνθρωπος, φάνηκε τότε ή είδε να στέκεται κοντά του»). Ένα μεμονωμένο περιστατικό – το θαύμα που είδε ο αμαξάς – τίθεται στο μέσο της αφήγησης Όσα προηγήθηκαν (αναλυτική και απτή περιγραφή του χώρου) προετοίμασαν το συμβάν γιατί πλέον ο αναγνώστης περιμένει μέσα σε τέτοιες αλλόκοτες και μυστηριώδεις συνθήκες να εκτυλιχθεί κάτι απόκοσμο, ενώ όσα ακολουθούν ως απόρροια του γεγονότος δεν λειτουργούν εφησυχαστικά μα συμπληρώνουν τη δυναμική του “θαύματος” επί του αναγνώστη.

Επομένως, όσα προκρίνονται ως συστατικά στοιχεία της αφήγησης (η περιγραφή του δρόμου και της ατμόσφαιρας, τα συναισθήματα των προσώπων) εξετάζονται και δίνονται με λεπτομερειακή περιγραφή (“μικρά καθρεφτάκια”) χωρίς ωστόσο να ενδιαφέρει η κατάληξη. Τα πλείστα διηγήματα που εντάσσουμε στις αφηγήσεις του φανταστικού δεν έχουν αξία ως έργα με ολοκληρωμένο νόημα αλλά το κέντρο βάρους πέφτει στο κεντρικό θέμα το οποίο αφενός δίνει στην αφήγηση την ταυτότητά της αφετέρου “ευθύνεται” για την *αμφι-διαστασιμότητα (bi-dimensionality)* του κειμένου. Σύμφωνα με την Chanady,

Ένα από τα πιο σημαντικά διακριτικά χαρακτηριστικά της αφήγησης του φανταστικού είναι η παρουσία στο κείμενο δύο διαφορετικών επιπέδων πραγματικότητας, του φυσικού και του υπερφυσικού [...] Αυτά τα επίπεδα είναι βάσει της λογικής αντικρουόμενα, αφού το ένα καθορίζεται από τους νόμους της συμβατικής λογικής και της εμπειρικής γνώσης, ενώ το άλλο χαρακτηρίζεται από τον κώδικα του παράλογου, της προκατάληψης και του μύθου [...] Κάθε αφήγηση που τοποθετείται στο βασίλειο της φαντασίας αποκλείεται από τον τρόπο της αφήγησης του φανταστικού αφού μόνο ένα επίπεδο πραγματικότητας περιγράφεται [...] Ένα από τα επίπεδα της πραγματικότητας – το φυσικό – πρέπει να προϋποτίθεται από το κείμενο, να επιβεβαιώνεται από τον αφηγητή και να είναι αποδεκτό από τον λανθάνοντα αναγνώστη (implied reader), ενώ το άλλο, το υπερφυσικό, είναι απορριπτό ως ασυνεπές προς τις φυσιολογικές μας προοπτικές και τη δομή της πραγματικότητας<sup>104</sup>. (δική μου μετάφραση)

Το σημείο που χαρίζει στο Βουτυρά την πρωτοτυπία και την ιδιαιτερότητά του ως διηγηματογράφου, δεν είναι τόσο η αφηγηματική του τεχνική και η επικοινωνιακή διάσταση των έργων του, όπως την περιγράψαμε μέχρι στιγμής. Ότι πραγματικά εντυπωσιάζει, είναι όταν ο Βουτυράς εφαρμόζοντας τον τρόπο αφήγησης και αναπαράστασης που είδαμε, ταυτόχρονα, επί του στενά οριοθετημένου χώρου και των ελλειπτικών χαρακτήρων, αποδίδει και ένα δεύτερο, επίσης μερικώς αποδοσμένο, σύμπαν. Ο δεύτερος κόσμος που αναδιπλώνεται σε πολλά διηγήματα του Βουτυρά δεν εντάσσεται στην απτή, μερική πραγματικότητα αλλά σε μια επάλληλη πραγματικότητα που μας δίνει την εντύπωση ότι θα μπορούσε «κατά το εικός και αναγκαίον», σύμφωνα δηλαδή με την (αριστοτελική στο *Περί Ποιητικής*) φυσική ή λογική τάξη πραγμάτων, να θεωρείται αντικειμενική πραγματικότητα.

Το αποτέλεσμα της συνύπαρξης των δυο κόσμων, ο αναγνώστης, σε επικοινωνιακό πλέον επίπεδο, το εμπεδώνει απτά, παραστατικά, *σαν να* είναι οι σελίδες του βιβλίου μικρά κάτοπτρα

μέσα στα οποία αντικαθρεφτίζεται η απόλυτη ρευστότητα μιας κατά βάση πάγιας κατάστασης. Έτσι, το πραγματικό και το φανταστικό είναι τόσο απόλυτα ταυτισμένα και εναρμονισμένα στη συνείδηση των ηρώων του Βουτυρά, ώστε εμπεδώνονται και στον αναγνώστη ως δυο στοιχεία που το ένα είναι η συνέχεια του άλλου<sup>105</sup>.

Για να επιτευχθεί η συγχώνευση των δυο κόσμων με τον επιθυμητό τρόπο του «μερικού», ο Βουτυράς χρησιμοποιεί ως ισχυρά ερείσματα το μηχανισμό της αφαίρεσης και της εντύπωσης, αφού ως πεζογράφος «[...]αφήνεται στη δύναμη της εντύπωσης και όχι της ολοκληρωμένης αναπαράστασης»<sup>106</sup>. Ο Παλαμάς συμπεραίνει ότι η αφαίρεση για τον Βουτυρά δεν είναι απλοϊκότητα αλλά η βαθύτερη κατανόηση του θέματος και καταλήγει σ' ένα στρώμα σκληρής ειρωνείας που διαπερνά τη ξεγνοιασιά και αταραξία των διηγημάτων του ενώ ταυτόχρονα η ελλειπτικότητά του υπογραμμίζεται από το θέλγητρο του υπονοουμένου<sup>107</sup>.

Οι μηχανισμοί της αφαίρεσης και της εντύπωσης συνεπικουρούν στην ενίσχυση της αφήγησης του φανταστικού με δύο τρόπους: πρώτον, αίρουν την παθητικότητα του αναγνώστη, άρση που αποτελεί βασικό σκοπό και στόχο του λογοτεχνικού τρόπου που μας ενδιαφέρει· δεύτερον, λειτουργούν και ως υποδείξεις από τον λανθάνοντα συγγραφέα στον αναγνώστη για το εάν όσα φαίνονται ακατανόητα ή ανεξήγητα στον αφηγητή είναι φυσιολογικά ή υπερφυσικά. Σύμφωνα και με την Ελέν Ταλέκ ο Βουτυράς

[...] σπάνια χρησιμοποιεί την οπτική γωνία του παντογνώστη αφηγητή. [...] Η παρεκτροπή, η υπερβολή, οι παραδοξότητες είναι σχεδόν ο κανόνας [και υπάρχει] προτίμηση για οριακές καταστάσεις εγγεγραμμένες στην κοινή καθημερινότητα. [...] Δεν επιζητά την εξαντλητική περιγραφή αλλά παίζει με την υποβολή και τη νευρώδη ελλειπτικότητα ενώ πολύ συχνή είναι και η χρήση της παρομοίωσης<sup>108</sup>.

Ως βασικά περάσματα από και προς τους κώδικες του πραγματικού και του φανταστικού θεωρώ αφενός το ρητορικό σχήμα της *παρομοίωσης* – που έχει ήδη επισημανθεί ως η σημαντικότερη υφολογική στρατηγική των αφηγήσεων του φανταστικού -, με κύριους δείκτες το «σα(ν)», «σα να», «μοιάζει να», «φαίνεται να», αφετέρου την εμφατική χρήση των *αποσιωπητικών* που έπονται κάθε πρότασης της οποίας το νόημα μοιάζει να ολοκληρώνεται συνδηλωτικά σε σχέση με κάτι άλλο πέρα ή δίπλα από την αντικειμενική πραγματικότητα.



Οι παρομοιώσεις του Βουτυρά έχουν εγκωμιαστεί από την κριτική όσο κανένα άλλο στοιχείο της γραφής του. Ο Ξενόπουλος αναγνωρίζει ότι οι περιγραφές με παρομοιώσεις είναι η αιχμή του δόρατος του Βουτυρά γιατί «[...] μαρτυρούν την πιο λεπτή παρατήρηση και την πιο ευαίσθητη ψυχή. Σε κάνουν να βλέπεις τα πράγματα πιο ζωντανά, πιο ζωηρά, πιο ψυχικά, αν επιτρέπεται να πω, παρ' αν τα έβλεπες με τα ίδια σου τα μάτια»<sup>109</sup>. Κάποια παραδείγματα βουτυραϊκών παρομοιώσεων που αποκαλύπτουν την ταυτόχρονη συνύπαρξη των κωδίκων του φανταστικού και του πραγματικού είναι τα παρακάτω:

Ένα γέλιο άκουσε ξαφνικά, ένα γέλιο που ήτανε σαν πέσιμο νερού από βρύση μαγική, σα γέλιο ερωτευμένης με άνθρωπο νεράιδας! Αυτή γελούσε, η Μέλω, μόνη της, γελούσε σα θεά της θάλασσας, με το κύμα που ερχότανε σαν ταπεινός προσκυνητής και απλωνόταν στα πόδια της<sup>110</sup>!

Στην ακρογιαλιά τρεις γυναίκες στη γραμμή, βλέποντας κατά το πέλαγος, στεκόντανε σα φαντάσματα και κάτι λέγανε!... [...] και φύγανε μαζί και γρήγορα τόσο, που μου φάνηκαν ελαφριές, σα να πετούσανε η μια πίσω απ' την άλλη<sup>111</sup>.

Τους συνοδέψαμε ύστερα όλοι, και τα μικρά, ίσαμε το ρέμα, που οι βαθράκοι φωνάζανε πολλοί μαζί, πλήθος, με κάτι φωνές σα να είχανε μαζευτεί κει, να είχανε κάνει συνάθροιση, όλες οι μάγισσες και οι στρίγκλες του κόσμου κι έκαναν κάποια μαγική, στρίγκλικια εορτή ή λειτουργία<sup>112</sup>.

Πέρα λίγο απ' τον σκονισμένο δρόμο, πάνω σε μια κολόνα αρχαία ριγμένη κάτω σαν Τιτάνας συντριμμένος απ' την πάλη με τους θεούς, ένας αδύνατος, ψηλός, με καπέλο με πολύ πλατιούς γύρους και γυρτούς σα φτερούγες γέρικου ορνέου, είχε σκαρφαλώσει<sup>113</sup>.

Ο Πέτρος Αλήτης παρουσιάζεται να θεωρεί τις παρομοιώσεις του Βουτυρά «ελάττωμα», αφού δεν γίνονται με ένα λιτό τρόπο αλλά σχεδόν πάντα έχουν ως σημείο αναφορά την αρχαία μυθολογία, το Ευαγγέλιο και τα παραμύθια:

Γιατί μεταχειρίζεται τόσο άφθονα αυτού του είδους τις παρομοιώσεις ο Βουτυράς; Σε τι θα μας ενδιαφέρουνε οι Κύκλωπες, οι Τρίτωνες, οι Βακχίδες, ο Παν, ο Δίας, ο Πολύφημος, ο Δράκοντας, ο Σατανάς, ο Άγγελος ή οι μηδικοί θεοί, σαν πρόκειται για τη σύγχρονη ζωή, σαν πρόκειται για ρεαλιστικές περιγραφές; Αυτό επιτρέπεται σ' ένα ποίημα, όχι όμως σε ρεαλιστικά έργα και καταστρέφει, πως να το πως αυτήν την πραγματικότητα [...] <sup>114</sup>.

Δεν θα μπορούσαμε να βρούμε πιο χαρακτηριστική μαρτυρία ή κριτική, που να σφραγίζει τόσο εύστοχα όσα αντιπροσωπεύει ο Βουτυράς και το έργο του. Μέσα από την “απορία της κριτικής” συστηματοποιείται η πεμπουσία του έργου του Βουτυρά η οποία τέθηκε και πιο πάνω. Η γραφή του Βουτυρά, ειδικά στις αφηγήσεις του φανταστικού, είναι ποιητική και η διηγηματογραφική παραγωγή του δεν είναι βεβαίως παραδοσιακά ρεαλιστική. Ο ρεαλισμός στα κείμενά του, σύμφωνα με τον Μαραγκόπουλο,

[...] εμπιάζει τον εαυτό του, τον υποσκάπτει, κατά τον ίδιο λανθάνοντα, κρύφιο τρόπο που η λογοτεχνική του πραγματικότητα υποσκάπτει τα θεμέλια της έγκυρης πραγματικότητας<sup>115</sup>.

Δεν ευσταθεί λοιπόν η αντίληψη ότι ο συγγραφέας καταστρέφει την πραγματικότητα αναπαριστώντας ελλειπτικά και άτεχνα τη σύγχρονη ζωή· οι αναφορές που ξενίζουν τον Αλήτη στοιχειοθετούν τον κώδικα του φανταστικού. Το φανταστικό παρεισφρεί στα κείμενα του Βουτυρά ως *μυθολογία*, δημιουργώντας συστοιχίες και αντιστοιχίες, που συμφιλιώνουν δυο κόσμους, γι’ αυτό και ο Σκίπης, την ίδια εποχή, παρατηρεί ότι η τέχνη του Βουτυρά δένει με ένα μυστικό τρόπο «[...] τόσο νόμιμα τη φανταστική και υπερφυσική άποψη της ζωής με την πιο ωμή της, τη ρεαλιστική»<sup>116</sup>.

Ο Καραντώνης χαρακτηρίζει τα διηγήματα του Βουτυρά «παραμύθια του πραγματικού κόσμου»<sup>117</sup>, ενώ ο Τσοκόπουλος συγκρίνει τη γραφή του Βουτυρά με τα έργα του Κάφκα γιατί και στις δυο περιπτώσεις η νεωτερικότητα των συγγραφέων στηρίζεται σε «[...] φαντασιώσεις, δαιμονολογικές ή παραψυχολογικές λαϊκές δοξασίες, [παραισθήσεις και παραμύθια]»<sup>118</sup>. Ακόμη, ο Ανρί Τονέ τονίζει ότι

[...] ο Βουτυράς, γνωρίζει καλύτερα από τον καθένα να ανασυνθέτει την ατμόσφαιρα των λαϊκών παραμυθιών, όχι για μόνη την απόλαυση της αφήγησης, αλλά για να ξαναβρεί τους μεγάλους αρχαίους μύθους και να δώσει έκφραση στη δική του προσωπική αγωνία μπροστά στις σκοτεινές πλευρές της ανθρώπινης φύσης<sup>119</sup>.

Η Ελέν Ταλέκ, τέλος, υπογραμμίζει ότι «[...] η μονοτονία και το γκρίζο της καθημερινότητας των απλών ανθρώπων κρύβει από κάτω μια ανεξάντλητη πρώτη ύλη για ένα παραμυθά σαν τον Βουτυρά [...]»<sup>120</sup> (δική μου πλαγιογράφηση).

Στο προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε την θεμελιώδη σημασία που διαδραματίζουν στο πλαίσιο του παραδοσιακού κυρίως φανταστικού, τα λαϊκά παραμύθια, οι παραδοσιακοί μύθοι, η θρησκεία και εν γένει οι παραδεδομένες αντιλήψεις (βλ. σ. [21] ) άρα ενισχύεται ακόμη περισσότερο το γεγονός ότι αρκετές από τις αφηγήσεις του Βουτυρά εντάσσονται στο πλαίσιο των παραδοσιακών αφηγήσεων του φανταστικού.

Περνώντας από το μητροπολιτικό μέγαρο, βλέπει κοράκια, κοράκια πλήθος να βγαίνουν απ' εκεί, έχοντας στο στόμο τους σάρκες που στάζανε αίμα, και άλλα να προσπαθούνε να μπουνε...[...] ένας κόρακας που βρισκόταν πάνω του υψώθηκε μόλις ο Ταρταμάς πλησίασε. Είδε να του έχει φαγωμένα τα μάγουλα απ' τη μια μεριά και να φαίνονται τα μισά του δόντια [...] Εμπρός του στεκόταν ένας γέρος με άσπρα γένια κοντά αλλά με ξυλιασμένο κορμί και σαν πέτρινο πρόσωπο, και ρούχο απ' την πολυκαιρία σαν ξερό ξερό πετσί [...] –Ποιος είσαι; Τον ρώτησε με θυμό έτοιμος να τον συντρίψει.-Ο Ιούδας ο Ισκαριώτης, του απάντησε αυτός με φωνή γλυκιά και αρμονική. Ο Ιούδας, ο μαθητής του Χριστού!...Τα κοράκια φωνάζανε κείνη τη στιγμή όλα μαζί<sup>121</sup>.

Η χώρα όλη το απεφάσισε επιτέλους! Έπρεπε να πολεμήσει! Το κούφιο δέντρο έπρεπε να καεί και ο Δράκοντας που ήταν μέσα, να σκοτωθεί! Ζήτησαν έναν τολμηρό. Και βρήκαν και πήραν, από τους πολλούς, τον Σμυρτιά! Αυτός ήταν αληθινό παλικάρι και από καιρό πάντα ονειρευόταν να πολεμήσει τον Δράκοντα, για να σώσει τη χώρα<sup>122</sup>.

Στη χώρα εκείνη βρισκόταν η μαγεμένη λίμνη. Την έχετε ακούσει; Μια λίμνη με νερά γλυκά αλλά βαριά σα μολύβι! Γύρω της ήταν δέντρα ψηλά, που έγερναν πάνω της τις κορυφές τους σα κοιμισμένα, σα μαγεμένα! Κια μήπως δεν ήταν; Λουλούδια και άλλα φυτά ήταν γεμάτος ο τόπος. Βουτημένα πολλά στο νερό και με σκυμμένο το κεφάλι, φαινόταν ότι ρουφούσαν ρουφούσαν...ήταν πολύ ωραία η λίμνη, αλλά ήταν μαγεμένη! Κανείς δεν πατούσε κει. Είχε νεράιδες! Ήταν σιωπηλά τα νερά εκείνα. Ίσως η νεράιδα η Σιωπή βρισκόταν εκεί ή περαστικά ήπιε νερό<sup>123</sup>!

Δεν είναι ακόμη λίγες οι φορές που ο ίδιος ο Βουτυράς πλάθει μια προσωπική μυθολογία (Στους άγνωστους Θεούς) ενισχύοντας έτσι τον αρχετυπικό σκελετό πάνω στον οποίο στηρίζει τα διηγήματά του. Είδαμε πιο πάνω ότι κατά τον Jung, οι μύθοι και τα παραμύθια είναι οι πιο διαδεδομένες μορφές έκφρασης των *αρχετύπων*, οι οποίες έχουν προσλάβει ένα συγκεκριμένο αποτύπωμα και παραδίδονται στον άνθρωπο από γενιά σε γενιά<sup>124</sup>. Στη συλλογή του Βουτυρά *Η επανάσταση των ζώων*<sup>125</sup> πλάθονται μύθοι για τη γένεση του πρώτου τσιγκούνη («Σαράκι της ανθρωπότητας»), για τη δημιουργία του ανθρώπου («Το παραμύθι της πέτρας»), ενώ πολλές

φορές οι ήρωές του σκιαγραφούνται μέσα από αρχετυπικές διαστάσεις («Το γιατρικό»<sup>126</sup>, «Το μαγαζί του Σατανά»<sup>127</sup>, «Η μαύρη γριά»<sup>128</sup>, «Το κούφιο δέντρο»<sup>129</sup>).

Ας επανέλθουμε όμως στις ρητορικές-υφολογικές τεχνικές της παρομοίωσης και των αποσιωπητικών, για να τονίσουμε ότι εκτός από το να επιτρέπουν την επικοινωνία μεταξύ των κωδίκων του πραγματικού και του φανταστικού, βοηθούν και στη δημιουργία αντιστικτικών ζευγών ως δομικών υλικών της αφήγησης. Υπάρχουν δύο τέτοιες περιπτώσεις αντίστιξης.

Στην πρώτη εντοπίζουμε τα αντιστικτικά εκείνα ζεύγη των οποίων τα στοιχεία είναι διαμετρικά αντίθετα, αλλά συνυπάρχουν στον ίδιο κόσμο: πρόκειται δηλαδή για δύο καταστάσεις ξεχωριστά εδραιωμένες στη συνείδηση του αναγνώστη, για παράδειγμα οι ζωντανοί και οι νεκροί, ο συνδυασμός των οποίων μέσα από την παρομοίωση και τα αποσιωπητικά προκαλεί στον αναγνώστη έκπληξη, κάτι το οποίο, κατά τον Τοντόροφ, αποτελεί ένα εκ των οποίων ουκ άνευ γνώρισμα της αφήγησης του φανταστικού. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν τα αντιστικτικά ζεύγη ζωντανοί-νεκροί, άνθρωποι-πνεύματα (καλά και κακά), έρωτας-θάνατος/κακό, πραγματικότητα-όνειρο, μνήμη/ανάμνηση-λήθη.

Στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει ειδική μνεία στη σχέση του Βουτυρά με τα όνειρα. Το 1933 ο συγγραφέας δίνει μια διάλεξη με τίτλο *Τα σύμβολα στα όνειρα* (δημοσιεύτηκε αυτοτελώς) όπου διασαφηνίζει το περιεχόμενο και τη σημασία των ονείρων γι' αυτόν ως άνθρωπο και ως συγγραφέα. Με τα όνειρα, αναφέρει, αποκαλύπτεται στον άνθρωπο μια άλλη ζωή, παράδοση, η οποία είναι αυτόνομη<sup>130</sup>. Αποσυνδέει το όνειρο από τη διαδικασία του ύπνου και ακυρώνει την μεταξύ τους σχέση αναφέροντας ότι κάποιος μπορεί να είναι ξύπνιος και το όνειρο να εξακολουθεί

«[...] ξύπνησα ξαφνικά, αλλά τ' όνειρο εξακολουθούσε. Μια ακτίνα είδα τότε να βγαίνει απ' το κεφάλι μου με πορτοκαλί χρώμα, που φώτιζε κάτι πρόσωπα που εκινούντο σα να 'φευγαν μισοσβυσμένα και να μικραίνουν»<sup>131</sup>

Διηγείται έπειτα προσωπικές του εμπειρίες τις οποίες όμως ο αναγνώστης του έργου του αναγνωρίζει και μέσα στα κείμενά του. Η ζωή εκείνη που “φτιάχνεται” από όνειρα, ζει με την ίδια “ορμή” και “ευρωστία” σαν να ήταν πραγματική. Ο Βουτυράς αποδίδει με μια λέξη τη ζωή μας στη γη ως «ονειρόδραμα»<sup>132</sup>, κατοχυρώνοντας μέσα από τη συγκεκριμένη σύνθετη λέξη την προσωπική του ιδεολογία περί της διττής φύσης των πάντων.

Το στοιχείο του ονείρου βρίσκεται σε κάθε σχεδόν διήγημά του, για να προσφέρει στον ήρωα και τον αναγνώστη ό,τι δεν μπορεί να του προσφέρει η πραγματικότητα<sup>133</sup>. Τα πάντα αναπλάθονται και εμβαθύνονται ονειρικό τω τρόπω και η αφήγηση επενδύεται με ασαφές πλαίσιο και μυστικότητα «[...] που τυλίγει όλα γύρω τα πράγματα του κόσμου και τις σκέψεις του νου, την αλήθεια και την πραγματικότητα, μ' ένα τράβηγμα ονείρου»<sup>134</sup>. Σε πάρα πολλές περιπτώσεις ο Βουτυράς “βάζει” έναν από τους ήρωες να εκφέρει την ιστορία σε κάποιους άλλους ως όνειρο («Η δύναμη του ονείρου»<sup>135</sup>, «Ο καταραμένος δρόμος»<sup>136</sup>, «Η μαύρη φορεσιά»<sup>137</sup>, «Το καράβι του θανάτου»<sup>138</sup>, «Τους τριγύριζε»<sup>139</sup>).

Τα όνειρα των ηρώων του Βουτυρά είναι πάντα συμβολικά και ο ονειρικός συμβολισμός εδραιώνεται ως ο «[...] αγαπημένος τρόπος [του] για τον εγκιβωτισμό ιστοριών και την προοικονομία»<sup>140</sup>. Τέλος, πρέπει να επισημάνουμε και πάλι ότι το όνειρο ως υφολογικό εργαλείο που χρησιμοποιείται στις αφηγήσεις του φανταστικού απαλλάσσει – όπως προαναφέρθηκε – την πραγματικότητα από την εκλογίκευση, την τάξη και την αρμονία, και προβάλλει μια ασύνηθη επιλογή οργάνωσης των πραγμάτων μέσω της οποίας ο άνθρωπος απελευθερώνεται και γίνεται άλλος<sup>141</sup>. Στους *Κάλπικους πολιτισμούς* βρίσκουμε ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της θεώρησης του Βουτυρά για τα όνειρα:

[...] και κάθε βράδυ θα είχα και ένα κομμάτι περασμένης ζωής που μου το έφερνε ο ύπνος. Και μου φαινόταν κάποτε πως αυτό που έβλεπα τ' όνειρο ήταν η πραγματικότητα, που ξαναζούσα και αυτό που βρισκόμουν τώρα, αυτό ήταν τ' όνειρο!...<sup>142</sup>

Στη δεύτερη περίπτωση τα αντιστικτικά ζεύγη είναι προϊόντα διχασμού και μεταμόρφωσης: πιο συγκεκριμένα, στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος και άνθρωποι δεν συνδυάζονται πλέον με κάτι άλλο, αλλά μεταμορφώνονται σε κάτι άλλο, με αποτέλεσμα τα δέντρα ή τα πουλιά ή οι ίδιοι οι άνθρωποι να παρουσιάζονται ως διχασμένες οντότητες, που ανήκουν σε δύο διαφορετικούς κόσμους. Ενδεικτικά παραδείγματα της δυαδικής αυτής παρουσίασης των πραγμάτων είναι τα πιο κάτω:

Ησυχία τόσων ανθρώπων που κίτρινοι, σιωπηλοί τρώγανε με μάτια θαμπά, σα νεκροί, σα να 'χανε νεκροί σηκωθεί απ' τους τάφους τους και τρώγανε [...] Η μυρουδιά εκείνη που 'χαν όλοι, όταν μιλούσε, πιο δυνατά μου ερχόταν, σα να 'χε ανοίξει κοντά εκεί τάφος, τάφος και μιλούσε, που μέσα του βρισκόταν άλιωτος ο νεκρός ακόμα...<sup>143</sup>

Καλοκαιρινό σωστό σπίτι, αλλά τι ρυθμός ήταν εκείνος! Τι πυραμίδες, τι πύργοι, τι θόλοι! Μ' όλο τον ήλιο που τον έλουζε, το είδε σκυθρωπό, σκυθρωπό, και του φάνηκε ακόμα να 'χε, σα να 'βλεπε σε πρόσωπο ανθρώπου, κάτι το μανιακό ή το τρελό. Δε μπορούσε να 'ταν αλλιώς παρά ότι ιδιότροπος πολύ ή τρελός θα το 'χε χτίσει και του 'δωσε και την τρέλα την μαρμαρωμένη<sup>144</sup>.

[...] να σου πω... Δε ξέρω τι μου 'ρθε, μου φαίνεται πως μοιάζει αυτός ο αγριότραγος με άνθρωπο!... Έχει κάτι του ανθρώπου!... Σου ορκίζομαι! [...] Ή σαν άνθρωπος είναι ή δεν είναι, είπε απότομα εμείς θα τον φαμε! Σε λίγη ώρα ο τράγος, περασμένος στη σούβλα, γύριζε σιγά, αργά πάνω στη φωτιά [...] Ξαφνικά του φάνηκε πως ήταν άνθρωπος αυτός που γύριζε στη σούβλα περασμένος [...] Μα αλήθεια μην είναι άνθρωπος σωστός; ρώτησε τον εαυτό του μετά λίγη σιωπή. Μπα δε θα το βλέπανε, βρε κουτέ, και οι άλλοι; Να τα πόδια του, πόδια ζώου! Το κεφάλι; Το κεφάλι είναι τράγου! [...] Όχι, όχι, δεν είναι, είναι άνθρωπος σωστός! Μα βρε, δε θα τα βλέπανε; Και αν είναι... [...] Τα κρέατα μοιρασθήκανε, και αρχίσανε να τα τρανε [...] Ποιος θα φαι το κεφάλι; Δε μ' αρέσει, νομίζω πως είναι ανθρώπινο! Ο Μαλέας έτριξε τα δόντια του σιγά. Εγώ το θέλω! είπε [...] κοιμήθηκε έναν βαρύ ύπνο, αλλά γεμάτον όνειρα [...] του φάνηκε να 'δε επιθυμία να πηδήξει σαν εύθυμο κατσίκι... πήδησε σ' ένα κάθισμα ελαφρός, όπως του φάνηκε, σαν αγριοκάτσικο, και φώναξε με πείσμα: Έ έτσι θέλω, έτσι θέλω!... Έγινα!... Τι θέλεις τώρα<sup>145</sup>;

Το στοιχείο της μεταμόρφωσης<sup>146</sup> εντάσσεται στη λογική του διττού, αναδιπλασιασμένου κόσμου που προτείνουν τα διηγήματα του Βουτυρά. Τα ρευστά όρια που παραβιάζονται και επιτρέπουν τη διάλυση των μορφών και των σχημάτων, αφορούν κυρίως στον κόσμο του ανθρώπου και στο ζωϊκό βασίλειο. Πολύ συχνά ο αναγνώστης και ο ήρωας μετεωρίζεται μεταξύ της ανθρώπινης και ζωϊκής μορφής και συμπεριφοράς. Ο Βουτυράς ως «σύγχρονος Λουκιανός»<sup>147</sup> με την πλούσια φαντασία και την σπάνια περιγραφικότητα που τον διακρίνει επιδεικνύει τεράστιο ενδιαφέρον όχι μόνο για τον κόσμο των ανθρώπων αλλά και για το ζωϊκό βασίλειο<sup>148</sup>.

Οι χαρακτήρες στο έργο του Βουτυρά είτε υπόκεινται οι ίδιοι μεταμόρφωση και γίνονται κάποιο ζώο («Ο αγριότραγος», «Η γατούλα»<sup>149</sup>, «Το σαράκι της ανθρωπότητας»<sup>150</sup>, «Η τιμωρία»<sup>151</sup>), είτε επικοινωνούν με τα ζώα και η αλληλεπίδρασή τους είναι πιο δυναμική («Το μαύρο βόδι»<sup>152</sup>, «Επανάσταση των ζώων»<sup>153</sup>), είτε χρησιμοποιούνται τόσο έντονα και συχνά παρομοιώσεις ενός ήρωα με ένα ζώο, που η ανθρώπινη φύση του αφομοιώνεται από τη δύναμη

της παρομοίωσης («Ο ρημάχτης»<sup>154</sup>, «Ο καταραμένος»<sup>155</sup>). Ας μην ξεχνάμε στο σημείο αυτό ότι και ο Κάφκα – ο κατεξοχήν εισηγητής του φανταστικού – δημιούργησε νέα δεδομένα στο χώρο καλλιτεχνικής δημιουργίας όταν παρουσίασε στον αναγνώστη τον Γκρέγκορ Σάμσα που εν μια νυκτί μεταμορφώθηκε σε ένα είδος κατσαρίδας<sup>156</sup>.

Η παρουσία δυο κόσμων στα βουτυραϊκά διηγήματα που εξετάζουμε μπορεί και επιτυγχάνεται μέσα από μια διπλασιασμένη ροϊκή δύναμη του αφηγηματικού λόγου, αφού τα πάντα στο Βουτυρά περιγράφονται διττώ τω τρόπω. Έτσι, ο κόσμος των διηγημάτων του δίνεται μέσα από μια συγκεκριμένη στρατηγική και μπορεί κανείς να εντοπίσει τους συναφείς τρόπους αναδίπλωσης της αφήγησης. Η δυναμική των αντιστίξεων διατρέχει τα συστατικά στοιχεία κάθε διηγήματος, ενισχύοντας την πυκνότητα της αφήγησης του φανταστικού, θεμελιωδέστερη προϋπόθεση της οποίας είναι, και στο σημείο αυτό συμφωνούν οι μελετητές της, η ταυτόχρονη παρουσία στο κείμενο των κωδίκων του πραγματικού και του φανταστικού, ώστε να ενισχύεται η αμφι-διαστασιμότητα.

Παρ' όλ' αυτά, η διπλασιασμένη φύση των πραγμάτων δεν αυξάνει ούτε διευρύνει τη θέαση του αναγνώστη. Είναι ίσως η μοναδική περίπτωση κατά την οποία η έννοια του διπλασιασμένου λειτουργεί αφαιρετικά και μάλιστα σε δυο επίπεδα: στο κειμενικό επίπεδο αφού ο χώρος της αφήγησης μοιράζεται για να μπορέσει να χωρέσει *στο περίπου* την περιγραφή δύο ουσιαστικά φύσεων, και στο επικοινωνιακό επίπεδο γιατί αν φανταστούμε ότι ο αναγνώστης βλέπει τον κόσμο του διηγήματος από ένα συγκεκριμένο παράθυρο, τότε αυτό το παράθυρο θα δείχνει ένα μόνο μέρος από τη μια κατάσταση και ένα από την άλλη, απασχολώντας το φακό του ματιού του μυαλού του αναγνώστη ένθεν και ένθεν.

Εάν η σπερμοφάλαινα στο πολύ γνωστό μυθιστόρημα του Melville ήταν αφηγητής και περιέγραφε όσα έβλεπε

[...] με τα δύο της μάτια να βρίσκονται στη θέση των αυτιών του ανθρώπου και ως εκ τούτου έχοντας ένα οπτικό πεδίο περίπου τριάντα μοιρών μπροστά από την πλάγια και κάθετη οπτική της ακτίνα και ένα οπτικό πεδίο άλλων τριάντα μοιρών περίπου πίσω της [...] σχηματίζοντας δυο καθαρές εικόνες και όχι μια μες το μυαλό<sup>157</sup>,

τότε ο αφηγητής του Βουτυρά θα συνιστούσε μια παραλλαγή του είδους με μια διαφορά: στο κάθε μάτι θα είχε δυο ίριδες αντί για μια που θα αντιπροσώπευαν τους δύο κώδικες που συνυφαίνονται

στην αφήγηση του φανταστικού, τον κώδικα του φυσικού και του υπερ-φυσικού. Έτσι, θα κοίταζε με τα πελώρια λοξά του μάτια, επενδύοντας τα πάντα με μια δεύτερη φύση, και θα τα περιέγραφε με ακρίβεια και απτότητα, σα να καθρεφτίζονταν σε μικρά καθρεφτάκια.

Έλενα Ματσούγγου



- <sup>1</sup> Lhote, Andre, *De la palette à l' Ecrivoire*, Correa, Παρίσι 1946
- <sup>2</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το κακούργημα του ιερέως» (1900), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 411-413
- <sup>3</sup> Νιρβάνας, Παύλος, «Ο άνθρωπος-διήγημα» (1924), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, (519-521)
- <sup>4</sup> Bakhtin, M. M., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (1963), Αλεξάνδρα Ιωαννίδου (μετφρ.), Β. Χατσηβασιλείου (πρόλογ. ), Πόλις, Αθήνα 2000, 176,178
- <sup>5</sup> Ο.π., 240
- <sup>6</sup> Γκόλφης, Ρήγας, «Δ. Βουτυρά: «Ο Λαγκάς και άλλα διηγήματα. Αλεξάντρεια 1915. έκδοση του περιοδικού «Γράμματα» (1916), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, (467-468)
- <sup>7</sup> Τσοκόπουλος, Βάσιας, «Εισαγωγή», *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 22 (21-50)
- <sup>8</sup> Αλήτης, Πέτρος, «Δημοσθένης Βουτυράς» (1917), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 467 (449-468)
- <sup>9</sup> Ο.π., 455
- <sup>10</sup> Ο.π., 460. Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ., «Δημοσθένη Βουτυρά: «Το γκρέμισμα των θεών και άλλα διηγήματα» (1922), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Γ', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995, 391 (390-391)
- <sup>11</sup> Κουκούλας, Λέων, «Εξ αφορμής της «Ζωής αρρωστέμενης» (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995, 531 (515-532). Καραντώνης, Δημήτρης, «Ανάμεσα σε όνειρο και πραγματικότητα», *Νέα Εστία*, τεύχ. 755, Αθήνα 1958, 4 (4-6)
- <sup>12</sup> Αλήτης, Πέτρος, «Δημοσθένης Βουτυράς» (1917), 460 (449-468). Βάλσας, Μίμης, «Το νεοελληνικό πνευματικό κίνημα» (1920), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 512 (510-512)
- <sup>13</sup> Χάρης, Πέτρος, «Το διήγημα, ο Βουτυράς και η ελληνική κριτική», *Νέα Εστία*, τεύχ. 755, Αθήνα 1958, 68 (61-68)
- <sup>14</sup> Πολιτάρχης Γ. Μ., *Πρόσωπα και Ιδέες: Παλαμάς, Βουτυράς, Ουράνης, Πόρφυρας, Καραγάτσης, Κοτζιούλας και άλλα δοκίμια*, εκδόσεις Το ελληνικό βιβλίο, Αθήνα 1963, 91-92 (85-96)
- <sup>15</sup> Ο.π., 93 (85-96)
- <sup>16</sup> Τσίρκας, Στρατής, «Ο διηγηματογράφος Δημοσθένης Ν. Βουτυράς», *Αλεξανδρινή Λογοτεχνία*, Αλεξάνδρεια 1948, 37 (28-48)
- <sup>17</sup> Τερζάκης, Άγγελος, «Μικρή κριτική ανθολογία» [*Νέα Εστία*, τεύχ. 190, (1934)], *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχ. 40, 1958, 220 (216-221)
- <sup>18</sup> Τονέ, Ανρί, «Το φανταστικό στη νεοελληνική λογοτεχνία: η περίπτωση του Δημοσθένη Βουτυρά», Βέρα Βασαρδάνη (μετφρ.), *Διαβάζω*, αριθμ. 298, Αθήνα 1992, 39 (37-44)
- <sup>19</sup> Καραντώνης, Δημήτρης, «Ανάμεσα σ' όνειρο και πραγματικότητα», 6 (4-6)
- <sup>20</sup> Τσοκόπουλος, Βάσιας, «Η μετάβαση από την ύπαιθρο στην πόλη: Ιστορικές παράμετροι του έργου του Δ. Βουτυρά», *Διαβάζω*, αριθμ. 298, Αθήνα 1992, 30 (27-30)
- <sup>21</sup> Χάρης, Πέτρος, «Το διήγημα, ο Βουτυράς και η ελληνική κριτική», 65, 68 (61-68)
- <sup>22</sup> *Στη χώρα των σοφών και των αγρίων* (1927), *Μέσ' τους ανθρωποφάγους* (1928), *Ανάσταση νεκρών* (1929), *Από τη γη στον Άρη* (1929), *Στους Άγνωστους Θεούς* (1930), *Επανάσταση των ζώων* (1931), *Η όρνιθα ζύνοντας το μάτι της* (1932), *Ύστερα από εκατομμύρια χρόνια* (1932), *Μέρες Τρόμου* (1932), *Τα σύμβολα στα όνειρα* (1933), *Κάλπικοι πολιτισμοί* (1934), *Μιλούν και οι νεκροί* (1934), *Το τραγούδι του κρεμασμένου* (1935), *Νύχτες μαγείας* (1938), *Το σπίτι των ερπετών* (1939), *Ερωτας στους τάφους* (1943), *Τρικυμίες* (1945), *Αργό ξημέρωμα* (1950)
- <sup>23</sup> Αλεξίου, Στυλιανός, «Πρωτότυπος διηγηματογράφος: η ανάγκη για επανεκτίμηση του έργου του Δημοσθένη Βουτυρά», *Επτά Ημέρες – Η καθημερινή*, 8 Νοέμβ. 1998, 9 (6-9)
- <sup>24</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη Φανταστική Λογοτεχνία*, Α. Παρίση (μετφρ.), Οδυσσεάς, Αθήνα 1991, 115
- <sup>25</sup> Τονέ, Ανρί, «Το φανταστικό στη νεοελληνική λογοτεχνία: η περίπτωση του Δημοσθένη Βουτυρά», 37 (37-44)
- <sup>26</sup> Bessiere, Irene, *Le récit fantastique: la poétique de l' incertain*, Librairie Larousse, Παρίσι 1974, 68. «Dans ce moment transitoire de déséquilibre, apparait le récit fantastique qui, a recueillir deux éléments du vraisemblable exclusifs, fait de la lettre le moyen de lire l' improbable, c' est-a-dire l' irrecevable»
- <sup>27</sup> Τσοκόπουλος, Βάσιας, «Εισαγωγή», Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 14 (11-28)
- <sup>28</sup> Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, Princeton 1976, 119
- <sup>29</sup> Τσοκόπουλος, Βάσιας, «Εισαγωγή», Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 30 (21-50)
- <sup>30</sup> Βασαρδάνη, Βέρα, «Ελκυστική θεματογραφία: αντλούσε τα θέματά του από όλη την γκάμα της ανθρώπινης και της κοινωνικής ζωής», *Επτά Ημέρες – Η καθημερινή*, 8 Νοέμβ. 1998, 14 (11-14)

- <sup>31</sup> Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, 150
- <sup>32</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, *Από τη Γη στον Άρη*, Αθήνα 1929, 5, 118
- <sup>33</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Αγορά καρδιών», *Η Επανάσταση των ζώων και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός οίκος Δημητρακάκου Α.Ε., εν Αθήναις 1931, 19 (16-23)
- <sup>34</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Ο νέος άνθρωπος», *Η Επανάσταση των ζώων και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός οίκος Δημητρακάκου Α.Ε., εν Αθήναις 1931, 158 (156-167)
- <sup>35</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Ύστερα από εκατομμύρια χρόνια», *Ύστερα από εκατομμύρια χρόνια και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός οίκος Πέτρου Δημητράκου Α.Ε., Αθήναι 1932, 1-5 (1-11)
- <sup>36</sup> Κοτζιούλας, Γιώργος, *Δημοκρατία* περ. Β', φλ 4, 3 Ιουλίου 1932, 7
- <sup>37</sup> Βρισμιτζάκης, Γιώργος, «Δημοσθένης Βουτυράς»(1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 514 (512-515)
- <sup>38</sup> Χάρης, Πέτρος, «Το διήγημα, ο Βουτυράς και η ελληνική κριτική» (1958), 63 (61-68)
- <sup>39</sup> Κοτζιούλας, Γιώργος, *Δημοκρατία* περ. Β', φλ 4, 3 Ιουλίου 1932, 5
- <sup>40</sup> Βλ. τις περιπέτειες που ο ίδιος περιγράφει ότι πέρασε ως παιδί και τον τρόπο που αντιδρούσε μπροστά σε κάθε αντιξοότητα. Πάντα ονειρεύεται ότι φεύγει και οραματίζεται να ιδρύσει δικό του κράτος. Βουτυράς, Δημοσθένης, «Η Αυτοβιογραφία του», *Νέα Εστία*, τεύχ. 755, Αθήνα 1958, (9-12)
- <sup>41</sup> Ανθίας, Τεύκρος, «Ο Δημοσθένης Βουτυράς: ένας κορυφαίος Έλληνας διηγηματογράφος- Στη φιλολογική ταβέρνα, μια απλή ζωή – Το έργο του: κοινωνική ανατομία», εφημ. *Πρωινή*, 16 Σεπτ. 1934
- <sup>42</sup> Παρορίτης, Κώστας, «Το πρόβλημα Βουτυρά» (1924), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 472 (469-483)
- <sup>43</sup> Ο.π., 472
- <sup>44</sup> Ταλέκ, Ελέν, «Η ανασύσταση του πραγματικού στο έργο του Βουτυρά: ένας υποκειμενικός ρεαλιστής», Βέρα Βασαρδάνη (μετφρ.), *Διαβάζω*, αριθμ. 298, 1992, 36 (34-36)
- <sup>45</sup> Αλεξίου, Στυλιανός, «Πρωτότυπος διηγηματογράφος: η ανάγκη για επανεκτίμηση του έργου του Δημοσθένη Βουτυρά», 6 (6-9)
- <sup>46</sup> Φράγκος, Αναστάσιος, «Δημοσθένης Βουτυράς» (1927), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. ΣΤ', Εκδόσεις «Παραρλάμα», Αθήνα 2009, 438 (435-444). Κοτζιούλας, Γιώργος, *Δημοκρατία* περ. Β', φλ 4, 3 Ιουλίου 1932, 1. Γιαλούρης, Αντώνης, «Ο διηγηματογράφος Δημοσθένης Βουτυράς (κριτικό σημείωμα)», περιοδ. *Ο λόγος*, (Απρίλης 1922), 261 (247-264). Βαρίκας Βάσος, «Δημοσθένης Βουτυράς», εφημ *Τα Νέα*, 1951. Βάλας, Μίμης, «Το νεοελληνικό πνευματικό κίνημα» (1920), 511 (510-512)
- <sup>47</sup> Ξενοπούλου, Γρηγόριος, «Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς» (1958), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 493 (478-508)
- <sup>48</sup> Ξενοπούλου, Γρηγόριος, «Νικόλαος Επισκοπόπουλος παιδικές και νεανικές αναμνήσεις» (1946), Νικόλαος Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989, 177-184 (169-188)
- <sup>49</sup> Ξενοπούλου, Γρηγόριος, «Νικόλαος Επισκοπόπουλος» (1895), Νικόλαος Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989, 136-137 (135-146)
- <sup>50</sup> Ντουλιά, Χριστίνα, «Ο Ε. Α. Πόε και το ελληνικό «παράξενο» διήγημα», *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες Θεωρία-Γραφή-Πρόσληψη*, Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού – Σοφία Ντενίση (επιμέλ.), Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας - εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2009, 404 (390-404)
- <sup>51</sup> Νιρβάνας, Παύλος, «Nicolas Segur (Ν. Επισκοπόπουλος)» (1933), Νικόλαος Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989, 153 (151-167)
- <sup>52</sup> Ξενοπούλου, Γρηγόριος, «Νικόλαος Επισκοπόπουλος» (1895), 140, 141(135-146)
- <sup>53</sup> Νιρβάνας, Παύλος, «Nicolas Segur (Ν. Επισκοπόπουλος)» (1933), 154 (151-167)
- <sup>54</sup> Ξενοπούλου, Γρηγόριος, «Nicolas Segur (Ν. Επισκοπόπουλος)»(1933), 143 (135-146)
- <sup>55</sup> Παλαμάς, Κωστής, «Ν. Επισκοπόπουλος: «Τα διηγήματα του Δειλινού» (1899), Νικόλαος Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989, (147-150)
- <sup>56</sup> Τσοκόπουλος, Βάσιας, «Εισαγωγή», *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 22 (21-50)
- <sup>57</sup> Φαβρ Κριστόφ, «Μικρή κριτική ανθολογία» [Επιστολή προς τον Βουτυρά (1929)], *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχ. 40, 1958, 216-221 (218)
- <sup>58</sup> Αλεξίου, Στυλιανός, «Δημοσθένης Βουτυράς», *Αφιέρωμα στον Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο*, εκδόσεις Αθ. Γιαννόπουλου, Θεσ/νίκη-Αθήνα 1990, 31 (25-33)
- <sup>59</sup> Τσοκόπουλος Βάσιας, «Εισαγωγή», *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 25 (21-50)
- <sup>60</sup> Ανθίας, Τεύκρος, «Ο Δημοσθένης Βουτυράς: ένας κορυφαίος Έλληνας διηγηματογράφος- Στη φιλολογική ταβέρνα, μια απλή ζωή – Το έργο του: κοινωνική ανατομία», εφημ. *Πρωινή*, 16 Σεπτ. 1934
- <sup>61</sup> Κουκούλας, Λέων, «Εξ αφορμής της «Ζωής αρρωστέμενης» (1921), 530 (515-532)
- <sup>62</sup> Ξενοπούλου, Γρηγόριος, «Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς» (1958), 478, 482 (478-508)

- <sup>63</sup> Αγγελάτος, Δημήτρης, «Εντός και εκτός της *Αλληθοφάνειας* η θεωρία και η κριτική του διηγήματος στο β' ήμισυ του 19<sup>ου</sup> αιώνα», *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες Θεωρία-Γραφή-Πρόσληψη*, 30, 36 (29-43)
- <sup>64</sup> Ξενόπουλος, Γρηγόριος, «Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς» (1958), 489 (478-508)
- <sup>65</sup> Σαχίνης, Απόστολος, [Αιμ. Χουρμούζιος, *Αναζητήσεις*, εκδ. Ίκαρος, (1945)], *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχ. 40, 1958, 216-221 (220)
- <sup>66</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Παπás ειδωλολάτρης», *Παπás ειδωλολάτρης και άλλα διηγήματα* (1920), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 348-349 (324-359)
- <sup>67</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Να φοβάσαι», *Φως στο σκοτάδι και άλλα διηγήματα* (1923), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Δ', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 374 (374-377)
- <sup>68</sup> Ξενόπουλος, Γρηγόριος, «Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς», (1958), 489 (478-508)
- <sup>69</sup> Αγγελάτος, Δημήτρης, «Εντός και εκτός της *Αλληθοφάνειας* η θεωρία και η κριτική του διηγήματος στο β' ήμισυ του 19<sup>ου</sup> αιώνα», 42 (29-43)
- <sup>70</sup> Ξενόπουλος, Γρηγόριος, «Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς» (1958), 494, 487 (478-508)
- <sup>71</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Ο πεθαμένος φίλος», *Παπás ειδωλολάτρης και άλλα διηγήματα* (1920), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 223 (223-239)
- <sup>72</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Μακριά απ' τον κόσμο», *Μακριά απ' τον κόσμο και άλλα διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Γ', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995, 125 (97-132)
- <sup>73</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το καράβι του θανάτου», *Διωγμένη αγάπη και άλλα διηγήματα* (1923), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Δ', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 223 (220-229)
- <sup>74</sup> Κοτζιούλας, Γιώργος, Δημοκρατία περ. Β', φλ 4, 3 Ιουλίου 1932, 7
- <sup>75</sup> Βρισμιτζάκης, Γιώργος, «Δημοσθένης Βουτυράς» (1921), 515 (512-515)
- <sup>76</sup> Σταυρόπουλος, Γ., «Ο θρήνος των βοδιών» (1923), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 525 (524-526)
- <sup>77</sup> Μαλακάσης, Μιλτιάδης, «Ποιος ο: Δημοσθένης Βουτυράς» (1934), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 508 (508-511)
- <sup>78</sup> Ανθίας, Τεύκρος, «Ο Δημοσθένης Βουτυράς: ένας κορυφαίος Έλληνας διηγηματογράφος- Στη φιλολογική ταβέρνα, μια απλή ζωή – Το έργο του: κοινωνική ανατομία», εφημ. *Πρωινή*, 16 Σεπτ. 1934
- <sup>79</sup> Χάρης, Πέτρος, «Το διήγημα, ο Βουτυράς και η ελληνική κριτική» (1958), 67 (61-68)
- <sup>80</sup> Τσίρκας, Στρατής, «Ο διηγηματογράφος Δημοσθένης Ν. Βουτυράς» (1948), 43 (28-48)
- <sup>81</sup> Γκόρπας, Θωμάς, *Περιπετειώδες κοινωνικό και μαύρο νεοελληνικό αφήγημα*, τόμ. Α', Σίσυφος, Αθήνα 1981, 22
- <sup>82</sup> «Preface»: *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, (επιμέλ.: Collins R. A. – Pearce H. D), Greenwood Press, Wesport – Λονδίνο 1985, xii (xi-xii)
- <sup>83</sup> Schwartz, Richard Alan, «The Fantastic in Contemporary Fiction»: *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, (επιμέλ.: Collins R. A. – Pearce H. D), Greenwood Press, Wesport – Λονδίνο 1985, 27-30 (27-32)
- <sup>84</sup> Βασαρδάνη, Βέρα, «Δημοσθένης Βουτυράς», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο (1900-1914)*, τόμ. Γ', Σοκόλης, Αθήνα 1997, 302-303 (280-322)
- <sup>85</sup> Τερζάκης, Άγγελος, «Δημοσθένης Βουτυράς», *Νέα Εστία*, αριθμ. 190, 1934, (1015-1022)
- <sup>86</sup> Παπαλεοντίου, Λευτέρης, «Οι παράλληλοι δρόμοι του Δημοσθένη Βουτυρά και του Νίκου Νικολαΐδη», *Ελίτροχος*, τεύχ. 13, 1998, 80-81 (76-84)
- <sup>87</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το ερημόσπιτο», *Ο Λαγκάς και άλλα διηγήματα* (1903), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 1150 (149-154)
- <sup>88</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Παραρλάμα», *Ο Λαγκάς και άλλα διηγήματα* (1903), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 141 (139-142)
- <sup>89</sup> Τσοκόπουλος Βάσιας, «Εισαγωγή», *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 25, 27 (21-50)
- <sup>90</sup> Ο.π., 45 (21-50)
- <sup>91</sup> Σαχίνης, Απόστολος, [Αιμ. Χουρμούζιος, *Αναζητήσεις*, εκδ. Ίκαρος, (1945)], *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχ. 40, 1958, 216-221 (220)
- <sup>92</sup> Γκόλφης, Ρήγας, «Δ. Βουτυρά: «Ο Λαγκάς και άλλα διηγήματα. Αλεξάντρεια 1915. έκδοση του περιοδικού «Γράμματα» (1916), 468 (467-468)
- <sup>93</sup> Ξενόπουλος, Γρηγόριος, «Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς» (1958), 493 (478-508)
- <sup>94</sup> Μαραγκόπουλος, Άρης, «Η μαύρη γοητεία του Βουτυρά», *Η Καθημερινή*, εφημ, 1998, 22

- <sup>95</sup> Νιρβάνας, Παύλος, «Ένας διηγηματογράφος» (1920), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 471 (469-472)
- <sup>96</sup> Τονέ, Ανρί, «Το φανταστικό στη νεοελληνική λογοτεχνία: η περίπτωση του Δημοσθένη Βουτυρά», 44 (37-44)
- <sup>97</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Η μαύρη φορεσιά», *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Γ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995, 203 (203-213)
- <sup>98</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Μάχη φαντασμάτων», *Μακριά απ' τον κόσμο και άλλα διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Γ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995, 223 (223-226)
- <sup>99</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Οι τρεις γριές», *Τριανταδό διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 34 (34-41)
- <sup>100</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Μιλούν και οι νεκροί;», *Μιλούν και οι νεκροί*; Η βιβλιοθήκη των Αθηνών, Αθήναι 1934, 3 (3-6)
- <sup>101</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Τροφή στο θάνατο», *Τροφή στο θάνατο* (1926), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. ΣΤ΄, Εκδόσεις «Παραρλάμα», Αθήνα 2009, 139 (139-158)
- <sup>102</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Ο καταραμένος δρόμος», *Τριανταδό διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 188-189 (187-190)
- <sup>103</sup> Ο.π., 190 (187-190)
- <sup>104</sup> Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Garland Publishing Inc., Νέα Υόρκη - Λονδίνο 1985, 9-10
- <sup>105</sup> Τσοκόπουλος, Βάσιας, «Εισαγωγή», *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 14 (11-28)
- <sup>106</sup> Αθανασόπουλος, Βαγγέλης, *Οι Μάσκες του Ρεαλισμού: εκδοχές του νεοελληνικού αφηγηματικού λόγου*, τόμ. Β΄, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, 194
- <sup>107</sup> Παλαμάς, Κωστής, «Διηγηματική λογοτεχνία» (1903), *Άπαντα*, τόμ. 6, Εκδόσεις Γκοβόστη, χ.χ., 427 (422-428)
- <sup>108</sup> Ταλέκ, Ελέν, «Η ανασύσταση του πραγματικού στο έργο του Βουτυρά: ένας υποκειμενικός ρεαλισμός», 33, 35 (33-36)
- <sup>109</sup> Ξενόπουλος, Γρηγόριος, «Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς» (1958), 494 (478-508)
- <sup>110</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το ερημόσπιτο», *Ο Λαγκάς και άλλα διηγήματα* (1903), 153 (149-154)
- <sup>111</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Οι τρεις γριές», *Τριανταδό διηγήματα* (1921), 38 (34-41)
- <sup>112</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Μακριά απ' τον κόσμο», *Μακριά απ' τον κόσμο και άλλα διηγήματα* (1921), 100 (97-132)
- <sup>113</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Μαγεμένη ενθύμηση», *Διωγμένη αγάπη και άλλα διηγήματα* (1923), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Δ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 183-184 (181-199)
- <sup>114</sup> Αλήτης, Πέτρος, «Δημοσθένης Βουτυράς» (1917), 457-458 (449-468)
- <sup>115</sup> Μαραγκόπουλος, Άρης, «Η μαύρη γοητεία του Βουτυρά», *Η Καθημερινή*, εφημ, 1998, 23
- <sup>116</sup> Σκίτης, Σωτήρης, «Δημοσθένης Βουτυράς» (1919), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 472 (471-477)
- <sup>117</sup> Καραντώνης, Δημήτρης, «Ανάμεσα σ' όνειρο και πραγματικότητα» (1958), 4 (4-6)
- <sup>118</sup> Τσοκόπουλος, Βάσιας, «Εισαγωγή», *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 12 (11-21)
- <sup>119</sup> Τονέ, Ανρί, «Το φανταστικό στη νεοελληνική λογοτεχνία: η περίπτωση του Δημοσθένη Βουτυρά», 39 (37-44)
- <sup>120</sup> Ταλέκ, Ελέν, «Η ανασύσταση του πραγματικού στο έργο του Βουτυρά: ένας υποκειμενικός ρεαλισμός» 35 (33-36)
- <sup>121</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Μετά το κακό», *Τριανταδό διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 119-120 (117-120)
- <sup>122</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το κούφιο δέντρο», *Μακριά απ' τον κόσμο και άλλα διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Γ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995, 227 (227-231)
- <sup>123</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Η μαγεμένη λίμνη», *Διωγμένη αγάπη και άλλα διηγήματα* (1923), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Δ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 265 (65-270)
- <sup>124</sup> Jung, G. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1959), Routledge, Λονδίνο 21990, 5
- <sup>125</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Επανάσταση των ζώων», *Η Επανάσταση των ζώων και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός οίκος Δημητρακάκου Α.Ε., εν Αθήναις 1931
- <sup>126</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, *Η Επανάσταση των ζώων και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός οίκος Δημητρακάκου Α.Ε., εν Αθήναις 1931
- <sup>127</sup> *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994
- <sup>128</sup> *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994
- <sup>129</sup> *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Γ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995

- <sup>130</sup> Βουτυράς Δημοσθένης, *Τα σύμβολα στα όνειρα. Όνειρα ψυχή*, εκδοτικός οίκος Δημητράκου Α.Ε., Αθήναι 1933, 3, 11
- <sup>131</sup> Ο.π., 11
- <sup>132</sup> Ο.π., 19
- <sup>133</sup> Καραντώνης Δημήτρης, «Ανάμεσα σ' όνειρο και πραγματικότητα» (1958), 4 (4-6)
- <sup>134</sup> Γκόλφης, Ρήγας, «Δ. Βουτυρά: «Ο Λαγκάς και άλλα διηγήματα. Αλεξάντρεια 1915. έκδοση του περιοδικού «Γράμματα» (1916), 467 (467-468)
- <sup>135</sup> *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσις Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994
- <sup>136</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Ο καταραμένος δρόμος», *Τριανταδύο διηγήματα* (1921), *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσις Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 188-189 (187-190)
- <sup>137</sup> *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσις Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Γ', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995
- <sup>138</sup> *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσις Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Δ', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994
- <sup>139</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, *Η Επανάσταση των ζώων και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός οίκος Δημητράκου Α.Ε., εν Αθήναις 1931
- <sup>140</sup> Βασαρδάνη, Βέρα, «Ελκυστική θεματογραφία: αντλούσε τα θέματά του από όλη την γκάμα της ανθρώπινης και της κοινωνικής ζωής», *Επτά Ημέρες – Η καθημερινή*, 8 Νοέμβ. 1998, 14 (11-14)
- <sup>141</sup> Taylor, Steven M., «Wanderers in Wonderland: Fantasy in the Works of Carroll and Arrabal»: *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, (επιμέλ.: Coyle William), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 166 (163-174)
- <sup>142</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, *Κάλπικοι Πολιτισμοί*, έκδοσις εφημερίδος «Ανεξάρτητος», Αθήναι 1934, 69
- <sup>143</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Η πόλη της κατάρας», *Τριανταδύο διηγήματα* (1921), *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσις Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 78/9 – 81 (78-81)
- <sup>144</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το στοιχειό», *Διωγμένη αγάπη και άλλα διηγήματα* (1923), *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσις Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Δ', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 209 (209-219)
- <sup>145</sup> Ο.π., 200-209 (209-219)
- <sup>146</sup> Σύμφωνα με τον Τονέ, ο Βουτυράς χρησιμοποιεί ελάχιστα το θέμα της μεταμόρφωσης γιατί είναι δύσκολο να κρατηθεί μέσα στα όρια της αληθοφάνειας: Τονέ, Ανρί, «Το φανταστικό στη νεοελληνική λογοτεχνία: η περίπτωση του Δημοσθένη Βουτυρά», 43 (37-44)
- <sup>147</sup> Πέρκας, Νικόλαος, [εφημ. *Ελληνικήν* (1928)], *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχ. 40, 1958, 216-221 (218)
- <sup>148</sup> Γιαλούρης, Αντώνης, «Ο διηγηματογράφος Δημοσθένης Βουτυράς (κριτικό σημείωμα)», *περιοδ. Ο λόγος*, (Απρίλης 1922), 263 (247-264)
- <sup>149</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Η γατούλα», *Μέσα στην κόλαση* (1927), *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσις Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. ΣΤ', Εκδόσεις «Παραρλάμα», Αθήνα 2009, (401-406)
- <sup>150</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το σαράκι της ανθρωπότητας», *Η Επανάσταση των ζώων και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός οίκος Δημητράκου Α.Ε., εν Αθήναις 1931, (66-78)
- <sup>151</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, *Υστερα από εκατομμύρια χρόνια και άλλα διηγήματα*
- <sup>152</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το μαύρο βόδι», *Ανάσταση νεκρών και άλλα διηγήματα*, Αθήνα 1929, (77-81)
- <sup>153</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Επανάσταση των ζώων», *Η Επανάσταση των ζώων και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός οίκος Δημητράκου Α.Ε., εν Αθήναις 1931, (1-7)
- <sup>154</sup> *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσις Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. ΣΤ', Εκδόσεις «Παραρλάμα», Αθήνα 2009
- <sup>155</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Ο καταραμένος», *Μέσ' τους ανθρωποφάγους κι' άλλα διηγήματα*, εκδόται Ι.Δ. Κολλάρος και ΣΙΑ/ βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1928, (78-95)
- <sup>156</sup> Κάφκα, Φραντς, «Η μεταμόρφωση» (1915), *Η Μεταμόρφωση, Ο Πύργος, Αμερική*, Β. Τομανάς (μετφρ.), Μ. Blanchot (εισαγ.), Εξάντας, Αθήνα 1989
- <sup>157</sup> Melville, Herman, *Μόμπι – Ντικ ή Η φάλαινα* (1851), Α.Κ. Χριστοδούλου (μετφρ.), Gutenberg, Αθήνα 2011, 525

Έλενα Ματσάγγου

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΑΛΛΟΥ:

#### ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ο Άλλος: όχι μόνο δεν [εμ]πίπτει στον ορίζοντά μου, αλλά και αυτός είναι χωρίς ορίζοντα [...] ένα όν χωρίς οντότητα, μια παρουσία δίχως παρουσία [...] όταν ο άλλος μου μιλά δεν απευθύνεται σε μένα ως εαυτός. Όταν απαντώ στον Άλλο, ανταποκρίνομαι σε κάτι που μου μιλά από το πουθενά, και ως εκ τούτου διαχωρίζομαι από αυτόν με μια διακοπή τέτοια ώστε να μην σχηματίζει με μένα ούτε μια δυαδικότητα ούτε ενότητα [...] όταν αναρωτιώμαστε «ποιός είναι ο άλλος;» ρωτάμε με τέτοιο τρόπο ώστε η ερώτηση απαραίτητως διαστρέφει τη φύση του διερωτάσθαι. Ο Άλλος δεν μπορεί να καθορίσει κάτι το φυσικό, δεν μπορεί να χαρακτηρίσει ένα ον ή μια αναγκαία ιδιαιτερότητα [...]¹.

Και δεν είναι μονάχα οι εξωτερικοί εχθροί που με απειλούν. Υπάρχουν κι άλλοι εδώ κάτω, στο εσωτερικό της γής. Δεν έχω δει βέβαια ποτέ κανέναν από αυτούς, αλλά οι μύθοι λένε ένα σωρό πράγματα για κείνους, κι εγώ τους πιστεύω [...] Έρχονται, ακούγεται ο θόρυβος από το σκάψιμο των φοβερών νυχιών τους από κάτω σου, που σκάβουν τη γη [...] κι από κει και πέρα είσαι χαμένος².

Στην περίπτωση του Δημοσθένη Βουτυρά το στοιχείο του φανταστικού αγγίζει τη φύση και μεταμορφώνει το τοπίο που περιβάλλει τον ήρωα ο οποίος βλέπει, ακούει και άπτεται μιας αλλιώτικης πραγματικότητας. Κάποτε, αυτό που δημιουργεί την αίσθηση του φανταστικού στην αφήγηση είναι η πειστικότητα με την οποία τα όνειρα παρουσιάζονται ως αναπόσπαστο μέρος της καθημερινότητας. Σε κάθε περίπτωση, ο πρωταγωνιστής των βουτυραϊκών παραδοσιακών αφηγήσεων του φανταστικού ορρωδεί μπροστά στο άγνωστο και το δυσοίωνα, καταβάλλει προσπάθειες να εκλογικεύσει καταστάσεις και να κρατηθεί από οικεία σε αυτόν δεδομένα, αποσκοπώντας έτσι στην διατήρηση της ισορροπίας μέσα του. Το φανταστικό περνά μπροστά, δίπλα και γύρω από τους κειμενικούς χαρακτήρες του βουτυραϊκού έργου αλλά δεν τους διαπερνά (εκτός από τις περιπτώσεις της μεταμόρφωσης).

Όπως προσπαθήσαμε να δείξουμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, το πρώτο στάδιο της διηγηματογραφικής παραγωγής του Βουτυρά - τρεις πρώτες δεκαετίες εικοστού αιώνα - δέχεται εντονότερες επιδράσεις από το φανταστικό σε σύγκριση με όσα διηγήματα γράφονται μέχρι και το μέσο του εικοστού αιώνα και είναι άμεσα συνδεδεμένα με το πρωτοεμφανιζόμενο είδος της

*επιστημονικής φαντασίας*. Ένας ικανοποιητικός λοιπόν αριθμός διηγημάτων της πρώτης φάσης της λογοτεχνικής δημιουργίας του Βουτυρά – όπως αυτή ορίστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο – ανταποκρίνονται στα γνωρίσματα των παραδοσιακών αφηγήσεων του φανταστικού και άρα δέχονται αμεσότερη επίδραση από τα λαϊκά παραμύθια, τους παραδοσιακούς μύθους<sup>3</sup>, τη θρησκεία, τη ψυχολογία και εν γένει από την καθημερινότητα και τις παραδεδομένες αντιλήψεις που απορρέουν από την κοινή λογική<sup>4</sup>.

Έτσι, παρατηρούμε ότι σ' αυτά τα κείμενα του Βουτυρά, το παραδοσιακό και μυθολογικό υλικό χρησιμοποιείται στη γνήσιά του μορφή - κυρίως στο πλαίσιο ανάπτυξης παρομοιώσεων - χωρίς να γίνεται οποιαδήποτε προσπάθεια απέκδυσής του από τον εσχατολογικό ή παραμυθιακό χαρακτήρα του. Τα διηγήματα του Βουτυρά μας συστήνουν παράξενα όντα, λαλούσες πέτρες, νεκραναστάσεις, απόκοσμους θορύβους, γυναίκες με ιδιότητες νεράιδας ή μάγισσας, σπίτια δοσμένα με τον τρόπο του Πόε, και χαρακτήρες αλαφροϊσκιωτους, που ζουν μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου, χωρίς ωστόσο να υπάρχει σοβαρή ένδειξη ή έστω σοβαρό ενδιαφέρον εκ μέρους του αφηγητή για το εάν αυτά τα πρόσωπα – παρ' όλα τα υπερφυσικά στοιχεία που τους περιβάλλουν – χάνουν ή διατηρούν την εσωτερική ενότητά τους.

Βέβαια, πρέπει να διευκρινιστεί πως σε καμία περίπτωση δεν υποστηρίζουμε ότι τα κειμενικά πρόσωπα των βουτυραϊκών αφηγήσεων δεν έχουν ψυχολογικό βάθος ή δεν επιτελούν πολύπλοκες ψυχικές και διανοητικές διαδικασίες. Ο άνθρωπος του Βουτυρά σκέφτεται, αισθάνεται («Παπás ειδωολάτρης»), προβληματίζεται («Νύκτα τρομάρας»), διχάζεται («Παραρλάμα»). Στις περιπτώσεις όμως των διηγημάτων που μελετήσαμε, δεν δίνεται τόσο έμφαση στην εσωτερική σχάση της προσωπικότητας όσο στην απέραντη μοναξιά που περιβάλλει τον ήρωα και τον ωθεί στην επένδυση του περιβάλλοντος κόσμου με εξωλογικά γνωρίσματα (με την επικουρία των παρομοιώσεων). Θα δούμε πιο κάτω αναλυτικότερα τους λόγους για τους οποίους το βουτυραϊκό υποκείμενο εντάσσεται στις παραδοσιακές αφηγήσεις του φανταστικού και όχι στις εξανθρωπισμένες, παρόλο που οι τελευταίες δεν λείπουν από το σύνολο της διηγηματογραφικής παραγωγής του συγγραφέα.

Οι παραδοσιακές αφηγήσεις του φανταστικού τοποθετούν το υποκείμενο απέναντι στην ιδιαίτερη κατάσταση που δημιουργείται, σε αντίστιξη με την αντικειμενική πραγματικότητα. Το 1934 ο Βουτυράς εκδίδει τη συλλογή *Κάλπικοι πολιτισμοί* και το εκτενές αφήγημα *Μιλούν και οι νεκροί*; στα οποία αναπτύσσονται προσφιλή του θέματα σχετικά με τον τρόπο των ηρώων να



βιώνουν καταστάσεις δυσπόστατης φύσεως. Στα κείμενα τίθενται απορίες αναφορικά με τη φύση των ονείρων και την ειδιοποίησή τους διαφορά σε σχέση με την εξωτερική πραγματικότητα. Ακόμη, ο αφηγητής ζητά να ορίσει το θάνατο και να σφυγμομετρήσει την ισχύ της διαχωριστικής γραμμής μεταξύ αυτού και της ζωής:

[...] ξάπλωσε στο μνήμα και μια φωνή από κάτω του έλεγε μια ιστορία – σαν κολλημένος, δεμένος με αόρατα σχοινιά έμεινα εκεί, ξαπλωμένος στην πλάκα του άγνωστου μνήματος<sup>5</sup>.

Οι δυο κώδικες – ο φυσικός και ο υπερφυσικός – που σύμφωνα με την Chanady αναπτύσσονται και συνυπάρχουν στο κειμενικό σύμπαν ως μια από τις απαραίτητες προϋποθέσεις ύπαρξης του φανταστικού, αντιστοιχούν σε δυο επίπεδα πραγματικότητας<sup>6</sup>. Τα πεδία αυτά αποδίδονται κειμενικά ως δυο διακριτοί κόσμοι η αλληλεπίδραση των οποίων επιτυγχάνεται κυρίως χάρη στην παρομοίωση, το σημαντικότερο υφολογικό εργαλείο της αφήγησης του Βουτυρά. Το άτομο τοποθετείται στο μεταξύ αυτών των πραγματικοτήτων και γίνεται δέκτης περιστατικών που είτε πηγάζουν από μια άγνωστη, εξωτερική πηγή, είτε από τα όνειρα του ιδίου, τα οποία δεν μπορεί να ελέγξει ή να εννοήσει απόλυτα.

Την ίδια χρονιά που κυκλοφορούν οι δυο παραπάνω συλλογές διηγημάτων του Βουτυρά, δημοσιεύεται η συλλογή διηγημάτων *Κεφάλια στη σειρά* του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου. Ο Γιαννόπουλος ενώ βρίσκεται για σπουδές στο Μιλάνο δέχεται επιδράσεις από το ρεύμα του φουτουρισμού, αρχίζει να αλληλογραφεί με τον Marinetti και γίνεται ένας από τους ιδρυτές του περιοδικού *Frecia Futurista*<sup>7</sup>. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Γιαννόπουλος αναπτύσσει έντονη λογοτεχνική δραστηριότητα η οποία όμως διακόπτεται όταν γυρίζει στην Ελλάδα. Μετά από οχτώ χρόνια διαμονής στην Θεσσαλονίκη και καλλιτεχνικής αγρανάπαισης<sup>8</sup>, η επαφή του με την ποίηση του Καρυωτάκη γίνεται η αφορμή για να εγκαινιαστεί η δεύτερη περίοδος συγγραφικής του δραστηριότητας, που σχετίζεται με την ελληνική πλέον λογοτεχνία<sup>9</sup>.

Έτσι, συνεργάζεται με το περιοδικό της Θεσσαλονίκης *Μακεδονικές Ημέρες* δημοσιεύοντας το 1932 το πρώτο του ελληνικό διήγημα με τίτλο «Κεφάλια στη σειρά» καθορίζοντας εν γένει «[...] την φυσιογνωμία του περιοδικού στον πεζό λόγο [...]»<sup>10</sup> και επιδιώκοντας την εσωτερική ανανέωση του είδους του διηγήματος<sup>11</sup>. Η γραφή του χαρακτηρίζεται από μελετητές ως «μοντέρνα», «σύγχρονη»<sup>12</sup>, πρωτότυπη<sup>13</sup> και αντιρρεαλιστική<sup>14</sup>, ενώ μέσα από το σύνολο των έργων του εντοπίζει κανείς την πορεία προς την

αποτύπωση ενός προσωπικού φιλοσοφικού συστήματος, προσανατολισμένου στη μελέτη μεγεθών όπως «κοινωνία», «άτομο», «νόρμα», «επιθυμίες». Γενικότερα,

[...] το πεζογραφικό έργο του Γιαννόπουλου, πρωτοποριακό στη φόρμα και τη θεματική του, ερεθίζει το σύγχρονο αναγνώστη με τις μορφικές του ιδιοτυπίες, με τον υπαρξιακό προβληματισμό του, με το μαγικό ονειρικό κόσμο στον οποίο μας παραπέμπει, γενικά με το άνοιγμα σε νέα θέματα, που αγγίζουν την εσώτερη ζωή μας, είναι σύγχρονα, αλλά και αιώνια υπαρκτά<sup>15</sup>.

Η περίπτωση του Γιαννόπουλου μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα γιατί μέσα από τα κείμενά του αρχίζει να καλλιεργείται συστηματικά μια άλλη πλευρά του φανταστικού, αθέατη εως την περίοδο στην οποία αναφερόμαστε, με τον άνθρωπο να αρχίζει να μετατοπίζεται στο κέντρο του φανταστικού σύμπαντος. Με την πρώτη του συλλογή, ο Γιαννόπουλος “καλωσορίζει” τον σύγχρονο κόσμο ως τον κόσμο που ώθησε τον εξορθολογισμό στα όριά του, αποδεικνύει όμως ότι παραδόξως, «[...] η ζωή στον σύγχρονο κόσμο εξαρτάται εξίσου από το φαντασιακό, όσο και σε οποιοδήποτε άλλο από τους αρχαϊκούς ή ιστορικούς πολιτισμούς»<sup>16</sup>.

Για τις ανάγκες της προσέγγισής μας θα αναφερθούμε στα διηγήματα των συλλογών *Κεφάλια στη σειρά* (1934) και *Η τυφλόμυγα* (1962). Ο Γιαννόπουλος άφησε ως παρακαταθήκη στην νεοελληνική διηγηματογραφική παραγωγή έξι συλλογές<sup>17</sup>, από τις οποίες επελέξαμε να μελετήσουμε τις δυο πιο πάνω, επειδή αφενός στη συλλογή *Κεφάλια στη σειρά* διακρίνονται εν τη γενέσει τους όλα τα χαρακτηριστικά στοιχεία γραφής του Γιαννόπουλου, δεσπόζοντα στις κατοπινές συλλογές διηγημάτων του, αφετέρου στη συλλογή *Η τυφλόμυγα* εισάγονται κάποιες νέες παράμετροι που χρήζουν της προσοχής μας. Τέλος, πιστεύουμε ότι οι δυο αυτές συλλογές επαρκούν για να μας προσπορίσουν ικανοποιητικά δεδομένα προς θεμελίωση της υπόθεσης εργασίας μας ότι οι γόνιμες επιδράσεις του φανταστικού λογοτεχνικού *τρόπου* στη διηγηματογραφία του Γιαννόπουλου τον έχουν οδηγήσει στον προθάλαμο της νέας εκδοχής φανταστικού: το εξανθρωπισμένο φανταστικό.

Ο Γιαννόπουλος είναι ο πρόδρομος, ο συνδετικός κρίκος μεταξύ των παραδοσιακών αφηγήσεων του φανταστικού και των σύγχρονων αφηγήσεων του φανταστικού. Μέσα από τα διηγήματά του θα δούμε ότι επιτυγχάνονται όλες οι απαραίτητες μετακινήσεις και προσαρμογές προς τη νέα μορφή του φανταστικού. Θεωρούμε τις βουτυραϊκές παραδοσιακές αφηγήσεις του φανταστικού ως το πρώτο στάδιο εμφάνισης του φανταστικού στη νεοελληνική λογοτεχνική

δημιουργία. Σαφώς, μπορεί κανείς να βρει δείγματα αυτού του είδους αφήγησης ακόμη και στον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Το μυθιστόρημα ο *Πίθηκος Ξούθ* του Ιάκωβου Πιτσιπίου αποτελεί παράδειγμα κειμένου που διεκδικεί μια θέση στο πεδίο του φανταστικού· ο Ν. Βαγενάς ο οποίος δανείζεται όρους από την Chanady σημειώνει σχετικά με τον *Πίθηκο Ξούθ*:

[...]ο *Πίθηκος Ξούθ* περιέχει ένα ακόμη στοιχείο, που τον κάνει να ξεχωρίζει και που προσδιορίζει τη μυθοπλασιακή φυσιογνωμία του: το φανταστικό στοιχείο. Και μάλιστα σε καθαρότητα που δεν τη συναντάμε σε κανένα άλλο έργο της πεζογραφίας μας, τόσο πριν από αυτόν όσο και σε ολόκληρο το 19<sup>ο</sup> αιώνα. Για την ακρίβεια, το μυθιστόρημα του Πιτσιπίου είναι το πρώτο νεοελληνικό πεζογράφημα του φανταστικού. Η εισβολή του υπερφυσικού στο καθημερινό και η συλλειτουργία δυο διαφορετικών επιπέδων πραγματικότητας, καθώς τίθενται στην υπηρεσία ρεαλιστικών επιδιώξεων, μας επιτρέπουν να το εντάξουμε σ' αυτό που σήμερα ονομάζεται φανταστικός ρεαλισμός.<sup>18</sup>

Στο ίδιο πλαίσιο αναφορών, ο Δημ. Τζιόβας στην εισαγωγή της έκδοσης των έργων του Πιτσιπίου, *Η Ορφανή της Χίου ή ο θρίαμβος της αρετής και Ο Πίθηκος Ξούθ ή τα ήθη του αιώνας, σύγγραμμα πρωτοφανές*, παρατηρεί ότι η ελληνική λογοτεχνία του 19<sup>ου</sup> αιώνα αξιοποίησε περισσότερο το ρομαντικό και το φανταστικό στοιχείο παρά το ρεαλιστικό<sup>19</sup>, υποστηρίζοντας γενικότερα ότι η μελέτη του ελλαδικού μυθιστορήματος και του πεζού λόγου στη διαχρονία τους αποδεικνύει πως ανέκαθεν υπήρχε σύγκρουση «[...] του φανταστικού και ιστορικού, του τερπνού και ωφέλιμου στοιχείου, με τελική επικράτηση των δεύτερων [...], με αποτέλεσμα η νεοελληνική πεζογραφία να μείνει υποανάπτυκτη»<sup>20</sup>.

Ο Πιτσιπίος τολμά να συναιρέσει στο έργο του δυο φαινομενικά ετερόκλιτα μεταξύ τους στοιχεία, το πλασματικό με το ηθικό, τη φαντασία («*σύγγραμμα πρωτοφανές*») με την (ιστορική) πραγματικότητα («*τα ήθη του αιώνας*»)<sup>21</sup>. Η αλλόκοτη και φανταστική φύση του κειμένου οφείλεται στη μεταμόρφωση, ένα θέμα που θίγει «[...] ερωτήματα σχετικά με την ανθρώπινη φύση και προυποθέτει έναν κόσμο ασταθή και ευματάβολο»<sup>22</sup>, ενώ παράλληλα ευνοεί «[...] τη συναίρεση ρεαλιστικού σκηνικού και φανταστικής δράσης [...]<sup>23</sup>. Εντούτοις, το μυθιστόρημα αυτό κατηγοριοποιείται σε διάφορα άλλα λογοτεχνικά είδη από τους κριτικούς και θεωρείται ότι υπηρετεί και άλλους σκοπούς, χωρίς ωστόσο να «[...] υποβαθμίζονται οι σατιρικές κοινωνικές αιχμές ή οι φανταστικές προεκτάσεις»<sup>24</sup>. Το φανταστικό στοιχείο διατρέχει το κείμενο χωρίς ωστόσο να αφομοιώνεται από αυτό και να απεμπολεί τα δικαιώματά του ως κείμενο αλληγορικό με «[...] ενδείξεις συγχώνευσης αυτοβιογραφικής εξομολόγησης και πικαρικού είδους [...]<sup>25</sup>.

Πρόκειται λοιπόν για ένα κείμενο και δη μυθιστόρημα, στο οποίο γίνεται μια τολμηρή απόπειρα χρήσης του φανταστικού στοιχείου, χωρίς ωστόσο αυτό να αναπτύσσεται σε σημείο που να μπορεί επηρεάσει την ειδολογική ταυτότητα του κειμένου. Μετά το 1880 και την "άνοδο" του διηγήματος, ο Βουτυράς είναι ο πρώτος που καλλιεργεί συστηματικά το είδος: έτσι, βάσει κριτηρίων όπως ο όγκος παραγωγής αφηγήσεων του φανταστικού και η ανταπόκριση του αναγνωστικού κοινού, ο Βουτυράς λειτουργεί αποτελεσματικότερα ως δειγματική περίπτωση συγγραφέα του φανταστικού. Εδώ, θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε το επόμενο στάδιο ανάπτυξης του φανταστικού στο χώρο της νεοελληνικής διηγηματογραφικής παραγωγής του εικοστού αιώνα, που αφορά στην μετάβαση από τις παραδοσιακές αφηγήσεις του φανταστικού στις σύγχρονες ή εξανθρωπισμένες αφηγήσεις του φανταστικού.

Η συλλογή *Κεφάλια στη σειρά* αποτελείται από έντεκα διηγήματα τα οποία διέπονται από κάποιες ως επί το πλείστον κοινές, αφηγηματικές και θεματικές συνιστώσες. Σε κάθε σχεδόν διήγημα, τα πρόσωπα είναι βαθιά επηρεασμένα από τον κόσμο των βιβλίων μα και από τα βιβλία του κόσμου, καθώς θα έλεγε ο Compagnon<sup>26</sup>. Έτσι, εκτός από το διήγημα «Η Ανωμαλία», τα κύρια πρόσωπα των υπόλοιπων διηγημάτων διαβάζουν: ασχολούνται είτε με εφημερίδες («Ο Άγνωστος», «Το δόντι του Βούδα») είτε με περισπούδαστα βιβλία («Κεφάλια στη σειρά», «Συμβολή στο Ναυτικό Δίκαιο», «Τρία κορίτσια σε μια μικρή πόλη», «Χρονικά του Ψελλού-τόμος τρίτος», «Ταξίδι στα Κύθηρα»), ή ακόμη οι ίδιοι γράφουν ή παράγουν καλλιτεχνικό έργο («Τρία κορίτσια σε μια μικρή πόλη», «Χρονικά του Ψελλού-τόμος τρίτος», «Οι πράσινες σκιές»). Έτσι, οι πλείστοι χαρακτήρες των διηγημάτων του Γιαννόπουλου – ως μυθοπλαστικοί χαρακτήρες – συνδέονται με ορισμένο τρόπο, με ό,τι μεταφορικά τους δίνει ζωή: το καλλιτεχνικό έργο.

Ακόμη, όλοι οι ήρωες της συλλογής χαρακτηρίζονται από μια διάθεση στοχασμού: υπάρχει κάτι που τους ταλαιπωρεί, ένα ζήτημα που εκκρεμεί και προσπαθούν να βρουν τρόπο επίλυσής του. Μέσα από τον περιορισμένο χώρο του διηγήματος, ο αναγνώστης τους παρακολουθεί να έρχονται κάποια στιγμή αντιμέτωποι με ένα απρόβλεπτο γεγονός που διευρύνει τους ορίζοντές τους και τους αποκαλύπτει κάτι διαφορετικό. Επιπλέον, παρατηρούμε συνεχή "ανοίγματα" του αφηγητή προς τον αναγνώστη, τα οποία του δίνουν την ευκαιρία να κινείται εντός και εκτός του αφηγηματικού κορμού. Τέλος, στα διηγήματα της συλλογής αυτής γίνονται συχνές αναφορές στα στοιχεία της σκιάς, της μεταμόρφωσης και στον Άλλο.

Το φανταστικό κυκλώνει σχεδόν αδιόρατα όλα τα πιο πάνω στοιχεία, μεταφέροντάς τα σε ένα επίπεδο “αλλιώτικο”, αποκαλύπτοντας όψεις τους πρωτόφαντες, καθώς ο Γιαννόπουλος αποπειράται, ως ένας από τους ήρωές του, «[...] ν’ αποδώσει την ασύλληπτη εσωτερικότητα μιας υποθετικά απλοϊκής σύνθεσης»<sup>27</sup>. Ο Στέλιος Ξεφλούδας σχολιάζοντας τη συλλογή, αναφέρει ότι

[ξ]εχωρίζει κανείς αμέσως στο διηγηματογράφο τον ποιητή που ζητά να φύγει απ’ αυτό που είναι για όλους πραγματικό και να κλείσει τα πρόσωπά του, τις πράξεις τους, τις σκέψεις τους ακόμα και τον εξωτερικό κόσμο μέσα στον οποίο κινούνται, στη δική του ατμόσφαιρα την ιδιόρρυθμη και πλημμυρισμένη απ’ το φανταστικό<sup>28</sup>.

Στο πρώτο και ομότιτλο διήγημα της συλλογής *Κεφάλια στη σειρά*, ο τριτοπρόσωπος αφηγητής συστήνει τον Ανδρόνικο Τ., ο οποίος «[...] περιόριζε [...] τις πηγές της πνευματικής ενημερότητάς του στις εφημερίδες ή τα εικονογραφημένα περιοδικά [...]»<sup>29</sup> και βρίσκεται τώρα μπροστά από την προθήκη ενός βιβλιοπωλείου όπου βλέπει ένα βιβλίο με παράξενο χρώμα εξώφυλλου και με τίτλο *Κεφάλια στη σειρά*. Ο αναγνώστης διαβάζει λοιπόν στην πρώτη σελίδα της συλλογής *Κεφάλια στη σειρά* για τον Ανδρόνικο – επίδοξο αναγνώστη – του βιβλίου *Κεφάλια στη σειρά* ενός άγνωστου συγγραφέα. Τα προφανή δεδομένα της απτής πραγματικότητας κειμενικοποιούνται, περνούν μέσα από τον καθρέφτη της αναπαράστασης και στέκονται απέναντι στον αναγνώστη, ώστε το έξω με το έσω, όντας ολόιδια, να “αλληλοκοιτάζονται”.

Προχωρώντας, ο αφηγητής διακόπτει την ροή της αφήγησης για να κάνει μετακειμενικά σχόλια του τύπου:

Είχε βγει [ο Ανδρόνικος] εκείνο το απόγιομα – (ένα ανοιξιάτικο, ολοφώτεινο, χαρούμενο απόγιομα) – χωρίς συγκεκριμένο σκοπό. *Είναι, φυσικά, τέχνασμα καθιερωμένο στα αφηγήματα να παίρνουνε τα κύρια πρόσωπα στους δρόμους με το ένα ή το άλλο πρόσχημα. Όμως εδώ δε χωρεί παρερμηνεία: ποτέ δεν θα σταματούσε ο Ανδρόνικος μπρος σε μια οποιαδήποτε προθήκη, προς βλάβην έστω τούτης της ιστορίας, αν είχε άλλες έγνοιες ή φροντίδες*<sup>30</sup> (δική μου η πλαγιογράφηση).

Φαίνεται ως να δημιουργείται εκουσίως ένας ρυθμός εκκρεμούς που ταλαντεύεται, ξεκινώντας μέσα από την αφήγηση ( «είχε βγει ο Ανδρόνικος εκείνο το απόγιομα [...] χωρίς συγκεκριμένο σκοπό»<sup>31</sup>), έπειτα έξω από την αφήγηση («[...] τέχνασμα καθιερωμένο στα αφηγήματα [...] δεν χωρεί παρερμηνεία»<sup>32</sup>) και ξανά μέσα στην αφήγηση («[...] ποτέ δεν θα σταματούσε ο Ανδρόνικος μπρος σε μια οποιαδήποτε προθήκη [...]»<sup>33</sup>) και πάλι έξω από την αφήγηση («[...]

προς βλάβην έστω τούτης της ιστορίας [...]»<sup>34</sup>). Μέσα από την παλλινδρομική αυτή κίνηση, ο αφηγητής (σε κάποια διηγήματα είναι εξωδιηγητικός, ετεροδιηγητικός με εξωτερική εστίαση και σε άλλα εξωδιηγητικός, ομοδιηγητικός με εσωτερική εστίαση) αφενός ταυτίζεται με τον συγγραφέα αφετέρου έχει την ευκαιρία “του δια-λέγεσθαι”.

Ο αφηγητής των διηγήματων του Γιαννόπουλου απευθύνεται στον και διαλέγεται με τον αναγνώστη, ο οποίος ορίζεται γενικά ως ένας εξωδιηγητικός δέκτης της αφήγησης («narratee») που, σύμφωνα με τον Genette, συγχωνεύεται με τον «νοούμενο αναγνώστη» («implied reader») - με τον τελευταίο μπορεί να ταυτιστεί ο κάθε πραγματικός αναγνώστης<sup>35</sup>. Στόχος του διαλόγου είναι από τη μια να θυμίζει στον αναγνώστη πως ό,τι συμβαίνει είναι μια ιστορία, ένα επινόημα, ένα μυθοπλαστικό δημιούργημα με σαφή κατασκευαστικό σκελετό και όχι κάτι πραγματικό, από την άλλη, να “ενημερώνει” ο αφηγητής τον αναγνώστη σχετικά με όσα επιλέγει να αφηγηθεί. Ο εξωδιηγητικός αφηγητής δεν απευθύνεται/διαλέγεται μόνο στον/με τον αναγνώστη, αλλά και στον/με τον εαυτό του, σχολιάζοντας ποικιλοτρόπως την εξέλιξη της αφήγησης:

Στην πραγματικότητα η «ερημιά» της ιστορίας του Αγγέλου (απλό σχήμα λόγου κι' αυτή) ήταν περισσότερο από τη δικιά μου, περιορισμένη...<sup>36</sup>

Προτού προχωρήσω οφείλω να σημειώσω μερικές απαραίτητες λεπτομέρειες. Είμαι σαρανταπέντε χρονών και ονομάζομαι Πέτρος Μυριάνθης. Δεν πρόκειται για ψευδώνυμο: ονομάζομαι πραγματικά έτσι. Δέχουμαι πως ένα τέτοιο ονοματεπώνυμο, βαλμένο στην αρχή μιας αφήγησης, δίνει την εντύπωση στον αναγνώστη πως πρόκειται ν' αντικρύσει ένα πρόσωπο περίπου συμβατικό. Αλλά εγώ είμαι ακριβώς τ' αντίθετο: κι άνθρωπος μάλιστα πολύ ισορροπημένος<sup>37</sup>.

Πριν από τρεις, δεκατρείς, τριαντατρείς ή και εκατόν τρεις ημέρες, βδομάδες, μήνες (δεν γράφω χρόνια γιατί θα ήταν ασύντακτο) βρέθηκα χωρίς να έχω ποτέ διανοηθεί τέτοιον προορισμό σε τόπον εξαιρετικά γοητευτικό [...]»<sup>38</sup>.

Θα σημειώσω αμέσως πως ο «γέρος» (Μάστρο Αργύρης λεγότανε και μας τον είχε συστήσει ο φίλος μας Σταγαράκης) είναι το κύριο πρόσωπο τούτης της περιπέτειας. Θα ήταν μάλιστα και το μοναδικό, αν δεν είχα τη συνήθεια να μπερδεύω τα περιστατικά των άλλων στα δικά μου, τόσον, ώστε να μην ξεχωρίζω ύστερα τα νοήματα για να στρωτή αφήγηση με ξεκαθαρισμένη υπόθεση και λογική πλοκή...<sup>39</sup>

Η αυτοαναφορικότητα του αφηγηματικού λόγου ανήκει στα σημαντικότερα γνωρίσματα της γραφής του Γιαννόπουλου και στηρίζεται, όπως φαίνεται από τα πιο πάνω ενδεικτικά αποσπάσματα, στην αποκάλυψη αφηγηματικών τεχνασμάτων και, καθώς θα δούμε στη συνέχεια, «[...] στην προϋπόθεση δημιουργικής συμμετοχής του αναγνώστη<sup>40</sup>. Ένα μέσο που στηρίζει τα “ανοίγματα” του αφηγητή προς τον αναγνώστη είναι οι παρενθέσεις, οι οποίες λειτουργούν όπως η παρομοίωση στις παραδοσιακές αφηγήσεις του φανταστικού: επιτρέπουν δηλαδή στον κόσμο της απτής πραγματικότητας και στον κόσμο του φανταστικού να διεισδύουν ο ένας στον άλλο.

Η προφανής διαφορά είναι ότι στην περίπτωση του Βουτυρά, ο κόσμος της αντικειμενικής πραγματικότητας εντάσσεται σαφώς στο πλαίσιο της επινοημένης λογοτεχνικά αναπαράστασης, ενώ στον Γιαννόπουλο, γίνεται ρητή αναφορά στον πραγματικό εκτός κειμένου κόσμο, στον εξωκειμενικό κόσμο μέσα στον οποίο ζει ο αναγνώστης. Επομένως, ενώ στις αφηγήσεις του Βουτυρά οι δυο κώδικες του φυσικού και του υπερφυσικού συνυπάρχουν ενδοκειμενικά, στον περίπτωση του Γιαννόπουλου, χωρίς να διακόπτεται η μεταξύ τους επικοινωνία, ο ένας κώδικας μεταφέρεται εκτός κειμένου και ο άλλος, που ορίζεται από το φανταστικό, χαρακτηρίζει όσα συνιστούν την αφηγηματική πλοκή.

Το περιεχόμενο των παρενθέσεων σε όλα τα διηγήματα του Γιαννόπουλου “ηχεί” στον αναγνώστη σαν ψίθυρος του πρωτοπρόσωπου ή τριτοπρόσωπου αφηγητή: είναι σαν μια ενοχική εξομολόγηση των σκέψεων ή των αμφιβολιών του για όσα αποτελούν το αντικείμενο της αφήγησης. Σε άλλες περιπτώσεις, ο αφηγητής μέσω των παρενθέσεων δίνει στον αναγνώστη εκείνες τις πληροφορίες που επιλέγει να μην εντάξει στο κύριο αφηγηματικό corpus, και λειτουργούν ως σχόλια, αυτοσχόλια, φαινομενικά ασήμαντες διευκρινίσεις, σκηνοθετικές οδηγίες, προσωπικές αποτιμήσεις ή ως δικές του εντυπώσεις εν είδει συμπεράσματος. Ακολουθούν ενδεικτικά παραδείγματα αντλημένα και από άλλες συλλογές διηγημάτων του Γιαννόπουλου:

(Ο αναγνώστης πιθανότατα δεν συμμερίζεται την άποψη του Κυριάκου Γραμμένου για τη στατική σημασία των λέξεων. Σε τούτη την περίπτωση μάλιστα, θα ανακαλύψει πως δεν αρκούν οι γνωστές εκφράσεις για την περιγραφή της άφθαστης αθηναϊκής άνοιξης. Θα έχει τη γνώμη πως [...])<sup>41</sup>.

Όταν το ζήτησα, ο Πάσχ... δεν θυμόταν πού το είχε βάλει. (Ήτανε πάντα νευρικός, στη δουλειά του, και ταραγμένος, ανακάτευε τα χαρτιά, τα δοκίμια, τις εφημερίδες, ωσάν από συνήθεια)<sup>42</sup>.

Χωρίς θυμούς και βανασότητες – λυτρωμένοι – αντλώ πραγματικά απ' αυτό το χάος μου τη διάθεση να ταξινομά και να ερμηνεύω τις αντινομίες, τα αλλοπρόσαλλα, τα παράλογα, τα ανίερα, τα ανεργμάτιστα και ανάρμοστα, τα σύνδετα και ασυνάρτητα των άλλων κόσμων... (Ξεκίνησα με πρόθεση παραδοξολογίας και βρέθηκα διαβάτης σε σταυροδρόμι ύποπτο και πολυπατημένο...[...]) Ας είναι: σκέφτουμε αυτή τη στιγμή πώς τα μυρμήγκια τρικλοποδίζουνε πάνω στη γη από εκατόν πενήντα εκατομμύρια χρόνια...διόλου αντιφατικά, διόλου αναπροσάρμοστα, πιστά – ηρωικά – στον ορθολογισμό μας...)»<sup>43</sup>.

Στοιχείο λοιπόν αντιπροσωπευτικό της τεχνικής του Γιαννόπουλου είναι «[...] τα παρενθετικά αναπτύγματα του μύθου [...]»<sup>44</sup>, τα οποία σύμφωνα με την Κεχαγιά – Λυπουρλή «[...] παρεμβάλλονται και διασπούν το λόγο, δημιουργούν στον αναγνώστη την αίσθηση σκηνικής παρουσίας του εννοούμενου συγγραφέα» και αποτελούν χώρο συναίρεσης του αφηγηματικού και ποιητικού λόγου<sup>45</sup>. Επιπλέον, η χρήση της παρένθεσης και των αποσιωπητικών, τα οποία είδαμε και στα διηγήματα του Βουτυρά, εξυπηρετεί το θρυμματίσμα της έκφρασης και υποδηλώνει την αγωνία της ψυχής<sup>46</sup>. Ακόμη εντάσσεται στο πλαίσιο κάλυψης των κενών – των ελάχιστων στιγμών – που μεσολαβούν κατά την μετάβαση από το έξω στο έσω και τανάπαλιν. Βοηθούν, τέλος, στην διεξαγωγή του διαλόγου από τη μια μεταξύ του αφηγητή και του αναγνώστη (στοχασμός), από την άλλη μεταξύ του αφηγητή και του ίδιου του εαυτού του (αναστοχασμός).

Οι πρωταγωνιστές των αφηγήσεων που μας ενδιαφέρουν, δεν είναι άνθρωποι που βρίσκονται στη δίνη εξωκοσμικών συνθηκών αλλά άτομα που κατατρύχονται από εσώτερες καταστάσεις και έρχονται αντιμέτωπα τόσο με τον εαυτό τους όσο και με τους άλλους. Θα δούμε πιο κάτω ότι στον ψυχικό τους κόσμο κυριαρχεί η σύγκριση και ο δισταγμός απέναντι σε δεδομένα της πραγματικότητας τα οποία αδυνατούν να αντιμετωπίσουν, και επινοούν ως εκ τούτου διάφορες εξόδους φυγής. Ο Γιαννόπουλος υπηρετεί το πεδίο της ψυχολογικής παρατήρησης παρουσιάζοντας τον άνθρωπο ως μια «[...] απρόσωπη περίπτωση μιας γενικής ζωϊκής πραγματικότητας [...], μια τυχαία περίπτωση, σαν ένα φαινόμενο αντανεκλαστικό, που κυβερνιέται από έναν γενικό και αμετάβλητο νόμο [...]»<sup>47</sup>. Επομένως, η προσέγγιση εν γένει των διηγημάτων του Γιαννόπουλου και της προβληματικής που θέτουν δεν θα ήταν πλήρης χωρίς τη συνδρομή στοιχείων αντλημένων από το πεδίο της ψυχολογίας.



Τα στοιχεία και οι έννοιες που πρόκειται να δανειστούμε από την επιστήμη της ψυχανάλυσης θα λειτουργήσουν συμπληρωματικά προς και όχι ακυρωτικά απέναντι στις λογοτεχνικές τεχνικές. Θεωρούμε ότι η ψυχανάλυση κατά κάποιο τρόπο πηγάζει από την ίδια αιτία η οποία καθόρισε και τη γέννηση του φανταστικού ήτοι τον προβληματισμό του ανθρώπου ως προς την επάρκεια της λογικής. Ήδη από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, κατά τον Hoffman, οι συγγραφείς προσπαθούν με πολλούς τρόπους «[...] να αναπαραστήσουν «το παράλογο» θεωρώντας ότι η λογική δεν δύναται να ερμηνεύσει όλα τα ηθικά και αισθητικά δεδομένα»<sup>48</sup> ενώ καθ' όλη τη διάρκεια του ίδιου αιώνα, γιατροί και ψυχολόγοι επικεντρώνονται στο να αποδείξουν τη σχέση μεταξύ ασυνειδήτου - υποσυνειδήτου μέσω των φαινομένων υπνώσεως, των ονειροειδών καταστάσεων και των αλλοιώσεων της προσωπικότητας<sup>49</sup>.

Η κοινωνία επενδύεται με την ιδιότητα του καταλύτη σε ό,τι αφορά στις ψυχολογικές αντιδράσεις του ατόμου και τίθεται στον πυρήνα της ψυχαναλυτικής θεωρίας γιατί, όπως αναφέρει και ο Thomas Mann, η κοινωνία επιτρέπει στην αναδίπλωση μιας σχέσης μυστηριακής ατόμου με τον κόσμο η οποία αποκαλύπτει την επίδραση στη ψυχή στοιχείων προφανώς αντικειμενικών και τυχαίων<sup>50</sup>. Τα δυο αυτά μεγέθη λοιπόν μελετούνται ταυτόχρονα με στόχο να αποκαλυφθεί, «[...] ένα λανθάνον βάθος, κάτι το αποκρυμμένο, το συγκαλυμμένο μεν, αλλά ουσιαστικό: η στοιχειακή υπόσταση, η πρώτη ύλη, οι υλικοί δεσμοί δυνάμει των οποίων ο άνθρωπος σχετίζεται με τον κόσμο και τους ομοίους του»<sup>51</sup>.

Τα διηγήματα του Γιαννόπουλου διέπονται από ένα σαφέστατο «ψυχικό κλίμα»<sup>52</sup>, μ' έναν αφηγητή που δεν «[...] ενδιαφέρεται τόσο για τα πρόσωπα και τα περιστατικά, όσο για τις διαθέσεις, τις σκέψεις και τις αναλύσεις των συναισθημάτων που έχουν σχέση με τα πρόσωπα και τα περιστατικά αυτά»<sup>53</sup>. Ακόμη, σύμφωνα με την Κεχαγιά – Λυπουρλή, ειδικά η συλλογή *Η τυφλόμυγα* “συνομιλεί” με θέματα που θίγει ο 20<sup>ος</sup> αιώνας, όπως είναι «[...] το θέμα του χρόνου (Bergson) [και] το θέμα της λειτουργίας των ονείρων (Freud)<sup>54</sup>.

Αν και σε μελέτες για το έργο του Γιαννόπουλου δεν σχολιάζεται η σχέση των κειμένων του με την ψυχανάλυση, θεωρούμε εύλογα, όπως θα φανεί παρακάτω, ότι στοιχεία της θεωρίας του Freud μπορούν να προσφέρουν ικανοποιητικά ερμηνευτικά κλειδιά για το αφηγηματικό σύμπαν του Γιαννόπουλου, στο γενικότερο πλαίσιο αναφορών που συνδέουν γόνιμα τη λογοτεχνία και την ψυχανάλυση<sup>55</sup>.

Η φροϋδική λοιπόν ψυχανάλυση επικεντρωμένη στη θεμελιακή διάκριση της ψυχής στις μεγάλες περιοχές του «συνειδητού» και του «ασυνειδήτου»<sup>56</sup> μπορεί να αποτελέσει τον πυρήνα, για να συζητηθούν από ερμηνευτική άποψη ζητήματα των εξανθρωπισμένων αφηγήσεων του φανταστικού, που διέπουν τη διηγηματογραφία του Γιαννόπουλου. Ο Erich Heller υποστηρίζει ότι υγιής ψυχή είναι αυτή που δύναται να ελέγξει τις συνθήκες ύπαρξης και να προσαρμοστεί στο αμετάβλητο<sup>57</sup>. Εάν για οποιοδήποτε λόγο, δεν μπορεί να γίνει αυτό, τότε το άτομο ταλανίζεται από ηθικές συγκρούσεις, εκφάνσεις των οποίων βρίσκουμε στον ύπνο, τα όνειρα, τις φαντασίες και σε αθώες ακούσιες χειρονομίες<sup>58</sup>. Η ανθρώπινη ύπαρξη, συνοψίζει ο Heller,

[...] είναι επιλογή, υποταγή, θυσία – και, πράγματι νευρωτική απόθεση στο ασυνείδητο, εάν ένας άνθρωπος πρέπει να κάνει αναπόφευκτες επιλογές και θυσίες υπό την σκοτεινή επιβολή των κοινωνικών κανόνων στους οποίους πλέον δεν πιστεύει, αντί να στηρίζει τις αποφάσεις του πάνω στην πίστη της αρετής των προσωπικών επιλογών του [...]<sup>59</sup>.

Ενώ λοιπόν ο άνθρωπος φαίνεται να είναι μια ενιαία, συμπαγής οντότητα, ο Freud με άξονα τη βάση της θεμελιακής διάκρισης του χώρου της ψυχής στις μεγάλες περιοχές του «συνειδητού» και του «ασυνειδήτου»<sup>60</sup> έχει δείξει ότι στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα διαμελισμένο όν.

Οι πλείστοι θεωρούν παράλογη και ασύμβατη με τους κανόνες της λογικής οποιαδήποτε μη συνειδητή ψυχική έκφανση. Οτιδήποτε χαρακτηρίζεται συνειδητό, υπάγεται κατά τον Freud, στο *Εγώ*, δηλαδή στο έλλογο εκείνο σύστημα που οργανώνει όλες τις πνευματικές διαδικασίες, ασκεί λογοκρισία στα όνειρα και δημιουργεί τα απωθημένα<sup>61</sup>. Το *Εγώ* συνδέεται επίσης με το ασυνείδητο και θεωρείται προέκταση ενός άλλου μέρους του πνευματικού μηχανισμού, του *Αυτό* (*Id*): το *Αυτό* συμπεριφέρεται ως να είναι ασυνείδητο και λειτουργεί βάσει των ενστίκτων, της θέλησης και των παθών εν αντιθέσει προς το *Εγώ* που καθορίζεται από την αντίληψη, την κοινή λογική και τις πράξεις<sup>62</sup>. μεταξύ του *Εγώ* και του *Αυτό* δεν υπάρχει σαφής διαχωρισμός καθώς και τα δύο μοιράζονται τον χώρο των απωθημένων<sup>63</sup>.

Έκαστο από τα δυο πιο πάνω μεγέθη καθοδηγείται είτε από την *αρχή της πραγματικότητας* (the *reality principle*), είτε από την *αρχή της ευχαρίστησης* (the *pleasure principle*) οι οποίες αναγωγικά συνιστούν τις δυο βασικές αρχές που διέπουν τον ανθρώπινο βίο<sup>64</sup>. Καταρχάς, το *Εγώ* ελέγχεται από την *αρχή της πραγματικότητας* σύμφωνα με την οποία στο μυαλό δεν εμφανίζονται μόνο όσα σκεφτόμαστε ή επιθυμούμε, η μη επίτευξη των οποίων οδηγεί στην απογοήτευση, αλλά

αναπαρίστανται τα πραγματικά δεδομένα του εξωτερικού κόσμου, ευχάριστα ή δυσάρεστα, τα οποία πρέπει να αποδεχτούμε ως αληθινά. Ο στόχος του Εγώ είναι η ικανοποίηση αυτής της αρχής. Έτσι, αναβαθμίζεται η αξία της εξωτερικής πραγματικότητας και των αισθητηρίων οργάνων αλλά και της συνείδησης που σχετίζεται με αυτά<sup>65</sup>.

Με την *αρχή της πραγματικότητας* δημιουργείται κατά τη φροϋδική ανάλυση, μια γενική τάση του πνευματικού μας συστήματος να εξαιρεί ένα είδος δραστηριότητας της σκέψης και να το κρατά μακριά από τον έλεγχο της πραγματικότητας. αυτές οι δραστηριότητες είναι *το φαντάζεσθαι* (*phantasying*) και η *ονειροπόληση* (*day-dreaming*)<sup>66</sup>. Σε τέτοιες περιπτώσεις, το άτομο φυλάει κάποιες πηγές ευχαρίστησης και τις ανακαλεί όταν η εξωτερική πραγματικότητα το φέρει αντιμέτωπο με δυσκολίες, εγκαταλείποντας έτσι οποιαδήποτε εξάρτησή του από αντικείμενα της πραγματικότητας<sup>67</sup>. Το συγκεκριμένο είδος σκέψης σχετίζεται με την *αρχή της ευχαρίστησης*<sup>68</sup>, σύμφωνα με την οποία προωθείται η εσωτερική ηρεμία και επιδιώκεται με κάθε μέσο η ευχαρίστηση<sup>69</sup>.

Σύμφωνα με τον Freud η Τέχνη,

[...] φέρνει τη συμφιλίωση μεταξύ των δυο αρχών με ένα παράξενο τρόπο. Ένας καλλιτέχνης είναι πρωτίστως ένας άνθρωπος που στρέφεται μακριά από την πραγματικότητα επειδή δεν μπορεί να ισορροπήσει με την αποκήρυξη της ενστικτώδους ικανοποίησης την οποία απαιτεί πάνω απ' όλα και ο οποίος επιτρέπει στις ερωτικές και φιλόδοξες επιθυμίες του να αναπτυχθούν στον χώρο της φαντασίας. Εντούτοις βρίσκει το δρόμο πίσω στην πραγματικότητα μέσα από τον κόσμο της φαντασίας χρησιμοποιώντας ειδικά χαρίσματά του με σκοπό να δώσει στις φαντασιώσεις του το σχήμα καινοφανών αληθειών, οι οποίες εκτιμούνται από τους ανθρώπους ως πολύτιμες ανακλάσεις της πραγματικότητας. Έτσι, γίνεται [όποιος] επιθυμεί να είναι, χωρίς να ακολουθήσει τον μακρύ μονοπάτι των έμπρακτων αλλαγών στον εξωτερικό κόσμο<sup>70</sup>.

Άρα, σχολιάζει ο Σταρομπίνκι, ο Freud εξοστρακίζει την Τέχνη «[...] από το πεδίο της πραγματικότητας διότι είναι η έκφραση μιας επιθυμίας η οποία παραιτείται από την αναζήτηση ικανοποίησης στον κόσμο των απτών πραγμάτων. Είναι επιθυμία που παρεξέκλινε προς την περιοχή της μυθοπλασίας. Ο Freud αποδίδει στην τέχνη ισχύν ψευδαισθήσεως»<sup>71</sup>.

Οι ήρωες των διηγημάτων του Γιαννόπουλου παρουσιάζονται μεν ως άνθρωποι συνηθισμένοι, τύποι καθημερινοί και σε αρκετές περιπτώσεις δειλοί, όμως δεν είναι φυσιολογικοί άνθρωποι. Είναι

[...] ταλαιπωρημένοι από την ρουτίνα της ζωής, ξεχνιούνται σε ονειροπολήσεις, προσπαθούν να συλλάβουν καινούρια ιδανικά, αλλά ένα περιστατικό απρόοπτο και απρόβλεπτο τους προσγειώνει στην πραγματικότητα<sup>72</sup>.

Η ψυχή τους, ανίκανη να προσαρμοστεί στα δεδομένα που της προσφέρει η εξωτερική πραγματικότητα, δεν είναι υγιής. Θυμίζουν τον άρρωστο ένοικο του ντοστογιεφσκικού *Υπογείου*<sup>73</sup>, όπου ο κατ' επίφαση φυσιολογικός άνθρωπος δίνει σε κάθε περιστατικό που εμπίπτει στην αντίληψή του μια ιδιαίτερη υπόσταση, μια "ψυχολογική" ερμηνεία.

Στις αφηγήσεις του Γιαννόπουλου οι οποίες πλάθονται χωρίς εξάρσεις και υπερβολές, με ύφος απλό και με έναν έκπτωτο παντογνώστη αφηγητή - συγγραφέα ο οποίος έχει ανάγκη επικοινωνίας και διακατέχεται από απορίες και ανασφάλεια σχετικά με τον τρόπο συγγραφής, παρατηρεί κανείς τους κειμενικούς χαρακτήρες να αγωνίζονται για την κατάκτηση της αυτογνωσίας μέσα από την εννόηση του περιβάλλοντος κόσμου. Σε αρκετές περιπτώσεις, οι αφηγηματικοί τύποι γίνονται φορείς συγκεκριμένης ιδεολογίας, στην αναζήτησή τους ενός είδους «υψηλού». Ο Μπαχτίν σχολιάζοντας τον ντοστογιεφσκικό ήρωα παρατηρεί ότι

[...] δεν είναι απλώς κάποιος που συνειδητοποιεί τον κόσμο, είναι και ιδεολόγος<sup>74</sup>  
[...] όλοι οι πρωταγωνιστές του Ντοστογιέφσκι είναι ταγμένοι στο να συλλογίζονται και να αναζητούν το υψηλό. Μέσα στον καθένα τους κρύβεται μια μεγάλη σκέψη που δεν έχει βρει τη λύση της [...] ο μονόλογος αποτελεί μια συμβατική μορφή έκφρασης της μέσα στη σύνθεση, μια μορφή που προέκυψε από τον ιδεολογικό μονολογισμό των νεότερων χρόνων<sup>75</sup>.

Με αυτή την κατάσταση πραγμάτων είναι δυνατόν μέχρι ενός ορισμένου βαθμού - και τηρουμένων ασφαλώς των αναλογιών (μιας και η διαλογική διάσταση του ντοστογιεφσκικού έργου είναι συνθετότερο επίτευγμα) - να συσχετιστούν συγκεκριμένα διηγήματα του Γιαννόπουλου, στα οποία τω όντι πλάθεται ένας ήρωας ιδεολόγος.

Έχει ειπωθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο ότι το σύγχρονο φανταστικό πετυχαίνει τη ζεύξη δύο κόσμων: του κόσμου της καθημερινής ζωής και του κόσμου της μεταφυσικής ανησυχίας.

Όλα σχεδόν τα διηγήματα της συλλογής διέπονται σε έντονο βαθμό από την προσπάθεια του ήρωα να συγκροτήσει μια ιδεολογία ως μέσο κατανόησης του κόσμου. Οι συνθήκες όμως μέσα στις οποίες ζυμώνεται η ιδεολογία αυτή, δεν ανταποκρίνονται στις επιταγές της ευθείας αναπαράστασης. Στο «Κεφάλια στη σειρά» ο Ανδρόνικος Τ. αφιερώνεται σε ένα αγώνα προσαρμογής στο προσωπείο που του αποδίδουν οι άλλοι. Αφού λοιπόν βλέπει το παράξενο εκείνο βιβλίο στην προθήκη του βιβλιοπωλείου,

[...] δίχως να καλοσκεφτεί, σχημάτισε ο άνθρωπος τη γνώμη πως ήτανε το σύγγραμμα κάτι σαν μυθιστόρημα. *Παρόμοια ανεξήγητα συμβαίνουνε συχνά και συχνά δίνουμε, σύμφωνα με τις διαθέσεις μας στα φαινόμενα και τις μορφές, περιεχόμενο πλασματικό.* Αλλά το είχε και η ώρα, το ιλαρό φως του δρόμου, η θαλπωρή, το χαίδεμα του αγέρα, ή – τέλος – της προθήκης η διακόσμηση, για να αποκτούν όλα, στα μάτια του Ανδρόνικου, την έκφραση της ενδόμυχής του επιθυμίας...<sup>76</sup> (δική μου πλαγιογράφιση).

Έτσι, χωρίς καμία αναφορά στην σκηνή αγοράς του βιβλίου, ο Ανδρόνικος πέφτει θύμα αυτοκινητικού δυστυχήματος, μεταφέρεται στην κλινική και εκεί “μεταμορφώνεται”:

Διαβάζοντας στην κλινική τα δραματικά καθέκαστα, όπως τα γράφανε τα φύλλα, *ανακάλυπτε μιν απροσδόκητη μορφή του...* Ήταν - βεβαίωσαν - ένας ιδιότροπος, που ασχολιόταν με τις θρησκείες του κόσμου, ολότελα αφηρημένος, με το νου του στα σύννεφα και τη μελέτη: μάρτυς αδιάψευστος, το βιβλίο που κρατούσε σφικτά στο χέρι καθώς τον περιμαζεύανε...<sup>77</sup> (δική μου πλαγιογράφιση)

Η έννοια της *μεταμόρφωσης* -μια από τις θεμελιωδέστερες τεχνικές του φανταστικού- είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την έννοια της *μορφής*, η οποία διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο στα κείμενα που εδώ μας ενδιαφέρουν. Ο Ανδρόνικος μεταμορφώνεται σε κάτι που φτιάχτηκε από τις εφημερίδες, από τους άλλους:

Δεν δίσταζαν λοιπόν οι σχολιαστές να συμπεράνουν πως το θύμα είχε μόρφωση σπουδαία [...] τούτη η καινούρια όψη του άρεσε. [...] Συνάμα αποκτούσε το αίσθημα πως ο καθένας δεν είναι εκείνος που νομίζει ο ίδιος πως είναι, αλλά όπως φαίνεται στους γύρω συνανθρώπους. ( [...] αποφάσισε πως ήταν η αλήθεια: η μια και αδιάβλητη)...<sup>78</sup>

Μέσα λοιπόν από ακαθόριστες συνθήκες, ο ήρωας μπαίνει σε μια αλλόκοτη, λαβυρινθώδη διαδικασία “επιμόρφωσης”, προσπαθώντας να ξεφύγει από τον έλεγχο του *Εγώ* του και την *αρχή της πραγματικότητας*. Εντέλει καταφέρνει να αυτοεξοριστεί, έστω για κάποιο διάστημα, από τον κόσμο μα και από τον εαυτό του:

Τον βασάνιζε τώρα και η μεταμέλεια καθώς αντίκριζε τον εαυτό του σ’ έρημο τόπο, έξω ολότελα από τον κόσμο...Έξω – μάλιστα – από τον κόσμο...[...] Ζήτησε να διασκεδάσει μόνον. Τέτοια φαντάστηκαν, τέτοια όφειλε να τους προσφέρει. Τον έφτιαξαν σοφό; Πήρε ύφος σοφού. Τώρα τι προσδοκούσαν; Ποιος έφταιγε για το δικό τους πάθημα; Εδώ ήταν το ζήτημα...<sup>79</sup>

Το τέλος του διηγήματος όχι μόνο δεν απαντά στα ερωτήματα που έχουν στο μεταξύ δημιουργηθεί στον αναγνώστη (Τι ορίζει τον άνθρωπο τελικά; Ποια είναι τα όρια αλληλεπίδρασης μεταξύ ατόμου και κοινωνίας; Πού βρίσκεται η αλήθεια;), αλλά λειτουργεί ανατρεπτικά σε σχέση με την μέχρι τώρα πορεία της αφήγησης:

Η ιστορία αυτή θα μπορούσε να είχε γραφτεί κι αλλιώς. Ζήτημα φαντασίας...  
Είμαστε, - αλήθεια – τόσοι και τόσοι, οι Ανδρόνικοι...<sup>80</sup>

Με το πρώτο πρόσωπο πληθυντικού («είμαστε») επιτυγχάνεται η ταύτιση του νοούμενου αναγνώστη με τον αφηγητή–συγγραφέα προσδίδοντας σε όλα τα ερωτήματα διατομική και διαχρονική χροιά. Ακόμη, τα αποσιωπητικά στο τέλος του κειμένου δηλώνουν το άρρητο, την αδυναμία πλήρωσης ενός κενού με λέξεις. Η γλώσσα αδυνατεί να εκφέρει, να σημάνει κάτι το τελειωμένο με το οποίο θα περατωθεί η αφηγηματική περιπέτεια. Δημιουργείται κατά συνέπεια μια *ad infinitum* κίνηση προς το νόημα το οποίο όμως δεν κατακτιέται ποτέ γιατί έχει κλονιστεί το σημααινόμενο της ενιαίας, απόλυτης αλήθειας<sup>81</sup>.

Στο διήγημα «Ο Άγνωστος», ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής Πέτρος Μυριάνθης, ένας καθωσπρέπει κύριος, εξαγγέλλει ότι σέβεται την τάξη και ότι έδωσε με τον καιρό συγκεκριμένη οντότητα στις επιδιώξεις, τις ελπίδες και τα όνειρά του, αποφεύγοντας τις αόριστες, ανεξιχνίαστες επιθυμίες αλλά και τις αποχρώσεις στα συναισθήματα<sup>82</sup>. Αυτός ο χαρακτήρας αντιμετωπίζει σοβαρό πρόβλημα όταν ένας ψηλός κύριος με μαύρα ρούχα και κίτρινο πρόσωπο που του φαίνεται ότι «[...] αεροβατεί, κυνηγάει σκιές στον αέρα, χάνεται σε έναν άγνωστο κόσμο φτιαγμένο επίτηδες για χρήση του»<sup>83</sup>, παραβιάζει ξαφνικά την τακτοποιημένη ζωή του. Ο άγνωστος, ο οποίος αποκαλύπτει πως είναι μοντέλο για γλυπτά, γίνεται η αιτία να θυμηθεί ο

ήρωας τον εαυτό του στα νιάτα του, όταν έπαιζε σε θεατρικές παραστάσεις και είχε «[...] ύφος και φωνή»<sup>84</sup>.

Είκοσι όμως χρόνια μετά, ο Μυριάνθης ομολογεί ότι έχει “μεταμορφωθεί” έπνιξε την επιθυμία του για την ηθοποιία, αποστράφηκε την δυνατότητα απόδρασης από τον κοινωνικό κλοιό που του προσέφερε το θέατρο, και επιδόθηκε στην τακτοποίηση και οριστικοποίηση της μιας και σύμφωνης με όλους τους κοινωνικούς κανόνες και συμβάσεις, μορφής: εκείνης του Πέτρου Μυριάνθη.

Λοιπόν είχα κλίση για το θέατρο. Εγώ, ο Πέτρος Μυριάνθης, έπαιζα σε έργα του Σαίξπηρ και του Σπυρίδωνα Βασιλειάδη. Ήμουν στον Άμλετ, ο Πολώνιος κι ο Ρέννος στη Γαλάτεια. Είχα ύφος και φωνή. Ζούσα τους ρόλους μου με την ψυχή μου... Για να χαθούν όλα αυτά έπρεπε να νιώσω – τις πίκρες της ζωής. Ας υποθέσουμε ωστόσο πως έμενα Πολώνιος και Ρέννος, πως έτρεχα με τη Φωφώ στα πέρατα τη; γης: ποιος και τί θα ήμουν σήμερα; Ποιός, στη θέση μου, θα ήταν ο Πέτρος Μυριάνθης<sup>85</sup>;

Έτσι, γίνεται ένθερμος υποστηρικτής της θέσης σύμφωνα με την οποία οι άνθρωποι που ζουν σε φανταστικούς κόσμους είναι γελοίοι<sup>86</sup> αφού έτσι μαθαίνουν να ζουν μέσω των ρόλων τους, επομένως δεν κατορθώνουν να συστηθούν στον άλλο ως ενιαίες, σαφώς προσδιορισμένες αντικειμενικά υπαρκτές οντότητες. Όταν κανείς λοιπόν υποδύεται συνεχώς κάποιους άλλους – είτε ως ηθοποιός, είτε ως μοντέλο για γλυπτά – διαβρώνει, σύμφωνα με τον Πέτρο Μυριάνθη, το στέρεο οικοδόμημα της ταυτότητάς του.

Θεωρεί την ισορροπία ως την υπέρτατη αξία στη ζωή ενός ανθρώπου και ως το βασικό συστατικό της προσωπικής ευτυχίας<sup>87</sup>. Δηλώνει πως δεν τον ενδιαφέρει τι κάνει ο διπλανός του και, αντιθέτα απ’ ότι θα περίμενε κανείς, αναφέρει πιο κάτω ότι επί χρόνια αρχίζει την ανάγνωση της εφημερίδας – που είναι «[...] από τα πιο σοβαρά φύλλα, με διαλεκτές πάντοτε και αξιόπρεπες σημειώσεις [...]»<sup>88</sup> - από την στήλη των «Κοινωνικών»:

[...] ίσως φανεί παράξενη η προτίμησή μου για τις «ασήμαντες κοσμικές» γραμμές, αλλά έχει το λόγο της. Όταν σχετίζεται ένας άνθρωπος με τον καλό κόσμο, πρέπει να είναι ενημερωμένος. Έχουμε υποχρεώσεις, ζούμε σε πολιτισμένη πολιτεία<sup>89</sup>.

Η θεωρία, το θέλω του πρωταγωνιστή συγκρούεται με τα πεπραγμένα. Το στοιχείο αυτό διέπει ολόκληρη την αφήγηση αφού όλα όσα αναγγέλλονται δεν ανταποκρίνονται στις βαθύτερες πεποιθήσεις ή τις μύχιες επιθυμίες του Πέτρου Μυριάνθη. Καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης, ο πρωταγωνιστής προσπαθεί να πείσει τον αναγνώστη ότι όσα λέει τα εννοεί. Στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας εντάσσεται και η χρήση του πρώτου προσώπου πληθυντικού με τη βοήθεια του οποίου ο χαρακτήρας μάχεται να προσεταιριστεί τον αναγνώστη.

Οι δηλώσεις του Μυριάνθη έχουν υφή μονολόγου. Η αξία των επισημάνσεών του εντοπίζεται όχι μόνο στην αναλήθειά τους μα και στην πειστικότητα του λόγου του. Η αλήθεια είναι ότι ο Πέτρος Μυριάνθης έλκεται από την μυστηριώδη φιγούρα που τον “ενόχλησε”, επιθυμεί να είχε την γενναιότητα και αποφασιστικότητά της, ώστε να γινόταν αυτό που πραγματικά ήθελε. Αυτή είναι και η αιτία που ανατρέχει στη μνήμη του και αναφέρει τη θητεία του στο θέατρο όπου ζούσε τους ρόλους με την ψυχή του. Ο λόγος του, σε αυτό το σημείο, ξαφνικά γίνεται πιο ζεστός, παλλόμενος, συγκινησιακά φορτισμένος εν αντιθέσει προς τον ψυχρό, άψυχο και τυπικό λόγο του “κάθως πρέπει” Πέτρου Μυριάνθη. Δεν μπορεί λοιπόν να ολοκληρώσει τη βιοθεωρία του ομαλά και αρμονικά· έτσι, τα αποσιωπητικά σηματοδοτούν και πάλι το τέλος του διηγήματος, για να δηλωθεί αφενός η αδυναμία να διατυπωθεί μια βεβαιότητα για το ζήτημα ταυτότητας και αυτοπροσδιορισμού, αφετέρου, η συγγραφική κατάφαση στο ζήτημα της αναίρεσης της τετελεσμένης μορφής, καθώς τελικά το κείμενο μένει ανοικτό, δεκτικό σε ποικίλες δυνητικές μορφές-ερμηνείες. Σύμφωνα με τον Παναγιωτόπουλο, στα κείμενα του Γιαννόπουλου εντοπίζεται

[...] μια τέχνη που την γοητεύουν οι αποσιωπήσεις, που δεν της αρκεί η πραγματικότητα και που συχνά ακρωτηριάζει τα περιγράμματά της, για ν' αφήσει λεύτερη την εισβολή του αστάθμητου<sup>90</sup>.

Στο τελευταίο διήγημα της συλλογής, «Η Ανωμαλία», δίνεται με τα μελανότερα χρώματα η συγκρουσιακή σχέση του υποκειμένου με τον Άλλο και το κατεστημένο. Πρωταγωνιστής είναι ο Γεωργής, «[...] ένας οποιοσδήποτε Γεωργής», ένας υπαλληλάκος ιδιωτικού γραφείου, ο οποίος αγοράζει ένα μαύρο κοστούμι θεωρώντας ότι

[...] ο κοινωνικός άνθρωπος αρχίζει με τη μαύρη ενδυμασία, απαραίτητο εφόδιο για τις πιθανές προσκλήσεις σε σπίτια καθώς πρέπει και για τις επισκέψεις που ήταν υποχρεωμένος, την πρωτοχρονιά τουλάχιστον και στις γιορτές τους [...] <sup>91</sup>.



Φορώντας αυτό το κοστούμι ο Γεωργής αισθάνεται να μεταλλάσσεται, να γίνεται κάποιος κοινωνικά αποδεκτός και υπολογίσιμος ειδικά μπροστά στον ανώτερό του, τον κύριο X<sup>#</sup> Λάζο «[...] τη σκληρότητα της ματιάς του [οποίου] είχε αισθανθεί, μύριες φορές πότερο από κάθε άλλον, ο Γεωργής, ο οποιοσδήποτε Γεωργής με τα χιλιοβασανισμένα από σιδερώματα κοστούμια του»<sup>92</sup>.

Ο Γεωργής διακατέχεται από το αίσθημα της ανεπάρκειας, της ασημαντότητας και της κατωτερότητας. Ανεπαίσθητοι μορφασμοί και κινήσεις του ανώτερού του μεταφράζονται μέσα του ως ενδείξεις αντιπάθειας και δυσφορίας απέναντί του. Το καινούριο του κοστούμι «[...] θα χρησίμευε [...] όπως στους μαχητές του παλιού καιρού χρησίμευαν τα λογής σιδηρικά και οι φοβερές τους κάσκες [...]»<sup>93</sup> και θα ανέστελλε έστω για λίγο την δεινή του θέση. Φορώντας το καινούριο του φρεσκοσιδερωμένο προσωπίο, ο πρωταγωνιστής παρίσταται σε μια μουσική παράσταση – ένα γαλλοελληνικό παραμύθι – όπου αισθάνεται πως τον βλέπουν και τον παρατηρούν:

Κάθε άνθρωπος παρατηρεί, με εντονότερη προσοχή, εκείνο που του κάνει εντύπωση. Το πράγμα στην περίπτωσή του, ήταν απόλυτα δικαιολογημένο. Ο ίδιος συμμεριζόταν τη συγκίνηση, που το άτομό του, έτσι συγυρισμένο, προκαλούσε στους άλλους. Ένωθε πως πρόσφερε κάτι το αξιοσημείωτο, πως είχε αποκτήσει και θεωρούσε πιο υποχρέωσή του, μια που είχε αναλάβει να παρουσιάσει στον κόσμο έναν καινούριον εαυτόν του, να προσέχει μη δώσει την παραμικρή υποψία πως δεν ήταν συνηθισμένος σε παρόμοιες επιδείξεις<sup>94</sup>.

Το κοστούμι γίνεται ο μαγικός μανδύας που εξαφανίζει οτιδήποτε άσχημο και τιποτένιο, βάζοντας στη θέση του κάτι αξιοπρεπές και ευγενικό. Γίνεται το μέσο που επιστρατεύεται για να τελεσφορήσει η αρχή της ευχαρίστησης. Ο Γεωργής πασχίζει να αλλάξει μορφή ενώ αντιμετωπίζει τα πάντα γύρω του μέσα από το φίλτρο του παραλόγου, ώστε να δικαιολογεί τις σκέψεις και τις αντιδράσεις του. Το βράδυ της παράστασης ο κύριος X<sup>#</sup> Λάζος κάθεται δίπλα από το Γεωργή και τότε όλα αλλάζουν, όπως συμβαίνει στα παραμύθια μετά από το άγγιγμα μιας νεράιδας ή όταν το μεγάλο ρολόι ηχήσει μεσάνυχτα:

Τότε όλα γύρω, όλοι οι άνθρωποι, η μουσική υπόκρουση, το θαυμάσιο έργο, άλλαξαν. Σαν ν' απομακρύνθηκαν, να ξεχωρίστηκαν σε διαφορετικό επίπεδο. Και αυτός ο ίδιος, με παράλογη περιβολή, ξαναγινόταν ο Γεωργής, ο καθημερινός και

οποιοσδήποτε Γεωργής... [...] κάποιο χάος είχε πραγματικά δημιουργηθεί και όλα αυτά δεν ήταν παρά σημεία ακαθόριστα, αστέρια μακρινά σε ζοφερό ουρανό<sup>95</sup>.

Η επίδραση της παρουσίας του προϊσταμένου του είναι καταλυτική. Ο Γεωργής μένει όλο το βράδυ άυπνος, διάφορες σκέψεις τον οδηγούν στα όρια της παράκρουσης και όταν αποκοιμείται «[...] οι εφιάλτες τον γκρεμίζανε από δυσθεώρητα ύψη, αόρατα χέρια τον έπνιγαν. Κι ανάμεσα σ' αυτά ο κύριος Χ<sup>#</sup> Λάζος μόρφαζε με τον πιο τερατώδη και ανεξήγητο τρόπο»<sup>96</sup>. Ο φανταστικός κόσμος που υψώθηκε και τον τύλιξε μόλις φόρεσε την μαύρη φορεσιά, αλλάζοντας τα πάντα μέσα του –και ως εκ τούτου κάνοντας τα πάντα γύρω του να φαίνονταν αλλαγμένα–, γκρεμίστηκε:

Ξυπώντας, μια απερίγραπτη στεναχώρια τον βασάνισε σκληρότερα. Ήταν η αίσθηση πως η όμορφη, μαύρη φορεσιά κάτι είχε πάθει, κάτι είχε χάσει. Την είδε, ανοίγοντας τα μάτια, ριγμένη σε ένα κάθισμα: μέσα σ' αυτήν είχε ζήσει για λίγες στιγμές μια φανταστική ζωή... λίγες στιγμές μονάχα. Κι όχι ο ίδιος. Ένας άλλος. Ένα πρόσωπο, ένα δημιούργημα εντελώς απίθανο, κατασκευασμένο αποκλειστικά για να στολιστεί με το μαύρο κοστούμι. Μα έτσι όπως βρισκόταν τώρα τούτο το ρούχο – ένα κοινό, τέλος πάντων, μαύρο ρούχο, - έβλεπε ο Γεωργής να ξεγλιστράει, να χάνεται σιγά- σιγά και το στερνό ακόμα ίχνος που είχε αφήσει στην αίσθησή του η εξαισία του κάποιου εκείνου οπτασία...<sup>97</sup> (δική μου πλαγιογράφηση)

Στο πιο πάνω απόσπασμα εντοπίζονται πολλά συστατικά που στοιχειοθετούν τις σύγχρονες αφηγήσεις του φανταστικού. Ο σύγχρονος άνθρωπος, ανίκανος να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του *Εγώ* ασφυκτιά κάτω από το βάρος των επιταγών της κοινωνίας, κλείνει τα άυλα μάτια που έχει μέσα του, τα μάτια της λογικής, και πλάθει μια δική του πραγματικότητα, παράλληλη προς και ασύμπτωτη με τον κόσμο της λογικής, η οποία ικανοποιεί την φροϋδική αρχή της ευχαρίστησης. Αντί να αποδεχτεί τα δεδομένα της εξωτερικής πραγματικότητας και να προσπαθήσει να τα βελτιώσει υπέρ του, ο πρωταγωνιστής επενδύει με παράλογες ιδιότητες και δίνει αλλόκοτες διαστάσεις σε αντικείμενα που μπορούν να του προσφέρουν ικανοποίηση. Επιδίδεται στην δράση του *φαντάζεσθαι* και ζει για λίγες στιγμές, όπως ο Γεωργής, μια φανταστική ζωή. Το *Εγώ* όμως, ως ο ισχυρός διαμεσολαβητής και αντιπρόσωπος της λογικής και της δράσης, ακυρώνει αυτή τη ψευδο-πραγματικότητα και αποκαλύπτει την απάτη, τονίζοντας την αληθινή, κοινή διάσταση των πραγμάτων.

Γενικά, οι χαρακτήρες των διηγημάτων του Γιαννόπουλου αποστρέφονται την *αρχή της πραγματικότητας* και διψούν για ρέμβη και ζωή μέσα σε συνθήκες μιας πραγματικότητας ριζικά διαφοροποιημένης από την κοινή. Καταπιέζονται από το *Εγώ* και από ό,τι αυτό αντιπροσωπεύει, με αποτέλεσμα να αδυνατούν να το συμφιλιώσουν με το *Αυτό*. Παλεύουν με τη *μορφή* την οποία, όπως φαίνεται, πλάθει ο πολυπληθής Άλλος δηλαδή η κοινωνία. Ο κοινωνικός ιστός, στις αφηγήσεις που μας ενδιαφέρουν, γίνεται ο χώρος των μεταμορφώσεων.

Το σύνθετο φάσμα αυτής της διαπλοκής βρίσκεται στο επίκεντρο σύγχρονων ερμηνευτικών θεωρήσεων, διαφωτιστικών για το ζήτημα που εδώ προσεγγίζουμε. Έτσι, ο Τσβετάν Τοντόροφ με αφορμή τις τελευταίες ημέρες της ζωής του Γκαίτε, σημειώνει ότι τότε ο τελευταίος αντιλήφθηκε ότι

[...] «το είναι εστί ο άλλος». Η ατομική ύπαρξη είναι απλώς μια απειροελάχιστη μετάβαση μέσα σε αυτήν τη γενικευμένη ανταλλαγή, διότι είμαστε πλασμένοι από τους άλλους και διότι οι άλλοι είναι και θα είναι πλασμένοι από εμάς. Οι άλλοι ζουν μέσα μας, ζούμε μέσα στους άλλους. Ενός προηγούμενου μετασχηματισμού είμαστε απλώς ο μετασχηματισμός, ο οποίος θα μετασχηματιστεί με τη δική του σειρά<sup>98</sup>.

Ο Κορνήλιος Καστοριάδης από την πλευρά του στη *Φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας* αναφέρει μεταξύ άλλων την προσπάθεια του ατόμου για αυτονομία και το ρόλο της κοινωνίας στη διαδικασία αυτή. Απηχώντας τη φροϋδική θεωρία για το *Εγώ* και το *Αυτό*, το συνειδητό και το ασυνείδητο, ο Καστοριάδης υποστηρίζει ότι ένα άτομο μπορεί να καταστεί αυτόνομο μόνο εφόσον ο νόμος του συνειδητού του υποτάξει καθ' ολοκληρία το νόμο του ασυνειδήτου<sup>99</sup>. Ο νόμος και ο λόγος του ασυνείδητου αποκλίνει από το νόμο και το λόγο του συνειδητού γιατί ρυθμίζεται από κάποιον άλλον «[...] όχι ένα άγνωστο «άλλο Εγώ» αλλά έναν άλλο μέσα μου»<sup>100</sup>. Ο λόγος του Άλλου χαρακτηρίζεται από τη

[...] σχέση του με το φαντασιακό. Διότι, υπό το κράτος αυτού του λόγου, το υποκείμενο εκλαμβάνει τον εαυτό του σαν κάτι που δεν είναι [...] και θεωρεί τους άλλους και τον κόσμο ολόκληρο υφιστάμενους μια αντίστοιχη μεταμφίεση. Το υποκείμενο δεν λει τον εαυτό του, αλλά λέγεται από κάποιον, υπάρχει συνεπώς σαν τμήμα του κόσμου ενός άλλου (που είναι και αυτός μεταμφιεσμένος). Το υποκείμενο κυριαρχείται από ένα φαντασιακό που βιώνεται σαν πιο πραγματικό από το πραγματικό, αν και αγνοείται σαν τέτοιο, ακριβώς διότι αγνοείται σαν τέτοιο. Το ουσιώδες της ετερονομίας – ή της ξένωσης, με τη γενική έννοια του όρου – στο

ατομικό επίπεδο, είναι η κυριαρχία ενός αυτονομημένου φαντασιακού που ιδιοποιήθηκε τη λειτουργία να καθορίζει για λογαριασμό του υποκειμένου, και την πραγματικότητα και τον πόθο του<sup>101</sup>.

Ένα υποκείμενο, υπογραμμίζει ο Καστοριάδης, δεν θα μπορούσε ποτέ να απεκδυθεί της φαντασιακής του λειτουργίας, γιατί αυτή βρίσκεται ριζωμένη στα έγκατα της ψυχής του και από εκεί

[...] αναβλύζουν φαντάσματα ξενωτικά κι ελεύθερες δημιουργίες πιο αληθινές κι απ' την αλήθεια, εξωπραγματικά παραληρήματα και υπερρεαλιστικά ποιήματα, αυτό το διπλό βάθος κάθε πράγματος που φτιάχνεται αιώνια, και που χωρίς αυτό τίποτα δεν θα είχε βάθος, πώς μπορούμε να εξαλείψουμε εκείνο που βρίσκεται στη βάση αυτού που μας κάνει ανθρώπους [...] που προϋποθέτει την ικανότητά μας να βλέπουμε και να σκεπτόμαστε ένα πράγμα σαν κάτι που δεν είναι;<sup>102</sup>

Ο Derrida, τέλος, θα υποστηρίξει ότι μέσα στο κείμενο δεν υπάρχει μόνο μια υπογραφή ως σημείο δηλωτικό της ταυτότητας αλλά και το στοιχείο της «μεταβολής» -της ετερότητας θα λέγαμε - αφού «[...] δεν είναι ποτέ το «Εγώ» που υπογράφει, ούτε το «Εγώ» μοναχά συμπληρώνει το γεγονός της υπογραφής: υπάρχει πάντα ένας άλλος που προσυπογράφει»<sup>103</sup>.

Ο άνθρωπος του Γιαννόπουλου αποκτά “μαγικές” ιδιότητες. Έχει τη δυνατότητα να ορίσει τη μορφή ενός συνανθρώπου του. Μόνο που αυτό στις πλείστες των περιπτώσεων γίνεται με επώδυνο τρόπο. Το φανταστικό γίνεται κτήμα του ανθρώπου και εδρεύει όχι κάπου απέναντι ή δίπλα του, αλλά μέσα του. Έτσι, ο συγγραφέας κάνει ένα βήμα με τα διηγήματά του προς τις σύγχρονες αφηγήσεις του φανταστικού αναγνωρίζοντας ότι

[...] η φαντασία δεν πλάθει μόνον όνειρα και μύθους. Φτιάχνει και την πραγματικότητα, λιγότερο ή περισσότερο αληθινή, σύμφωνα με την ιδιοσυγκρασία του καθένα [...] υπάρχουν όμως και περιστατικά που δεν εξηγούνται με καμία λογική. Πιθανόν να είναι απαραίτητο στη λύση μιας μπερδεμένης θεατρικής υπόθεσης ή στο τόννευμα μιας αφήγησης, όπως ο από μηχανής θεός στις αρχαίες τραγωδίες και η «σύμπτωση» στα μυθιστορήματα με θέση<sup>104</sup>.

Το στοιχείο εν γένει της μεταμόρφωσης (μεταξύ των σημαντικότερων τεχνικών του φανταστικού) στην γραφή του Γιαννόπουλου αλλάζει πορεία και εσωτερικεύεται, καθώς πλέον, δεν επηρεάζεται ο άνθρωπος-σώμα και αλλάζει άρδην ό,τι βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια,

δηλαδή ο έσω κόσμος του ανθρώπου. Δεν εμφανίζονται άνθρωποι-τράγοι («Ο Αγριότραγος»), σκύλοι («Το γκρέμισμα των θεών») ή βάτραχοι («Το σαράκι της ανθρωπότητας») όπως γίνεται στο έργο του Βουτυρά. Οι σύγχρονες αφηγήσεις του φανταστικού, όπως ήδη έχουμε αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο, δεν αναφέρονται σε παράξενα όντα ή εξωκοσμικές μορφές, για να χρίσουν πρωταγωνιστή τον κανονικό άνθρωπο· το φανταστικό έτσι γενικεύεται, περικλείοντας όχι μόνο τον κόσμο του βιβλίου μα και τον ίδιο τον αναγνώστη ως ανήκοντα στην κατηγορία των *κανονικών ανθρώπων*<sup>105</sup>.

Τα διηγήματα «Οι πράσινες σκιές» και «Το δόντι του Βούδα» θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν έργα ποιητικής. Στην πρώτη περίπτωση δεν παρατηρούνται μεν ζητήματα μεταμόρφωσης, ούτε υπάρχουν εμφανή στοιχεία που να παραπέμπουν στο φανταστικό, αλλά το κείμενο κατέχει σημαίνουσα θέση, επειδή παρέχει στον μελετητή βασικά στοιχεία-κλειδιά που τον βοηθούν να αποκωδικοποιήσει τις καλλιτεχνικές ανησυχίες και την προσωπική φιλοσοφία του συγγραφέα. Αντιθέτως, στο δεύτερο διήγημα, αναπτύσσονται μοτίβα και θέματα που εμπίπτουν στο πεδίο του φανταστικού – κάποια από αυτά θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια -, είναι όμως και πάλι στρατευμένα στη σύνθεση και προβολή μιας καλλιτεχνικής άποψης και όχι στην απόδοση ενός μυθοπλαστικού περιστατικού. Γενικά, η προβληματική που αναπτύσσεται και δομεί τα κείμενα αυτά, αφορά στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Ο Πέτρος Β., του οποίου το επάγγελμα δεν γνωρίζουμε παρά μόνο ότι μόλις έχει επιστρέψει από Αίγυπτο και «τον καλούσανε στη Βιέννη για υποθέσεις»<sup>106</sup>, και ο μουσικοσυνθέτης Αντρέας Ρ., φίλοι του αυτόχειρα ζωγράφου Θάνου Μαργαρίτη, συζητούν γύρω από το έργο «Πράσινες Σκιές» που καθιέρωσε τον Μαργαρίτη ως σπουδαίο καλλιτέχνη. Ο Αντρέας Ρ. ο οποίος «[...] είχε ανέκαθεν μια ξεχωριστή κλίση στη ζωγραφική»<sup>107</sup>, αποκαλύπτει στον Πέτρο Β. ότι το έργο που δοξάστηκε ως το κύκνειο άσμα του Μαργαρίτη, είναι δικό του δημιούργημα. Εξηγώντας τα λεγόμενά του, ο Αντρέας Ρ. αναφέρει ότι ο Μαργαρίτης του είχε στείλει μια επιστολή και εκεί έκανε λόγο για μια πρωτόφαντη ανανέωση που υπήρχε στον πίνακα «Πράσινες Σκιές», και ότι αφού του άφησε το συγκεκριμένο πίνακα, αυτοκτόνησε. Ο Αντρέας Ρ. έκρυψε τον πίνακα και προσθέτοντας πράσινο χρώμα σε μια τυχαία μελέτη του Μαργαρίτη το παρουσίασε ως το γνήσιο έργο γιατί έκρινε ότι «[...] τίποτε, απολύτως τίποτε δεν ήταν τέχνη στον περίφημο πίνακά του. Παρουσίασα έναν άλλο με χρώματα και σχήματα ασυνήθιστα, αλλά κάτι οπωσδήποτε ανεκτό. Όχι ασήμαντο εντελώς...»<sup>108</sup>.

Οτιδήποτε λοιπόν λέγεται για τον πίνακα (συσχετισμοί και αναφορές στην τεχνοτροπία του Μαργαρίτη, το βίο του, το υπόλοιπο έργο του) δεν αντιστοιχεί σ' αυτόν γιατί δεν είναι δημιούργημα του Μαργαρίτη. Τα επιχειρήματα που προτάσσει ο Αντρέας Ρ. για να δικαιολογήσει την πράξη του συγκροτούν τον πυρήνα του προβληματισμού που τροφοδοτεί το συγκεκριμένο κείμενο· τα επιχειρήματα αυτά απέχουν πολύ από μια ικανοποιητική εξήγηση για την πράξη του Αντρέα Ρ., ή από οποιασδήποτε μορφή μεταμέλειας:

Το έργο ενός καλλιτέχνη [...] δεν είναι πάντα εκείνο που παίρνει από τα χέρια του υπόσταση. Είναι και ό,τι άλλο εκείνος σκέφτηκε και αιστάνθηκε. Το τι πίστεψε. Το τι θέλησε να δημιουργήσει. Προτού αποκτήσει αυθυπαρξία, οντότητα, ένα έργο τέχνης, πρέπει να δεχτούμε πως προϋπάρχει...Είναι κάτι που δεν γνωρίζουν, δεν βλέπουν, δεν ακούν οι άλλοι... Όταν αποδοθεί με τα γνωστά μέσα, ήχους, χρώματα, γραμμές, λέξεις για να γίνει αντιληπτό – αν όχι νοητό – πάλι δεν ολοκληρώνεται. Κάτι μένει στον άνθρωπο που το εδημιούργησε. Και συχνά αυτό το κάτι είναι ο «πυρήνας» της μαγικής ιδέας, η αρχή της αφθαρσίας...<sup>109</sup>

Η σχέση ζωγραφικής και μουσικής στη συνείδηση του Αντρέα είναι αδιάσπαστη. Από παιδί «[...] έψαχνε να βρει με χρώματα και σχέδια τις εικόνες που τον συνάρπαζαν και που έμελλαν αργότερα να αποκτήσουν την τέλεια έκφρασή τους σε εξάισια μουσικά δημιουργήματα»<sup>110</sup>. Έγινε διάσημος μουσικοσυνθέτης και περιόδευε στις μεγάλες ξένες πόλεις διατηρώντας μια έπαυλη ως καταφύγιο για «[...] τον πιο κρυφό κι άγνωστο στους άλλους εαυτόν του...»<sup>111</sup>. Μέσα στο προσωπικό του αυτό ησυχαστήριο έχει ένα δωμάτιο – πινακοθήκη στο οποίο φιλοξενείται μια «[...] εξαιρετη συλλογή με πίνακες του Prampolini, του Dechirico, του Gromarde, του Rinter, δυο χαλκογραφίες του Leger, τρεις πολύ γνωστές του Κεφαληνού, ένα μεγάλο τοπίο του Χατζηκυριάκου Γκίκα και άλλα αξιόλογα ξένων και δικών μας»<sup>112</sup>.

Ο Μαργαρίτης ήταν αυτός που βρισκόταν στο άμεσο περιβάλλον του Αντρέα και υπηρετούσε την ζωγραφική. Οι πίνακές του ήταν για τον μουσικοσυνθέτη εφαλτήριο μουσικών συνθέσεων, ήταν έμπνευση και καθόριζαν την δική του καλλιτεχνική δημιουργική πορεία. Η εξαγγελία του Μαργαρίτη για ένα πίνακα στον οποίο έχει δώσει τα πάντα και δεν έχει εκτεθεί σε κοινή θέα εξάπτει τον Αντρέα. Όταν λοιπόν ο πίνακας φτάνει στα χέρια του, τον κρίνει τόσο άμουσο και άτεχνο ώστε θεωρώντας ότι θα σπιλώσει τη μνήμη του Μαργαρίτη τον κρύβει και εκθέτει, αντ' αυτού, ένα δικό του δημιούργημα. Ο Πέτρος - όπως και ο αναγνώστης – δεν μπορεί να αποφανθεί με βεβαιότητα για τίποτα από όσα ακούει γι' αυτό απαντά με αποσιωπητικά. Δυο φορές νωρίτερα στο κείμενο, ο Πέτρος κάνει την διαπίστωση «...Κάτι μας ξεφεύγει που ίσως θα

απαιτούσε μια προσπάθεια για να γίνει αντιληπτό...»<sup>113</sup>, το οποίο για τρίτη φορά τίθεται άρρητα στο τέλος του διηγήματος μέσα από τα αποσιωπητικά.

Το τέλος του διηγήματος αφήνει τον αναγνώστη με πολλά νοηματικά κενά. Τελικά ο Πέτρος τι επαγγέλλεται; Είναι ο μόνος χαρακτήρας του οποίου η εργασία δεν έχει διευκρινιστεί. Είναι μήπως αστυνόμος καθώς εύλογα θα μπορούσε να αποδειχθεί μέσα από τον τύπο των ερωτήσεών του; Μήπως η μυστηριώδης αυτοκτονία του ζωγράφου αποδειχτεί ότι είναι πράξη δολοφονίας που σχετίζεται με την απόκρυψη του έργου «Πράσινες Σκιάς» από τον Αντρέα; Μήπως ο Αντρέας έκρυβε επίτηδες το έργο γιατί ήταν τω όντι τόσο ιδιόμορφο που λειτουργούσε καταπιεστικά για τον ίδιο, καθώς δεν μπορούσε να το μετατρέψει σε αντίστοιχη μουσική σύνθεση; Η κατάργηση του αποδεικτικού λόγου σε ένα διήγημα που θα μπορούσε να θεωρηθεί μικρογραφία αστυνομικού μυθιστορήματος, η ανασφάλεια που αισθάνεται ο αναγνώστης καθώς διαβάζοντας την αφήγηση συνειδητοποιεί ότι οδηγείται σε ένα χάσμα, ένα κενό που ο ίδιος πρέπει να γεμίσει, είναι βασικά γνωρίσματα της γραφής του Γιαννόπουλου. Πέρα από αυτό, τα πιο πάνω στοιχεία αφορούν άμεσα και στις αφηγήσεις του φανταστικού οι οποίες δεν λειτουργούν εφησυχαστικά για τον αναγνώστη αλλά τον καθιστούν ενεργό μέλος της εξέλιξης του μύθου φέρνοντάς τον συνεχώς αντιμέτωπο με το ερώτημα του Πέτρου: «...Κάτι μας ξεφεύγει που ίσως θα απαιτούσε μια προσπάθεια για να γίνει αντιληπτό...»<sup>114</sup>.

Στο πρωτοπρόσωπο διήγημα το «Δόντι του Βούδα» οι δηλώσεις ποιητικής τίθενται μέσα από διαφορετική προοπτική. Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής βρίσκεται σε ένα εστιατόριο και απορροφάται από μια διαφήμιση σε εφημερίδα. “Χάρη” στα αποσιωπητικά μεταφέρεται σε μια δεύτερη πραγματικότητα, δίνει βάθος και πλάτος στην επιφάνεια της διαφήμισης, την ογκοποιεί και αρχίζει να κινείται μέσα της για να χαθεί, χωρίς να πηγαίνει πουθενά. Το ταξίδι που αποφασίζει να πάει είναι ακαθόριστο, άσκοπο, καθαρό «[...] όταν μάλιστα πρόκειται για ένα πλασματικό υπερωκέανειο όπου πιθανότατα βρίσκομαι»<sup>115</sup>. Ο αφηγητής αλλάζει πρόσωπο και χρησιμοποιεί το πρώτο πληθυντικό σε συνδυασμό με τα αποσιωπητικά, την στιγμή που αισθάνεται ότι ο αναγνώστης δειλιά και δεν νιώθει βέβαιος αν πρέπει να ακολουθήσει “επιστρέφει” έτσι στον κόσμο του αναγνώστη, για να τον πείσει να μείνει μαζί του, να δεχτεί το δικό του λόγο και νόμο. Του λέει:

...Ταξιδεύουμε με τον εαυτό μας λυτρωμένο. Ο ουρανός και η θάλασσα η δικιά μας δεν έχουν την παραμικρή σχέση με τον ουρανό και τη θάλασσα των άλλων: δεν εκτείνονται σε μήκος και πλάτος. Δεν παίρνουν στίγμα από κανέναν γνωστόν

αστερισμό. Η ανία μας έδωσε τούτη τη δυνατότητα: να φεύγουμε σ' ένα φανταστικό – κι γι' αυτόν το λόγο υπαρκτόν – κόσμο, που συγγενεύει με το όνειρο<sup>116</sup>.

Στην περίπτωση του έργου του Βουτυρά το φανταστικό δίνει τη δυνατότητα διπλασιασμού (βλ. παραπάνω), καθώς ό,τι αναπαράγεται, είναι κυρίως η φύση, ενώ το άτομο διχάζεται ανάμεσα στις δυο μορφές της (φυσική – υπερφυσική). Αντίθετα, στα διηγήματα του Γιαννόπουλου δεν παρατηρείται διπλασιασμός του κόσμου αλλά θρυμματίσμά του, το οποίο λαμβάνει χώρα μέσα στο άτομο. Ένας άνθρωπος κάθεται και ταξιδεύει ταυτοχρόνως, βρίσκεται στη στεριά μα διασχίζει τη θάλασσα, είναι μόνος του, αλλά βρίσκονται πολλοί μαζί του. Η δεύτερη πραγματικότητα δημιουργείται μέσα στον άνθρωπο και μέσα σε αυτήν ζει ο άνθρωπος: ο άνθρωπος ζει μέσα στον άνθρωπο. Η απορία ωστόσο που προκύπτει αφορά στο αν ο άνθρωπος του Γιαννόπουλου είναι μια ενική οντότητα, ένα άλλο Εγώ που ψάχνει την αυτονομία του ή κάτι άλλο.

Για να απαντηθεί αυτό το ερώτημα καθίσταται αναγκαίο να γίνει αναφορά σε ένα από τα βασικότερα στοιχεία της συλλογής: στην παρουσία του ξένου ή αλλιώς της σκιάς. Όταν ο Ανδρόνικος Τ. αποφάσισε να εγκαταλείψει την προσπάθεια μεταμόρφωσής του σε κάποιον άλλο, αυτόν που θα ήθελε η κοινωνία, «[...] διέκρινε πιο πέρα μια σκιά που πήγαινε αδιάφορη και η σκέψη του περιορίστηκε εκεί»<sup>117</sup>. Στο διήγημα «Συμβολή στο ναυτικό Δίκαιο» περιγράφεται η πορεία ενός νεαρού ζευγαριού που έρχεται αντιμέτωπο με το θέμα της απιστίας. Ο Αλέκος και η Καίτη ζούνε στο πατρικό του Αλέκου, σ' ένα σπίτι όπου «[...] ένας ζοφερός μουγγός κόσμος σκιών παρακολουθεί τις κινήσεις»<sup>118</sup> τους. Το όνομα της συζύγου αποκαλύπτεται αφού την απατήσει ο Αλέκος, ενώ πριν ήταν απλώς η «Άλλη», μια ανώνυμη με μόνο της γνώρισμα το αγαθό της χαμόγελο και τα μαύρα της μάτια γεμάτα απορία. Ο Αλέκος από την πλευρά του αφού απατήσει την Καίτη, γίνεται ένας «ξένος», ένας άλλος που «[...] στέκεται μπροστά του και τον κρύβει ολάκερο»<sup>119</sup>. Ξαφνικά, μετά το περιστατικό της απιστίας, η Καίτη βλέπει τον

[...] «διαβάτ[η]». Χρόνια κυνηγάει όνειρα στους δρόμους, μοιρολογώντας. Συνεννοούνται λοιπόν οι δυο τους δίχως λόγια...«Κάπου ανθίζονε λουλούδια με χρώματα που δεν είδαμε ποτέ. Είναι πανύψηλα βουνά, που δεν πάτησε πόδι ανθρώπου. Μπορούμε ωστόσο εμείς να ανεβούμε με απαλοσύνη, άκοπα, σαν σε όνειρο και να δεσπόσουμε απ' εκεί με το βλέμμα τον αγάριστο και απατηλό μας κόσμο. Είναι και θάλασσες που δεν γνωρίζει κανείς, με κατάλευκα πλοία που πλέουν γαλήνια...» Ο διαβάτης δίνει αυτές τις έννοιες στα λόγια που δεν λει. Αν



τύχει όμως να μιλήσει, θα πει έξαφνα, πως «για να φύγουμε χρειάζονται διατυπώσεις»...<sup>120</sup>

Ο Πέτρος Μυριάνθης στο διήγημα «Ο Άγνωστος» αντιπαθεί, όπως προαναφέρθηκε, ένα ψηλό άνθρωπο με μαύρα ρούχα που «[...] είναι πολύ αφηρημένος, [και φαίνεται] πως αεροβατεί, κυνηγάει σκιές στον αέρα, χάνεται σε ένα άγνωστο κόσμο φτιαγμένο επίτηδες για χρήση του»<sup>121</sup>, και όταν μιλά ακούγονται κάτι «[...] ασυνάρτητες λέξεις [...]»<sup>122</sup>. Όπως και ο διαβάτης της Καίτης έτσι και ο άγνωστος του Μυριάνθη δεν διατυπώνει συγκεκριμένες, ευδιάκριτες λέξεις. Στο διήγημα «Ο κλέφτης» αναπτύσσεται μια από τις πιο καφκικές αφηγήσεις της συλλογής. Ο τρίτοπρόσωπος αφηγητής μας παρουσιάζει δυο ανθρώπους, «[...] ο ένας ξύπνιος εδώ. Κι ο άλλος, ο δανειστής, μακάριος τόσο κοντά, τόσο κοντά [...]», που σκηνοθετούνται με τρόπο ώστε «όλα αυτά» να «αποκτούν μια απεριόριστα τραγική σύσταση αν τα σκεφτείς σφιχτοδεμένα με τη σκηνή, που πρόκειται ν' ακολουθήσει αύριο...»<sup>123</sup>.

Ο χρεώστης ονειροπολεί και φτιάχνει μια σκηνή όπου επιστρέφει τα χρήματα στο δανειστή και βασανιστή του, τον Στέφανο Βεριώτη. Σύντομα όμως ξαναβυθίζεται στην απελπισία και την απόγνωση. Ένας μεσότοιχος τον χωρίζει από τον ανυπόφορο δανειστή του, ο οποίος κοιμάται και ροχαλίζει, ενώ γι' αυτόν ο ύπνος είναι αδύνατος: χάνεται ως εκ τούτου ολοένα και περισσότερο στις σκέψεις του και μονολογεί

[...] Έρχονται τα λιμάνια, τα πλοία...Γιατί να μαραίνεσαι εδώ, να παλεύεις καθημερινά για χρήματα που δανείστηκες, σπαταλώντας ασυνείδητα τη ζωή, τη μια και μοναδική ζωή, στο χατήρι του κάθε Στέφανου Βεριώτη; Να φύγεις. Να σώσεις έτσι και τον εαυτό σου, που ίσαμε τώρα μοίρασες, κομματάκια, στα χέρια του ενός και του άλλου, καταντώντας να μην έχεις δικό σου, παρά τον καημό πως δεν απέμεινε μήτε ένα ψίχουλο αδιάθετο, για να το σεβαστεί ένας τυχαίος παλιανθρωπάκος<sup>124</sup>.

Ο πανικός τον κυριεύει, αρχίζει να μαζεύει τα πράγματά του, αλλά «[...] στο τρεμούλιασμα της φλόγας, νομίζει πως βλέπει έξαφνα, σε αλλόκοτη στάση, καταμεσής του δωματίου, τον ίδιον τον εαυτόν του, σα κλέφτη»<sup>125</sup>.

Στο σημείο αυτό αναπαρίσταται η σωματοποίηση τόσο τηςσχάσης του *Εγώ*, της συνείδησης, όσο και του κόσμου της επιθυμίας. Ο πρωταγωνιστής επιθυμεί μια λύση σε τέτοιο σημείο ώστε η επιθυμία να καταλήξει μανία και εμμονή. Η δύναμη αυτής της επιθυμίας να γίνει

κάποιος άλλος οδηγεί σε μια κατάσταση όπου έστω και στιγμιαία οι δυο εκδοχές-όψεις του – ο χρεώστης και ο φυγάς – να βρεθούν η μία αντιμέτωπη στην άλλη. Δεν συμβαίνει όμως μόνον αυτό. Ο χρεώστης ακούει κάποιον να πλησιάζει και από φόβο πηγαίνει και ξαπλώνει. Ο άγνωστος σταματάει κάτω ακριβώς από το παράθυρό του:

Όμοια με τούτον, αμέτρητοι, σε κάθε γωνιά, σε κάθε στροφή του δρόμου, και πέρα απ' τα χωράφια, και πέρα απ' το βουνό, κείθε απ' τα λιμάνια, σε άλλες πολιτείες, σ' όλες τις πολιτείες, κάτι τέτοιες στιγμές, απρόσκλητοι, θα έρχονται μερικοί άνθρωποι, να θυμίσουν στους άλλους, πως τα δεσμά δεν σπάνε, πως αποδράσεις δεν γίνονται, πως στον καθένα δεν είναι βολετό να κλέψει τον εαυτό του...Αλλά τι είδε, τούτος πάλι για να σταματήσει εδώ; Όλοι κοιμούνται. Όλα είναι ήσυχα. Φανερό πως δεν υπάρχει καμιά δικαιολογία για να παριστάνει έξω, το φύλακα. Ο άνθρωπος στο κρεβάτι τυλίγεται καλά με τα σκεπάσματα. Κρύβει και το κεφάλι. Ε! Πρέπει να το φωνάξει, να ειδοποιήσει τον αυτοδιόριστι φρουρό, πως τώρα κοιμάται, πως τώρα κοιμάται και αυτός...Ησυχία. Η συνηθισμένη νυκτερική ησυχία...<sup>126</sup>.

Ο πρώτος που απaráμιλλα εφαρμόζει και κάνει γνωστές σκηνές όπως η πιο πάνω είναι ο Φραντς Κάφκα, ο εισηγητής του νέου φανταστικού κατά τον Τοντόροφ<sup>127</sup>. Ο Blanchot σημειώνει ότι «ο Κ. στη *Δίκη* από την πρώτη κιόλας φράση του βιβλίου είναι έξω από τον κόσμο»<sup>128</sup>. Η φράση «έξω από τον κόσμο» παραπέμπει σε ένα άλλο κόσμο που δεν ενυπάρχει στον πραγματικό αλλά συνυπάρχει με αυτόν και χαρακτηρίζεται κατ' εξοχήν ως «καφκικός», τουτέστιν «ένας πελώριος θεσμός-λαβύρινθος, από τον οποίο δε μπορούν να κρυφτούν [οι ήρωες] και τον οποίο δε μπορούν να καταλάβουν»<sup>129</sup>. Η δεύτερη εγγενής πραγματικότητα σηματοδοτεί τις σύγχρονες αφηγήσεις του φανταστικού μέσα από τις οποίες το άτομο για να ξεφύγει από τις κοινωνικές νόρμες ξαναπλάθει τον εαυτό του, για να τον τοποθετήσει μέσα σε μια άλλη πραγματικότητα. Όμως, μέσα σε αυτήν την αποκλειστικά δική του πραγματικότητα θα βρεθεί αντιμέτωπος με το άγνωστο πρόσωπο του άλλου που σκάβοντας με τα νύχια του τη γη ετοιμάζεται να εμφανιστεί<sup>130</sup>.

Ο χαρακτήρας των σύγχρονων αφηγήσεων του φανταστικού δεν είναι ένα άτομο που βιώνει δυο κώδικες πραγματικότητας όπως στις παραδοσιακές αφηγήσεις του φανταστικού. Έρχεται αντιμέτωπο με μια κατάσταση πληθυντισμού, η οποία λαμβάνει μέσα από την ρηματοποίησή της, προεκτάσεις μιας απτής πραγματικότητας. Ο πληθυντισμός οφείλεται στην καταλυτική επίδραση της κοινωνικής πραγματικότητας η οποία καθώς ομολογεί ο ανώνυμος στο διήγημα «Ο Κλέφτης» τέμνει το άτομο σε άπειρα κομμάτια τα οποία είναι όλα τα «εγώ» [...] που

χρησιμεύουν στην καθημερινή συμβατικότητα, πέφτουν άδοξα, μοιραία και ειρωνικότητα στο δόλωμα που ιριδίζει γύρω απ' την Λι-λει-λά και το δόντι του Βούδα»<sup>131</sup>. Η κάθε σκιά,

«[...] ο κάποιος εκείνος, παντού, μάρτυς αχώριστος της κάθε πράξης και της κάθε του σκέψης [ο] πενιχρό[ς] ανθρωπάκο[ς], που ηλίθια με παρακολουθεί και καταταυραννάει δίχως δισταγμό (αυτή είναι η αλήθεια), δίχως δισταγμό...[...] είναι το ίδιο οχληρό υποκείμενο, που νύχτα ή μεσημεριάτικα, ξαφνικά ή προμελετημένα, δίκαια ή άδικα, καταδικάζουμε, οι νοσταλγοί του χαμένου παραδείσου...ο άλλος – ο αδελφός μας Κάιν – ο κάθε φορά πραγματικός εαυτός μας, καταχωνιασμένος, πότε χλευάζει, πότε ανυπομονεί. Ξέρει πως τον καλούν τα ταξίδια, οι περιπέτειες, οι άγνωστες θάλασσες και ότι άλλο άγνωστο υπάρχει και δεν υπάρχει...»<sup>132</sup>

Ο μάρτυς, η σκιά, το οχληρό υποκείμενο, ο απροσδιόριστος φρουρός, ο άγνωστος ξένος, ο διαβάτης, συνήθως δεν έχουν φωνή. Ας θυμηθούμε τον Blanchot που τονίζει ότι «ο Άλλος δεν μπορεί να καθορίσει κάτι το φυσικό, δεν μπορεί να χαρακτηρίσει ένα ον ή μια αναγκαία ιδιαιτερότητα [...]»<sup>133</sup>. Αυτά λοιπόν τα ασαφή ως προς την ουσία και την υπόστασή τους όντα δεν μπορούν να μιλήσουν καθαρά στον κάθε πρωταγωνιστή και όταν τύχει να ακουστεί κάτι από εκείνους, είναι η λεκτικοποίηση των απωθημένων, των άφατων επιθυμιών. Ο Σταρομπίνσκι παρατηρεί επί του ζητήματος ότι «[...] το ασυνείδητο είναι η εσωτερική σκιά μας»<sup>134</sup> και πράγματι αντιλαμβανόμαστε ότι αυτοί οι εσωτερικοί, σύμφωνα με τον Κάφκα, εχθροί<sup>135</sup>, οι καταλύτες της ενότητας του Εγώ είναι εκφάνσεις της προσωπικότητας του ατόμου, με τις οποίες δεν καταφέρνει να ειρηνεύσει. Το Εγώ υφίσταται την απόλυτη ρευστοποίηση, διαχέεται προς αναζήτηση των υπολοίπων κομματιών του, τα οποία όμως αυτονομήθηκαν και ζουν τη δική τους ζωή σε μια άλλη πραγματικότητα. Στα διηγήματα του Γιαννόπουλου η σύγκρουση μεταξύ των διαμελισμένων μερών του Εγώ γίνεται αναίμακτα, αφού οι χαρακτήρες, παραδίδονται, κρύβονται κάτω από τα σκεπάσματα, δεν αντιδρούν και απλώς συνειδητοποιούν την κατάσταση στην οποία βρίσκονται.

Σ' αυτό λοιπόν το στάδιο έκφρασης της φανταστικής αφήγησης, που μας απασχολεί με άξονα αναφοράς το έργο του Γιαννόπουλου, διαπιστώνεται ο κατεξοχήν ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας της. Ο Παναγιωτόπουλος αναφέρει ότι

[ο]ι ανθρώπινοι τύποι του στέκονται μετέωροι ανάμεσα στ' όνειρο και την πραγματικότητα. Δε μας έρχονται από το δρόμο με αμόλυντη τη ζωντάνια τους και

την καθημερινότητά τους. Μας αγγίζουν σαν προσωποποιήσεις, το περισσότερο, προβολών του βαθύτερου εγώ του πεζογράφου<sup>136</sup>.

Στο έργο του Γιαννόπουλου δεν προκρίνεται η εξωτερική μορφή αλλά η εσωτερική, η άυλη μορφή η οποία δεν είναι ενιαία. Το στοιχείο του φανταστικού υπεισέρχεται στις προσπάθειες όλων σχεδόν των ηρώων των διηγημάτων να συνδιαλεχθούν με τα υπόλοιπα *Εγώ* τους. Αυτό γίνεται μέσα από δυο “δρόμους”: αφενός το ορατό, απτό μέρος τους σωματοποιείται ή καλύπτεται, φασματο-ποιείται και περνά αντίκρου τους, έξω από αυτούς, αφετέρου η διαδικασία αλλαγής γίνεται στον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων, “μεταμορφώνοντάς” τους, ενώ υπάρχουν και περιπτώσεις που οι δυο “δρόμοι” διασταυρώνονται. Σ’ αυτό λοιπόν το πλαίσιο, το φανταστικό, παρεισφρέει στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου και ενσαρκώνει φόβους και ελπίδες ανομολόγητες, καθιστώντας δυνατή την προβολή της πραγματικότητας που υπάρχει πέρα και έξω από το λόγο.

Αναφέρθηκε και πιο πάνω ότι ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος με την πρώτη του συλλογή *Κεφάλια στη σειρά* στοχεύει στον «[...] εκσυγχρονισμό και την ανανέωση του νεοελληνικού διηγήματος»<sup>137</sup>. Ο Γιάννης Χατζίνης επισημαίνει για τη συλλογή *Κεφάλια στη σειρά* ότι «[...] όχι μόνο ο τίτλος αλλά και το περιεχόμενο των διηγημάτων του κ. Γιαννόπουλου έφερνε στο φως έναν καινούριο τρόπο του αισθάνεσθαι και του γράφειν»<sup>138</sup>. Ο Βάσος Βαρίκας χαρακτηρίζει ιδιόμορφη την πεζογραφία του Γιαννόπουλου υπογραμμίζοντας ότι τα κείμενά του λόγω της παράξενης διάρθρωσής τους δεν μπορούν να ενταχθούν «[...] σε κανένα από τα γνωστά «είδη» της παράδοσης»<sup>139</sup>. Ως πεζογράφος, ο Γιαννόπουλος βρίσκεται στους αντίποδες του ρεαλισμού<sup>140</sup> και εντάσσεται στη χορεία των λογοτεχνών και συντελεστών των *Μακεδονικών Ημερών* οι οποίοι

[...] πρώτα-πρώτα απάλλαξαν την πεζογραφία μας από το βραχνά της αληθοφάνειας και της αρμονικότητας του παραδοσιακού μύθου, των ηρώων και των καταστάσεων. Δεύτερον παρέδωσαν στην πεζογραφία μας ένα νέο, απέραντο πεδίο θέασης και διεύρυνσης τον εσωτερικό άνθρωπο<sup>141</sup>.

*Η Τυφλόμυγα* είναι η πρώτη συλλογή διηγημάτων του Γιαννόπουλου που κερδίζει παμνηφεί το πρώτο κρατικό βραβείο διηγήματος<sup>142</sup> και η δεύτερη συλλογή διηγημάτων του, που θα μας απασχολήσει εδώ. Δημοσιευμένη το 1962, απαρτίζεται από επτά διηγήματα που κινούνται μεταξύ του μύθου, του παραμυθιού και του κόσμου της απτής πραγματικότητας. Με διάθεση παιγνιώδη και παιγνιδιάρικη – καθώς ορίζει και ο τίτλος –, το παιδικό παιγνίδι της τυφλόμυγας

στοιχειοθετεί τον πυρήνα της συγγραφικής ιδιοσυγκρασίας και προσανατολίζει την γραφή του Γιαννόπουλου σε χώρους και χρόνους αστάθμητους, σε χάρη που εμπνέουν στον αφηγητή – καθώς ο ίδιος ομολογεί – «[...] τη διάθεση να ταξινομ[εί] και να ερμηνεύ[ει] τις αντινομίες, τα αλλοπρόσαλλα, τα παράλογα, τα ανίερα, τα ανερμάτιστα και ανάρμοστα, τα ασύνδετα και ασυνάρτητα των άλλων κόσμων»<sup>143</sup>.

Σύμφωνα με την Κεχαγιά-Λυπουρλή, *Η Τυφλόμυγα* είναι «[...] ένα οδοιπορικό στο χώρο του φανταστικού [όπου] παρακολουθεί κανείς την περιπέτεια του μεσοπολεμικού (αλλά και μεταπολεμικού) ανθρώπου να επαναπροσδιορίσει την αληθινή υποσταση της ύπαρξής του σε σχέση με μερικά από τα μεγάλα θέματα που άνοιξε ο εικοστός αιώνας: τα θέματα του χρόνου (Bergson), [και] το θέμα της λειτουργίας των ονείρων (Freud)»<sup>144</sup>. Αυτόν το μεσοπολεμικό και μεταπολεμικό άνθρωπο θεματοποιεί καίρια ο Σαρτρ ήδη από το 1943, σημειώνοντας ότι στο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας δεν φτάνουμε πλέον στα όρια του παράδοξου (*extraordinaire*) αφού,

[...] το φανταστικό, εξανθρωπιζόμενο, πλησιάζει στην ιδεώδη καθαρότητα της ουσίας του, γίνεται αυτό που ήταν. Απογυμνώνεται, ομοιάζοντας με όλα τα αντικείμενα του: τίποτα μέσα στα χέρια, τίποτα στις τσέπες. Το αποτύπωμα στις όχθες του ποταμού, αναγνωρίζουμε ότι είναι το δικό μας. Όχι πια εφιάλτες, όχι πια φαντάσματα, όχι πια σιντριβάνια που κλαίνε, δεν υπάρχουν εκεί παρά μόνο οι άνθρωποι, και ο δημιουργός του φανταστικού εξαγγέλλει ότι ταυτίζεται με το φανταστικό αντικείμενο. Το φανταστικό δεν είναι πια, για το σύγχρονο άνθρωπο, παρά ένας τρόπος μεταξύ εκατό ώστε να ξαναδεί την ίδια του την εικόνα<sup>145</sup>.

Τον φανταστικό λοιπόν τρόπο μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναφοράς στον άνθρωπο επέλεξε ο Γιαννόπουλος ο οποίος ως «ευφάνταστος μυθοποιός»<sup>146</sup> πλάθει και μας παρουσιάζει με την *Τυφλόμυγα* του επτά διηγήματα-θύρες που οδηγούν στον ίδιο χώρο: στον εσωτερικό άνθρωπο, εκεί όπου ο χρόνος και ο χώρος ξαναβρίσκουν τις μυθικές και αρχετυπικές τους καταβολές, εκεί όπου η ατομική κατάσταση ανάγεται σε διανθρώπινη, εκεί όπου το κάθε τι αναδύεται ως σύμβολο που λειτουργεί ως «[...] λόγος λοξός, πίσω από τον οποίο πρέπει να αναγνωρίσουμε το πρωτογενές νόημα της επιθυμίας, την αρχέγονη κατεύθυνση και την αρχική επιδίωξη»<sup>147</sup>. Η συλλογή αυτή μοιράζεται αρκετά κοινά σημεία με τη συλλογή *Κεφάλια στη σειρά*, θέτει όμως περισσότερο έντονα τον προβληματισμό του αφηγητή απέναντι στις έννοιες του χώρου και του χρόνου.

Στο πρώτο, ομότιτλο της συλλογής διήγημα βρισκόμαστε από την πρώτη κιόλας πρόταση σε ένα χώρο εξωτικό, στην Τεγκουτσιγκάλπα, την πρωτεύουσα της Χοντούρας, την οποία ο αφηγητής ομολογεί ότι «[...] ανακάλυψ[ε] σε ένα εικονογραφημένο ξένο φυλλάδιο με ταξιδιωτικές περιγραφές έπειτα από μάταιη προσπάθεια να αφιερωθ[εί] σε αναγνώσματα πιο σοβαρά»<sup>148</sup>. Το συνήθειο των πλείστων ηρώων της συλλογής *Κεφάλια στη σειρά*, να διαβάζουν βιβλία ή εφημερίδες, διατηρείται και εδώ με τη διαφορά ότι συνδυάζεται με δηλώσεις που αφήνουν ειρωνικά υπονοούμενα για το τι θεωρείται σοβαρό ανάγνωσμα και τι όχι. Γενικά η συλλογή αυτή φιλοξενεί πληθώρα προγραμματικών αυτοσχολίων αναφορικά με τον τρόπο σύνθεσης των κειμένων και τις ιδέες που τον υποστηρίζουν. Για παράδειγμα:

«Επιστρέφω στα περασμένα-επανάλαβα βουβά-. Τούτο το ψηλάφισμα στο αλλόκοτο, κι ο πόθος που με οδηγεί προς την οφθαλμαπάτη μιας γωνίας, μακρυά, όπου συγκλίνουν οι πλάγιες γραμμές ενός μαγεμένου δρόμου...και οι παράτονοι ήχοι...και η λαχτάρα για τα απατηλά κι ονειρεμένα...επιστρέφω στα περασμένα! Όμως κάτι φοβερά κωμικό είναι σε όσα σκέφτομαι και λέω...»<sup>149</sup>.

(« Δεν έχει τέχνη,-συνέχισα μιλώντας στον εαυτό μου.-Δεν βρίσκει τρόπο να συνδυάσει με αληθοφάνεια τις «αποχρώσεις». Αναδεύει συναισθήματα μ' εκνευριστική ελαφρότητα. Τα συμβολικά, τα αλληγορικά, τα συμβατικά μαζί με τις κολακείες γίνονται στο νου του ένα μίγμα από λέξεις, χωρίς ειρμό...»<sup>150</sup>.

Θα ήταν - μου λένε - ευχής έργον να συνεχίσω την πορεία μου, αφήνοντας τις άσκοπες περιπλανήσεις κι ακολουθώντας το μεγάλο ρεύμα της παράδοσης. Μοίρα μου είναι ωστόσο να ξεκινώ πάντοτε απ' το σημείο όπου στάθηκα και το μεγάλο ρεύμα, υποθέτω, δεν το προφταίνω πια. Μόνος είμαι στην ερημιά μου,συνήθισα σ' αυτήν και τρόπο να ξεφύγω δεν έχω κι' ούτε βέβαια αναζητώ<sup>151</sup>.

Είναι ένα παραμύθι όπως οποιοδήποτε άλλο, με τούτη τη διαφορά: αν ψάξεις να δεις στο τέλος κάποια λύση, απορείς που τέλος πραγματικό δεν βρίσκεις και νοιάθεις πως μήτε καν χρειάζεται. Είναι ένα παραμύθι – (θα το έλεγα μεταφυσικό) – σκόρπιο, διαλυμένο σε καταστάσεις ή θρίμματα συσχετισμένα αυθαίρετα<sup>152</sup>.

Πιθανόν οι φανταστικές ιστορίες να είναι και να μην είναι φανταστικές<sup>153</sup>.

Αλλά «ανέκαθεν» είμαστε, οι άνθρωποι, «καθρέφτες» και «συσσωρευτές». Το κακό είναι πως μας θαμπώνουν και προτιμάμε τα ασυνήθιστα, τα ανάποδα και τα παράλογα [...] ωστόσο από τούτο το πάρε-δώσε, ανάκατα με ασυναρτησίες, ξετινάζονται, οι νέες ιδέες<sup>154</sup>.

Παραθέσαμε αποσπάσματα από όλα σχεδόν τα διηγήματα της συλλογής, για να δείξουμε την αμείωτη ένταση της διάθεσης του συγγραφικού υποκειμένου για αυτοστοχασμό και αναστοχασμό επί των δυνάμεων που ορίζουν την αφηγηματική δράση. Ο Γιαννόπουλος δίνει μια υπόσχεση: την αποκάλυψη του διαφορετικού, την εξιστόρηση παραμυθιών μέσα από τα οποία ο αναγνώστης θα γίνει μάρτυρας ενός στοιχείου πρωτόγνωρου. Σε αντίθεση με την παραδοσιακή πεζογραφία και τους συμβατικούς τρόπους αφήγησης, κατασκευάζει φανταστικές ιστορίες που πιθανόν να μην είναι φανταστικές, δημιουργούν όμως την αίσθηση της ανάσχεσης, της παλλινδρόμησης και δεν επαναφέρουν ποτέ τα πράγματα στην αρχική τους τάξη.

Στην μακρινή Τεγκουτσιγκάλα όπου εκτυλίσσεται η υπόθεση του διηγήματος «Τυφλόμυγα», ανακαλύπτουμε ότι

[...] το εξωτερικό, το «αντικειμενικό» γεγονός απουσιάζει ουσιαστικά. Πραγματικότητας και φαντασία συμπλέκονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην είσαι ποτέ βέβαιος τι αντιπροσωπεύει η πρώτη ή τι ανήκει στην τελευταία. Στο συνεχές αυτό παιχνίδι, άλλωστε, βρίσκεται η ιδιοτυπία της τέχνης του κ. Γιαννόπουλου. Στο βάθος δεν τρέφει καμία εμπιστοσύνη στο «πραγματικό». Το δέχεται γιατί δεν μπορεί να κάνει διαφορετικά. Αγωνίζεται όμως συνεχώς να απαλλαγεί από την παρουσία του, με την καταφυγή στους κόσμους του ονείρου και της φαντασίας<sup>155</sup>.

Στο πρώτο αυτό διήγημα, η «φαντασμαγορική βλάστηση», τα «αλλόκοτα φαράγγια», «τα ποτάμια που γλίστραγαν χρωματιστά και μαγεμένα», «οι εξωτικές παραστάσεις», οι «πορείες στο δυσδιάκριτο, το άγνωστο και μυστηριώδες»<sup>156</sup>, δημιουργούν την κατάλληλη ατμόσφαιρα μέσα στην οποία “θάλλουν” φιγούρες εξίσου εξωτικές και αλλόκοτες όπως ο νέγρος υπηρέτης Αλόνθο και ο Ντον Γκοτζάγκο ντος Πάσος υ Ρουέλγκα.

Το κείμενο είναι γεμάτο αναφορές σε λογοτεχνικά κείμενα – *Οδύσσεια*, *Μαινόμενος Ορλάνδος* του Αριόστο, Ιούλιο Βέρν, Τζέιμς Κούπερ, Βάλτερ Σκότ, Ντίκενς, Στέβενσον, Αιμίλιο Σάλγκαρι – αναγνώσματα που παραπέμπουν στην παιδική ηλικία του πρωταγωνιστή. Μέσα από τα κείμενα αυτά, ο ήρωας ομολογεί ότι ονειρεύτηκε, ανακάλυψε κόσμους ανεξερευνήτους, μίλησε «σε πρόσωπα αόρατα»<sup>157</sup> και ένιωσε ζωντανός. Νοσταλγώντας ξανά εκείνη την «ανάμνηση του παιδικού εαυτού»<sup>158</sup> του, ο αφηγητής δραματοποιεί μια συνάντηση με κάποιον που έχει την απάντηση σε μια αγγελία που είχε δημοσιεύσει: «Ξένος περαστικός [...] επιθυμεί να πληροφορηθεί γραπτά ή προφορικά για τον τόπο διαμονής μιας νεαρής κρεολής, που στα χίλια ενιακόσια τόσα, και τα λοιπά και τα λοιπά...»<sup>159</sup>.

Αυτός που ανταποκρίνεται στην αγγελία είναι ο Ντον Γκοτζάγκο ντος Πάσος υ Ρουέλγκα και ο ανώνυμος πρωταγωνιστής τον υποδέχεται σε κατάσταση πλήρους συγχίσεως («Η πολιτεία και τα δάση και οι λειμώνες και τα βουνά και τα ποτάμια, ανακατεύονταν στην ενόρασή μου και μήτε καν μπορούσα να ξεχωρίσω αν πρόκειταν τώρα για τον επισκέπτη μου ή για κάποιον άλλον»<sup>160</sup>). Ο ανθρωπάκος αυτός καταβάλλει φιλότιμες προσπάθειες ώστε να καταλάβει τι ακριβώς κρύβει ο πρωταγωνιστής, («Το μυστικό σας, κύριε, λάμπει σαν κρύσταλλο στον ήλιο. Επιστρέφετε κι εσείς στα περασμένα, όπως συμβαίνει σε όλους... [...] Παρακαλώ κύριε!...σκοτώνουμαι, αντίθετα, ν' ακολουθήσω τα χνάρια της κρυφής σας σκέψης...»<sup>161</sup>). Ο Ντον Γκοτζάγκο ντος Πάσος υ Ρουέλγκα γίνεται η φωνή ενός αγγελιαφόρου που εξαγγέλλει την αντικατάσταση των μακρινών, χαμένων ονείρων με άλλα, νεώτερα<sup>162</sup>. Είναι εκείνος που αραδιάζει μεσαιωνικές ιστορίες και περιστατικά, γνωστά στον ίδιο και ίσως στον αφηγητή, «[...] αλλά δεν λένε τίποτε στους δυο-τρεις αναγνώστες μου...»<sup>163</sup>.

Το παιγνίδι της διακειμενότητας και των μετακειμενικών σχολίων είναι τόσο έντονο που δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο. Μέσω των περιγραφών της παρουσίας του Ντον Γκοτζάγκο ντος Πάσος υ Ρουέλγκα, που είναι στην ουσία μια λογοτεχνική κατασκευή όπως και ο υπηρέτης Αλόνθο, βλέπουμε τους χαρακτήρες να μετατρέπονται – καθώς η αφηγηματική ροή γίνεται “χειμαρρώδης” - σε «ισχν[ά] σύμβολ[α], σε ίσκι[ους] που είχα πλάσει ο ίδιος για να βρω απλά και άνετα μια συνοχή»<sup>164</sup>. Ο αφηγητής ψάχνει να βρει τον τόπο όπου ζει μια νεαρή κρεόλη, ψάχνει για ένα παραμύθι, αναζητά την «απαράμιλλη αίσθηση μιας «παρουσίας»<sup>165</sup> και τον βλέπουμε να περνά από το στάδιο της αναζήτησης στο στάδιο της άρνησης και από το στάδιο της άρνησης, σε μια ύστατη προσπάθεια επανεκκίνησης του παιγνιδιού της τυφλόμυγας. Ο Ντον Γκοτζάγκο ντος Πάσος υ Ρουέλγκα όμως ενσαρκώνει τον έλεγχο που ασκεί η λογική πάνω στις εξάρσεις της φαντασίας του «ονειροπαρμένο[υ]»<sup>166</sup> αφηγητή και τον κρατά βίαια καθηλωμένο στο πραγματικό παρόν.

Το τέλος του διηγήματος είναι για άλλη μια φορά αμφίσημο αφού δεν αποκαλύπτει αν κατίσχυσε η δύναμη της επιθυμίας για το αλλού ή η λογική της αντικειμενικής πραγματικότητας. Ο Σαχίνης τονίζει ότι

[η] πραγματική ζωή για τον Αλκ. Γιαννόπουλο, όχι η ζωή της ρουτίνας και της ομοιομορφίας, είναι μια αναζήτηση του άπιαστου, ένα παιγνίδι της τυφλόμυγας, που το παίζουν οι άνθρωποι με ορθάνοικτα μάτια. [...] Το σύμβολο της τυφλόμυγας είναι, νομίζω, ένα κλειδί για την κατανόηση της πεζογραφίας του Αλκ.



Γιαννόπουλου και της στάσης που εκφράζει, με την πεζογραφία αυτή, αντίκρυ στη ζωή<sup>167</sup>.

Μένουμε λοιπόν στο επίπεδο της αναζήτησης, μετέωροι ανάμεσα στην αρχή και το τέλος του ταξιδιού, όπου το μόνο σίγουρο παραμένει το βασικό θέμα, «λυτρωμένο από την ποικιλία των παραλλαγών»<sup>168</sup>.

Στο «Η όμορφη και το κτήνος» είναι εμφανής η πρόθεση του συγγραφέα να διηγηθεί ένα παραμύθι. Τα μετααφηγηματικά σχόλια χαρακτηρίζουν για άλλη μια φορά το κείμενο. Ο αφηγητής προειδοποιεί τον αναγνώστη ότι πρόκειται για μια παράξενη ιστορία που του την είχε διηγηθεί κάποιος άλλος, ο Άγγελος<sup>169</sup>. Είναι έκδηλη και σε αυτό το διήγημα η αναπόληση των περασμένων, μακρινών εαυτών μας, οι οποίοι χάθηκαν και μας άφησαν σε μian απέραντη ερημιά<sup>170</sup>. Πρόκειται για μια ιστορία απώλειας και απογοήτευσης, σύγκρουσης και ήττας, μέσα στην οποία αναδιπλώνονται στιγμές με τον πρωταγωνιστή της ιστορίας Άγγελο να χάνεται σε άλλους κόσμους:

Άκουγα τα ουρλιαχτά, τις στριγγές κραυγές, τους θρήνους και τα σφυρίγματα από τα ξωτικά, τα τέρατα και τα στοιχειά του κόσμου εκείνου<sup>171</sup>.

Η Μιμή, το αντικείμενο του έρωτα και του πόθου του Άγγελου, ελκύει το ενδιαφέρον ενός έγχρωμου πυγμάχου ο οποίος την φλερτάρει δημόσια, μπροστά στον Άγγελο. Οι προσπάθειες του πυγμάχου, τα κόλπα που χρησιμοποιεί και οι αντιδράσεις της, επενδύονται με αποχρώσεις υπερφυσικές στο πλαίσιο της αφήγησής του. Ο θυμός και η απογοήτευση που ο προδομένος, φιλόδοξος εραστής ένιωθε μέσα του τον «[...] μεταμόρφωναν σε ήρωα ταγμένο, με φτερά Αρχαγγέλου στην προστασία της ιδανικής πεντάμορφης»<sup>172</sup>. Αισθανόταν λες και βρισκόταν σε μια «[...] τεράστια χοάνη όπου όλοι ήσαν γίγαντες και με σφυροκοπούσαν βάνανσοι και τα στόματά τους βρούχονταν[.] Ψέμμα, αυταπάτη, ασυναρτησία, ο προηγούμενος εαυτός μου; Ή βυθισμένος σε λήθαργο, έλαμνα πια στα πέρατα του σύμπαντος για να καταποντιστώ στην ανυπαρξία.»<sup>173</sup>. Σ' αυτό το πλαίσιο αναφορών λειτουργική είναι η παρατήρηση του Τάσου Λειβαδίτη ότι

[σ]το βάθος κάθε ανθρώπινης προσπάθειας από την πρώτη ως την τελευταία μέρα της γης, υπάρχει η τάση ή μάλλον η ανάγκη για μεταμόρφωση, κι η τέχνη, απ' τις πιο ουσιαστικές λειτουργίες της ανθρώπινης συνείδησης καταγωγική αιτία και αποστολή της έχει να μας μεταμορφώσει με τελική έκβαση το πέραςμα σ' ένα

ανώτερο επίπεδο ευαισθησίας και γνώσης. Όχι απλή αναπαράσταση της ζωής μ' άλλα λόγια, μα σύνθετη διαμόρφωσή της<sup>174</sup>.

Στα διηγήματα του Γιαννόπουλου, ο αναγνώστης βιώνει απόλυτα την προσπάθεια σύνθετης διαμόρφωσης των προσώπων και των καταστάσεων. Για το λόγο αυτό θεωρούμε ότι μέσα από αυτές τις αφηγήσεις συντελείται επιτυχώς το πρώτο βήμα προς τις αμιγώς εξανθρωπισμένες αφηγήσεις του φανταστικού όπου ο άνθρωπος τοποθετείται στο επίκεντρο του κειμενικού χώρου και αναπαρίσταται ως οντότητα δυσπρόστατη, διαιρεμένη και εθισμένη προς «[...] ο παράλογο, το αμιγώς φανταστικό»<sup>175</sup>. Το διήγημα «Το ρολόγι και το χάος» μας συστήνει ένα ακόμη ιδιαίτερο γνώρισμα του έργου του Γιαννόπουλου και ειδικότερα του είδους των αφηγήσεων που εδώ μας ενδιαφέρει: τη θεώρηση του χρόνου και του χώρου ως μεγεθών, τα οποία λειτουργούν αντισυμβατικά όπως και τα υπόλοιπα “υλικά” των αφηγήσεων του εξανθρωπισμένου φανταστικού και επενδύονται με νέες ιδιότητες υπηρετώντας ένα διαφορετικό σκοπό.

Σύμφωνα με τη θεωρία του φανταστικού, όπως την προσεγγίσαμε σε προηγούμενα κεφάλαια, ο χώρος των αφηγήσεων που ορίζονται από την ευθεία αναπαράσταση, παρουσιάζεται ομοιογενής, συνεχής, αναστρέψιμος, κοινός για όλους και ανταποκρινόμενος στις τρεις διαστάσεις, για να διακριθεί από το χώρο όπως εκείνος διαμορφώνεται στις αφηγήσεις του φανταστικού, ασυνεχής δηλαδή, ατομικός και τεσσάρων διαστάσεων<sup>176</sup>. Αντιστοίχως, ο χρόνος, όπως αναφέραμε, ενώ σε άλλου τύπου αφηγήσεις είναι ομοιογενής, μη αναστρέψιμος και η κύρια ιδιότητα που αναπτύσσει είναι η γραμμικότητα της αναζήτησης καθεαυτής, στα κείμενα του φανταστικού μπορεί να αναστραφεί και να παρουσιάσει μια άλλη ιδιότητα, εκείνη της κυκλικότητας του φανταστικού ταξιδιού<sup>177</sup>, με αποτέλεσμα να γίνεται πιο έντονο το στοιχείο της αναδρομής στο παρελθόν<sup>178</sup>.

Ο χρόνος των αφηγήσεων του φανταστικού είναι «καρναβαλικός» δηλαδή χρόνος βαθιά διαφοροποιημένος από τον ιστορικό χρόνο, που διέπεται από δικούς του κανόνες και οριοθετεί ένα πλαίσιο μεταμορφώσεων και εκ θεμελίων αλλαγών<sup>179</sup>. Εν γένει στο φανταστικό προωθείται η θεμελιώδης τροποποίηση του χρόνου και όσοι συγγραφείς επιλέγουν να δημιουργήσουν τα κείμενά τους βάσει του φανταστικού τρόπου, προτιμούν τους αναχρονισμούς<sup>180</sup> παρά τις ευθύγραμμες αφηγήσεις. Στο φανταστικό θα λέγαμε επικρατεί ο αρχέγονος χώρος και χρόνος, που συγγενεύουν περισσότερο με τη σφαίρα των ονείρων παρά με τη σφαίρα της δράσης<sup>181</sup>.

Αναφέρθηκε στο θεωρητικό μέρος της έρευνάς μας ότι ο χωρόχρονος του νέου φανταστικού διατηρεί μεν κάποια κοινά σημεία αναφοράς με τον χωρόχρονο των παραδοσιακών αφηγήσεων, επιτελεί όμως διαφορετική λειτουργία και επιφέρει ομόλογο αποτέλεσμα τόσο στους κειμενικούς χαρακτήρες όσο και στους αναγνώστες, σε αναφορά βέβαια με τη συνηθέστερη “μορφή” του χρόνου όπως αυτή προσλαμβάνεται από τους ανθρώπους, που είναι «[...] μια σειρά από στιγμές που διαδέχονται η μια την άλλη κατά μήκος μιας αφηρημένης γραμμής προσανατολισμένης προς μια και μόνο κατεύθυνση»<sup>182</sup>.

Στο «Ρολόγι και το Χάος», «[...] ένα παραμύθι όπως οποιοδήποτε άλλο»<sup>183</sup>, ο αφηγητής μας προειδοποιεί ότι «[...] ο χώρος και ο χρόνος και οι άνθρωποί μου είναι περίπου ακαθόριστοι. Θα ρωτήσεις τι άραγε απομένει, έτσι που αφανίζω όλους τους γνωστούς και καθιερωμένους συντελεστές μιας έστω θεληματικά παράδοξης αφήγησης»<sup>184</sup>. Ο αναγνώστης δεν μένει φυσικά με την απορία γιατί φροντίζει ο ίδιος ο αφηγητής να τη λύσει: ο χώρος και ο χρόνος, μαζί με όλους όσοι εντάσσονται και ορίζονται από αυτά τα μεγέθη, είναι ακαθόριστα, γιατί πρόκειται για ένα παραμύθι, όπου τα πράγματα έτσι γίνονται. Σε αυτό λοιπόν το διήγημα, όπως σημειώνει ο Απ. Σαχίνης,

[...] ο συγγραφέας, σε διάθεση και τρόπους παραδοξολογίας, σχολιάζει το πρόβλημα του χρόνου και εκφράζει, με πραγματικά πρωτότυπους αφορισμούς και στοχασμούς και με σπιθίσματα πνευματικής ευφορίας, μια αίσθηση χάους και μια αίσθηση επιστροφής – ίσως επιστροφής από το άγνωστο στο γνωστό και το καθημερινό, από τη φαντασία στην πραγματικότητα<sup>185</sup>.

Προς την ερμηνεία της «αίσθη[ς]» αυτής «χάους και [...] επιστροφής» του αφηγητή του Γαιννόπουλου είναι στραμμένη η προσέγγισή μας.

Σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση ξεκινά να αναπαρίσταται με αρκετή σαφήνεια και λεπτομέρειες ο χώρος – ένας στενός κεντρικός δρόμος, μια πλατεία, μια μαρμαρένια εκκλησία, ένα καφενείο – και γίνεται μια πρώτη παρέκβαση, για να αναφερθεί ο αφηγητής στο κτίσιμο μιας μαρμαρένιας εκκλησίας. Σε κλίμα γεμάτο υπαινιγμούς και συνδηλώσεις, αναδιπλώνεται μια πολυπρόσωπη εικόνα από εργάτες που μοχθούν αενάως, δίνοντας σχήμα σε διάφορα μέρη και στοιχεία του ναού «[...] επειδή ολοένα οι άνθρωποι παθιάζονται για αλλαγές και λεπτομέρειες, για νέα γλυπτά, για κρύπτες, για υπόγειες διαβάσεις, για νάρθηκες και τόξα και κλίμακες και στύλους»<sup>186</sup>. Όλοι αυτοί, διηγείται ο αφηγητής, παιδεύονται «[...] για το απόλυτο, το οριστικό, το

«τελειωμένο». Όχι που το φαντάζονται τούτο το οριστικό και «τελειωμένο». Θα ήταν σαν να βλέπαν την εκκλησία ασάλευτη, ψυχρή, χωρίς ζωή, αδιάφορη [...]»<sup>187</sup>.

Η παμμέγιστη εκκλησία, η οποία ελκύει τους ανθρώπους-Ταντάλους<sup>188</sup> και θα συνεχίσει να τους ελκύει για πολλούς αιώνες ακόμη, έστω και αν ταλαιπωρούνται αναζητώντας νέα σχήματα και μορφές, είναι, όπως εύλογα μπορεί κανείς να υποθέσει, ο πολυμορφικός και πρωτεϊκός χώρος της τέχνης. Ενώ, ένας από εκείνους τους ανθρώπους που διψούν για νέες κατασκευές και πρωτότυπους συνδυασμούς και αποφεύγουν την πεπερασμένη μορφή, το τέλος, την απάντηση -ό,τι ο άνθρωπος παραδοσιακά αναζητά-, είναι ο αφηγητής του Γιαννόπουλου ως μορφή αρχετυπική, μια ανθρώπινη φιγούρα που περιπλανιέται γυρεύοντας το διαφορετικό, αποζητώντας το άγνωστο. Το τοπίο λοιπόν απεκδύεται από την συμβατική έννοια του χώρου και του χρόνου και επενδύεται με τα αντίστοιχα αρχέγονα μεγέθη, χάνοντας έτσι κάθε οικεία και καθιερωμένη όψη του.

Μέσα στο καφενείο της γωνίας με τις γυαλιστερές μηχανές του καφέ, τα κρύσταλλα, τους καθρέφτες, τα φώτα, τις φιάλες, τις αναρτημένες πινακίδες με διαφημίσεις για θέατρα και αθλητικούς αγώνες, τα τραπεζάκια, τα καθίσματα, μέσα από όλα αυτά, τα οικεία, τα αναμενόμενα, τα συνήθη, προβάλλει ο πραγματικός πρωταγωνιστής του διηγήματος:

[...] ακόμη – το σπουδαιότερο – ένα μεγάλο κρεμαστό ρολόγι, που με την κατάλευκη πλάκα του, τους ψιλούς ωροδείχτες και τους μαύρους αραβικούς αριθμούς, πάσχιζε – κάθε που το κοίταζες – να πει τις αμαρτίες σου. Κι ολοένα το απόφευγες, τούτο το ρολόγι, κι ολοένα αισθανόσουν πως σε νευρίαζε, γιατί ή νωρίς άραζες εδώ έφτανες αργά – ξημερώματα, πρωί, βράδυ, μεσάνυχτα – πάντα κάτι είχε να σου μηνύσει, για να χαλάσει τη διάθεσή σου<sup>189</sup>.

Ο αφηγητής μελετά ενδελεχώς το αντικείμενο αυτό «[...] με την άσπρη πλάκα και τους δώδεκα αριστοτεχνικούς αριθμούς»<sup>190</sup> και αφήνει να νοηθεί πως πιστεύει σε ιδιότητες του ρολογιού που το καθιστούν πολύ πιο σημαντικό από απλώς «[...] ένα αντικείμενο, που όσο κι αν συμβαδίζει με το χρόνο μετρώντας τη διάρκειά του στιγμή με τη στιγμή, δεν παύει να είναι ένα μηχάνημα»<sup>191</sup>.

Μετά από αυτή την εισαγωγή, ο αφηγητής προετοιμάζει τον αναγνώστη για τη διήγηση ενός περιστατικού που συνέβη «[...] ένα χειμωνιάτικο βράδυ, κάπου στα μέσα ενός Φλεβάρη [όπου] στην πόλη είχε πέσει πυκνή ομίχλη [...] για το παραμύθι μου η ομίχλη είναι απαραίτητη:

ούτε να την αφαιρέσω μου επιτρέπεται, ούτε να μην της δώσω σημασία»<sup>192</sup>. Ό,τι ακολουθεί, είναι συνειρμικές διατυπώσεις που διαμορφώνουν ένα προσωπικό σύστημα αντίληψης και επεξεργασίας των δεδομένων του κόσμου, το οποίο «[...] ταιριάζ[ει] ή δεν ταιριάζ[ει] στον τόπο μας»<sup>193</sup>. Από τη μια με ύφος απολογητικό, από την άλλη με αποφασιστικότητα απέναντι στο δρόμο που επέλεξε να ακολουθήσει, ο αφηγητής κινείται στον κόσμο του χάους από τον οποίο λυτρώνεται<sup>194</sup>, και αποφασίζει να αποκαλύψει τις μεθόδους σύνθεσης και λογοτεχνικοποίησης που ακολουθεί:

[...] το χάος το δικό μου, είναι ταπεινό. Ο χώρος μου ελάχιστος, όσος αρκεί να γυροφέρνουν οι άνθρωποι, τα πρόσωπα που γνώρισα... Τα παίρνω τα πρόσωπα αυτά καθώς τα θυμάμαι, τα μεταμφιέζω, προσκαλώ άλλα πλασματικά, τα τοποθετώ όπως καλλίτερα αρμόζει και φτιάχνω τις ιστορίες μου. Αλοίμονο αν πίστευα [...] πως τέχνη μου θα ήταν να ιχνογραφήσω στο κενό, μια γεωμετρική άμεμπτην υπερβολή...<sup>195</sup>

Μετά την δεύτερη παρέκβαση που αφορά στην σκανδαλωδώς, για τα δεδομένα της δημιουργικής μυθοπλασίας, αυθόρμητη εξομολόγηση των πεποιθήσεων του συγγραφέα, ο αναγνώστης επιστρέφει στην ομιχλώδη πόλη όπου ο αφηγητής δίνει την πληροφορία ότι η περιδιάβασή του τον οδήγησε στο προαναφερθέν καφενείο. Περιγράφοντας εναργώς τους θαμώνες και την ατμόσφαιρα του μαγαζιού, ο πρωτοπρόσωπος ανώνυμος αφηγητής προχωρά μέχρι μια καλά διαλεγμένη γωνιά «[...] όπου περισσότερο η *έμπνευση* θα εύρισκε την άνεσή της, προφυλαγμένη από τις βουλημίες της *θέλησης*. Στη *θέληση* αυτή όφειλα να θέτω ολοένα τροχοπέδες, να την ελέγχω, να εμποδίζω τις αναπάντεχες εξάψεις της, που μπορούσαν να με οδηγήσουν, πριν από την ώρα, στον όλεθρο της «*πραγματοποίησης*»»<sup>196</sup>.

Οι πλαγιογραφημένες λέξεις ορίζουν τους θύλακες εκκόλαψης των βασικών πυρήνων του έργου του Γιαννόπουλου. Απο τη μια βρίσκεται η έννοια της έμπνευσης, ως η κινητήριος δύναμη οποιασδήποτε καλλιτεχνικής δημιουργίας, ο γλυκός εσωτερικός παφλασμός που προαναγγέλλει την άφιξη της ιδέας, του βασικού μοτίβου και γεμίζει τον καλλιτέχνη με τη φιλήδονη απόλαυση του γίγνεσθαι. Ο αφηγητής θέλει να χαρίσει στην έμπνευση ένα “άνετο” χώρο και να την προστατεύσει από τη *θέληση* η οποία θα τον οδηγήσει στην «*πραγματοποίηση*». Η *θέληση* αυτή που «[...] ψηλάφισε πάλι τις άκρες των δακτύλων [του]» είναι η διαδικασία του συγγράφειν η οποία “αδειάζει” το δημιουργικό υποκείμενο. Απέναντι στην επερχόμενη “αφαίμαξη”, ο καλλιτέχνης ανθίσταται :

Φοβόμουν να αφεθώ στην καταλυτική δύναμη, που θα παρέσερνε κάθε πιθανότητα μου να παραμένω θεατής, που θα με έσπρωχνε, κείθε απ' ίσα γίνονταν κι έμελλαν να γίνουν, που θα μου αρνιόταν το χάρισμα να θησαυρίζω τη ζωντανή ζωή μου<sup>197</sup>

Ο συγγραφέας, αφού ολοκληρώσει το έργο του, μεταμορφώνεται σε θεατή γιατί από τη δική του θέση μεταβαίνει σ' εκείνην του αναγνώστη άρα, ο πρωταγωνιστικός του ρόλος παύει να υπάρχει και την ίδια στιγμή ακυρώνεται και η δυνατότητά του να αναπαραστήσει όσα συμβαίνουν εκείνη τη στιγμή αλλά και όσα πρόκειται να συμβούν. Ο αφηγητής του Γιαννόπουλου φοβάται την «πραγματοποίηση» του έργου και τη «δημιουργική περιπέτεια»<sup>198</sup> της γραφής, γιατί δεν θέλει να ακινητοποιήσει τίποτα. Οπαδός της ροής και της αποσπασματικότητας («[...] συλλέγοντας πότε μίαν αιχμή εικόνας, πότε την κατάληξη μιας λέξης και κεντρίζοντας το ενδιαφέρον μου με τη σκέψη πως ζούσα – τώρα – την αλήθεια της στιγμής»<sup>199</sup>), ο αφηγητής επιθυμεί να αναβάλει τη διαδικασία της οριστικής και τετελεσμένης διατύπωσης γιατί αυτό θα σήμαινε το θάνατο των επερχόμενων στιγμών και της έμπνευσής του.

Τον ελκύει το παρόν στην απόλυτή του τιμή, η μοναδική στιγμή στην οποία δεν χωράει τίποτα άλλο παρά μια συλλαβή, μια λοξή ματιά ή ένας μόνο χτύπος του ρολογιού. Εδώ εντοπίζεται ασφαλώς η αντίληψη για το χρόνο μέσα από τη μελέτη του Μπέκετ για τον Προύστ. Ο Μπέκετ χαρακτήρισε τη ρεαλιστική τέχνη ως «[...] μια χυδαία λογοτεχνία σημειώσεων πληρωμένη με τη γραμμή»<sup>200</sup> ενώ το φανταστικό, θα λέγαμε, επηρεάζει σε τέτοιο βαθμό τον καμβά μιας αφήγησης ώστε στο τέλος να αντικρύζουμε ένα σύνολο κινήσεων σπειροειδών ανάμικτων με ευθείες, με τέτοιο όμως τρόπο, ώστε να μην χάνεται το βασικό θέμα και να διατηρείται – μέσα στο τελικό αποτέλεσμα - η λογική της σειράς και της τάξης. Ο εικοστός αιώνας, όπως έχει αναφερθεί, καθόρισε το τέλος του ρεαλισμού και την αρχή αναζήτησης εναλλακτικών τρόπων αναπαράστασης. Ο καλλιτεχνικός κόσμος λοιπόν έκρινε πως το “τοπίο” του εικοστού και εικοστού πρώτου αιώνα δεν θα μπορούσε να αποδοθεί ικανοποιητικά με τις επιταγές του ρεαλισμού.

Συνεχίζοντας με το «Ρολόγι και το Χάος», βλέπουμε ένα άγνωστο με γενάκι και μυωπικά ματογυάλια, μια καρικατούρα ανθρώπου, να αυτοπροσκαλείται στο τραπεζάκι του αφηγητή και να τον αναγκάζει να ασχοληθεί με την ώρα. Επιμένει να λέει στον αφηγητή ότι είναι εννέα η ώρα, αναγκάζοντάς τον να δει ίδιος το κρεμαστό ρολόγι: «[...] κι έμεινα άφωνος. Όχι: δεν ήταν εννιά, όπως βεβαίως ο νεαρός. Οι δείχτες δεν συμφωνούσαν με τη βεβαιότητά του»<sup>201</sup>. Από εκείνη την στιγμή ο αφηγητής περνά στιγμές πανικού και αγωνίας. Κανένας δεν επιβεβαιώνει την δική του

εκδοχή του χρόνου, ότι δηλαδή είναι δώδεκα παρά τέταρτο. Όχι μόνο αυτό αλλά ο άγνωστος, ως άλλος Ντον Γκοτζάγκο ντος Πάσος υ Ρουέλγκα, διατηρώντας την ψυχραιμία του ανακοινώνει στον αφηγητή: «Διαπίστωσα από μιας αρχής πως δεν είσαστε παρών. Βρίσκεστε αλλού: έξω από τόπο, πέρα από το χρόνο...»<sup>202</sup>. Ο άγνωστος είναι ακόμη ένα λογοτεχνικό κατασκευάσμα που επιτελεί την ίδια λειτουργία όπως και ο Ντον Γκοτζάγκο ντος Πάσος υ Ρουέλγκα: αποκαλύπτει τη μυστική ζωή του αφηγητή ή τουλάχιστο τη διακαή επιθυμία του για την άλλη πραγματικότητα, για το διαφορετικό.

Ο αφηγητής, όπως ομολογεί, είχε εκουσίως εξακοντιστεί από την ώρα που βρισκόταν «[...] σε απόλυτη συμφωνία με την πορεία και την αρμονική τάξη του κόσμου, με την ήσυχη κίνηση της γης, τη γαλήνη των αψύχων, την ενδελέχεια των στοιχείων. Είχα προσπεράσει την ίδια την γήινη υπόσταση μου [...]»<sup>203</sup>. Στο σημείο αυτό εύλογα μπορούμε να επικαλεστούμε τις θέσεις του Henri Lefebvre ο οποίος τονίζει ότι μέσα στη συνείδηση της ανθρωπότητας ο αντικειμενικός κόσμος είναι στοιχειοθετημένος ως το αποτέλεσμα της συναρμογής και αλληλεπίδρασης των εννοιών «ενέργεια», «χώρος» και «χρόνος»<sup>204</sup>. Οι έννοιες βεβαίως αυτές εκτείνονται μέσα στην και σημασιοδοτούνται μέσα από την ιστορία και την κοινωνία. Εάν τους δοθούν χαρακτηριστικά που δεν εμπίπτουν στη σφαίρα της ιστορικότητας και των κοινωνικών συμβάσεων, τότε αποκτούν άλλη σημασία. Στην περίπτωση των διηγημάτων του Γιαννόπουλου αναφέρθηκε ότι επικρατεί ο

[α]ρχέγονος χώρος και χρόνος που συγγενεύει περισσότερο με τη σφαίρα των ονείρων παρά με τη σφαίρα της δράσης. Χάρη σ' αυτόν τον προκαταρκτικό αποπροσανατολισμό, η γραμμική αλυσίδα του χρόνου σπάει και ο μύθος παίρνει μια ονειρική διάσταση που διατηρείται λιγότερο ή περισσότερο κατά την ηρωική διάσταση της αναζήτησης.<sup>205</sup>

Ο αφηγητής ενώ ως υλική οντότητα ανήκει στη φυσική πραγματικότητα αισθάνεται πως επανέρχεται από μια ανύπαρκτη ακόμη στιγμή<sup>206</sup> και άρα υπερβαίνει τον ιστορικό χρόνο ο οποίος είναι «[...] σταθεροποιημένος και σταθερός μέσα στον έμφυτο ορθολογισμό που ορίζει το σύμπαν»<sup>207</sup>. Ας θυμηθούμε λοιπόν ότι ο Lefebvre ονομάζει το χώρο όπου φιλοξενεί δυο καταστάσεις – μια φανταστική και μια πραγματική/ ρεαλιστική - «απόλυτο» (the absolute space) και θεωρεί ότι αυτός ο χώρος εγγράφεται στο μεταξύ του σωματοποιημένου χώρου (bodily space) και του σώματος στον χώρο (bodies-in-space)<sup>208</sup>. Πρόκειται λοιπόν για έναν νοερό, πνευματικό κόσμο μέσω του οποίου αποκαλύπτεται μια άλλη προοπτική των πραγμάτων. Καθώς συμβαίνει με το γνωστό έργο ζωγραφικής του Holbein, *The Ambassadors*, έτσι και ο αφηγητής του

Γιαννόπουλου, εγκαταλείπει την κανονική θέαση, ώστε να εμφανιστεί μια αλλιώτικη προοπτική, αμφισβητεί την ίδια τη σύλληψη της χωροθετημένης πραγματικότητας, διαβάλλει το σύστημα σημείων και απαλείφει την τάξη, ώστε να αποκαλυφθεί ένα νέο πρόσωπο<sup>209</sup>.

Οι δείκτες του ρολογιού γίνονται η αιτία της «αναμόρφωσης», της συνεχούς δηλαδή μετατόπισης προοπτικής<sup>210</sup>, και δίνουν την ευκαιρία στον αφηγητή να κάνει ένα

[...] φανταστικό ταξίδι, πέρα από το χρόνο, που υπήρχε για όλους, σ' έναν άλλο χρόνο, που δεν είχε έρθει ούτε για ζωντανούς, ούτε για νεκρούς [...] είχα μεταβεί στον κόσμο της τέλει αφαιρέσης... (μήπως δεν ήταν τούτο νοητό; Μήπως κάτι άλλο ανήκουστα παράδοξο, συνέβαινε αποκλειστικά για μένα; Μήπως παιγνίδιζε ο εσωτερικός μου χρόνος μορφάζοντας ανάρμοστα στους γνωστούς ρυθμούς; [...]) ποιος ήταν – στην πραγματικότητα – ο τόπος όπου είχα βρεθεί, αιωρούμενος, χαμένος, αφού είναι απαράδεκτο να υπάρχει χώρος σ' ένα έστω υποθετικό *άχρονο* πέρασμα;...<sup>211</sup>

Ο Γιαννόπουλος έχει τη δεινή ικανότητα θέτοντας ερωτήσεις να δίνει απαντήσεις σε απορίες που γεννήθηκαν στον αναγνώστη ή τον ερευνητή. Ονοματοθετεί τη διάσταση του χρόνου όπως τη βιώνει τον ονομάζει «εσωτερικό χρόνο» και τον τοποθετεί «στον κόσμο της τέλει αφαιρέσης». Θεωρεί ότι η δυνατότητα μετακίνησής του από και προς τον ιστορικό και εσωτερικό χρόνο είναι ένα είδος ανωμαλίας<sup>212</sup> η οποία δεν γίνεται αντιληπτή από κανέναν, αλλά αυτό δεν τον θλίβει, καθώς έχει εμπεδώσει πλέον την αντίληψη ότι «το χάος είναι αντίληψη τέλεια υποκειμενική: το νοιώθεις όπως σου αρμόζει»<sup>213</sup>.

Ο Άγγελος που διηγήθηκε την ιστορία για την όμορφη Μιμή και το κτήνος τον πυγμάχο, επανέρχεται στο διήγημα «Μικρή νυκτερινή περιπλάνηση». Η αφήγηση είναι “τεμαχισμένη” σε έντεκα μέρη τιτλοφορημένα με όρους της μουσικής. Έτσι, με τίτλους όπως *allegro-quassi brioso*, *meditativo*, *andante moderato*, *descrittivo*, *scherzo* και άλλους όρους της μουσικής, περιγράφεται η περιδιάβαση τεσσάρων φίλων, του Άγγελου και του πρωτοπρόσωπου αφηγητή και δυο άλλων ανώνυμων, στο κέντρο της Αθήνας, στην πλατεία Συντάγματος και την οδό Σταδίου. Σχεδόν όλη η αφήγηση είναι αναδρομική και συγγράφεται από τον ανώνυμο πρωτοπρόσωπο αφηγητή την επόμενη μέρα, αφού όλα είχαν γίνει («τώρα που γράφω [...] ούτε απορίες έχω ούτε και ξεχωριστή ανησυχία για το χθεσινό επεισόδιο»<sup>214</sup>). Μέσα από την οικεία τεχνική των παρενθέσεων, ο αφηγητής είτε σχολιάζει είτε δίνει επιπλέον στοιχεία για την αφήγηση, κάνοντας



και πάλι τον αναγνώστη να αισθάνεται πως του επιτρέπεται η πρόσβαση στις περιοχές του ψυχισμού του αφηγητή, στις ενδότερες στρωματώσεις του έσω ανθρώπου.

Ο Άγγελος είχε εντοπίσει ότι κάτι συνέβαινε στον φίλο του και δυο φορές του επισύρει την προσοχή να μην επιτρέψει στις ανησυχίες του να τον “εξορίζουν” από την πραγματικότητα. Όπως συνέβη με τον Ντον Γκοτζάγκο ντος Πάσος υ Ρουέλγκα και τον μύωπα άντρα στο καφενείο, έτσι και ο Άγγελος παρατηρεί ότι ο αφηγητής φαίνεται να βρίσκεται κάπου «αλλού»<sup>215</sup>. Η παραίνεση λοιπόν του Άγγελου, στενού και παλιού φίλου του αφηγητή, τίθεται στο επίκεντρο του δεύτερου μέρους του διηγήματος και τυγχάνει λεπτομερέστατης ανάλυσης, χωρίς όμως ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής να δώσει περαιτέρω προεκτάσεις, αφού στην παρέα τους προστίθενται ακόμη δυο άτομα που τους περίμεναν. Η ομάδα των τεσσάρων περιπατεί, κάτι που δεν ευχαριστεί τον αφηγητή:

Απορώ και εξανίσταμαι όταν διαβάζω πως σοφοί, ποιητές, άνθρωποι που ανυψώνονται πάνω απ’ την πνευματικήν στάθμη των άλλων, αισθάνονται ακατανίκητη την επιθυμία να βαδίζουν σε ερημικούς δρόμους, σε κάμπους, βουνά και ακρογιάλια, συντροφιά με τον εαυτόν τους και την αδιαφορία της φύσης [...] Θλιβερούς λοιπόν θεωρώ τους περιπάτους των ανθρώπων που αναζητάνε άλλου είδους θεάματα ή και εμπνεύσεις. Απαράδεκτο το βάδισμα με σκυφτό κεφάλι, επιδεικτικές τις περιπλανήσεις του Jean Jacques Rousseau, περιπατητή μοναχικού, ασύγκριτα λιγότερο στοχαστικές απ’ το ταξίδι *inter muros*, του Xavier De Maistre<sup>216</sup>.

Για άλλη μια φορά, η προτίμηση του αφηγητή για καταστάσεις *inter muros*, εσωτερικευμένες και προσωπικές, είναι προφανής. Το εξωτερικό, το φυσικό και το προσδιορισίμο τον απωθεί. Το προσωπικό του συμπέρασμα για την επιπόλαιη φύση των κοινών και καθημερινών περιπάτων, κλείνει το τρίτο αφηγηματικό κομμάτι.

Η παρέα σταδιακά φτάνει στις προθήκες του «Ελευθερουδάκη» και από εκεί ο αφηγητής κοιτάζει την πλατεία και ό,τι βρισκόταν γύρω του, δίνοντας στα πάντα ένα τόνο παρακμής. Στο μέρος αυτό με τίτλο «*descrittivo*» δίνεται πράγματι μεγάλη έμφαση στην περιγραφή του χώρου αλλά και στην «βαδίζουσα ζωή»<sup>217</sup>:

Κι όλα τούτα τα κινητά και στυλπνά αντικατάστατα της φαντασίας, μεταφέρνανε καταχωνιασμένους και καταχωνιασμένες που *έρχονταν ή πήγαιναν* κι ήσαν, στα

εξεταστικά, αδέσποτα μάτια μου, σκιές ανύπαρκτων ανθρώπων, χωρίς αρχή και συνέχεια, χωρίς πιθανότητες πλοκής. Η βαδίζουσα ζωή κλυδωνιζόταν πάνω-κάτω, δώθε-κείθε: ξεσκίδια από συζητήσεις κρέμονταν στ' αυτιά μου. Συλλαβές, λαρυγγισμοί, έρρινοι φθόγγοι βγαίνουν από στόματα σχεδόν κλειστά. Φυσιογνωμίες ξένες. Αμφιέσεις παράφρονες. Ανάκατα σχήματα. Δίχως προσποίηση ατημελησία. Δείγματα κόσμου αλλοιώτικου και γι' αυτό κείθε από κάθε δυνατότητα κρίσης και κατάταξης, σύμφωνα με τα μέτρα της εντόπιας συνήθειας<sup>218</sup>.

Θα έλεγε κανείς ότι η φωνή που διηγείται δεν ανήκει σε αυτόν τον «αλλοιώτικο» κόσμο. Η έκπληξη που προκαλεί στον αφηγητή η ανθρώπινη φωνή, η ανθρώπινη φυσιογνωμία, τα σχήματα και γενικά όλα όσα συνθέτουν την εικόνα στην οποία πρωταγωνιστεί το πλήθος, δίνει την εντύπωση ότι η οπτική γωνία του παρατηρητή βρίσκεται σε μεγάλη απόσταση – κυρίως ηθική και συναισθηματική – από ό,τι αναπαρίσταται.

Οι φίλοι σταματούν να βαδίζουν και στο πέμπτο μέρος, εκτυλίσσεται ένας σύντομος διάλογος μεταξύ τους για το πώς ή αν θα συνεχίσουν την πορεία τους. Στο έκτο μέρος, ο Άγγελος και ο αφηγητής περπατάνε μαζί και συζητούν γύρω από ζητήματα υπαρξιακά, ενώ η συνηθισμένη δήλωση του Άγγελου ότι γνωρίζει καλύτερα τον αφηγητή απ' ό,τι ο ίδιος τον εαυτό του, γίνεται η αφορμή για το εξομολογητικό παραλήρημα του τελευταίου, όπου εκθέτει ιδέες και εκτιμήσεις σχετικά με την ανθρώπινη ύπαρξη:

Κλονίστηκα. Ο αδέξιος φίλος μου με βεβαίωνε πως είχε ανακαλύψει μια λύση εξωφρενική. Χώριζε το άτομό μου σε δυο: το ένα ήταν εκείνο, που γνώριζεν εκείνος καλλίτερα από όσον το εγνώριζα εγώ, το άλλο ό,τι απασχολούσε και πλούτιζε τις σκέψεις μου [...] μ' έσπρωχνε προς το σκιάφως, όπου τα πάντα χάνουν σχήμα και μορφή, γίνονται αγνά, απροσδιόριστα [...] μείωσή μου ήταν η άξεστη διχοτόμηση, η άρνηση της ικανότητάς μου να είμαι ολοκληρωμένος στο άμεσο μου περιβάλλον [...] η τέτοια αυθαίρετα, μπορούσε να οδηγήσει στην αυθαίρετη, δογματική λύση όλων των προβλημάτων [...] για να καταλήξει σ' έναν αξιωματικόν, καινούργιον όσον και παράλογον ορισμό του «ανθρώπου και της ζωής του» γενικά...<sup>219</sup>.

Το αποκορύφωμα της αγανάκτησης που προκάλεσε στον αφηγητή η δήλωση του Άγγελου, είναι η δραματική, βιβλική εικόνα στο τέλος αυτού του μέρους, στην οποία «[...] μαινόμενοι αόρατοι άνθρωποι»<sup>220</sup> απαιτούν από τον Άγγελο να επιστρέψει στον πρωταγωνιστή τη σκιά του «που σαν τελώνιο κρατούσε»<sup>221</sup>.

Το έβδομο μέρος περιστρέφεται γύρω από «το ορειχάλκινο, καλλίγραμμα άλογο του Γέρου του Μωρηά»<sup>222</sup>. Ο χρόνος που χωρίζει την δική τους ύπαρξη από τον Κολοκοτρώνη, μηδενίζεται και οι ιστορικοί παράλληλοι ενώνονται εν ονόματι της κοινής τους ταυτότητας. Μια νοερή, «βουβή ομιλία»<sup>223</sup> εκτυλίσσεται, χωρίς να την τρομάζει το χρονικό κενό, σαν μελωδία που συνδέει ένα όν του παρόντος με κάποιον που έζησε στο απώτατο παρελθόν ό,τι δημιουργεί τις προυποθέσεις επικοινωνίας είναι, σύμφωνα με τον αφηγητή, οι κοινές σκέψεις και τα κοινά συναισθήματα<sup>224</sup>, που καθορίζουν το παρόν των πρωταγωνιστών όπως καθόριζαν και το τότε παρόν του Κολοκοτρώνη. Το όγδοο μέρος είναι η αναπαράσταση και ανάπτυξη ενός υποθετικού διαλόγου μεταξύ του αφηγητή και μιας κοπέλλας που είδε στο λεωφορείο καθώς πήγαινε με τον Άγγελο στο Σύνταγμα. Μεταφερόμαστε σε ένα υποθετικό σύμπαν όπου η επιθυμία του πρωταγωνιστή εκτελεί χρέος αφηγητή-συγγραφέα και μέσα σε κλίμα λανθάνουσας ερωτικής διάθεσης οι δυο άνθρωποι επικοινωνούν χωρίς ωστόσο να σημειώνεται αίσια έκβαση.

Προχωρώντας στο κέντρο των Αθηνών, ο πρωταγωνιστής αναζητά τη φυγή από το συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Φαντάζεται πώς θα ήταν αν προσγειωνόταν μπροστά τους ένας ιπτάμενος δίσκος ή αν μπορούσε να μεταφερθεί σε άλλες εποχές «γύρω στα χίλια εννιακόσια...», ένδειξη χρονολογίας που αναφέρεται και στο πρώτο διήγημα. Καθώς - γράφει ο αφηγητής - τα σκεφτόταν αυτά, σταμάτησαν να δούνε τα βιβλία ενός πλανόδιου βιβλιοπώλη: «Zweig, Hamsun, Daninos, Cronin, Camus, Steinbeck ως και τους άγνωστους δικούς μας...»<sup>225</sup>. Το προτελευταίο μέρος ανοίγει με την επισήμανση του Άγγελου ότι ανάμεσα στα βιβλία που κοίταζαν, βρήκαν και ένα του αφηγητή-συγγραφέα, ένα «έργο» δικό του:

Ξεκίνησα κάποτε θαλασσοπόρος. Πόθησα πολλά. Θρονιάστηκαν εντός μου τεράστιες μορφές κι από τους αιώνες ήρθαν οι προφήτες, οι σοφοί, οι ποιητές, να μιλήσουνε μαζί μου. Έπειτα, μόλις βρήκα δυο-τρεις φράσεις που πίστεψα δικές μου, τις καθαρόγραφα ζητώντας να θαυμάσουν το καθαρογράφημά μου οι άνθρωποι...Με τον καιρό η σιωπή έγινε ρυθμική, ταπεινή και υπάκουη. Οι προφήτες, οι σοφοί και οι ποιητές απρόσιτοι...<sup>226</sup>

Ενώ καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης δημιουργούνται τόσες ευκαιρίες φυγής, όπως είπαμε πιο πάνω, «όχι προς τα έξω αλλά προς το παράλογο, το αμιγώς φανταστικό»<sup>227</sup>, στο τέλος τόσο ο αναγνώστης όσο και ο αφηγητής έρχονται αντιμέτωποι με την πιο οδυνηρή πραγματικότητα: την πώληση δηλαδή στην εξευτελιστική τιμή των πέντε-δέκα δραχμών ενός έργου του αφηγητή, μιας άλλης ίσως ιστορίας στην οποία και πάλι πρωταγωνιστεί, μέσα από την

οποία και πάλι ίσως προσπαθεί να βρεί τη λύτρωση, να φύγει προς το “αλλιώς”. Όμως, η κάθε του προσπάθεια να δημιουργήσει ένα ράγισμα στον προσωπικό του χωρόχρονο είναι καταδικασμένη στην αποτυχία, μιας και

[...] ο συγγραφέας με τον σκεπτικισμό και την απιστία των καιρών μας, διαλύει ο ίδιος τα όνειρα μέσα στα οποία θα ήθελε να ζήσει, με αποτέλεσμα να δοκιμάσει την πικρή γεύση της διάψευσης. Αυτή ακριβώς η διάψευση δίνει κάτι το δραματικό στη δημιουργία του κ. Γιαννόπουλου και εξηγεί την ειρωνεία και το χιούμορ, που χαρακτηρίζει το ύφος του<sup>228</sup>.

Το έκτο διήγημα της συλλογής με τον τίτλο «Το βάρος όλου του κόσμου» δεν εκτιμάται από την κριτική ως ένα από τα καλύτερα της συλλογής<sup>229</sup>. Πρωταγωνιστούν πάλι τέσσερις φίλοι οι οποίοι κάθονται σε μια γωνιά ενός καφενείου, σε μια ατμόσφαιρα που προδιαθέτει τον αναγνώστη για την “έλευση” του μυστηρίου και του υπερφυσικού:

Κι ο μελαγχολικός βρήκε την ευκαιρία να χειρονομήσει, ωσάν διώχνοντας μια σκιά, που αόρατη στους άλλους, ερχόταν ν’ απλωθεί απάνω του [...] εκεί όπου βρίσκονταν το φως έπεφτε διακριτικό. Ο αντικρυνός καθρέφτης μάζευε τα άλλα, πίσω τους τραπεζάκια και τα στόλιζε με τις λοξές ανταύγιες από τους ηλεκτρικούς λαμπτήρες, που κρέμονταν στην οροφή [...] στη γωνιά αναδεύονταν οι φράσεις, ασήμαντες, χωρίς συνέχειας: ξόρκια ή μαγικές λέξεις, που – χιλιόχρονες – μοιάζουν να μην πρωτοειπώθηκαν ποτέ από άνθρωπο τούτου του κόσμου<sup>230</sup>.

Σε ένα καφενείο λοιπόν και σε μια περιρρέουσα που παραπέμπει σε κλίμα βουτυραϊκό περισσότερο, με φωτισμό τόσο όσο να επιτρέπεται στους φθαρτούς οφθαλμούς να διακρίνουν φιγούρες και αδρά χαρακτηριστικά, με “άρωμα” από συστατικά μυθικής και αρχαιολογικής προέλευσης, αρχίζει η διήγηση μιας ιστορίας που την είχε πει κάποτε ένας ξένος ναυτικός και παρόλο που πιθανόν να είναι ψεύτικη, ένας από τους φίλους προειδοποιεί ότι «κατά το πώς θα την πεις, μια ιστορία μπορεί να γίνει αληθινή»<sup>231</sup>.

Η ιστορία, επισημαίνει ο αφηγητής, έλαβε μέρος πριν από «χίλια οκτακόσια χρόνια» και δεν είναι ένα παραμύθι<sup>232</sup>. Πρόκειται για την ιστορία ενός ανθρώπου που ήθελε να υπηρετήσει τον ισχυρότερο της γης. Έτσι καταλήγει να συνεργάζεται με το διάβολο και να κουβαλά σακιά με ψυχές-σκιές. Ο αναγνώστης εντοπίζει αρκετά στοιχεία των παραδοσιακών αφηγήσεων του φανταστικού αφού «οι ιστορίες του διαβόλου είναι - λίγο-πολύ -γνωστές...»<sup>233</sup> και ξεφεύγει από

το κλίμα μιας προσωπικής μυθολογίας που χαρακτηρίζει τα κείμενα του Γιαννόπουλου. Η δράση αναπτύσσεται στην ίδια γραμμή, ο άνθρωπος όμως εγκαταλείπει το διάβολο όταν αντιλαμβάνεται ότι ο Χριστός είναι πιο ισχυρός και καθώς Τον αναζητά αρχίζει να βοηθά ανθρώπους να διαβαίνουν ένα βαθύ ποτάμι, σηκώνοντάς τους στους ώμους του. Περνούν έτσι πολλά χρόνια, μέχρι που ο άνθρωπος αυτός σήκωσε στους ώμους του και πέρασε στην απέναντι όχθη, χωρίς να το γνωρίζει, τον ίδιο το Χριστό.

Η εκκλησιαστική παράδοση αναφέρει την ίδια ακριβώς ιστορία ως τον βίο του αγίου Χριστοφόρου. Επιλέγει λοιπόν ο Γιαννόπουλος από ένα τεράστιο εύρος βίων αγίων να αναπαράγει την ιστορία του αγίου αυτού για να θίξει σε επίπεδο λογοτεχνικό τα θέματα που αναπτύσσονται στον συγκεκριμένο βίο: το περιεχόμενο της σωτηρίας, της αναζήτησης της «άλλης αλήθειας»<sup>234</sup>. Ο άγιος Χριστόφορος ήταν ένας πλάνητας, κάποιος που έψαχνε απελπισμένα το σκοπό και την ουσία της επίγειας ζωής. Με αφορμή λοιπόν την ιστορία αυτή ξεκινά μια συζήτηση μεταξύ των θαμώνων του καφενείου περί του αληθινού νοήματος της ζωής, περί ποίησης και αλήθειας. Στο τέλος του διηγήματος, όπως συμβαίνει εξάλλου σε κάθε περίπτωση που είδαμε έως τώρα, η λύση δεν δίνεται. Οι ήρωες των διηγημάτων του Γιαννόπουλου ξέρουν να μην βιώνουν τη ζωή ως σύνολο αδιάσπαστο παρά μόνο ως στιγμές όπου η «κάθε στιγμή της ζωής τους είναι σύνθετη από μια εξόρμηση κι ένα πέσιμο, γιατί κάθε στιγμή παρανοώντας το εαυτό τους και πλανεμένοι από φανταστικά ινδάλματα, αντιμετωπίζουν την αλλαγή και το τρέξιμο σαν καινούρια ευτυχία.[...] Οι άνθρωποί του δε στέκονται και πολλή ώρα σε μια θέση. Ο μύθος του καθενός λύνεται γοργά, με μια ψυχική καταστροφή»<sup>235</sup>

«Το φορτηγό για τις Αντίλλες» είναι «[...] μια, προσωπική και πρωτότυπη, έκφραση της έφεσης για φυγή, και το παράδοξο τέλος της ιστορίας μας φανερώνει τη δύναμη της φαντασίας, που συχνά ξεπερνά την πραγματικότητα»<sup>236</sup>. Ένα διήγημα-ύμνος στην απατηλότητα της μορφής, στις διαστάσεις και προεκτάσεις του χώρου και του χρόνου· αφιερωμένο στον Καραγάτση<sup>237</sup>, δεσπόζει ανάμεσα στα υπόλοιπα διηγήματα της συλλογής περισσότερο ως μια φιλοσοφική πραγματεία, μια δήλωση ποιητικής παρά ως διήγημα με την συμβατική έννοια του όρου. Το διήγημα αυτό έχει την ίδια βαρύτητα με τα διηγήματα «Πράσινες σκιές» και «Το δόντι του Βούδα» της πρώτης συλλογής, *Κεφάλια στη σειρά*. Για τρίτη φορά, μαζί με τον πρωταγωνιστή, εμφανίζεται ο Άγγελος που «είχε συχνά καταπιαστεί με ναυτικές ιστορίες»<sup>238</sup>, και συνοδεύει τον αφηγητή στο λιμάνι για να συναντήσουν τον Μάστρο Αργύρη, «το κύριο πρόσωπο τούτης της

περιπέτειας»<sup>239</sup> τον οποίο σύστησε στους δυο φίλους ο Δημήτρης Σταγαράκης, ένας κοινός τους γνωστός.

Ο Σταγαράκης είναι μυθιστοριογράφος και οι δυο φίλοι τρέφουν για αυτόν απέραντο σεβασμό<sup>240</sup>. Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής ανήκει λοιπόν στην ίδια "τάξη" με τον Σταγαράκη, αφού είναι και αυτός συγγραφέας. Σε ένα από τα σύνθημα αυτοσχόλια προειδοποιεί τον αναγνώστη ότι έχει «[...] τη συνήθεια να μπερδεύ[ει] τα περιστατικά των άλλων στα δικά [τ]ου, τόσο, ώστε να μην ξεχωρίζω ύστερα τα νοήματα για μια στρωτή αφήγηση με ξεκαθαρισμένη υπόθεση και λογική πλοκή...»<sup>241</sup>. Το στοιχείο αυτό, παραπλάνησης και δημιουργίας σύγχυσης στον αναγνώστη ως προς την γνησιότητα και την "πατρότητα" των γραφομένων, θα το δούμε να επαναλαμβάνεται και να εντείνεται στην περίπτωση του Νίκου Καχίτση. Ανάλογες δηλώσεις από πρωτοπρόσωπους αφηγητές-συγγραφείς ορίζουν ένα εξαιρετικά πολύπλοκο παιχνίδι συνειδητών και υποσυνειδητών επιθυμιών, όπως φαίνεται σαφέστερα στον *Εξώστη* του Καχίτση.

Σε ατμόσφαιρα με λίγο φως όπως και στο καφενείο του προηγούμενου διηγήματος, ένας γέρο ναυτικός διηγείται ιστορίες τις οποίες οι δυο φίλοι πρόθυμα πιστεύουν. Ο μάστορ Αργύρης είναι ο κλειδοκράτορας των πυλών του ονείρου και πλέκει τα λόγια του με τέτοιο τρόπο, ώστε να δώσει σχήμα και διαστάσεις στους χώρους και τις μορφές που πλάθει<sup>242</sup>. Μια νεαρή κοπέλλα με εξωτικό όνομα, η Λί-λει-λά, γίνεται η κρεολή, το φανταστικό πρόσωπο της «Τυφλόμυγας», δημιούργημα του αφηγητή, προς το οποίο έρεπε η κάθε προσπάθεια δημιουργίας ενός κόσμου διαφορετικού, αφού:

Εδώ είμαστε βέβαιοι για την ομοιότητα, την τρομακτική ομοιότητά μας με τους άλλους. Κουραστήκαμε να σερνιώμαστε μεταμφιεσμένοι πλάι σε απaráλλακτα όπως εμείς, μεταμφιεσμένους...Όχι, δεν ήταν ανταρσία τούτη η λαχτάρα να πάρουμε τις θάλασσες, να αλλάξουμε τη ζωή μας, προσδοκώντας μian άγνωστη σωτηρία...<sup>243</sup>

Η παρέα λοιπόν προγραμματίζει ένα υπερπόντιο ταξίδι με προορισμό τις Αντίλλες, με την έννοια της κίνησης, της μετακίνησης και του χώρου να αποκτά επιπλέον νόημα, αφού ό,τι παρουσιάζεται να εκτυλίσσεται στον εξωτερικό, συγκεκριμένο και μετρημένο χώρο, γίνεται τελικά αντιληπτό – στο επιλογικό μέρος του διηγήματος – ότι συμβαίνει στον εσωτερικό χώρο και χρόνο, στον ίδιο εκείνο «απόλυτο» χωρόχρονο που "απορροφά" τον αφηγητή στο «Το ρολόγι και το Χάος».

Το παιγνίδι της τυφλόμυγας φτάνει στο τέλος του, και «[...] η επιθυμία για την επικράτηση της αγνότητας σε μια πραγματικότητα όπου οι φαντασίες και τα όνειρα θα είναι πιο κοντά μας και όπου οι πρακτικές κι εξωτερικές ικανότητες των ανθρώπων θα παραμερίζουν μπροστά στον εσωτερικό πλούτο της αδιάφθορης ψυχής»<sup>244</sup> εκφράζεται και πάλι στο ένατο διήγημα, «Η γυναίκα του Λώτ». Αντλημένη από τους κόλπους της παραδοσιακής, εκκλησιαστικής κειμενογραφίας, η αφήγηση αυτή, τοποθετημένη στη σύγχρονη εποχή, μας συστήνει μια οικογένεια αστών: ο πατέρας γιατρός, η κυρία Ειρήνη - η μητέρα - , η γιαγιά κυρά Ευφημία και η εγγονή Δήμητρα. Τρία άτομα βρίσκονται στον ίδιο χώρο, στο καθιστικό του σπιτιού, καταλαμβάνουν ο καθένας μια γωνιά και χάνονται στις σκέψεις τους, ταξιδεύουν σε άλλες εποχές, ενώ ακούγεται το παίξιμο πιάνου. Στην αντικειμενικά υπαρκτή μελωδία όμως προστίθενται ήχοι που δεν προσλαμβάνονται με τις αισθήσεις:

[...] δε χωρούσε πια αμφιβολία πως στις νότες, που [η Δήμητρα] σταχυολογούσε απ' το τετράδιο, πρόσθετε σωρούς άλλες άγραφες, ερινύες και μέγαιρες μαζί, που θάύμα βέβαια θα ήταν να ξανακουστούνε, απαράλλακτες, δεύτερη φορά!...<sup>245</sup>.

Μια σιωπηλή συζήτηση γυροφέρνει στο χώρο, ενώ ο καθένας παλεύει με την προσωπική του αντίληψη του μύθου: «[...] ο Μινώταυρος δεν είναι πια «έγκλειστος» κι η Αριάδνη, παιδούλα, δεν περιμένει το Θησέα κι ούτε καν περιμένει στη Νάξο, μια που ο Διόνυσος αποκλείεται, στα χρόνια μας, ν' αναστηθεί»<sup>246</sup>. Η μουσική δεν έχει μορφή, ο καπνός απ' το τσιγάρο δεν φτιάχνει σχήματα, «[...] θαρρείς κατάντησαν όλοι σκιές»<sup>247</sup>. Το καθιστικό γίνεται ένα κουτί που έχει τρύπες σε όλες του τις επιφάνειες και από εκεί προσπαθεί ο καθένας να δει ό,τι βρίσκεται εκεί έξω. Τα παλιά, τα τωρινά είναι δεδομένα, ανήκουν –με την πρώτη εμφάνισή τους - ήδη στο παρελθόν. Σημασία έχουν οι νέες ιδέες οι οποίες «[...] μας θέλγουν. Μας τραβολογάνε. Σκεπάζουν με χρώματα του ουράνιου τόξου τα ταπεινά κι αμαρτωλά, και ανοίγουν τις πύλες του ονείρου...»<sup>248</sup>. Η γυναίκα του Λώτ, σύμφωνα με τη Βίβλο «περιέβλεπεν όπισθεν», είδε την καταστροφή των Σοδόμων παρακούνοντας στην εντολή του Θεού. Για αυτό το βλέμμα απιστίας η τιμωρία της ήταν ο θάνατος, η κονιορτοποίησή της.

Ο Γιαννόπουλος κλείνει τη συλλογή του με μια λανθάνουσα προειδοποίηση. Ίσως γνώριζε τι επρόκειτο να ακολουθήσει, η απόλυτη δηλαδή ισοπέδωση των αξιών, ο κλονισμός των διανθρώπινων σχέσεων, η θεοποίηση του αυτοματισμού και της επιστήμης, στοιχεία που θα επηρέαζαν καταλυτικά τον χώρο του πνεύματος. Ο ίδιος εξάλλου ήταν «[...] μια «κατ'εξοχήν» προδρομική μορφή της νέας πεζογραφίας και των νέων πεζογράφων μας [...] παραμέρισε την

εύκολη αντιγραφή και αναπαράσταση της ζωής και ζήτησε να εισδύση κάτω από την επιφάνεια των πραγμάτων, πίσω από τα τοιχώματα μιας ψυχής που ταλαιπωρείται και δοκιμάζεται ολοένα από τα άλυτα προβλήματα της σύγχρονης μηχανικής ζωής»<sup>249</sup>. Αποδαιμονοποιείται έτσι το στοιχείο του φανταστικού και ο συγγραφέας το ημερεύει, το “βάζει στο σπίτι” του καλλιτέχνη, το εμπιστεύεται απόλυτα βάζοντάς το να “μιλήσει” για τη νέα τάξη πραγμάτων και προετοιμάζει το έδαφος για τις αμιγώς σύγχρονες αφηγήσεις του φανταστικού.



- <sup>1</sup> Blanchot, Maurice, *The Infinite Conversation*, Susan Hanson (μετφρ. – εισαγ.), University of Minnesota Press, Λονδίνο 1993, 69-70. «The Other: not only does he not fall within my horizon, he is himself without horizon [...] a being without being, a presence without present [...] When Autrui speaks to me he does not speak to me as a self. When I call upon the Other, I respond to what speaks to me from no site, and thus am separated from him by a caesura such that he forms with me neither a duality nor a unity [...] When we ask ourselves ‘Who is autrui?’ we question in such a way that the question necessarily distorts what it means to call into question. Autrui cannot designate a nature, it cannot characterize a being or an essential trait [...] »
- <sup>2</sup> Κάφκα, Φραντς, «Το κτίσμα», *Η σιωπή των σειρήνων και άλλα διηγήματα*, Γ. Κώνστα (μετφρ.), Εκδοτικός οίκος Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1990, 119 (117-170)
- <sup>3</sup> Vax, Louis, *L' Art et la Literature fantastiques*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1974, 5-6
- <sup>4</sup> Bessiere, Irene, *Le recit fantastique: la poetique de l' incertain*, Librairie Larousse, Παρίσι 1974, 10, 12
- <sup>5</sup> Βουτυράς, Δημοσθένης, «Μιλούν και οι νεκροί;», *Μιλούν και οι νεκροί;*, Η βιβλιοθήκη των Αθηνών, Αθήναι 1934, 3-6
- <sup>6</sup> Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Garland Publishing Inc., Νέα Υόρκη – Λονδίνο 1985, 12-17
- <sup>7</sup> Κεχαγιά-Λυπουρλή, Αγλαΐα, «Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τόμ. Γ', εκδόσεις Σοκόλης, Αθήνα 1992, 93 (92-114)
- <sup>8</sup> Ο.π., 99 (92-114)
- <sup>9</sup> Ο.π., 99 (92-114)
- <sup>10</sup> Ο.π., 94 (92-114)
- <sup>11</sup> Πολίτης, Λίνος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα <sup>2</sup>1998, 322.
- <sup>12</sup> Σαχίνης, Απόστολος, «Αλκ. Γιαννόπουλος», *Νέοι πεζογράφοι: είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας: 1945-1965*, βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα <sup>3</sup>1984, 25 (25-40)
- <sup>13</sup> Χάρης, Πέτρος, «Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου: «Κεφάλια στη σειρά», *Νέα Εστία*, Ιούνιος 1935, τεύχ. 204, 548 (548-549)
- <sup>14</sup> Καζαντζής, Τόλης, *Η πεζογραφία της Θεσσαλονίκης: 1912-1983, (Μελετήματα) 1966-1991*, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1991, 217
- <sup>15</sup> Κεχαγιά-Λυπουρλή, Αγλαΐα *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, 114 (92-114)
- <sup>16</sup> Καστοριάδης, Κορνήλιος, *Η φανταστική θέσμιση της κοινωνίας* (1975), Σωτήρης Χαλίκιας – Γιούλη Σπαντιδάκη – Κώστας Σπαντιδάκης (μετφρ.), Εκδόσεις Ραππα, Αθήνα <sup>2</sup>1985, 232
- <sup>17</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, *Κεφάλια στη σειρά*, έκδοση «Μακεδονικών Ημερών», Θεσσαλονίκη 1934. Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, *Η ηρωική περιπέτεια*, Θεσσαλονίκη 1938. Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, *Το δάσος με τους πιθήκους*, Γλάρος, Αθήνα 1944. Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, *Η τυφλόμυγα*, Δίφρος, Αθήνα 1962. Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, *Επτά αστάθμητα διηγήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1974. Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, *Η συνέλευση, επτά παράδοξα διηγήματα*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1981
- <sup>18</sup> Βαγενάς, Νάσος, «Ο πίθηκος Ξούθ» (1994), *Η ειρωνική γλώσσα: κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, εκδόσεις Στιγμή, Αθήνα 1994, 204 (199-225).
- <sup>19</sup> Τζιόβας, Δημήτρης, «Εισαγωγή», Πιτζιπίος, Ιάκωβος.Γ., *Η Ορφανή της Χίου ή ο θρίαμβος της αρετής. Ο Πίθηκος Ξούθ ή τα ήθη του αιώνας*, Δημήτρης Τζιόβας (επιμέλ.), Νεοελληνική Βιβλιοθήκη-ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1995, 72 (9-86)
- <sup>20</sup> Ο.π., 80 (9-86)
- <sup>21</sup> Ο.π., 67 (9-86)
- <sup>22</sup> Ο.π., 68 (9-86)
- <sup>23</sup> Ο.π., 85 (9-86)
- <sup>24</sup> Ο.π., 70 (9-86)
- <sup>25</sup> Ο.π., 70 (9-86)
- <sup>26</sup> Compagnon, Antoine, *Literature, Theory, and Common Sense*, Carol Cosman, (μετφρ.), *New French Thought*, Thomas Pavel - Mark Lilla (επιμέλ.), Princeton University Press, Princeton and Oxford 2004, 88
- <sup>27</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Οι πράσινες σκιές», *Κεφάλια στη σειρά*, εκδόσεις Γαλαξία, Αθήνα 1934, 112 (111-115)
- <sup>28</sup> Ξεφλούδας, Στέλιος, «Κριτική για τα Κεφάλια στη σειρά», *Μακεδονικές Ημέρες*, Νοέμβρ. – Δεκ. 1934, 279-280
- <sup>29</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Κεφάλια στη σειρά», *Κεφάλια στη σειρά*, 9 (9-16)
- <sup>30</sup> Ο.π., 9 (9-16)
- <sup>31</sup> Ο.π., 9 (9-16)
- <sup>32</sup> Ο.π., 9 (9-16)
- <sup>33</sup> Ο.π., 9 (9-16)
- <sup>34</sup> Ο.π., 9 (9-16)

- <sup>35</sup> Genette, Gerard, *Narrative Discourse: an Essay in Method* (1972), Jane E. Lewin (μετφρ.), Jonathan Culler (πρόλ.), Cornell University Press, Ithaca-Νέα Υόρκη 1980, 260. «The extradiegetic narrator, on the other hand can aim only at an extradiegetic narratee, who merges with the implied reader, and with whom each real reader can identify. This implied reader is in principle undefined [...]»
- <sup>36</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Η όμορφη και το κτήνος», *Η τυφλόμυγα*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1962, 28 (27-42)
- <sup>37</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Ο Άγνωστος», *Κεφάλια στη σειρά*, 27 (27-35)
- <sup>38</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το χρώμα και το σκουλήκι», *Η συνέλευση*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1980, 73 (73-84)
- <sup>39</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το φορτηγό για τις Αντίλλες», *Η τυφλόμυγα*, 104 (103-122)
- <sup>40</sup> Κεχαγιά-Λυπουρλή, Αγλαία *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, 100 (92-114)
- <sup>41</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Χρονικά του Ψελλού – τόμος τρίτος», *Κεφάλια στη σειρά*, 84 (62-99)
- <sup>42</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Στίχοι του Χ.Χ.Χ.», *Κεφάλια στη σειρά*, 54 (52-61)
- <sup>43</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το ρολόγι και το χάος», *Η τυφλόμυγα*, 48-49 (43-60)
- <sup>44</sup> Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ., «Αλκ. Γιαννόπουλος», *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, τόμ. Β', εκδόσεις «Αετός», Αθήνα 1943, 224 (222-225)
- <sup>45</sup> Κεχαγιά-Λυπουρλή, Αγλαία *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, 101(92-114)
- <sup>46</sup> Σαχίνης, Απόστολος, «Αλκ. Γιαννόπουλος», 34 (25-40)
- <sup>47</sup> Καραντώνης, Δημήτρης, «Άλκης Γιαννόπουλος: Κεφάλια στη σειρά», *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, εκδόσεις Φέξη, Αθήνα 1962, 262 (261-266)
- <sup>48</sup> Hoffman, Frederick J., *Freudianism and literary mind*, Louisiana State University Press, Louisiana <sup>2</sup>1957, 2.
- <sup>49</sup> Σταρομπίνσκι, Ζαν, «Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, Ιούνιος 2000, τεύχ. 1724, 854 (852-868)
- <sup>50</sup> Mann, Thomas, «Freud and the Future», *Art and Psychoanalysis*, William Phillips (εκδ.), The World Publishing Company, Cleveland-Νέα Υόρκη 1963, 377 (369-389)
- <sup>51</sup> Σταρομπίνσκι, Ζαν, «Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία», 855
- <sup>52</sup> Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ., *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, τόμ. Β', εκδόσεις «Αετός», Αθήνα 1943, 224 (222-225)
- <sup>53</sup> Σαχίνης, Απόστολος, *Νέοι πεζογράφοι: είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας: 1945-1965*, 34 (25-40)
- <sup>54</sup> Κεχαγιά-Λυπουρλή, Αγλαία *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, 110
- <sup>55</sup> Felman, Shoshana, «To open the question», *Literature and Psychoanalysis: the question of reading: Otherwise*, Shoshana Felman (επιμέλ.), The Johns Hopkins University Press, Baltimore and Λονδίνο 1982, 9 (5-10)
- <sup>56</sup> Freud, Sigmund, «Consciousness and what is unconscious» (1923), *On Metapsychology: The theory of Psychoanalysis: Beyond the pleasure principle, the Ego and the Id and other works*, James Strachey (μετφρ.), Angela Richards (επιμέλ.), Penguin Books, Λονδίνο <sup>2</sup>1991, 351 (351-356)
- <sup>57</sup> Heller, Erich, «Observations on Psychoanalysis and Modern Literature», *Literature and Psychoanalysis*, Edith Kurzwil - William Philips (επιμέλ.), Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1983, 76 (72-84)
- <sup>58</sup> Ο.π., 75
- <sup>59</sup> Ο.π., 78
- <sup>60</sup> Freud, Sigmund, «Consciousness and what is unconscious» (1923), 351 (351-356)
- <sup>61</sup> Ο.π., 355 (351-356)
- <sup>62</sup> Freud, Sigmund, «The Ego and the Id» (1923), *On Metapsychology: The theory of Psychoanalysis: Beyond the pleasure principle, the Ego and the Id and other works*, 363-364 (357-366)
- <sup>63</sup> Ο.π., 363-364 (357-366)
- <sup>64</sup> Freud, Sigmund, «Beyond the pleasure principle» (1920), *On Metapsychology: The theory of Psychoanalysis: Beyond the pleasure principle, the Ego and the Id and other works*, 278-279 (269-338)
- <sup>65</sup> Freud, Sigmund, «Formulations on the two principles of mental functioning» (1911), *On Metapsychology: The theory of Psychoanalysis: Beyond the pleasure principle, the Ego and the Id and other works*, James Strachey (μετφρ.), Angela Richards (επιμέλ.), Penguin Books, Λονδίνο <sup>2</sup>1991, 36-37 (29-44)
- <sup>66</sup> Ο.π., 39 (29-44)
- <sup>67</sup> Ο.π., 39 (29-44)
- <sup>68</sup> Ο.π., 39 (29-44)
- <sup>69</sup> Freud, Sigmund, «Beyond the pleasure principle» (1920), 275 (269-338)
- <sup>70</sup> Freud, Sigmund, «Formulations on the two principles of mental functioning» (1911), 41- 42 (29-44)
- <sup>71</sup> Σταρομπίνσκι, Ζαν, «Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία», 865 (852-868)
- <sup>72</sup> Κεχαγιά-Λυπουρλή, Αγλαία *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, 100 (92-114)
- <sup>73</sup> Ντοστογιέφσκι, Φίοντορ, *Το Υπόγειο* (1964), Κοραλία Μακρή (μετφρ.), Γκοβόστης, Αθήνα [χ.χ.]

- <sup>74</sup> Bakhtin, M. M., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (1963), Αλεξάνδρα Ιωαννίδου (μετφρ.), Β. Χατζηβασιλείου (πρόλ. ), Πόλις, Αθήνα 2000, 123
- <sup>75</sup> Bakhtin, M. M., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, 137-139
- <sup>76</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Κεφάλια στη σειρά», *Κεφάλια στη σειρά*, 9-10 (9-16)
- <sup>77</sup> *Ο.π.*, 10 (9-16)
- <sup>78</sup> *Ο.π.*, 11 (9-16)
- <sup>79</sup> *Ο.π.*, 15 (9-16)
- <sup>80</sup> *Ο.π.*, 16 (9-16)
- <sup>81</sup> Βλ Barthes, Roland, *S/Z* (1970) , Richard Miller (μετφρ.), Richard Howard (επιμέλ.), Blackwell Publishing, Oxford 2004, 4-6 (θεωρία για τα κλασικά και σύγχρονα κείμενα)
- <sup>82</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Ο Άγνωστος», *Κεφάλια στη σειρά*, 27 (27-35)
- <sup>83</sup> *Ο.π.*, 28 (27-35)
- <sup>84</sup> *Ο.π.*, 34 (27-35)
- <sup>85</sup> *Ο.π.*, 34 (27-35)
- <sup>86</sup> *Ο.π.*, 34 (27-35)
- <sup>87</sup> *Ο.π.*, 27 (27-35)
- <sup>88</sup> *Ο.π.*, 29 (27-35)
- <sup>89</sup> *Ο.π.*, 29 (27-35)
- <sup>90</sup> Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ., «Αλκ. Γιαννόπουλος», 224 (222-225)
- <sup>91</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Η Ανωμαλία», *Κεφάλια στη σειρά*, 122 (122-128)
- <sup>92</sup> *Ο.π.*, 123 (122-128)
- <sup>93</sup> *Ο.π.*
- <sup>94</sup> *Ο.π.*, 124 (122-128)
- <sup>95</sup> *Ο.π.*, 126-127 (122-128)
- <sup>96</sup> *Ο.π.*, 127 (122-128)
- <sup>97</sup> *Ο.π.*, 127-128 (122-128)
- <sup>98</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, «Ο Γκαίτε περί Τέχνης», Μήνα Πατεράκη – Γαρέφη (μετφρ.), *Νέα Εστία*, τεύχ. 1721, Μάρτιος 2000, 371 (351-372)
- <sup>99</sup> Καστοριάδης, Κορνήλιος, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας* (1975), 151
- <sup>100</sup> *Ο.π.*, 151
- <sup>101</sup> *Ο.π.*, 152
- <sup>102</sup> *Ο.π.*, 154
- <sup>103</sup> Altridge, Derek (επιμέλ.), *Jacques Derrida: Acts of Literature*, Routledge, Νέα Υόρκη-Λονδίνο 1991, 18. «[...] it is never merely “I” who signs, and “I” alone never completes the event of the signature: there is always an other who countersigns»
- <sup>104</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Η Ανωμαλία», *Κεφάλια στη σειρά*, 125-126 (122-128)
- <sup>105</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη Φανταστική Λογοτεχνία*, Αριστέα Παρίση (μετφρ.), Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1991, 210-211
- <sup>106</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Πράσινες Σκιές», *Κεφάλια στη σειρά*, 111 (111-115)
- <sup>107</sup> *Ο.π.*, 112 (111-115)
- <sup>108</sup> *Ο.π.*, 115 (111-115)
- <sup>109</sup> *Ο.π.*, 114 (111-115)
- <sup>110</sup> *Ο.π.*, 112 (111-115)
- <sup>111</sup> *Ο.π.*, 111 (111-115)
- <sup>112</sup> *Ο.π.*, 111-112 (111-115)
- <sup>113</sup> *Ο.π.*, 111-113 (111-115)
- <sup>114</sup> *Ο.π.*, 111-113 (111-115)
- <sup>115</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το δόντι του Βούδα», *Κεφάλια στη σειρά*, 117 (116-121)
- <sup>116</sup> *Ο.π.*, 117-118 (116-121)
- <sup>117</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Κεφάλια στη σειρά», *Κεφάλια στη σειρά*, 16 (9-16)
- <sup>118</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Συμβολή στο Ναυτικό Δίκαιο», *Κεφάλια στη σειρά*, 21 (17-26)
- <sup>119</sup> *Ο.π.*, 24-25 (17-26)
- <sup>120</sup> *Ο.π.*, 22-23 (17-26)
- <sup>121</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Ο Άγνωστος», *Κεφάλια στη σειρά*, 28 (27-35)
- <sup>122</sup> *Ο.π.*
- <sup>123</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Ο Κλέφτης», *Κεφάλια στη σειρά*, 49-50 (47-51)
- <sup>124</sup> *Ο.π.*, 50 (47-51)
- <sup>125</sup> *Ο.π.*, 51(47-51)

- <sup>126</sup> Ο.π.
- <sup>127</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, 210-213
- <sup>128</sup> Blanchot, Maurice, *Ο χώρος της λογοτεχνίας* (1955), Δημ. Δημητριάδης (μετφρ.), Εξάντας, Αθήνα 1970, 104
- <sup>129</sup> Κούντερα, Μίλαν, *Η τέχνη του μυθιστορήματος. Δοκίμιο*, Φ. Δ. Δρακονταειδής (μετφρ.), Εστία, Αθήνα 1988, 113
- <sup>130</sup> Κάφκα, Φραντς, «Το κτίσμα»: *Η σιωπή των σειρήνων και άλλα διηγήματα*, 119 (117-170)
- <sup>131</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το δόντι του Βούδα», *Κεφάλια στη σειρά*, 121 (116-121)
- <sup>132</sup> Ο.π., 118-119 (116-121)
- <sup>133</sup> Blanchot, Maurice, *The Infinite Conversation*, 69-70. «The Other: not only does he not fall within my horizon, he is himself without horizon [...] a being without being, a presence without present [...] When Autrui speaks to me he does not speak to me as a self. When I call upon the Other, I respond to what speaks to me from no site, and thus am separated from him by a caesura such that he forms with me neither a duality nor a unity [...] When we ask ourselves ‘Who is autrui?’ we question in such a way that the question necessarily distorts what it means to call into question. Autrui cannot designate a nature, it cannot characterize a being or an essential trait [...] »
- <sup>134</sup> Σταρομπίνσκι, Ζαν, «Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία», 859 (852-868)
- <sup>135</sup> Κάφκα, Φραντς, «Το κτίσμα»: *Η σιωπή των σειρήνων και άλλα διηγήματα*, 119 (117-170)
- <sup>136</sup> Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ., «Αλκ. Γιαννόπουλος», 223 (222-225)
- <sup>137</sup> Σαχίνης, Απόστολος, *Νέοι πεζογράφοι: είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας: 1945-1965*, 25 (25-40)
- <sup>138</sup> Χατζίνης, Γιάννης, «Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου: «Κεφάλια στη σειρά», έντεκα διηγήματα», *Νέα Εστία*, Ιανουάριος 1972, τεύχ. 1068, 65 (65-66)
- <sup>139</sup> Βαρίκας, Βάσος, «Νέα πεζογραφήματα: Αλκ. Γιαννόπουλος: «Τυφλόμυγα (Διηγήματα). Ζερμαίν Μαμαλάκη: «Το χρυσό λιοντάρι» (1963), *Συγγραφείς και Κείμενα: 1961-1965*, τόμ. Α', Εκδοτική Ερμής, Αθήνα 1975, 146 (146-147)
- <sup>140</sup> Σαχίνης, Απόστολος, «Αλκ. Γιαννόπουλος», 32 (25-40)
- <sup>141</sup> Καζαντζής, Τόλης, *Η πεζογραφία της Θεσσαλονίκης: 1912-1983, (Μελετήματα) 1966-1991*, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1991, 214
- <sup>142</sup> Κεχαγιά-Λυπουρλή, Αγλαΐα *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, 96
- <sup>143</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το ρολόγι και το χάος», *Η τυφλόμυγα*, 48
- <sup>144</sup> Κεχαγιά-Λυπουρλή, Αγλαΐα *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, 110 (92-114)
- <sup>145</sup> Sartre, Jean-Paul, «Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage», *Situations: Essais Critiques I, 1905-1980*, Callimard, Παρίσι 1947, 118 (113-132). «Ainsi le fantastique, en s'humanisant, se rapproche de la pureté idéale de son essence, devient ce qu' il était. Il s'est dépouillé, semble-t-il, de tous ses artifices: rien dans les mains, rien dans les poches; l'empreinte sur le rivage, nous reconnaissons que c'est la nôtre; pas de succubes, pas de fantômes, pas de fontaines qui pleurent, il n'y a que des hommes, et le créateur de fantastique proclame qu'il s'identifie avec l'objet fantastique. Le fantastique n'est plus, pour l'homme contemporain, qu'une manière entre cent de se renvoyer sa propre image»
- <sup>146</sup> Σαχίνης, Απόστολος, «Αλκ. Γιαννόπουλος», 30 (25-40)
- <sup>147</sup> Σταρομπίνσκι, Ζαν, «Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία», 862 (852-868)
- <sup>148</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Η τυφλόμυγα», *Η τυφλόμυγα*, 9 (9-26)
- <sup>149</sup> Ο.π., 15 (9-26)
- <sup>150</sup> Ο.π., 22 (9-26)
- <sup>151</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Η όμορφη και το κτήνος», *Η τυφλόμυγα*, 28 (27-42)
- <sup>152</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το ρολόγι και το χάος», *Η τυφλόμυγα*, 43 (43-60)
- <sup>153</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το φορτηγό για τις Αντίλλες», *Η τυφλόμυγα*, 107 (103-122)
- <sup>154</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Η γυναίκα του Λωτ», *Η τυφλόμυγα*, 130-131 (123-132)
- <sup>155</sup> Βαρίκας, Βάσος, «Νέα πεζογραφήματα: Αλκ. Γιαννόπουλος: «Τυφλόμυγα (Διηγήματα). Ζερμαίν Μαμαλάκη: «Το χρυσό λιοντάρι» (1963), 147 (146-147)
- <sup>156</sup> Γιαννόπουλος Αλκιβιάδης, «Η τυφλόμυγα», *Η τυφλόμυγα*, 9-10 (9-26)
- <sup>157</sup> Ο.π., 20 (9-26)
- <sup>158</sup> Ο.π., 15 (9-26)
- <sup>159</sup> Ο.π., 13-14 (9-26)
- <sup>160</sup> Ο.π., 10-11 (9-26)
- <sup>161</sup> Ο.π., 14-15 (9-26)
- <sup>162</sup> Ο.π., 16 (9-26)
- <sup>163</sup> Ο.π.
- <sup>164</sup> Ο.π., 17 (9-26)
- <sup>165</sup> Ο.π., 19 (9-26)
- <sup>166</sup> Ο.π., 23 (9-26)

- <sup>167</sup> Σαχίνης, Απόστολος, «Αλκ. Γιαννόπουλος», 38 (25-40)
- <sup>168</sup> Γιαννόπουλος Αλκιβιάδης, «Η τυφλόμυγα», *Η τυφλόμυγα*, 18
- <sup>169</sup> Γιαννόπουλος Αλκιβιάδης, «Η όμορφη και το κτήνος», *Η τυφλόμυγα*, 27-28 (27-42)
- <sup>170</sup> Ο.π., 29 (27-42)
- <sup>171</sup> Ο.π., 34 (27-42)
- <sup>172</sup> Ο.π., 38 (27-42)
- <sup>173</sup> Ο.π., 39 (27-42)
- <sup>174</sup> Λειβαδίτης, Τάσος, «Η ποίηση της ήττας: ένα θέμα για διερεύνηση», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Σεπτέμβριος 1966, 136 (132-136)
- <sup>175</sup> Βαρίκας, Βάσος, «Νέα πεζογραφήματα: Αλκ. Γιαννόπουλος: «Τυφλόμυγα (Διηγήματα). Ζερμαίν Μαμαλάκη: «Το χρυσό λιοντάρι» (1963), 147 (146-147)
- <sup>176</sup> Vax, Louis, *L' Art et la Literature fantastiques*, 31.
- <sup>177</sup> Ricoeur, Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία* (1979), Βαγγ. Αθανασόπουλος (μετφρ.), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, 138
- <sup>178</sup> Vax, Louis, *L' Art et la Literature fantastiques*, 32-33
- <sup>179</sup> Bakhtin, M. M., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (1963), 285
- <sup>180</sup> Perez, Janet, «The Fantastic in two recent works of Gonzalo Torrente Ballester», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 34 (32-40)
- <sup>181</sup> Ricoeur, Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία* (1979), 138
- <sup>182</sup> Ο.π., 104-105
- <sup>183</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το ρολόγι και το χάος», *Η τυφλόμυγα*, 43 (43-60)
- <sup>184</sup> Ο.π.
- <sup>185</sup> Σαχίνης, Απόστολος, «Αλκ. Γιαννόπουλος», 39 (25-40)
- <sup>186</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το ρολόγι και το χάος», *Η τυφλόμυγα*, 44 (43-60)
- <sup>187</sup> Ο.π., 45 (43-60)
- <sup>188</sup> Μπέκετ, Σάμουελ, *Για τον Μαρσέλ Προύστ* (1930), Κατερίνα Αγγελάκη-Ρούκ (μετφρ.), εκδόσεις Ερμείας, Αθήνα χ.χ., 11. «Είμαστε δηλαδή λίγο στη θέση του Ταντάλου, με τη διαφορά ότι εμείς οι ίδιοι αφηνόμαστε στο μαρτύριο. Κι ίσως το αεικίνητο στοιχείο της απογοητεψής μας να είναι ακόμη πιο ποικιλόμορφο. Οι επιδιώξεις του χτες ίσχυαν για το εγώ του χτες, όχι του σήμερα. Μας απογοητεύει η μηδαμινότητα αυτού που μας αρέσει να ονομάζουμε «φτάσιμο». Αλλά ποιο «φτάσιμο»; Την ταύτιση του υποκειμένου με το αντικείμενο της επιθυμίας του. Το υποκείμενο έχει πεθάνει - πολλές φορές ίσως - εν τω μεταξύ»
- <sup>189</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το ρολόγι και το χάος», *Η τυφλόμυγα*, 46 (43-60)
- <sup>190</sup> Ο.π., 47 (43-60)
- <sup>191</sup> Ο.π.
- <sup>192</sup> Ο.π., 47-48 (43-60)
- <sup>193</sup> Ο.π., 48 (43-60)
- <sup>194</sup> Ο.π., 48-49 (43-60)
- <sup>195</sup> Ο.π., 49 (43-60)
- <sup>196</sup> Ο.π., 50-51 (43-60)
- <sup>197</sup> Ο.π., 51 (43-60)
- <sup>198</sup> Ο.π.
- <sup>199</sup> Ο.π.
- <sup>200</sup> Μπέκετ, Σάμουελ, *Για τον Μαρσέλ Προύστ* (1930), 61
- <sup>201</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το ρολόγι και το χάος», *Η τυφλόμυγα*, 54 (43-60)
- <sup>202</sup> Ο.π., 55 (43-60)
- <sup>203</sup> Ο.π., 55-56 (43-60)
- <sup>204</sup> Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, 12
- <sup>205</sup> Ricoeur, Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία* (1979), 138
- <sup>206</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το ρολόγι και το χάος», *Η τυφλόμυγα*, 56 (43-60)
- <sup>207</sup> Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, 21
- <sup>208</sup> Ο.π., 251
- <sup>209</sup> Greenblatt, Stephen, «On Holbein's *The Ambassadors*», *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago University Press, Chicago 1980, 19-20 (16-27)
- <sup>210</sup> Ο.π., 23 (16-27)
- <sup>211</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το ρολόγι και το χάος», *Η τυφλόμυγα*, 56-57 (43-60)
- <sup>212</sup> Ο.π., 57 (43-60)
- <sup>213</sup> Ο.π., 58 (43-60)

- 
- <sup>214</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Μικρή νυχτερινή περιπλάνηση», *Η τυφλόμυγα*, 62 (61-86)
- <sup>215</sup> *Ο.π.*, 63 (61-86)
- <sup>216</sup> *Ο.π.*, 66-67 (61-86)
- <sup>217</sup> *Ο.π.*, 69 (61-86)
- <sup>218</sup> *Ο.π.*
- <sup>219</sup> *Ο.π.*, 73-74 (61-86)
- <sup>220</sup> *Ο.π.*, 75 (61-86)
- <sup>221</sup> *Ο.π.*
- <sup>222</sup> *Ο.π.*
- <sup>223</sup> *Ο.π.*, 77 (61-86)
- <sup>224</sup> *Ο.π.*, 76 (61-86)
- <sup>225</sup> *Ο.π.*, 82 (61-86)
- <sup>226</sup> *Ο.π.*
- <sup>227</sup> Βαρίκας, Βάσος, «Νέα πεζογραφήματα: Αλκ. Γιαννόπουλος: «Τυφλόμυγα (Δηγήματα). Ζερμαίν Μαμαλάκη: «Το χρυσό λιοντάρι» (1963), 147 (146-147)
- <sup>228</sup> *Ο.π.*
- <sup>229</sup> Σαχίνης, Απόστολος, «Αλκ. Γιαννόπουλος», 40 (25-40)
- <sup>230</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το βάρος όλου του κόσμου», *Η τυφλόμυγα*, 87-88 (87-102)
- <sup>231</sup> *Ο.π.*, 89 (87-102)
- <sup>232</sup> *Ο.π.*
- <sup>233</sup> *Ο.π.*, 92 (87-102)
- <sup>234</sup> *Ο.π.*, 99 (87-102)
- <sup>235</sup> Καραντώνης, Δημήτρης, «Αλκίς Γιαννόπουλος: Κεφάλια στη σειρά»(1962), 263-264 (261-266)
- <sup>236</sup> Σαχίνης, Απόστολος, «Αλκ. Γιαννόπουλος», 40 (25-40)
- <sup>237</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Το φορητό για τις Αντίλλες», *Η τυφλόμυγα*, 103 (103-122)
- <sup>238</sup> *Ο.π.*, 103 (103-122)
- <sup>239</sup> *Ο.π.*, 104 (103-122)
- <sup>240</sup> *Ο.π.*, 105 (103-122)
- <sup>241</sup> *Ο.π.*, 104 (103-122)
- <sup>242</sup> *Ο.π.*, 110 (103-122)
- <sup>243</sup> *Ο.π.*, 114 (103-122)
- <sup>244</sup> Σαχίνης, Απόστολος, *Νέοι πεζογράφοι: είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας: 1945-1965*, 30 (25-40)
- <sup>245</sup> Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, «Η γυναίκα του Λωτ», *Η τυφλόμυγα*, 126 (123-132)
- <sup>246</sup> *Ο.π.*, 129 (123-132)
- <sup>247</sup> *Ο.π.*
- <sup>248</sup> *Ο.π.*, 131 (123-132)
- <sup>249</sup> Σαχίνης, Απόστολος, «Αλκ. Γιαννόπουλος», 25-26 (25-40)

Έλενα Ματσάγγου

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

#### ΝΙΚΟΣ ΚΑΧΤΙΤΣΗΣ: Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΑΡΡΗΤΟΥ ΚΑΙ Η ΝΕΑ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ

[...] ο άνθρωπος δεν ζει απλώς τη ζωή του από μέρα σε μέρα, νηφάλια και προσγειωμένα: τη δραματοποιεί και την υποδύεται θεατρικά [...] Με τον καιρό, όπως συμβαίνει με έναν ηθοποιό που πέρασε τη ζωή του παίζοντας τραγικούς ρόλους, το φυσικό πρόσωπο ενδέχεται ν' αποκτήσει τα χαρακτηριστικά του προσώπειου. [...] τα χαρακτηριστικά αυτά πρέπει, απ' την αρχή, να βοήθησαν τον άνθρωπο να λυτρωθεί από τον «δεδομένο» εαυτό του. Γιατί είναι το μοναδικό πλάσμα, που, χωρίς προσπάθεια, δεν ξέρει τι είναι. Το Είναι του εμπλέκεται πάντα σε ένα Γίγνεσθαι κι αυτό το Γίγνεσθαι συνεπάγεται μιαν αυτομεταμόρφωση. Μαθαίνει να είναι ο εαυτός του μόνο επιδρώντας πάνω στην αρχική του φύση<sup>1</sup>.

[...] κλείσε τα μάτια και θα δεις [...] <sup>2</sup>.

Δύο χρόνια μετά τη δημοσίευση της *Τυφλόμυγας* του Γιαννόπουλου, μιας συλλογής που τιμά το φανταστικό, το απαλλάσσει από τα παραδοσιακά του στοιχεία και το εντάσσει στο πλαίσιο των βιωμάτων του σύγχρονου ατόμου, «η συγγραφική ιδιορρυθμία του Νίκου Καχτίτη»<sup>3</sup> έρχεται να εμπλουτίσει τον κατάλογο έργων της νέας μορφής του φανταστικού, με τη δημοσίευση του *Εξώστη*. Το κείμενο του *Εξώστη* δουλεύεται δέκα ολόκληρα χρόνια και το αποτέλεσμα είναι μια διήγηση με πολλές και εσκεμμένες ασάφειες, με τη δράση να αναδιπλώνεται μαιανδρικά, τους διαλόγους να απουσιάζουν σχεδόν παντελώς και τον αφηγητή να μην «λέγει πάντοτε και παντού τα πάντα»<sup>4</sup>. Ο *Εξώστης*, σύμφωνα με τον Χατζίνη,

[...] όχι μόνο σαν δομή φράσης, σαν μέταλλο ύφους, αλλά και σαν περιεχόμενο αποτελεί μια σύλληψη εξωλογική που θεμελιώνεται πάνω σε δεδομένα λογικά. Αυτή η αντίφαση κυρίως δίνει στο αφήγημα μια ιδιαιτερότητα γεύσης, έναν ήχο ποιότητας<sup>5</sup>.

Μέσα από την ανάλυση της πλοκής και της δράσης του πρωταγωνιστή, θα διαφανεί η διακριτική πλην καταλυτική παρουσία του εξωλογικού, φανταστικού στοιχείου και θα



καθοριστεί η νέα λειτουργική διάστασή του. Τα κείμενα του εξανθρωπισμένου φανταστικού όπως είδαμε μέχρι τώρα διέπονται από τη συναρμογή τριών παραμέτρων: την ύπαρξη φυσικών δεδομένων, την παρείσφρηση εξωπραγματικών στοιχείων και, τέλος, την προσήλωση στον ανθρώπινο πρωταγωνιστικό χαρακτήρα και τις ψυχολογικές διεργασίες που επιτελεί. Έτσι, θα χρειαστεί να αναλύσουμε εκτενώς τον *Εξώστη*, ώστε να εντοπιστούν και να επισημανθούν τα συναφή με τη φυσική πραγματικότητα αλλά και τον πρωταγωνιστή, στοιχεία, και επομένως να γίνει σαφής η "είσοδος" του φανταστικού στη ροή της αφήγησης. Παράλληλα, όπου κρίνεται απαραίτητο, θα γίνονται αναφορές και στα υπόλοιπα έργα του Καχίτση αφού, όπως θα αποδειχθεί μέσα από την επιχειρηματολογία μας, όλα τα κείμενα του Καχίτση συγκροτούν ένα θεματικό και μορφικό-αφηγηματικό *συνεχές*.

Μέσα από τον πρόλογο λοιπόν του *Εξώστη* συστήνεται στον αναγνώστη ένας συγγραφέας ο οποίος πληροφορεί ότι από απλός ταξινομητής που ήταν, έγινε, κατόπιν, εκδότης, αφού βρήκε τυχαία κάποιες σελίδες απολογητικού περιεχομένου, άγνωστου συγγραφέα, που μετέφρασε με τη βοήθεια κάποιου αξιωματούχου του Στρατού της Σωτηρίας, τον οποίο ευχαριστεί με «[...] τις άτεχνες τούτες γραμμές»<sup>6</sup>. Επομένως, σύμφωνα με τον πρόλογο, το κείμενο είναι ουσιαστικά η έκδοση κάποιων σημειώσεων οι οποίες -προειδοποιεί ο εκδότης- έχουν «[...] μερικές ελαφρές διορθώσεις, προσθήκες ή αφαιρέσεις»<sup>7</sup>. Στο τέλος του προλόγου, ο εκδότης, με κρυφή μάλλον ευχαρίστηση, ομολογεί ότι ο συγγραφέας, κατά τα φαινόμενα, θα μείνει για πάντα άγνωστος<sup>8</sup>. Τα πράγματα όμως στην ουσία δεν είναι τόσο αφελώς αόριστα και τόσο μετέωρα.

Ήδη, όπως ορίστηκε στο θεωρητικό κεφάλαιο περί φανταστικού, μια προσφιλής τεχνική για τους συγγραφείς του είδους είναι το collage. Μέσα από τη συγκεκριμένη τεχνική, καθίσταται δυνατή η αποδόμηση των ευθύγραμμων και άρα προβλέψιμων αφηγηματικών κυρίως δομών, ώστε να επιτευχθεί ως αποτέλεσμα η απόκρυψη, η ανωνυμία αλλά και η διαπλοκή στοιχείων του φυσικού και του πνευματικού κόσμου. Στον πρόλογο λοιπόν του *Εξώστη*, ο αφηγητής προειδοποιεί τον αναγνώστη πως το κειμενικό corpus είναι μια συρραφή λόγων διαφορετικών αφηγητών, εισάγοντας έτσι εκ προοιμίου, το στοιχείο του πληθυντισμού. Αυτό μπορεί εύλογα να συσχετιστεί με το γεγονός ότι οι αφηγήσεις του φανταστικού ματαιώνουν τον σολιψισμό και χαρίζουν στο κείμενο δυναμική ροπή εξέλιξης εμπλέκοντας τον αναγνώστη, μέσα από το

αίσθημα της έκπληξης και του ανοίκειου, στη διαδικασία της ερμηνείας και της σημασιοδότησης.

Με τη συνδρομή της θεωρίας του Ρενέ Ζιράρ για την *τριγωνική επιθυμία*<sup>9</sup> θα μπορέσουμε να αποκωδικοποιήσουμε το πεδίο σύγκρουσης που δημιουργείται ήδη από τον πρόλογο και διέπει όλη την αφήγηση, ώστε να προσεγγίσουμε μέσα από ένα θεωρητικό και ανθρωπολογικό πρίσμα την εμφάνιση του Άλλου ως διαμεσολαβητή. Οι αρμοί που συνέχουν τη θεωρία του Ζιράρ με τη θεωρία του φανταστικού αξίζουν, όπως υποστηρίζουμε στην προσέγγισή μας, να προσεχθούν ιδιαίτερος, αφού η παρουσία ενός Άλλου, η καταγωγή του οποίου δεν περιορίζεται, όπως θα δούμε, αυστηρώς στο πεδίο του φυσικού, δημιουργεί πρόσφορο έδαφος για την ανάπτυξη του δεύτερου κώδικα ο οποίος κατά τη Chanady, συστήνει το φανταστικό, δηλαδή του υπερφυσικού κώδικα. Το πρίσμα μέσα από το οποίο αντιμετωπίζεται η σχέση διαμεσολάβησης μεταξύ του πρωταγωνιστή και του δυνάμει “υπερφυσικού” Άλλου βοηθά την αφήγηση να αναπτύξει υφολογικές και αφηγηματικές τεχνικές που ειδολογικά της επιτρέπουν να ενταχθεί στις αφηγήσεις του φανταστικού.

Σύμφωνα λοιπόν με τον Ζιράρ οι τρεις κορυφές της τριγωνικής επιθυμίας είναι το *αντικείμενο*, το *επιθυμούν υποκείμενο* και ο *διαμεσολαβητής*<sup>10</sup>: μεταξύ αυτών στοιχειοθετούνται διαφόρων ειδών διαμεσολαβήσεις. Καταρχάς εντοπίζει την *εξωτερική διαμεσολάβηση* όπου «[...] ο ήρωας διακηρύσσει την πραγματική φύση της επιθυμίας του. Λατρεύει δημοσίως το πρότυπό του και δηλώνει ότι είναι οπαδός του»<sup>11</sup>. Αντίθετα στην περίπτωση της *εσωτερικής διαμεσολάβησης* «[...] η μίμηση δεν είναι λιγότερο πιστή και ακριβής απ’ ό,τι στην εξωτερική διαμεσολάβηση [όμως] ο ήρωας της εσωτερικής διαμεσολάβησης, αντί να περηφανεύεται, την αποκρύπτει επιμελώς. Η έλξη προς το αντικείμενο είναι κατά βάθος έλξη προς τον διαμεσολαβητή»<sup>12</sup>. Στην περίπτωση του καχτίτσιου έργου βλέπουμε έναν ταξινομητή εκδότη ο οποίος διαβάζοντας τις σημειώσεις ενός Άλλου γοητεύεται και εγκλωβίζεται αυτόχρονα σε μία *τριγωνική επιθυμία*, με αποτέλεσμα να θέλει πλέον να τις παρουσιάσει ως κάτι που θα μπορούσε να γράψει ο ίδιος, γι’ αυτό και αναφέρεται σε δικές του διορθώσεις, προσθήκες και αφαιρέσεις.

Προφανώς, όπως είδαμε να συμβαίνει ιδιαίτερα στις «Πράσινες σκιές» και στον «Άγνωστο» του Γιαννόπουλου, ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής (επιθυμούν υποκείμενο) σφετερίζεται προσόντα και ικανότητες (αντικείμενο) κάποιου τρίτου (διαμεσολαβητής), που

επιθύμησε σε κάποια φάση της ζωής του – όπως θα αποκαλυφθεί στη συνέχεια - αλλά δεν μπορούσε να βρει εκείνη τη στιγμή τον κάτοχό τους, ώστε να διοχετεύσει προς αυτόν, το μίσος και το θαυμασμό του ταυτόχρονα<sup>13</sup>. Ο άγνωστος συγγραφέας των σημειώσεων γίνεται το φάσμα εκείνο, απέναντι στο οποίο ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής αμύνεται και επιτίθεται. Η πρώτη επιθετική κίνηση διενεργείται στον πρόλογο, καθώς ο αφηγητής προειδοποιώντας τον αναγνώστη για την ύπαρξη διορθώσεων, προσθηκών ή αφαιρέσεων, χωρίς ωστόσο να διευκρινίσει σε ποια σημεία των σημειώσεων βρίσκονται, πετυχαίνει να πλήξει την συγγραφική αυθεντικότητα και αρτιότητα του κειμένου που έπεται.

Αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο ότι το φανταστικό λειτουργεί ως σύνδεσμος μεταξύ δυο έτερων κόσμων: του κόσμου της καθημερινής ζωής και του κόσμου της μεταφυσικής ανησυχίας. Ο ήρωας, στις πλείστες αφηγήσεις του σύγχρονου φανταστικού, ταλανίζεται από μεταφυσικές ανησυχίες τις οποίες προβάλλει κυρίως μέσω κάποιου Άλλου. Όλες αυτές οι ανησυχίες που πολιορκούν τον πρωταγωνιστή συνοψίζονται στο αίσθημα του φθόνου το οποίο με τη σειρά του “πυροδοτεί” τον εκρηκτικό μηχανισμό της μιμητικής επιθυμίας για τον Άλλο. Ο φθόνος επομένως είναι το αίσθημα που απορρέει από την πεποίθηση ότι ο Άλλος μπορεί, στη σύγχρονη εποχή που σηματοδεύτηκε από το θάνατο του Θεού, να ισορροπήσει και να αυτονομηθεί. Ο Άλλος είναι αυτός στον οποίο ο ήρωας αποθέτει τις ελπίδες του για κατάκτηση της αυτογνωσίας, της ταυτότητας του. Μέσω του Άλλου ο ήρωας προσπαθεί να βάλει τέλος στην ασυνέχεια του Εγώ του, στην συνειδησιακή του ρευστότητα και να απαλλαγεί από την αβεβαιότητα και τις ενοχές, που του χρεώνουν οι μεταφυσικές του ανησυχίες.

Η καχτίτσεια αφηγηματική γραφή αρχής γενομένης από το *Ποιοι οι φίλοι*<sup>14</sup> μας συστήνει ανυπόμονα τον Άλλο:

Μου έκανε εντύπωση, τουλάχιστον εμένα, κάτι το απαγορευτικό που είχαν οι κινήσεις σου, καθώς, με μια νεανική υπεροψία, μας πλησίαζες ερχόμενος από την κατεύθυνση του φωταγωγημένου σαλονιού σου, με τσιγάρο στο ένα χέρι και με βιβλίο ανοικτό στο άλλο (ό.π., 9-10) .

Επισημαίνει παράλληλα το επιθυμητό αντικείμενο, « [...] το ανοικτό βιβλίο», το οποίο όμως σιγά-σιγά χάνεται και το προσκήνιο μονοπωλούν πλέον οι δύο αντίπαλοι. Ο φυσικής ή μεταφυσικής ταυτότητας Άλλος/ Διαμεσολαβητής, το επιθυμούν υποκείμενο που παίρνει θέση μάχης απέναντι του, και το επιθυμητό αντικείμενο, ορίζουν και ονοματοθετούν τις τρεις κορυφές

του ισόπλευρου τριγώνου της μιμητικής επιθυμίας, που εντοπίζεται σε κάθε σελίδα του έργου του Καχτίση.

Έτσι, στα κείμενα του Καχτίση ο αναγνώστης μπορεί, στο επίπεδο δράσης των ηρώων, να εντοπίσει ένα ή περισσότερα τρίγωνα μιμητικής επιθυμίας, όλα προερχόμενα από την αγωνία των πρωταγωνιστών για την δυνατότητα του γράφειν: στην κορυφή του τριγώνου ακροβατεί επικίνδυνα η δυνατότητα του γράφειν, ενώ οι δύο άκρες της βάσης ορίζονται, αφ' ενός από τον αφηγητή – επιστολογράφο ή εκδότη ή απλό καταγραφέα λόγων, αφ' ετέρου από τους άλλους–ήρωες, όλοι επίδοξοι συγγραφείς. Θα μπορούσαμε ως εκ τούτου να θεωρήσουμε μακροδομικά τις αφηγήσεις του Καχτίση ως *mises en abyme*, όπου κοινοί τόποι θα ήταν τα στοιχεία της επιθυμίας, της σύγκρουσης, του Άλλου και της απόκρυψης.

Ο *Εξώστης* ήδη από τον πρόλογο- το κατώφλι του βιβλίου- προειδοποιεί για τη δημιουργία μιας εξαιρετικής κατάστασης στα όρια πραγματικότητας και φαντασίας όπως ορίζεται από τον Bakhtin<sup>15</sup>, αλλά και για το συγκρουσιακό κλίμα και το έντονο ανταγωνιστικό πνεύμα που θα συνταράξει την κάθε λέξη του κειμένου. Όπως έχει αναφερθεί στον πρόλογο, ο Σ.Π. είναι εκδότης αλλά και καλυμμένος, όπως ανακαλύπτουμε στη συνέχεια, συγγραφέας ο οποίος δηλώνει απροκάλυπτα την επέμβασή του στο ευρεθέν χειρόγραφο. Ολόκληρο το περιεχόμενο του *Εξώστη* διέπεται από σχέσεις εξάρτησης, διαμεσολαβητές, τρίγωνα μιμητικής επιθυμίας, εξουθενωτικές προσπάθειες επιβολής της κυριότητας και της εξουσίας, οι οποίες δεν είναι καθόλου μονοδιάστατες και μονοσήμαντες. Το πάθος για κατίσχυση απλώνεται παντού και προσβάλλει τους πάντες με κυριότερο θύμα τον Σ.Π., τον παντεπόπτη αφηγητή.

Ο τίτλος *-Εξώστης-* παραπέμπει σ' ένα ακρότατο σημείο, στον έσχατο τόπο («[...] σα να μου έχουνε κάνει έξωση από τα άλλα δωμάτια»<sup>16</sup>), στην απόλυτη μοναξιά και απομόνωση («[...] η μοναξιά στην οποία έχεις υποβάλει τον εαυτό σου»<sup>17</sup>)· «[...] σ' έχουνε αποξενώσει όλοι»<sup>18</sup>, μέσα στην οποία κατατίθεται η μαρτυρία της γραπτής ιστορίας μιας γραφής με ήρωα τον Σ.Π., τον νυν παντεπόπτη αφηγητή που φαίνεται να έχει τη δύναμη να βλέπει «[...] τώρα, από την σχετική ασφάλεια του γραφείου μου, τον εαυτό [τ]ου, στην καταραμένη εκείνη καρέκλα, τον φαντάζομαι να χαμηλώνει τον τράχηλο με αυτοεγκατάλειψη, ακριβώς όπως ο καταδικασμένος που περιμένει, στο ικρίωμα να πέσει η λεπίδα»<sup>19</sup>. Ο *Εξώστης*, το ιστορικό των τελευταίων στιγμών ενός ανθρώπου που έχει να δώσει λόγο για τις πράξεις του, είναι ουσιαστικά το χώνεμα,

το πάντρεμα δύο γραφών – μιας εξομολογητικής και μιας ημερολογιακής – του ίδιου συγγραφικού υποκειμένου.

Ο Σ.Π. ως παντεπόπτης αφηγητής γράφει από τη βιβλιοθήκη της ιδιόκτητης έπαυλής του, στην οποία κατοικεί από επταετίας, παρά τας εκβολάς του παραποτάμου Βούρι<sup>20</sup> και δηλώνει πως δύο πρόσφατα περιστατικά τον έφεραν πολύ κοντά στο σωματικό θάνατο, μα τον λύτρωσαν συγχρόνως, αφού τον οδήγησαν στην συναισθηματική αναλγησία. Εύχεται συνεχώς να τον βρει ο θάνατος και περιγράφει αναλυτικά την εσωτερική οδύνη και αγωνία που ταλανίζει νυχθημερόν τον άρρωστο έσω κόσμο του και ταλαιπωρεί το σώμα του, για να καταλήξει να παρακαλά να διαχωριστούν τα δύο αυτά στοιχεία και να μπορέσει να ησυχάσει<sup>21</sup>. Αναφέρει ακόμη πως ζει στην απόλυτη ανωνυμία και πως ο μόνος που γνωρίζει την πραγματική του ταυτότητα, βρίσκεται εκεί, στην αφρικανική εξορία. Αργότερα θα αποκαλυφθεί πως αυτός ο κάποιος είναι ο συνταγματάρχης, ένας από τους πιο επικίνδυνους διαμεσολαβητές του.

Ο πρωταγωνιστής δεν βασανίζεται όμως μόνο από συγκεκριμένα πρόσωπα και ψυχικές καταστάσεις, αλλά και όλος ο χώρος του είναι ανοίκειος και αισθάνεται τον εαυτό του να βρίσκεται σ' ένα ασύμβατο προς αυτόν περιβάλλον: «[...] είναι αδύνατο να συνηθίσω αυτό το τοπίο όσο και να προσπαθώ, τίποτα δε με συνδέει με αυτά εδώ, έτσι θα αισθάνομαι μέχρι που να πεθάνω»<sup>22</sup>. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, ο λόγος που ο Σ.Π. δεν μπορεί να αισθανθεί το περιβάλλον στον Βούρι οικείο, είναι η αδυναμία του να το αναπαραστήσει με κάθε λεπτομέρεια λογοτεχνικώ τω τρόπω, ως να ήταν κάτι απτό. Ο χώρος δεν υπήρξε ποτέ για αυτόν μια συγκεκριμένη, οριοθετημένη περιοχή αλλά μια πρόκληση, ένα δέλεαρ συγγραφικό το οποίο παλαιότερα αντιμετώπιζε, με το να τον περιγράφει επιτυχώς.

Παρόλο που η αφήγηση στον *Εξώστη* δεν δίνει στην αρχή καμία άμεση ένδειξη για τη δημιουργία καταστάσεων που ενισχύουν το φανταστικό– όπως γινόταν για παράδειγμα στην περίπτωση των πλείστων διηγημάτων του Βουτυρά- θα διαφανεί εν τη εξελίξει της, η οργανωτική και θεματική πολυπλοκότητά της. Δυο παράμετροι εντούτοις που μπορούν να προβληματίσουν τον υποψιασμένο αναγνώστη ως προς την λανθάνουσα ύπαρξη του φανταστικού είναι η αντισυμβατική λειτουργία του χώρου και του χρόνου. Ο χώρος αναδιπλώνεται ως μέγεθος υποκειμενικών καταβολών, το οποίο στον *Εξώστη* επηρεάζεται από τη διασάλευση των ορίων μεταξύ της ύλης και του πνεύματος-προϋπόθεση για τις αφηγήσεις του φανταστικού-και κλείνει μέσα του - όπως θα δούμε - όντα και τοπία φανταστικά που

διέπονται από την «[...] έμμομη ιδέα της αντιφατικής- ένυλης και φασματικής – φύσης του κόσμου»<sup>23</sup>. Επομένως, η θεμελιώδης κατηγορία του χώρου τροποποιείται και εσωτερικεύεται σύμφωνα με τις επιταγές του φανταστικού, έτσι ώστε να αποκτά συνάφεια περισσότερο με τη σφαίρα των ονείρων παρά με τη σφαίρα της δράσης. Όσα περιγράφει ότι βλέπει ο πρωταγωνιστής αποκτούν έντονο ψυχολογικό βάθος και επενδύονται με την αίσθηση του επέκεινα χωρίς ωστόσο ο αναγνώστης να αισθανθεί αυτή τη μετάβαση. Η αξεδιάλυτη παρουσίαση του φανταστικού στοιχείου με το ανθρώπινο-ψυχολογικό συντηρούν την ασφάλεια για το φυσικό, ενώ έχει ήδη συντελεστεί η είσοδος στο φανταστικό.

Όπως θα δούμε πιο κάτω, στον Σ.Π. αρέσουν οι βόλτες στη ζούγκλα. Ας θυμηθούμε ότι σύμφωνα με την Juliette Gilman το δάσος έχει την ιδιότητα να καταβροχθίζει την ορθολογική και παραδεδομένη θεώρηση των πραγμάτων οδηγώντας τον πρωταγωνιστή σε ένα βαθύτερο επίπεδο κατανόησης και επικοινωνίας<sup>24</sup>. Με έντονο το στοιχείο του πρωτογονισμού, το δάσος λειτουργεί ως ενθύμηση της προβιομηχανικής εποχής επιτρέποντας έτσι στα στοιχεία που επικρατούσαν τότε – μύθοι, θρύλοι, δοξασίες - να αναβιώνουν και να οδηγούν τον πρωταγωνιστή σε μια ετέρα αλήθεια. Οι θόρυβοι από τις καταραμένες νυκτερίδες και τα σαλέματα των φυλλωμάτων που έφταναν μέχρι τα παράθυρα του ξενοδοχείου<sup>25</sup>, τα νερά του ποταμού Βούρι που φαίνονται «[...] σα να λιμνάζουν, και σα να πρόκειται με αργό ρυθμό να ξεχειλίζουν, ανεβαίνουν ατμοί, ομίχλη, που υποχωρεί σε μερικά σημεία»<sup>26</sup>, συνθέτουν ένα παραδοσιακό, φανταστικό βουτυραϊκό τοπίο το οποίο αναμένουμε – σύμφωνα με το *corpus* των διηγημάτων που μελετήσαμε - να συμπληρωθεί με απόκοσμες κραυγές ή με την εμφάνιση μυστηριωδών όντων.

Πέρα από την ειδική εκδοχή και λειτουργία του χώρου, παρατηρούμε και μια ιδιαίζουσα διάσταση του χρόνου. Ο πρωταγωνιστής του *Εξώστη* προσπαθεί να πλήξει το χρόνο ρευστοποιώντας τον. Καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης ο χρόνος δεν καθορίζεται, σε μια προσπάθεια του πρωταγωνιστή να ακυρώσει την αδυσώπητη προς τα εμπρός πορεία του. Ενώ λοιπόν για όλα τα άλλα στοιχεία ισχύουν, όπως θα φανεί, οι προσπάθειες του Σ.Π. για μια σχεδόν απτή αναπαράσταση και λεπτομερή προσδιορισμό, αντιθέτως, για το χρόνο το μόνο που έχει να πει ήδη από την αρχή είναι: «την 27<sup>η</sup> ή την 28<sup>η</sup> Ιουνίου»<sup>27</sup>, «κάπου επτά η ώρα (σ' αυτό δεν υπογράφω)»<sup>28</sup>, «έχω χάσει την αίσθηση του χρόνου άσε που ξεχνάω να πάρω το ρολόι μαζί μου»<sup>29</sup>, «κατά τις έξι»<sup>30</sup>.

Ο Σ.Π. συχνά περιπλανιέται μόνος μέχρι τα μύχια της ζούγκλας από την αγωνία του να σκοτώσει τον χρόνο. Η μάχη με το χρόνο, στον *Εξώστη*, είναι μια γενικευμένη πραγματικότητα. Ο χρόνος για τον παντεπόπτη αφηγητή στοιχειοθετεί έναν Άλλο τον οποίο προσπαθεί να συνθλίψει, να υπερβεί όχι απλώς για να αποκτήσει εξουσία και ισχύ μα για να ζήσει. Καθώς εύστοχα παρατηρεί ο Γ. Δημητρακάκης «[...] ο χρόνος της γραφής εξισώνεται, συμβαδίζει απόλυτα με το χρόνο της ζωής του ήρωα»<sup>31</sup>. Ο ήρωας γράφει για να ζήσει ακόμα λίγο.

Τον Σ.Π απασχολεί ακόμα σε μεγάλο βαθμό η τελευταία του κατοικία, ήτοι ο τόπος που θα ταφεί. Απεχθάνεται να ξέρει από τώρα ποιος θα είναι ο τόπος της ταφής του, «ένα μουλιασμένο νεκροταφείο (μουχλιάζουν οι πέτρες από την υγρασία)»<sup>32</sup>. Παρ' όλ' αυτά, ο θάνατος ως φυσικό φαινόμενο παρουσιάζεται λιγότερο καταστροφικός από το θάνατο της γραφής γιατί ο θάνατος της γραφής - το τέλος του βιβλίου - θα σημάνει το θάνατο του Σ.Π. ως συγγραφέα και την παραβίαση της μοναξιάς του την οποία τόσο αγαπά: «[...] τρέφω τις πιο σκληρές ιδέες για κείνους που πάνε να μου ταράξουν την ησυχία στη μοναξιά μου»<sup>33</sup>. Ο Maurice Blanchot αναλύοντας την ουσιαστική μοναξιά τόσο του συγγραφέα όσο και του έργου λόγω του αλληλοαποκλεισμού τους παρατηρεί ότι ο συγγραφέας, «[...] ένας άνθρωπος παραμερισμένος»<sup>34</sup>, γράφει ένα έργο και αφού το γράψει διώκεται γιατί το έργο είναι μοναχικό, ο συγγραφέας ποτέ δεν ξέρει ότι υπάρχει, αφού δεν υπάρχει αλλά Είναι και γι' αυτό ποτέ δεν το διαβάζει. Για το συγγραφέα σύμφωνα με τον επιγραμματικό αφορισμό του Κάφκα, «δεν υπάρχει Έχειν μονάχα ένα Είναι, μονάχα μια κατάσταση του Είναι που λαχταράει την έσχατη ανάσα, που λαχταράει τον πνιγμό»<sup>35</sup>.

Ο Σ.Π είναι ένας συγγραφέας, όπως μαθαίνουμε από τον *Ηρωα της Γάνδης*<sup>36</sup>, την προϊστορία του *Εξώστη*, ο οποίος ήταν εξαιρετος στις δημοσιογραφικές ανταποκρίσεις: «[...] τα γραπτά του περιεκτικά, παραστατικά και καλοζυγισμένα, διακρίνονται πάνω απ' όλα για το κομψό, λιτό και γλαφυρό τους ύφος δοσμένα στο χαρτί από πραγματικό καλλιτέχνη του λόγου όχι αστεία [...] γράφει μ' εκείνον τον ουδέτερο θα μπορούσα να πω τρόπο που είναι και ο πιο πειστικός»<sup>37</sup>, παρατηρεί ο Βανίλιας. Στον *Εξώστη* ένας πραγματικός καλλιτέχνης του λόγου που έχει φτάσει στα άκρα βρίσκεται στο χείλος του γκρεμού, στον εξώστη της ζωής, έχει συνειδησιακά διασπαστεί και γυρεύει σανίδα σωτηρίας, γυρεύει να βρει στο θάνατο ζωή, να μπορέσει να αυτοπροσδιοριστεί εκ νέου. Στο σημείο αυτό κρίνεται και πάλι σκόπιμο να γίνει αναφορά στον Blanchot σύμφωνα με τον οποίο ο συγγραφέας κατά τις συγγραφικές του διαδρομές χάνει λίγο-λίγο τον εαυτό του και η διαφύλαξη μιας σχέσης με τον ίδιο επιβάλλεται<sup>38</sup>.

Ο Σ.Π. πρέπει λοιπόν να βρει έναν καθρέφτη, ώστε κοιτάζοντας μέσα να μπορέσει να ξαναθυμηθεί το Εγώ του και να μπορέσει να το προσδιορίσει. Αυτός ο καθρέφτης δεν είναι άλλος από το Ημερολόγιο το οποίο κρατά και λειτουργεί στην περίπτωση αυτή ως *Μνημόνιο*, αφού του θυμίζει ποιος είναι μέσα από τα γεγονότα που έζησε στο παρελθόν<sup>39</sup>. Ο Σ.Π αποκαλύπτει έτσι ότι παράλληλα με τα όσα γράφει «[...]συμβουλευ[εται] και το ημερολόγιο [του], που κρατά[ει] χωρίς εξαίρεση κάθε βράδυ από νέος»<sup>40</sup>. Η χρήση του ημερολογίου ως εκ τούτου εντάσσεται σ' ένα συγκεκριμένο σχέδιο συγγραφής ενός λογοτεχνικού αφηγηματικού κειμένου, σχέδιο το οποίο πλαισιώνουν και άλλα ενδεικτικά στοιχεία, ώστε οι χειρόγραφες σημειώσεις μιας εξομολόγησης ν' αποκτήσουν λογοτεχνική αξία και να παραδοθούν «[...] σε μορφή βιβλίου στη διάθεση του φιλόμουσου ελληνικού κοινού»<sup>41</sup>.

Ο Σ.Π γράφει έχοντας συνείδηση του λογοτεχνικού του εγχειρήματος. Θέλει να παρουσιάζεται κυρίαρχος της γραφής του, για να μπορέσει μέσω αυτού του αισθήματος κυριαρχίας να νικήσει την απόγνωση που τον έχει οδηγήσει στο συγγραφικό τέλμα. Όπως και στις αφηγήσεις του Γιαννόπουλου, εντοπίζονται και στα κείμενα του Καχτίση πολλά αυτοσχόλια ως προς τον τρόπο συγγραφής, («(ας επιστρέψω σ' αυτό που έλεγα εδώ θα προσθέσω)»<sup>42</sup>. «θα φέρω ένα παράδειγμα»<sup>43</sup>. «ας συνεχίσω την αντιγραφή από το ημερολόγιο»<sup>44</sup>), ανοίγματα προς ένα πλασματικό αναγνώστη («μα θα μου πεις εσύ που θα διαβάσεις αυτές τις γραμμές»<sup>45</sup>. «πρέπει να διαβεβαιώσω τον αναγνώστη την επιείκεια του οποίου ζητάω επίμονα»<sup>46</sup>) καθώς και διορθωτικά σχόλια, επισημάνσεις ή διευκρινίσεις.

Γενικά, στον *Εξώστη*, παρατηρείται ένας δυαδισμός, μια διττότητα σχετική με τον Σ.Π. Υπάρχουν λοιπόν δυο Σ.Π.: ο πρώτος από τους δύο Σ.Π., είναι εκείνος της απολογίας που λέει «γράφω» και είναι εξωδιηγητικός- αυτοδιηγητικός με βαθμό εστίασης μηδέν· ο δεύτερος είναι ο Σ.Π. του ημερολογίου, ενδοδιηγητικός (με περιορισμένη δηλαδή γνώση) - αυτοδιηγητικός με εσωτερική εστίαση. Ο Σ.Π. συγγραφέας της απολογίας και ο Σ.Π. συγγραφέας του ημερολογίου δεν μπορούν να διακριθούν στη διάρκεια της αφήγησης. Ο Σ.Π. πανεπόπτης αφηγητής παρεισφρέει στην ημερολογιακή γραφή του ήρωά του τόσο “αθόρυβα”, ώστε γίνεται σχεδόν αδύνατο για τον αναγνώστη να αναγνωρίζει σε ποιο σημείο ο Σ.Π. είναι ο ήρωας της ημερολογιακής γραφής ο οποίος ζει τα γεγονότα του παρελθόντος, και σε ποιο σημείο ο Σ.Π. αναλαμβάνει και πάλι τον ρόλο του παντογνώστη αφηγητή. Η γραφή λοιπόν στον *Εξώστη* επιτελεί δυο λειτουργίες: αφενός λειτουργεί ως όργανο λήθης-συγγραφικό έργο μέσα από το οποίο ο συγγραφέας λίγο-λίγο αποχρωματίζεται, ανωνυμοποιείται και οδηγείται προς τον



θάνατο, αφετέρου ως όργανο μνήμης-ημερολόγιο, μέσα από το οποίο ο συγγραφέας προσπαθεί ν' ανακαλύψει το χαμένο του Εγώ. Έτσι, αντιλαμβανόμαστε ότι ο μεγαλύτερος εχθρός/διαμεσολαβητής του Σ.Π είναι ο ίδιος του ο εαυτός τον οποίο πρέπει να ξεπεράσει, στον οποίο πρέπει να επιβληθεί για να αυτο-ανακαλυφθεί.

Ο Σ.Π., ως άλλος ντοστογιεφσκικός ήρωας, προσπαθεί να μην αφήσει τους άλλους να δουν την κατάντια του («[...] προσπάθεια μου να κρύψω την κατάντια μου από τους άλλους»<sup>47</sup>), απελίζεται από τη σκέψη πως οι φίλοι του τον εξευτελίζουν στις συζητήσεις τους και ντρέπεται ακόμη και για την εξωτερική του εμφάνιση<sup>48</sup>. Μέσα λοιπόν από τον καθρέφτη-ημερολόγιο προσπαθεί να ανακαλύψει εκ νέου την ταυτότητά του ώσπου να μυρίσει το άρωμα της κ. Γκερέν, που θα τον κάνει να νιώσει έντονη την «[...] παρουσία του τότε»<sup>49</sup>, τότε που μπορούσε και έγραφε με τον πιο πειστικό τρόπο. Η πάλη του καχίτσειου ήρωα δεν πηγάζει από την ανάγκη για κοινωνική ή ηθική εξύψωση, μα αφορά κατ' εξοχήν στη συγγραφική δύναμη και υπεροχή όπως αυτή καθορίζεται από την λεπτομερή και “ανάγλυφη” απόδοση των όσων θέλει να αναπαραστήσει καθώς και το μη ύφος-ύφος των περιγραφών.

Το προ-εγώ του Σ.Π παντεπόπτη αφηγητή είναι ο Σ.Π που γράφει ημερολόγιο και έχει βιώσει δύο περιστατικά, τα οποία καθώς ομολογεί ο Σ.Π παντεπόπτης, «[...] κτύπησαν το τελευταίο κουδουνάκι μέσα στη ψυχή μου»<sup>50</sup>. Ο Σ.Π δεν κατάφερε να εξηγήσει επαρκώς τα δύο αυτά περιστατικά όταν έγραφε το ημερολόγιο: από τη μια το περιστατικό με τον παρείσακτο, δηλαδή το τσαχαλάκι, το φανταστικό ον που «δεν είχε οντότητα»<sup>51</sup> και εμφανίστηκε εξαπίνης στον εξώστη του Ατλάντικ, και από την άλλη το περιστατικό με τον συνταγματάρχη. Το γεγονός της τότε μη ικανοποιητικής επεξήγησης και περιγραφής του περιστατικού με το τσαχαλάκι ενέτεινε ακόμη περισσότερο τη ρευστότητα και ασυνέχεια του Σ.Π.-συγγραφέα. Τώρα ξαναγράφοντας, ενώ παράλληλα διαβάζει το ημερολόγιό του, αποφασίζει να αντιμετωπίσει εκ νέου εκείνο το ον με στόχο να το αποκωδικοποιήσει περνώντας του το χαλινάρι της έλλογης θεώρησης των πραγμάτων και να βρει, έτσι, την ισορροπία του ως δεινός χειριστής του λόγου.

Ο Σ.Π. παλαιότερα είχε την ικανότητα να αποδίδει τα πράγματα κατά το εικόν και το αναγκαίο, να τα παρουσιάζει ως φωτογραφίες, να ακινητοποιεί το χρόνο αποτυπώνοντάς τον με τα πιο ζωντανά χρώματα, κάνοντας κάθε εικόνα να μοιάζει ζωντανή. Το περιστατικό με το τσαχαλάκι λειτούργησε ως το ισχυρότερο οξύ το οποίο διέβρωσε ανεπανόρθωτα ίσως την ικανότητα φωτογραφικής απεικόνισης του Σ.Π - συγγραφέα, γιατί ήταν ένα γεγονός το οποίο δεν

μπορούσε να περιγραφεί με επαρκή τρόπο. Τόσο ο φανταστικός ίσκιος όσο και όλο το υπερφυσικό συμβάν που εκτυλίχθηκε κλόνισε τα θεμέλια της συγγραφικής παντοδυναμίας του Σ.Π., λειτούργησαν ως παρείσακτοι στον μέχρι τότε στερεό, ανάγλυφο κόσμο του, αδύνατον καθώς ήταν να διασαφηνιστούν ως αντικείμενα αφήγησης.

Ο Σ.Π. - παντεπόπτης πραγματεύεται το συμβάν το οποίο έζησε και αναφέρει ο Σ.Π.-ήρωας της αφήγησης του, προσπαθώντας να νοηματοδοτήσει, να ελλογικοποιήσει, να ακινητοποιήσει, να χωροποιήσει το μη-ον που τον ενόχλησε εκείνο το πρωί, ως ήρωα, στον εξώστη του ξενοδοχείου Ατλάντικ και του 'χε γίνει από τότε μέχρι την στιγμή που γράφει, έμμονη ιδέα. Το τσαχαλάκι εδραιώνεται στη συνείδηση του Σ.Π. ως ένα ακατόρθωτο συγγραφικό εγχείρημα και πλέον η απόδοση αυτού του απόλυτα ρευστού και ασταθούς φανταστικού στοιχείου τίθεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος μα και των εφιαλτών του Σ.Π.. Πριν από το περιστατικό με το τσαχαλάκι ο Σ.Π. δηλώνει για τον τρόπο γραφής του ότι

[...] η παραμικρή λεπτομέρεια μπορεί να έχει σημασία, ο φακός του ματιού του μυαλού μου υποχωρεί, προχωρεί, σαν το τηλεσκόπιο που πάει να επιτύχει καθαρή την εικόνα και τα γεγονότα τα βλέπω να είναι κάτω από τον απόλυτο έλεγχο μου, ακριβώς όπως γίνεται και στην πραγματικότητα κάτω από το όργανο αυτό<sup>52</sup>.

Μετά απ' αυτήν τη δήλωση ποιητικής ακολουθεί η περιγραφή του τοπίου από τον *Εξώστη* η οποία γίνεται κατά το πρότυπο των περιγραφών τοπίων της Ιαπωνίας στις οποίες εντυφούσε ο Σ.Π.. Γενικά σε ό,τι αφορά στα τοπία, ο Σ.Π. είδαμε να δηλώνει στην αρχή ότι «[...] είναι αδύνατο να συνηθίσω αυτό το τοπίο όσο και να προσπαθώ, ο νους μου τρέχει αλλού, σε αγαπημένα μου τοπία, γιατί τίποτα δε με συνδέει με αυτά εδώ»<sup>53</sup>, ενώ αργότερα να περιγράφει με το μη ύφος-ύφος, τον ανάγλυφο αυτό τρόπο του, το τοπίο από τον εξώστη σημειώνοντας ότι «[...] η σκηνή με τους ερωδιούς και την πιρόγα, μέσα στην καταχνιά, που τα εξευγένιζε όλα, με έθελγε κυριολεκτικά δεν ξέρω γιατί»<sup>54</sup>. χαρακτηριστική είναι από την άποψη αυτή η επισήμανση που γίνεται παρακάτω: «[...] για τα τοπία που ομολογουμένως θα ενθουσίαζαν και τον πιο απαιτητικό παρατηρητή δεν έδειξα το παραμικρό ενδιαφέρον. Δηλαδή έδειξα... Άσε που με κατάρτεχε η παλαιά μου μανία να τα συγκρίνω με τοπία της πατρίδας μου»<sup>55</sup>.

Στην πρώτη και στην τρίτη περίπτωση μιλά ο Σ.Π.-παντελόπτης ενώ στη δεύτερη ο Σ.Π.-ήρωας. Ο Σ.Π.-παντελόπτης ονομάζει «αγαπημένα τοπία» εκείνα που μπόρεσε κάποτε να περιγράψει, να αποδώσει στο χαρτί, να φωτογραφήσει μέσα από «το φακό του ματιού του μυαλού του»<sup>56</sup>, όπως αυτά που έβλεπε στο ταξίδι με το αερόστατο στον *Ηρωα της Γάνδης*. Από την άλλη δεν τον ελκύουν πια τοπία που θα συγκινούσαν και τον πιο απαιτητικό παρατηρητή, γιατί νιώθει πλέον ανίσχυρος να τα περιγράψει με εκείνον τον πειστικό τρόπο· έτσι, βλέποντάς τα επιτείνεται απλώς η αγωνία του για το αν θα καταφέρει να ξεπεράσει ποτέ τη σχέση του Εγώ του, και κλείνεται ακόμα πιο βαθιά στο μίζερο εαυτό του. Τα τοπία της πατρίδας του που τον στοιχειώνουν, δεν είναι ο χωροποιημένος τόπος αυτός καθεαυτός, μα τα χρονοποιημένα τοπία δηλαδή τα εντεταγμένα “ζωγραφικώς” στον κειμενικό χώρο. Είναι αυτήν ακριβώς την ποιητική του ζωγραφικού που τρέμει πως μπορεί να μην την ξαναποκτήσει, μένοντας για πάντα ασυνεχής και ανολοκλήρωτος ως συγγραφέας μα και ως άνθρωπος.

Αντίθετα η περιγραφή του τοπίου<sup>57</sup> γίνεται από τον Σ.Π. που γράφει το ημερολόγιο, έχοντας εντρυφήσει σ’ εκείνην πολλές φορές πριν εμφανιστεί ο παρείσακτος και τον βυθίσει στη φρίκη και τη δειλία. Ο Σ.Π. τότε ακόμη διάβαζε, σε αντίθεση με τον Σ.Π. του τώρα που έχει τόμους ολόκληρους με άκοπα φύλλα<sup>58</sup> και έχει δηλαδή παρατήσει σχεδόν κάθε προσπάθεια διατήρησης της τέχνης του. Αυτός λοιπόν ο Σ.Π. λέει «καλά έκανα και τα σύγκρινα με κρίνα»<sup>59</sup>, σε μια απέλπιδα προσπάθεια, αφού δε μπορεί πια να περιγράψει κατ’ αυτόν τον τρόπο, να φανεί τουλάχιστο ότι είναι ικανός να ελέγξει τη μέθοδο γραφής του.

Όλη αυτή η εσωτερική διάσπαση και η διάχυση του καλλιτεχνικού και συγγραφικού υποκειμένου, η τεράστια σχέση του Εγώ, είναι αποτέλεσμα της εμφάνισης του ίσκιου στον εξώστη, στο ακρότατο, καθώς προαναφέρθηκε, σημείο, όπου ο συγγραφικός χρόνος πάγωσε και εγκλώβισε τον Σ.Π.- συγγραφέα:

[...] *κάτι σαν* τσαχαλάκι, *σαν* τρίχα ή *σαν* τα πόδια καμιάς αράχνης[...], μου πέρασε από το νου η σκέψη ότι ήταν ξυπόλητος, ότι κατά κάποιο τρόπο δεν είχε οντότητα, [...] *σαν να* μου διάβασε τη σκέψη, [...] άκουσα ένα ακατανόητο μουρμουρητό, συγκρατημένα χάχανα, που δε μπόρεσα να ξεχωρίσω αν ήταν από τρελό ή ηλίθιο, [...], από τα λόγια δε μπόρεσα να ξεχωρίσω λέξη.[...] αμφιβάλλω αν ξεστόμισε πάνω από 5-10 λέξεις [...] δεν ήταν μόνο χλιαρή η αναπνοή, αλλά μου προξένησε και την επίμονη ιδέα ότι προερχόταν από βαριά πεθαμένο<sup>60</sup>.

Αυτή είναι η καλύτερη περιγραφή που καταφέρνει να δώσει ο πάλαι ποτέ εξαιρετος ζωγράφος-συγγραφέας για τον οποίο μετρούσε και η παραμικρή λεπτομέρεια. Είναι εμφανές πόσο πολύ τον επηρέασε το τσαχαλάκι διαλύοντας και πλήττοντας ανεπανόρθωτα το συγγραφικό του εγωισμό.

Ο Σ.Π. που όπως διαβάζουμε στον *Ηρωα της Γάνδης* «[...] με μάτι, με ταχύτητα που δε μετριέται», καταφέρνει να αιχμαλωτίσει ενώ βρίσκεται σε τρένο που κινείται, «[...] ολοζώντανη, τόσο ώστε όλα ακόμη ν' αναπνέουν μια εικόνα των λειμώνων, με σπίτια, δέντρα, αγελάδες [...]»<sup>61</sup>, το μόνο που μπορεί να πει τώρα, σίγουρος για την απροσμέτρητη δειλία, θλίψη και φρίκη που νιώθει, είναι πως «είδα μια σκιά (πως αλλιώς να την ονομάσω) να τρέχει με ταχύτητα που δε μετριέται». Η παρένθεση λειτουργεί ως μια σπαρακτική απεύθυνση εις εαυτόν του Σ.Π.-παντογνώστη συγγραφέα, ως μια αβάστακτη πραγματικότητα, μια φαρμακερή αλήθεια η οποία διαλύει την αλαζονεία και τον εγωισμό που είχε μέχρι τότε ως «[...] αληθινός καλλιτέχνης του λόγου όχι αστεία»<sup>62</sup>.

Το τσαχαλάκι, μια ακόμη έκφανση των μυστηριωδών, άλαλων οντοτήτων που χαρακτηρίζουν και τις αφηγήσεις του Γιαννόπουλου, λειτουργεί ως ένας παντοδύναμος Άλλος, ως αντίπαλος πέρα από κάθε προσδοκία. Ανάγεται, τέλος, σε μια συγγραφική πρόκληση η οποία αποβαίνει μοιραία αφού μένει σφηνωμένη στο μυαλό του Σ.Π καθιστώντας τον ανήμπορο να γράψει. Το μόνο που μπορεί να προσδιορίσει από το καταραμένο αυτό μη όν, είναι το πώς μύριζε η ανάσα του, και αυτό με την επικουρία αναγνωσμάτων, αφού ο ίδιος πια είχε αδρανοποιηθεί. Η μόνη του σωτηρία είναι μια θέση ισχύος που θα εξασφαλίσει την υπεροχή έναντι του λόγου των άλλων. Αυτή τη θέση ισχύος προσπαθεί να την πετύχει χρησιμοποιώντας το δικό του ημερολόγιο, μέσα στο οποίο μπορεί να βρει τον άλλο του εαυτό που μετά το συμβάν στον εξώστη μεταμορφώθηκε στον Σ.Π.-παντεπόπη, όπως τον γνωρίσαμε στην αρχή του κειμένου.

Το φανταστικό αυτό ον που ακουγόταν σαν τρελός ή ηλίθιος και είχε την οσμή πεθαμένου εμφανίζεται ξαφνικά στον χώρο όπου κινείται ο αφηγητής, και μέχρι το τέλος της αφήγησης δεν διευκρινίζεται η ταυτότητά του επειδή ακριβώς το ζητούμενο δεν είναι να κατονομαστεί. Ήδη και στο βουτυραϊκό «Παραρλάμα» βλέπουμε το φόβο που προκαλεί στον άνθρωπο η αδυναμία του να αναγνωρίσει και να ταυτοποιήσει μια λέξη ή να συνδέσει μια παράξενη εκ πρώτης όψεως κατάσταση πραγμάτων με κάτι οικείο. Ο τρόπος για να αισθανθεί ο

άνθρωπος ασφαλής είναι να μπορεί να περιγράψει οτιδήποτε συμβαίνει με όρους γνωστούς, καθιερωμένους στο πλαίσιο της καθημερινότητάς του. Ο Βουτυράς αποδίδει με λεπτομέρεια την αντίδραση των εργατών μπροστά στο θέαμα της άγνωστης, μυστηριακής λέξης, ενώ ο αναγνώστης και ο αφηγητής γνωρίζει ότι είναι μια γλωσσοπλασία εκ μέρους ενός ασταθούς χαρακτήρα. Ο Καχτίσης, από την άλλη, παρουσιάζει στον αφηγητή και τον αναγνώστη ένα ανεξήγητο, απερίγραπτο συμβάν, ενώ ταυτόχρονα αφήνει σε εκείνους το περιθώριο ερμηνευτικής εξήγησης του συμβάντος.

Ο ρόλος των φανταστικών στοιχείων στις σύγχρονες αφηγήσεις του φανταστικού δεν είναι απλώς η δημιουργία ενός δεύτερου κώδικα παράλληλου με εκείνον της φυσικής πραγματικότητας, αλλά η διαπλοκή των στοιχείων αυτών με τον εσώτερο κόσμο του αφηγητή/ήρωα, αφού έτσι, θα λέγαμε, δίνεται έμφαση σε έναν τρίτο κώδικα, ψυχολογικής υφής. Μεταξύ των τριών αυτών κωδίκων (φυσικός κώδικας-υπερφυσικός κώδικας-ψυχολογικός κώδικας) αναπτύσσεται και εξελίσσεται η σύγχρονη αφήγηση του φανταστικού. Ακόμη, η επικοινωνιακή δύναμη των φανταστικών στοιχείων είναι ισχυρότερη σε τέτοιου είδους αφηγήσεις, αφού στοχεύει κατευθείαν στον αναγνώστη εμπλέκοντάς τον αμεσότερα στην αφήγηση. Το τσαχαλάκι δεν δρα καταλυτικά μόνο στον αφηγητή αλλά και σε κάθε αναγνώστη ως ένα στοιχείο το οποίο δεν ανταποκρίνεται στις παραδοσιακές, αναγνωστικές συμβάσεις/δομές, επομένως δεν είναι εύκολο ούτε για τον αναγνώστη να το αποκωδικοποιήσει.

Πέρα από το περιστατικό με το φανταστικό ον που κλόνησε συθέμελα τον αφηγητή, υπάρχει ένας δεύτερος αντίπαλος που ασκεί εξίσου καταλυτική επίδραση πάνω στον συγκλονισμένο πρώην δεινό χειριστή του λόγου. Πρόκειται λοιπόν για τον συνταγματάρχη ο οποίος επίσης κατέχει την τέχνη των λεπτομερών και “ζωντανών” αναπαραστάσεων, με τις στρατιωτικές του αναφορές να είναι ανέκαθεν εντυπωσιακές. Ο Σ.Π γνωρίζει αυτήν την ικανότητα του συνταγματάρχη γιατί ήταν μέλος του κύκλου του και είχαν επίσης συναντηθεί πολλές φορές σπίτι του:

Με είχαν δεχτεί στον κύκλο τους ο διοικητής και μερικοί άλλοι. Με πολλή δυσκολία μπορούσε να εισχωρήσει στον κύκλο μας κανένας άλλος. Παίξαμε χαρτιά τα βράδια, πότε στα σπίτια τους, πότε στο σαλόνι του ξενοδοχείου, πότε στο δικό μου σπίτι. Ένας από τους αχώριστους μου φίλους και από τους πρώτους μάλιστα ήταν ο διοικητής-κάτι που θα εκπλήξει αυτόν που θα διαβάσει τις παρακάτω γραμμές<sup>63</sup>.

Ο συνταγματάρχης, ένας από τους παλιούς καλύτερους του φίλους, ο μόνος που αναφέρεται στην αρχή της αφήγησης («[...] ο μόνος που ξέρει ποιος είμαι βρίσκεται εδώ»<sup>64</sup>, υπογραμμίζει απευθυνόμενος στον Σ.Π.: «[...] την ξέρω τη ζωή σου απ' έξω και ανακατωτά – μου τα έχεις εκμυστηρευτεί εσύ ο ίδιος»<sup>65</sup>, για να μετατραπεί έτσι στον χειρότερο εχθρό, στον άνθρωπο που ο Σ.Π. δεν θέλει ούτε να δει ούτε να μιλήσει.

Ο Σ.Π σε κάποιο σημείο της αφήγησης αφήνει να εννοηθεί ότι έχει διαπράξει ένα έγκλημα σε βάρος της πατρίδας· αυτό όμως δεν τον εμπόδισε να κάνει παρέα με τον συνταγματάρχη και μάλιστα να γίνει μαζί του αποκαλυπτικός ως προς τη ζωή του. Εντούτοις, η αδυναμία του να αντιμετωπίσει το φανταστικό ον δεν του αφήνει περιθώριο να συνεχίσει να συνομιλεί και να διατηρεί δεσμούς φιλίας με κάποιον που εξακολουθεί να κατέχει τη δύναμη της ανάγλυφης περιγραφής. Ο συνταγματάρχης επομένως λειτουργεί ως δεύτερος διαμεσολαβητής ως προς το ζήτημα της κατάκτησης της γραφής και ο Σ.Π. αποφασίζει ότι ο καλύτερος τρόπος να τον “αφοπλίσει” είναι να παρέμβει στο λόγο εκείνου. Έτσι, ο Σ.Π του ημερολογίου συναντάται με το συνταγματάρχη και γράφει γι' αυτή τη συνάντηση στο ημερολόγιό του. Επομένως ο λόγος του συνταγματάρχη περιέρχεται στην δικαιοδοσία του Σ.Π.-παντεπόπη ο οποίος τον διαμορφώνει και τον εντάσσει στο πλαίσιο μιας αφήγησης, μετατρέποντάς την σε ένα από τα λειτουργικά μέρη της αφηγηματικής ροής.

Η σκηνή με το συνταγματάρχη είναι επί της ουσίας μια σκηνή ανάκρισης και κρυμμένης πολεμικής, όπου εκείνος μέσα από διάφορες συνδηλώσεις και έναν παραβολικό τρόπο ομιλίας υποδεικνύει στον Σ.Π ότι ξέρει όλες τις εγκληματικές λεπτομέρειες για το παρελθόν του, ακόμα και όσα ο ίδιος δεν του είχε πει, καθώς τα υποψιαζόταν από πριν αλλά δεν του τα έλεγε, αφήνοντάς τον να βράζει στο ζουμί του<sup>66</sup>. Ο συνταγματάρχης λειτουργεί ως ένας σύγχρονος Πορφύρι (ο ανακριτής στο *Έγκλημα και Τιμωρία* του Φ. Ντοστογιέφσκι) ο οποίος είναι μπλεγμένος σε μια εσωτερική διαμεσολάβηση και συνιστά μέσα στο κείμενο που διαμορφώνεται, έναν από όσους ήρωες της αφήγησης του ο Σ.Π προσπαθεί να ελέγξει.

Όλες εκείνες οι ακριβείς περιγραφές του Πορφύρι περί της ψυχολογίας του δολοφόνου, η μαθηματική ακρίβεια με την οποία υπολόγιζε τις κινήσεις του, όλα δοσμένα με τρόπο ώστε να ξέρει ο Ρασκολνικόφ πως ο Πορφύρι ξέρει πως (ο Ρασκόλνικοφ) ξέρει μα δεν του το λει, εντοπίζονται ως ένα βαθμό και στον *Εξώστη* στο λόγο του συνταγματάρχη. Όπως

δημιουργήθηκε ανταγωνισμός μεταξύ Ρασκόλνικωφ και Πορφύρι στο πεδίο της λεπτομερούς, ανάγλυφης απόδοσης του χαρακτήρα του έσω κόσμου ενός ανθρώπου και ενός ιδεολόγου-δολοφόνου (δια της ψυχολογικής μεθόδου), έτσι και μεταξύ του συνταγματάρχη και του Σ.Π η αναμέτρηση ορίζεται στο πόσο πειστική και ανάγλυφη θα είναι μια διήγηση δια του μη-ύφους ύφους.

Ο Σ.Π-ήρωας είχε καταγράψει στο ημερολόγιο του ό,τι του είχε πει ο συνταγματάρχης, ο οποίος τα είχε καταγεγραμμένα και στα απομνημονεύματα του. Τώρα όμως ο Σ.Π τα ξαναδιαβάζει και τα μεταφέρει σε άλλο επίπεδο αφηγηματικής γραφής, μέσα στο πλαίσιο συγκεκριμένης πλοκής, δημιουργώντας όχι μόνο ένα δεύτερο βαθμό διαμεσολάβησης, ένα τρίτο τουτέστιν κείμενο, αλλά ομολογώντας πως «[...] σε πολλά σημεία έβαλα στο στόμα του λόγια που δεν είπε [...] άλλαξα ακόμα και το ύφος του»<sup>67</sup>. Όσα διηγείται ο συνταγματάρχης, η πορεία του στην ζούγκλα, η πάλη με το λιοντάρι, το πώς διασώθηκε και ανάρρωσε, αποτελούν μια ιστορία πράγματι που «[...] βρωμά μυθιστόρημα τρόμου, φρίκης και περιπετειών»<sup>68</sup>.

Οι παράδοξες εικόνες της μάχης του νέου Ηρακλή με το θηρίο, η συμμετοχή των υπόλοιπων ζώων της ζούγκλας, η έκβαση της μάχης, περιγράφονται και παρουσιάζονται με τέτοιο πειστικό ύφος, ώστε να μπορούν να ενταχθούν στον κανόνα της κατά το εικόν και αναγκαίον απόδοσης. Η λεπτομέρεια αποδίδεται τόσο παραστατικά που η εικόνα φαίνεται να καταλήγει σ' ένα υπερσύγχρονο εξομοιωμένο ολόγραμμα, μέσα από το οποίο μπορούμε ν' ακούσουμε τους βρυχηθμούς του λιονταριού και τις κραυγές των μικρών πιθήκων:

Ακούγαμε και τις χιλιάδες επί χιλιάδων τα παραδείσια πουλιά, μερικά από τα οποία φτερούγιζαν από κλάρα σε κλάρα. Κάτι άλλο με γυμνό το κρανίο στο πάνω μέρος, ήταν κουρνιασμένα ακριβώς πάνω από τα κεφάλια μας και χαμήλωναν κάθε τόσο το ράμφος τους μ' ένα θλιβερό και συγχρόνως σατανικό ύφος σα να μη μπορούσαν να αποφασίσουν αν ήταν σκόπιμο ν' αρχίσουν να μας ραμφίζουν ή όχι<sup>69</sup>.

Ο συνταγματάρχης, ο Άλλος, ο κάτοχος αυτού που ο Σ.Π μετά την αδυναμία του να περιγράψει το περιστατικό στον εξώστη απώλεσε, υποβάλλει τον Σ.Π σε αργό βασανιστήριο με τη ιστορία που του διηγείται, γιατί χρησιμοποιεί τον ποθητό τρόπο συγγραφής και του προκαλεί τόσο παροξυσμό και ψυχοσωματική οδύνη, ώστε παρακολουθώντας τον Σ.Π όση ώρα του διηγείται την ιστορία, επισημαίνει τις σπασμωδικές συσπάσεις του προσώπου του,

αποκαλύπτοντάς του με προκλητικό τρόπο: «[...] τι γέλια έκανα από μέσα μου με τους μορφασμούς σου, όπως με παρακολουθούσες να μιλάω, οργίασα κυριολεκτικά»<sup>70</sup>. Ο συνταγματάρχης και ο Σ.Π δεν είναι ισότιμοι τη στιγμή εκείνη που μιλούν, με αποτέλεσμα η διατύπωση του πρώτου ότι «τα μεγάλα πνεύματα συναντώνται»<sup>71</sup>, να λειτουργεί ειρωνικά, σκωπτικά και ως εκ τούτου να πλήττει θανάσιμα τον Σ.Π.

Ο λόγος του συνταγματάρχη λειτουργεί προς δύο κατευθύνσεις όπως ακριβώς και ο λόγος του Πορφύρι: σημαδεύει και βάλλει εναντίον του Σ.Π-ανθρώπου με όλους εκείνους τους υπαινιγμούς περί προδοσίας, δειλίας («Πρόσεξε τώρα τι προδότης μπορεί να καταντήσει ο άνθρωπος όταν δεν έχει ίχνος ανδρισμού επάνω του και σκέφτεται το τομαράκι του μονάχα. Βέβαια εσύ δεν τα ξέρεις αυτά, είσαι αθώα περιστερά σε κάτι τέτοια»<sup>72</sup>. «[...] για να είμαι ειλικρινής εσύ μου θύμισες την αποτρόπαιη πράξη (του Βενσάν εννοώ)»<sup>73</sup>, μα κυρίως καταφέρεται εναντίον του Σ.Π-συγγραφέα ο οποίος πλήττεται σοβαρότερα, αφού έρχεται επικίνδυνα κοντά με το Διαμεσολαβητή του, που του υπενθυμίζει χαιρέκακα την πραγματικότητα της αδυναμίας του, ότι δηλαδή δεν μπορεί να διηγηθεί με τρόπο ανάγλυφο, βάσει της λογικής του εικότος και αναγκαίου, ούτε να φωτογραφήσει ό,τι βλέπει όπως μπορεί εκείνος.

Η εκδίκηση του Σ.Π κατευθύνεται από το ένστικτο της επιβίωσης, αφού ως άλλος αναποδογυρισμένος ντετέκτιβ της *Περιπέτειας ενός βιβλίου*<sup>74</sup>, δηλώνει μεν ότι θα χρησιμοποιήσει το ημερολόγιο του, για να τον βοηθήσει να εξηγήσει κάποια γεγονότα που τον έφεραν στα άκρα, αντιγράφοντας και μόνο από αυτό, ενώ στην πραγματικότητα ο Σ.Π-παντελόπτης διασκευάζει ό,τι είχε γράψει ως Σ.Π. με περιορισμένη γνώση, ώστε να τα χρησιμοποιήσει υπέρ του: να μπορέσει δηλαδή να "παγώσει" τη σκηνή με το τσαχαλάκι το οποίο τρέχει με απροσμέτρητη ταχύτητα, και να κλονίσει την πιθανοφάνεια του λόγου του συνταγματάρχη, κάνοντάς τον να φανεί αδύναμος, να τον φέρει έτσι στη δική του θέση, αφού ο ίδιος δεν μπορεί να μπει σ' εκείνην του συνταγματάρχη, όταν του το ζητά: «Έλα τώρα στη θέση μου. Σκέψου ένα λιοντάρι να έρχεται καταπάνω σου και μάλιστα σε ένα τέτοιο μέρος»<sup>75</sup>.

Ο Σ.Π-παντελόπτης στον *Εξώστη* είναι εξίσου ένοχος με τον Καχτίση-συγγραφέα στην *Περιπέτεια* γιατί και στις δύο περιπτώσεις καταβάλλεται μεγάλη προσπάθεια επιβολής, ελέγχου του υλικού και απόκτησης της εύνοιας και της επιείκειας του αναγνώστη, και όλη αυτή η προσπάθεια μέσα από την αλλοίωση τεκμηρίων. Το κατηγορώ του Καχτίση-συγγραφέα στην



*Περιπέτεια* και κατά συνέπεια η εκδίκηση του είναι τελικά απόρροια της εντύπωσης που έχει ότι ο Κ. Τσίζεκ με τη συμπεριφορά του, τον κυνισμό του, τις απαντήσεις του στα γράμματα που του στέλλει, επιχειρεί να ανατινάξει όλο συγγραφικό του εγχείρημα, το μυθιστόρημα δηλαδή με ήρωα τον εαυτό του, αφήνοντας έτσι τον ίδιο στον εφιαλτικό κόσμο της αμφιβολίας ως προς την συγγραφική του ταυτότητα. Κατά τον ίδιο τρόπο ο Σ.Π. έντρομος διαπιστώνει και δηλώνει μέσω του λόγου του συνταγματάρχη πως ό,τι του έχει πει «βρωμά μυθιστόρημα τρόμου, φρίκης και περιπετειών»<sup>76</sup>, συνιστά δηλαδή ένα συγγραφικό εγχείρημα μέσα σε ένα άλλο συγγραφικό εγχείρημα.

Ο λόγος του συνταγματάρχη αίρει όλη την προσπάθεια του Σ.Π να αυτοπροσδιοριστεί, αφού του θυμίζει ό,τι δεν μπορεί πλέον να κάνει γι' αυτό, και ο Σ.Π. επιστρατεύει κάθε μέσο παραχάραξης του περιεχομένου του λόγου. Ο τρόπος να πληγεί ένας λόγος που θέλει να χαρακτηρίζεται από την ποιητική του ζωγραφικού, το μη-ύφος ύφος, την ανάγλυφη απόδοση της λεπτομέρειας, συνίσταται ακριβώς στην ακύρωση του εικότος και αναγκαίου, την εκδίπλωση στοιχείων που θα κάνουν τα θεμέλια του στέρεου αφηγηματικού οικοδομήματος να τρίζουν. Δεν θα μπορούσαν λοιπόν να λειτουργήσουν περισσότερο αιρετικά σ' ένα λόγο-πίνακα αφενός στοιχεία και δηλώσεις όπως το «[...] με την άκρη του ματιού μου» - ως θυμηθούμε εδώ και το πλάγιο πελώριο μάτι στην περίπτωση του Βουτυρά - σε αντίστιξη με το «μάτι αετού»<sup>77</sup>, που εξαγγέλλεται, αφετέρου ασυνέπειες του τύπου: «Ποιος ξέρει – δεν το υπογράφω – μπορεί να 'τανε και φίδια», «κι εγώ δεν ξέρω πόσων μέτρων (παραλίγο να πω χιλιομέτρων)»<sup>78</sup>, ή ακόμα: «παίρνω ένα ξύλο και του το χώνω – όχι αυτό το κάνουμε με τους κροκόδειλους»<sup>79</sup>.

Επίσης, παρουσιάζεται ο ίδιος ο Σ.Π. να έχει τη δύναμη να σταματά την αφήγηση του συνταγματάρχη, για να αμφισβητήσει μια λεπτομέρεια που θα ενίσχυε το μάτι-φακό του στρατηγού: «ήταν ένας αθώος τερμίτης [...] Στο σημείο αυτό τον σταμάτησα γιατί δεν μπορούσα άλλο, και του είπα: «Και σου έκανε εντύπωση αυτό; Έχω διαβάσει σε κάποιο βιβλίο»[...] «Καλά μπορεί να ήτανε και μεγαλύτερο. Δεν κάθισα να το μετρήσω με το μοιρογνωμόνιο»<sup>80</sup>, παρουσιάζεται να λέει ο συνταγματάρχης τη στιγμή που στην περιγραφή με βάση το μη-ύφος ύφος χρησιμοποιείται κατ' εξοχήν το μοιρογνωμόνιο και όλα τα όργανα με τα οποία προσδιορίζεται και συλλαμβάνεται η λεπτομέρεια.

Ο Σ.Π είναι αμείλικτος, χρησιμοποιεί και τα πιο αθέμιτα μέσα ώστε να επιβληθεί του αντιπάλου του: αφαιρώντας του αυθαίρετα το δικαίωμα να εδραιώσει μια απτή ανάγλυφη περιγραφή, ο ίδιος νιώθει ισχυρός. Όλα τα σημεία που αναφέρθηκαν πιο πάνω είναι επεμβάσεις όχι του Σ.Π που γράφει το ημερολόγιο, του οποίου οι λόγοι και το ύφος επίσης σχολιάζονται, («Τότε όλα αυτά που μου είπες προηγουμένως; Είπα με ηλίθιο ύφος»<sup>81</sup>), αλλά του Σ.Π που έχει φτάσει σε αδιέξοδο ως προς την εσωτερική του ρευστότητα και ασυνέχεια, και αναζητά το πραγματικό του όνομα (γι' αυτό άλλωστε παρουσιάζεται μόνο πίσω από δύο αρχικά, μέσα στην ίδια τη γραφή του).

Ο Σ.Π ασχολείται συνέχεια με τον ίσκιο στον εξώστη προσπαθώντας να τον αποδώσει. Φτάνει συνεπώς στην έσχατη, απέλπιδα προσπάθεια «να γράψει» γι' αυτό το μη-ον, αποδίδοντάς το όμως με λέξεις χωρίς νόημα<sup>82</sup>, τις οποίες οργανώνει σε προτάσεις στο πλαίσιο ενός μάταιου αγώνα - όπως και ο ίδιος γνωρίζει - να τις ελέγξει, να τις εντάξει σε στέρεο πλαίσιο. Τελικά αυτός ο ψίθυρος, αυτό το υποτονθόρισμα του μη-όντος, το οποίο καθώς γράφει ο Καχτίσης σε επιστολή του στον Αλκιβιάδη Γιαννόπουλο<sup>83</sup>, «[...] αμφιβάλλω κατά πόσο υπάρχει ιδεωδέστερος τρόπος γραψίματος από το να ακούει κανείς μέσα του, όταν πάει να γράψει, τα ψιθυρίσματα ενός κάτι που τον οδηγεί και τον εμπνέει. Πρόκειται για ένα ακόμη φαύλο κύκλο και σταματάω εδώ»<sup>84</sup>, είναι πράγματι η κινητήρια δύναμη που αναγκάζει το συγγραφέα Σ.Π να ξαναγράψει για να επιβεβαιώσει τις ικανότητες του και τον φέρνει κατά συνέπεια αντιμέτωπο με την αδυναμία του.

Η δυναμική των διαμεσολαβημένων σχέσεων που αναπτύσσεται στον *Εξώστη*, δεν αφορά μόνο στον αφηγητή ως κοινωνικό ον που αναζητά την αναγνώριση μέσα από τα μάτια του Άλλου, έστω και αν εκείνος είναι χαμηλού πνευματικού επίπεδου. Στον *Εξώστη*, ο Σ.Π ενδιαφέρεται να αυτοεπιβεβαιωθεί μέσα από τα μάτια ομοτέχνων του, και ως προς αυτό υπάρχει ικανή αναλογία με τον Ρασκολνικόφ. Πάσχει από την ίδια κατάσταση έλξης-άπωσης που βιώνει και ο Ρασκολνικόφ: αρρωσταίνει και μοιάζει να χρειάζεται ιατρική βοήθεια, όταν συνειδητοποιεί πόσο καλά ο Άλλος -που γι' αυτό το λόγο είναι ο Άλλος- χειρίζεται το επιθυμητό αντικείμενο τουτέστιν τη μέθοδο (του σκέπτεσθαι και του συγγράφειν), μέσα στην οποία βρίσκεται τυλιγμένο το πραγματικό Εγώ των Ρασκολνικόφ-Σ.Π. αντίστοιχα. Μόνο που η σχέση του Σ.Π με το συνταγματάρχη ορίζεται από την πολύ στενή εσωτερική διαμεσολάβηση, ενώ στην περίπτωση Ρασκόλνικοφ-Πορφυρίου οι δύο έχουν γίνει Ένα, ανάλογα και με το θέμα που πραγματεύονται: τον έσω κόσμο, τον κόσμο των ιδεών.

Ο Σ.Π. ως τραγικός ήρωας στη δίνη διαμεσολαβήσεων, πολιορκημένος από ισχυρούς αντιπάλους προσπαθεί να ανασυνταχθεί, να αποκτήσει πάλι την ακεραιότητά του· πρόκειται για έναν καφκικό, θα λέγαμε, ήρωα που αναλαμβάνει ο ίδιος την υπεράσπιση του, ώστε να μπορέσει να ξαναγράψει ολογράφως το όνομα του έστω και μέσα από την αθέμιτη παρέμβαση του σε λόγους άλλων (περίπτωση συνταγματάρχη) μα και δικούς του (περίπτωση Σ.Π.- ήρωα). «Ο Καχτίσης ανήκει στην κατηγορία εκείνη των συγγραφέων που βασανίζουν ανελέητα τα κείμενά τους και που βασανίζονται από αυτά», σημειώνει ο Χατζίνης<sup>85</sup>, θέτοντας σε περίοπτη θέση την έννοια του ρήματος βασανίζω ως προς τη σχέση μεταξύ του συγγραφέα και του συγγραφικού του δημιουργήματος. Ο Καχτίσης με τη γραφή είχε αναπτύξει μια σχέση πάθους με την έννοια του πάσχω.

Ο Ζιράρ αναφέρει ότι «[...] μόνο ο μυθιστοριογράφος, στο μέτρο που αναγνωρίζει την προσωπική του σκλαβιά, βαδίζει ψηλαφητά προς το συγκεκριμένο ήτοι τον εχθρικό διάλογο ανάμεσα στο εγώ και στον Άλλο»<sup>86</sup>. Στην περίπτωση του Καχτίση ο άνθρωπος-συγγραφέας διακατέχεται από κάποιο είδος μανίας, εμμονής ιδίως σε ό,τι αφορά στην αλληλογραφία και τις τυπογραφικές λεπτομέρειες:

[...] κάποιος μάλιστα, τον χαρακτήρισε, με άνεση θα λέγα, “αλκοολικό” της αλληλογραφίας, θέλοντας προφανώς να υπογραμμίσει την ασίγαστη έφεση του Καχτίση ν’ αλληλογραφεί. Να επικοινωνεί δηλαδή με τους ανθρώπους, είτε αυτοί ήταν στενοί φίλοι του είτε όχι. Ποιος ωστόσο μπορεί να παραβλέψει το γεγονός ότι “η διάθεση του Καχτίση να αλληλογραφεί δεν οφειλότανε εν μέρει και στην αναζήτηση ενός χώρου όπου μόνιμα διοχέτευε σ’ αυτόν τις υπερβάσεις που αναζητούσε, αυτές ακριβώς τις υπερβάσεις που του αρνιότανε η καθημερινότητά του”<sup>87</sup>.

Για τον Καχτίση, τον «αδυσώπητο ψιλολόγο»<sup>88</sup>, «η κατασκευή ενός εξ’ ολοκλήρου φαντασιακού χώρου με ρεαλιστική μεθοδολογία, η οποία μάλιστα φτάνει ως τη φιλοδοξία της φωτογραφικής απεικόνισης»<sup>89</sup>, συνάδει με τη διατύπωση του Blanchot για τον συγγραφέα εκείνο «[...] που ανήκει στην πραγματικότητα δεν έχει ανάγκη από τόσες λεπτομέρειες που, όπως ξέρουμε, δεν ανταποκρίνονται καθόλου στη μορφή ενός πραγματικού οράματος. Όποιος όμως ανήκει στο βάθος του απεριόριστου και του μακρινού, στη δυστυχία του υπέρμετρου, αυτός, ναί είναι καταδικασμένος στην εξώθηση του μέτρου ως τα άκρα και στην αναζήτηση μιας συνέχειας χωρίς ψεγάδι, χωρίς χάσμα, χωρίς δυσαρμονία»<sup>90</sup>. Τόσο ο Καχτίσης όσο και ο Κάφκα μοιάζουν εξοριστοι από τον κόσμο του στέρεου, πάγιου, απλού Είναι και δίνει ο καθένας

την εντύπωση μέσα από τις σημειώσεις και την αλληλογραφία του ότι πολιορκείται και εξωθείται στα άκρα. Ο νεοέλληνας πεζογράφος ακολούθησε πιστά την καφκική πορεία της εξορίας από τον κόσμο τούτο και έδωσε στα έργα του το στίγμα του φανταστικού, του καφκικού και του παράδοξου<sup>91</sup>.

Ο ήρωας της καφκικής *Δίκης* και του καχτίσειου *Εξώστη* συμπίπτουν σε ένα σημείο-εφαλτήριο. Επιθυμούν και οι δύο μια λύση σε τέτοιο σημείο που η επιθυμία να γίνει μανία, εμμονή, καταλήγοντας σε μεταφυσική. Από εκεί και πέρα κινούνται σε διαφορετικά επίπεδα: ο πρώτος ήρωας, με το αρχικό Κ., προσπαθεί να κερδίσει μια ποινική Δίκη μέσα στον κόσμο της πραγματικότητας στον οποίο νομίζει, μέσα από μια διαδικασία εξ' ολοκλήρου υπαρξιακής πλάνης, ότι ακόμη ανήκει· ο δεύτερος ήρωας, επίσης κρυμμένος πίσω από τα αρχικά του, ο Σ.Π. προσπαθεί να κερδίσει μια Δίκη που ο ίδιος τεχνηέντως στήνει στην *Περιπέτεια ενός βιβλίου* μέσα σε μια διαδικασία παραπλάνησης του αναγνώστη, η οποία στον *Εξώστη* μετατρέπεται για τον ίδιο σε διαδικασία περιπλάνησης και αναζήτησης του Άλλου εγώ που μπορεί να συγγράφει με τρόπο ζωγραφικό και οιονεί ψηλαφητό.

Στη *Δίκη* η εσώτερη διαμεσολάβηση αφορά στη σύγκρουση με την ενδο-εξουσία και οι προεκτάσεις της άπτονται των μυστηρίων της θεολογίας ενώ στον *Εξώστη* η εσώτερη διαμεσολάβηση δεν προσλαμβάνει διαστάσεις μυστηριακές στο επίπεδο του επέκεινα αλλά μέσα στην απόλυτη διάσπαση και διάχυση: ριζώνει έτσι όχι στην «[...] αναζήτηση μια συνέχειας χωρίς ψεγάδι, χωρίς χάσμα, χωρίς δυσαρμονία του άλλου του κάθε είδους κόσμου»<sup>92</sup>, αλλά συγκεκριμένα σ' εκείνη την αναζήτηση του άλλου, του συγγραφικού/αναπαραστατικού είδους κόσμου. Ο Κ. είναι, θα μπορούσε να ειπωθεί, περισσότερο "κοσμογυρισμένος" και "πολυταξιδεμένος", καθώς έχει επισκεφθεί όλες τις γωνιές του ενδο-κόσμου του, ενώ ο Σ.Π. ορίζεται από και εξορίζεται στο γεωγραφικό εκείνο μέρος που του γίνεται πάθος, τη Γάνδη, την αιώνια πολιορκημένη πόλη.

Όπως ο Ρασκολνικόφ στο *Έγκλημα και τιμωρία*, ο ένοικος στο *Υπόγειο*, ο Κ. στη *Δίκη* και ο Γκρέγκορ Σάμσα στην *Μεταμόρφωση*, έτσι και ο Σ.Π. αντιπροσωπεύει το δυϊσμό του ήρωα στην νεοελληνική, πεζογραφική εκδοχή του. Ο Ζιράρ είχε υποστηρίξει πως «[...] οι μεγαλοφυείς συγγραφείς είναι οι μόνοι που φωτίζουν τις πιο κρυφές πτυχές της δυτικής ψυχής αποκαλύπτοντάς μας την ολοκληρωτικά μιμητική ύπαρξη του παθιασμένου ατόμου»<sup>93</sup>. Η ολοκληρωτικά μιμητική ύπαρξη του παθιασμένου, δηλαδή του παθολογικά επιθυμούντος

υποκειμένου, δεν θα μπορούσε να βρει αλλού την έκφρασή της παρά στη σχέση του ίδιου του ατόμου του και στη συνακόλουθη αντιπαλότητα των διασπασμένων κομματιών.

Όλοι οι μυθιστορηματικοί ήρωες που αναφέρθηκαν, εκτελούν διπλούς ρόλους σε σχέση με τον εαυτό τους. Ο ένοικος γκρεμίζοντας όλους τους νόμους και κανόνες προσπαθεί να οικοδομήσει, να ορθώσει τη δική του λογοτεχνική βιογραφία, ο Ρασκολνίκωφ διερευνώντας και εξετάζοντας ως ντετέκτιβ τόσο το παρελθόν του όσο και το έγκλημα που είχε διαπράξει ελπίζει να μπορέσει να αυτο-προσδιοριστεί και να καθορίσει εαυτόν στο παρόν, ο Κ. μελετά διεισδυτικά το Νόμο ώστε να καταστεί ικανός να εν-νοήσει την κατηγορία που του είχε προσαφθεί ερήμην του, ο Γκρέγκορ Σάμσα αναποδυγυρίζει εντελώς τη φύση του, γίνεται εξ' ολοκλήρου ένας Άλλος, για ν' ανακαλύψει στο τέλος πως όντας ζώο είναι πιο άνθρωπος από τους ανθρώπους, ενώ τέλος, ο Σ.Π. με τη λειτουργία της μνήμης προσπαθεί να ανακαλέσει στο παρόν αυτό που κάποτε ήταν.

Η γνώση για το παροντικό Εγώ έχει την ίδια λειτουργία στον Κάφκα και στον Καχτίση, αφού οι ήρωές τους ξέρουν τι είναι τώρα: ο Κ. ξέρει ότι είναι ένοχος και ο Σ.Π. ξέρει ότι πλέον δεν μπορεί να αναπαριστά με μέσα ψηλαφητά αυτό που βλέπει ή νομίζει οτι βλέπει, και για αυτόν ακριβώς το λόγο ψάχνουν στα περασμένα. Ο Κ. πρέπει να συντάξει την πρώτη του απολογία, μια καταγραφή ουσιαστικά όλης του της ζωής και ο Σ.Π. θυμάται γράφοντας στο ημερολόγιό του όλα όσα δεν είναι πια. Η μνήμη είναι η ατραπός εκείνη μέσω της οποίας μπορεί να επιβιώσει το προ-εγώ το οποίο για το τώρα-εγώ είναι ο Άλλος. Ο Σ.Π. προσβάλλεται από τη μεταφυσική επιθυμία για το ποθούμενο αντικείμενο της συγγραφής. Το περιστατικό με τον ίσκιο στον *Εξώστη* ήταν ό,τι τον εξώθησε στα άκρα και τον μεταμόρφωσε σ' ένα άλλο Εγώ, ταγμένο ν' αντιπαρατίθεται με ό,τι του θυμίζει αυτό που δεν έχει πια, αυτό που κάνει ώστε «[...] ο φακός του ματιού του μυαλού μου υποχωρεί, προχωρεί, σαν το τηλεσκόπιο που πάει να επιτύχει καθαρή την εικόνα και τα γεγονότα τα βλέπω να είναι κάτω από τον απόλυτο έλεγχό μου, ακριβώς όπως γίνεται και στην πραγματικότητα κάτω από το όργανο αυτό»<sup>94</sup>.

Το περιστατικό με το τσαχαλάκι, που αναφέρει και ως αυτόπτης μάρτυρας και ως παρατηρητής του εαυτού του, από τη μια του εμφυσά ζωή και στις δύο περιπτώσεις του τώρα (του Σ.Π. που γράφει το ημερολόγιο και του Σ.Π. που επεξεργάζεται όσα έχει γράψει, ενώ ξαναγράφει ημερολόγιο), από την άλλη τον τρελαίνει και τον γελοιοποιεί: «και ποιος δε θα γελούσε αν ομολογήσω ότι σήκωσα κάτι πετρούλες, βουτηγμένες στα ρηχά νερά βέβαιος ότι θα

κρυβόταν από κάτω.(...) νομίζω δείχνει την κατάσταση μου»<sup>95</sup>. Το συμβάν με το μη-ον γίνεται, θα λέγαμε, ο κωδικός που ανοίγει μια παράλληλη πύλη του χρόνου, όπου όλα μεν μένουν τα ίδια, η ζούγκλα μένει ζούγκλα, το ξενοδοχείο ακόμη ξενοδοχείο, επενδύονται όμως με διαφορετικό ψυχοφθόρο νόημα, καθώς γεννούν την αμφιβολία κατά πόσο μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο συγγραφικής απόδοσης, για να γίνουν όλα η σκιά της εικόνας τους, όπως ακριβώς ίσκιος είναι και ο ίδιος ο Σ.Π. αυτού του κόσμου.

Ο Σ.Π. είναι θύμα της εσωτερικής διαμεσολάβησης, όπως έχει αναφερθεί στην περίπτωση της σχέσης του με το συνταγματάρχη/απομνημονευματογράφο. Η συγκρουσιακή σχέση τους δεν οφείλεται μόνο στο γεγονός της ικανότητας του συνταγματάρχη για “φωτογραφικές” απεικονίσεις αλλά και στο ότι ουσιαστικά συγγράφει την βιογραφία του, συνθέτει τον εαυτό του μέσα από τη (απο)μνημ(ονευση) του προ-εγώ του, κάτι το οποίο προσπαθεί απελπισμένα να κάνει και ο Σ.Π. Η έλξη προς το συνταγματάρχη μοιραία ορίζεται από το μαζοχισμό: «[...] στο μπαρ του ξενοδοχείου, όπου κατέβηκα για να γλιτώσω (πόσο αφελής είμαι), νά σου και ο συνταγματάρχης. Χειρότερο πράγμα δε θα μπορούσε να μου συμβεί. Καθόταν στην ίδια γωνία που καθόμαστε τακτικά στην αρχή θέλησα να τον αποφύγω αλλά πήγα τελικά»<sup>96</sup>. Ο Σ.Π. δεν διαφέρει ως προς το ζήτημα της σαγήνης που ασκεί ο διαμεσολαβητής, από τις ντοστογιεφκικές περιπτώσεις του ενοίκου, του Ρσκολνικόφ και του Πορφύρι, και του Κ. στη *Δίκη*.

Ο Σ.Π. συνειδητά λαμβάνει μέρος σε μια παράσταση ενθρόνισης-εκθρόνισης, η οποία ορίζει τη σχέση κυριότητας-σκλαβιάς που αναπτύσσεται μεταξύ αυτού και του συνταγματάρχη. Ακόμη διατείνεται πως όλες του οι αισθήσεις ήταν τόσο οξυμένες κατά τη διάρκεια της συνάντησής τους, ώστε δεν θα μπορούσε να εξαπατηθεί<sup>97</sup>, και βάζει περαιτέρω την αξιοπιστία των λόγων του συνταγματάρχη, δίνοντας έμφαση στην κατάσταση μέθης στην οποία βρισκόταν ο δεύτερος, και αντιπαραβάλλοντάς την με την δική του νηφαλιότητα: «ξέχασα να πως ότι ήτανε πωμένος. Μέχρι να τελειώσει αυτή η μοιραία συνάντησή μας θα ήπια κάπου ενάμισι μπουκάλι ούισκι, και παραπάνω θα μπορούσα να πώ, έπινε συνέχεια. Εγώ ήπια πολύ λίγο»<sup>98</sup>.

Ο *Εξώστης* είναι ένα κείμενο στο οποίο η αφήγηση οργανώνεται με στρατηγικό τρόπο ως να επρόκειτο για οδηγίες σε πεδίο μάχης. Ο Σ.Π. “αμύνεται” και “επιτίθεται” προς τον συγγραφέα-συνταγματάρχη χρησιμοποιώντας το ημερολόγιό του ως χώρο ελέγχου και παράφρασης των λόγων του δεύτερου. Επιπλέον, εναντιώνεται και στον Πήτερ «[...] ο οποίος

βαστούσε, σαν κι εμένα, ημερολόγιο κάθε μέρα. Είχε σκοπό να κάνει κομπόδεμα για να επιστρέψει στην Αγγλία και να αφιερωθεί στο γράψιμο με θέμα την Αφρική. Μάζευε υλικό από τώρα. Κατάγραφε, επιτόπου, προτού το ξεχάσει ό,τι έπεφτε στην αντίληψή του»<sup>99</sup>, και τον παρουσιάζει «[...] να έχει ψαχουλέψει αγρίως τα χαρτιά και τα ημερολόγια που είχα πάνω στο τραπέζι, χωρίς καν να γνοιαστεί να τα ξαναβάλει στη θέση τους (...) Υποψιάζομαι με φρίκη ότι τα ίδια έκανε όποτε ερχόταν!»<sup>100</sup>. ακόμη, ο Σ.Π. “πολεμά” τον ίδιο του το εαυτό προκαλώντας ο ίδιος την σχάση και την δημιουργία δύο Σ.Π.: υπάρχει λοιπόν το προ-εγώ που ταυτίζεται με το προ-κείμενο (*avant texte*), ήτοι το ημερολόγιο που έγραφε, και το εγώ που βιώνει το εφιαλτικό παρόν και προσπαθεί να γράψει την απολογία του.

Ο κόσμος της πραγματικότητας πλήττεται ανεπανόρθωτα από το τσαχαλάκι το οποίο «όσο πιο α-νόητο είναι τόσο πιο αδήριτα επιβάλλεται (...). Ο ερμηνευτής προσπαθεί να το εφοδιάσει με μια παραστατικότητα και να το προικίσει με μια σημασία (...) επειδή ακριβώς δεν ερμηνεύεται, το εν λόγω σημείο γίνεται έμμονη ιδέα.»<sup>101</sup>. Ο Σ.Π - παντεπόπτης αφηγητής είναι δύο φορές ασθενής γιατί η ημερολογιακή γραφή, από την οποία αντλεί υλικό, είναι ήδη δηλητηριασμένη από την επιθυμία ανάγλυφης περιγραφής του ίσκιου που είχε δημιουργηθεί στο Σ.Π. του *πρώτου τώρα*. Η περίπτωση αυτή διαφέρει από τις περιστάσεις ασύνειδης μνήμης στον προυστικό κόσμο όπου ο Προύστ ως Μαρσέλ δε συνειδητοποιεί κάτι εκείνη τη στιγμή αλλά αργότερα, όπως σημειώνει ο Beckett για το επεισόδιο με τη γιαγιά, όπου «ο πόνος γίνεται ευδιάκριτος μόνο με την απόσταση»<sup>102</sup>.

Στο πλαίσιο οργάνωσης των πιο πάνω αμφίροπων σχέσεων λειτουργεί η υφολογική στρατηγική του *σαν να*. Το *σαν να* χρησιμοποιείται αφειδώς στο κείμενο και είναι θεωρούμε ακόμη μια απόδειξη για την φανταστική φύση της αφήγησης: πρόκειται, θα λέγαμε, για εκείνον το μηχανισμό, υπεύθυνο για το συγχρονισμό των δύο ρολογιών όπως παρατηρεί ο Holquist για το ντοστογιεφσκικό έργο, με τον κτύπο των οποίων δομείται η αφήγηση<sup>103</sup>. Με τη συνδρομή του *σα να* επιτυγχάνονται δύο λειτουργίες. Καταρχάς, δημιουργούνται παρομοιώσεις που συνδέουν, όπως είδαμε και στον Βουτυρά και στον Γιαννόπουλο, στοιχεία τόσο του φυσικού όσο και του φανταστικού κόσμου, αναπτύσσοντας ένα “πλεόνασμα” εικόνων, χαρακτηριστικό των αφηγήσεων του φανταστικού. Έπειτα, το *σα να* επιτρέπει στο *τώρα* του Σ.Π.- ήρωα να αυτονομηθεί από το παρελθόν στο οποίο ανήκει, και να αποκτήσει στοιχεία παροντικότητας. Με αυτόν τον τρόπο ο Σ.Π.-παντεπόπτης ανατρέπει και πάλι τη φυσιολογική ροή του χρόνου και

καταφέρνει να άρει «[...] τη διάσταση παρόντος-παρελθόντος, για να δημιουργήσει στη θέση της ένα διαρκή ενεστώτα ή μάλλον μια διαρκή παροντική δίνη»<sup>104</sup>.

Ο *Εξώστης* ξεκινά με τον εκδότη-επιμελητή να εξαγγέλλει την εξαγγελία του Σ.Π. για μια απολογία («Πρόκειται για το ιστορικό των τελευταίων στιγμών ενός που έχει να δώσει λόγο για τις πράξεις του»<sup>105</sup>), και αμέσως μετά ο Σ.Π. προβαίνει σε δηλώσεις οι οποίες στόχο έχουν ν' αποκαλύψουν τα εγκλήματα του παρελθόντος του, ενώ την ίδια στιγμή διακατέχεται καθ' όλη τη διάρκεια της απολογίας-εξομολόγησης από την ιδέα του θανάτου του, θέμα το οποίο θέτει επί τάπητος ήδη από την αρχή και μόνον στην αρχή ο Κ., συζητιέται στη συνέχεια και απαντάται στο τέλος. Για τον Κάφκα, «ένα πρώτο σημάδι ότι αρχίζεις τα πράγματα να εννοείς είναι η επιθυμία του θανάτου. Τούτη η ζωή αβάστακτη μοιάζει-η άλλη απροσπέλαστη. Δεν αισχύνεσαι πια το θάνατο να θέλεις»<sup>106</sup>. Εκτός από τους δραστικούς χαρακτηρισμούς για τις δύο πραγματικότητες (αβάστακτη και απροσπέλαστη) ο Κάφκα αναφέρεται στην εσχάτη των επιθυμιών: στην επιθυμία θανάτου η οποία διαδραματίζει σε κάθε περίπτωση σημαίνοντα, καθοριστικό ρόλο για τη ζωή, τις ζωές μάλλον των ηρώων μας.

Μέσα σ' ένα κλίμα απόλυτου θρυμματισμού και διάχυσης του Εγώ όλοι οι ήρωες προσπαθούν να συγκροτήσουν κάτι, μια βιογραφία, ένα έγκλημα, μια απολογία, μια εξομολόγηση, ώστε μέσα από το οποίο ενιαίο σύνολο, να ανασυγκροτηθούν στο τέλος και οι ίδιοι. Η πορεία παρ' όλ' αυτά για τον εντοπισμό των διαφόρων θραυσμάτων είναι διαθλασμένη στα πρόσωπα που παίρνει κάθε φορά ο Άλλος, με αποτέλεσμα οι ήρωες να μεταμορφώνονται σε κάθε αναμέτρηση, νιώθοντας ακατανίκητη έλξη και άπωση προς και από τον υπεύθυνο για τη διάλυση και την εκ νέου ενοποίησή τους. Αυτό ακριβώς το αίσθημα ορίζει τη μεταφυσική επιθυμία με όλα τα συνακόλουθα.

Το ερώτημα είναι κατά πόσο μπορεί η κατάσταση να ξεπεραστεί, πώς μπορεί το *πριν* να βοηθήσει το *τόρα* ώστε να υπάρξει ως *ύστερα*. Η μνήμη του Σ.Π., που κάποτε ήταν θαυμάσια, «σαν να τον είχε εγκαταλείψει»<sup>107</sup>, όπως συμβαίνει με τον Κ, ενώ κάποτε, ο Στοπάκιος Παπέγκους θεωρούσε τα πάντα δυνατά αλλά τώρα συντρίβεται από την δυσκολία σύνταξης της απολογίας του, ευθέως ανάλογος με τον καφκικό Κ.:

Κάποτε μόλις πριν μια βδομάδα, έβλεπε μόνο με κάποια ντροπή το ενδεχόμενο να συντάξει ο ίδιος την απολογία (...) θυμόταν πως ένα πρωί (...) πήρε το καρνέ του με την απόφαση να καταστρώσει ένα σχέδιο απολογίας



(...).Εκείνη τη στιγμή μπήκε ο Υποδιευθυντής (...) οδυνηρή στιγμή για τον Κ.  
(...) ο Υποδ. (...) πήρε το μολύβι από το χέρι του και ζωγράφισε το  
απαραίτητο σκίτσο στη σελίδα του καρνέ που προοριζόταν για την  
απολογία<sup>108</sup>.

Ο καφκικός ήρωας όπως και ο Σ.Π. δεν μπορούν να υλοποιήσουν αυτό που σχεδιάζουν. Ο Κ. κατά τον τριτοπρόσωπο αφηγητή *δε θυμάται* για να γράψει την απολογία (247) (γι' αυτό ήταν σαν να εννοούσε την ντροπή που εξακολουθούσε να ζει μετά απ' αυτόν), ενώ ο Σ.Π. από την πλευρά του φαίνεται να έχει επιλεκτική μνήμη· έτσι, μέχρι το τέλος των δύο βιβλίων δεν μαθαίνουμε ούτε γιατί ο Κ. καταδικάστηκε από το Δικαστήριο, πως έθιξε το Νόμο με βάση τα από μέρους του πεπραγμένα, ούτε γιατί ο Σ.Π. καταδίκασε από τις πρώτες αράδες τον εαυτό του. Οι ποινές επιβάλλονται χωρίς να υπάρχει γνώση των εγκλημάτων του παρελθόντος. Η μεταφυσική λοιπόν επιθυμία έχει αντίδοτο και αυτό είναι η συμφιλίωση του *πριν* με το *τώρα*, ώστε να μπορέσει να επιτευχθεί μια μεταστροφή. Η μνήμη είναι τελικά ο ισχυρότερος διαμεσολαβητής μεταξύ δύο ομοούσιων τμημάτων.

- <sup>1</sup> Μάμφορντ, Λιούις, *Οι μεταμορφώσεις του ανθρώπου* (1956), Βασ. Τομανάς (μετφρ.), Νησίδες, Σκόπελος 1998, 28-29
- <sup>2</sup> Βουτουρής, Παντελής, « Η στρατηγική του “φανταστικού” στην πεζογραφία του Νίκου Καχτίση », 66 (63-70)
- <sup>3</sup> Δανιήλ, Γιώργος, *Αίγλη και άγχος: το έργο του Νίκου Καχτίση 1926-1970, μελέτες, ανέκδοτα κείμενα, εικόνες*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1986, 12
- <sup>4</sup> Τσίρκας, Στρατής, «Κριτική για τον *Εξώστη* και την *Περιπέτεια ενός βιβλίου*» (1965), Παπαδημητρακόπουλος, Η.Χ., «Νίκος Καχτίσης», *Η μεταπολεμική πεζογραφία · Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67'*, Σοκόλης, Αθήνα 1988, 25 (8-28)
- <sup>5</sup> Χατζίνης, Γιάννης, «Νίκου Καχτίση: “Ο Εξώστης”, “Η περιπέτεια ενός βιβλίου” », *Νέα Εστία* 78, τεύχ. 922 (Δεκέβρης 1965), 1597
- <sup>6</sup> Καχτίσης, Νίκος, *Ο Εξώστης*, (1964), Στιγμή, Αθήνα 1985, 9
- <sup>7</sup> *Ο.π.*
- <sup>8</sup> *Ο.π.*, 9-10
- <sup>9</sup> Ζιράρ, Ρενέ, *Ρομαντικό Ψεύδος και Μυθιστορηματική Αλήθεια* (1961), Κατερίνα Κολλέτ (μετφρ), Ίνδικτος Αθήνα 2001, 12
- <sup>10</sup> *Ο.π.*
- <sup>11</sup> *Ο.π.*, 20
- <sup>12</sup> *Ο.π.*, 20-21
- <sup>13</sup> *Ο.π.*, 21-22
- <sup>14</sup> Καχτίσης, Νίκος, *Ποιοι οι φίλοι – Η ομορφάσχημη – Το Ενόπιο* (1959, 1960, 1960), Στιγμή, Αθήνα 1986[3<sup>1</sup>]
- <sup>15</sup> Bakhtin, M. M., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, Αλεξάνδρα Ιωαννίδου (μετφρ.), Βαγγ. Χτζηβασιλείου (επιμέλ.), εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2000, 241-242. «Στην πραγματικότητα όμως, ο Ντοστογιέφσκι ξεπερνά και το χώρο, συγκεντρώνοντας τη δράση μόνο «σε δύο σημεία»: στο κατώφλι (στην πόρτα, στην είσοδο, στην σκάλα, στο διάδρομο κ.λ.π.) όπου λαμβάνει χώρα η κρίση ή η μεταστροφή και στην πλατεία, υποκατάστατο της οποίας συνήθως είναι ένα σαλόνι (ένας χώρος υποδοχής, μια τραπεζαρία), όπου και συμβαίνει η καταστροφή ή το σκάνδαλο. Αυτή ακριβώς είναι η καλλιτεχνική πρόσληψη του χώρου και του χρόνου. Ο Ντοστογιέφσκι παραβλέπει συχνά και την πιο στοιχειώδη αληθοφάνεια ή και τους πλέον αυτονόητους νόμους της λογικής»
- <sup>16</sup> Καχτίσης, Νίκος, *Ο Εξώστης*, 24
- <sup>17</sup> *Ο.π.*, 108
- <sup>18</sup> *Ο.π.*, 107
- <sup>19</sup> *Ο.π.*, 40
- <sup>20</sup> *Ο.π.*, 11
- <sup>21</sup> *Ο.π.*, 151
- <sup>22</sup> *Ο.π.*, 16
- <sup>23</sup> Βουτουρής, Παντελής, « Η στρατηγική του “φανταστικού” στην πεζογραφία του Νίκου Καχτίση », *Εντευκτήριο* 35 (Μάρτης 1996), 66 (63-70)
- <sup>24</sup> Gilman, Juliette, «Shades of the Fantastic: The Forest in Jacques Cazotte’s “Aventure du pelerin” and George Sand’s», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, 137, 141 (137-142)
- <sup>25</sup> Καχτίσης, Νίκος, *Ο Εξώστης*, 30
- <sup>26</sup> *Ο.π.*, 34
- <sup>27</sup> *Ο.π.*, 11
- <sup>28</sup> *Ο.π.*, 29
- <sup>29</sup> *Ο.π.*
- <sup>30</sup> *Ο.π.*, 63
- <sup>31</sup> Δημητρακάκης, Γιάννης, «Ο αναξίοπistos εξομολογούμενος. Αφήγηση και ύφος στον *Εξώστη* του Ν. Καχτίση», *Νέα Εστία* 153 τεύχ. 1755 (Απρίλιος 2003), 610 (600-633)
- <sup>32</sup> Καχτίσης, Νίκος, *Ο Εξώστης*, 16
- <sup>33</sup> *Ο.π.*, 42
- <sup>34</sup> Blanchot, Maurice, *Ο χώρος της λογοτεχνίας* (1955), Δημ. Δημητριάδης (εισαγ.-μετφρ.), Εξάντας, Αθήνα 1970
- <sup>35</sup> *Ο.π.*, 49
- <sup>36</sup> Καχτίσης, Νίκος, *Ο ήρωας της Γάνδης* (1967), Αθήνα, Κέδρος 1997
- <sup>37</sup> *Ο.π.*, 102

- <sup>38</sup> Blanchot, Maurice, *Ο χώρος της λογοτεχνίας* (1955), 35
- <sup>39</sup> *Ο.π.*, 36
- <sup>40</sup> Καχτίσης, Νίκος, *Ο Εξώστης*, 46
- <sup>41</sup> *Ο.π.*, 9
- <sup>42</sup> *Ο.π.*, 17
- <sup>43</sup> *Ο.π.*, 73
- <sup>44</sup> *Ο.π.*, 82
- <sup>45</sup> *Ο.π.*, 18
- <sup>46</sup> *Ο.π.*, 39
- <sup>47</sup> *Ο.π.*, 19
- <sup>48</sup> *Ο.π.*, 18
- <sup>49</sup> *Ο.π.*, 59
- <sup>50</sup> *Ο.π.*, 12
- <sup>51</sup> *Ο.π.*, 37
- <sup>52</sup> *Ο.π.*, 33
- <sup>53</sup> *Ο.π.*, 16
- <sup>54</sup> *Ο.π.*, 42
- <sup>55</sup> *Ο.π.*, 120
- <sup>56</sup> *Ο.π.*, 133
- <sup>57</sup> *Ο.π.*, 34-35
- <sup>58</sup> *Ο.π.*, 123
- <sup>59</sup> *Ο.π.*, 43
- <sup>60</sup> *Ο.π.*, 36-39
- <sup>61</sup> Καχτίσης, Νίκος, *Ο Ήρωας της Γάνδης*, 41
- <sup>62</sup> *Ο.π.*, 102
- <sup>63</sup> Καχτίσης, Νίκος, *Ο Εξώστης*, 24
- <sup>64</sup> *Ο.π.*, 14
- <sup>65</sup> *Ο.π.*, 113
- <sup>66</sup> *Ο.π.*, 114
- <sup>67</sup> *Ο.π.*, 133
- <sup>68</sup> *Ο.π.*, 101
- <sup>69</sup> *Ο.π.*, 88
- <sup>70</sup> *Ο.π.*, 105
- <sup>71</sup> *Ο.π.*, 83
- <sup>72</sup> *Ο.π.*, 88
- <sup>73</sup> *Ο.π.*, 89
- <sup>74</sup> Καχτίσης, Νίκος, *Η περιπέτεια ενός βιβλίου* (1965), Αθήνα, Στιγμή 1985
- <sup>75</sup> Καχτίσης, Νίκος, *Ο Εξώστης*, 89
- <sup>76</sup> *Ο.π.*, 101
- <sup>77</sup> *Ο.π.*, 90
- <sup>78</sup> *Ο.π.*, 93
- <sup>79</sup> *Ο.π.*, 94
- <sup>80</sup> *Ο.π.*, 97
- <sup>81</sup> *Ο.π.*, 108
- <sup>82</sup> *Ο.π.*, 126
- <sup>83</sup> [Επιστολή στον Αλκ. Γιαννόπουλο], *Ευθύνη* 115 (Ιούλης 1981) 375-378
- <sup>84</sup> *Ο.π.*, 375-376 (375-378)
- <sup>85</sup> Χατζίνης, Γιάννης, « Νίκου Καχτίσης: “Ο Εξώστης”, “Η περιπέτεια ενός βιβλίου” », 1597
- <sup>86</sup> Ζιράρ, Ρενέ, *Ρομαντικό Ψεύδος και Μυθιστορηματική Αλήθεια* (1961), 137
- <sup>87</sup> Καχτίσης, Νίκος, «Τρία γράμματα στο Θανάση Εξαρχόπουλο», Θ. Εξαρχόπουλος (πρόλ.), *Νέα Εστία* 153, τεύχ. 1755 (Απρίλιος 2003) 556-557 (555-566)
- <sup>88</sup> Χατζίνης, Γιάννης, « Νίκου Καχτίσης: “Ο Εξώστης”, “Η περιπέτεια ενός βιβλίου” », 1597
- <sup>89</sup> Βουτουρή, Παντελής, « Η στρατηγική του “φανταστικού” στην πεζογραφία του Νίκου Καχτίση », 63 (63-70)
- <sup>90</sup> Blanchot, Maurice, *Ο χώρος της λογοτεχνίας* (1955), 110
- <sup>91</sup> Χατζηβασιλείου, Βαγγέλης, « Ένα λογοτεχνικό εργαστήριο εικοσιτετράωρης λειτουργίας », *Νέα Εστία* 153, τεύχ. 1755 (Απρίλιος 2003) 663 (660-666). «[...] ένα ταξίδι διάρκειας στο φανταστικό, στο καφκικό και στο παράδοξο, μια μονίμως ελλειπτική και αποσπασματική έκφραση[...]»

- 
- <sup>92</sup> Blanchot, Maurice, *Ο χώρος της λογοτεχνίας* (1955), 101
- <sup>93</sup> Ζιράρ, Ρενέ, *Ρομαντικό Ψεύδος και Μυθιστορηματική Αλήθεια* (1961), 216
- <sup>94</sup> Καχτίτσης, Νίκος, *Ο Εξώστης*, 33
- <sup>95</sup> *Ο.π.*, 41
- <sup>96</sup> *Ο.π.*, 80
- <sup>97</sup> *Ο.π.*, 81
- <sup>98</sup> *Ο.π.*
- <sup>99</sup> *Ο.π.*, 27
- <sup>100</sup> *Ο.π.*, 137
- <sup>101</sup> Γιούρης, Ηλίας, « Σημεία, ενδείξεις, ερμηνείες: ο διαφορούμενος κόσμος του Νίκου Καχτίτση », *Νέα Εστία* 153, τεύχ. 1755 (Απρίλιος 2003) 594 (567-599)
- <sup>102</sup> Μπέκετ, Σάμουελ, *Για τον Μαρσέλ Προύστ* (1930), Κατερίνα Αγγελάκη-Ρούκ (μετφρ.), εκδόσεις Ερμείας, Αθήνα χ.χ., 68
- <sup>103</sup> Holquist, Michael, *Dostoevski and the Novel*, Northwestern University Press, Illinois 1986, 78
- <sup>104</sup> Αγγελάτος, Δημήτρης, « Το “μή ύφος-ύφος”, οι περιπέτειες της εσωτερικότητας και η διαρκής παροντική δίνη. Ο ήρωας της Γάνδης(1967) », *Νέα Εστία* 153, τεύχ. 1755(Απρίλιος 2003) 648 (642-659)
- <sup>105</sup> Καχτίτσης, Νίκος, *Ο Εξώστης*, 9
- <sup>106</sup> Κάφκα, Φράντς, *Αφορισμοί*, Γιώργος Ίκαρος Μπαμπασάκης (μετφρ.), εκδόσεις Ερατώ, Αθήνα 1997, 27
- <sup>107</sup> Κάφκα, Φράντς, *Η Δίκη* (1925), Αλεξ. Κοτζιάς (μετφρ.), Ηριδανός, Αθήνα [χ.χ.], 220
- <sup>108</sup> *Ο.π.*, 141

Έλενα Ματσάγγου

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα έρευνα περί του φανταστικού ως *τρόπου* και των αφηγήσεων του φανταστικού, αφενός διασαφηνίζει το ειδολογικό περιεχόμενο του όρου που μας ενδιαφέρει, εντοπίζοντας τα στάδια εννοιολόγησής του στην ιστορική διάρκεια, αφετέρου εισηγείται ένα σώμα κριτηρίων αφηγηματικών, υφολογικών και θεματολογικών, βάσει των οποίων διακρίνονται οι αφηγήσεις του παραδοσιακού και του εξανθρωπισμένου φανταστικού. Τα παραπάνω κριτήρια, θεωρητικά και κριτικά επεξεργασμένα, εφαρμόστηκαν σε κείμενα τριών νεοελλήνων διηγηματογράφων - του Βουτυρά, του Γιαννόπουλου και του Καχτίση - αλλά είναι εφικτό να εφαρμοστούν και σε πολλές άλλες περιπτώσεις, μιας και ο κατάλογος όσων έργων θα μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν στο είδος των αφηγήσεων του φανταστικού είναι εκτενής. Η εργασία μας συνεπώς αποσκοπεί στο να προσφέρει στον μελετητή ικανοποιητικό υλικό και ερμηνευτικές παρατηρήσεις, που θα μπορούσαν να αποτελέσουν το έναυσμα για περαιτέρω έρευνες σχετικές με το θέμα μας, ανταποκρινόμενες με επάρκεια στην πληθώρα όσων επιμέρους ερωτημάτων προκύπτουν από την δική μας προσέγγιση.

Ο μεγάλος αριθμός ετερογενών πεδίων που έπρεπε να προσεγγίσουμε και να χρησιμοποιήσουμε στην έρευνά μας δημιούργησε αρκετά μεθοδολογικά ζητήματα και έθεσε γόνιμους προβληματισμούς ως προς την ανάπτυξη του θέματος. Η δυσκολία γεννήθηκε ήδη από την προσπάθειά μας να ορίσουμε αυτό καθαυτό τον όρο *φανταστικό*, όπως αποτυπώνεται στο πρώτο μέρος της διατριβής το οποίο αφιερώσαμε σε ζητήματα κατεξοχήν ειδολογικά, με τη συνδρομή πάντοτε της ιστορίας, της θεωρίας και της κριτικής της λογοτεχνίας.

Χωρίς να υπάρχουν σαφείς αναφορές στον όρο *φανταστικό*, προσπαθήσαμε μέσα από την προσέγγιση του έργου διαφόρων συγγραφέων και θεωρητικών της αρχαιότητας, του Μεσαίωνα, των αναγεννησιακών και σύγχρονων χρόνων, να προσεγγίσουμε την σταδιακή κατάργηση του “ενοχικού συνδρόμου” που καλλιεργήθηκε απέναντι στο φανταστικό και τις σχετικές με αυτό έννοιες όπως το *παράδοξο* και το *υπερφυσικό*. Το *φανταστικό*, όπως φαίνεται από την έρευνά μας, υπήρξε αντικείμενο θαυμασμού από λίγους τολμηρούς και αντικείμενο καταδίκης από τους υπόλοιπους μέχρι και τον εικοστό αιώνα, όπου πλέον παρατηρείται μια ευρύτερη στροφή στα ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης.

Η ειδολογική ταυτότητα του φανταστικού διερευνήθηκε και καθορίστηκε βάσει της αντιβολής αντίστοιχων θεωριών της αγγλοσαξονικής και της γαλλικής κριτικής. Έτσι, θεωρούμε

ότι πρόκειται περί λογοτεχνικού *τρόπου*, μιας ευρείας δηλαδή αναγνωρίσιμης λογοτεχνικής μεθόδου, διάθεσης ή τρόπου μη προσκολλημένης αποκλειστικά σε μια συγκεκριμένη μορφή ή είδος, μιας υπερ-ιστορικής κατηγορίας ως τρόπος χειρισμού και παρουσίασης του κειμενικού χώρου, από τον οποίο απορρέουν – αναλόγως της εποχής και του τρόπου συγγραφής που επιλέγεται – διαφορετικές ειδολογικές μορφές αφηγήσεων του φανταστικού εννοώντας ως λογοτεχνικό *είδος* ένα ιστορικά προσδιορισμένο μόρφωμα, μια αναγνωρίσιμη και εδραιωμένη κατηγορία γραπτών έργων στην οποία εφαρμόζονται τέτοιες κοινές συμβάσεις ώστε οι αναγνώστες να μην τη συγχέουν με άλλο είδος. Οι συνθήκες κάθε ιστορικής περιόδου – κοινωνικές, οικονομικές, πολιτικές – συστήνουν εκείνα τα στοιχεία της περιρρέουσας ατμόσφαιρας, που παρεισφρέουν στο λογοτεχνικό σύμπαν και επηρεάζουν τον τρόπο που κάθε συγγραφέας χρησιμοποιεί το φανταστικό.

Γενικά, η τοποθέτηση στον άξονα της διαχρονίας του φανταστικού ως *τρόπου* και στον άξονα της συγχρονίας των αφηγήσεων του ως *είδη*, στηρίζεται και πάλι σε συγκριτολογική μελέτη θεωριών. Καταλήγουμε λοιπόν ότι το *φανταστικό*, ως μια άλλη επιλογή θέασης των πραγμάτων, σηματοδοτεί το τέλος του ρεαλισμού, ο οποίος, υπήρξε μεν η δεσπόζουσα από τον 17<sup>ο</sup> μέχρι και το μέσον του 19<sup>ου</sup> αιώνα σε ό,τι αφορά στις τέχνες, έχασε όμως, όπως όλα τα καλλιτεχνικά κινήματα, το κύρος της<sup>1</sup>. Ο Northrop Frye στην *Ανατομία* του αναφερόμενος στους πέντε μυθοπλαστικούς τρόπους (μυθικό, μυθιστορηματικό, χαμηλό μιμητικό, υψηλό μιμητικό και ειρωνικό) τόνισε ότι διαγράφουν κυκλική τροχιά ενώ τοποθετώντας τους στο χρόνο, καταλήγει ότι από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και μετά ο ειρωνικός τρόπος συναντάται με τον μυθικό.

Η παρατήρηση του Frye σε συγκριτική θεώρηση με αναφορές στο φανταστικό των Foucault, Ceserani, Bessiere, Sartre, Todorov και Jackson αποδεικνύεται εύλογη και ευσταθής, δημιουργώντας πεδίο πρόσφορο και για άλλες παρατηρήσεις ως προς το *terminus post quem* της εμφάνισης σημαντικού αριθμού αφηγήσεων του φανταστικού, τη σχέση του φανταστικού με όρους όπως η *σάτιρα* αλλά και τη φύση του φανταστικού εν γένει. Τον εικοστό δε αιώνα, σύμφωνα με μελετητές, άρχισε να γίνεται περισσότερο συστηματικά η προσέγγιση των μη αναπαραστατικών μορφών τέχνης<sup>2</sup> γεγονός που επικύρωσε την «κρίση της πραγματικότητας» («*reality crisis*»)<sup>3</sup> και κατ' επέκταση την άνοδο του *φανταστικού*.

Ακόμη, ξεχωρίσαμε δυο διακριτές ειδολογικές μορφές φανταστικού: την *παραδοσιακή* και τη *μοντέρνα*, οι οποίες αντιστοιχούν σε δυο λογοτεχνικά είδη, το είδος της παραδοσιακής

αφήγησης του φανταστικού και το είδος της σύγχρονης αφήγησης του φανταστικού. Από τη μια η *παραδοσιακή μορφή του φανταστικού*, δέχεται άμεση και καταλυτική επίδραση από τα λαϊκά παραμύθια, τους παραδοσιακούς μύθους<sup>4</sup>, τη θρησκεία, τη ψυχολογία και εν γένει από την καθημερινότητα και τις παραδεδομένες αντιλήψεις που απορρέουν από την κοινή λογική<sup>5</sup>, ενώ, από την άλλη, στο σύγχρονο φανταστικό, το υπερφυσικό συμβάν δεν προξενεί δισταγμό γιατί ο κόσμος που περιγράφεται είναι εξίσου αλλόκοτος, υπακούοντας σε μια ονειρική λογική<sup>6</sup>. Αίρεται συνεπώς ο δισταγμός που παραδοσιακά βίωνε τόσο ο αναγνώστης όσο και ο ήρωας μπροστά σε κάποιο υπερφυσικό συμβάν, και το φανταστικό όν αντικαθίσταται πλέον από τον κανονικό άνθρωπο, με αποτέλεσμα το *φανταστικό να αποτελεί τον κανόνα και όχι την εξαίρεση*<sup>7</sup>.

Ακολούθως, προσπαθήσαμε να καταλήξουμε σε κάποιες αφηγηματικές και υφολογικές τεχνικές που κατεξοχήν εντοπίζονται στις αφηγήσεις τόσο του παραδοσιακού όσο και του εξανθρωπισμένου φανταστικού. Έτσι, για αφηγήσεις δυνάμει φανταστικές, προτείνουμε ως συστατικά στοιχεία τους το μοτίβο του καθρέφτη σε συνάρτηση με το μοτίβο του σωσία, του άλλο, και όσους ομόλογους άξονες άπτονται της αίσθησης της όρασης. Για τον ίδιο σκοπό, σημαντικοί παράγοντες θεωρούνται επιπλέον η στρατηγική της αναβολής, η παρουσία εγγεγραμμένου αναγνώστη, η έντονη και λεπτομερής απόδοση λεπτομερειών φυσικών τοπίων, το ζήτημα της μεταμόρφωσης, όπως και οι αφηγηματικές τεχνικές της ανάληψης και της πρόληψης καθώς και υφολογικές τεχνικές όπως η μετωνυμία, η μεταφορά και βεβαίως η παρομοίωση που θεωρείται μείζον στοιχείο ανάπτυξης αφηγήσεων του φανταστικού.

Πέρα από τις τεχνικές, θίγεται και το ζήτημα της επικοινωνιακής λειτουργίας που αναπτύσσεται μεταξύ του κειμένου και του αναγνώστη. Οι αφηγήσεις του παραδοσιακού φανταστικού προκαλούν δισταγμό στον αναγνώστη, αφού οι καταστάσεις που περιγράφονται εκπλήσσουν και τους ίδιους τους αφηγηματικούς πρωταγωνιστές, καθώς έρχονται σε ευθεία αντιπαράθεση με τους νόμους του φυσικού και του οικείου. Οι κώδικες του φυσικού και του υπερφυσικού καταλαμβάνουν διαφορετικό χώρο και είναι φανερό το σημείο διείσδυσης του ενός στον άλλο. Αντιθέτως, στις αφηγήσεις του μοντέρνου φανταστικού οι δυο κώδικες συνυπάρχουν αζεδιάλυτα, ενώ αίρονται ο δισταγμός και ο φόβος, καθώς οι αφύσικες και παράλογες καταστάσεις δίνονται μέσα από πρίσματα φυσικά και αιτιοκρατικά, χωρίς να διαταράσσεται ό,τι φαίνεται να αντιστοιχεί στη θεωρούμενη φυσική πραγματικότητα. Και στις δυο περιπτώσεις αφηγήσεων, ο αναγνώστης καλείται να αναλάβει ενεργό ρόλο στη συμπλήρωση ελλείψεων της αφηγηματικής εξέλιξης. Έτσι, γενικά θεωρείται ότι ο αναγνώστης των αφηγήσεων του



φανταστικού αισθάνεται ότι απελευθερώνεται και μέσα από τις *ετεροτοπίες* (βλ. κεφ. 1, 103) που δημιουργούνται ότι οδηγείται σε ένα ανώτερο βαθμό αυτογνωσίας.

Ο Δημοσθένης Βουτυράς είναι ο πρώτος συγγραφέας, μέρος του έργου του οποίου κρίναμε ότι ανήκει στις αφηγήσεις του φανταστικού. Μέσα λοιπόν από την μελέτη του έργου του συμπεραίνουμε ότι οι δυο περίοδοι λογοτεχνικής παραγωγής του αντιστοιχούν σε παραγωγή αφηγήσεων του παραδοσιακού φανταστικού από τη μια (μέχρι το 1927), και έργων επιστημονικής φαντασίας από την άλλη (από το 1930 και μετά). Η κριτική ποτέ δεν αρνήθηκε την ύπαρξη του φανταστικού στοιχείου στο έργο του, χωρίς ωστόσο να το αναγνωρίσει και να το επισημάνει— στις πλείστες περιπτώσεις - ως άξιο αναφοράς και μελέτης. Ο χαρακτηρισμός των διηγημάτων του ως «μικρά καθρεφτάκια»<sup>8</sup> και του βουτυραϊκού αφηγητή ως «τεράστιο μάτι»<sup>9</sup>, χαρακτηρισμοί που αφορούν σε ζητήματα θέασης και αναπαράστασης, αποτέλεσαν την αφετηρία της μελέτη του έργου του.

Με διακριτικό γνώρισμα της αφήγησής του, το *μερικό* σε αντίστιξη προς το *καθ'όλου*, ο Βουτυράς υιοθετεί συχνά την εσωτερική εστίαση και υποδεικνύει πράγματα και καταστάσεις «[...] με νηφάλιο και σχεδόν ουδέτερο λόγο»<sup>10</sup>, ενώ χρησιμοποιεί αφηγηματικούς τρόπους, που είναι ασυνείδητα στραμμένοι προς την αλληγορική και ελλειπτική έκφραση<sup>11</sup>. Οι οπτικές γωνίες διαδέχονται η μια την άλλη, χωρίς ωστόσο να ικανοποιείται η περιέργεια του αναγνώστη, αφού όλα δίνονται με μισοτελειωμένες εκδοχές, αφήνοντας στον τελευταίο αρκετά κενά να συμπληρώσει<sup>12</sup>. Έπειτα, ο Βουτυράς εφαρμόζοντας ένα συγκεκριμένο τρόπο αφήγησης και αναπαράστασης επί ενός στενά οριοθετημένου χώρου και ελλειπτικών χαρακτήρων, αποδίδει και ένα δεύτερο, επίσης μερικώς προσδιορισμένο, σύμπαν που δεν εντάσσεται στην απτή, μερική πραγματικότητα αλλά σε μια επάλληλη πραγματικότητα η οποία μας δίνει την εντύπωση ότι θα μπορούσε *κατά το εικός και αναγκαίον*, σύμφωνα δηλαδή με την (αριστοτελική στο *Περί Ποιητικής*) φυσική ή λογική τάξη πραγμάτων, να θεωρείται αντικειμενική πραγματικότητα.

Το αποτέλεσμα της συνύπαρξης των δυο κόσμων, ο αναγνώστης το εμπεδώνει, σε επικοινωνιακό πλέον επίπεδο, απτά, παραστατικά, *σαν να* είναι οι σελίδες του βιβλίου μικρά κάτοπτρα μέσα στα οποία αντικαθρεφτίζεται η απόλυτη ρευστότητα μιας κατά βάση πάγιας κατάστασης. Έτσι, το πραγματικό και το φανταστικό είναι τόσο απόλυτα ταυτισμένα και εναρμονισμένα στη συνείδηση των ηρώων του Βουτυρά, ώστε εμπεδώνονται και στον αναγνώστη ως δυο στοιχεία που το ένα είναι η συνέχεια του άλλου<sup>13</sup>. Για να επιτευχθεί η συγχώνευση των

δυο κόσμων με τον επιθυμητό τρόπο του *μερικού*, ο Βουτυράς χρησιμοποιεί ως ισχυρά ερείσματα το μηχανισμό της αφαίρεσης και της εντύπωσης, ενώ έντονη είναι η παρουσία και των ρητορικών-υφολογικών τεχνικών της παρομοίωσης και των αποσιωπητικών, οι οποίες επιτρέπουν την επικοινωνία μεταξύ των κωδίκων του πραγματικού και του φανταστικού καθώς και τη δημιουργία αντιστικτικών ζευγών ως δομικών υλικών της αφήγησης. Τέλος, καταλήξαμε ότι το στοιχείο του ονείρου ως υφολογικό εργαλείο βρίσκεται σε κάθε σχεδόν διήγημα του συγγραφέα, για να προσφέρει στον ήρωα και τον αναγνώστη ό,τι δεν μπορεί να του προσφέρει η πραγματικότητα<sup>14</sup>, ενώ έντονη παρουσία έχει και το στοιχείο της μεταμόρφωσης, το οποίο εντάσσεται στη λογική του διττού, αναδιπλασιασμένου κόσμου που προτείνουν τα συγκεκριμένα διηγήματα.

Η περίπτωση του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου είναι άκρως ενδιαφέρουσα, γιατί μέσα από τα κείμενά του αρχίζει να καλλιεργείται συστηματικά μια άλλη πλευρά του φανταστικού, με τον άνθρωπο να μετατοπίζεται στο κέντρο του φανταστικού σύμπαντος. Για τις ανάγκες της έρευνάς μας μελετήσαμε συστηματικά τα διηγήματα των συλλογών *Κεφάλια στη σειρά* (1934) και *Η τυφλόμυγα* (1962). Γενικά, μέσα από την ανάλυση των διηγημάτων της πρώτης συλλογής, καταλήξαμε ότι υπάρχουν συνεχή “ανοίγματα” του αφηγητή προς τον αναγνώστη, τα οποία του δίνουν την ευκαιρία να κινείται εντός και εκτός του αφηγηματικού κορμού. Ακόμη, στα διηγήματα της συλλογής αυτής γίνονται συχνές αναφορές στα στοιχεία της σκιάς, στον Άλλο και στη μεταμόρφωση η οποία αλλάζει πορεία και εσωτερικεύεται, καθώς πλέον, δεν επηρεάζεται ο άνθρωπος-σώμα, αλλά αλλάζει άρδην ό,τι βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια, δηλαδή ο έσω κόσμος του ανθρώπου. Στοιχείο αντιπροσωπευτικό της τεχνικής του Γιαννόπουλου είναι «[...] τα παρενθετικά αναπτύγματα του μύθου [...]»<sup>15</sup>. Επιπλέον, η χρήση της παρένθεσης και των αποσιωπητικών, τα οποία είδαμε και στα διηγήματα του Βουτυρά, εξυπηρετεί το θρυμματίσμα της έκφρασης και υποδηλώνει την αγωνία της ψυχής<sup>16</sup>.

Ο Γιαννόπουλος υπηρετεί το πεδίο της ψυχολογικής παρατήρησης, αφού οι πρωταγωνιστές των αφηγήσεων που μας ενδιαφέρουν, δεν είναι άνθρωποι μέσα στη δίνη εξωκοσμικών συνθηκών αλλά άτομα που κατατρύχονται από εσώτερες καταστάσεις και έρχονται αντιμέτωπα τόσο με τον εαυτό τους όσο και με τους άλλους. Στον ψυχικό τους κόσμο κυριαρχεί η σύγχυση και ο δισταγμός απέναντι σε δεδομένα της πραγματικότητας, τα οποία αδυνατούν να αντιμετωπίσουν, και επινοούν ως εκ τούτου διάφορες εξόδους φυγής. Όλα σχεδόν τα διηγήματα της συλλογής διέπονται σε έντονο βαθμό από την προσπάθεια του ήρωα να συγκροτήσει μια

ιδεολογία ως μέσο κατανόησης του κόσμου. Οι συνθήκες όμως μέσα στις οποίες ζυμώνεται η ιδεολογία αυτή, δεν ανταποκρίνονται στις επιταγές της ευθείας αναπαράστασης.

Γενικά, στα διηγήματα του Γιαννόπουλου δεν παρατηρείται διπλασιασμός του κόσμου αλλά θρυμμάτισμά του, το οποίο λαμβάνει χώρα μέσα στο άτομο. Η δεύτερη πραγματικότητα δημιουργείται μέσα στον άνθρωπο και μέσα σε αυτήν ζει ο άνθρωπος: ο άνθρωπος ζει μέσα στον άνθρωπο. Το στοιχείο του φανταστικού υπεισέρχεται στις προσπάθειες όλων σχεδόν των ηρώων των διηγημάτων να συνδιαλεχθούν με τα υπόλοιπα *Εγώ* τους, παρεισφρέει στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου και ενσαρκώνει φόβους και ελπίδες ανομολόγητες, καθιστώντας δυνατή την προβολή της πραγματικότητας που υπάρχει πέρα και έξω από το λόγο.

*Η Τυφλόμυγα* απαρτίζεται από επτά διηγήματα που κινούνται μεταξύ του μύθου, του παραμυθιού και του κόσμου της απτής πραγματικότητας, για να οδηγήσουν στον ίδιο χώρο: στον εσωτερικό άνθρωπο, εκεί όπου ο χρόνος και ο χώρος ξαναβρίσκουν τις μυθικές και αρχετυπικές τους καταβολές, εκεί όπου η ατομική κατάσταση ανάγεται σε διανθρώπινη, εκεί όπου το κάθε τι αναδύεται ως σύμβολο. Σημαντικό στοιχείο συνιστά η θεώρηση του χρόνου και του χώρου ως μεγεθών που ακολουθώντας την αντισυμβατικότητα των υπόλοιπων “υλικών” των αφηγήσεων του εξανθρωπισμένου φανταστικού, επενδύονται με νέες ιδιότητες και υπηρετούν ένα διαφορετικό σκοπό.

Ο *Εξώστης* του Νίκου Καχτίση, που αναλύεται στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους της εργασίας μας, εκφράζει την τάση προς το τέλος του εικοστού αιώνα, για περαιτέρω εξανθρωπισμό της φύσης των αφηγήσεων του φανταστικού. Η βασικότερη έννοια που μας απασχόλησε σε αυτό το κεφάλαιο είναι εκείνη του *Άλλου*, όπως και ο τρόπος με τον οποίο η συγκεκριμένη έννοια πραγματώνεται μέσα στην αφήγηση, ποιες μορφές προσλαμβάνει (τσαχαλάκι-συνταγματάρχης) και με ποιο τρόπο επιδρά στον πρωταγωνιστή και τον αναγνώστη. Η έντονη ύπαρξη και περιγραφή του *Άλλου* δεν είναι η μόνη ένδειξη ύπαρξης του φανταστικού στοιχείου· η λογοτεχνική απόδοση του χώρου και του χρόνου γίνεται με τέτοιο τρόπο που καταφάσκει την καρναβαλική απόδοση των πραγμάτων στη βάση του φανταστικού τρόπου. Αν στις αφηγήσεις του Γιαννόπουλου γίνεται σαφής η δυσλειτουργική και εφιαλτική σχέση μεταξύ των χαρακτήρων και του χώρου της καλλιτεχνικής δημιουργίας, στο έργο του Καχτίση, η σχέση αυτή εξωθεί τις καταστάσεις στα άκρα.

Το ενδιαφέρον μας στράφηκε και στην ιδιότητα της συγγραφικής πράξης στον *Εξώστη*, η οποία, καταλήγουμε, επιτελεί δυο λειτουργίες: αφενός ως όργανο λήθης (το συγγραφικό έργο μέσα από το οποίο ο συγγραφέας λίγο-λίγο αποχρωματίζεται, ανωνυμοποιείται και οδηγείται προς τον θάνατο) αφετέρου ως όργανο μνήμης (το ημερολόγιο, μέσα από το οποίο ο συγγραφέας προσπαθεί ν' ανακαλύψει το χαμένο του Εγώ). Υπάρχουν συνεπώς αντίστοιχα δύο Σ. Π., οι οποίοι όμως δεν μπορούν να διακριθούν στη διάρκεια της αφήγησης: ο πρώτος είναι εκείνος της απολογίας που λέει *γράφω* και είναι εξωδιηγητικός–αυτοδιηγητικός με βαθμό εστίασης μηδέν· ο δεύτερος είναι ο Σ. Π. του ημερολογίου, ενδοδιηγητικός (με περιορισμένη δηλαδή γνώση)-αυτοδιηγητικός με εσωτερική εστίαση.

Καταλήγουμε ότι ο Σ.Π. ως τραγικός ήρωας βρίσκεται στη δίνη διαμεσολαβήσεων, πολιορκημένος από ισχυρούς αντίπαλους, προσπαθεί να ανασυνταχθεί και να αποκτήσει πάλι την ακεραιότητά του· πρόκειται για έναν καφκικό, θα λέγαμε, ήρωα που αναλαμβάνει ο ίδιος την υπεράσπιση του, ώστε να μπορέσει να "ξαναγράψει" ολογράφως το όνομα του έστω και μέσα από την αθέμιτη παρέμβασή του σε λόγους άλλων (περίπτωση συνταγματάρχη) ή και δικούς του (περίπτωση Σ.Π. - ήρωα). Ο Σ.Π. αντιπροσωπεύει το δυϊσμό του ήρωα στην νεοελληνική, πεζογραφική εκδοχή του, σε ένα κείμενο που εν τέλει εντάσσεται αφηγηματικά και υφολογικά, στις σύγχρονες αφηγήσεις του φανταστικού.

- 
- <sup>1</sup> Jackson, Rosemary, *Fantasy: Literature of Subversion*, Routledge, Λονδίνο – Νέα Υόρκη 1981, 25
- <sup>2</sup> Collins, R. A., «Prefatory Note», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Wesport – Λονδίνο 1995
- <sup>3</sup> Latham R. A. – Collins R. A., «Preface», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, xii (xi-xii)
- <sup>4</sup> Vax, Louis, *L' Art et la Littérature fantastiques*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1974, 5-6
- <sup>5</sup> Bessiere, Irene, *Le récit fantastique: la poétique de l' incertain*, Librairie Larousse, Παρίσι 1974, 10, 12
- <sup>6</sup> Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), Αριστεά Παρίση (μετφρ.), εκδόσεις Οδυσσεάς, Αθήνα 1991, 210
- <sup>7</sup> Ο.π., 211
- <sup>8</sup> Τσίρκας, Στρατής, «Ο διηγηματογράφος Δημοσθένης Ν. Βουτυράς» (1948), 43 (28-48)
- <sup>9</sup> Γκόρπας, Θωμάς, *Περιπετειώδες κοινωνικό και μαύρο νεοελληνικό αφήγημα*, τόμ. Α', Σίσυφος, Αθήνα 1981, 22
- <sup>10</sup> Παπαλεοντίου, Λευτέρης, «Οι παράλληλοι δρόμοι του Δημοσθένη Βουτυρά και του Νίκου Νικολαΐδη», *Ελίτροχος*, τεύχ. 13, 1998, 80-81 (76-84)
- <sup>11</sup> Σαχίνης, Απόστολος, [Αιμ. Χουρμούζιος, *Αναζητήσεις*, εκδ. Ίκαρος, (1945)], *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχ. 40, 1958, 216-221 (220)
- <sup>12</sup> Γκόλφης, Ρήγας, «Δ. Βουτυρά: «Ο Λαγκάς και άλλα διηγήματα. Αλεξάντρεια 1915. Έκδοση του περιοδικού «Γράμματα» (1916), 468 (467-468)
- <sup>13</sup> Τσοκόπουλος, Βάσις, «Εισαγωγή», *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσις Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 14 (11-28)
- <sup>14</sup> Καραντώνης Δημήτρης, «Ανάμεσα σ' όνειρο και πραγματικότητα», *Νέα Εστία*, τεύχ. 755, Αθήνα 1958, 4 (4-6)
- <sup>15</sup> Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ., «Αλκ. Γιαννόπουλος», *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, τόμ. Β', εκδόσεις «Αετός», Αθήνα 1943, 224 (222-225)
- <sup>16</sup> Σαχίνης, Απόστολος, «Αλκ. Γιαννόπουλος», *Νέοι πεζογράφοι: είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας: 1945-1965*, βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα <sup>3</sup>1984, 34 (25-40)

Έλενα Ματσούγγου

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Έλενα Ματσούγγου

## Α΄ ΚΕΙΜΕΝΑ

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το ερημόσπιτο», *Ο Λαγκάς και άλλα διηγήματα* (1903), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 149-154.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Ο πεθαμένος φίλος», *Παπάς ειδωλολάτρης και άλλα διηγήματα* (1920), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 223-239.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Παπάς ειδωλολάτρης», *Παπάς ειδωλολάτρης και άλλα διηγήματα* (1920), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 324-359.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Η μαύρη φορεσιά», *Μακριά απ' τον κόσμο και άλλα διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Γ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995, 203-213.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Η πόλη της κατάρας», *Τριανταδύο διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 78-81.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Μακριά απ' τον κόσμο», *Μακριά απ' τον κόσμο και άλλα διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Γ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995, 97-132.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Μάχη φαντασμάτων», *Μακριά απ' τον κόσμο και άλλα διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Γ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995, 223-226.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Μετά το κακό», *Τριανταδύο διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 117-120.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Οι τρεις γριές», *Τριανταδύο διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 34-41.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Ο καταραμένος δρόμος», *Τριανταδύο διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 187-190.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το κούφιο δέντρο», *Μακριά απ' τον κόσμο και άλλα διηγήματα* (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Γ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995, 227-231.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Η μαγεμένη λίμνη», *Διωγμένη αγάπη και άλλα διηγήματα* (1923), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Δ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 265-270.



Βουτυράς, Δημοσθένης, «Μαγεμένη ενθύμηση», *Διωγμένη αγάπη και άλλα διηγήματα* (1923), *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσις Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Δ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 181-199.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Να φοβάσαι», *Φως στο σκοτάδι και άλλα διηγήματα* (1923), *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσις Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Δ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 374-377.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το καράβι του θανάτου», *Διωγμένη αγάπη και άλλα διηγήματα* (1923), *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσις Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Δ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 220-229.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το στοιχείο», *Διωγμένη αγάπη και άλλα διηγήματα* (1923), *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσις Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Δ΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 209-219.

Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, *Κεφάλια στη σειρά*, έκδοση «Μακεδονικών Ημερών», Θεσσαλονίκη 1934.

Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, *Η τυφλόμυγα*, Δίφρος, Αθήνα 1962.

Καχτίσης, Νίκος, *Ο Εξώστης*, (1964), Στιγμή, Αθήνα 1985.

## Β' ΠΗΓΕΣ

### 1) ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

Γοργίας, «Ελένης Εγκώμιον», *Η Αρχαία Σοφιστική*, Ν.Μ. Σκουτερόπουλος (επιμέλ.), Π. Καλλιγιάς (μετφρ.-σχόλ.), Γνώση, Αθήνα 1991.

Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους – Κρίτων*, Θανάσης Σαμαράς (εισαγ.- μετφρ.- σχόλ.), Εκδόσεις Ζήτηρος, Θεσσαλονίκη 2003.

Πλάτων, *Γοργίας, ή, Περί ρητορικής*, Μεταφραστική Ομάδα Κάκτου (εισαγ.-μετφρ.-σχόλ.), Κάκτος, Αθήνα 1993.

Πλάτων, *Ευθύφρων*, Ν.Μ. Σκουτερόπουλος (εισαγ.-μετφρ.-σχόλ.), Καρδαμίτσα, Αθήνα 1982.

Πλάτων, *Ιων*, Παύλος Καλλιγιάς (εισαγ.), Ν. Μ. Σκουτερόπουλος (μετφρ.), εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα 2002.

Πλάτων, *Κρατύλος ή περί ορθότητος ονομάτων, λογικός*, Γιώργος Κεντρωτής (εισαγ.- μετφρ.-σχόλ.), Πόλις, Αθήνα 2001.

Πλάτων, *Μένων*, Έλλη Λαμπρίδη (εισαγ.-μετφρ.), Πάπυρος, Αθήνα 1938.

Πλάτων, *Νόμοι*, Γιώργος Κουσούνελος (μετφρ.), Βίκυ Αναστασοπούλου (εισαγ.- επιμέλ. –σχόλ.), Κάκτος, Αθήνα 1992.

Πλάτων, *Πολιτεία ή περί δικαίου, πολιτικός*, Κ.Δ. Γεωργούλης (εισαγ.-σχόλ.-μετφρ.), εκδόσεις Σιδέρης, Αθήνα 2<sup>η</sup>1963.

Πλάτων, *Πολιτικός ή περί της βασιλείας*, Ορέστης Περδικίδης (εισαγ.- επιμέλ.- σχόλ.), Κάκτος, Αθήνα 1993.

Πλάτων, *Συμπόσιον ή περί έρωτος*, Ηλέκτρα Ανδρεάδη (εισαγ.-σχόλ.-μετφρ.), Κάκτος, Αθήνα 1991.

Πλάτων, *Τίμαιος ή περί φύσεως*, Ορέστης Περδικίδης (εισαγ.- επιμέλ.- σχόλ.), Κάκτος, Αθήνα 1993.

Πλάτων, *Φαίδρος ή περί έρωτος*, Δημ. Δ. Τσιλιβέρδης (εισαγ.-σχόλ.-μετφρ.), Κάκτος, Αθήνα 1993.

Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, Σίμος Μενάρδου (μετφρ.), Ιωάννης Συκουτρής (εισαγ.-σχόλ.), Ακαδημία Αθηνών – Ελληνική Βιβλιοθήκη/Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα χ.χ

Λογγίνος, Διονύσιος, *Περί Ύψους*, Μ.Ζ. Κοπιδάκης (ερμηνευτική απόδοση), Κείμενα Ελληνικά, Ηράκλειο 1990.

Στράβων, *Γεωγραφικά*, Loeb Classical Library, Horace Leonard Jones (μετφρ.), Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – Λονδίνο 1917.

Πλούταρχος, «Πώς δει τον νέον ποιημάτων ακούειν» (Audiendis Poetis), *Ηθικά*, Αντώνιος Κατσούρος (εισαγ.- μετφρ. -σχόλ.), Εκδοτικός οίκος Ι.Ν. Ζαχαροπούλου, Αθήνα 1957.

Αλμπέρτι, Λεόν Μπαττίστα, *Περί Ζωγραφικής*, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (εισαγ.-μετφρ.-σχόλ.), εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1993.

Melville, Herman, *Μόμπι – Ντικ ή Η φάλαινα* (1851), Α.Κ. Χριστοδούλου (μετφρ.), Gutenberg, Αθήνα <sup>2</sup>1991.

De Maupassant, Guy, *Ο Οξαποδός και άλλες ιστορίες τρόμου και τρέλας* (*Le Horla* (1887), Στρατής Πασχάλης (ελληνική απόδοση), εκδόσεις Ίκαρος, Αθήνα 1992.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το κακούργημα του ιερέως» (1900), *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 411-413.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Παραρλάμα», *Ο Λαγκάς και άλλα διηγήματα* (1903), *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 139-142.

Κάφκα, Φραντς, «Η μεταμόρφωση» (1915), *Η Μεταμόρφωση, Ο Πύργος, Αμερική*, Β. Τομανάς (μετφρ.), Μ. Blanchot (εισαγ.), Εξάντας, Αθήνα 1989.

Κάφκα, Φραντς, *Αφορισμοί* (1917-1920), Γιώργος Ίκαρος Μπαμπασάκης (μετφρ.), εκδόσεις Ερατώ, Αθήνα 1997.

Κάφκα, Φραντς, «Το κτίσμα», *Η σιωπή των σειρήνων και άλλα διηγήματα*, Γ. Κώνστα (μετφρ.), Εκδοτικός οίκος Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1990, 117-170.

Κάφκα, Φραντς, *Η Δίκη* (1925), Αλεξ. Κοτζιάς (μετφρ.), Ηριδανός, Αθήνα [χ.χ.].

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Τροφή στο θάνατο», *Τροφή στο θάνατο* (1926), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. ΣΤ΄, Εκδόσεις «Παραρλάμα», Αθήνα 2009, 139-158. [υπό έκδοση]

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Η γατούλα», *Μέσα στην κόλαση* (1927), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. ΣΤ΄, Εκδόσεις «Παραρλάμα», Αθήνα 2009, 401-406. [υπό έκδοση]

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Μέσ' τους ανθρωποφάγους», *Μέσ' τους ανθρωποφάγους κι' άλλα διηγήματα*, εκδότης Ι.Δ. Κολλάρος και ΣΙΑ/ βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1928, 3-20.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Ο καταραμένος», *Μέσ' τους ανθρωποφάγους κι' άλλα διηγήματα*, εκδότης Ι.Δ. Κολλάρος και ΣΙΑ/ βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1928, 78-95.

Βουτυράς, Δημοσθένης, *Από τη Γη στον Άρη*, Αθήνα 1929.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το μαύρο βώδι», *Ανάσταση νεκρών και άλλα διηγήματα*, Αθήνα 1929, 77-81.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Αγορά καρδιών», *Η Επανάσταση των ζώων και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός οίκος Δημητρακάκου Α.Ε., εν Αθήναις 1931, 16-23.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Επανάσταση των ζώων», *Η Επανάσταση των ζώων και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός οίκος Δημητρακάκου Α.Ε., εν Αθήναις 1931, 1-7.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Ο νέος άνθρωπος», *Η Επανάσταση των ζώων και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός οίκος Δημητρακάκου Α.Ε., εν Αθήναις 1931, 156-167.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Το σαράκι της ανθρωπότητας», *Η Επανάσταση των ζώων και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός οίκος Δημητρακάκου Α.Ε., εν Αθήναις 1931, 66-78.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Υστερα από εκατομμύρια χρόνια», *Υστερα από εκατομμύρια χρόνια και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός οίκος Πέτρου Δημητράκου Α.Ε., Αθήναις 1932, 1-11.

Βουτυράς, Δημοσθένης, *Τα σύμβολα στα όνειρα. Όνειρα ψυχή*, εκδοτικός οίκος Δημητράκου Α.Ε., Αθήναις 1933.

Βουτυράς, Δημοσθένης, *Κάλπικοι Πολιτισμοί*, έκδοσις εφημερίδος «Ανεξάρτητος», Αθήναις 1934.

Βουτυράς, Δημοσθένης, «Μιλούν και οι νεκροί;», *Μιλούν και οι νεκροί;*, Η βιβλιοθήκη των Αθηνών, Αθήναις 1934, 3-6.

Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, *Η ηρωική περιπέτεια*, Θεσσαλονίκη 1938.

Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, *Το δάσος με τους πιθήκους*, Γλάρος, Αθήνα 1944.

Καχτίσης, Νίκος, *Ποιοι οι φίλοι – Η ομορφάσχημη – Το Ενύπνιο* (1959, 1960, 1960), Στιγμή, Αθήνα <sup>3</sup>1986.

Καχτίσης, Νίκος, *Η περιπέτεια ενός βιβλίου* (1965), Αθήνα, Στιγμή 1985.

Καχτίσης, Νίκος, *Ο ήρωας της Γάνδης* (1967), Αθήνα, Κέδρος 1997.

Ντοστογιέφσκι, Φιοντορ, *Το Υπόγειο* (1964), Κοραλία Μακρή (μετφρ.), Γκοβόστης, Αθήνα [χ.χ.].

Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, *Επτά αστάθμητα διηγήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1974.

Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης, *Η συνέλευση, επτά παράδοξα διηγήματα*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1981.

## 2) ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

Fracastoro, Girolamo, *Turrius, sive de poetica dialogus*, Ruth Kelso (μετφρ.), University of Illinois Studies in Language and Literature, τόμ. IX, Urbana 1924.

Diogenes Laertius, *Lives of eminent philosophers*, R. D. Hicks (μετφρ.), τόμ. II (I-V), Harvard University Press, Cambridge – Λονδίνο<sup>8</sup>1991.

Philodemus, *On Poems: book I*, Richard Janko (μετφρ.-εκδ.-σχόλ.), Oxford University Press, Oxford 2000.

Philostratus, *The life of Apollonius of Tyana*, Christofer P. Jones ((μετφρ.-εκδ.), books V-VIII (VI), Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – Λονδίνο 2005.

Minturno, Antonio, *De poeta* (1559), W. Fink (εκδ.), Μόναχο 1970

## Γ' ΜΕΛΕΤΕΣ

### 1) ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

Αγγελάτος, Δημήτρης, «Εντός και εκτός της *Αληθοφάνειας* η θεωρία και η κριτική του διηγήματος στο β' ήμισυ του 19<sup>ου</sup> αιώνα», *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες Θεωρία-Γραφή-Πρόσληψη*, Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού – Σοφία Ντενίση (επιμέλ.), Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας - εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2009, 29-43.

Αγγελάτος, Δημήτρης, «Η σάτιρα: ένας ειδολογικός χαμαιλέων», *Σύγκριση*, τεύχ. 14, (2003) 21-45.

Αγγελάτος, Δημήτρης, «Το “μή ύφος-ύφος”, οι περιπέτειες της εσωτερικότητας και η διαρκής παροντική δίνη. Ο ήρωας της Γάνδης(1967)», *Νέα Εστία* 153, τεύχ. 1755(Απρίλιος 2003) 642-659.

Αγγελάτος, Δημήτρης, *Η “φωνή” της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, «Νέα Σύνορα»-Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1997.

Αθανασόπουλος, Βαγγέλης, *Οι Μάσκες του Ρεαλισμού: εκδοχές του νεοελληνικού αφηγηματικού λόγου*, τόμ. Β', Καστανιώτης, Αθήνα 2003.

- Αλεξίου, Στυλιανός, «Δημοσθένης Βουτυράς», *Αφιέρωμα στον Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο*, εκδόσεις Αθ. Γιαννόπουλου, Θεσ/νίκη-Αθήνα 1990, 25-33.
- Αλεξίου, Στυλιανός, «Πρωτότυπος διηγηματογράφος: η ανάγκη για επανεκτίμηση του έργου του Δημοσθένη Βουτυρά», *Επτά Ημέρες – Η καθημερινή*, 8 Νοέμβ. 1998, 6-9.
- Αλήτης, Πέτρος, «Δημοσθένης Βουτυράς» (1917), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 449-468.
- Ανθίας, Τεύκρος, «Ο Δημοσθένης Βουτυράς: ένας κορυφαίος Έλληνας διηγηματογράφος- Στη φιλολογική ταβέρνα, μια απλή ζωή – Το έργο του: κοινωνική ανατομία», εφημ. *Πρωινή*, 16 Σεπτ. 1934.
- Βαγενάς, Νάσος, «Ο πίθηκος Ξούθ» (1994), *Η ειρωνική γλώσσα: κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, εκδόσεις Στιγμή, Αθήνα 1994, 199-225.
- Βάλσας, Μίμης, «Το νεοελληνικό πνευματικό κίνημα» (1920), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 510-512.
- Βαρίκας Βάσος, «Δημοσθένης Βουτυράς», εφημ. *Τα Νέα*, 1951.
- Βαρίκας, Βάσος, «Νέα πεζογραφήματα: Αλκ. Γιαννόπουλος: «Τυφλόμυγα (Διηγήματα). Ζερμαίν Μαμαλάκη: «Το χρυσό λιοντάρι» (1963), *Συγγραφείς και Κείμενα: 1961-1965*, τόμ. Α', Εκδοτική Ερμής, Αθήνα 1975, 146-147.
- Βασαρδάνη, Βέρα, «Δημοσθένης Βουτυράς», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο (1900-1914)*, τόμ. Γ', Σοκόλης, Αθήνα 1997, 280-322.
- Βασαρδάνη, Βέρα, «Ελκυστική θεματογραφία: αντλούσε τα θέματά του από όλη την γκάμα της ανθρώπινης και της κοινωνικής ζωής», *Επτά Ημέρες – Η καθημερινή*, 8 Νοέμβ. 1998, 11-14.
- Βουτουρής, Παντελής, «Η στρατηγική του “φανταστικού” στην πεζογραφία του Νίκου Καχτίτση», *Εντευκτήριο* 35 (Μάρτης 1996) 63-70.
- Βουτυράς, Δημοσθένης, «Η Αυτοβιογραφία του», *Νέα Εστία*, τεύχ. 755, Αθήνα 1958, 9-12.
- Βρεττάκος, Νικηφόρος «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος», *Τετράδια Ευθύνης*, τεύχ. 31 [=Αφιέρωμα: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Κρησ εποίει: τετρακόσια πενήντα χρόνια της γέννησής του (1991)] 9.
- Βρισιμιτζάκης, Γιώργος, «Δημοσθένης Βουτυράς»(1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 512-515.
- Jakobson, Roman, «Η δεσπόζουσα», *Δοκίμια για τη γλώσσα της Λογοτεχνίας*, Άρης Μπερλής (μετφρ.), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1998, 115-121.
- Γιαλούρης, Αντώνης, «Ο διηγηματογράφος Δημοσθένης Βουτυράς (κριτικό σημείωμα)», *περιοδ. Ο λόγος*, (Απρίλης 1922) 247-264.
- Γιούρης, Ηλίας, «Σημεία, ενδείξεις, ερμηνείες: ο διαφορούμενος κόσμος του Ν. Καχτίτση», *Νέα Εστία* 153 τεύχ. 1755 (Απρίλ. 2003) 567-599.

Γκόλφης, Ρήγας, «Δ. Βουτυρά: «Ο Λαγκάς και άλλα διηγήματα. Αλεξάντρεια 1915. έκδοση του περιοδικού «Γράμματα» (1916), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 467-468.

Γκόρπας, Θωμάς, *Περιπετειώδες κοινωνικό και μαύρο νεοελληνικό αφήγημα*, τόμ. Α', Σίσυφος, Αθήνα 1981.

Δανιήλ, Γιώργος, *Αίγλη και άγχος: το έργο του Νίκου Καχτίση 1926-1970, μελέτες, ανέκδοτα κείμενα, εικόνες*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1986.

Δημητρακάκης, Γιάννης, «Ο αναξιόπιστος εξομολογούμενος. Αφήγηση και ύφος στον Εζώστη του Ν. Καχτίση», *Νέα Εστία* 153 τεύχ. 1755 (Απρίλιος 2003) 600-633.

Genette, Gérard, *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο*, Μήνα Πατεράκη – Γαρέφη (μετφρ), Εκδόσεις Εστία, Αθήνα 2001.

Ζιράρ, Ρενέ, *Ρομαντικό Ψεύδος και Μυθιστορηματική Αλήθεια* (1961), Κατερίνα Κολλέτ (μετφρ), Ίνδικτος Αθήνα 2001.

Ηλιοπούλου – Ρογκαν, Ντόρα «Ο Γκρέκο και το σύνδρομο της ένταξής του», *Τετράδια Ευθύνης*, τεύχ. 31 [=Αφιέρωμα: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Κρης εποίει: τετρακόσια πενήντα χρόνια της γέννησής του (1991)] 43-47.

*Θεωρία Λογοτεχνίας Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών* (1966), Η. Π. Νικολούδης (μετφρ.), Τσβετάν Τοντόροφ (επιμέλ.), Ρομάν Γιάκομπσον (πρόλ.), Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1995.

Καζαντζής, Τόλης, *Η πεζογραφία της Θεσσαλονίκης: 1912-1983, (Μελετήματα) 1966-1991*, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1991.

Camus, Albert, *Ο μύθος του Σίσυφου: δοκίμιο πάνω στο παράλογο* (1942), Βαγγ. Χατζηδημητρίου (μετφρ.), Εκδόσεις Μπουκουμάνη, Αθήνα 1973.

Καραντώνης, Δημήτρης, «Άλκης Γιαννόπουλος: Κεφάλια στη σειρά», *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, εκδόσεις Φέξη, Αθήνα 1962, 261-266.

Καραντώνης, Δημήτρης, «Ανάμεσα σε όνειρο και πραγματικότητα», *Νέα Εστία*, τεύχ. 755, Αθήνα 1958, 4-6.

Καστοριάδης, Κορνήλιος, *Η φανταστική θέσμιση της κοινωνίας* (1975), Σωτήρης Χαλίκιας – Γιούλη Σπαντιδάκη – Κώστας Σπαντιδάκης (μετφρ.), Εκδόσεις Ραππα, Αθήνα 1985.

Καχτίσης, Νίκος, [Επιστολή στον Αλκ. Γιαννόπουλο, 1961], *Ευθύνη* 115 (Ιούλης 1981) 375-378.

Καχτίσης, Νίκος, «Τρία γράμματα στο Θανάση Εξαρχόπουλο», Θ. Εξαρχόπουλος (πρόλ.), *Νέα Εστία* 153, τεύχ. 1755 (Απρίλιος 2003) 555-566.

Κεχαγιά-Λυπουρλή, Αγλαία, «Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τόμ. Γ', εκδόσεις Σοκόλης, Αθήνα 1992, 92-114.

Κωστίου, Κατερίνα, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής: σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα <sup>2</sup>2005.

Κοτζιούλας, Γιώργος, *Δημοκρατία*, περ. Β', φύλλο 4, 3 Ιουλίου 1932.

Κουκούλας, Λέων, «Εξ αφορμής της «Ζωής αρρωστημένης» (1921), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995, 515-532.

Κούντερα, Μίλαν, *Η τέχνη του μυθιστορήματος. Δοκίμιο*, Φ. Δ. Δρακονταειδής (μετφρ.), Εστία, Αθήνα <sup>4</sup>1988.

Κούντερα, Μιλάν, *Ο πέπλος: δοκίμιο σε επτά μέρη* (2005), Γιάννης Η. Χάρης (μετφρ.), Ι. Δ. Κολάρου και Σιας Α.Ε., Αθήνα 2005.

Κούντερα, Μίλαν, *Οι προδομένες διαθήκες* (1993), Γιάννης Η. Χάρης (μετφρ.), Βιβλιοπωλείον την Εστίας, Αθήνα <sup>4</sup>2003.

Λειβαδίτης, Τάσος, «Η ποίηση της ήττας: ένα θέμα για διερεύνηση», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Σεπτέμβριος 1966, 132-136.

Μαλακάσης, Μιλτιάδης, «Ποιος ο: Δημοσθένης Βουτυράς» (1934), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 508-511.

Μάμφορντ, Λιούις, *Οι μεταμορφώσεις του ανθρώπου* (1956), Βασ. Τομανάς (μετφρ.), Νησίδες, Σκόπελος 1998.

Μαραγκόπουλος, Άρης, «Η μαύρη γοητεία του Βουτυρά», *Η Καθημερινή*, εφημ, 1998, 22.

Μουλλάς, Παναγιώτης, *Ο χώρος του εφήμερου: στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2007.

Blanchot, Maurice, *Ο χώρος της λογοτεχνίας* (1955), Δημ. Δημητριάδης (εισαγ.-μετφρ.), Εξάντας, Αθήνα 1970.

Bakhtin, M. M., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (1963), Αλεξάνδρα Ιωαννίδου (μετφρ.), Β. Χατζηβασιλείου (πρόλογ.), Πόλις, Αθήνα 2000.

Μπέκετ, Σάμουελ, *Για τον Μαρσέλ Προύστ* (1930), Κατερίνα Αγγελάκη-Ρούκ (μετφρ.), εκδόσεις Ερμείας, Αθήνα χ.χ.

Bertaux, Emile, «Σχόλια για τον Γκρέκο», *Τετράδια Ευθύνης*, Σούλα Νικολοπούλου (μετφρ.), τεύχ. 31 [=Αφιέρωμα: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Κρης εποίει: τετρακόσια πενήντα χρόνια της γέννησής του (1991)] 141-147.

Νιρβάνας, Παύλος, «Nicolas Segur (N. Επισκοπόπουλος)» (1933), Νικόλαος Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989, 151-167.

Νιρβάνας, Παύλος, «Ένας διηγηματογράφος» (1920), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 469-472.

- Νιρβάνας, Παύλος, «Ο άνθρωπος-διήγημα» (1924), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 519-521.
- Ντουνιά, Χριστίνα, «Ο Ε. Α. Πόε και το ελληνικό «παράξενο» διήγημα», *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες Θεωρία-Γραφή-Πρόσληψη*, Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού – Σοφία Ντενίση (επιμέλ.), Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας - εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2009, 390-404.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, «Νικόλαος Επισκοπόπουλος παιδικές και νεανικές αναμνήσεις» (1946), Νικόλαος Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989, 169-188.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, «Νικόλαος Επισκοπόπουλος» (1895), Νικόλαος Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989, 135-146.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, «Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς» (1958), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 478-508.
- Ξεφλούδας, Στέλιος, «Κριτική για τα Κεφάλια στη σειρά», *Μακεδονικές Ημέρες*, Νοέμβρ. – Δεκ. 1934, 279-280.
- Παλαμάς, Κωστής, «Ν. Επισκοπόπουλου: «Τα διηγήματα του Δειλινού» (1899), Νικόλαος Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989, 147-150.
- Παλαμάς, Κωστής, «Διηγηματική λογοτεχνία» (1903), *Άπαντα*, τόμ. 6, Εκδόσεις Γκοβόστη, χ.χ., 422- 428.
- Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ., «Δημοσθένη Βουτυρά: «Το γκρέμισμα των θεών και άλλα διηγήματα» (1922), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Γ', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1995, 390-391.
- Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ., «Αλκ. Γιαννόπουλος», *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, τόμ. Β', εκδόσεις «Αετός», Αθήνα 1943, 222-225.
- Παπαλεοντίου, Λευτέρης, «Οι παράλληλοι δρόμοι του Δημοσθένη Βουτυρά και του Νίκου Νικολαΐδη», *Ελίτροχος*, τεύχ. 13, 1998, 76-84.
- Παρορίτης, Κώστας, «Το πρόβλημα Βουτυρά» (1924), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε', Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 469-483.
- Πέρκας, Νικόλαος, [εφημ. *Ελληνικήν* (1928)], *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχ. 40, 1958, 216-221 (218).
- Πολιτάρχης Γ. Μ., *Πρόσωπα και Ιδέες: Παλαμάς, Βουτυράς, Ουράνης, Πόρφυρας, Καραγάτσης, Κοτζιούλας και άλλα δοκίμια*, εκδόσεις Το ελληνικό βιβλίο, Αθήνα 1963, 85-96.
- Πολίτης, Λίνος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2<sup>η</sup> 1998.
- Ράμφος, Στέλιος, *Μίμησις εναντίον Μορφής: εξήγησις εις το Περί Ποιητικής του Αριστοτέλους*, Αρμός, Αθήνα 1992-1993.



- Ricoeur, Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία* (1979), Βαγγ. Αθανασόπουλος (μετφρ.), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.
- Σαχίνης, Απόστολος, [Αιμ. Χουρμούζιος, *Αναζητήσεις*, εκδ. Ίκαρος, (1945)], *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχ. 40, 1958, 216-221 (220).
- Σαχίνης, Απόστολος, «Αлк. Γιαννόπουλος», *Νέοι πεζογράφοι: είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας: 1945-1965*, βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα <sup>3</sup>1984, 25-40.
- Σεφφέρ, Ζαν-Μαρί, *Τι είναι λογοτεχνικό είδος;* (1989), Αλέξανδρος Ν. Ακριτόπουλος (μετφρ.), Εκδόσεις Ηρόδοτος, Θεσσαλονίκη 2000.
- Σκίπης, Σωτήρης, «Δημοσθένης Βουτυράς» (1919), *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 471-477.
- Σταρομπίνσκι, Ζαν, «Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, τεύχ. 1724, Ιούνιος 2000, 852-868.
- Σταυρόπουλος, Γ., «Ο θρήνος των βοδιών» (1923), *Απαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιας Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 524-526.
- Ταλέκ, Ελέν, «Η ανασύσταση του πραγματικού στο έργο του Βουτυρά: ένας υποκειμενικός ρεαλιστής», Βέρα Βασαρδάνη (μετφρ.), *Διαβάζω*, αριθμ. 298, 1992, 34-36.
- Τερζάκης, Άγγελος, «Μικρή κριτική ανθολογία» [*Νέα Εστία*, τεύχ. 190, (1934)], *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχ. 40, 1958, 216-221 (220).
- Τερζάκης, Άγγελος, «Δημοσθένης Βουτυράς», *Νέα Εστία*, αριθμ. 190, 1934, 1015-1022.
- Τζιόβας, Δημήτρης, «Εισαγωγή», Πιτζιπίος, Ιάκωβος.Γ., *Η Ορφανή της Χίου ή ο θρίαμβος της αρετής. Ο Πίθηκος Ξούθ ή τα ήθη του αιώνας*, Δημήτρης Τζιόβας (επιμέλ.), Νεοελληνική Βιβλιοθήκη-ιδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1995, 9-86.
- Τζιόβας, Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης: από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα* (1993), Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα <sup>2</sup>2002.
- Thomson, Philip, *Το Γκροτέσκο (Η γλώσσα της Κριτικής)* (1972), Ιουλία Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου (μετφρ.), εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1984.
- Τονέ, Ανρί, «Το φανταστικό στη νεοελληνική λογοτεχνία: η περίπτωση του Δημοσθένη Βουτυρά», Βέρα Βασαρδάνη (μετφρ.), *Διαβάζω*, αριθμ. 298, Αθήνα 1992, 37- 44.
- Τοντόροφ, Τσβετάν, «Ο Γκαίτε περί Τέχνης», Μήνα Πατεράκη – Γαρέφη (μετφρ.), *Νέα Εστία*, τεύχ. 1721, Μάρτιος 2000, 351-372.
- Τοντόροφ, Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), Αριστέα Παρίση (μετφρ.), εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1991.
- Τσίρκας, Στρατής, «Κριτική για τον Εξώστη και την Περιπέτεια ενός βιβλίου» (1965), Παπαδημητράκοπουλος, Η.Χ., «Νίκος Καχτίτσης», *Η μεταπολεμική πεζογραφία · Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67'*, Σοκόλης, Αθήνα 1988, 8-28.

- Τσίρκας, Στρατής, «Ο διηγηματογράφος Δημοσθένης Ν. Βουτυράς», *Αλεξανδρινή Λογοτεχνία*, Αλεξάνδρεια 1948, 28-48.
- Τσιρόπουλος, Κώστας Ε., «Ζωή και Ζωγραφική παράδοση: σχόλια για τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο», *Τετράδια Ευθύνης*, τεύχ. 31 [=Αφιέρωμα: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Κρης εποίει: τετρακόσια πενήντα χρόνια της γέννησής του (1991)] 84-93.
- Τσοκόπουλος, Βάσιος, «Εισαγωγή» (1993), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιος Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Α΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 21-50.
- Τσοκόπουλος, Βάσιος, «Εισαγωγή», *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιος Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 11-28.
- Τσοκόπουλος, Βάσιος, «Εισαγωγή», *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιος Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Β΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1994, 11-21.
- Τσοκόπουλος, Βάσιος, «Εισαγωγή», Βάσιος Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. Ε΄, Εκδόσεις Δελφίνι, Αθήνα 1996, 11-28.
- Τσοκόπουλος, Βάσιος, «Η μετάβαση από την ύπαιθρο στην πόλη: Ιστορικές παράμετροι του έργου του Δ. Βουτυράς», *Διαβάζω*, αριθμ. 298, Αθήνα 1992, 27-30.
- Φαβρ, Κριστόφ, «Μικρή κριτική ανθολογία» [Επιστολή προς τον Βουτυρά (1929)], *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχ. 40, 1958, 216-221 (218).
- Φράγκος, Αναστάσιος, «Δημοσθένης Βουτυράς» (1927), *Άπαντα: Δημοσθένης Βουτυράς*, Βάσιος Τσοκόπουλος (πρόλ. – επιμέλ.), τόμ. ΣΤ΄, Εκδόσεις «Παραρλάμα», Αθήνα 2009, 435-444.
- Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: τέσσερα δοκίμια*, Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης (εισαγ.), Μαρτζέτα Γεωργουλέα (πρόλ.-μετφρ.-επιμέλ.), Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1996.
- Halliwel, Stephen, «Απόλαυση, κατανόηση και συναίσθημα στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη», *6+1 δοκίμια για την Ποιητική του Αριστοτέλη*, Amelie Oksenberg Rorty (εισαγ.), Κατερίνα Χατζοπούλου (μετφρ.), Δανιήλ Ι. Ιακώβου (επιμέλ.), εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2006, 113-143.
- Halliwel, Stephen, «Επίλογος: η Ποιητική και οι ερμηνευτές της», *6+1 δοκίμια για την Ποιητική του Αριστοτέλη*, Amelie Oksenberg Rorty (εισαγ.), Κατερίνα Χατζοπούλου (μετφρ.), Δανιήλ Ι. Ιακώβου(επιμέλ.), εκδόσεις Βάνιας, Αθήνα 2006, 187-210.
- Χάρης, Πέτρος, «Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου: «Κεφάλια στη σειρά», *Νέα Εστία*, τεύχ. 204, Ιούνιος 1935, 548-549.
- Χάρης, Πέτρος, «Το διήγημα, ο Βουτυράς και η ελληνική κριτική», *Νέα Εστία*, τεύχ. 755, Αθήνα 1958, 61-68.
- Χατζηβασιλείου, Βαγγέλης, «Ένα λογοτεχνικό εργαστήριο εικοσιτετράωρης λειτουργίας», *Νέα Εστία* 153, τεύχ. 1755 (Απρίλιος 2003) 660-666.
- Χατζίνης, Γιάννης, «Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου: «Κεφάλια στη σειρά», έντεκα διηγήματα», *Νέα Εστία*, τεύχ. 1068 [Ιανουάριος 1972], 65-66.

Χατζίνης, Γιάννης, «Νίκου Καχίτση: “Ο Εξώστης”, “Η περιπέτεια ενός βιβλίου”», *Νέα Εστία* 78, τεύχ. 922 (Δεκέβρης 1965) 1597.

Huizinga, Johan, *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo Ludens)* (1939), Στέφανος Ροζάνης – Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος (μετφρ.), Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1989.

## 2) ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Press, Oxford 1971.

Altridge, Derek (επιμέλ.), *Jacques Derrida: Acts of Literature*, Routledge, Νέα Υόρκη-Λονδίνο 1991.

Antosh, Ruth B., «Michel Tremblay and the Fantastic of Violence», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 17-22.

Asmis, Elisabeth, «Plato on Poetic creativity», *The Cambridge Companion to Plato*, Richard Kraut (εκδ.), Cambridge University Press, Cambridge 1992, 338-364.

Attebery, Brian, «The Politics (if any) of Fantasy», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Editions, Westport – Λονδίνο 1995, 1-11.

Bailin, Sharon, «Invenzione e Fantasia: The (Re) Birth of Imagination in Renaissance Art», *Interchange: A Quarterly Review of Education*, τεύχ. 36, αριθμ. 3 (Σεπτέμβριος 2005) 257-273.

Baker – Smith, Dominic, «Juan Vives and the Somnium Scipionis», *Classical Influences on European Culture a.d. 1500-1700*, R.R. Bolgar (εκδ.), Cambridge University Press, Cambridge 1976, 239-244.

Bakhtin, M. M., «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: notes towards a Historical Poetics» (1937-1938), *The Dialogic Imagination: Four Essays* (1981), 84-258.

Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination: Four Essays* (1981), Caryl Emerson and Michael Holquist (μετφρ.), University of Texas Press, Austin 1981.

Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World* (1968), Helene Iswolsky (μετφρ.), Indiana University Press, Indiana 1984.

Baldick, Chris – Mighall, Robert, «Gothic Criticism», *A Companion to the Gothic*, David Punter (εκδ.), Blackwell, Oxford 2000, 209-228.

Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Cox and Wyman Ltd, Reading - Berkshire<sup>3</sup>1996.

Baldwin, Charles Sears, *Renaissance Literary Theory and Practice: classicism in the rhetoric and poetic of Italy, France, and England 1400-1600*, Columbia University Press, Gloucester – Massachusetts 1959.

- Barasch, Frances K., «Definitions: Renaissance and Baroque, Grotesque Construction and Deconstruction», *Modern Language Studies*, τεύχ. 13, αριθμ. 2 (Ανοιξη 1983) 60-65.
- Barnard, Mary E., *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Duke Monographs in Medieval and Renaissance Studies, αριθμ. 8, Duke University Press, Durham 1987.
- Baron, Hans, «The Querelle of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance Scholarship», *Journal of the History of Ideas*, τεύχ. 20, αριθμ. 1 (Ιανουάριος 1959) 3-22.
- Barthes, Roland, «La Bruyère», Roland Barthes, *Oeuvres complètes* Eric Marty (επιμέλ.), *Oeuvres complètes*, Roland Barthes, τόμ. I, *Essais Critiques / Le Degré Zéro de l'Écriture, 1942-1965*, Editions du Seuil, Παρίσι 1993, 1334-1345.
- Barthes, Roland, *S/Z* (1970), Richard Miller (μετφρ.), Richard Howard (πρόλογ.), Blackwell Publishing, Οξφόρδη 2004.
- Baudrillard, Jean, *Η έκσταση της επικοινωνίας* (1987), Βαγγ. Αθανασόπουλος (μετφρ.), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991.
- Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, Λονδίνο 1998.
- Bernheim, Mark, «I. B. Singer's *Yenn Velt*», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1985, 193-200.
- Bessiere, Irene, *Le recit fantastique: la poetique de l' incertain*, Librairie Larousse, Παρίσι 1974.
- Blanchot, Maurice, *Ο χώρος της λογοτεχνίας* (1955), Δημ. Δημητριάδης (μετφρ.), Εξάντας, Αθήνα 1970.
- Blanchot, Maurice, *The Infinite Conversation*, Susan Hanson (μετφρ. – εισαγ.), University of Minnesota Press, Λονδίνο 1993.
- Blanco, Mercedes, «Theories et pratiques de la pointe baroque», *litteratures classiques, le baroque en question*, Didier Souiller (επιμέλ.), αριθμ. 36 (Ανοιξη 1999) Honore Champion, Παρίσι, 233-251.
- Blunt, Anthony, «Baroque architecture and Classical Antiquity», *Classical Influences on European Culture a.d. 1500-1700*, R.R. Bolgar (εκδ.), Cambridge University Press, Cambridge 1976, 349-354.
- Borgerhoff, E. B. O., «Mannerism » and « Baroque »: a simple Plea », *Comparative Literature*, τεύχ. 5, αριθμ. 4 (Φθινόπωρο 1953) 323-331.
- Botting, Fred, «In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture», *A Companion to the Gothic*, David Punter (εκδ.), Blackwell, Oxford 2000, 3-14.
- Botting, Fred, *Gothic*, Routledge, Λονδίνο 1996.

Bourgain, Pascale, «Théorie littéraire. Le Moyen Age latin», *Histoire des poétiques*, Jean Bessière - Eva Kushner - Roland Mortier - Jean Weisgerber (επιμέλ.), Presses Universitaires de France, Παρίσι 1997, 35-55.

Brewster, Scott, «Seeing things: Gothic and the Madness of Interpretation», *A Companion to the Gothic*, David Punter (εκδ.), Blackwell, Oxford 2000, 281-292.

Buci-Glucksman, Christine, *Baroque Reason: the Aesthetics of Modernity*, Patrick Camiller (μετφρ.), Sage Publications, Λονδίνο 1994.

Burke, Peter, *The European Renaissance: centers and peripheries*, Blackwell Publishers, Oxford 1998.

Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy, What it is: With all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Several Cures of it. In Three Maine Partitions with their several Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Historically, Opened and Cut up (1621)*. William H. Gass (εισαγ.), The New York Review of Books, Νέα Υόρκη 2001.

Bury, Emmanuel, «L'écriture à l'épreuve de la pensée : essais, maximes et aphorismes à l'age baroque», *litteratures classiques, le baroque en question*, Didier Souiller (επιμέλ.), αριθμ. 36 (Ανοιξη 1999), Honore Champion, Παρίσι, 307-325.

Butler, Rebecca R., «Todorov's Fantastic, Kayser's Kayser and West's Miss Lonelyhearts», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D (επιμέλ.), Greenwood Editions, Westport – Λονδίνο 1985, 41-48.

Calvet, Louis-Jean, *Roland Barthes: A Biography*, Sarah Wykes (μετφρ.), Polity Press, Cambridge 1994.

Castex, Pierre-Georges, *Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Παρίσι 1951.

Castriota, David, «Fantasy and Metonymy in the Ancient Near Eastern Imagery of the Sacred Tree», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, 143-154.

Cersowsky, Peter, «The Copernican Revolution in the History of Fantastic Literature at the Beginning of the Twentieth Century», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1985, 19-26.

Ceserani, Remo, «Genre Theory, Literary History, and the Fantastic», *Literary Theory and Criticism. Part 1: Theory*, Joseph P. Strelka (επιμέλ.), Peter Lang Bern-Frankfort on the Main-New York, 1984, 121-138.

Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Garland Publishing Inc., Νέα Υόρκη – Λονδίνο 1985.

Clayborough, Arthur, *The Grotesque in English Literature*, Clarendon Press, Λονδίνο 1965.

Collings, Michael R., «Words and Worlds: The Creation of a Fantasy Universe in Zelazny, Lee, and Anthony», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1985, 173-182.

Collins R. A. – Pearce H. D., «Preface», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Editions, Westport – Λονδίνο 1985, xi-xii.

Collins, R. A., «Prefatory Note», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995.

Collins, R. A., «Swann on Swann: The Conscious Uses of Fantasy», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 23-30.

Combe, Dominique, *Les Genres Litteraires*, Hachette Superieur, Παρίσι 1992.

Compagnon, Antoine, *Literature, Theory and Common Sense*, Carol Cosman (μετφρ.), New French Thought - Princeton University Press, Λονδίνο - Princeton 2004.

Cornilliat, François - Langer, Ulrich, «Histoire de la poétique au XVIIe siècle», *Histoire des poétiques*, Jean Bessière, Eva Kushner; Roland Mortier, Jean Weisgerber (επιμέλ.), Presses Universitaires de France, Παρίσι 1997, 119-162.

Cornwell, Neil, «European Gothic», *A Companion to the Gothic*, David Punter (εκδ.), Blackwell, Oxford 2000, 27-37.

Coyle, William, «Preface», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 1-3.

Curtius, Robert Ernst, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Willard R. Trask (μετφρ.), Princeton University Press, Princeton 1990.

Dallenbach, Lucien, *Le recit speculaire: essai sur la mise en abyme*, Editions du Seuil, Παρίσι 1977.

Danow, David K., *The Spirit of Carnival: magical realism and the grotesque*, The University Press of Kentucky, Kentucky 1995.

Denham, Robert D., «Frye's International Presence», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, xxvii-xxxii.

Dubois, Claude-Gilbert, «Le Baroque: methods d' investigation et essais de definition », *litteratures classiques, le baroque en question*, Didier Souiller (επιμέλ.), αριθμ. 36 (Ανοιξη 1999), Honore Champion, Παρίσι, 23-40.

Dubois, Claude-Gilbert, *Le Baroque en Europe et en France*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1995.

Feldhay, Rivka, *Galileo and the Church*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

Felman, Shoshana, «Flaubert's Signature: The Legend of Saint Julian the Hospitable», *Flaubert and Postmodernism*, Naomi Schor and Henry F. Majewski (επιμέλ.), University of Nebraska Press, Lincoln 1984, 46-75.

Felman, Shoshana, «To open the question» (1977), *Literature and Psychoanalysis: the question of reading: Otherwise*, Shoshana Felman (επιμέλ.), The Johns Hopkins University Press, Baltimore and Λονδίνο 1982, 5-10.

Ferguson, Ellis Kate, *The Contested Castle: Gothic novels and the subversion of Domestic Ideology*, University of Illinois Press, Chicago 1989.

Fish, Stanley, *Is there a text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge – Λονδίνο 1980.

Foucault, Michel, «The Fantasia of the library» (1967), *Language, Counter-memory, Practice: Selected essays and Interviews*, D. F. Bouchard & S. Simon (μετφρ.), Cornell University Press, Ithaca – Νέα Υόρκη 1980, 87-112.

Fowler, Alastair, *Kinds of Literature*, Clarendon Press, Oxford 1982.

Freud, Sigmund, «Beyond the pleasure principle» (1920), *On Metapsychology: The theory of Psychoanalysis: Beyond the pleasure principle, the Ego and the Id and other works*, James Strachey (μετφρ.), Angela Richards (επιμέλ.), Penguin Books, Λονδίνο<sup>2</sup>1991, 269-338.

Freud, Sigmund, «Consciousness and what is unconscious» (1923), *On Metapsychology: The theory of Psychoanalysis: Beyond the pleasure principle, the Ego and the Id and other works*, James Strachey (μετφρ.), Angela Richards (επιμέλ.), Penguin Books, Λονδίνο<sup>2</sup>1991, 351-356.

Freud, Sigmund, «Formulations on the two principles of mental functioning» (1911), *On Metapsychology: The theory of Psychoanalysis: Beyond the pleasure principle, the Ego and the Id and other works*, James Strachey (μετφρ.), Angela Richards (επιμέλ.), Penguin Books, Λονδίνο<sup>2</sup>1991, 29-44.

Freud, Sigmund, «The Ego and the Id» (1923), *On Metapsychology: The theory of Psychoanalysis: Beyond the pleasure principle, the Ego and the Id and other works*, James Strachey (μετφρ.), Angela Richards (επιμέλ.), Penguin Books, Λονδίνο<sup>2</sup>1991, 357-366.

Freud, Sigmund, «The uncanny» (1919), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, James Strachey (εκδ.), τεύχ. 17, The Hogarth Press, Λονδίνο 1953-74, 217-256.

Frickey, Pierrette, «Louis Aragon: the Fantastic in Collage and Poetry», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, 38-46.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: four essays*, Penguin Books, Λονδίνο 1957.

Genette, Gerard, *Narrative Discourse: an essay in Method* (1972), Jane E. Lewin (μετφρ.), Cornell University Press, Ithaca – New York 1980.

Gilman, Juliette, «Shades of the Fantastic: The Forest in Jacques Cazotte's "Aventure du pelerin" and George Sand's», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, 137, 137-142.

Girard, René, «Levi-Strauss, Frye, Derrida and Shakespearean Criticism», *Diacritis*, τεύχ. 3, αριθμ. 3 (Φθινόπωρο 1973) 34-38.

Greenblatt, Stephen, «On Holbein's The Ambassadors», *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago University Press, Chicago 1980, 16-27.

Hager, Stanton, «Palaces of the Looking Glass: Borges's Deconstruction of Metaphysics»: *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, (επιμέλ.: Collins R. A. – Pearce H. D.), Westport – Λονδίνο, Greenwood Editions 1985, 231-238.

Halliwell, Stephen, *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, Princeton University Press, Princeton 2002.

Hamilton, A. C., «The legacy of Frye's Criticism in Culture, Religion, and Society», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, 3-14.

Harpham, Geoffrey, «The Grotesque: First Principles», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχ. 34, αριθμ. 4 (Καλοκαίρι 1976) 461-468.

Hart, Jonathan, *Northrop Frye: The theoretical imagination*, Routledge, Λονδίνο and Νέα Υόρκη 1994.

Hathaway, Baxter, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Cornell University Press, Ithaca – Νέα Υόρκη 1962.

Hatzfeld, Helmut, «The Baroque from the viewpoint of the Literary Historian», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχ. 14, αριθμ. 2 [=Second special issue on Baroque Style in various Arts (Δεκέμβριος 1955)] 156-164.

Havelock, Eric, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge 1963.

Heller, Erich, «Observations on Psychoanalysis and Modern Literature», *Literature and Psychoanalysis*, Edith Kurzwil - William Philips (επιμέλ.), Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1983, 72-84.

Heyl, Bernard C., «Meaning of Baroque», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχ. 19, αριθμ. 3 (Άνοιξη 1961), 275-287.

Highet, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton University Press, Princeton 1962.

Hoffman, Frederick J., *Freudianism and literary mind*, Louisiana State University Press, Louisiana 1957.

Hoffmann E. T., «The Sandman» (1816), *Tales of Hoffmann*, R. J. Hollingdale (μετφρ.), Penguin Classics, Λονδίνο – Νέα Υόρκη – Τορόντο 1982, 85-126.



- Hogle, Jerrold E., «The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection», *A Companion to the Gothic*, David Punter (εκδ.), Blackwell, Oxford 2000, 293-304.
- Hokenson, Jan, «Todorov and the Existentialists», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Editions, Westport – Λονδίνο 1985, 33-40.
- Holland, Norman N., *Laughing: a psychology of Humor*, Cornell University Press, Ithaca - Λονδίνο 1982.
- Holquist, Michael, *Dialogism: Bakhtin and his World*, Routledge, Λονδίνο 1990.
- Holquist, Michael, *Dostoevski and the Novel*, Northwestern University Press, Illinois 1986.
- Howell, W. S., «Poetics, Rhetoric, and Logic in Renaissance criticism», *Classical Influences on European Culture a.d. 1500-1700*, R.R. Bolgar (εκδ.), Cambridge University Press, Cambridge 1976, 155-162.
- Howell, W. S., *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1956.
- Hume, Robert D., «Gothic versus Romantic: a Revaluation of the Gothic Novel», *PMLA*, τεύχ. 84, αριθμ. 2 (Μάρτης 1969), 282-290.
- Iser, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary: charting Literary Anthropology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore – Λονδίνο 1991.
- Jackson, Rosemary, «Narcissism and Beyond: A Psychoanalytic Reading of *Frankenstein* and Fantasies of the Double», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 43-54.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: Literature of Subversion*, Routledge, Λονδίνο – Νέα Υόρκη 1981.
- Jung, G. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1959), Routledge, Λονδίνο 2<sup>1990</sup>.
- Kayser, Wolfgang, *The Grottesque in Art and Literature*, Ulrich Weisstein (μετφρ.), Indiana University Press, Bloomington 1963.
- Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic novel*, Routledge, Λονδίνο 1995.
- Kraut, Richard, «Introduction to the study of Plato», *The Cambridge Companion to Plato*, Richard Kraut (εκδ.), Cambridge University Press, Cambridge 1992, 1-50.
- Kristeva, Julia, «The importance of Frye», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, 335-337.
- Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language* (1974), Margaret Waller (μετφρ.), Leon S. Roudiez (εισαγ.), Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1984.

- Kronegger, Marlies, «Introduction au Baroque», *litteratures classiques, le baroque en question*, Didier Souiller (επιμέλ.), αριθμ. 36 (Ανοιξη 1999) Honore Champion, Παρίσι, 17-22.
- Kushner, Eva, «Frye and the Historicity of Literature», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, 296-304 .
- Lalande, Jean – Pierre, «Artaud's Theatre of Cruelty and the Fantastic», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 113-120.
- Latham, Rob, «Collage as Critique and Invention in the Fiction of William S. Burroughs and Kathy Acker», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, 29-37.
- Latham, Rob, «Introduction», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, xv-xxi.
- Lawlor, Patricia M., «Lautreamont, Modernism and the function of Mise en Abyme», *The French Review*, τόμ. 58, τεύχ. 6 (Μάης 1985) 827-834.
- Lee, R. W., «Ut pictura poesis: the Humanistic theory of Painting», *Art Bulletin*, τόμ. XXII, 1940, 197-269.
- Levi – Strauss, Claude, *Μύθος και Νόημα* (1978), Βαγγ. Αθανασόπουλος (μετφρ.), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1986.
- Lhote, Andre, *De la palette à l' Ecrivoire*, Correa, Παρίσι 1946.
- Lima, Costa Luiz., Control of the Imaginary: Reason and Imagination in Modern Times, Ronald W. Sousa (μετφρ. – εισάγ.), Jochen Schulte-Sasse (πρόλ.) *Theory and History of Literature*, τεύχ. 50, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.
- Lopez, Sylvia, «The Gothic Tradition in Galdos's La Sombra», *Hispania*, τεύχ. 81, αριθμ. 3 (Σεπτέμβρης 1998), 509-518.
- Mann, Thomas, «Freud and the Future» (1937), *Art and Psychoanalysis*, William Phillips (εκδ.), The World Publishing Company, Cleveland-Νέα Υόρκη 1963, 369-389.
- Massé, Michelle A., «Psychoanalysis and the Gothic», *A Companion to the Gothic*, David Punter (εκδ.), Blackwell, Oxford 2000, 229-241.
- McLendon, Will L., «Compatibility of the Fantastic and Allegory: Potocki's *Saragossa Manuscript*», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1985, 143-150.
- Mensching, Gerhard, *Das Grotteske im modernen Drama*, διατριβή, Βόννη 1961.
- Merrill, Catherine, «Defining the Fantastic Grotesque Nathanael West's *The Dream Life of Balso Snell*», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International*

- Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, 64-73.
- Montano, Rocco, «Italian Humanism: Dante and Petrarch», *Italica*, τεύχ. 50, αριθμ. 2 (Καλοκαίρι 1973) 205-221 .
- Morales, Helen, *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge Classical Studies, Cambridge 2004.
- Napier, Elizabeth R., *The Failure of Gothic: problems of Disjunction in an Eighteenth – century Literary form*, Clarendon Press, Oxford 1987.
- O' Neil, J. Richard, «Hardy, Auvray, Du Ryer and the “Querelle des Anciens et des Modernes”», *The French Review*, τεύχ. 33, αριθμ. 2 (Δεκέμβριος 1959) 116-122 .
- Panofsky, Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Icon Editions, Νέα Υόρκη 1972.
- Parker, Alice, «Renee Vivien in the Night Garden of the Spirit», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 7-16.
- Parr, James A., «A modest proposal: that we use alternatives to borrowing (Renaissance, Baroque, Golden Age) and levelling (Early Modern) in periodization», *Hispania*, τεύχ. 84, αριθμ. 3 (Σεπτέμβρης, 2001) 406-416.
- Pearce, Howard D., «Dislocating the Fantastic: Can this old genre be mobilized? », *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1985, 95-103.
- Perez, Janet, «The Fantastic in two recent works of Gonzalo Torrente Ballester», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 32-40.
- Podol, Peter L., «The Grotesque Mode in contemporary Spanish Theater and Film», *Modern Language Studies*, Fifteenth Anniversary Issue, τεύχ. 15, αριθμ. 4 (Φθινόπωρο 1985) 194-207.
- Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, Princeton 1976.
- Raymond, Marcel, *Baroque et Renaissance poétique*, J. Corti, Παρίσι 1964.
- Rhodes, Randall, «Death in *Natures Mortes: Vanitas* in French Still Lifes of the Seventeenth Century», *Modes of the Fantastic: Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in Arts*, Latham R. A. – Collins R. A. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1995, 161-171.
- Rice Jr., E. F. , «The Humanist Idea of Christian Antiquity and the Impact of Greek Patristic Work on Sixteenth-Century thought», *Classical Influences on European Culture a.d. 1500-1700*, R.R. Bolgar (εκδ.), Cambridge University Press, Cambridge 1976, 199-203.

- Rigolot, François, *Le texte de la Renaissance: des rhetoriciens à Montaigne*, Librairie Droz, Genève 1982.
- Rockas, Leo, «The structure of Frye's Anatomy», *College English*, τεύχ. 28, αριθμ. 7 (Απρίλης 1967), 501. Hart, Jonathan, *Northrop Frye: The theoretical imagination*, Routledge, Λονδίνο and Νέα Υόρκη 1994, 501-507.
- Mosche, Ron, «The restricted Abyss: Nine problems in the Theory of Mise en Abyme», *Poetics Today*, τόμ. 8, τεύχ. 3 (1987) 417-438.
- Salusinszky, Imre, «Frye and Ideology», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, 78-83.
- Sartre, Jean-Paul, «*Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage»(1947), *Situations: Essais Critiques I, 1905-1980*, Gallimard, Παρίσι 1975, 113-132.
- Schaafsma, Karen, «Wondrous Vision: Transformation of the Hero in Fantasy through Encounter with the Other», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 61-72.
- Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction*, New Haven and London – Yale University Press, Νέα Υόρκη 1974.
- Schwartz, Richard Alan, «The Fantastic in Contemporary Fiction», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1985, 27-32.
- Souiller, Didier, «Le Baroque an question(s)», *litteratures classiques, le baroque en question*, Didier Souiller (επιμέλ.), αριθμ. 36 – Άνοιξη 1999, Honore Champion, Παρίσι, 5-13.
- Souiller, Didier, «Le Baroque, et après?», *litteratures classiques, le baroque en question*, Didier Souiller (επιμέλ.), αριθμ. 36 – Άνοιξη 1999, Honore Champion, Παρίσι, 327-342.
- Steig, Michael, «Defining the Grotesque: an attempt at Synthesis», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχ 29, αριθμ. 2 (Χειμώνας 1970) 253-260.
- Sullivan, Henry W., *Grotesque Purgatory: a Study of Cervantes's Don Quixote, Part II*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1996.
- Taylor, Steven M., «Wanderers in Wonderland: Fantasy in the Works of Carroll and Arrabal», *Aspects of Fantasy: Selected essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Coyle William (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1986, 163-174.
- Vasoli, C., «La premiere querelle des “anciens” et des “modernes” aux origines de la renaissance», *Classical Influences on European Culture a.d. 1500-1700*, R.R. Bolgar (εκδ.), Cambridge University Press, Cambridge 1976, 67-80.
- Vax, Louis, *L' Art et la Literature fantastiques*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1974.

Warnke, F. J., «Baroque once more: Notes on a literary period», *New Literary History*, τεύχ. 1, αριθμ. 2 [=A Symposium on Periods (Χειμώνας 1970)] 145-162.

Warnke, F. J., «Sacred play: Baroque Poetic Style», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχ. 22, αριθμ. 4 (Καλοκαίρι 1964) 455-464.

Weiss, Allen S., «An Anatomy of Anatomy», *TDR*, τεύχ. 43, αριθμ. 1 (Άνοιξη 1999), Published by The MIT Press, 137-144.

Wellek, Rene, «The concept of Baroque n Literary Scholarship», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τεύχ. 5, αριθμ. 2 [= Special Issue on Baroque in various Arts (Δεκέμβριος 1946)] 77-109.

White, Hayden, «Frye's place in Contemporary Cultural Studies», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, 28-39.

Willard, Thomas, «Archetypes of Imagination», *The legacy of Northrop Frye*, Alvin A. Lee and Robert D. Denham (επιμέλ.), University of Toronto Press, Toronto 1992, 15-25.

Wolfflin, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le proplee de l' evolution du style dans l' art moderne*, Claire et Marcel Raymond (μετφρ.), Gallimard, Παρίσι 1952.

Woodruff, Paul, «Aristotle on *Mimesis*», *Essays on Aristotle's Poetics*, Amelie Oksenberg Rorty (ed.), Princeton University Press, Princeton 1992, 73-95.

Yarrow, Ralph, «Consciousness, the Fantastic, and the Reading Process», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Press, Westport – Λονδίνο 1985, 83-94.

Ziegler, James D., «Primitive, Newtonian, and Einsteinian Fantasies», *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Collins R. A. – Pearce H. D. (επιμέλ.), Greenwood Editions, Westport –Λονδίνο 1985, 69-76.

Tzvetan Todorov, *Genres in Discourse*, Catherine Porter (μετφρ.), Cambridge University Press, Λονδίνο 1990.

## Δ' ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

*Directorium Inquisitorum*, edition of 1578, Book 3, 137. Online in the Cornell University Witchcraft Collection.

Schwartz, Martin, «Ut pictura poesis»:  
<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/utpicturapoesis.htm>

da Vinci, Leonardo, *Trattato della pittura*, III  
[http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leonardo/trattato\\_della\\_pittura/html/index.htm](http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leonardo/trattato_della_pittura/html/index.htm)

<http://www.victorianweb.org/previctorian/nc/ncintro.html>

Έλενα Ματσούγγου

Έλενα Ματσούγγου