

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗΣ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗΣ ΣΤΑ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΒΙΖΥΗΝΟΥ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Τα ενδιαφέροντα προλεγόμενα του Παν. Μουλλά στα *Διηγήματα* του Βιζυηνού¹ προσδιορίζουν τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ ιστορικού μυθιστορήματος και ηθογραφικού διηγήματος, ανάμεσα στ' άλλα και σε σχέση με την κατηγορία της αφηγηματικής «σκοπιάς», «θεώρησης» ή «εστίασης». Στην πραγματικότητα ο Μουλλάς είναι βέβαια πολύ επιφυλακτικός στη χρησιμοποίηση αυτής της τεχνικής ορολογίας, που την περιορίζει σε μια-δυο υποσημειώσεις πληροφοριακού χαρακτήρα, όμως το πρόβλημα της σκοπιάς ή, όπως συνήθως λέγεται, της αφηγηματικής προοπτικής, προβάλλει συνέχεια —έστω και με έμμεσο ή πλάγιο τρόπο— κατά την ανάπτυξη του θέματός του. Τέτοια περίσκεψη στη χρήση της ορολογίας είναι βέβαια πλήρως δικαιολογημένη από τις παιδευτικές προθέσεις της μελέτης του και από την ανεπάρκεια, για να μην πούμε παντελή έλλειψη, ελληνικής, σχετικής βιβλιογραφίας για το θέμα. Από την άλλη όμως, αν θέλουμε να καταλάβουμε τις σκόρπιες νύξεις του Μουλλά και να ξεκινήσουμε μια κάπως προσεκτικότερη έρευνα γύρω απ' αυτό το φαινόμενο, η ρητή πρόσληψη μερικών βασικών αφηγηματολογικών εννοιών γίνεται σε κάποια στιγμή μια εκλογή υποχρεωτική, όχι βέβαια για να περιπλέξουμε τα πράγματα, αλλά για να τα απλοποιήσουμε.

Για να μη χρησιμοποιήσω όρους διαφορετικούς από εκείνους που αναφέρει ο Μουλλάς, βασίστηκα και εγώ στη γαλλική ορολογία, και ιδιαίτερα στον όρο «εστίαση» (*focalisation*) έτσι όπως προσδιορίστηκε από τον Genette², ανεξάρτητα δηλαδή απ' την αναθεώρηση αυτής της αφηγηματολογικής έννοιας που έγινε από την Bal³. Λέγοντας αφήγημα «με εστίαση μηδέν», θα εννοήσουμε λοιπόν

1. Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά Διηγήματα*, επιμέλεια Παν. Μουλλάς, Αθήνα, Ερμής, 1980: στο εξής οι παραπομπές στα προλεγόμενα του Μουλλά γίνονται με την απλή ένδειξη των σελίδων.

2. G. Genette, *Discours du récit*, στον τόμο *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, σ. 203-224.

3. M. Bal, *Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit, Poétique*, 1977, σ. 107-127. Βλ. και την παρέμβαση σ' αυτήν τη συζήτηση του P. Vitoux, *Le jeu de la*

εκείνον τον τύπο παραδοσιακού αφηγήματος όπου ένας αφηγητής παντογνώστης εξουσιάζει απόλυτα την ιστορία που αφηγείται: διαπερνάει με το βλέμμα του τους τοίχους, γνωρίζει τις σκέψεις και τα συναισθήματα των ηρώων του, ξέρει δηλαδή περισσότερα από οποιοδήποτε αφηγηματικό πρόσωπο (παράδειγμα: *Ο Αυθέντης του Μωρέως* του Ραγκαβή)⁴. Αφήγημα «με εσωτερική εστίαση» είναι εκείνο που συστηματοποίησε ο Henry James και που βρίσκουμε λίγο πολύ σ' όλη την περιοχή του νατουραλιστικού και ψυχολογικού μυθιστορήματος, σ' ένα χώρο δηλαδή που συμπίπτει κατά προσέγγιση μ' εκείνον του λεγόμενου ελεύθερου πλάγιου λόγου. Σ' αυτόν τον τύπο αφηγήματος ο αφηγητής περιορίζεται να πει εκείνο που ξέρουν (σκέφτονται, αντιλαμβάνονται) τα πρόσωπα του αφηγήματος, ξέρει δηλαδή όσα ξέρει το πρόσωπο (παράδειγμα: *Η Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη)⁵. Τέλος έχουμε το αφήγημα «με εξωτερική εστίαση», που γνώρισε μεγάλη διάδοση με τα μυθιστορήματα του Dashiell Hammett, όπου ο αφηγητής βλέπει το πρόσωπο απ' έξω, χωρίς να διεισδύει στις δικές του αντιλήψεις, και κατά συνέπεια το πρόσωπο παραμένει ένα ον ακρυπτογράφητο και μυστηριώδες (δεν έχω υπόψη μου ένα ελληνικό παράδειγμα αρκετά αντιπροσωπευτικό). Θά είναι λοιπόν οι δυο πρώτοι τύποι, δηλαδή οι

focalisation, *Poétique*, 1982, σ. 359-368, και τη σχετική απάντηση του Genette στον τόμο *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, σ. 48-52.

4. Νά π.χ. πώς ο αφηγητής παντογνώστης του Ραγκαβή διεκδικεί αυτόν τον τύπο εστίασης: «Αλλά, αν τα δημόσια συμφέροντα αφήτουν να μείνη το παραπέτασμα κλειστόν επί της συνδιαλέξεως μεταξύ του τοποτηρητού [του Βιλλαρδούνου] και του μοναχού, δι' ημάς όμως ουδέν τοιοῦτο συμφέρον υπάρχει· εξ εναντίας μάλιστα ίσως θέλει συντείνει και προς εντελεστέραν κατάληψιν της διηγήσεως ημών, και προς ακριβεστέραν εκτίμησιν του χαρακτήρος του Βιλλαρδούνου, αν [...] ακούσωμεν τι ερρέθη οπίσω του χρυσοπαρύφου εκείνου παραπετάσματος [...]»: Α. Ρ. Ραγκαβή, *Άπαντα τα φιλολογικά*, τ. Η', Εν Αθήναις, Τυπ. Ελληνικής Ανεξαρτησίας, 1876, σ. 21.

5. Δεν μπορούμε βέβαια να βρούμε στη *Φόνισσα* μια εσωτερική εστίαση μ' εκείνο το χαρακτήρα αυστηρότητας και συστηματικότητας που βρίσκουμε π.χ. στον James, αλλά η ταύτιση αφηγητής-πρωταγωνίστρια είναι κατά γενικές γραμμές πολύ αισθητή. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι, όπως π.χ. υποστήριξε ο Μ. Χαλβατζάκης (*Ο Παπαδιαμάντης μέσα από το έργο του*, Αλεξάνδρεια 1960), η Φραγκογιαννού είναι «η ενσάρκωση του ίδιου του δημιουργού» της, επειδή εκείνο που μας απασχολεί εδώ δεν είναι ο συγγραφέας Παπαδιαμάντης αλλά ο αφηγητής (του Παπαδιαμάντη). Με άλλα λόγια δεν μας απασχολεί εδώ το πρόβλημα του αυτοβιογραφισμού του Παπαδιαμάντη (βλ. σχετικά το ενδιαφέρον άρθρο του Ξ. Α. Κοκόλη, *Αυτο- και ετερο-βιογραφισμός στη «Φόνισσα» του Αλ. Παπαδιαμάντη*, *ΕΕΦΣΠΘ*, 22, 1984, 253-278), δηλαδή το πρόβλημα των σχέσεων ανάμεσα στη ζωή του συγγραφέα και στο κείμενο, αλλά το πρόβλημα των σχέσεων ανάμεσα στον αφηγητή και στον ήρώα του, σχέσεις που υπάρχουν μόνο μέσα στο κείμενο. Έτσι, για να αποφυγούμε παρεξηγήσεις, είναι ίσως χρήσιμο να δηλώσω ότι με τον όρο 'αυτοβιογραφική αφήγηση' ή 'αυτοβιογραφικός αφηγητής' εννοώ σε τούτο το κείμενο μονάχα την 'πρωτοπρόσωπη αφήγηση' και τον 'αφηγητή ενός αφηγήματος σε πρώτο πρόσωπο'.

πιο γνωστοί και συνηθισμένοι τύποι εστίασης, που θα μας απασχολήσουν εδώ. Αυτοί οι τύποι αντιστοιχούν στο ζεύγος *vision par derrière/vision avec* του Pouillon⁶, που συμβολίζεται από τον Todorov με τις διατυπώσεις *Αφηγητής > Πρόσωπο / Αφηγητής = Πρόσωπο*⁷: αντιστοιχούν επίσης, έστω και κατά προσέγγιση, με ανάλογες έννοιες επεξεργασμένες από Ρώσους, Γερμανούς και Αγγλοαμερικανούς αφηγηματολόγους κατά τη διάρκεια των τελευταίων πενήντα χρόνων⁸ —ως το ζεύγος *dissonance/consonance* της Cohn⁹ και το ζεύγος *type auctorial/actoriel* του Lintvelt¹⁰.

Μια που δεχτήκαμε αυτό το θεωρητικό πρότυπο και αυτή τη βασική ορολογία, πρόκειται τώρα να προσδιορίσουμε το αντικείμενο, δηλαδή τον τίτλο, του παρόντος γραπτού, πράγμα που θα γίνει μέσω μιας προκαταρκτικής συζήτησης της θεωρητικής και ιστορικής τοποθέτησης που προτείνει ο Μουλλάς. Η πρωταρχική παρατήρηση που έχω να κάνω είναι πως η ανάλυση του Μουλλά πάσχει συχνά, κατά τη γνώμη μου, από μια σύγχυση ανάμεσα σε δυο διαφορετικά προβλήματα: το πρόβλημα της εστίασης (μηδέν/εσωτερική) και το πρόβλημα της (πρωτοπρόσωπης/τριτοπρόσωπης) αφήγησης¹¹. Για παράδειγμα στην παράγραφο *Ζητήματα θεωρίας* (όπου διαγράφεται η αντίθεση μεταξύ ιστοριογραφίας-ιστορικού μυθιστορήματος, από τη μια μεριά, και απομνημονευματογραφίας-ηθογραφικού διηγήματος από την άλλη) διαβάζουμε (σ. με '-μοστ': υπογραμμίζω εγώ):

Η ιστοριογραφία [...] είναι ο χώρος της αφήγησης στο τρίτο πρόσωπο, δηλαδή ο χώρος της απόλυτης εποπτείας, όπου ο αφηγητής-παντογνώστης, παρόμοιος με τον Θεό, αποσύρεται ολότελα από τη δημιουργία του, προβάλλοντας την αντικειμενική και συλλογική αλήθεια των λεγομένων του. Έτσι, στην ουσία, μια τέτοια απόλυτη παρουσία ισοδυναμεί με μια απόλυτη εξαφάνιση: έχουμε να κάνουμε με την «αφήγηση των περασμένων γεγονότων» που ο Benveniste, σε αντιδιαστολή προς το «discours», την ονόμασε «histoire» [...]. Στην ίδια αυτή λογική της ιστορικής αφήγησης υπακούει και το μυθιστόρημα που κυριαρχεί ως το 1880 περίπου. (*Με άλλα λόγια, έχουμε εδώ την αφηγηματική λειτουργία που ο Jean Pouillon την ονόμασε vision «par derrière» [...]*).

6. J. Pouillon, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946.

7. T. Todorov, Les catégories du récit littéraire, *Communications* 8 (1966) 125-151.

8. Για μια συγκριτική εξέταση των διαφόρων διατυπώσεων αγγλοαμερικανικής, γερμανικής και γαλλικής προέλευσης, βλ. F. van Rossum - Guyon, *Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques*, *Poétique*, 1970, σ. 476-497.

9. D. Cohn, *Transparent Minds*, Princeton, Princeton U.P., 1978: χρησιμοποιώ τη γαλλική μετάφραση του A. Bony, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.

10. J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative: le point de vue*, Paris, Corti, 1981.

11. Η σύγχυση ανάμεσα στις δυο αφηγηματικές κατηγορίες της προοπτικής και της αφήγησης (με την έννοια της «πράξης της αφήγησης»: *narration, voix*), ή πιο απλά η σύγχυση ανάμεσα στην ερώτηση *ποιος βλέπει*; και την ερώτηση *ποιος μιλά*; ήταν αρκετά διαδεδομένη στις αφηγηματολογικές μελέτες μέχρι την επέμβαση του Genette, που πρώτος την κατήγγειλε (βλ. *Discours...*, σ. 203-206).

Όπως βλέπει κανείς, ο Μουλλάς τείνει να ταυτίσει («δηλαδή...»), «Με άλλα λόγια...») την «αφήγηση στο τρίτο πρόσωπο» με την εστίαση μηδέν («χώρος της απόλυτης εποπτείας», «αφηγητής-παντογνώστης», «vision par derrière»), φαίνεται δηλαδή να προτείνει τη γνώμη ότι ο τάδε τύπος εστίασης είναι συνέπεια του τάδε τύπου αφήγησης. Αυτός ο μονόπλευρος συνδυασμός ανάμεσα στους τύπους της εστίασης και της αφήγησης ξαναεμφανίζεται αρκετές φορές. Π.χ. στη σ. 47':

Αφηγούμαι σε πρώτο πρόσωπο, γύρω στα 1880, σημαίνει: [...] αρνούμαι την παντογνωσία του ιστορικού μυθιστοριογράφου [...]

πράγμα που θα σήμαινε ότι η πρωτοπρόσωπη αφήγηση π.χ. του Βικέλα δεν αντιτίθεται, όπως θά 'ταν λογικό να περιμένει κανείς, στην τριτοπρόσωπη αφήγηση αλλά στην εστίαση μηδέν («παντογνωσία») του ιστορικού μυθιστορηματος. Και ακόμα, στην επόμενη σελίδα:

[...] ο αφηγητής-πρόσωπο του Βιζυηνού (παρών μέσα στην αφήγηση)¹² απέχει εξίσου¹³ από τον αφηγητή-παντογνώστη (απόντα από την αφήγηση) και από τον αφηγητή-πρωταγωνιστή (προνομιακό φορέα της αφήγησης),

όπου ένα φαινόμενο εστίασης («αφηγητής-παντογνώστης») είναι εκείνος ενός αφηγήματος με εστίαση μηδέν) εξηγείται με αναφορά στην αφήγηση («απών από την αφήγηση») είναι ο αφηγητής ενός αφηγήματος σε τρίτο πρόσωπο), και αντίστροφα ένα φαινόμενο αφήγησης («αφηγητής-πρωταγωνιστής») είναι ο αυτοβιογραφικός αφηγητής) εξηγείται με αναφορά στην εστίαση («προνομιακός φορέας της αφήγησης») σημαίνει, φαντάζομαι, «εστιάζον πρόσωπο»: focalisateur).

Και στα τρία αποσπάσματα που ανάφερα είναι φανερό ότι ο όρος «παντογνωσία» (ή «αφηγητής-παντογνώστης») και ο όρος «αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο» χρησιμοποιούνται ως όροι ισοδύναμοι και σχεδόν συνώνυμοι, προφανώς επειδή ο Μουλλάς έχει υπόψη του την περίπτωση του ιστορικού μυθιστορηματος όπου η «παντογνωσία» του αφηγητή συνυπάρχει με την «τριτοπρόσωπη αφήγηση». Αλλά συνύπαρξη δεν σημαίνει ταύτιση: η περίπτωση του ελληνικού ιστορικού μυθιστορηματος είναι βέβαια 'τυπική' —είναι ακριβώς η περίπτωση που ο Stanzel στο συγκρητικό σύστημά του το σχετικό με τις *typischen Erzählsituationen*¹⁴, ονόμαζε die auktoriale Erzählsituation— αλλά

12. Ο όρος «αφήγηση» χρησιμοποιείται εδώ από τον Μουλλά με την έννοια του «αφηγήματος» και όχι με την έννοια που έχει στη δική μου ορολογία (πρβ. υποσ. 11).

13. Ο χαρακτηρισμός «απέχει εξίσου» δεν μου είναι αρκετά κατανοητός, δεδομένου ότι ο αφηγητής-πρόσωπο και ο αφηγητής-πρωταγωνιστής είναι και οι δυο παρόντες μέσα στο αφήγημα και αντιτάσσονται και οι δυο στον αφηγητή απόντα από το αφήγημα.

14. F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Wien-Stuttgart 1955.

αυτό δεν πρέπει να μας κάνει να ξεχνάμε ότι πρόκειται για όρους που καλύπτουν φαινόμενα διαφορετικά (όπως π.χ. αποδεικνύει η γνωστή περίπτωση του James που αναφέρεται από τον Μουλλά στις σ. πθ'- 4: μια περίπτωση τριτοπρόσωπης αφήγησης, αλλά με εσωτερική εστίαση). Είναι λοιπόν απαραίτητο, για να αποφύγουμε παρεξηγήσεις, να υπογραμμίσουμε ότι οι σχέσεις ανάμεσα σ' αυτές τις αφηγηματικές κατηγορίες δεν είναι καθόλου προκαθορισμένες (ο τάδε τύπος αφήγησης συνεπάγεται τον τάδε τύπο εστίασης), αλλά είναι σχέσεις ελεύθερου συνδυασμού, δεν κατατάσσονται δηλαδή σ' ένα γραμμικό σχήμα (ιεραρχικής εξάρτησης ή αλληλεξάρτησης), αλλά σ' έναν πίνακα με διπλή είσοδο:

εστίαση αφήγηση	μηδέν	εσωτερική
πρωτοπρόσωπη	1) <i>Λουκής Λάρας</i>	2) <i>Το μόνον της ζωής του ταξείδιον</i>
τριτοπρόσωπη	3) <i>Ο Αυθέντης του Μωρέως</i>	4) <i>Η Φόνισσα</i>

Αν εξετάσουμε το δοκίμιο του Μουλλά έχοντας υπόψη μας αυτόν τον πίνακα, αντιλαμβανόμαστε αμέσως πως αφήνει κατά μέρος τους τύπους 1 και 4 (πράγμα που ίσως εξηγεί τη σύγχυση ανάμεσα στις δυο κατηγορίες μια που οι τύποι 2 και 3, από μόνοι τους και χωρίς αναφορά στους τύπους 1 και 4, κινδυνεύουν να τοποθετηθούν σε μια γραμμική και μονοκόμματα αντίθεση). Η παράκαμψη του τύπου 4 προέρχεται νομίζω μόνο από λόγους επεξηγηματικής οικονομίας, που οδηγούν τον Μουλλά να ορίσει την παραγωγή του Βιζυηνού αναφορικά με προηγούμενες αφηγηματικές εμπειρίες (εκείνη του ιστορικού μυθιστορήματος και εκείνη του αυτοβιογραφικού διηγήματος, από τα απομνημονεύματα ως την *Εκδρομή εις Πόρον* του Ραγκαβή και τον *Λουκή Λάρα* του Βικέλα) αφήνοντας κατά μέρος μια σύγκριση με τις μεταγενέστερες εξελίξεις του ηθογραφικού διηγήματος (π.χ. *Καρκαβίτσας*, *Παπαδιαμάντης*), εξελίξεις που ανάγονται —τουλάχιστον ως γενική μακροσκοπική τάση— στον δικό μας τύπο 4.

Ας έλθουμε τώρα στον τύπο 1. Ο Μουλλάς βλέπει στον *Λουκή Λάρα* το πρότυπο του «διηγήματος-απομνημονεύματος», δηλαδή το σημείο σύνδεσης μεταξύ απομνημονευματογραφίας και ηθογραφικού διηγήματος, και υπογραμμίζει τα χαρακτηριστικά που συνδέουν την εμπειρία του Βικέλα μ' εκείνη του Βιζυηνού («ύφος προσωπικής μαρτυρίας», «θρυμματισμός της ολότητας»,

«στροφή από τη ρομαντική φαντασία προς την παρατήρηση και τη μνήμη»). Η σχέση ανάμεσα στον Βικέλα και τον Βιζυηνό ορίζεται, σε τελευταία ανάλυση, με βάση την πρωτοπρόσωπη αφήγηση, ορίζεται δηλαδή, για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του Μουλλά, με βάση μια ανάλογη «προτεραιότητα του μερικού, πράγμα που στην αφηγηματική πράξη ισοδυναμεί με την κυριαρχία του πρώτου προσώπου» (σ. μθ'). Αποσιωπούνται όμως οι ριζικές διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στον *Λουκή Λάρα* και τα διηγήματα του Βιζυηνού (ας πούμε *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*), διαφορές που, όπως δηλώνει ο δικός μας πίνακας, αφορούν στην εστίαση. Για να περιγράψουμε αυτές τις διαφορές, είναι απαραίτητο να προσδιορίσουμε ακριβέστερα τη συμπεριφορά της εστίασης σε σχέση με την τρίτο- και την πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Από θεωρητική άποψη οι τύποι εστίασης που βρίσκουμε σ' ένα αφήγημα σε πρώτο πρόσωπο είναι παράλληλοι μ' εκείνους ενός αφηγήματος σε τρίτο πρόσωπο: και στο αυτοβιογραφικό αφήγημα μπορούμε να έχουμε, όπως έχει υπογραμμιστεί από την Cohn¹⁵, έναν αφηγητή (δηλαδή ένα εγώ-υποκείμενο-της-αφήγησης) παντογνώστη ο οποίος εξουσιάζει το πρόσωπο (δηλαδή το εγώ-αντικείμενο-της-αφήγησης)¹⁶, και ο οποίος αναλύει το δικό του παρελθόν υπό το φως των μεταγενέστερων εξελίξεων που του είναι γνωστές (ακραία περίπτωση: *Η αναζήτηση του χαμένου χρόνου* του Προυστ): μπορούμε επίσης να έχουμε ένα εγώ-υποκείμενο που ταυτίζεται με το εγώ-αντικείμενο-της-αφήγησης χωρίς να εκδηλώνει καμιά προνομιούχα γνώση ως προς το παρελθόν του (*Η πείνα* του Χάμσον). Όμως αυτός ο παραλληλισμός δεν έχει απόλυτο χαρακτήρα, όπως αποδεικνύει π.χ. το γεγονός ότι ο James απορρίπτει την πρωτοπρόσωπη αφήγηση ως μη κατάλληλη για να οικοδομηθεί ένα αφήγημα με εσωτερική εστίαση (αν ο Strether ήταν ο αφηγητής της ίδιας του της ιστορίας —λέει ο James— δεν θα μπορούσε να είναι «εγκλωβισμένος και με τέτοιο τρόπο να τον μεταχειρίζεται ο αφηγητής όπως το *The Ambassadors* τον εγκλωβίζει και τον μεταχειρίζεται»)¹⁷. Και πράγματι, ενώ ο αφηγητής ενός αφηγήματος σε τρίτο πρόσωπο μπορεί να σεβαστεί πιο εύκολα την άγνοια των ηρώων του, τείνει δηλαδή πιο φυσικά προς την εσωτερική εστίαση που του επιτρέπει να

15. Cohn, *La transparence...*, σ. 167-185.

16. Με «εγώ-υποκείμενο-της-αφήγησης» (ή «εγώ του αφηγητή») και «εγώ-αντικείμενο-της-αφήγησης» (ή «εγώ της δράσης») αποδίδω τους σχετικούς όρους *erzählendes Ich* και *erzähltes Ich* (ή *erlebendes Ich*) που πρότεινε ο L. Spitzer, *Stilstudien*, II, München, Max Hüber, 1961², σ. 447 κ.ε. και που έγιναν δεκτοί από τους περισσότερους μελετητές του αφηγήματος σε πρώτο πρόσωπο.

17. Πρόλογος στο *The Ambassadors*: βλ. σχετικά τις παρατηρήσεις της Cohn, *La transparence...*, σ. 169-170.

«εγκλωβίσει» τον πρωταγωνιστή στην εσωτερικότητά του, ο αυτοβιογραφικός αφηγητής δεν έχει κανένα λόγο να περιοριστεί στην εμπειρία τού εγώ της δράσης: για τον αυτοβιογραφικό αφηγητή παρελθόν είναι εκείνο το χρονικό διάστημα που βρίσκεται ανάμεσα στη δράση και στη γραφή (διάστημα που για το εγώ της δράσης δεν είναι άλλο παρά μυστηριώδες μέλλον), και κατά συνέπεια έχει όλη την ελευθερία να κρίνει εκ των υστέρων τις σκέψεις, τις ερμηνείες, τα ενδεχόμενα λάθη που έκανε όταν 'ζούσε' αυτά που τώρα αφηγείται. Αν ο αφηγητής εστιάζει, αν δηλαδή περιορίζεται να μας δώσει μονάχα τις πληροφορίες που είχε κατά τη στιγμή της δράσης, αποσιωπώντας τις πληροφορίες που απέκτησε μετά, βάζει στον εαυτό του έναν περιορισμό που ο αφηγητής ενός αφηγήματος σε τρίτο πρόσωπο δεν έχει. Είναι αυτός ο περιορισμός που βρίσκουμε, όπως θα δούμε στο δεύτερο μέρος αυτού του γραπτού, στον Βιζυηνό, και που αντίθετα δεν βρίσκουμε στον Βικέλα. Από την αρχή

Κατά τας αρχάς του έτους 1821 ευρισκόμην εις Σμύρνην. Ήμην τότε εικοσαετής σχεδόν [...] (σ. 7)¹⁸

ως το τέλος

Ο βίος ημών διήλθεν ευτυχής έκτοτε, αλλ' ουδέποτε εν μέσω της επελθούσης ευημερίας ελησμονήσαμεν της νεότητος τας δοκιμασίας [...] (σ. 154)

ο αφηγητής του Βικέλα δεν παύει να ελέγχει το παρελθόν του υπό το φως του σήμερα:

[...] ταύτα τα είδαμεν και τα ενοήσαμεν κατόπιν. (σ. 16)

Εάν τότε εγνώριζα όσα και σήμερα [...] Αλλά και η ψυχή μου τότε ήτο μικρά και αγύμναστος, όσον το σώμα μου. Διότι ήμην αμαθής, αμαθέστατος, ως υπέδειξα ήδη, αναγνώστα μου. (σ. 36)

Ότε ήμην νέος, ολίγον περί τούτων εσκεπτόμην. Τώρα όμως [...] (σ. 40)

Αλλά ταύτα είναι σκέψεις σημεριναί. Δεν εσκεπτόμεθα τοιαύτα τότε [...] (σ. 56)

Ταύτα εσκεπτόμην. Ελησμόνουν ότι [...] ελησμόνουν πολλά [...] (σ. 96-97).

Ο αφηγητής δεν ξαναζεί τα περασμένα συναισθήματα στο τότε τους παρόν, καθώς σχηματίζονταν στη συνείδηση του πρωταγωνιστή, αλλά τα περιγράφει εκ των υστέρων, όταν το γίνεσθαι τους έχει ολοκληρώσει τη διαδρομή του: κατά συνέπεια η αληθινά συγκινησιακή στιγμή δεν είναι εκείνη της δράσης, αλλ' εκείνη της μνήμης, δεν είναι το παρόν του πρωταγωνιστή, αλλ' εκείνο του αφηγητή:

18. Χρησιμοποιώ την έκδοση: Δ. Βικέλα, *Λοικής Λάρας*, Αθήνα, Γαλαξίας, 1967.

Αλλ' ημείς διετηρήσαμεν την μνήμην των και τώρα ακόμη μετά τσσαύτα έτη, ενώ γράφω περί αυτών, ο λαιμός μου ξηραίνεται. (σ. 46).

‘Αλλωστε ο αφηγητής του Βικέλα, λιγότερο αφελής απ’ όσο θα μπορούσε να φανεί επιφανειακά, δεν μπορεί να κρύψει τις δυσκολίες του να ταυτιστεί με την περασμένη του εμπειρία:

‘Ισως δε, γράφων τώρα, περιγράφω μάλλον τι ηδυνάμην να συναισθανθώ τότε ή ό,τι πραγματικώς και ακριβώς συνησθάνθην (σ. 25)

λόγια που είναι, ακριβώς, μια πλήρης απεικόνιση των δυσκολιών που αντιμετωπίζει ένας αυτοβιογραφικός αφηγητής για να αφηγηθεί με εσωτερική εστίαση.

Ό,τι παρατηρήσαμε ως εδώ μας επιτρέπει να επιστημόνουμε την ιδιαίτερα πρωτότυπη θέση που κατέχει ο Βιζυηνός όχι μόνο σε σχέση με το ιστορικό μυθιστόρημα αλλά και με το ίδιο αυτοβιογραφικό ρεύμα που αντιπροσωπεύεται από τον *Λουκή Λάρα*: παράλληλα πρέπει να σημειώσουμε ότι το φαινόμενο Βιζυηνός είναι αρκετά πρωτότυπο και σε ευρύτερη κλίμακα, σε σύγκριση, θέλω να πω, και με τη γενική πορεία που ακολουθεί η αναζήτηση της εσωτερικής εστίασης στις ευρωπαϊκές λογοτεχνίες, αν αληθεύει —όπως νομίζω πράγματι ότι αληθεύει— και για την εσωτερική εστίαση ό,τι παρατηρεί η Cohn για τον ελεύθερο πλάγιο λόγο (narrated monologue)¹⁹. Η εξέλιξη της εσωτερικής εστίασης είναι πράγματι στενά συνδεδεμένη με μια καιρία στιγμή της ιστορίας του μυθιστορήματος: όταν η τρίτοπρόσωπη αφήγηση εισχωρεί στο χώρο που ως τότε ανήκε αποκλειστικά στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση (επιστολογραφικό μυθιστόρημα, εξομολόγηση), και επιχειρεί την αναπαράσταση της εσωτερικής ζωής των ηρώων της (γεγονός που εξηγεί κατά κάποιον τρόπο και γιατί η προσοχή των μελετητών στράφηκε μονάχα πρόσφατα προς τα φαινόμενα εσωτερικής εστίασης στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση). Αντίθετα προς τούτη τη γραμμή εξέλιξης, το πρόβλημα της εσωτερικής εστίασης πρωτοπαρουσιάζεται στην Ελλάδα με τον Βιζυηνό, πρωτοπαρουσιάζεται δηλαδή στη λιγότερο συνηθισμένη και πιο προβληματική του μορφή, εκείνη του αυτοβιογραφικού αναδρομικού αφηγήματος.

Πριν περάσουμε στην περιγραφή του κειμένου, μένει να αντιμετωπίσουμε ένα άλλο εισαγωγικό πρόβλημα που αφορά στις σχέσεις ανάμεσα στο λαογραφικό κίνημα και τις αφηγηματικές τεχνικές του ηθογραφικού διηγήματος²⁰. Κατά τον Μουλλά «η επιρροή της λαογραφίας» υπήρξε «καθοριστική όχι

19. Cohn, *La transparence...*, σ. 137.

20. Σχέσεις που γενικά παραμελούνται και σήμερα. Ένα τυπικό παράδειγμα είναι η πρόσφατη εργασία του Ε. Γ. Μπαλούμη, *Η λειτουργία του λαογραφικού στοιχείου στο έργο του*

μόνο για τη θεματογραφία του 'νέου είδους', αλλά και για την αφηγηματική του τεχνική (αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, ύφος προσωπικής μαρτυρίας και καταγραφής υλικού κλπ.)» (σ. με'). 'Όμως, ακόμα κι αν δεν δεχθούμε την υπερβολική θέση του Genette (σύμφωνα με την οποία η ερώτηση «γιατί μερικοί συγγραφείς γράφουν σε πρώτο πρόσωπο και άλλοι σε τρίτο;» δεν είναι πιο θεμιτή από την ερώτηση «γιατί μερικοί γράφουν με μαύρο και άλλοι με μπλε μελάνι;»)²¹ η εξήγηση του Μουλλά φαίνεται κάπως απλουστευτική, φαίνεται δηλαδή ότι συνδυάζει με τρόπο μηχανιστικό τις αιτίες (το πολιτισμικό, ιδεολογικό, επιστημονικό κλίμα της εποχής) και τα αποτελέσματα (την αφηγηματική χρήση του πρώτου προσώπου). Θα χρειαζόταν να εξηγήσει κανείς γιατί άραγε το μεγαλύτερο μέρος των ηθογραφικών συγγραφέων χρησιμοποιεί όχι το πρώτο αλλά το τρίτο πρόσωπο, γιατί π.χ. ο Παπαδιαμάντης περνά από το ιστορικό μυθιστόρημα στην ηθογραφία συνεχίζοντας να γράφει τα μυθιστορήματα και τα περισσότερα διηγήματά του σε τρίτο πρόσωπο; Αφήνοντας λοιπόν κατά μέρος αυτό το πρόβλημα (πρόβλημα πιθανώς υπαρκτό, το οποίο όμως προϋποθέτει θεωρητικές λύσεις και ιστορικές αναλύσεις που λείπουν ή είναι, όσο ξέρω, ακόμα αρκετά ανοιχτές), κι αφού έρθουμε στο συγκεκριμένο αντικείμενο της παρούσας έρευνας, μένει να δούμε αν το λαογραφικό κίνημα συσχετίζεται με το πρόβλημα της αφηγηματικής εστίασης. Σε γενικές γραμμές μπορεί να πει κανείς ότι τα λαογραφικά ενδιαφέροντα που καλλιεργούνται απ' αυτούς τους συγγραφείς δε συνεπάγονται καθεαυτά αφηγηματικές επιλογές προς την κατεύθυνση της εσωτερικής εστίασης. Αντίθετα μπορούμε να πούμε πως αυτό που προέχει στην ηθογραφία είναι η ντοκουμενταριστική πρόθεση, η θετικιστική διάθεση να συλλέξει κανείς και να διατηρήσει μαρτυρίες, έτσι ώστε το ηθογραφικό διήγημα παρουσιάζεται κάποτε και ως επικουρία στο εκλαϊκευτικό επίπεδο της λαογραφικής επιστημονικής έρευνας. Η στάση του αφηγητή ως προς τη (λαογραφική) πραγματικότητα που αναπαριστά είναι τελικά η στάση του παντογνώστη αφηγητή που επεμβαίνει για να επεξηγήσει, να σχολιάσει, να ερμηνεύσει λέξεις, έθιμα, θρύλους, ενός αφηγητή ο οποίος, αντί να περιορίζεται στη σκοπιά των λαϊκών ηρώων του, δηλώνει συνεχώς την ανώτερη γνώση του. Ακόμη και η τόσο χαρακτηριστική χρήση «λέξεων-σημάτων» που «τυπώνονται με ημίμαυρα και αραιά στοιχεία ή που κλείνονται μέσα σε

A. Καρκαβίτσα, Αθήνα 1984, που είναι ουσιαστικά ένας κατάλογος των λαογραφικών στοιχείων συνταγμένος ανεξάρτητα από οποιοδήποτε αφηγηματολογικό εργαλείο. Κάποιες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις, στο άρθρο του R. Beaton, *Realism and Folklore in Nineteenth-Century Greek Fiction*, *Byzantine and Modern Greek Studies* 8 (1982-1983) 103-122, αν και ο χώρος που αφιερώνει στην ανάγνωση των κειμένων είναι δυστυχώς πολύ περιορισμένος.

21. Genette. *Nouveau discours...* σ. 77.

εισαγωγικά για να φανεί η λαϊκή-προφορική τους προέλευση» (Μουλλάς, σ. νστ'), δεν είναι βέβαια ένα σήμα ταύτισης του αφηγητή με τα πρόσωπά του, αλλά ένα σήμα διαφοροποίησης που βρίσκεται αρκετά μακριά από την αρχή της 'μη επέμβασης' η οποία χαρακτηρίζει την εσωτερική εστίαση. Εξάλλου το ίδιο αφηγηματικό σύστημα κωδικοποιημένο από το ιστορικό μυθιστόρημα, της εναλλαγής σκηνή/περίληψη, σκηνή/περιγραφή, σκηνή/παρέκβαση, και η σχετική γλωσσική εναλλαγή (λόγια των προσώπων-δημοτική/λόγια του αφηγητή-καθαρεύουσα)²², επιζεί για πολύ καιρό. Είναι επομένως μέσα σ' ένα πλαίσιο πολύ παραδοσιακό που αλλάζει —με κάθε άλλο παρά γραμμικό τρόπο— η αφηγηματική προοπτική. Θα περιοριστώ εδώ να εξετάσω πολύ σύντομα δυο όψεις ιδιαίτερα εμφανείς αυτού του φαινομένου: τη χρήση της περιγραφής και την εμφάνιση του λεγόμενου ελεύθερου πλάγιου λόγου.

Στο παραδοσιακό μυθιστόρημα (εκείνο του Ράμφου, του Ξένου, του Ραγκαβή) η περιγραφή προέρχεται από τον αφηγητή και δεν συνδέεται με την αντίληψη του πρωταγωνιστή, όπως δηλώνει εξάλλου η ίδια η συχνή εναρκτική τοποθέτησή της (στην αρχή του μυθιστορήματος, των κεφαλαίων, των επεισοδίων, όταν τα πρόσωπα δεν έχουν κάνει ακόμα την εμφάνισή τους). Η λειτουργία της είναι δηλαδή παρόμοια μ' εκείνη της θεατρικής σκηνογραφίας —ένα σκηνικό πάνω στο οποίο διαγράφεται η δράση των προσώπων. Ο ήρωας μπορεί φυσικά και να είναι σε θέση να βλέπει το θέαμα που περιγράφεται: ακόμα και σ' αυτήν την περίπτωση όμως, η περιγραφή δεν έχει χαρακτήρα υποκειμενικό, δεν εξαρτάται από το βλέμμα του αλλά από εκείνο του αφηγητή παντογνώστη. Νά ένα παράδειγμα αυτής της περιγραφικής μεθόδου, που είναι άλλωστε πολύ γνωστή:

Μετά το δείπνον δε και την εσπερινήν συναναστροφήν, αι δύο νέαι απεσύρθησαν εις τον κοιτώνα των. Η σελήνη ήτο λαμπρά, και εχρύσου του κόλπου το στίλπνόν κάτοπτρον, ως αναδυομένη η παλαιά Αφροδίτη, αν εφήπλου εις την υγράν επιφάνειαν την αμβροσίαν της κόμην. Δροσερά ήτον η πνοή του κόλπου, η ακτή ανέπεμπε γλυκύν φλοίσβον, ως ερωτικών μυστηρίων ψιθύρισμα, και ο ζέφυρος, αδυνατών να ρικνώση το ύδωρ, έφερε μόνον εις τα νωθρά του πτερά τα αρώματα των πορτοκαλλεών και των ρόδων, και επότιζεν ηδυπάθειαν δι' όλων των πόρων.

22. Αυτή η γλωσσική εναλλαγή είναι ήδη καθαρά διαμορφωμένη στη *Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, αλλά και σε παλαιότερα έργα όπως *Ο Συμβολαιογράφος* του Ραγκαβή. Σποραδικά συναντιέται και σε κάποια ιστορικά μυθιστορήματα (όπως π.χ. στο *Αι τελευταίαι ημέραι του Αλή-Πασά* του Ράμφου). Βλ. σχετικά με το πρόβλημα αυτό τις παρατηρήσεις του Μ. Vitti στον τόμο *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, Αθήνα, Ερμής, 1977, σ. λ'-λε', και στον τόμο *Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα, Κείμενα, 1974, σ. 67 κ.ε. Για μια θεωρητική τοποθέτηση αυτού του φαινομένου που διαμορφώνεται σε πιο ευρεία κλίμακα σ' όλη την ευρωπαϊκή αφηγηματογραφία του περασμένου αιώνα βλ. Μ. Glowinski, *Der Dialog im Roman*, *Poetica*, 1974, τ. 6, σ. 1-16.

Η Λουκία και η Μαρίνα, έχουσαι συμπεπλεγμένες τας χείρας, εστηρίζοντο εις το παράθυρον, και παρεδίδοντο εις το θέλγητρον της νυκτός.

Η Μαρίνα εισίωπα, και εν δάκρυ εφάινετο αναβρύνον εις τα βλέφαρά της [...]²³.

Εκείνο που αξίζει να παρατηρήσει κανείς σε τέτοιου είδους περιγραφές δεν είναι τόσο η επιμονή στο συνηθισμένο ρομαντικό ρεπερτόριο, αλλά το γεγονός ότι η στιγμή της περιγραφής του τοπίου και εκείνη των συναισθηματικών αντιδράσεων των αφηγηματικών προσώπων είναι σαφώς διαχωρισμένες: η περιγραφή δεν είναι μια υποκειμενική όραση του προσώπου, αλλ' ένα αντικειμενικό στοιχείο, που μπορεί και να συμβολίζει την ψυχική κατάσταση του προσώπου αλλά που δεν προέρχεται από το ίδιο το πρόσωπο. Αυτό το είδος περιγραφής είναι πολύ διαδεδομένο στα ιστορικά μυθιστορήματα και έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς τη σχετική συμπεριφορά του Ροδδη, που δεν περιορίζεται στη γνωστή καρικατούρα του ρομαντικού ρεπερτορίου, αλλά χτυπά και την ίδια την παντογνωσία του παραδοσιακού αφηγητή, ξεσκεπάζοντας τη συμβατικότητα της. Νά ένα παράδειγμα πολύ φανερό:

Αφού λοιπόν απέκλαυσεν η Ιωάννα, έκυψεν επί του ύδατος, ίνα δροσίση τους καίοντας οφθαλμούς. Πρώτην τότε φοράν ενέβλεψε μετά προσοχής εις την εν τω ύδατι εικόνα αυτής [...] Κύπτοντες και ημείς άνωθεν του ώμου της, ίδωμεν τι αντανάκλα το ρειστόν εκείνο κάτοπτρον. Πρόσωπον δεκαεξαετής μήλου στρογγυλώτερον, κόμην ξανθήν ως της Μαγδαληνής και ακτένιστον ως της Μηδείας, χείλη ερυθρά ως πύλον καρδιναλίου, υποσγόμενα ηδονάς ανεξαντλήτους και στήθη εύσαρκα ως πέρδικας, πάλλοντα έτι υπό της συγκινήσεως. Τοιαύτην έβλεπεν εαυτήν εν τω ύδατι η Ιωάννα, τοιαύτην είδον κάγώ εν τω χειρογράφω της Κολωνίας την εικόνα της²⁴.

Ο Ροδδης μάς προσφέρει εδώ μια τέλεια αναπαράσταση αυτού του φαινομένου που ο Rouillon θα ονομάσει *vision par derrière* (ακύπτοντες και ημείς άνωθεν του ώμου της») αλλ' αμέσως μετά «ομολογεί», όπως σωστά παρατηρεί η Μ. Κακαβούλια, «πως και ο ίδιος είναι αναγνώστης, εφόσον δεν 'κύπτει' πάνω από τον ώμο της Ιωάννας, αλλά πάνω από μια σελίδα χειρογράφου»²⁵, ομολογεί δηλαδή πως η παντογνωσία του είναι καθαρά συμβατική. Η Πάπισσα Ιωάννα, με μια μέθοδο που μπορούμε κατά κάποιον τρόπο να συγκρίνουμε μ' εκείνη (στην πραγματικότητα ασύγκριτη) του *Tristram Shandy*, αποσυνθέτει τις παραδοσιακές αφηγηματικές τεχνικές χωρίς να προτείνει ανασυγκροτήσεις: έτσι και το πρόβλημα της αφηγηματικής εστίασης (όπως συμβαίνει π.χ. ακόμα και πιο καθαρά με την κατηγορία του αφηγηματικού χρόνου)²⁶ αντιμετωπίζεται από

23. Α. Ραγκαβή, *Ο Συμβολαιογράφος*, Αθήνα, Γαλαξίας, 1963, σ. 94.

24. Ε. Ροδδη, *Η Πάπισσα Ιωάννα*, Αθήνα, Τολίδης, 1971, σ. 78-79.

25. Μ. Κακαβούλια, Πάπισσα Ιωάννα: πολύτοπο/παλίμψηστο, *Χάρτης* 15 (1985) 294-312: 299.

26. Ακόμα πιο καθαρά, διότι η επίθεση του Ροδδη κατά της κατηγορίας του αφηγηματικού χρόνου (και ιδιαίτερα της χρονικής «τάξης») διεκδικείται ρητά στην αρχή της

τον Ροδὴ με τρόπο αποκλειστικά 'αρνητικό'. Με το ηθογραφικό διήγημα τα πράγματα αλλάζουν σιγά σιγά. Η παραδοσιακή περιγραφή με τη χαρακτηριστική της εισαγωγική λειτουργία επιβιώνει για πολύ: μπορεί να διαβάσει κανείς π.χ. την αρχή του *Ζητιάνου* ή του *Βαρδιάνου στα σπόρκα* (αν και σ' αυτή την τελευταία περίπτωση δεν είμαι και τόσο σίγουρος ότι πρόκειται για εστίαση μηδέν και όχι, μάλλον, για εσωτερική εστίαση, δεδομένου ότι η περιγραφή του τοπίου ίσως προϋποθέτει έναν αφηγητή που βρίσκεται στο σπιτάκι της θεια-Σκεύως). Συχνά όμως εμφανίζονται περιγραφές έντονα υποκειμενικές, τις οποίες ο αναγνώτης αποδίδει χωρίς δισταγμούς στο μάτι του προσώπου που τις αναλαμβάνει, και όχι στη γνώση του αφηγητή, επειδή και η διάρκειά τους συμπίπτει πάντα με την πραγματική διάρκεια²⁷. Νά και εδώ ένα μόνο παράδειγμα (η περιγραφή της νυφικής πομπής του Βρανά προς το τέλος της *Λυγερής*), όπου το φαινόμενο είναι ιδιαίτερα φανερό και εξαιτίας του ελεύθερου πλάγιου λόγου:

Η Ανθή [...] επήδησεν ὀρθία κι ἔτρεξεν εἰς τὸ παράθυρον διανοίξασα τὰ φύλλα. Ἐκ τοῦ ἀντιθέτου μέρους τῆς αγοράς [...] εἶδε διαχνομένην τὴν πομπὴν μεγαλοπρεπή και πλουσίαν. Τὰ κόκκινα φέσια, αἱ λευκαὶ φουστανέλλαι, τὰ πολύχρωμα σερίτια [...] Αἴφνης ὁμως υπεγόγγυσεν ἄκουσα ἡ λυγερὴ κι ελύγισεν εἰς τὰ εμπρὸς τὸ σῶμα τῆς [...] Α! ἦτο φρικτὸν αὐτὸ που ἔβλεπεν ἦτο ἀνυπόφορον! Μια φουραροπούλα νὰ κάμη τέτοιον γάμον!

Νὰ τὴν συνοδεύουν τόσοι και νὰ τὴν θαυμάζουν! Νὰ τὴν ραίνουν ὅλοι με ρῦζι και μ' ευχάς, με κουφέτα και βλέμματα, ὡς καμμίαν βασίλισσαν! Νὰ τῆς κρατοῦν τὸ ἄλογον ἀπὸ τοῦ χαλινού οἱ καρρολόγοι κατενθουσιασμένοι, περιχαρεῖς, ποδοπατοῦντες τὴν λάσπην τοῦ δρόμου ἀδιαφόρως [...] Και αὐτὴ ἡ Βασιλικὴ [...] νὰ κάθητ' ἐπάνω με τὸ λαμπρὸν κυανομέταξον φουστάνι τῆς, τὸ χρυσοστόλιστον κοντογούνι με τὰς πλατεῖας και βαρυτίμους χειρίδας του, τὸ

Πάπισσας («Ἀπὸ τοῦ μέσου ἀρχονται συνήθως οἱ ἐπικοὶ ποιηταὶ [...] ἀλλ' ἐγὼ προτιμῶ ν' ἀρχίσω ἀπὸ τὴν ἀρχή»).

27. Αὐτὴ ἡ περιγραφικὴ μέθοδος συστηματοποιήθηκε ἀπὸ τὸν Ζολά, ὅπως πρῶτα παρατηροῦσε ὁ Ch. Bally, *Figures de Pensée et Formes Linguistiques*, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 6 (1914) 405-422: 417: «Personne plus que Zola n'a usé —et abusé— du procédé qui consiste à faire passer tous les événements par le cerveau de ses personnages, à ne décrire les paysages que par leurs yeux, à n'énoncer des idées personnelles que par leur bouche. Dans ses derniers romans, ce n'est plus une manière: ψῖεστ θν τιψ, ψῖεστ θνε ὀβσεεσιον». Ἡ βιβλιογραφία γύρω ἀπ' αὐτὴν τὴν τεχνικὴν τοῦ Ζολά εἶναι ἀρκετὰ ἐκτεταμένη, βλ. πρῶχειρα τὰ ἀρθρα τῶν N. Schor, Ph. Walker, L. Braudy, *Yale French Studies* 42 (1969)· Ph. Hamon, Qu'est-ce qu'une description *Poétique*, 1972, σ. 465-485· D. Baguley, Le récit de guerre. Narration et focalisation dans «La Débâcle», *Littérature* 50 (1983) 77-90. Ἴσως ἀναφέρεται σ' αὐτὸ τὸ φαινόμενο και ὁ Α[γγισίλαος] Γ[ιαννόπουλος] Ἡ[πειρώτης] ὅταν γράφει στὴν «Ἐπιστολιμαία διατριβή» του: «Ἀφηγούμενος ἢ περιγράφων [ὁ Ζώλας] δεν παρεντίθεται μετὰξὺ τοῦ ἀντικειμένου και τοῦ ἀναγνώστου, ἀλλὰ τίθησι τούτον εἰς ἄμεσον συνάφειαν πρὸς τὸ ἐκφραζόμενον ἢ περιγραφόμενον» (βλ. Αι. Ζολά, *Νάνα*, μεταγλωττισθέν εἰς τὴν ἐλληνικὴν ὑπὸ Φλοῆ, Ἀθήνησι, Τυπ. τῆς Φιλοκαλίας, 1880, σ. κγ').

αρχαυόφαντον περιστήθιον με τας χρυσάς περιστεράς, [...] το μέγα γκόλφι [...] το καινουργές φέσι [...]²⁸.

Στο τέλος αυτών των σχηματικών παρατηρήσεων μένει να γίνει μια διευκρίνιση που ίσως δεν είναι αυτονόητη. Περιγραφικά αποσπάσματα όπως αυτό της *Λυγερής* πρέπει βέβαια να υπολογίζονται στο λογαριασμό της εσωτερικής εστίασης, υπό την προϋπόθεση όμως ότι αυτός ο όρος χρησιμοποιείται κατά προσέγγιση. Για να είναι πραγματικά αυστηρό ένα αφήγημα με εσωτερική εστίαση δεν θα έπρεπε καθόλου να περιγράφει το αφηγηματικό πρόσωπο: η θέση του προσώπου (οι σκέψεις, τα συναισθήματά του) θα έπρεπε πράγματι να αρούνται απλώς και μόνο από τον τρόπο με τον οποίο το πρόσωπο αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα (έτσι ενδείξεις όπως π.χ. «*Η Ανθή έτρεξεν εις το παράθυρον... υπεγόγγυσεν... κλπ.*» δείχνουν ότι η εσωτερική εστίαση δεν είναι τέλεια). Φυσικά ένας παρόμοιος βαθμός προοπτικής καθαρότητας είναι μάλλον σπάνιος. Νά πάντως ένα παράδειγμα παρμένο από τη *Φόνισσα*:

— Ε! Θε μου, και νά 'πεφτες μέσα, Ξενούλα! είπε με αλλόκοτον γέλωτα η Φραγκογιαννού [...]

— Ε! Σε μου, τσαί νά 'μπεμπες μπέσα! εμιμήθη παρωδούσα την φωνήν η Ξενούλα [...]

Το στόμιον του πηγαδιού, τετράγωνον, ήτο φραγμένον με σανίδας ανίσου πλάτους, ώστε αι πλευραί δεν είχαν το αυτό ύψος. Η μικρά σανίς, εφ' ης έκυπτεν η Ξενούλα, ήτο χαμηλότερα των άλλων τριών, φθαρμένη, ολισθηρά, φαγωμένη από την προστριβήν του σχοιπίου του κουβά, δι' ου ήντλουν ύδωρ, με σκουριασμένα καρφία, σαπρά και κινουμένη. Καθώς έκυψεν η παιδίσκη, εστηρίχθη όλη, με το βάρος του σώματος επί της αριστεράς χειρός, επάνω εις αυτήν την σανίδα, εγλίστρησεν, η σανίς ενέδωκεν, εξεκόλλησεν από την μίαν άκραν, και η Ξενούλα έπεσε κατακέφαλα μέσα εις το χάσκον στόμα του φρέατος. Ηκούσθη πνιγμένη κραυγή [...]

Εξ εμφύτου ορμής, η Φραγκογιαννού ηθέλησε να φωνάξη [...]²⁹.

Η εσωτερική εστίαση είναι εδώ τόσο αυστηρή, που προκαλείται για μια στιγμή στον αναγνώστη ένα παράδοξο φαινόμενο δισταγμού —τυπικό σε τέτοιες περιπτώσεις— στο να αποδοθεί η περιγραφή στο μάτι της Φραγκογιαννού ή στο μάτι του αφηγητή. Όμως δεν υπάρχει αμφιβολία πως πρόκειται για εσωτερική εστίαση: ακόμα κι αν ο αφηγητής δεν μας το λέει, ξέρουμε πως η Φραγκογιαννού βλέπει το πηγάδι (μια και μόλις μίλησε με το κοριτσάκι) και όταν, στο τέλος, ο αφηγητής στρέφεται προς τη Φραγκογιαννού και μας την περιγράφει αντικειμενικά («Εξ εμφύτου ορμής, η Φραγκογιαννού...»), αντιλαμ-

28. Α. Καρκαβίτσας, *Τα άπαντα*, τ. Β', επιμέλεια Γ. Βαλέτας, Αθήνα, Γιοβάνης, 1973, σ. 403-405.

29. Α. Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, τ. Γ', κριτική έκδοση Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου, Αθήνα, Δόμος, 1984, σ. 470-471.

βανόμαστε ότι όλα εκείνα που 'είδαμε' μέχρι εκείνη τη στιγμή, τα είδαμε με τα μάτια της Φραγκογιαννούς.

Ας έρθουμε σ' εκείνο το υφολογικό-γραμματικό στοιχείο που ο Bally ονόμασε το 1912 *style indirect libre*, ονομασία μάλλον περιοριστική, που θα μπορούσε να αντικατασταθεί επωφελώς από άλλες (*uneigentliche direkte Rede*, *verschleierte Rede*, *erlebte Rede*, *narrated monologue*), μα που εδώ συστήνεται για λόγους σκοπιμότητας, δεδομένου ότι αυτός είναι ο υιοθετημένος από την ελληνική κριτική όρος (ελεύθερος πλάγιος λόγος, ανεξάρτητος πλάγιος λόγος). Είναι έξω από το πλαίσιο του άρθρου αυτού η εξέταση των πολύπλοκων συζητήσεων που έγιναν γύρω από αυτόν τον τύπο λόγου: από τη γραμματική θέση της σχολής της Γενεύης (Ch. Bally, M. Lips) που βλέπει στον ελεύθερο πλάγιο λόγο μια ενδιάμεση μορφή μεταξύ ευθέος και πλάγιου λόγου και ορίζει για πρώτη φορά τα γραμματικά γνωρίσματά του, στην υφολογική αντίδραση της σχολής του K. Vossler (E. Lorck, E. Lerch, G. Lerch, L. Spitzer)³⁰ στην οποία αντιδρά με τη σειρά της η θέση του M. Bachtin (που συνδέει τον ελεύθερο πλάγιο λόγο με το πρόβλημα της «παρέμβασης»: *interférence de discours*, *Textinterferenz*), κι από τις σπουδές των F. Stanzel και K. Hamburger κατά τη δεκαετία του '50, σ' εκείνες της γαλλικής αφηγηματολογίας με στρουκτουραλιστική προέλευση (T. Todorov και ιδιαίτερα G. Genette, ο οποίος εντάσσει τον ελεύθερο πλάγιο λόγο στην αφηγηματική κατηγορία της «απόστασης»: *distance*), σ' εκείνες του L. Doležal και του W. Schmid (που αναπτύσσουν τις προδρομικές ιδέες του Bachtin), στην επέμβαση της γενετικής γραμματικής (A. Banfield), στις συμβολές του R. Pascal και της D. Cohn³¹. Θα περιοριστώ λοιπόν να κάνω εδώ μονάχα τρεις παρατηρήσεις γενικού χαρακτήρα. Η πρώτη, ίσως αυτονόητη, παρατήρηση είναι ότι η χρήση του ελεύθερου πλάγιου λόγου συνεπάγεται πάντα εσωτερική εστίαση, επειδή η πιο χαρακτηριστική συνέπεια αυτού του τύπου λόγου είναι πως συγχωνεύονται και αναμειγνύονται οι φωνές του αφηγητή και του αφηγηματικού προσώπου. Η δεύτερη είναι ότι, όπως έχει υπογραμμιστεί από πολλούς μελετητές και τελευταία από την Cohn, ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι ένα προνομιούχο μέσο αναπαράστασης των σχέσεων (και πιο γενικά: της εσωτερικής εμπειρίας) του αφηγηματικού προσώπου: απ' αυτήν την άποψη θα μπορούσε να πει κανείς ότι δεν σχετίζεται τόσο με την «όραση με» (*vision avec*) όσο με τη «σκέψη με» (*pensée avec*)³². Η

30. Μια πλούσια βιβλιογραφία γι' αυτές τις πρώτες συζητήσεις στο βιβλίο της M. Lips, *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926.

31. Σύντομες ενδείξεις γύρω απ' αυτήν τη νεότερη βιβλιογραφία στον Genette, *Nouveau discours...*

32. Ο όρος είναι της Cohn, *La transparence...*, σ. 135.

τρίτη παρατήρηση είναι ότι παρ' όλες τις σχέσεις που συνδέουν και κάποτε συγγέουν τον ελεύθερο πλάγιο λόγο με τον πλάγιο λόγο, με τον ευθύ λόγο και με τον εσωτερικό μονόλογο, δεν πρέπει να παραβλέπονται, όπως συχνά έχει συμβεί στη λογοτεχνική κριτική, τα γραμματικά γνωρίσματα που εγγυώνται τον ιδιάζοντα χαρακτήρα του (αλλιώς, όπως συνέβηκε π.χ. στον Pasolini, δημιουργείται μια αναρχία στην ορολογία που καθιστά αδύνατη οποιαδήποτε διάκριση)³³.

Όσο για την ιστορική τοποθέτηση, εκτός από ενδιαφέροντες αλλ' απομονωμένους προαγγέλους (π.χ. Agiosto, La Fontaine)³⁴, η πραγματική εμφάνιση του ελεύθερου πλάγιου λόγου γίνεται με το ρεαλιστικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα (η πιο ενδιαφέρουσα και σημαντική περίπτωση είναι εκείνη του Flaubert) και η θριαμβική του διάδοση ξεκινά από το νατουραλιστικό μυθιστόρημα (Zola, Maupassant, Verga). Μια ματιά αναγκαστικά σχηματική στην ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας επιβεβαιώνει αμέσως —έστω με κάποιες αναμενόμενες χρονολογικές καθυστερήσεις— αυτή τη γραμμή ανάπτυξης. Απών στην πενιχρή προεπαναστατική πεζογραφία, σχεδόν ολότελα άγνωστος στο ιστορικό μυθιστόρημα³⁵, αλλά και στον *Θάνο Βλέκα* του Καλλιγά και στη *Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* (και φυσικά ολότελα ξένος στη λαϊκή αφηγηματογραφία και γενικά στη λαϊκή πεζογραφία: ούτε ένα φανερό παράδειγμα π.χ. στον Μακρυγιάννη)³⁶, ο ελεύθερος πλάγιος λόγος εμφανίζεται καθαρά γύρω στα 1880 με τη μετάφραση της *Νανάς* από τον Καμπούρογλου, αλλά και σε πρωτότυπα έργα όπως η *Γυφτοπούλα* και ο *Χρήστος Μηλιόνης* του Παπαδιαμάντη και τα διηγήματα του Βιζυηνού. Αρκετά διαδεδομένοι στα

33. Βλ. P. P. Pasolini, Intervento sul discorso indiretto libero, *Paragone* (giugno 1965), 121-144, και La volontà di Dante a essere poeta, *Paragone* (dicembre 1965), 57-71: πρβ. και τις σχετικές αντιρρήσεις του C. Segre, *La volontà di Pasolini 'a' essere dantista*, ό.π., σ. 80-84.

34. Βλ. G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963, σ. 238-239, και Lips, *Le style...*, σ. 137-148.

35. Η μέχρι τώρα αποδελτίωσή μου βασίζεται στα εξής έργα: Ι. Γ. Πιτσιπιού, *Η ορφανή της Χίου*, Αθήνα, Σαλίβερος, ό.χ.: Γ. Παλαιολόγου, *Ο ζωγράφος*, Κωνσταντινούπολη, Τυπ. Η Αγαθή Ελπής, 1842: Α. Ρ. Ραγκαβή, *Ο Αυθέντης του Μωρέως*, *Άπαντα τα φιλολογικά*, τ. Η', Αθήνα, Τυπ. Ελληνικής Ανεξαρτησίας, 1876: Σ. Θ. Ξένου, *Ο διάβολος εν Τουρκία*, Αθήνα, Φέξης, 1902: Κ. Ράμφου, *Αι τελευταίαι ημέραι του Αλή-Πασά*, Αθήνα, Τυπ. Όλυμπος, 1877: *Ο Κατσαντώνης*, Αθήνα, Τυπ. Κορομηλά, 1862: Σ. Ζαμπέλιου, *Ιστορικά σκηνογραφήματα*, Αθήνα, Τυπ. Βιλαρά, 1860: *Οι κρητικοί γάμοι*, Αθήνα, Μαρής, 1963: Ν. Ε. Μακρή, *Η Βασιλική, Σουλτάνα αθηναία*, Αθήνα, Τυπ. της Φιλοκαλίας, 1878. Κάποια δείγματα ελεύθερου πλάγιου λόγου βρίσκονται όμως στα ιστορικά μυθιστορήματα του Παπαδιαμάντη (*Η Μετανάστις: Οι Έμποροι των Εθνών*).

36. Γεγονός που επιβεβαιώνει τον αποκλειστικά λογοτεχνικό χαρακτήρα του φαινομένου που παρατηρήθηκε ήδη από τους πρώτους μελετητές: βλ. π.χ. Lips, *Le style...*, σ. 216 κ.ε.

ηθογραφικά διηγήματα, γίνεται κοινός τόπος στην ψυχολογική αφηγηματογραφία του αιώνα μας, από τον Χρηστομάνο ως τον Παρορίτη, τον Χατζόπουλο και περισσότερο απ' όλους τον Θεοτόκη, που τον χρησιμοποιεί πια σε 'βιομηχανική κλίμακα'³⁷. Αυτές οι συνοπτικές ενδείξεις θα έπρεπε βέβαια να προσδιοριστούν με ακρίβεια διαμέσου μιας αναλυτικής έρευνας που δεν είναι δυνατό να γίνει εδώ. Φτάνει λοιπόν να κάνω νύξη μόνο σε μερικά από τα κυριότερα προβλήματα που θέτει το φαινόμενο τούτο στο νεοελληνικό χώρο.

Το γεγονός ότι η πρώτη εμφάνιση του ελεύθερου πλάγιου λόγου στην Ελλάδα χρονολογικά συμπίπτει με τη μετάφραση της *Νανάς* και το ότι πολλοί από τους συγγραφείς της ελληνικής ηθογραφίας είναι και μεταφραστές (φτάνει να υπενθυμίσουμε τον Παπαδιαμάντη) θέτει βέβαια ένα πρόβλημα: να διαπιστωθούν τυχόν επιδράσεις και παραλληλισμοί όσο και χαρακτηριστικές διαφορές, να γίνει δηλαδή μια συγκριτική έρευνα, για να προσδιοριστούν τα αφηγηματικά προβλήματα που αντιμετωπίζει σ' αυτήν την κρίσιμη στιγμή η ελληνική αφηγηματογραφία. Είναι π.χ. πολύ ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς τη συμπεριφορά του Καμπούρογλου, ο οποίος, όταν πρόκειται να μεταφράσει τους ελεύθερους πλάγιους λόγους του Ζολά, τους μετασχηματίζει σε ευθείς³⁸ ή σε πλάγιους λόγους³⁹, τους μεταφράζει δηλαδή εντάσσοντάς τους στο σύστημα

37. Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος εμφανίζεται συχνά σ' όλα τα μυθιστορήματα του Θεοτόκη, *αλλ' ίσως η πιο ακραία περίπτωση είναι εκείνη του *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*. Εκείνοι οι «μονόλογοι» που «φαίνονται ατέλειωτοι στον αναγνώστη» (Α. Σαχίνη, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Αθήνα, Γαλαξίας, 1969, σ. 188-189) είναι στην πραγματικότητα ελεύθεροι πλάγιοι λόγοι (βλ. π.χ. το μονόλογο της Αιμιλίας Βαλσάμη που καταλαμβάνει το τρίτο κεφάλαιο του Β' μέρους). Ένα άλλο χαρακτηριστικό γνώρισμα του Θεοτόκη είναι ότι μερικές φορές κλείνει τον ελεύθερο πλάγιο λόγο εντός εισαγωγικών, σαν να επρόκειτο για ευθύ λόγο, για να αποφύγει προφανώς έτσι κάθε δυνατότητα σύγχυσης με την αφηγηματική φωνή. Ένα παράδειγμα παρμένο από το *Η τιμή και το χρήμα* (Αθήνα, Κείμενα 1969, σ. 41): «Κι ωστόσο ο Ανδρέας εσυλλογιότου: "Τι; ένας άλλος, χειρότερός του, του την έπαιρνε την κορασιά που αυτός αγαπούσε και που θα τον ευτύχιζε;" Ω πόσο του τάραζε αυτή η ιδέα όλα τα σπλάχνα [...]"!».*

38. Ένα παράδειγμα (παραθέτω το κείμενο της μετάφρασης του Καμπούρογλου στην έκδοση που ανάφερα παραπάνω, υποσ. 27: το γαλλικό κείμενο είναι εκείνο της «Pléiade» που επιμελήθηκε ο H. Mitterand (Paris, Gallimard, 1961): «[...] ο Μινιόν εν δικαιομάτι συναδέλφου ερίλει την Νάναν και ηνάγκασε και την Ρόζαν να την φιλήση επίσης. Δεν είμαστε όλοι μια οικογένεια 'ς το θέατρο, έλεγε, τι πράγματα είν' αυτά;» (σ. 121): «[...] Mignon, fraternellement, embrassait Nana et forçait Rose à l'embrasser aussi. Est-ce qu'on n'était pas tous de la même famille, au théâtre?» (σ. 1167).

39. Ένα παράδειγμα: «Επειδή δε ο Φωσερύ εξηκολούθει να τον ερωτά, συγκατετέθη να τοις είπη και μερικά λεπτομερείας μετά του συνήθους απροκαλύπτου των εκφράσεών του, αίτινες ετάραττον τον Έκτορα δε Λα-Φαλουάζ. Είπε λοιπόν, ότι είχε γνωρίσει την Νάναν και ήθελε να την προαγάγη» (σ. 9): «Puis, comme Fauchery l'interrogeait, il consentit à donner des détails, avec une crudité d'expressions qui gênait Hector de la Faloise. Il avait connu Nana et il voulait la lancer» (σ. 1098).

αναπαράστασης λόγου που τότε γνώριζε η ελληνική αφηγηματογραφία. Κάποτε τους αποδίδει και 'πιστά', κρατώντας δηλαδή τη συντακτική δομή του ελεύθερου πλάγιου λόγου, αλλά χρησιμοποιώντας συνάμα μια χτυπητή ομιλουμένη γλώσσα: συμπεριφορά που είναι ίσως κι αυτή ένας τρόπος για να αποφύγει κανείς την ανάμειξη φωνών, συμπεριφορά δηλαδή που ίσως προσπαθεί να εντάξει κι αυτή τον ελεύθερο πλάγιο λόγο στο γλωσσικό-αφηγηματικό σύστημα *λόγια του προσώπου-δημοτική/λόγια του αφηγητή-καθαρεύουσα*⁴⁰. Από την άλλη, όμως, το δημοτικό λεξιλόγιο που κάποτε χαρακτηρίζει τον ελληνικό ελεύθερο πλάγιο λόγο, μπορεί και να έχει μια τελείως αντίθετη σημασία: ακριβώς επειδή επιφέρει μια σύγχυση ανάμεσα στις λέξεις (σκέψεις) του προσώπου και του αφηγητή, ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι ο κατ' εξοχήν χώρος όπου η δημοτική γλώσσα του προσώπου μπορεί να σφηνώνει —όπως έχει παρατηρήσει ο Vittit⁴¹— μέσα στην καθαρεύουσα του αφηγητή. Από αυτή τη σκοπιά, αντί να είναι ένα στοιχείο συντήρησης, τα δημοτικά γνωρίσματα του ελληνικού ελεύθερου πλάγιου λόγου μπορούν να συνεισφέρουν σημαντικά στο να αποσυντεθεί η γλωσσική μεθόριος μεταξύ αφηγητή και προσώπου. Εδώ, βέβαια, μια ενδεχόμενη επαλήθευση πρέπει να μη γενικεύει αλλά να στηρίζεται σε μια εξέταση όσο το δυνατό πιο αναλυτική των διαφόρων περιπτώσεων. Αν π.χ. στον Παπαδιαμάντη η επαλήθευση είναι αρκετά περίπλοκη, σ' έναν μέτριο συγγραφέα, όπως π.χ. τον Λυκούδη, τα πράγματα είναι τελείως γραμμικά: στο ασήμαντο μυθιστόρημά του *Κίμων Ανδρεάδης* η χρήση της δημοτικής στον ελεύθερο πλάγιο λόγο έχει πια γίνει μια κοινοτυπία, μια διαδικασία απολύτως μηχανιστική που δεν είναι ικανή να προκαλέσει τον παραμικρό κλονισμό στην καθαρεύουσα του αφηγητή. Εξάλλου, για να κλείσω αυτές τις εισαγωγικές παρατηρήσεις, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι μια έρευνα γύρω απ' αυτό το

40. Το εξής παράδειγμα προσφέρεται από τον Ξ. Α. Κοκόλη, Οι προβληματισμοί της κριτικής και ο Παλαμάς, 1880-1910, στον τόμο: *Η κριτική στη νεότερη Ελλάδα*, Αθήνα, Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, 1981, σ. 89-90. Πρόκειται κατά τη γνώμη μου για ένα ολωσδιόλου χαρακτηριστικό δείγμα ελεύθερου πλάγιου λόγου, που όμως, δεν κατάλαβα γιατί, ονομάζεται από τον Κοκόλη «ανεξάρτητος ευθύς λόγος»: «Και δη το μάλλον επαυξάνον την αγωνίαν του ήσαν αι συνεχείς της παλλακίδος απιστίαι, αδυνατούντος να εθισθή εις τον μετ' άλλων μερισμόν του έρωτός της, μηδ' εννοούντος τας κτηνώδεις καθ' ηδονήν παλιντροπίας αυτής [...] αλλά βεβαίως ήτο ψεύτρια, ανίσχυρος εις περιστολήν των ορμών της, και χωρίς άλλο παρεδίδετο γνωστοίς τε και αγνώστοις, τω τυχόντι διαβάτη, ως σκύλλα, ζώνον ήμερον, προωρισμένη την ζωήν της να χαρή χωρίς βρακί» (σ. 568): «Et ce dont il agonisait surtout, c'était des continuelles infidélités de cette femme, ne pouvant se faire au partage, ne comprenant pas ses caprices imbéciles [...] Mais il la sentait menteuse, incapable de se garder, se donnant aux amis, aux passants, en bonne bête née bête pour vivre sans chemise» (σ. 1448).

41. Vittit, *Η ιδεολογική λειτουργία...*, σ. 67-73.

φαινόμενο δεν μπορεί να περιοριστεί στην ηθογραφία, μια που την πιο ενδιαφέρουσα, ίσως, χρήση του ελεύθερου πλάγιου λόγου τη βρίσκουμε, κατά τη γνώμη μου, στον αφηγηματικό *Καβάφη*⁴², δηλαδή σ' ένα συγγραφέα που είναι ανεξάρτητος, ουσιαστικά, από το πνεύμα της ηθογραφίας.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Παραπάνω θίξαμε την πρωταρχική σημασία της αφηγηματογραφίας του Βιζυηνού όσον αφορά στο πρόβλημα της εσωτερικής εστίασης. Όσο για την επιλογή ενός διηγήματος, που να είναι ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό για να περιγράψουμε τις αφηγηματικές προοπτικές τεχνικές του, διαλέξαμε *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*, για τους εξής λόγους. Ο πρώτος λόγος είναι ότι το διήγημα αυτό παρουσιάζει, σε σχέση με τα άλλα διηγήματα του Βιζυηνού, το διπλό πρωτείο να αφηγείται το πιο παλιό επεισόδιο, εκείνο δηλαδή που βρίσκεται πιο μακριά από τον ενεστώτα της γραφής (ο αφηγητής μάς λέει πως «τότε δεν ήξευρον ακόμη να γράφω», σ. 175)⁴³, και συνάμα το πιο σύντομο επεισόδιο (ο χρόνος της υπόθεσης «καλύπτει ένα διήμερο»)⁴⁴. Πρόκειται για συνθήκες που εξασφαλίζουν έναν σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στο εγώ-υποκείμενο και στο εγώ-αντικείμενο-της-αφήγησης και, κατά συνέπεια, διευκολύνουν την επισήμανση και την περιγραφή των προοπτικών φαινομένων. Ο δεύτερος λόγος είναι η ιδιαίτερη θέση που καταλαμβάνει σ' αυτό το διήγημα ο αφηγητής. Η παρατήρηση του Μουλλά, σύμφωνα με την οποία ο αφηγητής του Βιζυηνού είναι ένας «αφηγητής-πρόσωπο», είναι δηλαδή «αυτόπτης μάρτυρας των ιστοριών του, αλλά ποτέ πρωταγωνιστής» (σ. ζ δ'), ισχύει μονάχα εν μέρει σ' αυτήν την περίπτωση. Εδώ, πράγματι, δεν έχουμε έναν αφηγητή-μάρτυρα που αποκαλύπτει μονάχα την αληθινή ιστορία τρίτων, αλλά αποκαλύπτει πριν απ' όλα τη δική του ταυτότητα και τη δική του ιστορία (ο παππούς δεν είναι άλλο παρά το *alter ego* του), και αυτή η αποκάλυψη είναι και το κύριο νήμα της

42. Βλ. σχετικά Μ. Peri, *Le voci di Kavafis*, στον τόμο *Lirica greca da Archiloco a Elitis. Studi in onore di Filippo Maria Pontani*, Padova, Liviana, 1984, σ. 377-397.

43. Όλες οι παραπομπές στα κείμενα του Βιζυηνού γίνονται στην έκδοση που επιμελήθηκε ο Μουλλάς και που αναφέρεται παραπάνω στην υποσ. 1.

44. Έτσι ο Μουλλάς, σ. ζ η'. Η μέτρηση του χρόνου της υπόθεσης θα έπρεπε βέβαια, για να είναι ακριβής, να λογαριάζει κι εκείνους τους «αρκετούς μήνες» (σ. 170) που το παιδί πέρασε στην Πόλη, κι όχι μόνο τις δυο μέρες κατά τις οποίες εξελίσσεται η κύρια δράση. Είμαστε ωστόσο πάντα πολύ μακριά από *Το αμάρτημα της μητρός μου*, το μόνο άλλο διήγημα του Βιζυηνού που αναπαριστά ένα επεισόδιο της παιδικής ηλικίας, όπου ο χρόνος της υπόθεσης καλύπτει περίπου 28 χρόνια και, κατά συνέπεια, το εγώ της δράσης πλησιάζει και σχεδόν αγγίζει το εγώ του αφηγητή.

δράσης, έτσι ώστε ο αφηγητής-μάρτυρας ή αφηγητής-πρόσωπο έρχεται να καταλάβει μια θέση ισοδύναμη μ' εκείνη του αφηγητή-πρωταγωνιστή. Ο τρίτος λόγος είναι ότι *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον* είναι ίσως το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα εκείνης της κυκλικής δομής, χαρακτηριστικής του Βιζυηνού, κατά την οποία το διήγημα αναπτύσσεται με βάση ένα αίνιγμα που προτείνεται από τον τίτλο⁴⁵ και λύνεται στο τέλος (και αυτή η δομή, που είναι ακριβώς η προϋπόθεση του περιορισμού της σκοπιάς που έχουμε στην εσωτερική εστίαση, είναι σ' αυτό το διήγημα ιδιαίτερα φανερό, δεδομένου ότι οι λέξεις του τίτλου είναι και οι τελευταίες λέξεις του διηγήματος)⁴⁶. Τέλος το διήγημα αυτό είναι ιδιαίτερα χρήσιμο για να μελετήσει κανείς τις σχέσεις μεταξύ εσωτερικής εστίασης και λαογραφικής θεματογραφίας. Ιδιαίτερα χρήσιμο γιατί εδώ το λαογραφικό στοιχείο είναι αναπόσπαστο μέρος της αφηγηματικής δομής, αφού η εξήγηση του αινιγματικού «ταξείδιου» που μας προτείνει ο τίτλος προϋποθέτει τη γνώση μιας λαϊκής ελληνικής δοξασίας.

Ένα παιδί που δεν ξέρει ακόμα να γράφει, ένα παιδί ολότελα απορροφημένο στον παραμυθένιο κόσμο της παιδικής ηλικίας αποκαλύπτει ότι τα παραμύθια δεν είναι αληθινά. Πώς θα μπορέσει ο αφηγητής να ξαναβρεί διαμέσου της γραφής την αυθεντική υποκειμενικότητα ενός τέτοιου πρωταγωνιστή; Το πρόβλημα που τίθεται σ' αυτό το διήγημα ιδιαίτερα συνειδητά, ακριβώς εξαιτίας της χρονικής και μορφωτικής απόστασης ανάμεσα στο εγώ-υποκείμενο και στο εγώ-αντικείμενο-της-αφήγησης, είναι λοιπόν το ίδιο πρόβλημα που, όπως είδαμε, επρόβαλλε ήδη στον Βικέλα: πώς θα μπορέσει η ρηματική διατύπωση να ξανακερδίσει τη μη ρηματική πραγματικότητα της περασμένης εμπειρίας, χωρίς να την αλλοιώσει και τελικά να την προδώσει; Ένα πρώτο επίπεδο —το πιο φανερό— της ταύτισης του αφηγητή με την παιδική εμπειρία αποτελείται βέβαια, όπως έχει υπογραμμιστεί από τον Μουλλά, από τον χειρισμό του γλωσσικού κώδικα («το ραφτόπουλο, που δεν είναι πια ραφτόπουλο ούτε παιδί, φροντίζει να ξαναβρεί ταυτόχρονα το παιδικό του βλέμμα και την

45. Όπως παρατηρεί ο Μουλλάς (σ. πστ') «με μόνη εξαίρεση το *Μοσκόβ-Σελήμ*, όλοι οι τίτλοι «υποβάλλουν την προσδοκία της απάντησης σε μίαν ερώτηση» (θα μπορούσε να προσθέσει κανείς ότι στο *Μοσκόβ-Σελήμ* η ερώτηση είναι υπονοούμενη; γιατί ένα τέτοιο παράξενο ρωσο-τουρκικό όνομα;). Όσο για *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον* το μυστήριο είναι ιδιαίτερα πυκνό (ποιο είναι αυτό το «ταξείδιον»; Γιατί «το μόνον»; Ποιος το κάνει;): πράγμα που ίσως εξηγεί την περίεργη απλουστευτική παραδρομή ή lapsus που κάποτε παθαίνουν και διακεκριμένοι αναγνώστες όπως ο 'Αριστος Καμπάνης και ο Νικόλαος Βασιλειάδης όταν 'διαβάζουν' *Το μόνον της ζωής μου ταξείδιον* (sic): πρβ. τα σχετικά χωρία που παραθέτει ο Μουλλάς στο παράρτημα (σ. 259, 262). Η 'λύση' του Σικελιανού είναι ακόμα πιο ριζική: *Το πρότον της ζωής μου ταξείδιον* (ό.π., σ. 269).

46. Παρόμοιο φαινόμενο και στο *Πόιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου*.

παιδική λαλιά του [...]. Με άλλα λόγια, αν θέλει να ξανακερδίσει, μαζί με το χαμένο χρόνο, τα αλλοτινά του οράματα, χρειάζεται ν' αποτινάξει λίγο τη φαναριώτικη γραφή του», σ. ριζ' -ριη'). Σ' αυτό το επίπεδο όμως το πρόβλημα που τίθεται δεν είναι ένα πρόβλημα μίμησης αλλά μονάχα ένα πρόβλημα μεταγραφής από τον προφορικό στο γραπτό λόγο. Αλλά πώς να μεταγραφούν σκέψεις και συναισθήματα που από τη φύση τους μένουν ανέκφραστα και βουβά; Ο αφηγητής του Βιζυηνού γνωρίζει πολύ καλά ότι πρόκειται για ένα ανέφικτο όριο και μερικές φορές αναγκάζεται να περιγράψει εξωτερικά αυτά που δεν είναι ικανός να ξαναζήσει εσωτερικά. Για παράδειγμα, όταν στο χαρέμι της Βαλιδέ-Σουλτάνας ο μαύρος ευνούχος απειλεί να κρεμάσει το παιδί, ο αφηγητής αποφεύγει να αναλύσει την εσωτερική εμπειρία με τα μάτια του παιδιού και προστρέχει σε μια περιγραφή τύπου αφηγητή-παντογνώστη:

[...] το έδαφος του δωματίου, εν ω ευρισκόμεν, υπεχώρησεν αίφνης υπό τους πόδας μου και εγώ κατεκρημνίσθην εις άσφορον σκοτεινόν χάος με τον ίλιγγα της κεφαλής, με την λιποθυμίαν της καρδιάς, ην αισθανόμεθα ονειρευόμενοι ότι πίπτομεν, πίπτομεν, πίπτομεν [...] (σ. 173).

Πρέπει όμως να προσθέσουμε αμέσως πως αυτός ο αφηγητής εκμεταλλεύεται επιδέξια και τις αφηγηματικές παραδοσιακές τεχνικές που έχει στη διάθεσή του. Το βλέπουμε π.χ. λίγο μετά, σ' ένα άλλο σημείο μεγάλης συγκινησιακής έντασης, τη στιγμή δηλαδή που το παιδί, ενώ αναλογίζεται τις θλιβερές συνθήκες μέσα στις οποίες ζει στην Πόλη, διακόπτεται από την απροσδόκητη φωνή του Θύμιου. Το πρόβλημα που ο αφηγητής έπρεπε να λύσει δεν ήταν προφανώς να περιγράψει την έκπληξη αλλά να την καταγράψει, να 'φωτογραφήσει', ακριβώς τη στιγμή που συμβαίνει, το ψυχικό σκίρτημα του παιδιού. Η λύση βρίσκεται μέσα σ' αυτόν τον παραδοσιακό μονόλογο:

Εάν ήμην εγώ Θεός, έλεγον κατ' εμαυτόν, θα την άφίνα την Εύα μου καθώς την είχα πλάσει. Τι θα μ' έβλαπτε τάχατες η καυμένη, γυμνή καθώς ήτο; Θαρρώ μάλιστα, πως θα ήτο και ωραιότερα. Έπειτα, ενόσω είχε την γυναίκα εις τον Παράδεισον, ήγουν εις το σπίτι του ο «μαστρο-θεός», την άφινε γυμνήν' όταν όμως απεφάσισε να την φορτώση διά παντός εις τον «γιακάν» του δυστυχούς Αδάμ, να την εβγάλη εις τον κόσμον, τότε την επροίκισε και μ' ένα στολίδι. Δεν βλέπεις τι κακόν έχει κάμει; Ίδρυσε με τα ίδια του χέρια το κακοδαιμονέστατον «εσνάφι» των ραπτών, καταδικάσας με να κάθημαι εδώ σταυροποδητός και εσκυμμένος από πρωίας μέχρι βαθυτάτης νυκτός, και ίδρυσε την κακίστην συνήθειαν, να προικίζουν οι πατέρες τας θυγατέρας των, όχι μ' εσωτερικάς αρετάς, ενόσω τας έχουν εις τους οίκους των, αλλά μ' εξωτερικήν πολυτέλειαν, όταν τας φορτώνουν εις την ράχην των γαμβρών των. (σ. 174-175).

Τι συμβαίνει; Πώς είναι δυνατό το παιδί να διατυπώσει τις τελευταίες γνώμες που βρίσκονται τόσο μακριά από την παιδική αντίληψη; Την εξήγηση την έχουμε αμέσως κατόπιν:

Τας τελευταίας ταύτας σχολαστικότητας, είμαι βέβαιος ότι ήθελον τας διατυπώσει αφελέστερον τότε, εάν γνωστή τις φωνή δεν εκάλει κάτωθεν το όνομά μου, διακόψασα αίφνης το ρεύμα των ελεγειακών μου σκέψεων, πριν ή λάβωσι τελειωτικώς την λογικήν αυτών διατύπων.

Κι όμως, αυτή η παράνομη επέμβαση του αφηγητή μέσα στο μονόλογο του παιδιού, αν και δηλώνεται ρητά εκ των υστέρων, έχει ήδη προκαλέσει μια διατάραξη της αφηγηματικής σύμβασης, ένα μικρό σοκ στην ανάγνωση, έχει ήδη αναπαράγει, δηλαδή, με τέλειο συγχρονισμό το απροσδόκητο της έκπληξης.

Για να περιγράψω κάπως συνοπτικά τέτοια φαινόμενα εισχώρησης του αφηγητή στην εσωτερική εμπειρία του πρωταγωνιστή, χώρισα την έκθεση σε τρεις παραγράφους, που ανταποκρίνονται στις τρεις θέσεις της σκοπιάς του παιδιού:

1. η αρχική κατάσταση, δηλαδή ο εγκλωβισμός του μέσα στον κόσμο του παραμυθιού·
2. ο κλονισμός και η κρίση αυτού του μυθικού κόσμου·
3. η απόκτηση μιας νέας αντίληψης της πραγματικότητας που δεν έχει πια παιδικό χαρακτήρα, αλλ' ανήκει στο θρησκευτικό-λαογραφικό κώδικα των μεγάλων.

Αυτές οι τρεις θέσεις δεν διαδέχονται γραμμικά η μία την άλλη, αλλά σε ορισμένο μέτρο διασταυρώνονται: είναι επομένως χρήσιμο να τις προσδιορίσουμε σε σχέση με την εξέλιξη της ιστορίας, δηλαδή σε σχέση με τις κύριες αφηγηματικές ενότητες που είναι κατά σχηματική προσέγγιση οι εξής τέσσερις:

- α' ενότητα (σ. 168-174): η διαμονή του παιδιού στην Πόλη ως την άφιξη του Θύμιου·
- β' ενότητα (σ. 174-187): αναχώρηση από την Πόλη —ταξίδι— άφιξη στο χωριό⁴⁷·
- γ' ενότητα (σ. 187-200): συνάντηση με τον παππού πάνω στο ύψωμα της Μπαήρας·
- δ' ενότητα (σ. 200-201): θάνατος του παππού.

Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι ο εγκλωβισμός στην παιδική αντίληψη (1) εξελίσσεται κατά τη διάρκεια των ενοτήτων α' και β': η κρίση (2) συμβαίνει στη γ' ενότητα· η νέα θρησκευτική-λαογραφική αντίληψη (3) εισάγεται στη β' ενότητα πλάι στο (1) και επαληθεύεται στη δ' ενότητα.

1. Ο εγκλωβισμός του παιδιού μέσα στο παραμύθι πραγματοποιείται ήδη στην εισαγωγή του διηγήματος (σ. 168-170), η οποία, όπως παρατηρεί ο Μουλλάς (σ. ριζ'), «δεν είναι παρά ένα μυθικό όραμα του κόσμου ιδωμένο με τα μάτια του παιδιού». Πολύ πιο προβληματικό είναι όμως να προσδιορίσει κανείς

47. Πρόκειται για μια ενότητα ιδιαίτερα σύνθετη, που όμως παρουσιάζει φανερά δομικά γνωρίσματα: το ταξίδι (που καταλαμβάνεται από την αφήγηση των τριών ονείρων) εντάσσεται μέσα σε δυο συναντήσεις: εκείνη με τον Θύμιο και εκείνη με τη γαγιά.

την αφηγηματική τεχνική με την οποία πραγματοποιείται αυτό το εξόφθαλμο φαινόμενο εσωτερικής εστίασης. Κατά τον Μουλλά πρόκειται για έναν «ελεύθερο πλάγιο λόγο που αναπαράγει τη διήγηση του παππού» (σ. ρη'). Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι έχουμε να κάνουμε με κάτι που μοιάζει μ' έναν πλάγιο λόγο που ελευθερώνεται, ή με μια διασταύρωση ανάμεσα στον πλάγιο και τον ευθύ λόγο, μια που αυτό το χωρίο αρχίζει με τον πλάγιο λόγο («Εγνώριζον πολύ καλά ότι [...] Εγνώριζον, πως [...]») και μετά 'ξεχνά' τούτη τη δηλωτική εισαγωγή και προχωρά αυτόνομα περίπου για δυο σελίδες. Λείπουν ωστόσο τα γραμματικά στοιχεία (μετατόπιση ρημάτων, αντωνυμιών, γραμματικών προσώπων) που χαρακτηρίζουν τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, έτσι ώστε τίποτε δεν μας εμποδίζει να διαβάσουμε αυτές τις δυο σελίδες και σαν να επρόκειτο για έναν ελεύθερο ευθύ λόγο⁴⁸, δηλαδή για μια μορφή λόγου που συγγενεύει με τον εσωτερικό μονόλογο. Πέρα απ' αυτό, έχουμε εδώ μια σύγχυση φωνών διαφορετική από εκείνη που δημιουργείται στον ελεύθερο πλάγιο λόγο. Στον ελεύθερο πλάγιο λόγο οι φωνές που αναμειγνύονται είναι η φωνή του αφηγητή και εκείνη του αφηγηματικού προσώπου, αλλ' εδώ έχουμε και μια σύγχυση ανάμεσα στις φωνές δυο διαφορετικών προσώπων —του παιδιού και του παππού. Ποιος αφηγείται το παραμύθι του ραφτόπουλου και της βασιλοπούλας; Όταν το διαβάζουμε έχουμε την εντύπωση πως ακούμε τη φωνή του παιδιού (ή τη φωνή του αφηγητή μαζί μ' εκείνη του παιδιού): αλλ' όταν στο τέλος ο αφηγητής μάς λέει «Ταύτα πάντα μοι τα διηγείτο ο πάππος μου», δεν μπορούμε πια να ξεχωρίσουμε τη φωνή του παιδιού από εκείνη του παππού. Αυτή η ταύτιση φωνών —ταύτιση που αποτελεί τη βασική προϋπόθεση της δράσης— είναι ένα φαινόμενο που δεν μπορούμε να εξηγήσουμε ούτε με τον ελεύθερο πλάγιο λόγο ούτε με τον εσωτερικό μονόλογο. Ίσως θα μπορούσαμε να το παραβάλουμε μ' εκείνο που συμβαίνει σε μια θεατρική απαγγελία. Το παιδί δεν αφηγείται το παραμύθι του παππού αλλά το επαναλαμβάνει κατά γράμμα, δηλαδή το απαγγέλλει, και κατά συνέπεια η φωνή του ταυτίζεται με τη φωνή του παππού με τον ίδιο τρόπο που σε μια θεατρική παράσταση η φωνή του ηθοποιού ταυτίζεται μ' εκείνη του προσώπου που παριστάνει. Πρόκειται λοιπόν για ένα φαινόμενο που ίσως επιβεβαιώνει όσα παρατηρούσε ο Παλαμάς για το δραματικό χαρακτήρα των διηγημάτων του Βιζουηνού και ιδιαίτερα αυτού του διηγήματος⁴⁹.

48. Ο όρος «ελεύθερος ευθύς λόγος» που έχει υιοθετήσει η αγγλική και αμερικανική ορολογία είναι χρήσιμος αλλά κάπως ασαφής: όπως παρατηρεί ο Genette, *Nouveau discours...*, σ. 38-39, ο «ευθύς λόγος» είναι πάντα «ελεύθερος».

49. Βλ. Κ. Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Η', Αθήνα, Μπίρης, ά.χ., σ. 484-502: 492-493.

Μια που ο αφηγητής έχει προσδιορίσει τη σκοπιά του παιδιού σ' αυτές τις σελίδες, είναι ακριβώς αυτή η σκοπιά, με τους δικούς της περιορισμούς, με τη χαρακτηριστική της αποξένωση από την πραγματικότητα, που οδηγεί την αφήγηση ως την τελική αποκάλυψη. Φτάνει να υπογραμμίσουμε εδώ το γεγονός ότι όλες οι απόπειρες επικοινωνίας του παιδιού με τους άλλους δεν κατορθώνουν ποτέ να πραγματοποιηθούν. Ας σκεφτεί κανείς τις δυσκολίες επικοινωνίας του παιδιού με τη μάνα του (πρβ. σ. 175), με τους συμμαθητές (πρβ. σ. 173), και ιδιαίτερα εκείνους τους «διαλόγους ανάμεσα σε κουφούς» που γίνονται με τη γιαγιά (σ. 184-187) και μ' εκείνη τη «λεπτή πολύ λεπτή φωνή» που μιλάει πίσω από τον «σανίδινο κύλινδρο» στο τελευταίο δωμάτιο του χαρεμιού (σ. 171-173), όπου ο περιορισμός της σκοπιάς (σ' αυτήν την τελευταία περίπτωση η λέξη 'σκοπιά' δεν είναι μονάχα μεταφορική αλλά και κυριολεκτική) δημιουργεί κωμικοτραγικές παρεξηγήσεις. Η γλώσσα των ανθρώπων που ζουν μέσα στην πραγματικότητα είναι για το παιδί ακατάληπτη και κατασταλτική. Η επικοινωνία με τον «μάστορη» γίνεται μονάχα με χειρονομίες, το σύμβολό της είναι η «παρά το πλευρόν του μαστόρου μου κειμένη πήχη» που ονομάζεται, κάθε άλλο παρά τυχαία, «βουβή μαστόρισσα» (σ. 174).

2. Το πρόβλημα που ο αφηγητής αντιμετωπίζει στη γ' ενότητα είναι λοιπόν να αναπαραστήσει την κρίση της παιδικής πίστης στα παραμύθια με τα μάτια αυτού του παιδιού. Η κεντρική σημασία αυτής της αφηγηματικής ενότητας δηλώνεται από την αυτόνομη θέση που κατέχει μέσα στο διήγημα: πρόκειται για ένα 'νέο' αφήγημα που αρχίζει με το χαρακτηριστικό στοιχείο μιας γεωγραφικής περιγραφής

Η «Μπαήρα» είναι το προς βορράν της οικίας του παππού μέγα βραχώδες ύψωμα, εφ' ου άλλοτε ήτον εκτισμένη η ακρόπολις του τόπου, νυν δε [...]

και καταλήγει, όπως καταλήγει *Το αμάρτημα της μητρός μου*, στη σιωπή:

Τω έτεινα σιωπηλώς την χείρα και υποστηρίζων αυτόν όσον ηδυνάμην, τον συνώδεσσα εις την οικίαν του.

Ακριβώς η σχετική αυτονομία αυτής της ενότητας μας κάνει να προσέξουμε τις σχέσεις παραλληλισμού (δηλαδή τις σχέσεις αντίθεσης και ομοιότητας) που τη συνδέουν με την α' ενότητα. Αν εκεί είχαμε την ιστορία του παιδιού, εδώ έχουμε την ιστορία του παππού, αν εκεί βρισκόμασταν στην κατεξοχήν πρωτεύουσα, την Κωνσταντινούπολη, εδώ βρισκόμαστε σ' ένα χωριό της θρακικής επαρχίας. Για να καταλάβουμε την αφηγηματική λειτουργία της γ' ενότητας, πρέπει λοιπόν να περιγράψουμε κάπως αναλυτικότερα τις σχέσεις που τη συνδέουν με την α' ενότητα. Μια πρώτη παρατήρηση αφορά στη γενική αφηγηματική οικονομία. Ενώ στην α' ενότητα ο διάλογος περιορίζεται στη μικρή σκηνή του χαρεμιού (σ. 171-173), η γ' ενότητα δεν είναι άλλο παρά μια

μεγάλη σκηνή, ένας συνεχής διάλογος ανάμεσα στο παιδί και τον παππού, ή ίσως καλύτερα ένας μακρύς μονόλογος του παππού που διακόπτεται εδώ και κει από σπάνιες και σύντομες επεμβάσεις του παιδιού. Με άλλα λόγια η αφηγηματική σύμβαση υπονοεί ότι η διανοητική δραστηριότητα του παιδιού εξελίσσεται αδιάκοπα από την αρχή ως το τέλος της σκηνής, και ότι οι λίγες ρηματικές διατυπώσεις των σκέψεών του δεν είναι άλλο παρά τα προκύπτοντα σημεία αυτής της βουβής διανοητικής δραστηριότητας. Αυτός ο μη διατυπωμένος σε λέξεις 'χώρος' (ποσοτικά αντίστοιχος με το χώρο που καταλαμβάνει η διήγηση του παππού) μπορεί να θεωρηθεί λοιπόν —έτσι όπως συμβαίνει π.χ. με τα αποσιωπητικά ή με το τυπογραφικό λευκό— ένας ρητορικός χώρος που λειτουργεί με τρόπο ανάλογο όπως εκείνος της ρητορικής έλλειψης. Κι εδώ, πράγματι, όπως συμβαίνει στη ρητορική έλλειψη, όπου το στοιχείο που καταργήθηκε ξανακερδίζεται διαμέσου της αναλογίας ανάμεσα στα άλλα στοιχεία που υπάρχουν, ο αναγνώστης, για να καταλάβει τι συμβαίνει μέσα στη σκέψη του παιδιού, πρέπει να συγκρίνει την ιστορία του παππού μ' εκείνη του παιδιού, πρέπει να πηγαινοέρχεται ανάμεσα στις δυο αυτές αφηγηματικές ενότητες, πρέπει δηλαδή η σκέψη του αναγνώστη να κάνει την ίδια πορεία που κάνει η σκέψη του παιδιού. Το να εξερευνήσει κανείς τους παραλληλισμούς που συνδέουν αυτές τις δυο ενότητες, ισοδυναμεί λοιπόν με το να ταυτιστεί με τη σκοπιά του παιδιού, με το να ξαναζήσει την εσωτερική του εμπειρία σε μια «όραση με», ή καλύτερα σε μια «σκέψη με», πολύ πιο συντονισμένη και ταυτόχρονη από εκείνη που μπορεί να αναπαράγει ο λόγος.

Δεν είναι δυνατό να περιγράψουμε αυτούς τους παραλληλισμούς με τρόπο εξαντλητικό, διότι, όπως συμβαίνει σ' ένα σταυρόλεξο, η αποκάλυψη δεν προχωρεί γραμμικά, αλλά με άλματα, αφήνοντας ανοιχτές ερωτήσεις, αναβάλλοντες πληροφορίες και απαντήσεις. Θα περιοριστώ λοιπόν να απομονώσω πολύ σχηματικά εκείνα που κατά τη γνώμη μου είναι τα σημαντικότερα αναλογικά στοιχεία. Μια πρώτη παρατήρηση είναι ότι και αυτή η ενότητα αρχίζει, όπως συμβαίνει στην α' ενότητα, μ' ένα παραμύθι ή ακριβέστερα με τρία παραμύθια: εκείνο των Σκυλοκεφάλων (που «απ' εμπρός είναι άνθρωποι και από πίσω σκύλοι»), εκείνο της Φώκιας («από τον αφαλό και πάνω είναι η εμορφότερη γυναίκα, από τον αφαλό και κάτω είναι το φοβερότερο ψάρι») κι εκείνο των ανθρώπων των μαρμαρωμένων. Η έννοια που παράγεται απ' αυτόν τον παραλληλισμό είναι φανερή: το παραμύθι του ραφτόπουλου και της βασιλοπούλας ήταν ένα παραμύθι με happy end, στο οποίο καθρεφτίζονταν οι επιθυμίες του πρωταγωνιστή: εδώ έχουμε, αντίθετα, τρία απαισιόδοξα παραμύθια, τρεις παραλλαγές γύρω από το θέμα της ανθρώπινης αλλοτρίωσης και της απατηλής πραγματικότητας, που προμηνύουν την πικρή αποκάλυψη. Η αποκάλυψη, το ξέρουμε, είναι η αποκάλυψη ενός ερμαφρόδιτου παππού, όπως, κατά κάποιον τρόπο, ερμαφρόδιτοι είναι οι άνθρωποι-σκύλοι, οι άνθρωποι-μάρμαρα

και η γυναίκα-ψάρι. Θύμα του καταναγκασμού, εικόνα της αλλοτρίωσης και της στέρησης, ο παππούς δεν έζησε τα παραμύθια που αφηγείται, αλλά τα άκουσε από τη γιαγιά του όταν «μ' εμάθαινε να κεντώ και να ράφτω» (σ. 199). Το τραύμα, λοιπόν, δεν έγκειται στο γεγονός ότι ο παππούς έχει μια ιστορία —και συνεπώς μια ταυτότητα— διαφορετική από εκείνη που περίμενε το παιδί, αλλά στο γεγονός ότι αυτή η ιστορία μάς είναι ήδη γνωστή, επειδή δεν είναι άλλη παρά η 'ίδια' η ιστορία του παιδιού⁵⁰. Δεν απομένει παρά να κάνουμε μια τελευταία, καταπληκτική αποκάλυψη: ακόμα και η σκηνή της Μπαήρας δεν μας είναι άγνωστη: την έχουμε ήδη δει —'ίδια' αλλά αναποδογυρισμένη— μέσα στο χαρέμι της Βαλιδέ-Σουλτάνας. Οι παραλληλισμοί που συνδέουν αυτά τα δυο σημεία του κειμένου είναι πράγματι εντυπωσιακοί. Τοποθετημένη στην ακρόπολη του τόπου, η σκηνή της Μπαήρας είναι τεντωμένη προς τον ουρανό, προς εκείνο το σημείο όπου «τελειώνει της γης το πρόσωπο» και προς το οποίο κατευθύνθηκε ο παππούς στο αδύνατό του ταξίδι για «να μβη εις τα ουράνια» (σ. 197). Αντίθετα η σκηνή του χαρεμιού είναι μια κάθοδος («προεχώρουν εις τα ενδοτέρω του χαρεμιού, εν τω οποίω όμως δεν έβλεπον τίποτε άλλο, πλην του εδάφους», σ. 171) που τελειώνει με τη φρίκη του καταποντισμού («το έδαφος του δωματίου εν ω ευρισκόμην, υπεχώρησεν αίφνης υπό τους πόδας μου και εγώ κατεκρημνίσθην εις άψοφον σκοτεινόν χάος», σ. 173). 'Ότι πρόκειται για μια κάθοδο προς την κόλαση δεν υπάρχει αμφιβολία, αν αναλογιστεί κανείς και τις διαβολικές φυσιογνωμίες των ευνούχων («οι μαύροι ευνούχοι, με το πλατύτατον αυτών στόμα, με τους μεγάλους οδόντας απαισίως λευκάζοντας μεταξύ των χοντροειδών χειλέων των, και με κάτι άγρια βλέμματα», σ. 171). Κι αν η ουράνια άνοδος της Μπαήρας οδηγεί προς την αποκάλυψη ότι ο υπέργηρος παππούς φέρνει, ακόμα και στο σώμα του⁵¹, τα σημάδια του ψυχικού ευνουχισμού που έπαθε, δεν μένει παρά να αναγνωρίσουμε ότι η αληθινή ταυτότητα της λεπτής φωνής που κρύβεται στο τελευταίο δωμάτιο του χαρεμιού είναι εκείνη «του γηραλεωτάτου ευνούχου του παλατίου» (σ. 173). Ο «ενδιάθετος λόγος» που διατυπώνει αυτό το συμπέρασμα:

50. Η σχέση του παιδιού με τον παππού επαναλαμβάνει τη σχέση του παππού με τη γιαγιά του, αλλά και η σχέση του παιδιού με την κάπως κατασταλτική μάνα του, που τον προτρέπει στη δουλειά με «επανελημμένες νοηθείας» (σ. 175), μοιάζει κατά κάποιον τρόπο μ' εκείνη του παππού με τον σκληρό πατέρα του (πρβ. σ. 194 κ.ε.). Πρόκειται για παράλληλους βίους, ιδιαίτερα για ό,τι αφορά στην εναλλαγή του φύλου (και του ρόλου) των διάφορων γενεών: παιδί-μητέρα-παππούς/παππούς-πατέρα του-γιαγιά του. Πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι παιδί και παππούς έχουν και το 'ίδιο' όνομα (Γεωργάκης/Γεωργία-Γεώργης):

51. «[...] το επιμελώς εξουρισμένον πρόσωπον, ο φιλαρέσκως επί των ορίων τού άνω χείλους ψαλιδισμένος μύσταξ, η όλη της μορφής του έκφρασις μοι εφάνη την στιγμην εκείνην ενέγουσα πολύ το θηλυπρεπές και γυναικείον», (σ. 194).

Εις το χαρέμιον της Βαλιδέ-Σουλτάνας, όπισθεν του στρογγύλου ερμαρίου εν τῷ τοίχῳ, δεν μ' ἐπερίμενε λοιπόν ἡ βασιλοπούλα! [...] ἀλλὰ τις οἶδε τι πιναρός, ρικνοπρόσωπος, πλατύστομος γέρο-Αράπης! (σ. 199-200)

προϋποθέτει λοιπόν αυτό το παιχνίδι των αναλογιών που προσπάθησα να περιγράψω πολύ συνοπτικά, ένα παιχνίδι που εξελίσσεται βουβά μέσα στο μυαλό του παιδιού αλλά ταυτόχρονα και μέσα στη σκέψη του αναγνώστη.

3. Ποιο είναι το μόνον της ζωής του ταξείδιον; Η απάντηση δίνεται στη δ' ενότητα, δηλαδή στον σύντομο επίλογο που ακολουθεί τη σκηνή της Μπαήρας και κλείνει το διήγημα:

Την νύκτα εκείνην ἔκαμε τῷ ὄντι πολύ ψύχος. Τῇ δε πρωΐᾳ τῆς ἐπιούσης παχεῖα πάχνη ἔκειτο λευκάζουσα ἐπὶ των μεμαραμένων φύλλων των καλυπτόντων τὸ ἔδαφος τοῦ κήπου μας. Μόλις ἀφυπνίσθην καὶ ἔδραμον εἰς τὴν οἰκίαν τοῦ ἀγαπητοῦ μου παπποῦ. Ἀλλ' ὅποια διαφορά ἀπὸ χθες μέχρι σήμερον! Πλήθος συγγενῶν καὶ οικειῶν συνωστιζόντο σοβαροὶ καὶ ἀφωνοὶ εἰς τὴν αὐλήν, εἰς τὸ κατώγειον, εἰς τὴν «σάλαν» τῆς γαργιάς, ἐν τῷ μέσῳ τῆς ὁποίας ἔκειτο μακρὸς μακρὸς ὁ παππούς —Εφαινετο πῶς δεν ἐξύπνησεν ἀκόμη.

Βαθειᾶ εἰρήνῃ εβασίλευεν ἐπὶ τῆς μορφῆς του. Μία υπερκόσμιος αἴγλη, ἐν εἶδει μειδιάματος βαθμηδὸν ἀποσβεννυμένου ἔπαιζε με τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου του.

Ἡ γαργιά με τὰς χεῖρας θηλυκωμένας περὶ τὰ γόνατά της, με τὸ ἀπελπισμένον τῆς βλέμμα ἀπλανές, ἐπὶ τῆς ὄψεως τοῦ παπποῦ, ἐκάθητο ὠχρά, βωβή, ἀκίνητος ὡς ἀπολιθωμένη παρὰ τὸ πλευρόν του. Ἡ ταλαίπωρος! Τι δεν θα ἔδιδεν ὅπως τὸν ἐμποδίσῃ ἀπὸ τοῦτο τὸ ταξείδιον! Διότι τὸ μειδίωμα τοῦ παπποῦ ἦτον ἡ λάμψις, ἣν ἔσυρεν ὀπίσω τῆς ἡ προς οὐρανόσιν ἀποδημούσα ψυχὴ του.

Διότι ὁ καῦμένος ὁ παππούς συνεπλήρωνε ἀληθῶς τῶρα «τὸ μόνον τῆς ζωῆς τοῦ ταξείδιον»!

Το χωρίον αρχίζει με μια περιγραφή του αφηγητή, κι όμως μετά, ξεκινώντας από την επιφωνηματική φράση «Ἀλλ' ὅποια διαφορά...», ἡ φωνὴ τοῦ αφηγητῆ ἀναμειγνύεται μ' ἐκείνη τοῦ πρωταγωνιστή⁵². Εἶναι λοιπόν μέσα ἀπὸ τὴν εσωτερικὴ ἐμπειρία τοῦ παιδιοῦ που βγαίνει, σύμφωνα με τὴν αφηγηματικὴ προοπτικὴ που χρησιμοποιήθηκε ὡς ἐδῶ, ἡ ἐξήγηση τοῦ αἰνίγματος που προτείνει ὁ τίτλος. Ἐκ πρώτης ὄψεως αὐτὴ ἡ ἐξήγηση ἐξαρτάται ἀπὸ τὴν 'νεκρὴ' μεταφορὰ θάνατος/ταξίδι, ἀλλὰ δεν εἶναι ἔτσι. Ὁ θάνατος αὐτὸς καθεαυτὸς δεν σημαίνει τίποτα: εἶναι «τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου» τοῦ πεθαμένου που δηλώνουν καὶ πιστοποιοῦν ὅτι ὁ θάνατος εἶναι ταξίδι. Με ἄλλα λόγια ἡ ἐξήγηση προϋποθέτει τὴ γνώση τῆς λαϊκῆς δοξασίας που συνοψίζεται στὴν ἔκφραση «πεθαίνω με τὰ μάτια ανοιχτά»⁵³, προϋποθέτει δηλαδή τὴ μύηση

52. «Χθες» καὶ «σήμερον» δεν μπορεῖ νὰ το πει (νὰ το σκεφτεῖ) ὁ αφηγητὴς ἀλλὰ μόνον τὸ παιδί: ὁ αφηγητὴς θὰ ἔπρεπε νὰ πει κάτι σαν «τὴν προηγούμενη μέρα» καὶ «εκείνην τὴν ἡμέρα», ἀκριβῶς ὅπως λίγο παραπάνω λέει «ἐπιούσα» κι ὄχι «αὔριο».

53. Τὴν ἔκφραση αὐτὴ τὴ βρίσκουμε καὶ στὸ *Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου* (σ. 61). Πρόκειται γιὰ μιὰ δοξασία που εἶναι διαδεδομένη καὶ στὸν βαλκανικὸ χῶρο: πρβ. πρό-

του παιδιού στον θρησκευτικό-λαογραφικό κώδικα της ενήλικης κοινωνίας, μύηση που συμβαίνει κατά τη διάρκεια της β' ενότητας και ιδιαίτερα της συνάντησης με τον Θύμιο (σ. 176 κ.ε.). Το παιδί δεν γίνεται μεγάλος γιατί αντικαθιστά μια 'μαγική' αντίληψη με μια 'ορθολογική' αντίληψη, αλλά γιατί περνά από ένα σχήμα μυθικής αναπαράστασης της πραγματικότητας που είναι χαρακτηριστικά παιδικό —ατομικιστικό και περιορισμένο— σ' έναν ευρύτερο μυθικό ορίζοντα: ικανός να δώσει απαντήσεις όχι σε τούτη ή σ' εκείνη την πλευρά της καθημερινής τραγωδίας (π.χ. την οδυνηρή μαθητεία στο ραφτάδικο) αλλά στην καθεαυτή τραγωδία, στο θάνατο: ικανός να δώσει μια δικαιολογία στην ύπαρξη, που ως τώρα ήταν μια ακολουθία από αποτυχημένες απόπειρες επικοινωνίας, εισάγοντάς την σ' εκείνη τη μεγάλη κίνηση ομαδικής επικοινωνίας, σ' εκείνη την «έμμεσον προς τους νεκρούς συγκοινωνίαν των ζώντων» (σ. 179) που είναι, κατά τούτη τη δοξασία, ο θάνατος. Είναι λοιπόν φανερό ότι η μύηση του παιδιού σ' αυτή τη δοξασία αποτελεί ένα νευραλγικό σημείο της αφηγηματικής δομής, και είναι εξίσου φανερό ότι ο χειρισμός της εσωτερικής εστίασης αντιμετωπίζει εδώ την πιο δύσκολη δοκιμασία του. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι σ' αυτό το σημείο χρησιμοποιούνται τεχνικές ιδιαίτερα τολμηρές όπως τα «πρόωρα δείγματα εσωτερικού μονολόγου» που παρατήρησε ο Μουλλάς (σ. ρη') — και από την άλλη δεν είναι επίσης τυχαίο ότι ακριβώς σ' αυτό το σημείο συμβαίνει μια παταγώδης θραύση της αφηγηματικής προοπτικής, μια χονδροειδής αφηγηματική παράβαση που ο αναγνώστης δεν μπορεί να δεχτεί με κανένα τρόπο και που —ίσως γιατί είναι τόσο μακροσκοπική— αγνοήθηκε, όσο ξέρω, από τους μελετητές. Για να την επισημάνουμε, πρέπει να ξαναδιαβάσουμε με κάποια προσοχή τη σκηνή της συνάντησης με τον Θύμιο, που αντιγράφω παρακάτω (με δική μου αρίθμηση των γραμμών για να διευκολύνω τις παραπομπές):

— «Ο παππούς παλεύει με τον άγγελο! είπεν ο Θύμιος, ενώ ανέβαινεν ακόμη και χωρίς τινος εισαγωγικής διατυπώσεως. Ο παππούς ψυχομαχά και σε γυρεύει: έλα, πάμε γρήγορα. Γιατί, διες, αν δεν προφθάξης, θ' αποθάνη και θα μείνουν ανοικτά τα μάτια του». [...]

- 5 Δεν ηξεύρω εάν ήταν ο τόνος της φωνής, το σοβαρόν του βλέμματος, ή το περιεχόμενον των λόγων του το συντέλεσαν περισσότερο εις την ταραχήν μου. Ενθυμούμαι μόνον, ότι πολλήν ώραν αφού εισιώπησεν ο Θύμιος, εγώ ιστάμην ακόμη ακίνητος και ενεός, εις ην θέσιν ευρέθην καθ' ην στιγμήν επρόφερε τας πρώτας του λέξεις, και, ενθυμούμαι ότι υπό την επήρειαν αυτών αλλεπάλληλοι ριγηλαί φρικιάσεις εκλόνισαν τα νεύρα μου.
- 10 Ο παππούς παλεύει με τον άγγελο! —Αυτό βεβαίως δεν ήτο καλή δουλειά. Αλλ' ο παππούς γυρεύει και μένα — Αυτό ήτον ακόμη χειρότερο! Αυτό θα ειπή πως ο παππούς μοναχός του δεν εμπορεί να τα βγάλη πέρα με τον άγγελο και με καλεί να τον βοηθήσω!

χειρα Ν. Ι. Ικονομον, *Balkanska narodna mǎdrost*, Σόφια, Βουλγαρική Ακαδημία των Επιστημών, 1968, σ. 28 (αφ. 89).

Η παιδική αυτή σκέψις μοί επήλθε, διότι [...]

Και πώς θα το καταφέρω; Και πού θα παλαίσω με τον άγγελον; επάνω εις το μενέρι του παππού, ή μέσ' στο μαρμαρόστρωτο τ' αλώνι;

15 'Όχι, όχι, όχι! Φοβούμαι! Δεν βαστώ!

[...] Αλλ' εκεί εσυλλογίσθην εξαίφνης, ότι αυτή ήτον η μόνη ευνοϊκή περίστασις, όχι μόνον ν' απαλλαγώ από τας χείρας του μαστόρου μου, αλλά και να προφθάξω, ενόσω ήτο ακόμη καιρός, να ερωτήσω τον παππού, εις ποίον μέρος του κόσμου συνήντησε τας βασιλοπούλας, περί ων ωμίλει, ωσάν να έφαγε και έπιε και εκουβέντιασε μαζί των.

20 Αλλ' ο μάστορής; Να ιδούμεν τι λέγει και ο μάστορής! Θα με αφήση άρα γε να υπάγω; [...]

— Ο παππούς του παλεύει με τον άγγελο! είπεν ο Θύμιος τώρα προς αυτόν κρεμών έτι μάλλον τα κατεβασμένα του «μούτρα» — Ο παππούς του μας αφήνει χρόνια, κ' εγύρεψε να διη το παιδί. — Ξέρεις, είναι η υστερινή του θέλησις.

25 Ο μάστορής, του οποίου η οργή εφαινετο εις το έπακρον κορυφωμένη, ήνοιγεν ήδη τα σπασμωδικώς κινούμενα χείλη διά να βλασφημήση [...] Αλλ' η τελευταία φράσις του Θύμιου, προφερθείσα μετά τινος μυστηριώδους ευλαβείας και με παρηλλαγμένον τόνον φωνής, ενήργησεν ως μαγεία επί του σκληρού, του απανθρώπου εκείνου γέροντος [...] και, μετ' αγαθότητος, ην πρώτην φοράν έβλεπα παρ' αυτώ, έτεινε προς εμέ την χείρα του να την ασπασθώ. Τούτο ήτο άδεια προς αναχώρησίν μου.

30 Η σύγχυσις και η απειρία με έκαμαν να πιστεύσω εκείνην την στιγμήν ότι ο Θύμιος, όπως ήξευρε να δαμάζη τους ατιθάσσους του πάππου μου ταύρους διά της στεντορείας φωνής και των χαλυβδίνων χειρών του, ούτως είχε την μυστηριώδη δύναμιν να επάδη μακρόθεν εξημερών την θηριωδιάν του αγριωτέρου μαστόρου. Εξ όσων όμως συμπεραίνω σήμεραν την απροσδόκητον εκείνην μεταβολήν προεκάλεσεν η κοινή οφειλομένη προς τους αποθνήσκοντας θρησκευτική ευλάβεια.

Είναι αληθώς θαυμαστή η προθυμότης και η ευσέβεια, μεθ' ης και ο δυστροπώτερος των ανθρώπων υπακούει παρ' ημίν εις την τελευταίαν επιθυμίαν των αποθνησκόντων [...] Το βέβαιον είναι, ότι η αποδημούσα ψυχή επ' όσον έχει ακόμη επιθυμίαν τινά ανεκπλήρωτον, δεν δύναται ν' αποσπασθή του ξένου πλέον αυτή σώματος και αναχώρηση, αλλά τριγυρίζει 40 γογγύζουσα και παραπονουμένη επί των χειλέων του ψυχορραγούντος [...] Εάν τις εκ των οικειών, ή ασθενών βαρέως, ή ευρισκόμενος πολύ μακράν εις τα ξένα, δεν εμπορεί να παρευρεθή κατά την τελευταίαν εκείνην συνάντησιν, οι παρόντες αποφεύγουσιν επιμελώς να κάμωσι μνείαν του ονόματός του, μη τυχόν ακούσας επιθυμήση ο ασθενής να τον ίδη. Διότι 45 τότε, εάν ο ποθούμενος δεν προφθάση να έλθη, θα μείνουν οι οφθαλμοί του νεκρού ημίκλειστοι προσδοκώντες την άφιξίν του, και όταν ακόμη η εν αυτοίς ζωή προ πολλού απεσβέσθη.

Ιδού τι εννόει κυρίως ο Θύμιος λέγων προς εμέ ότι, εάν δεν προφθάξω, θ' αποθάνη ο παππούς, και θα μείνουν ανοικτά τα μάτια του.

Διά τούτο, όταν παρήλθεν η πρώτη εκείνη σύγχυσις μου, ότε, λαβών την άδειαν προς 50 αναχώρησιν, εξήλαυνον, εκ του «Ερδινέ-Καπουσουί» της Κωνσταντινουπόλεως, όχι επί 'χρυσοχαλίνου «ατίου», αλλ' «οπισωκάπουλα» επί του αυτού μετά του Θύμιου καμηλοούψους ίππου του παππού μου, και σφίγγων αμφοτέρας ταις χερσίν αντί της Ξανθής βασιλοπούλας, ην έμελλον να οδηγήσω εις την καλύβην του πατρός μου, την ερυθράν του Θύμιου ζώνην, εκ 55 φόβου μήπως ολισθήσας κατακρημνισθώ από των ισχυροτάτων οπισθίων του ζώου — περί ουδενός εφρόντιζον, περί ουδενός ανησύχουν τόσο, όσον περί του μήπως δεν προφθάσωμεν εγκαίρως εις το χωρίον, και αποθάνη ο καυμένος ο παππούς, και απομείνουν ανοικτά τα μάτια του!

Ο Θύμιος ανακοινώνει δυο φορές το μήνυμά του: μια πρώτη φορά απευθύνεται στο παιδί (γραμμές 1-3), μια δεύτερη φορά απευθύνεται (με κάποιες, σχεδόν

ασήμαντες, λεκτικές αλλαγές) στο μάστορη (γρ. 22-24). Αλλά, και στις δυο περιπτώσεις, το παιδί δεν καταλαβαίνει τα λόγια του. Στην πρώτη περίπτωση του διαφεύγει ολότελα η έννοια της τελευταίας φράσης του Θύμιου («αν δεν προφθάξης, θ' αποθάνη και θα μείνουν ανοικτά τα μάτια του») και ερμηνεύει τις δυο πρώτες φράσεις («Ο παππούς παλεύει με τον άγγελο[...] Ο παππούς ψυχομαχά και σε γυρεύει») με βάση την εμπειρία του στην «παιδικήν σκέψιν» που αναπαράγεται στις γρ. 9-11 και που σχολιάζεται μετά από τον αφηγητή (βλ. γρ. 12 κ.ε. που παραλείφθηκαν στην παρούσα αντιγραφή). 'Ότι η τελευταία φράση του Θύμιου μένει για το παιδί τελείως ακατανόητη συμπεραίνεται εξάλλου αμέσως μετά: το να προφτάξει να δει τον παππού δεν είναι για το παιδί ένα καθήκον που επιβάλλεται από την «κοινήν οφειλομένην προς τους αποθνήσκοντας θρησκευτικήν ευλάβειαν» (γρ. 35-36), αλλά μονάχα μια «ευνοϊκή περίστασις» (γρ. 16) που μπορεί να έχει νόημα μόνο υπό το φως του παραμυθιακού ορίζοντα που είναι ο μοναδικός του ορίζοντας γνώσης (γρ. 16-19). 'Όταν ο Θύμιος προφέρει για δεύτερη φορά το μήνυμά του, η προσοχή του παιδιού στρέφεται προς την τελευταία φράση (γρ. 26), κι όμως, ακόμη και σ' αυτήν την περίπτωση, το παιδί δεν μπορεί παρά να δώσει μια μαγική ερμηνεία που επιβεβαιώνει τον χαρακτηριστικό παιδικό περιορισμό της σκοπιάς του (γρ. 31-34). Αν λοιπόν το παιδί δεν γνωρίζει τη λαϊκή θρησκευτική δοξασία που εκτίθεται στη μεγάλη παρέκβαση στις γρ. 37 κ.ε. (σ. 178-180), ο αφηγητής δεν έχει το δικαίωμα να πει, αφού τέλειωσε την παρέκβαση, ότι «Διά τούτο [...] περί ουδενός εφρόντιζον κλπ.» (γρ. 49-57). Και δεν έχει αυτό το δικαίωμα γιατί, κάνοντας έτσι, αποδίδει στον πρωταγωνιστή μια σκέψη που δεν ανήκει στον πρωταγωνιστή αλλά στον αφηγητή. Με άλλα λόγια: παραβιάζει την 'ιερή' και απαραβίαστη μεθόριο που είναι η προϋπόθεση κάθε αφηγηματικής πράξης, τη μεθόριο ανάμεσα στον αφηγητή και το αφηγηματικό πρόσωπο, ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο της αφήγησης. Δεν πρόκειται για μια απλή αβλεψία, πρόκειται αντίθετα για μια απαράδεκτη παράβαση της αφηγηματικής σύμβασης, που ο αφηγητής είναι αναγκασμένος να κάνει γιατί δεν είναι ικανός να λύσει το δύσκολο αφηγηματικό πρόβλημα που έχει ν' αντιμετωπίσει, τη δυσκολία δηλαδή να αναπαραστήσει σε εσωτερική εστίαση τη μύηση του παιδιού στο θρησκευτικό-λαογραφικό κώδικα των μεγάλων, χωρίς όμως να κλονίσει τον παιδικό του κώδικα. Πρόκειται για μια κατάσταση χωρίς διέξοδο: από τη μια η παιδική πίστη στα παραμύθια δεν μπορεί με κανένα τρόπο να κλονιστεί, γιατί αλλιώς η κρίση που συμβαίνει μετά, στη σκηνή της Μπαήρας, θα ήταν τελείως αδικαιολόγητη, από την άλλη, όμως, πώς είναι δυνατό το παιδί να ασπαστεί τη μυθική-θρησκευτική σκοπιά των μεγάλων χωρίς να βγει από την παιδική μυθολογία; Η ασυνέπεια που περιγράψαμε επιβάλλεται λοιπόν από την ίδια αφηγηματική δομή στην οποία ο αφηγητής έχει εμπλακεί παρά τη θέλησή του. Εξάλλου, το ότι

ο αφηγητής δεν μπορούσε να κάνει αλλιώς, υπογραμμίζεται και από τη δική του προσπάθεια να κρύψει αυτήν την ασυνέπεια, προσπάθεια που τεκμηριώνεται από διάφορες ενδείξεις. Η πρώτη ένδειξη αποτελείται από τη συντακτική δομή της περιόδου στις γρ. 49-57: η μακρά σειρά από δευτερεύουσες προτάσεις που χωρίζει το «Διά τούτο» από το κύριο ρήμα («περί ουδενός εφρόντιζον...») περισπά την προσοχή του αναγνώστη σ' ένα σωρό δευτερεύουσες λεπτομέρειες και τον κάνει να παραμελήσει το βασικό στοιχείο, δηλαδή την αποτυχημένη απόπειρα της μύησης του παιδιού στον θρησκευτικό κώδικα του Θύμιου. Η δεύτερη ένδειξη είναι ο εσωτερικός μονόλογος που ακολουθεί στο τέλος της σ. 180: «Βέβαια, βέβαια! Ο άγγελος θα μου τον εξαπλώση τον καϊμένον χαμαί, πριν τον προφθάξω, και θ' αποθάνη ο παππούς και θα μείνουν ανοικτά τα μάτια του!», εσωτερικός μονόλογος που μας μπάζει μέσα στο μυαλό ενός πρωταγωνιστή ο οποίος σκέφτεται σαν να είχε αληθινά καταλάβει τι σημαίνει η έκφραση «πεθαίνω με τα μάτια ανοικτά» —και μας κάνει να λησμονήσουμε πως δεν το κατάλαβε ποτέ. Μια τρίτη ένδειξη αποτελείται τέλος από την αφήγηση των τριών ονείρων που εξελίσσονται κατά τη διάρκεια του ταξιδιού από την Πόλη στο χωριό (σ. 181-184). Το παιδί ονειρεύεται ότι ο παππούς παλεύει με τον άγγελο, ότι ο παππούς κείται πεθαμένος «εις την 'σάλαν' της γιαγιάς» με τους «οφθαλμούς ανοικτούς», ότι τέλος σηκώνεται από τον τάφο, πηδάει πάνω στο άλογο και τρέχει «προς εμέ μετ' απεριγράπτου εκφράσεως οργής και εκδικήσεως». Πρόκειται, όπως εύκολα διακρίνει κανείς, για την ονειρική παράσταση του μηνύματος του Θύμιου. Πρόκειται δηλαδή για την προσπάθεια να αποδοθούν τα ψυχικά συμπλέγματα του παιδιού 'σαν να', για την προσπάθεια να οικειοποιηθεί εκ των υστέρων μια δοξασία που στην πραγματικότητα το παιδί ποτέ δεν κατόρθωσε να προσλάβει και να εσωτερικοποιήσει. Είναι λοιπόν σαφές ότι αυτή η αφηγηματική ασυνέπεια δεν είναι ένα τυχαίο δυστύχημα που θεραπεύεται με κάποια μπαλώματα, αλλ' είναι ένα σοβαρό τραύμα που επιφέρει στο διήγημα μια αγιάτρευτη πληγή (μια που τη διαπιστώσαμε, ο ίδιος επίλογος του διηγήματος που ανάφερα παραπάνω κινδυνεύει να μας φανεί τώρα απίθανος και ψεύτικος). Κι όμως τίποτε άλλο όσο αυτή η ασυνέπεια δεν μας κάνει να καταλάβουμε με τι ένταση ο Βιζυηνός πειραματίζεται με αφηγηματικές τεχνικές τόσο τολμηρές που καταλήγουν στο αδιέξοδο, και τίποτε άλλο δεν μας κάνει να καταλάβουμε τι είδους δυσκολίες συναντά ένας συγγραφέας που αντιμετωπίζει, ουσιαστικά μόνος, για πρώτη φορά στην Ελλάδα το πρόβλημα της εσωτερικής εστίασης. Ασυνέπειες τέτοιου είδους (θέλω να πω: ασυνέπειες που προέρχονται όχι από επιπολαιότητα αλλ' αντίθετα από υπερβολική εμβάθυνση της εσωτερικής εμπειρίας) δεν θα βρούμε άλλες στην ελληνική ηθογραφία, που, εκτός από σπάνιες εξαιρέσεις, είναι πολύ διστακτική όταν πρόκειται να εισχωρήσει στην υποκειμενικότητα των αφηγηματικών προσώπων (δεν θα βρούμε βέβαια τέτοια φαι-

νόμμενα, για να τελειώσω μ' ένα ακόμα παράδειγμα, σ' ένα ηθογραφικό μυθιστόρημα 'μέσου' επιπέδου όπως *Ο Πατούχας* του Κονδυλάκη, που όμως παρουσιάζει διάφορες θεματικές αναλογίες με *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*⁵⁴. Και γι' αυτό το λόγο θα πρέπει λοιπόν να προσπογράψουμε και εμείς την παρατήρηση του Μουλλά, σύμφωνα με την οποία ο Βιζυητός «ως ένα βαθμό, δεν ανήκει καν στη γενιά του '80».

Università di Padova

MASSIMO PERI

54. Και ο πρωταγωνιστής του *Πατούχα* είναι ένας έφηβος που δεν ξέρει (ή καλύτερα: δεν θέλει να μάθει) να γράφει, που απομονώνεται στο καταφύγιο ενός φανταστικού κόσμου και που τελικά απομοιώνεται από την ενήλικη κοινωνία με τη μύσή του σε διάφορους τελετουργικούς κανόνες (π.χ. την τεχνική του κόρτε). Όμως, αντίθετα απ' ό,τι συμβαίνει στο διήγημα του Βιζυητού, ο αφηγητής δεν ταυτίζεται με τη σκοπιά του πρωταγωνιστή, αλλά ασπάζεται την ομαδική σκοπιά των κατοίκων του χωριού. Τα λάθη του πρωταγωνιστή, τα κενά της παιδείας του (π.χ. η παρεξήγηση εκείνου του τύπου βασκανίας που κατονομάζεται «δέσιμο» ή «κομπόδεμα») δεν συνεπάγονται την αποξένωση του πρωταγωνιστή, δεν αποδίδονται δηλαδή σε εσωτερική εστίαση, αλλά θεωρούνται από τα έξω και γενικά δημιουργούν μονάχα κωμικά αποτελέσματα (όπως εξάλλου δηλώνει ο ίδιος ο τίτλος-παρατσούκλι).