Η ΜΕΤΑΝΑΣΤΙΣ Ἢ ΤΟ ΠΡΟΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ

Τὸ πρῶτο δημοσιευμένο ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη (1879) παρουσιάζεται ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα *Νεολόγος* Κωνσταντινουπόλεως ὡς «Διήγημα πρωτότυπον ... γραφὲν ... ὑπὸ νέου ἐπιτυχῶς ἀσχολουμένου εἰς τὸ ἱστορικὸν εἶδος τῆς μυθιστοριογραφίας»[1]. Στὴν πραγματικότητα, τὸ ἱστορικὸ στοιχεῖο, περιορισμένο στὸ λοιμὸ τοῦ 1720 στὴ Μασσαλία, εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτο, ἁπλὴ πρόφαση γιὰ τὴν ἀφήγηση μιᾶς κυρίως ἰδιωτικῆς ἱστορίας.

Τὸ ἔργο περιέχει πάμπολλα συμβατικὰ στοιχεῖα: πρόλογο μὲ ὑποτιθέμενο ντοκουμέντο ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀντλεῖται ἡ ἱστορία, λόγια, ἀφύσικη γλώσσα, ἰδίως στοὺς διαλόγους, «ὑποχρεωτικὰ» ἐπεισόδια, ὅπως ἡ ἐπέμβαση τῶν κακῶν μεθυσμένων στὴν ἐπιστροφὴ ἀπὸ τὸ νεκροταφεῖο, ἡ νηνεμία καὶ ἡ τρικυμία κατὰ τὸ θαλάσσιο ταξίδι, ἡ μυθιστορηματικὴ ἀπαγωγὴ καὶ κατακράτηση τῆς κ. Μαρκώνη, κτλ.

Πέρα ἀπὸ τὴ σύμβαση, τὸ ἔργο πάσχει ἀπὸ διάφορα ἐλαττώματα, τουλάχιστο κατὰ τὴν παραδοσιακὴ ἀντίληψη τοῦ μυθιστορήματος. Ἡ ψυχολογία τῶν προσώπων κάθε ἄλλο παρὰ λεπτὴ καὶ ρεαλιστικὴ εἶναι: ἡ Μαρίνα, λ.χ., εἶναι μονοκόμματη, ἐνῶ ὁ Ζέννος μοιάζει ἀπρόβλεπτος καὶ ἀντιφατικός. Ὁρισμένες κωμικὲς σκηνὲς εἶναι ἀρκετὰ ἀμφίβολης χρησιμότητας. Καὶ πολλὰ στοιχεῖα, ὅπως τὸ σχέδιο ἐκδίκησης τοῦ Ζέννου, ἢ ἡ ἀναχώρηση ἑνὸς ἱστιοφόρου μὲ δύο γέρους μόνο γιὰ πλήρωμα, ἐλάχιστα πιθανὰ φαίνονται.

Ὡστόσο, πλῆθος ἀπὸ ἄλλα στοιχεῖα δείχνουν ὅτι μιὰ τέτοιου εἴδους παραδοσιακὴ ἀνάγνωση εἶναι ἐντελῶς ἀνάρμοστη γιὰ τὴ *Μετανάστιδα*, καὶ ὅτι, ἀντιθέτως, τὸ ἔργο ἀποκτᾶ ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον ὅταν ἐξετάζονται οἱ πολλαπλοὶ μύθοι ποὺ ἀναπτύσσονται μέσα σ' αὐτό. Ἀπὸ τὸ πρῶτο ἔργο του, ὁ Παπαδιαμάντης στήνει, μερικὲς φορὲς μὲ τρόπο κάπως ἀόριστο, σὰ σκιαγράφημα, συχνὰ ὅμως μὲ ἀπόλυτη ἀκρίβεια καὶ μάλιστα ὑπὸ ἀκραία μορφή, ὅλους τοὺς βασικοὺς μύθους ποὺ διέπουν ὁλόκληρο τὸ μελλοντικὸ ἔργο του: α) τοῦ θανάτου, β) τοῦ νεροῦ, τοῦ πνιγμοῦ καὶ τῆς ἀβύσσου, γ) τῶν «κακῶν γονιῶν», δ) τὸν «οἰκογενειακὸ» μύθο, ποὺ θὰ πάρει τὴν τελική του μορφὴ στὰ διηγήματα τοῦ 1900, καὶ τέλος,

---

1. Ἀ. Παπαδιαμάντης, *Ἅπαντα*, ἔκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου, τ. 1, σ. 661. Τὸ κείμενο τοῦ ἔργου αὐτόθι, σσ. 1-117. Στὸ ἑξῆς ἀναφέρεται μόνο ὁ ἀρ. τῆς σελίδας καὶ τῆς ἀράδας. Γιὰ τὰ ἄλλα ἔργα, προτάσσεται ὁ ἀρ. τόμου τῶν *Ἁπάντων*.

ε) τὸν μύθο τῆς τρέλας καὶ τῆς ἑτερότητας.

Ὅλοι αὐτοὶ οἱ ἐπὶ μέρους μύθοι συνθέτουν τὸν πολλαπλὸ ἀλλὰ ἑνιαῖο προσωπικὸ μύθο τοῦ Παπαδιαμάντη. Πρόκειται γιὰ μύθους, ὄχι γιὰ ἁπλὰ θέματα, ἐπειδὴ ἀποτελοῦν ὀργανωμένα σύνολα ἀπὸ μοτίβα, εἰκόνες, ἐπαναλαμβανόμενες μεταφορές, ἔμμονες ἰδέες, χαρακτηριστικὲς καὶ σταθερὲς ἀνθρώπινες σχέσεις καὶ καταστάσεις, καὶ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα, ἐμβληματικὲς ἱστορίες. Ὁ μυθικός τους χαρακτήρας ἐπιβεβαιώνεται ἄλλωστε ἀπὸ τὸ σύστημα παραλλαγῶν, ἀντιστροφῶν καὶ ὑποκαταστάσεων ποὺ ἐπιδέχονται, ἀκριβῶς ὅπως οἱ συλλογικοὶ μύθοι τῆς προφορικῆς λογοτεχνίας τῶν διάφορων λαῶν[2].

Πρῶτος ἀπ' ὅλους ἀναπτύσσεται ὁ μύθος τοῦ θανάτου. Ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας σελίδα τοῦ ὅλου ἔργου του ὁ Παπαδιαμάντης τὸν παρουσιάζει μὲ τρόπο ἰδιαίτερα ἔντονο καὶ θεαματικό. Τὰ τρία πρῶτα κεφάλαια τοῦ βιβλίου δείχνουν μιὰ πόλη παραδομένη ἐξ ὁλοκλήρου στὸ θάνατο. Ἀφθονοῦν οἱ περιγραφὲς καὶ οἱ σκηνές: πορεία τοῦ πλοιάρχου καὶ τοῦ γιοῦ του στοὺς δρόμους τοὺς γεμάτους πτώματα, σκηνὴ στὸ νεκρικὸ σπίτι μὲ τὸ θάνατο τῶν γονιῶν τῆς Μαρίνας, πορεία πρὸς τὸ νεκροταφεῖο καὶ σκηνὲς ὁμαδικοῦ ἐνταφιασμοῦ. Ἀπὸ τὶς περιγραφὲς δὲν λείπει τὸ μακάβριο στοιχεῖο: φρικτὰ πτώματα, ἁρπάγες μὲ τὶς ὁποῖες οἱ νεκροθάφτες σηκώνουν τοὺς νεκρούς, κτλ. Τὶς διαστάσεις ποὺ παίρνει ὁ θάνατος τὶς δείχνει καὶ τὸ λεξιλόγιο: τὸ σημασιολογικὸ πεδίο τοῦ θανάτου περιέχει περισσότερους ἀπὸ 12 ὅρους. Εἰδικὴ σημασία ἔχει ὁ ὁλοκληρωτικὸς χαρακτήρας τοῦ θανάτου: ἡ πόλη στὸ σύνολό της καὶ ἡ γύρω πεδιάδα ἔχουν γίνει ἀπέραντο νεκροταφεῖο (14.17-19). Εἶναι μάλιστα τὸ μόνο σημεῖο αὐτοῦ τοῦ «ἱστορικοῦ» μυθιστορήματος ὅπου συναντᾶ κανεὶς πραγματικὰ συλλογικὸ φαινόμενο.

Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ ὅτι μ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα ἀρχίζει ἡ λογοτεχνικὴ σταδιοδρομία τοῦ Παπαδιαμάντη. Σ' ὁλόκληρο τὸν λογοτεχνικό του βίο, ὁ

2. Ὁρισμένες προγενέστερες μελέτες τοῦ γράφοντος μποροῦν νὰ καταστήσουν πιὸ σαφὴ αὐτὴ τὴν ἀντίληψη τοῦ προσωπικοῦ μυθικοῦ συστήματος τοῦ Παπαδιαμάντη: «Γιὰ τὴ "Φαρμακολύτρια" τοῦ Παπαδιαμάντη», *Παλίμψηστον* 9/10 (1989-90) 141-155· «Γιὰ τὸ "Ἁμαρτίας Φάντασμα"», *Πρακτικὰ Α΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου γιὰ τὸν Ἀ. Π.*, Ἀθήνα, Δόμος, 1996, σσ. 501-513· «"Λαμπριάτικος ψάλτης" de Papadiamantis, ou le manifeste subverti», *Revue des Etudes Néo-helléniques* I/1 (1992) 21-34· «Aspects du père et de la mère dans l'œuvre et la vie de Papadiamantis», *Revue des Etudes Néo-helleniques* III/1 (1994) 5-21· «Deux stades de l'effacement du père: "Les démons dans la ravine" et "La voix de l'Ogre"», *Revue des Etudes Néohelléniques* IV (1995) 100-120· «Οἱ "Ἔμποροι τῶν Ἐθνῶν" καὶ ὁ προσωπικὸς μύθος τοῦ Παπαδιαμάντη», *Θέματα Λογοτεχνίας* (1998). Γιὰ θεωρητικὲς ἀναφορές, βλ., ἀνάμεσα σὲ ἄλλα πολλά: Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, J. Corti, 1962· Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* καὶ *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1958-1974, καὶ 1973· M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

θάνατος θὰ κατέχει κεντρική, θεμελιακή, θέση. Μιὰ λεπτομέρεια ἔχει εἰδικὸ συμβολικὸ βάρος. Τὸ Γ΄ κεφάλαιο φέρνει ὡς τίτλο ἕνα στίχο τοῦ Βύρωνα:

Unknell'd, uncoffin'd and unknown (12.5)

ποὺ τὸ μεταφράζει ὁ Παπαδιαμάντης, σὲ ὑποσημείωση:

Ἄψαλτοι, ἀσαβάνωτοι καὶ ἄγνωστοι.

Ἡ λέξη *Ἄψαλτος* θὰ γίνει τίτλος ἑνὸς ὄψιμου (1906) διηγήματος τοῦ Παπαδιαμάντη (τ. 4, σ. 71-75), ποὺ θὰ κλείσει μὲ τὸν στίχο τοῦ Byron στὰ ἑλληνικά, ἐλαφρὰ παραλλαγμένο: «ἄψαλτος, ἀσαβάνωτος, ἀμοιρολόγητος» (75.8). Τὸ διήγημα αὐτό, ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικά, καὶ ἀπὸ τὰ πιὸ ἀπελπισμένα ποὺ ἔγραψε ποτὲ ὁ συγγραφέας, εἶναι στενὰ συνδεδεμένο μὲ τὸ πρόσωπό του, ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τ' ὄνομα τοῦ ἥρωα, Κῶτσος Φραγκούλης, ποὺ συναθροίζει μέσα του τ' ὄνομα τοῦ ἥρωα τῆς «Φωνῆς τοῦ Δράκου» καὶ τὸ ἐπίθετο μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ καίριους ἥρωες, ἐξ ὧν καὶ ἡ Φραγκογιαννού.

Ἀπὸ τὴ μιὰν ἄκρη στὴν ἄλλη τοῦ ἔργου τοῦ Παπαδιαμάντη δεσπόζει ὁ θάνατος. Καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα ποσοτικά. Ἀπαντᾶ στὰ τρία πρῶτα μυθιστορήματα, στὸν *Χρῆστο Μηλιόνη* καὶ σὲ τουλάχιστο 92 νουβέλες καὶ διηγήματα, παίζοντας ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ὀργανικὸ ρόλο στὴν ἱστορία. Ἀκόμα χαρακτηριστικότερο εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι σὲ πολλὰ ἔργα παρατηροῦνται ὁμαδικοὶ θάνατοι ἢ σειρὲς ἀπὸ θανάτους. Τὸ φαινόμενο ἀπαντᾶ στὴ *Μετανάστιδα*, στοὺς *Ἐμπόρους τῶν Ἐθνῶν*, στὴ *Γυφτοπούλα*, στὸ *Βαρδιάνος στὰ σπόρκα*, στὴ *Φόνισσα* καὶ στὰ διηγήματα «Ὁ πολιτισμὸς εἰς τὸ χωρίον», «Ἡ Γλυκοφιλοῦσα», «Χωρὶς στεφάνι», «Ἡ τύχη ἀπ' τὴν Ἀμέρικα», «Τὰ δύο κούτσουρα», κτλ.

Μερικὰ θύματα, ἰδίως γυκαικόπαιδα, πεθαίνουν ἀπὸ διάφορες ἀρρώστιες, ἄλλα ἀπὸ δολοφονίες ποὺ τὶς διαπράττουν ἄντρες (ὅπως στοὺς *Ἐμπόρους τῶν Ἐθνῶν*, στὴ *Γυφτοπούλα*, στὸν *Χρῆστο Μηλιόνη* κ.ἄ.) ἢ γυναῖκες, οἱ ὁποῖες χρησιμοποιοῦν συχνὰ θανατηφόρες κατάρες. Σὲ 55, δηλαδὴ πολὺ περισσότερα ἀπὸ τὰ μισά, διηγήματα ἢ νουβέλες ὅπου ἀναπτύσσεται ὁ μύθος, ὁ θάνατος σχετίζεται ἄμεσα ἢ ἔμμεσα μὲ τὸ νερό, ἢ τὸν στραγγαλισμό (ἄλλη μορφὴ πνιξίματος), καὶ ὡς ἐκ τούτου ὑπάγεται καὶ στὸν δεύτερο μεγάλο μύθο, τοῦ νεροῦ καὶ τῆς ἀβύσσου.

Τὰ κυριότερα θύματα, στὸ ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη, εἶναι τὰ παιδιὰ τῶν δυὸ φύλων καὶ οἱ νέες κοπέλες, ἀπὸ τὴ βρεφικὴ ἡλικία μέχρι τὴν κατάσταση τῆς νέας μητέρας. Τὸ 30% ἀπὸ τὰ διηγήματα ποὺ περιέχουν θανάτους ἀφηγοῦνται ἢ ἀναφέρουν θανάτους παιδιῶν, τὸ 43,5% (40 νουβέλες ἢ διηγήματα, χώρια τὰ πρῶτα μυθιστορήματα) θανάτους κορι-

τσιῶν. Οἱ ἀριθμοὶ αὐτοὶ μπορεῖ νὰ ἐντυπωσιάζουν[3]. Κι ὅμως ἀντανακλοῦν μέρος μόνο ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Σὲ πολλὰ ἔργα, χωρὶς νὰ πεθάνει κανείς, ὁ θάνατος ἐμφανίζεται ὡς παροδικὴ ἀπειλὴ ποὺ τελικὰ ματαιώνεται. Αὐτὸ συμβαίνει λόγου χάρη στὴ «Μαυρομαντηλού», στὴ «Νοσταλγό», στὸ «Φῶτα-Ὁλόφωτα», στὸ «Ἔρως-Ἥρως», στὰ «Λιμανάκια», κ.ἄ. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ φαντασίωση τοῦ θανάτου εἶναι παρούσα σ' ὅλο σχεδὸν τὸ ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη, καὶ ὁπωσδήποτε στὰ σπουδαιότερα ἔργα του. Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ συγγραφέας θέλησε, ἀπὸ τὸ πρῶτο του μυθιστόρημα, νὰ προβάλει μὲ τὸν πιὸ δυναμικὸ τρόπο τὸν μύθο αὐτόν.

Γι' αὐτὸν τὸν σκοπό, πέρα ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ λοιμοῦ τῆς Μασσαλίας, χρησιμοποιεῖ μιὰ ἀφηγηματικὴ μέθοδο ποὺ ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὸν πολλαπλασιασμὸ τοῦ φαινομένου. Ὁ πλοίαρχος, μὲ ἀφορμὴ τὸν συγκεκριμένο λοιμό, ἀναφέρει ἄλλους λοιμούς, ποὺ τοὺς παρουσιάζει χειρότερους: στὴν Κωνσταντινούπολη (7.5), στὴν Ἀλεξάνδρεια (7.10), στὸ πέλαγος (7.16). Προηγουμένως, στὸν Πρόλογο, ὁ ἀφηγητὴς ξεκίνησε ἀπὸ ἄλλο, πρόσφατο, λοιμό, στὸ Ἀστραχάν, γιὰ νὰ διηγηθεῖ τὸν λοιμὸ τῆς Μασσαλίας (3.1-6). Καὶ πολὺ ἀργότερα, στὸ ΙΑ΄ κεφάλαιο τοῦ πρώτου μέρους, ποὺ τιτλοφορεῖται «Τ' ἀπομνημονεύματα τῆς πανώλης» (41.19 κ.ἑ.), ἐνῶ φαινόταν νὰ ἔχει ξεχαστεῖ ὁ λοιμός, ὁ πλοίαρχος, ἀφοῦ ὑπενθυμίσει τοὺς προηγούμενους, διηγεῖται ἄλλον ἕνα, ποὺ γνώρισε στὰ παιδικά του χρόνια, καὶ μὲ τὴ σειρά του αὐτὸ τό περιστατικὸ προεκτείνεται μὲ τὸν θάνατο τοῦ γιατροῦ (42.26), μὲ τὸ μοτίβο τοῦ ψυχοπομποῦ ἱερέα (42.4-20) —προεικόνιση τοῦ ἄλλου ἱερέα ποὺ θὰ κάνει τὸ μοιραῖο μνημόσυνο γιὰ τὴ Μαρίνα— καὶ μὲ ἕναν ἐπὶ πλέον θάνατο στὸ χωριὸ ὅπου εἶχε καταφύγει ἡ οἰκογένεια τοῦ μελλοντικοῦ πλοιάρχου (43.32-34).

Ἡ ἴδια μέθοδος τοῦ πολλαπλασιασμοῦ ἔχει ἐντωμεταξὺ χρησιμοποιηθεῖ καὶ μὲ τὸ θέμα τῆς τρικυμίας, ποὺ θὰ ἐξετασθεῖ παρακάτω ἀλλὰ ὑπάγεται κι αὐτὸ ἐν μέρει στὸν μύθο τοῦ θανάτου. Μετὰ τὴν τρικυμία ποὺ ὑπέστη τὸ πλοῖο, οἱ ναῦτες θυμοῦνται καὶ ἀναφέρουν προγενέστερες τρικυμίες (34.8 κ.ἑ.), καὶ ἀργότερα πάλι (κεφ. Ι΄, 39.18-40.9) ὁ ἀφηγητὴς διηγεῖται τὰ διαδοχικὰ ναυάγια τῶν πλοίων ποὺ εἶχε «ἀναγεννήσει» ὁ Γουλμής. Τέλος, στὴν ὀρφάνια τῆς Μαρίνας ἔρχεται νὰ προστεθεῖ καὶ ἐκείνη τῆς Ἀνθούσας (38.3-20): μέσα στὶς 45 πρῶτες σελίδες τοῦ βιβλίου, ὁ ἀναγνώστης κυριολεκτικὰ πλημμυρίζεται ἀπὸ θανάτους, ναυάγια, ὀρφάνιες.

Στὴν ἐξέλιξη τοῦ μύθου τοῦ θανάτου, θεμελιακὸ ρόλο παίζει ἡ προσωπικότητα τῆς Μαρίνας καὶ ἡ ἑστίαση σημαντικοῦ μέρους τῆς ἀφήγησης

3. Οἱ ἀριθμοὶ αὐτοὶ προέρχονται ἀπὸ ἔρευνα ποὺ ἔκανα τὸ 1986-1987, στὸ πλαίσιο τοῦ μαθήματός μου, στὸ Νεοελληνικὸ Ἰνστιτοῦτο τοῦ Πανεπιστημίου Paris-Sorbonne.

πάνω σ' αὐτήν. Στὸ πρῶτο μέρος ἡ Μαρίνα εἶναι προσηλωμένη μὲ πάθος στὸν θάνατο: πρῶτα στοὺς νεκροὺς γονεῖς της, ποὺ δὲ θέλει νά ἐγκαταλείψει, ἀργότερα, πάνω στὸ πλοῖο, εἶναι προσηλωμένη στὴν ἀπουσία, στὸ κενό, στὴ μελέτη τοῦ θανάτου, τὸν ὁποῖο φαίνεται νὰ ἐπιθυμεῖ. Μὲ τὸ δεύτερο μέρος, ἐπιταχύνεται ἡ ἐξέλιξη. Ὅπως ἀρχίζει τὸ πρῶτο μέρος μὲ τὸ θέαμα τοῦ συλλογικοῦ θανάτου, ἔτσι ἀρχίζει τὸ δεύτερο μὲ τὴν ἀρρώστια τῆς Μαρίνας, δηλαδή, ὕστερα ἀπό ἑστίαση πάνω στὴν προσωπική της μοίρα, μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς ἔμπρακτης πορείας της πρὸς τὸν θάνατο.

Ἄλλωστε, ὁλόκληρο τὸ μυθιστόρημα μπορεῖ ν' ἀναγνωσθεῖ ὡς πορεία τῆς Μαρίνας πρὸς τὸ τέλος της. Στὴν ἀρχὴ ἡ ἡρωίδα εἶναι ἀνώνυμη, ὀνομάζεται «ἡ κόρη», «ἡ νεᾶνις», ἢ συχνότερα «ἡ ὀρφανή». Προσφωνεῖται πρώτη φορὰ μὲ τ' ὄνομά της σὲ μιὰ ἀμφίσημη φράση τοῦ πλοιάρχου, ποὺ ἰσοδυναμεῖ οὐσιαστικὰ μὲ κατάρα: «Ἀναπαύσου τώρα, τέκνον μου Μαρίνα· ἀρκετὰ ὑπέφερες εἰς τὸν κόσμον τοῦτον» (22.6). Ἀκολουθεῖ σειρὰ ἀπὸ συλλογισμοὺς τῆς Μαρίνας. Θέτει, σὺν τοῖς ἄλλοις, γιὰ τὸν ἑαυτό της τὸ ἐρώτημα ποὺ θὰ θέσει στοὺς *Ἐμπόρους τῶν Ἐθνῶν* ὁ ἀφηγητὴς γιὰ τὴν Αὐγούστα: «Αὐτὴ δὲ ποῦ ἐβάδιζε;» (27.6), καὶ δίνει διφορούμενη ἀπάντηση: «Καὶ πρὸς ποῖον τέρμα ἠδύνατο νὰ διευθυνθῇ, εἰμὴ πρὸς τὸ σημεῖον, ἐξ οὗ ἀνεχώρησεν;» (27.7-8). Ξεκίνησε δηλαδὴ μὲ τὴν οἰκογένειά της ἀπὸ τὴ Σμύρνη, ὅπου ἐπιστρέφει τώρα. Ὡστόσο, μὲ τρόπο βαθύτερο καὶ πιὸ ἀληθινό, φεύγει ἀπὸ τὸν τόπο τοῦ ξένου θανάτου, γιὰ νὰ πάει ἐκεῖ ὅπου θὰ βρεῖ τὸ δικό της. Ἄλλωστε, λίγο πιὸ πέρα, θὰ συγκρίνει ἡ ἴδια τὸ ταξίδι της πρὸς τὴ Σμύρνη μὲ τὴν ὁδοιπορία της «τὴν παράδοξον, τὴν ὑπερφυσικήν», πρὸς τὸ νεκροταφεῖο, στὴ Μασσαλία (37.10-13). Τὸ πλοῖο ποὺ τὴ μεταφέρει λέγεται Σωτηρία (31.4), καὶ εἶναι βέβαια ἄκρως συμβολικὸ τὸ ὅτι ἡ νηνεμία ἀκινητοποιεῖ τὴ Σωτηρία αὐτή, καὶ ὅτι τὸ πλήρωμα ἀναγκάζεται νὰ τὴ ρυμουλκήσει, τραβώντας κουπιά (31.8-27).

Σὰ νὰ εἶχε ἐνστερνισθεῖ τὴν κατάρα, ἡ Μαρίνα λυπᾶται ποὺ ἐπέζησε καὶ θεωρεῖ ὅτι ἡ ζωή της δὲν ἔχει πιὰ νόημα καὶ ὅτι ἡ ὀμορφιὰ τοῦ κόσμου εἶναι γιὰ κείνη «περίγελως» (27.9-14). Καὶ τῆς φαίνεται «ψευδὴς τοῦ λοιποῦ ἡ ζωή, ἥτις ἦλθεν εἰς τοσοῦτον στενὴν συνάφειαν μετὰ τοῦ θανάτου» (37.15-17). Ὁ παράδοξος αὐτὸς συνδυασμὸς τοῦ θαυμασμοῦ γιὰ τὸν ἐπίγειο κόσμο καὶ τῆς ἐπιθυμίας τοῦ θανάτου εἶναι κατ' ἐξοχὴν χαρακτηριστικὸς τοῦ παπαδιαμαντικοῦ ψυχισμοῦ. Πολὺ εὐλόγως λοιπὸν ὁ πλοίαρχος, χωρὶς νὰ ἔχει ἐκδηλώσει ἐκείνη καμιὰ σχετικὴ πρόθεση, προσπαθεῖ νὰ τὴν ἀποτρέψει ἀπὸ τὴν αὐτοκτονία (40.10-41.11).

Στὸ πρῶτο μέρος τοῦ ἔργου, ὁ μύθος τοῦ θανάτου λειτουργεῖ μέσα ἀπὸ ὀργανωμένο σύστημα βλεμμάτων[4]. Στὴν ἀρχή, ὅλος ὁ κόσμος κοιτά-

4. Γιὰ τὴ σημασία τοῦ βλέμματος στὸ ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη, βλ. R. Bouchet, *Le Guet-*

ζει τὸν θάνατο: ὁ Ζέννος κοιτάζει ἀδιάκοπα, καὶ σταματᾶ στὸν δρόμο γιὰ νὰ κοιτάξει (6.9-12/6.18/7.6), οἱ νεκροθάφτες ὀνομάζονται «νεκροσκόποι» (12.6) καὶ φαίνεται νὰ μὴ βλέπουν τοὺς ζωντανούς (12.14-15). Ἡ Μαρίνα προτρέπει τὸν πλοίαρχο νὰ κοιτάξει («ἰδέ, ἰδέ!», 9.22) καὶ ἡ ἴδια «δὲν ἀπέσπα τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀπὸ τῶν δύο νεκρῶν» (12.25). Ὁ ἀφηγητὴς τὸ ἀναφέρει, μὲ σπάνια ἐπιμονή, ἑφτὰ φορές[5]. Οἱ νεκροθάφτες τὴν κοιτᾶν κ' ἐκείνη κάποια στιγμή (15.28), ἀλλὰ αὐτὴ εἶναι «μόλις ζῶσα» (16.28).

Ἀργότερα, πάνω στὸ πλοῖο, ἡ Μαρίνα κοιτάζει τὸ κενό, τὴν ἐξαφανισμένη Μασσαλία (26.31), «τὸ ἀδιόρατον ἐκεῖνο σημεῖον» (26.32-33). Καὶ ἐνῶ ἐκείνη κρατᾶ τὸ βλέμμα προσηλωμένο σ' αὐτὰ τὰ ὑποκατάστατα τοῦ θανάτου, οἱ ἄλλοι τὴν κοιτᾶν (47 κ.ἑ.). Μὲ ἄλλα λόγια, τὰ ὑπόλοιπα πρόσωπα, μέσω τῆς Μαρίνας, κοιτᾶν κ' ἐκεῖνα τὸ κενὸ καὶ τὸν θάνατο. Στὸ Β΄ μέρος ἀντιθέτως, ἐνῶ ἐπιταχύνεται ἡ πορεία τῆς Μαρίνας πρὸς τὸν θάνατο, ξεκινᾶ μιὰ διαλεκτικὴ τοῦ ἀοράτου: ἡ ἴδια βρίσκεται μέσα στὸ σκοτάδι, μ' ἕνα σάβανο, ἕνα «πέπλον πρὸ τῶν ὀφθαλμῶν» (92.28-29). Τὸ σημασιολογικὸ πεδίο τῆς νύχτας, τοῦ ἀοράτου καὶ τοῦ πέπλου ἐμφανίζεται πάνω ἀπὸ 14 φορές, μὲ 10 διαφορετικὲς λέξεις, μέσα σὲ 20 μόνο ἀράδες (92.15-34). Καὶ τελικὰ ἡ ἴδια ἡ Μαρίνα κρύβεται, γίνεται ἀόρατη γιὰ τοὺς ἄλλους (98.23-28).

Ὁ δεύτερος μύθος ποὺ ἀναπτύσσεται στὴ *Μετανάστιδα* εἶναι ὁ πολυσύνθετος μύθος τοῦ νεροῦ, τοῦ πνιγμοῦ καὶ τῆς ἀβύσσου. Ὁ μύθος αὐτὸς θ' ἀποχτήσει ἐξαιρετικὰ μεγάλη σημασία στὸ μεταγενέστερο ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη, μὲ τὰ πολλὰ ναυάγια —ἢ μὲ τὰ ἀπειλούμενα ναυάγια—, μὲ τὶς φαντασιώσεις γιὰ θαλάσσιες ἀβύσσους, μὲ τ' ἀπόκρημνα βράχια ποὺ γεμίζουν τὰ παπαδιαμαντικὰ τοπία, μὲ τὸν παρ' ὀλίγο πνιγμὸ τῆς Μοσχούλας στὴ θάλασσα καὶ τὸν πραγματικὸ πνιγμὸ τῆς ὁμώνυμης κατσίκας μὲ τὸ σκοινί, καὶ —μεταφορικὰ— τοῦ ἴδιου τοῦ ἀφηγητῆ στὸ «Ὄνειρο στὸ κῦμα», ἀλλὰ καὶ μὲ τοὺς φόνους τῆς Φραγκογιαννοῦς, ποὺ πνίγει μὲ τὰ χέρια της ἢ μέσα στὸ νερὸ τὰ θύματά της, κτλ.

Στὴ *Μετανάστιδα* ὁ μύθος αὐτὸς ξεκινᾶ μετὰ τὸν πρῶτο, στὸ κεφάλαιο Η΄ (31-36), μὲ τὸ ἐπεισόδιο τῆς τρικυμίας.

Ἡ τρικυμία εἶναι βέβαια παραδοσιακὸ μοτίβο στὰ ἔργα ποὺ διηγοῦνται θαλάσσια ταξίδια, ρητορικὸς τόπος ποὺ ἀνάγεται στὴ *Φαρσάλια* τοῦ Λουκανοῦ[6]. Καὶ ὄντως στὴ *Μετανάστιδα* ἡ τρικυμία, ἀντίθετα μὲ τὸ

teur invisible. Etude du regard dans l'œuvre de Papadiamantis, Παρίσι 1983 (δακτυλογρ.).

5. Στὸν δρόμο (12.25-26/13.7/13.22), καὶ πάνω στὸν ἐνταφιασμό (15.16/15.20-21/15.23-24/16.1).

6. Βλ. M. Lassithiotakis, «Le thème de la tempête dans *Apocopos*», *Cahiers Balkaniques* 24 (1996) 42.

τὶ συμβαίνει συνήθως στὸ ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη, δὲν ἔχει καμιὰ πρακτικὴ συνέπεια. Ἔχει ὅμως πολὺ μεγάλη συμβολικὴ σημασία. Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ἡ Μαρίνα, ποὺ δὲν κοιτάζει τὴ θάλασσα ὅταν εἶναι ἥσυχη, τὴν κοιτάζει μέσα στὴν τρικυμία (33.4-8). Δυὸ μυθικὰ στοιχεῖα τουλάχιστο ἀξίζουν νὰ σημειωθοῦν. Ἡ σπάνια στὸν Παπαδιαμάντη μεταφορὰ τοῦ ἁρπαχτικοῦ πουλιοῦ (32.17 καὶ 30), ποὺ προαναγγέλλει ἴσως τὸν θαλασσαετὸ τῆς *Φόνισσας* (τ. 3, 458.36-459.2), καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἄβυσσος εἰσβάλλει στὸ ἴδιο τὸ καράβι: «τὸ κατάστρωμα ἦτο σχεδὸν ὑποβύθιον» (33.14-15).

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν πολλαπλασιασμό, ποὺ ἀναφέρθηκε παραπάνω, ὁ μύθος τοῦ νεροῦ καὶ τῆς ἀβύσσου γίνεται ἀφορμή, στὸ ἐπεισόδιο τοῦ Γουλμῆ, ν' ἀναπτυχθεῖ καὶ ἄλλο φαινόμενο, ποὺ θὰ ἐπανέρχεται ὑπὸ διάφορες μορφὲς στὸ ὑπόλοιπο ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη: τὸ φαινόμενο τῆς ὑποκατάστασης τῶν θυμάτων. Στὰ διάφορα ναυάγια ποὺ ὑφίστανται τὰ «ἀναγεννηθέντα» πλοῖα του, ὁ Γουλμὴς μιὰ πρώτη φορὰ ρίχνει «τὸ φορτίον εἰς τὴν θάλασσαν, ἵνα σώσῃ τὸ σκάφος» (39.33-35): τὴν ἴδια περίπτωση διηγοῦνται «Τὰ λιμανάκια». Ἄλλη φορὰ θυσιάζει τὸ πλοῖο «διὰ νὰ σωθῇ τὸ φορτίον» (40.1), καὶ τὸ τρίτο πλοῖο «ἐβυθίσθη μετὰ τοῦ φορτίου ἐπὶ σωτηρίᾳ τοῦ πληρώματος» (40.4): ὑπάρχει ἐδῶ κάποια ἀναλογία μὲ τὴν περίπτωση τοῦ «Ναυαγίων ναυάγια». Ἀλλοῦ ὁ Παπαδιαμάντης θὰ διηγηθεῖ τὴν ἀνεύρεση φορτίου χάρη σὲ μιὰ τρικυμία («Τὸ κρυφὸ μαντράκι»), κ.ο.κ.

Ἡ ἱστορία τοῦ Βερέττα παρουσιάζει κατὰ κάποιον τρόπο ἀντιστροφὴ τοῦ μύθου. Μέσα στὴν τρικυμία εἶναι «ὅλος πῦρ» (33.21). «Ἐπνίγετο ἐπὶ τῆς ξηρᾶς καὶ μόνον ἐν τῷ πελάγει ἀνέπνεεν ἐλευθέρως» (35.20). Στὴν περίπτωσή του τὸ χῶμα τρώει, ὄχι ἡ θάλασσα (35.36). Μόνο τὸ σπίτι του γίνεται τελικὰ «παίγνιον τῶν κυμάτων» (36.5). Ἡ ταύτισή του μὲ τὴ θάλασσα μοιάζει νὰ τοῦ ἐξασφαλίζει ἕνα εἶδος ἀσυλίας. Τ' ὄνομά του (Βερέττας=Veretto='Αληθινούλης;) εἶναι μάλλον εἰρωνικό.

Ὁ μύθος τοῦ νεροῦ καὶ τῆς ἀβύσσου ἐμφανίζεται ξανὰ στὸ Β΄ μέρος τοῦ μυθιστορήματος, στὰ ὄνειρα καὶ τὶς φαντασιώσεις τῶν προσώπων, κυρίως τῆς Μαρίνας καὶ τοῦ Ζέννου.

Ἡ Μαρίνα βλέπει στ' ὄνειρό της τὸν Ζέννο νὰ πέφτει στὴν ἄβυσσο: «ἐν ἀκαρεῖ ἐξηφανίζετο ἐμπίπτων εἰς βάραθρα» (76.5). Σὲ ἄλλο ὄνειρο, βλέπει ἕνα πλοῖο μέσα σὲ τρικυμία: «αἱ κραυγαὶ τῶν δυστυχῶν ναυβατῶν *ἐπνίγοντο*» (76.16, ἐγὼ ὑπογραμμίζω), ὁ Ζέννος φαίνεται «αἴφνης ἐπὶ τῆς ἀνωτάτης κεραίας» (76.22) καὶ τελικὰ τὸ πλοῖο βουλιάζει: «κατεποντίσθη εἰς τὴν ἄβυσσον» (76.28). Καὶ στὰ ἀμοιβαῖα ἄσματα ποὺ ἀνταλλάσσουν ἡ Μαρίνα καὶ ὁ Ζέννος, ἡ ἴδια εἰκόνα ἐπανέρχεται. Στὸ τραγούδι τῆς Μαρίνας «ὁ ναύτης ... ἀβύσσους διαβαίνει» (79.24-25). Ὁ μύθος ἀποκτᾶ λοι-

πὸν στὸ ὄνειρο τὴ σοβαρότητα καὶ τὴν τραγικότητα —δηλαδὴ τὴν ἀληθινὴ διάσταση— ποὺ ἴσως ἔλειπαν στὴν πραγματικότητα.

Ἡ σκηνὴ τῆς συκοφαντίας τῆς Μαρίνας ἀπὸ τὴν κ. Μαρκώνη γίνεται κι αὐτὴ ἀφορμὴ γιὰ ἐμφάνιση τοῦ μύθου. Τὰ ὀλέθρια λόγια τῆς κ. Μαρκώνη παρομοιάζονται μὲ νερὸ ποὺ ρέει ἀκατάσχετα: «ἔχυνε τὰς λέξεις ὡς ὁ κρουνὸς ὃν ἅπαξ ἐξέστρεψέ τις» (86.20). Καὶ κυρίως ἀναπτύσσεται μακρὰ σειρὰ ἀπὸ φαντασιακούς, ἢ καὶ πραγματικοὺς πνιγμοὺς —μὲ τὴν ἔννοια τοῦ στραγγαλισμοῦ: ὁ Ζέννος θὰ ἤθελε νὰ πνίξει ἕναν ἀπὸ τοὺς μοχθηροὺς ποὺ κατηγόρησαν τὴ Μαρίνα (82.32-33), ὕστερα τὴν κ. Μαρκώνη (83.24), καὶ πάλιν τὴν ἴδια «δευτέραν φοράν» (84.5), ἡ κ. Μαρκώνη παραπονιέται ὅτι ὁ Ζέννος τὴν πνίγει μὲ ἐρωτήσεις: «θὰ μὲ πνίξετε, θὰ μοῦ κόψετε τὴν ἀναπνοήν» (85.18), ὁ Ζέννος «παρ' ὀλίγον τὴν ἥρπαζεν ἐκ τοῦ λαιμοῦ» (85.23), ἡ κ. Μαρκώνη κατηγορεῖ τὴ Μαρίνα μὲ μιὰ λέξη: «Ναὶ ... ἐν τῷ βάθει τοῦ λάρυγγός της» (86.13), καὶ τέλος ὁ Ζέννος, ποὺ ἤθελε νὰ πνίξει, πνίγεται ὁ ἴδιος: «Ἡ Μαρίνα! Ἡ Μαρίνα! ἐτραύλισεν ὁ Ζέννος ὡς νὰ διερρήγνυτο ὁ λάρυγξ του» (86.27-28).

Ἡ Μαρίνα, ἀφοῦ ἐξαφανίσθηκε ὁ Ζέννος, βλέπει τὸ μέλλον της ὡς ἄβυσσο: «παρίστατο πρὸ τῶν ὀφθαλμῶν αὐτῆς ἡ ἀβεβαιότης τοῦ μέλλοντος ὡς χάος ἕτοιμον νὰ τὴν καταπίῃ ... ὡς χαῖνον βάραθρον πρὸ τῶν ποδῶν της ... Καὶ ἐρρίπτετο ἐκείνη κατὰ κεφαλῆς εἰς τὸν κρημνὸν τοῦτον, ὅστις τὴν προσεκάλει» (92.13-15 καὶ 20-21). Ἡ Μαρίνα κυριεύεται κυριολεκτικὰ ἀπὸ τὴ φαντασίωση αὐτὴ τῆς ἀβύσσου, ταυτίζεται ἀπόλυτα μὲ τὸν μύθο: «ἐπεκαλεῖτο μετὰ σκληρᾶς καὶ ἀπαισίου ἐπιθυμίας τὴν σκοτεινὴν ταύτην μοῖραν, ἥτις τῇ ἀνῆκεν, *ἥτις τῇ ἐφαίνετο ὡς μέρος ἀναπόσπαστον ἑαυτῆς*» (92.22-24, ἐγὼ ὑπογραμμίζω). Φαίνεται ἀπ' αὐτὴ τὴ φράση πόσο συγγενεύει ἡ Μαρίνα μὲ τὴν Αὐγούστα, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν ἀφηγητὴ τῶν *Ἐμπόρων τῶν Ἐθνῶν* καί, σὲ τελευταία ἀνάλυση, μὲ τὸν ἴδιο τὸν συγγραφέα, ποὺ κυριεύεται κ' ἐκεῖνος ἀπὸ τὸν μύθο του. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ Μαρίνα, ὡς ξεχωριστὸς φορέας ἑνὸς ἐπὶ μέρους παπαδιαμαντικοῦ μύθου, ἀντιπροσωπεύει ἀπόλυτα, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, καὶ σὲ ἄλλα πολλὰ (σχέση μὲ τὸν θάνατο, κτλ.) ὄχι φυσικὰ τὸν ἄνθρωπο, ἀλλὰ τὸν συγγραφέα Παπαδιαμάντη, δημιουργὸ τοῦ μύθου.

Ἄλλη ὄψη τοῦ ἴδιου μύθου εἶναι τὸ μοτίβο τοῦ ἀπόκρημνου βράχου. Ἡ Μαρίνα βρίσκεται, πρῶτα στὴν πραγματικότητα, «ἐπὶ βραχώδους λόφου» καὶ ἀπὸ κεῖ «ἐβυθίσθη, ὡς συνήθως, εἰς τοὺς μακροὺς ρεμβασμούς της» (36.26-28)· ὕστερα, σ' ἕνα ὄνειρό της «Εὑρέθη μόνη ἐπὶ βράχου τινὸς κειμένου κατά τινα ἔρημον παραλίαν καὶ δὲν ἠδύνατο νὰ καταβῇ ἐκεῖθεν. Ὁ βράχος ἦτο ὑψηλὸς καὶ λίαν ἀπόκρημνος» (76.9-11). Τὸ ἴδιο ὄνειρο τῆς δείχνει ὕστερα τὸν Ζέννο σκαρφαλωμένο «ἐπὶ τῆς ἀνωτάτης κεραίας» (76.22). Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις πρόκειται γιὰ θέση ἐπικίνδυνη, γιὰ τὴ

θέση τοῦ Κώτσου στὴν κορφὴ τοῦ δέντρου, στὴ «Φωνὴ τοῦ Δράκου», ὄχι γιὰ θέση παρατηρητῆ, ὅπως θὰ εἶναι ἡ θέση τοῦ Μούχρα στοὺς *Ἐμπόρους*, ἢ γιὰ θέση ὑποψήφιου φονιᾶ, ὅπως τοῦ Πλήθωνα στὸν Πρόλογο τῆς *Γυφτοπούλας*.

Ὁ ἀπόκρημνος βράχος ξαναεμφανίζεται στὴ φαντασίωση ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὴ ζήλεια τοῦ Ζέννου, στὸ κεφάλαιο ΙΒ΄ τοῦ Β΄ μέρους, ποὺ τιτλοφορεῖται χαρακτηριστικά: «Ὁ Ζέννος ἐν ἑαυτῷ». Ἡ φαντασίωση ἀρχίζει μὲ τὴ μνεία τοῦ κρασιοῦ, ὑποκατάστατου τοῦ νεροῦ, πρῶτα μεταφορικά: «Τὸ ποτήριον ἐγέμισε» (102.4), ἔπειτα στὴν κυριολεξία: «ὁ οἶνός του εἶναι ἄνευ γεύσεως» (102.11). Ὕστερα ὁ Ζέννος φαντάζεται τὴ Μαρίνα στὴ Μασσαλία «ἐντὸς πύργου φαιοῦ ...» (102.29), καὶ τέλος ξεκινᾶ ἡ καθαυτὸ φαντασίωση, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ πέρασμα στὴν ὑποτακτική: «Καὶ ὁ πύργος νὰ εἶναι κτισμένος ἐπὶ ὑψηλοῦ βράχου, ἐφ' οὗ κτυπᾶ μανιωδῶς ἡ θάλασσα ...» (102,31-32). Ἡ ὀπτασία καταλήγει στὴν τρέλλα: «Ὦ Θεέ μου, Θεέ μου, θὰ παραφρονήσω!» (102.34-35).

Ὡς τόπο τῶν ὑποτιθέμενων ἁμαρτωλῶν ἐρώτων τῆς Μαρίνας, ὁ Ζέννος φαντάσθηκε ἕναν πύργο ποὺ εἶναι ἀπαράλλακτος ὁ πύργος τοῦ κόμητα Πραγότση, στοὺς *Ἐμπόρους τῶν Ἐθνῶν*, τόπος ὀργίων ἀπ' ὅπου τὰ θύματα —οἱ ἐρωμένες τοῦ Πραγότση πρῶτα, ὁ Σανοῦτος ὕστερα— κατακρημνίζονται στὴν ἄβυσσο. Ὅπως καὶ τῆς Μαρίνας λοιπόν, ὁ ψυχισμὸς τοῦ Ζέννου κυριεύεται ἀπὸ τὸν μύθο τοῦ νεροῦ καὶ τῆς ἀβύσσου, ταυτίζεται μὲ τὸν ψυχισμὸ τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα.

Ὁ τρίτος θεμελιακὸς μύθος, ποὺ ἐμφανίζεται στὴ *Μετανάστιδα* εἶναι ὁ μύθος τῶν κακῶν γονιῶν[7]. Ὁ μύθος σχετίζεται πρῶτα, φυσικά, μὲ τὸν θάνατο: οἱ κακοὶ γονεῖς σκοτώνουν ἢ ἀφήνουν νὰ πεθάνουν ἀπροστάτευτα, τὰ παιδιά τους. Σχετίζεται ἐπίσης συχνὰ μὲ τὸν μύθο τοῦ νεροῦ καὶ τοῦ πνιγμοῦ, ὅπως συμβαίνει κατ' ἐξοχὴν στὴ *Φόνισσα*. Σχετίζεται τέλος καὶ μὲ τὸν «οἰκογενειακὸ» μύθο, ὅπως ὑπάρχει στὴ «Φαρμακολύτρια», τὸ «Ἁμαρτίας Φάντασμα» καὶ τὰ συναφή διηγήματα, ἐπειδὴ οἱ ἐπικίνδυνοι γονεῖς μποροῦν νὰ ἔχουν καὶ φαντασιακὴ ἐρωτικὴ σχέση μὲ τὰ παιδιά-θύματά τους, ὅπως π.χ. ὁ Πλήθων, καὶ ἡ Μαχούλα τῆς «Φαρμακολύτριας». Διευκρινίζεται ὅτι μὲ τὴ λέξη «γονεῖς» ἐννοοῦνται ἐδῶ τόσο οἱ πραγματικοὶ γονεῖς, ὅσο καὶ οἱ θετοί[8], ἢ καὶ οἱ φαντασιακοί, δηλαδὴ τὰ

7. Γιὰ μιὰ παρουσίαση τοῦ προσώπου τῆς κακῆς μάνας, καὶ τῶν κακῶν γονιῶν γενικότερα, βλ. Gl. Carloni καὶ D. Nobili, *La mamma cattiva*, Rimini-Firenze 1975.

8. Ὁ R. Bouchet ἔχει ἀναλύσει πολὺ σωστὰ τὴν ἀμέλεια καὶ τὴν ἀποτυχία τῶν θετῶν γονιῶν στὸ ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη, πρῶτα στὴ μελέτη του *Le Guetteur invisible*, ὅ.π., καὶ ὕστερα στὴ διατριβή του: *Le nostalgique. L'imaginaire de l'espace dans l'œuvre d'A. Papadiamantis*, Α΄ μέρος, τ. 1, κεφ. 5, «La faillite des tuteurs», Παρίσι 1994, σσ. 315-364 (δακτυ-

πρόσωπα πού, ἀπὸ τὴν ἡλικία ἢ τὴ θέση τους, λειτουργοῦν ὡς πατρικὲς ἢ μητρικὲς μορφές. Στὴ *Μετανάστιδα*, ὅπως καὶ στ' ἄλλα δύο μυθιστορήματα —*Οἱ Ἔμποροι τῶν Ἐθνῶν* καὶ *Ἡ Γυφτοπούλα*— αὐτὲς οἱ γονικές μορφὲς εἶναι διασπασμένες σὲ πολλὰ πρόσωπα.

Μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς «κακὲς μάνες» εἶναι ἡ κ. Ρίζου. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἡ οἰκογένεια Ρίζου παρουσιάζεται ἀρνητικά (22.11-22). Τὸ ἴδιο τ' ὄνομά τους εἶναι φορτισμένο μὲ συμβολισμό. Συνδηλώνει τὸ ριζικό, τὴν κακὴ μοίρα. Ἐπὶ πλέον, ἡ λέξη *ρίζα* ἔχει ἀρνητικὴ ἔννοια στὰ προσωπικὰ κείμενα τοῦ Παπαδιαμάντη. Στὸ ποίημα «Πρὸς τὴ μητέρα μου», ἡ Μοίρα τοῦ ποιητῆ τοῦ λέει:

ἄλλοι ἐπῆραν τὸν ἀνθὸ καὶ σὺ τὴ ρίζα πῆρες,
ὄντας σὲ ἔπλασε ὁ Θεὸς δὲν εἶχεν ἄλλαις μοίραις[9].

Σὲ μεταγενέστερο γράμμα πάλι, ὁ Παπαδιαμάντης χρησιμοποιεῖ τὴ μεταφορὰ τῆς ρίζας γιὰ νὰ χαρακτηρίσει τὴ μάνα του: «Ὅλοι ἡμεῖς εἴμεθα βλαστοί, καὶ ἂν κοπῇ ὁ βλαστός, τὸ δένδρον μένει. Σὺ ὅμως εἶσαι ἡ ρίζα, καὶ πρέπει νὰ μείνῃς διὰ νὰ μὴ μαραθῇ τὸ δένδρον»[10]. Ὁ συσχετισμὸς τῶν δυὸ κειμένων ἐπιτρέπει τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ ρίζα ἀποτελεῖ σταθερὸ σύμβολο τῆς μάνας, καὶ ὅτι ἡ ἐπιλογὴ τοῦ δρόμου τῆς μάνας, ὅπως θὰ ἐκφρασθεῖ στὰ «Δαιμόνια στὸ ρέμα»[11], ταυτίζεται μὲ μοίρα κακή. Ἡ κ. Ρίζου μπορεῖ, ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἐπίθετό της, νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἡ κατ' ἐξοχὴν κακὴ μάνα. Ἡ κόρη της, ἡ Κάκια, προσθέτει σ' αὐτὸ τὸ ἐπίθετο ἕνα ὄνομα μὲ νόημα διαφανές. Ἡ κρυπτογραφικὴ τεχνικὴ τοῦ Παπαδιαμάντη τὸν κάνει νὰ μὴν ἀναφέρει ταυτόχρονα ὄνομα καὶ ἐπίθετο. Ἀλλὰ τὸ σύμπλεγμα Κάκια+Ρίζου συνδηλώνει τὴν κακορίζικη: τὴν ἴδια φυσικά, ἀλλὰ ὁπωσδήποτε καὶ τὴ Μαρίνα.

Μάνα καὶ κόρη χαρακτηρίζονται πάνω ἀπ' ὅλα ἀπὸ τὸ ψέμα καὶ τὴν ἀπάτη, καὶ ἀπὸ τὴν εἰρωνεία ποὺ συνεπάγονται αὐτά. Ἡ μάνα ἐμφανίζεται «ἐπιμελῶς κεκοσμημένη» (27.31) —ὁ ἀφηγητὴς ἀναφέρει ἐπίμονα αὐτὸ τὸ στοιχεῖο— καὶ μὲ «φωνὴ ... σχεδὸν ἀνδρικὴ» (27.26-27). Ὅλες οἱ

λογρ.). Βλ. καὶ τοῦ ἰδίου, «L'échec de la tutelle», *Revue des Etudes Néohelléniques* 4 (1995) 79-95. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ ὑπὸ ἐξέταση μύθου ὅμως, δὲν ὑπάρχει καμιὰ διαφορὰ ἀνάμεσα στοὺς θετοὺς γονεῖς καὶ στοὺς πραγματικούς, ποὺ δὲν εἶναι λιγότερο ἀμελεῖς ἢ ἐπικίνδυνοι, ὅπως φαίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὴν περίπτωση τῆς Σοφούλας τοῦ διηγήματος «Θάνατος κόρης», ἢ τῆς Ἀρετῶς τῆς «Γλυκοφιλούσας».

9. Τὸ ποίημα εἶναι γραμμένο πίσω ἀπὸ τὸ γράμμα τοῦ Ἀλέξανδρου στὸν πατέρα του ἀρ. 27, μὲ ἡμερομηνία 18/4/1874. Βλ. *Ἀλληλογραφία*, ἔκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου, Ἀθήνα 1992, σ. 39.7-8.

10. Γράμμα ἀρ. 108, 9/2/1878, ὅ.π., σ. 102.23-24.

11. Βλ. G. Saunier, «Deux stades de l'effacement du père», ὅ.π.

χειρονομίες της καὶ τὰ λόγια, τῆς ἴδιας καὶ τῆς κόρης της, εἰδικὰ πρὸς τὴ Μαρίνα, εἶναι, τουλάχιστο de facto, εἰρωνικά. Ἡ κ. Ρίζου «ἐθώπευε φιλοστόργως τὴν Μαρίναν» (28.6) —ἡ σχεδὸν πάντοτε εἰρωνικὴ λέξη *φιλοστόργως* εἶναι βέβαια ἀναμενόμενη[12]—καὶ δηλώνει: «Τὸ κατὰ δύναμιν ὁ εἷς πρέπει νὰ βοηθῇ τὸν ἄλλον» (29.2). Ὅλη ἡ δράση τῆς μάνας καὶ τῆς κόρης θ' ἀποτελεῖται ὡστόσο ἀπὸ συκοφαντίες ἐναντίον τῆς Μαρίνας («ὀκνηρά, ὑπνοφάγος», 32.1), ἀπὸ ψέματα τῆς μιᾶς πρὸ τὴν ἄλλη (48.24 καὶ σσ. 62-67), καὶ γελοῖες ἀπομιμήσεις ἀπὸ τὴν Κάκια τῶν στάσεων καὶ χειρονομιῶν τῆς Μαρίνας (47.1-2 καὶ 55.12-18). Ἡ λογικὴ τῆς ψευτιᾶς καταδικάζει τὴν Κάκια νὰ ταλαντεύεται μεταξὺ γελοιοποίησης («μόνον γελοίους ἔρωτας ἐνέπνευσεν ἐν τῷ βίῳ της», 69.29-30) καὶ δολιότητας.

Ἡ κ. Ρίζου μὲ τὴν κόρη της σχηματίζουν ζευγάρι κακοποιὸ καὶ ἐπικίνδυνο, ὅπως τὸ ἀντίστοιχο ζευγάρι στὸ ἡμιτελὲς διήγημα «Μάνα καὶ κόρη». Ἄλλωστε, ὅπως καὶ στὸ διήγημα, μάνα καὶ κόρη καταριῶνται κ' ἐδῶ τὴ Μαρίνα. Ὅταν συνέρχεται ἡ Μαρίνα ἀπὸ τὴν πρώτη της ἀρρώστια, ἡ κ. Ρίζου τῆς λέει: «καὶ ἡμεῖς σὲ εἴχαμεν ἀποφασίσει, κόρη μου» (59.22-23). Προηγουμένως, ἡ ἴδια εἶχε χρησιμοποιήσει μιὰ φρασεολογία ποὺ προαναγγέλλει ἐκείνη τῆς Φραγκογιαννοῦς: «Ἄχ, καλύτερον νὰ μὴν ἔχῃ τις κόρην ...» (29.24). Ἐννοεῖ βέβαια τὴν Κάκια, ἀλλὰ ἡ εἰρωνεία τοῦ προσώπου κάνει τὴν ἀπειλὴ νὰ ἀφορᾶ μάλλον τὴ Μαρίνα. Ὁ ρόλος τῆς κ. Ρίζου ὡς «κακῆς μάνας» τοῦ Ζέννου θὰ ἐξεταστεῖ παρακάτω.

Ἡ δεύτερη, καὶ ἡ πιὸ φανερὴ ἴσως, κακὴ μάνα τῆς Μαρίνας εἶναι ἡ κ. Μαρκώνη. Αὐτὴ ἔχει μητρικὴ σχέση καὶ μὲ τὴν κ. Ρίζου, ποὺ εἶναι ψυχοκόρη της καὶ τὴν ἀγαπᾶ τρυφερά (70.23-25). Ὑπάρχουν λοιπὸν ὄχι ἕνα ἀλλὰ δύο ζευγάρια ἀπὸ κακὲς γυναῖκες: ἡ κ. Ρίζου μὲ τὴν κόρη της, ἡ κ. Μαρκώνη μὲ τὴν κ. Ρίζου, καὶ μέσα στὰ δύο ζευγάρια ξαναβρίσκεται ἡ σχέση τῆς μάνας πρὸς κόρη. Ἡ κ. Μαρκώνη παρουσιάζεται μία πρώτη φορὰ σύντομα. Εἶναι «γνωστὴ γιὰ τὰ φιλάνθρωπα αὐτῆς καὶ ἀφωσιωμένα αἰσθήματα» (59.17-18). Ἡ φιλανθρωπία θυμίζει φυσικὰ τὴ φιλοστοργία. Παρουσιάζεται ἔπειτα ἐκτενέστερα (70.3-22). Τὰ δυὸ κύρια χαρακτηριστικά της εἶναι ἡ ἐθνικότητά της καὶ οἱ γάμοι της. Ἡ κ. Μαρκώνη εἶναι Ἰταλίδα, ἄρα Φράγκισσα, ἀντιπρόσωπος ὅπως ἡ Φραγκογιαννού, τῆς πιὸ ἐχθρικῆς καὶ ἐπικίνδυνης ἑτερότητας. Ὅσο γιὰ τὴν ἰδιότητα τῆς τυχοδιώκτριας καὶ γιὰ τοὺς γάμους της, τῆς προσδίδουν κάποια ὁμοιότητα μὲ τὴ Φηλικίτη, στοὺς *Ἐμπόρους*.

Ἡ πιὸ κρυφή, ἀλλὰ διόλου ἡ πιὸ ἀνώδυνη, κακὴ μάνα εἶναι ἡ κ. Βαλσάμη, θεία τῆς Μαρίνας. Ἐκείνη παρουσιάζεται σταθερὰ ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ ὡς «σεβαστὴ» καὶ γεμάτη ἀγαθὲς προθέσεις. Ἀλλὰ ἡ περιγραφὴ αὐτή,

12. Βλ. G. Saunier, «Γιὰ τὴ "Φαρμακολύτρια"», ὅ.π., σσ. 147-148.

ὅπως καὶ τ' ὄνομα τῆς κ. Βαλσάμη, πρέπει νὰ θεωρηθοῦν εἰρωνικά. Ἄλλωστε, ἡ μοιραία λέξη, «φιλοστόργως», ἐμφανίζεται κι αὐτή, σὲ σχέση μὲ τὴν κ. Βαλσάμη, στὸ κεφάλαιο Θ΄ τοῦ Β΄ μέρους (91.27).

Ἡ κ. Βαλσάμη χαρακτηρίζεται ἀπὸ εὐήθη αἰσιοδοξία καὶ ἀπὸ ἐπίμονη ἄρνηση νὰ καταλάβει τὸ τί γίνεται γύρω της. Οἱ ἠθικὲς ἀρχές της τῆς ἐπιβάλλουν νὰ σέβεται πάνω ἀπ' ὅλα τὴν ξένη ποὺ ἔρχεται σπίτι της: «Ἀλλ' ἡ γηραιὰ κυρία δὲν συνεχώρει νὰ γίνεται λόγος περὶ τῶν φοιτώντων εἰς τὴν οἰκίαν αὐτῆς, ὅτε ἦσαν ἀπόντες. Οὗτοι ἦσαν πρὸς αὐτὴν ἱεροί» (93.28-30). Αὐτὸ τῆς προσδίδει μεγάλη ὁμοιότητα μὲ μιὰ ἄλλη σεβαστὴ καὶ ἄμεμπτη κυρία, πού, ἀπὸ ὑπερβολικὸ σεβασμὸ γιὰ τὴ νύφη της, σκοτώνει τὴν κόρη της: τὴ Σοφούλα τοῦ «Θάνατος κόρης», ποὺ φέρνει κ' ἐκείνη εἰρωνικὸ ὄνομα.

Στὴν πραγματικότητα, ἡ κ. Βαλσάμη δὲν εἶναι τόσο ἀγαθή. Τὸ πιὸ βαθὺ χαρακτηριστικό της εἶναι μιὰ ἀφάνταστη οἴηση: «Ἦτο δὲ βεβαία ὅτι ἡ ἀνεψιά της, ἀφοῦ διετέλει ὑπὸ τὴν κηδεμονίαν αὐτῆς, οὐδὲν εἶχε νὰ φοβηθῇ, οὔτε παρὰ τῶν θεῶν, οὔτε παρὰ τῶν ἀνθρώπων ... ἠπόρει μεγαλοφώνως πῶς ἡ νέα κόρη ἠδύνατο νὰ κλαίῃ τὴν μητέρα της, ἀφοῦ εἶχε τοιαύτην θείαν» (77.2-6). Ὅσο γιὰ τὴ φιλοστοργία της, ἡ ἀληθινή της ὄψη φαίνεται ὅταν, στὴν τελευταία ἀρρώστια τῆς Μαρίνας, ἐπιμένει νὰ φλεβοτομήσει ὁ γιατρὸς τὴν ἤδη ἑτοιμοθάνατη κοπέλα (121.25). Καὶ ὅταν εἶναι πιὰ ἕτοιμη νὰ πεθάνει ἡ Μαρίνα τῆς λέει: «Ἦλθες τέλος εἰς τὸν ἑαυτόν σου, κόρη μου» (123.3-4). Θὰ φανεῖ παρακάτω, στὴν περίπτωση τοῦ Ζέννου, πόσο διφορούμενη εἶναι ἡ ἔννοια τοῦ «ἑαυτοῦ» τῶν προσώπων. Γιὰ «τύφλωσιν» (123.5) μιλᾶ ἐδῶ ἡ ἀφηγητής.

Τελικὰ, γύρω ἀπὸ τὴ Μαρίνα, ἀπὸ τὶς γυναικεῖες μορφές, μόνο ἡ Ἀνθοῦσα εἶναι πρόσωπο θετικὸ καὶ εὐεργετικό, ἂν καὶ ἐγκατέλειψε κ' ἐκείνη τὴ Μαρίνα στὴ Μασσαλία.

«Ὁ καλὸς πλοίαρχος» (51.26) ἔχει στὴ συμπεριφορά του ἀπέναντι στὴ Μαρίνα ὁρισμένα θετικὰ σημεῖα: τὸ ἴδιο τὸ γεγονὸς τῆς σωτηρίας ἀπὸ τὸ λοιμὸ (παρὰ τὸ εἰρωνικὸ ὄνομα τῆς Σωτηρίας, τοῦ πλοίου του), τὴ θέλησή του νὰ ἀποτρέψει τὴν ὀρφανὴ ἀπὸ τὴν αὐτοκτονία ... Ἀλλὰ εἶναι κι αὐτὸς ἄθλιος προστάτης, καὶ ἀρνεῖται νὰ πιστέψει τὴν Ἀνθοῦσα, ἀποκαλώντας την «ἀλλόκοτη» (103.19), ὅπως ἡ κ. Βαλσάμη τὴν ἀποκάλεσε «ἀνόητη».

Πέρα ἀπ' αὐτά, ὁρισμένα στοιχεῖα τῆς προσωπικότητάς του τὸν καθιστοῦν κάθε ἄλλο παρὰ ἀνώδυνο πρόσωπο. Ἂν τὸ ἐπίθετό του, Βίλλιος, ἔχει καὶ συμβολικὸ νόημα, πρέπει ἴσως νὰ συσχετισθεῖ μὲ τὸ ἰταλικὸ vili, πληθυντικὸ τοῦ vile, οὐτιδανός, χαμερπής: οἱ δυὸ πληθυντικοί, ὁ ἰταλικὸς καὶ ὁ ἑλληνικός, εἶναι σχεδὸν ὁμόηχοι. Ἡ εἰκασία δὲν εἶναι τόσο ἄτοπη ὅσο φαίνεται ἀπὸ πρώτη ἄποψη. Ὁ Παπαδιαμάντης χρησιμοποιεῖ καὶ στοὺς *Ἐμπόρους τῶν Ἐθνῶν* τὴν ἰταλικὴ γλώσσα γιὰ τὸ συμβολισμὸ τῶν

ὀνομάτων (Βενδίκης, Σεντίνα κ.ἄ.), καὶ ὁ πληθυντικὸς δικαιολογεῖται πλήρως ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἐπίθετο ἀφορᾶ καὶ τὸν πλοίαρχο καὶ τὸ γιό του Ζέννο (Οἱ Βίλλιοι = i vili).

Ὁ πλοίαρχος Βίλλιος λοιπὸν ἔχει σαφὴ τάση νὰ ἐκστομεῖ κατάρες. Οἱ πιὸ θεαματικὲς (ποὺ εἶναι μάλλον μέρος τῆς ὅλης σύμβασης τοῦ μυθιστορήματος: οἱ ναυτικοὶ βρίζουν ...) διατυπώνονται μαζὶ μὲ ἀσυνάρτητες μεταφορές (94.35-95,3) καὶ παραμένουν —πράγμα πολὺ σπάνιο, ἂν ὄχι μοναδικό, στὸ ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη— χωρὶς συνέπειες. Ἀντιθέτως, ἡ πιὸ βαριά, ἡ μόνη ἀληθινή, ἐκστομίζεται διακριτικά, σὰν τρυφερὴ παραίνεση: «Ἀναπαύσου τώρα, τέκνον μου Μαρίνα· ἀρκετὰ ὑπέφερες *εἰς τὸν κόσμον τοῦτον*» (22.26-27, ἐγὼ ὑπογραμμίζω)[13]

Ἡ σχέση τοῦ πλοιάρχου μὲ τὸν θάνατο, τὴ φθορὰ καὶ τὴν ἐσωτερικὴ ἄβυσσο δὲν εἶναι ὅμως ἁπλή. Μιλώντας στὴ Μαρίνα γιὰ τὴν αὐτοκτονία, τῆς δίνει τὴν ἑξῆς συμβουλή: «Νὰ μὴν ἀνασκάπτῃ [δηλ. ὁ ἄνθρωπος] πλειότερον τὸ κενὸν τὸ ὁποῖον ἐσχηματίσθη ἐντὸς τῆς καρδίας του ... μηδὲ νὰ ζητῇ νὰ μετρήσῃ τὸ βάθος τοῦ κενοῦ τούτου ...» (40.26-28). Οἱ σκέψεις του αὐτὲς συγγενεύουν μ' ἐκεῖνες τοῦ ἀφηγητῆ τῶν *Ἐμπόρων τῶν Ἐθνῶν* (τ. 1, 249.16-18), ὁ ὁποῖος, μὲ τὴ σειρά του ἔχει στενὴ συγγένεια μὲ τὸν ἴδιο τὸν συγγραφέα[14]. Ἀνάλογες φαντασιακὲς σχέσεις ἀνάμεσα στὸν Ζέννο καὶ τὸν συγγραφέα, στὴ Μαρίνα καὶ τὸν συγγραφέα, παρατηρηθήκαν παραπάνω.

Ἀπέναντι στὸν γιό του, ὁ πλοίαρχος ἔχει ἐπίσης διφορούμενη στάση. Ἡ δράση του εἶναι κατ' ἀρχὴν θετική, ὑπάρχουν ὅμως ἀντίθετες ἐνδείξεις. Ἡ στοργή του πρῶτα, ἀναπόφευκτο στοιχεῖο, ποὺ παίρνει μάλιστα εἰδικὰ ἐπικίνδυνη μορφή: «ἀνησύχει μὲ στοργὴν σχεδὸν μητρικὴν περὶ τοῦ υἱοῦ του» (103.10-11). Ἔπειτα ὁ τρόπος ποὺ ἀντιμετωπίζει τὸ ἐνδεχόμενο μιᾶς ἀνταρσίας τοῦ Ζέννου, ὅταν ἑτοιμάζεται νὰ τὸν πάει μὲ τὸ ζόρι στὴ Μασσαλία: «ἐν ἀνάγκῃ τὸν δένομεν εἰς τὸ ἄλβουρον, εἶπεν ὁ πλοίαρχος μὲ ἀγρίαν σκληρότητα» (117.23-24). Ὁ πλοίαρχος παίρνει τὴ ρεβάνς του βέβαια, ἐπειδὴ ὁ γιός του θέλησε νὰ τὸν ἀποκλείσει ἀπὸ τὸ σχέδιό του. Ἡ σκηνὴ θυμίζει ἀσφαλῶς τὸν Ὀδυσσέα, ἀλλὰ κυρίως, μέσα στὸ παπαδιαμαντικὸ ἔργο, τὸν Βελμίννη, ποὺ τὸν δένουν στὸ κατάρτι του οἱ πειρατές, στὴ *Γυφτοπούλα*. Ἀφήνει νὰ διαφαίνεται μιὰ εἰκόνα τοῦ γιοῦ θύματος τοῦ πατέρα του, ποὺ ἀποκτᾶ εἰδικὴ βαρύτητα λόγω τῆς ἄμεσης σχέσης τῶν δυὸ ἀντρῶν μὲ τὸν προσωπικὸ μύθο τοῦ Παπαδιαμάντη.

Ἀλλὰ καὶ ὁ Ζέννος ἀποτελεῖ κατὰ κάποιον τρόπο πατρικὴ μορφὴ γιὰ

13. Πρβ. τὰ λόγια τοῦ ἴδιου πλοιάρχου μέσα στὸ νεκρικὸ σπίτι, στὸν ἤδη νεκρὸ πατέρα: «Ὁ Θεὸς νὰ σὲ ἀναπαύσῃ» (9.1), καὶ κυρίως γιὰ τὴ μάνα: «Ἀπέθανε, τέκνον μου· ὁ Κύριος τὴν ἀνέπαυσε» (9.29).

14. Βλ. G. Saunier, «Οἱ "Ἔμποροι τῶν Ἐθνῶν"», ὅ.π.

τὴ Μαρίνα. Ἡ Μαρίνα βρίσκεται σὲ ἀπόλυτη ἐξάρτηση ἀπὸ τὸν Ζέννο, ἐξάρτηση ποὺ λειτουργεῖ περίπου μηχανικά. Ἡ ἀπουσία τοῦ Ζέννου προκαλεῖ ἀρρώστια σχεδὸν θανατηφόρα, ἔντονο αἴσθημα ἐνοχῆς καὶ κλείσιμο τῆς καρδιᾶς, ἡ ἐπιστροφή του ἀγαλλίαση: «ἡ καρδιά της ... ἠνοίχθη καὶ προσήνεγκεν εὐχαριστίαν ἀγαλλιάσεως» (61.2-4). Ὁ Ζέννος, ποὺ ἔχει ἀπέναντι στὴ Μαρίνα ἕνα εἶδος παντοδυναμίας, δὲν μπορεῖ νὰ ἀγνοήσει ὅτι μιὰ δεύτερη ἀπουσία, ποὺ δὲ θὰ εἶναι κάν ἐπαγγελματική, ὅπως ἡ πρώτη, θὰ εἶναι μοιραία γιὰ τὴν κοπέλα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη διαθέτει ὅλα τὰ μέσα νὰ καταλάβει τὴ συκοφαντία: ἔχει θυμώσει μὲ τὴν κ. Ρίζου (48.14-16) καὶ ἔχει εἰδοποιήσει τὸν πατέρα του γιὰ τὸν κίνδυνο (54.32 κ.ἑ.). Ἐπιπλέον εἰδοποιεῖται ὁ ἴδιος ἀπὸ τὴν Ἀνθοῦσα καὶ τὸν Κῶτσο. Κι ὅμως πιστεύει ἀμέσως τὴ συκοφαντία, πρῶτα διαλύει τοὺς ἀρραβῶνες του καὶ ὕστερα πάει νὰ ἐλέγξει ἂν ἀληθεύει ἡ κατηγορία. Καὶ πρὸ παντός, παραγγέλλοντας στὸν παπὰ ἕνα μνημόσυνο γιὰ τὴν ὁμώνυμη Μαρίνα (Μαρίνα Ρωμάλη, κατ' ἀντίφραση, 89.22-23), καταριέται κ' ἐκεῖνος τὴ μνηστή του καὶ τὴν καταδικάζει σὲ θάνατο. Πατέρας καὶ γιὸς ἀποτελοῦν λοιπόν, ἐπίσης, ἀπέναντι στὴ Μαρίνα, ζευγάρι καταρωμένων, ἀντίστοιχο τοῦ ζευγαριοῦ ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴν κ. Ρίζου καὶ τὴν κόρη της. Φαίνεται ἤδη πιὸ καθαρὰ πὼς τοὺς ταιριάζει τὸ ἐπίθετο Βίλλιοι-Vili. Ὁ Ζέννος εἶναι ὅμως ξεχωριστὴ περίπτωση, ποὺ θὰ βρεῖ τὴν ἀληθινή του ὑπόσταση στὸ πλαίσιο τοῦ «οἰκογενειακοῦ» μύθου.

Ὁ μύθος αὐτός, ὁ πιὸ πρωτότυπος καὶ ἴσως ὁ πιὸ σημαντικός, ἔχει τρεῖς διαφορετικές, ἂν καὶ ἀλληλένδετες, ὄψεις στὴ *Μετανάστιδα*. Ὑπάρχουν πρῶτα περιπτώσεις φανερῆς φαντασιακῆς, ἢ καὶ πραγματικῆς αἱμομιξίας, ὑπάρχουν ἐπίσης καταστάσεις ποὺ ὑπάγονται στὴ μορφὴ ποὺ παίρνει ὁ μύθος στὴ «Φαρμακολύτρια», καὶ ἄλλες ποὺ ὑπάγονται στὴ μορφὴ ποὺ παίρνει στὸ «Ἁμαρτίας Φάντασμα» καὶ στὰ «Ρόδιν' ἀκρογιάλια».

Ἡ πιὸ θεαματικὴ περίπτωση φαντασιακῆς αἱμομιξίας εἶναι ἡ ἐρωτικὴ σκηνὴ ἀνάμεσα στὸν Ζέννο καὶ τὴν κ. Ρίζου (Β΄ μέρος, κεφ. ΙΕ΄ «Τὸ φίλτρον», σσ. 110-113).

Ἡ αἱμομιξία κρύβεται πίσω ἀπὸ μιὰ καθιερωμένη φρασεολογία: ἡ κ. Ρίζου, μητέρα τῆς Κάκιας ποὺ ἀποβλέπει στὸν γάμο τῆς κόρης της μὲ τὸν Ζέννο, ἀποκαλεῖ τὸν ὑποψήφιο γαμπρὸ γιό της. Ἀλλὰ ἡ ἀμφισημία δὲ βαστᾶ πολύ. Παρατηρεῖ κανεὶς πρῶτα μιὰ παράλληλη ἄνοδο τῆς ζέστης καὶ τοῦ πυρετοῦ. Ἡ κ. Μαρκώνη φτιάχνει ἕνα «δροσιστικὸν διὰ τὸν Ζέννον» (110.23), ὁ ὁποῖος «πάσχει ἀπὸ ζέστην» (110.25), καὶ —τουλάχιστο κατὰ τὴ γνώμη της— ἔχει «ἡ καρδιά του λάβραν» (110.26). Ὅσο γιὰ τὴν κ. Ρίζου, λέει ὁ ἀφηγητὴς ὅτι «καίει» (111.2) καὶ ἔχει «βλέμμα πύρινον» (111.10). Ἐντωμεταξὺ κάνει στὸν Ζέννο ἐρωτικὴ ἐξομολόγηση καθαρὴ

καὶ ἀπερίφραστη: «Ὁ καημός σου εἶναι καημός μου καὶ ὁ πόνος σου εἶναι πόνος μου ... Τί εὐτυχία νὰ σὲ κάμω παιδί μου! Παιδί μου, λέγω; Νὰ ἤξευρες πόσον σὲ ἀγαπῶ! Ἔλα εἰς τὰς ἀγκάλας μου, Ζέννε, ἔλα, ἀγάπη μου, εἰς τὰς ἀγκάλας μου!».

»Καὶ τῷ ἤνοιγε τοὺς βραχίονας μὲ τὸ βλέμμα πύρινον καὶ τὴν κόμην λυτήν» (111.5-11).

Σ' αὐτὸν τὸν κατ' ἐξοχὴν σαρκικὸν ἔρωτα, ὁ Ζέννος ἀνταποκρίνεται μὲ τρόπο ἐξίσου σαρκικό: «Ἠσθάνετο δὲ ἐν ταῖς φλεψὶ τὸ αἷμα σφύζον καὶ ρέον ὁρμητικῶς πλειότερόν τι ἢ ὅσον δύναται νὰ προέλθῃ ἐξ ἐναγκαλισμοῦ πενθερᾶς. Καὶ σχεδὸν ἐξελάμβανε τὴν κυρίαν Ρίζου ἀντὶ τῆς Κάκιας» (111.31-33).

Θὰ μποροῦσε νὰ θεωρήσει κανεὶς ὅτι πρόκειται ἁπλῶς γιὰ ἐρωτικὴ ἐπαφὴ ἀνάμεσα σ' ἕνα νεαρὸ καὶ μιὰ ὥριμη γυναίκα, ποὺ τυχαίνει νὰ βρίσκεται σὲ θέση μητέρας καὶ πεθερᾶς. Ἀλλὰ ἡ ἐξαιρετικὴ ἐπιμονὴ τόσο τῆς κ. Ρίζου ὅσο καὶ τοῦ ἀφηγητῆ νὰ τονίζουν τὴ μητρική της ἰδιότητα προσδίδουν στὴν ἐρωτικὴ σχέση τὸν χαρακτήρα τῆς φαντασιακῆς αἱμομιξίας. Ἐπιπλέον ἡ κ. Ρίζου αἰσθάνεται γιὰ τὸν Ζέννο «ἀνεξήγητον στοργήν» (110.32): ἡ κρίσιμη λέξη δὲν λείπει ἀπὸ τὴ σκηνή.

«Τὸ φίλτρον» τῆς κ. Μαρκώνη καὶ «τὸ περίαπτον, ὅπερ ... εἶχε λάβει παρὰ τῆς μητρὸς αὐτοῦ» ὁ Ζέννος (111.28-29) συγγενεύουν μὲ τὰ μάγια καὶ μὲ τὴ δράση τῆς Φαρμακολύτριας στὸ ὁμώνυμο διήγημα. Ὡστόσο, τὸ μόνο ἀποτέλεσμα τοῦ περιάπτου εἶναι ἡ σκέψη τοῦ Ζέννου: «Καὶ ἡ Μαρίνα;» (111.30). Ἀμέσως μετά, ἐκδηλώνεται ἡ ἐρωτικὴ παρόρμησή του πρὸς τὴν κ. Ρίζου, καὶ λυπᾶται ὁ ἴδιος ποὺ θὰ φύγει: «Τί κρῖμα!» (111.35). Καὶ ὁ ἀφηγητὴς προσθέτει: «Ἀνταπεκρίνετο δὲ ἡ ἔκφρασις αὕτη εἰς τοὺς ἐνδομύχους του λογισμούς, οὓς ἀποφεύγομεν νὰ περιγράψωμεν» (112.1-2). Ἡ ἀποσιώπηση εἶναι εὐνόητη: οἱ λογισμοὶ τοῦ Ζέννου, ὅπως καὶ τοῦ ἀφηγητῆ τῆς «Φαρμακολύτριας», ἀνήκουν στὸν χῶρο τοῦ ἀνείπωτου. Οὐσιαστικά, ὁ Ζέννος φαίνεται ἐδῶ διχασμένος ἀνάμεσα σὲ δύο μητρικὲς μορφές: τῆς κ. Ρίζου καὶ τῆς Μαρίνας, ἡ ὁποία, ὅπως θὰ φανεῖ παρακάτω, εἶναι κι αὐτὴ μητρικὴ μορφή, συνδεδεμένη μάλιστα μὲ τὴν πραγματικὴ μητέρα, μέσω τοῦ περιάπτου.

Ἀμέσως μετὰ τὴ σκηνὴ αὐτή, ὁ Ζέννος ἀλλάζει στάση: «Παράδοξον δὲ ὅτι ὡμίλει μετὰ παραφόρου ἔρωτος περὶ τῆς Κάκιας καὶ μετὰ ἐσχάτης ἀποστροφῆς περὶ τῆς μητρὸς αὐτῆς καὶ περὶ τῆς κυρίας Μαρκώνη» (114.1-3). Τὸ γεγονὸς ἐπιτρέπει πολλὲς ἑρμηνεῖες: αἴσθημα ἐνοχῆς ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ διεκόπη ἡ ἐπαφή, ἀντιστροφὴ ὡς μέσον ἄρνησης μιᾶς ἀνομολόγητης πραγματικότητας, ἡ Κάκια ὡς ὑποκατάστατο τῆς Μαρίνας, ἐνῶ ἡ ἀδιαφορία καὶ ἡ περιφρόνηση τοῦ Ζέννου γιὰ τὴν Κάκια ἦταν ὡς τότε στοιχεῖο πολλὲς φορὲς ἐπαναλαμβανόμενο ...

Στὸν ἐπίλογο τοῦ μυθιστορήματος, ἡ φανερὴ αἱμομιξία ἐπιβάλλεται πιὰ ὁριστικά. Ἡ κ. Ρίζου «ἔπασχεν ἐκ τῆς μονομανίας τοῦ νὰ ἀνοίγῃ συχνάκις τοὺς βραχίονας καταδιώκουσα ἕνα φάντασμα. Ὠνόμαζε δὲ τοῦτο υἱόν της εἰς τὰ ξένα» (131.15-16). Καὶ ἡ κ. Μαρκώνη, ποὺ μέχρι τότε δὲν ἦταν ἄμεσα ἀνακατωμένη μὲ τὴν αἱμομιξία, παντρεύεται τὸν ἀνιψιό της (131.7-10).

Ἡ Μετανάστις περιέχει πάρα πολλὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ ἐνταχθοῦν ἀργότερα στοὺς μύθους τῆς «Φαρμακολύτριας» καὶ τοῦ «Ἁμαρτίας Φάντασμα», ἀλλὰ διάσπαρτα, ἢ ὀργανωμένα μὲ τρόπο διαφορετικὸ καὶ πολὺ πιὸ χαλαρό.

Σχετικὰ πρῶτα μὲ τὴ «Φαρμακολύτρια», ἡ μητρικὴ μορφὴ εἶναι ἐδῶ διασπασμένη ἀνάμεσα στὴν κ. Μαρκώνη καὶ τὴν κ. Ρίζου ἀπὸ τὴ μιά, καὶ τὴ Μαρίνα ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Τὴν ὥρα ποὺ ἑτοιμάζει τὴν «ἐνέδρα» της, καὶ ἐνῶ ἡ Μαρίνα καὶ ὁ Ζέννος ἀνταλλάσσουν ἄσματα, ἡ κ. Μαρκώνη παρατηρεῖ ἐπίμονα τὴ σελήνη. Τὸ γεγονὸς ἀναφέρεται τρεῖς φορὲς (578.19/78.29/79.7-8), καὶ μιὰ τέταρτη φορὰ ὅταν σταματάει (80.10), χωρὶς κανένα σχόλιο ἢ ἐπεξήγηση τοῦ ἀφηγητῆ, ἀλλὰ εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ στάση αὐτὴ ἔχει ἔντονη συμβολικὴ ἀξία[15]. Τὴ σελήνη ἐπικαλοῦνται κατὰ παράδοση οἱ μάγισσες. Ἀλλὰ κυρίως στὴ «Φαρμακολύτρια» ἡ σελήνη, ὑπὸ τὴν εἰδεχθὴ μορφὴ τῆς Ἑκάτης, παίζει βασικὸ ρόλο στὸν συμβολισμὸ τοῦ βέβηλου ἔρωτα. Εἶναι πιθανὸν νὰ παίζει κ' ἐδῶ ἀνάλογο ρόλο.

Ἡ κ. Μαρκώνη ἐπίσης φαίνεται νὰ μὴ φέρει τὸ στίγμα τοῦ χρόνου: «Ἐφαίνετο δὲ νέα εἰσέτι» (84.28-29). Αὐτὸ τὸ προνόμιο θὰ χαρακτηρίσει ἀργότερα τὴν Αὐγούστα, τὴ Φηλικήτη, καὶ τελικὰ τὴν τέλεια μυθικὴ μορφή, τὴ Μαχούλα.

Ὁ Ζέννος δηλώνει δυὸ φορὲς στὸ κεφάλαιο ΙΔ΄, ὅταν παίρνει τὸ σημείωμα τῆς κ. Ρίζου καὶ ὅταν τὸν προσκαλεῖ ὁ κ. Ρίζος, ὅτι δὲ θέλει νὰ προσέλθει —μπροστὰ στὸν κ. Ρίζο περιορίζεται στὸ νὰ ἀναβάλει τὴν ἐπίσκεψή του (109.4). Κι ὅμως, ἀμέσως μετά, βρίσκεται μπροστὰ στὸ σπίτι τῆς κ. Ρίζου (109.11-12), ὅπου θὰ διαδραματισθεῖ ἡ ἐρωτικὴ σκηνή (κεφάλαιο ΙΕ΄). Τὸ γεγονὸς δὲν εἶναι βέβαιο τυχαῖο. Τὸν ἔφερε στὸν τόπο τῆς σκηνῆς αὐτῆς ἀσύνειδη παρόρμηση. Τὸ «φίλτρον» μὲ τὸ ὁποῖο θὰ τὸν ποτίσει ἡ κ. Μαρκώνη εἶναι ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἄχρηστο: ὁ Ζέννος εἶναι ἤδη πρόθυμος νὰ ὑποκύψει. Ἡ πράξη του μπορεῖ ἑπομένως νὰ συσχετι-

15. Ἡ ἐπιπόλαιη ἑρμηνεία τοῦ Β. Ἀθανασόπουλου: «Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν ὁ συγγραφέας θέλει προφανῶς νὰ ἐπισημάνει τὸ ἀλογικὸ στοιχεῖο τῆς σκέψης τῆς γυναίκας» («Παπαδιαμάντης-Ἥρως», *Πρακτικὰ Α΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου γιὰ τὸν Ἀ. Π.*, Ἀθήνα, Δόμος, 1996, σ. 341) δείχνει σαφῶς τὴν ἀνεπάρκεια κάθε ρεαλιστικῆς ἀνάγνωσης ποὺ παραμελεῖ τὴ συμβολικὴ καὶ διακειμενικὴ διάσταση τῶν κειμένων τοῦ Παπαδιαμάντη.

σθεῖ μ' ἐκείνη τοῦ Μανωλάκη στὴ «Φαρμακολύτρια», ποὺ «μοναχός του καὶ θέλοντας ἔβαλε σεβντὰ μέσα του» (τ. 3, σ. 311.20). Μάγια, τελικά, δὲν ὑπήρχαν.

Μιλώντας γιὰ τὸν ἔρωτα, ἡ κ. Μαρκώνη χρησιμοποιεῖ τὴν ἴδια μεταφορὰ ποὺ θὰ χρησιμοποιήσει ὁ ἀφηγητὴς τῶν *Ἐμπόρων*: «Αὐτὰ τὰ πράγματα εἶναι κάρβουνα ἀναμμένα καὶ ἐγὼ δὲν ἔχω διὰ καύσιμον τὰ χέρια μου» (67.4-5). Αὐτὸ ὅμως, ὅπως τὸ διευκρινίζει λίγο παρακάτω ὁ ἀφηγητής, ἀφορᾶ κυρίως τὴ Μαρίνα καὶ τὸν Ζέννο: «Τὸ πῦρ ἐκεῖνο τοῦ ἔρωτος τοῦ νέου πρὸς τὴν Μαρίναν ... διῆλθε πλησίον τῆς Κάκιας καὶ τὴν ἔκαυσεν» (69.26-29). Τὸ συμβολικὸ στοιχεῖο τοῦ πυρός (ποὺ χαρακτηρίζει καὶ τὴν ἐρωτικὴ σκηνὴ μεταξὺ τοῦ Ζέννου καὶ τῆς κ. Ρίζου) θὰ πάρει μεγάλες διαστάσεις ἢ μάλλον θὰ βρεῖ τὴν πραγματική του σημασία στοὺς *Ἐμπόρους τῶν Ἐθνῶν* μὲ τὸ τελικὸ ὁλοκαύτωμα, ἀλλὰ καὶ στὴ *Φαρμακολύτρια*, ὅπου ἀφορᾶ τὸ σύνολο τῶν ἐρώτων, βέβηλων καὶ ἱερῶν.

Ἡ ἄλλη μητρική —ὄχι ὅμως κακή— μορφὴ εἶναι λοιπὸν ἡ Μαρίνα. Τὸ φαινόμενο εἶναι παράδοξο, ἀλλὰ καθόλου μοναδικό. Μιὰ παραλλαγή του βρίσκεται, π.χ., στὰ *Γραπτὰ* τοῦ Ἐμπειρίκου —συγγραφέα στενὰ συνδεδεμένου μὲ τὸν Παπαδιαμάντη[16]— ὅπου ἀνάλογες σκηνὲς ἀφοροῦν τὴ μάνα (στὸ «Ἀμούρ-Ἀμούρ») καὶ τὴ μικρὴ ἐρωμένη (στὴν «Κόρη τῆς Πενσυλβανίας»). Στὸν χῶρο τοῦ φαντασιακοῦ ἡ γονικὴ σχέση μπορεῖ κάλλιστα νὰ εἶναι ἀμοιβαία, ὥστε σ' ἕνα ζευγάρι τὸ κάθε πρόσωπο νὰ κατέχει ἀπέναντι στὸ ἄλλο, ἀνάλογα μὲ τὶς περιστάσεις, θέση πατέρα ἢ μητέρας.

Ἡ μητρικὴ ἰδιότητα τῆς Μαρίνας φαίνεται πρῶτα ἀπὸ τὰ κοινὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἔχει μὲ τὴ Μαχούλα. Ἄλλο στοιχεῖο κοινὸ στὴ *Μετανάστιδα* καὶ στὴ «Φαρμακολύτρια» εἶναι, πράγματι, τὸ μοτίβο τῆς ὠχρότητας τῆς ἡρωίδας. Ἡ ὠχρότητα τῆς Μαρίνας τονίζεται ἐπανειλημμένως. Ἡ πρώτη μνεία ἐμφανίζεται μὲ τὴν ἀρρώστια τῆς ἡρωίδας, στὴν ἀρχὴ τοῦ Β΄ μέρους: «τὸ πρόσωπον της κάτισχνον καὶ διαφανὲς ἐξ ὠχρότητος» (60.20). Ἀργότερα ἀναφέρεται «διαυγὴς ὠχρότης» (75.15). Στὸ ἄσμα τοῦ Ζέννου, κατόπιν ἀντιστροφῆς, ὠχρὸς εἶναι:

> *... νέος ἐκ μακρᾶς προκύπτων ἀσθενείας,*
> *σκιῶδες φάσμα καὶ ὠχρὸν ἐκ τῆς ἀδυναμίας* (79.29-30).

Καὶ τέλος, στὶς ἀναμνήσεις τοῦ Ζέννου, ξανάρχεται τὸ μοτίβο: «τὴν ἐνθυμοῦμαι, εἶχε τὸ πρόσωπον κάτωχρον» (102.18). Στὴν περίπτωση τῆς Μαρίνας λοιπὸν ἡ ὠχρότητα συνδέεται μὲ τὴν ἀρρώστια. Ἀλλὰ καὶ ἡ Μαχούλα, τουλάχιστο στὸ «Ἁμαρτίας Φάντασμα», εἶναι «ὠχρὰ καὶ νοσώδης» (τ. 3, σ. 226.5).

---

16. Βλ. S. Dionyssopoulou, *Alexandros Papadiamantis, Andreas Embirikos. Affinités et divergences*, μεταπτυχιακὴ ἐργασία (DEA), Πανεπιστήμιο Paris IV-Sorbonne 1996 (δακτυλόγρ.).

Τὸ φαινόμενο τῆς ἀντιστροφῆς ποὺ σημειώθηκε τώρα στὴν περίπτωση τῆς ὠχρότητας δὲν εἶναι ἀπομονωμένο, ἀλλὰ ἀντιθέτως ἐπαναλαμβάνεται συνεχῶς στὰ ὄνειρα τῆς Μαρίνας καὶ στὰ ἄσματα ποὺ ἀνταλλάσσουν οἱ δύο νέοι. Ἡ Μαρίνα βλέπει τὸν Ζέννο νὰ κινδυνεύει, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα μόνο ἐκείνη κινδυνεύει (76.1-5). Ἡ Μαρίνα βρίσκεται πάνω σ' ἕνα βράχο, σὲ θέση θύματος, ὁ Ζέννος σκαρφαλωμένος σὲ μιὰ ἀντένα, καὶ τελικά, πάλι, τὸ καράβι τοῦ Ζέννου βυθίζεται. Ἂν στὸ ἄσμα τοῦ Ζέννου ὁ νέος ἔχει περάσει βαριά ἀρρώστια, στὶς ὀπτασίες τῆς Μαρίνας ὁ Ζέννος ἐμφανίζεται «μὲ πελιδνὰ χείλη καὶ μὲ δακρυσμένα ὄμματα» (92.11). Ἀντιστροφὲς καὶ ὑποκαταστάσεις εἶναι μέρος τῆς μυθοπλαστικῆς τεχνικῆς τοῦ Παπαδιαμάντη, ὅπως ἄλλωστε καὶ τῶν συλλογικῶν μύθων τῶν λαῶν. Στὴν προκειμένη περίπτωση ὅμως οἱ ἀντιστροφὲς ἀνήκουν σ' ἕνα σύστημα προβολῆς πρὸς τὶς δύο κατευθύνσεις, ποὺ ἔχει καὶ ψυχολογικὴ ἀλήθεια (τὸ κάθε πρόσωπο προσδίδει στὸ ἄλλο δικά του αἰσθήματα καὶ καταστάσεις), ἀλλὰ ἔχει καὶ βαθύτερο μυθικὸ νόημα: τὰ δύο πρόσωπα ταυτίζονται ἐν μέρει. Τὸ φαινόμενο ἀνταποκρίνεται λοιπὸν ἀκριβῶς σ' ἐκεῖνο ποὺ παρατηρήθηκε στὴ «Φαρμακολύτρια», ὅπου τὰ διάφορα πρόσωπα: ὁ ἀφηγητής, ἡ Μαχούλα, ἡ Ἁγία Ἀναστασία, συμπίπτουν σὲ ὁρισμένα σημεῖα, ἔχουν παράλληλες ἐμπειρίες, ταυτίζονται παροδικά[17]. Ἡ ταύτιση αὐτή, ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν αἱμομιξία, ἐκφράζεται στὴ «Φαρμακολύτρια» μὲ πολλαπλοὺς καὶ ἐκλεπτυσμένους τρόπους. Στὴ *Μετανάστιδα* ἡ ἔκφραση τῆς ταύτισης περιορίζεται σὲ κοινὲς φαντασιώσεις, γύρω ἀπὸ τὸν θάνατο καὶ τὴν ἄβυσσο, καὶ στὸ σύστημα τῶν ἀντιστροφῶν καὶ προβολῶν.

Ἀλλὰ τὸ καθαυτὸ στοιχεῖο τῆς φαντασιακῆς αἱμομιξίας εἶναι ἐξίσου παρὸν στὴ *Μετανάστιδα*:

... ἀδελφή μου,
ὁμοίως σ' ἐπεθύμησεν, ὁμοίως ἡ ψυχή μου (79.33-34).

Ἡ ἔκφραση «ἀδελφή μου» μπορεῖ βέβαια νὰ θεωρηθεῖ ὡς παραδοσιακή, καὶ στερουμένη ἰδιαίτερης σημασίας. Πλὴν ὅμως οἱ λέξεις δὲν εἶναι ἀθῶες. Ἡ Μαρίνα εἶναι ἀδελφὴ τοῦ Ζέννου, ὅπως ἡ Μαχούλα εἶναι ἐξαδέλφη τοῦ ἀφηγητῆ.

Ἡ Μαρίνα, σὰν τὴν Αὐγούστα, σὰν τὸν ἴδιο τὸν Παπαδιαμάντη, κυριεύεται ἀπὸ βίαιο αἴσθημα ἐνοχῆς, ποὺ ἐξηγεῖ τουλάχιστο ἐν μέρει τὴν τάση της πρὸς τὸν θάνατο καὶ τὴν αὐτοκτονία. Ἡ ὁλοκληρωτικὴ αὐτὴ ἐνοχὴ ἐκλογικεύεται μὲ ἐπιμέρους ἐνοχές, δυσανάλογες ὅμως μὲ τὴν ἀφορμή τους, ποὺ δὲν ἀποτελοῦν ἑπομένως παρὰ τὸ ὁρατὸ σημάδι μιᾶς

17. Βλ. G. Saunier, «Γιὰ τὴ "Φαρμακολύτρια"», ὅ.π.

βαθιᾶς, ἀνομολόγητης ἐνοχῆς. Ἡ Μαρίνα αἰσθάνεται, λ.χ., τύψεις γιὰ τὸ ὅτι ὑποχρέωσε τὸν πλοίαρχο «νὰ συνοδεύσῃ αὐτὴν εἰς τὴν ἄκαιρον ἐκείνην νεκροπομπίαν ... Καὶ πόσας συγγνώμας ὤφειλε νὰ ζητήσῃ παρὰ τοῦ πλοιάρχου διὰ τὴν κατάχρησιν ἐκείνην τῆς ἀγαθότητας αὐτοῦ!» (46.8-14). Κατὰ τὴν ἀπουσίαν τοῦ Ζέννου, «μόνον προσευχὰς συντριβῆς καὶ κατανύξεως εἶχεν ἀπευθύνει πρὸς τὸν Θεόν» (61.2-3).

Αὐτὴ ἡ ἐνοχὴ εἶναι θεμελιακή, πέρα ἀπὸ κάθε λογικὴ δικαιολογία. Στὴν πραγματικότητα τῆς ἱστορίας, ἡ Μαρίνα ἀποτελεῖ τὸ μόνο πρόσωπο ποὺ εἶναι τελείως, ἀπόλυτα ἀθῶο. Ἄλλωστε, εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὸ καίριο ζήτημα τῶν σχέσεών της μὲ τὸν Ζέννο, δὲν ἀναγνωρίζει εὐθύνες στὸν ἑαυτό της. Στὶς φαντασιώσεις της «τὸν [δηλ. τὸν Ζέννο] ἠρώτα τί εἶχε πταίσει πρὸς αὐτόν, καὶ τὴν ἠρνήθη οὕτω· φεῦ, δὲν ὑπῆρχεν ὁ ἀπαντῶν ...» (92.5-7). Κι ἀμέσως μετά, «ἐρρίπτετο ἐκείνη κατὰ κεφαλῆς εἰς τὸν κρημνὸν τοῦτον» (92.20-21). Πρόκειται λοιπὸν γιὰ οἰδιπόδεια, ἢ καὶ προοιδιπόδεια ἐνοχή, τελείως ἀνάλογη μ' ἐκείνη τῆς Αὐγούστας, καὶ τοῦ ἀφηγητῆ τῆς «Φαρμακολύτριας» καὶ τοῦ «Ἁμαρτίας Φάντασμα».

Στὴ *Μετανάστιδα*, ὅπως καὶ στὴ «Φαρμακολύτρια», ὁ οἰκογενειακὸς μύθος ὁλοκληρώνεται καὶ κορυφώνεται μὲ τὴ θρησκευτικὴ διάστασή του.

Ὁ πλοίαρχος διηγεῖται ὅτι ἔβλεπε, παιδί, κατὰ τὸ ἐπεισόδιο τῆς πυρκαγιᾶς, «τὸ ὠχρὸν πρόσωπον τῆς μητρός ⟨τ⟩ου λάμπον ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν ⟨τ⟩ου ὡς πρόσωπον ἁγίας» (45.30-31). Ἀξιοπαρατήρητη ἐδῶ, δίπλα στὴν ἁγιοσύνη, εἶναι ἡ ὠχρότητα τοῦ προσώπου τῆς μάνας. Τὸ φαινόμενο δὲν ἀφορᾶ λοιπὸν ἀποκλειστικὰ τὴ Μαρίνα, ἀλλὰ μιὰ διάχυτη μητρικὴ παρουσία. Γιὰ τὸν Ζέννο, ἡ Μαρίνα εἶναι «ἄγγελος πραότητος καὶ ὑπομονῆς, ἁγία τῶν πρώτων τοῦ χριστιανισμοῦ αἰώνων» (51.14-15). Μέσα σὲ ἄλλα συμφραζόμενα, ἡ εἰκόνα αὐτὴ θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι κοινὸς τόπος, χωρὶς ἰδιαίτερο νόημα. Ἀλλὰ καὶ στὴ «Γλυκοφιλοῦσα», ἡ ἀφηγητὴς θὰ ἀναφέρει «τὸ ὠχρὸν πρόσωπον τῆς Παναγίας» (τ. 3, σ. 75.14).

Καίριο στοιχεῖο ἀποτελεῖ τ' ὄνομα τῆς ἡρωίδας. Τ' ὄνομα Μαρίνα συνδέεται μὲν μὲ τὴ θάλασσα καὶ τὶς ἀβύσσους της, ἀλλὰ ὁ συμβολισμὸς δὲν σταματᾶ ἐκεῖ. Πιστὸς στὴν κρυπτογραφική του μέθοδο, ὁ Παπαδιαμάντης δὲν ἀναφέρει πουθενὰ μαζὶ ὄνομα καὶ ἐπίθετο. Ἔτσι ὁ ἀπονήρευτος ἀναγνώστης δὲν σκέφτεται ὅτι ἡ κόρη τοῦ νεκροῦ Βεργίνη λέγεται Μαρίνα Βεργίνη, ἤτοι —ἄλλη μιὰ φορὰ στὰ μυθιστορήματα τοῦ Παπαδιαμάντη τὰ ἰταλικὰ ἀποτελοῦν τὸ κλειδὶ τοῦ ὀνοματολογίου— Maria Vergine, ἡ Παρθένα Μαρία, ἡ Παναγία. Ἡ Μαρίνα εἶναι ἑπομένως ὄχι μόνο νεαρὴ καὶ ἀδικημένη ἐρωμένη, ἀλλὰ καὶ θεία Μητέρα, ἀκριβῶς ὅπως ἡ (Περ)Μαχούλα [= Ὑπέρμαχος] τῆς «Φαρμακολύτριας» καὶ τοῦ «Ἁμαρτίας Φάντασμα».

Ἂν ἡ Μαρίνα ταυτίζεται ἀπὸ τ' ὄνομά της μὲ τὴν Παναγιά, δὲν εἶναι περίεργο τό ὅτι ὁ Ζέννος ἀφομοιώνεται ἔμμεσα μὲ τὸν Χριστό, ὅπως καὶ ὁ Μανωλάκης καὶ ὁ ἀφηγητὴς τῆς «Φαρμακολύτριας», ἂν καὶ μὲ ἄλλα μέσα. Στὰ ἄσματα ποὺ ἀνταλλάσσουν ἡ Μαρίνα καὶ ὁ Ζέννος, ἡ Μαρίνα τραγουδᾶ, στὴν τρίτη στροφή:

Πρὸ τῆς εἰκόνος τοῦ Χριστοῦ ὁ εὐσεβὴς ὁ κύπτων
καὶ ἁμαρτίας λογισμοὺς ἐντὸς τοῦ στήθους κρύπτων
μὲ ποταμοὺς τοὺς πόδας του δακρύων καταβρέχει
καὶ ἡ ψυχή του σπαραγμὸν καὶ πόνον πολὺν ἔχει.
Ὁμοίως ἡ καρδία μου θερμῶς σ' ἐπικαλεῖται (80.1-5).

Ὁ ὑπαινιγμὸς γίνεται ἰδιαίτερα σαφής, ἂν θυμηθεῖ κανεὶς ὅτι στὸ πρῶτο μέρος τοῦ μυθιστορήματος, ἡ Μαρίνα χαρακτηριζόταν ὡς «Ἡ εὐσεβὴς κόρη» (8.10). Ὕστερα, ἀφοῦ ἐγκαταλείφθηκε ἀπὸ τὸν Ζέννο, ἡ Μαρίνα, μετὰ ἀπὸ παράλληλες προσευχὲς στὸν Ἐσταυρωμένο καὶ ἐπικλήσεις στὸν Ζέννο, «ἐνόμιζεν ὅτι βλέπει τὸ ὄνομα τοῦ Ζέννου ἐντετυπωμένον μὲ πυρίνους χαρακτῆρας ἐπὶ τῶν τοίχων καὶ ἐπί τῶν ἐπίπλων» (92.8-9). Ἡ παράσταση προέρχεται κατευθείαν ἀπὸ τὸ συμπόσιο τοῦ Βαλτάσαρ στὸ Βιβλίο τοῦ *Δανιήλ* (5.1-30), ὥστε τ' ὄνομα τοῦ Ζέννου ἐμφανίζεται τόσο ὡς τελεσίδικη καταδίκη γιὰ τὴ Μαρίνα, ὅσο καὶ ὡς θεῖος λόγος. Ἐπιπλέον, τοῦ ἐπεισοδίου προηγεῖται ἡ φράση: «Ἡ Μαρίνα περιέμενε τὸν Ζέννον δι' ὅλης τῆς ἡμέρας ...» (91.24). Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἡ Αὐγούστα θὰ περιμένει τὸν Σανοῦτο, καὶ σ' αὐτὴ τὴ σκηνὴ τῶν *Ἐμπόρων*, ὁ παραλληλισμὸς τοῦ λογότυπου μὲ τὸν ἀνάλογο λογότυπο τοῦ ψαλμοῦ ΠΖ' (ΠΗ') θ' ἀποτελέσει ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἐξομοιώνουν τὸν Σανοῦτο μὲ τὸν Θεό[18]. Ἡ συνεχὴς ἐμμονὴ τοῦ Παπαδιαμάντη στὰ ἴδια σύμβολα καὶ λογότυπους, ἐπιτρέπει νὰ θεωρήσει κανεὶς ὅτι ὁ λογότυπος τῆς *Μετανάστιδος* προαναγγέλλει τὸν συμβολισμὸ τῶν *Ἐμπόρων*.

Ὁ θεῖος χαρακτήρας τῶν δύο προσώπων, Μαρίνας καὶ Ζέννου, καὶ τῆς ἐρωτικῆς σχέσης τους, ἐπιβεβαιώνεται, ἐπίσης, σὲ μιὰ ὀπτασία τῆς Μαρίνας κατὰ τὴν ἀπουσία τοῦ Ζέννου, ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο φαντάζεται ἐκείνη τὴν ἀπιστία του: «ἐνηγκαλίζετο ἓν εἴδωλον» (76.8) —μιὰ ψευδὴ θεότητα δηλαδή, στὴ θέση τῆς ἀληθινῆς.

Ὅπως καὶ ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ τῆς «Φαρμακολύτριας», τὸ ἑωσφορικὸ στοιχεῖο δὲν λείπει ἀπὸ τὸν Ζέννο, πέρα ἀπὸ τὴν ἔμμεση ταύτισή του μὲ τὸν Χριστό. Ἀνάμεσα στὶς προφάσεις ποὺ προβάλλει γιὰ νὰ δικαιολογήσει στὸν πατέρα του τὸ ταξίδι του στὴ Μασσαλία, δηλώνει: «εἶμαι μάρτυς γνωρίζων τὰ πάντα» (105.21), ταυτιζόμενος ἔτσι μὲ τὸν Παντογνώ-

18. Βλ. G. Saunier, «Οἱ "Ἔμποροι τῶν Ἐθνῶν"», ὅ.π.

στη Θεὸ —καὶ φυσικὰ καὶ μὲ τὸν παντογνώστη ἀφηγητή! Γενικότερα, τὸ ὅλο φέρσιμό του, στὸ Β΄ μέρος τοῦ μυθιστορήματος, καὶ εἰδικὰ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο παίζει μὲ τὴ ζωὴ καὶ τὸ θάνατο τῆς Μαρίνας, ἀνήκουν σὲ δαιμονικό, ἑωσφορικὸ πρόσωπο. Στὸ νεκροταφεῖο, ὅπου θὰ καταρασθεῖ τὴ Μαρίνα, αἰσθάνεται παράξενη ἡδονὴ ἀπὸ τὴν ἐπαφή του μὲ τὸν κόσμο τῶν νεκρῶν: «Ἐδέχετο ἐπὶ τοῦ προσώπου του, ὡς νεκρικὸν θυμίαμα, τὴν διὰ τῶν φύλλων τῆς κυπαρίσσου κατερχομένην αὔραν» (89.20-22). Τὸ θυμίαμα προσφέρεται σὲ μιὰ θεότητα. Τέλος, ὅταν τιμωρεῖ τὴν κ. Μαρκώνη, ὁ Κῶτσος ἀρνεῖται νὰ κατονομάσει τὸν Ζέννο, τοῦ ὁποίου ἐκτελεῖ τὴ διαταγή, ἀλλὰ τῆς λέει: «...εἰπέτε ὅτι ὁ Θεὸς σᾶς τιμωρεῖ διὰ τὰ ἐγκλήματά σας» (127.9-10). Ἄλλη μιὰ φορά, μέσα σὲ ἄλλα συμφραζόμενα, ὁ λογότυπος θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι ἁπλὸς ρητορικὸς τόπος· προκειμένου ὅμως γιὰ τὸν Ζέννο, ἀποκτᾶ εἰδικὴ βαρύτητα, καὶ ἐπιβεβαιώνει τὸ σφετερισμὸ τῆς θεϊκῆς ὑπόστασης ἀπὸ τὸν ἥρωα.

Στὴ *Μετανάστιδα* ὁ οἰκογενειακὸς μύθος παίρνει ἐπίσης τὴ μορφὴ ποὺ τὸν χαρακτηρίζει στὸ «Ἁμαρτίας Φάντασμα» καὶ στὰ «Ρόδιν' ἀκρογιάλια».

Ἡ νεαρὴ Μαρίνα πέφτει θύμα ταυτόχρονα μιᾶς συκοφαντίας καὶ μιᾶς κατάρας: καὶ οἱ δυὸ ἔννοιες συνυπάρχουν στὴ «βασκανία» τῆς ὁποίας εἶναι θύμα ἡ νέα νεκρὴ τοῦ «Ἁμαρτίας Φάντασμα», «τῆς βασκανίας (τοῦ ἀφηγητῆ) τὸ θύμα» (τ. 3, σ. 229.31-32). Καὶ στὰ «Ρόδιν' ἀκρογιάλια», στὶς τελευταῖες σελίδες, ὁ Σταμάτης, ἀναφέροντας τὴν Περμαχούλα, «λατρευτή» (τοῦ ἀφηγητῆ), προσθέτει: «Ἠμπορεῖς νὰ τὴν καταρασθῆ ν' ἀσχημίσῃ κι αὐτή, ὅπως ἡ ἄλλη» (τ. 4, σ. 288.24-25). Καὶ στὰ τρία ἔργα ὑπάρχει νέα κοπέλα θύμα μιᾶς ἄνομης καὶ μαγικῆς πράξης τοῦ αὐτοδιηγητικοῦ ἀφηγητῆ ἢ ἑνὸς ἥρωα ποὺ σχετίζεται στενὰ μ' αὐτόν.

Στὴ *Μετανάστιδα* ἀναπτύσσεται ἀπερίφραστη καὶ συνεπὴς ἐπιθυμία τοῦ Ζέννου νὰ πεθάνει ἡ Μαρίνα. Ὁ ἴδιος ἀναγγέλλει τὴν πρόθεσή του νὰ ἐπιστρέψει στὸ νεκροταφεῖο καὶ νὰ ἐπαναλάβει τὴν πράξη του, δηλαδὴ τὴν κατάρα του (102.14-15). Ἡ εὐχή του διατυπώνεται ἀπερίφραστα, καθὼς ὁ λόγος του περνᾶ ἀπὸ τὴν ἄγνωστη νεκρὴ Μαρίνα στὴ δική του, ἀκόμα ζωντανή: «... τῆς νεκρᾶς ἐκείνης. Ὦ, ἂς ἦτο κἂν νεκρά!» (102.15-16). Δὲν ἀπομένει καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὸ νόημα τοῦ πρώτου μνημόσυνου. Ἀμέσως μετά, ὁ Ζέννος περιγράφει τὴ Μαρίνα ὡς νεκρικὴ μορφή, ὡς νεκρή: «τὴν νεκρὰν ταύτην» (102.17-18).

Τὸ σχέδιο ποὺ καταστρώνει καὶ ποὺ ἐξηγεῖ στὸν Κῶτσο, ἀναθέτοντάς του ἕνα μέρος ἀπὸ τὴν ἐκτέλεσή του, εἶναι ἄκρως χαρακτηριστικὸ τῶν προθέσεών του. Ὁ Ζέννος, ἀφοῦ διάλεξε νὰ ἐγκαταλείψει τὴ Μαρίνα πρὶν νὰ ἐλέγξει τὰ λεγόμενα τῆς κ. Μαρκώνη, ἀποφάσισε νὰ σκοτώσει

σ' ὁποιαδήποτε περίπτωση. Πρέπει νὰ πεθάνει κάποιος, ἢ μάλλον νὰ πεθάνουν δύο ἄνθρωποι. Ἡ Μαρίνα θὰ πεθάνει ἔτσι κι ἀλλιῶς: «Εἷς ἄνθρωπος ὅστις συκοφαντεῖ μίαν νέαν ὅλως ἁγνὴν καὶ ἀθῴαν ... ὥστε νὰ τῆς ἐπιφέρῃ δυσφημίαν, καταστροφὴν καὶ θάνατον ...» (108.4-6). Θὰ πεθάνει ἐπιπλέον κάποιος ἄλλος. Ἂν ἡ Μαρίνα εἶναι ἀθῴα, ἡ κ. Μαρκώνη εἶναι ἔνοχη καὶ θὰ πεθάνει. Ἂν ἡ Μαρίνα εἶναι ἔνοχη, ὁ διαφθορέας εἶναι κι αὐτὸς ἔνοχος, ἐκεῖνος θὰ πεθάνει. Ἡ τελευταία αὐτὴ ἐπιλογὴ σημαίνει ὅτι, ἀκόμα κι ἂν ἔχει ἀποπλανηθεῖ, ἡ Μαρίνα, κατὰ κάποιον τρόπο, στὴ σκέψη τοῦ Ζέννου, παραμένει ἀθῴα. Θὰ πεθάνει ὅμως, καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις, ὄχι ἀπὸ φόνο, ἀλλὰ ἀπὸ τὶς συνέπειες τῆς συκοφαντίας καὶ τῆς ἐγκατάλειψης. Μὲ ἄλλα λόγια, ὁ Ζέννος φροντίζει νὰ πεθάνει ἡ Μαρίνα, καὶ νὰ πεθάνει ἀθῴα. Εἶναι ἀκριβῶς ἡ κατάσταση ποὺ ἀπαντᾶ στὸ «Ἁμαρτίας Φάντασμα» καί, ὑπὸ ἠπιότερη μορφή, στὰ «Ρόδιν' ἀκρογιάλια».

Στὸ «Ἁμαρτίας Φάντασμα» γίνεται λόγος γιὰ τὸν θάνατο μιᾶς κοπέλας δεκαπέντε χρονῶν —«παιδίσκης δεκαπενταέτιδος» (τ. 3, σ. 229.27-28). Στὴ *Μετανάστιδα* ἡ Μαρίνα, λίγο πρὶν πεθάνει, ἐπιστρέφει στὴν παιδικὴ ἡλικία, στὴν κατάσταση ἄνηβης κόρης: «Τὸ στῆθος δὲν ἐφαίνετο προέχον, ἀλλ' ἦτο ὡς κόρης δωδεκαετοῦς» (121.35-122.1). Ἡ στάση της μάλιστα θυμίζει ἴσως ἐλαφρῶς τὴ στάση τοῦ ἐμβρύου: «μὲ τὸ σῶμα κεκλιμένον ἐπὶ τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς καὶ τὰ γόνατα κοσμίως συνεπτυγμένα ... Τὰς χεῖρας εἶχεν ἐξηπλωμένας περὶ τὴν ὀσφύν» (121.30-33). Ἡ φωνή της εἶναι «ὡς φλοῖσβος ρύακος» (123.12) —τοῦ ρύακος ἴσως ποὺ παίζει σημαντικὸ συμβολικὸ ρόλο στοὺς *Ἐμπόρους τῶν Ἐθνῶν* καὶ στὴ «Φαρμακολύτρια». Ἡ καρδιά της σχεδὸν δὲν χτυπάει πιά (122.2)· ἐπιστρέφει στὴν ἀνυπαρξία, πραγματοποιώντας ἔτσι τὸν μελλοντικὸ πόθο τοῦ Πλήθωνα.

Τὸ πιὸ σημαντικὸ φαινόμενο εἶναι ἡ παρουσία, στὶς σελίδες ποὺ προηγοῦνται τοῦ θανάτου τῆς Μαρίνας, τοῦ χαρακτηριστικοῦ λεξιλογίου καὶ τῶν εἰκόνων ποὺ θὰ συνοδεύσουν, στὸ «Ἁμαρτίας Φάντασμα», τὴν ὀπτασία τῆς νεκρῆς ἀνώνυμης κοπέλας, ἂν καί, περίεργα, δὲν ἔχουν τὸ ἴδιο νόημα στὰ δυὸ κείμενα. Στὴ *Μετανάστιδα*, εἶναι μέρος παραδοσιακῆς, ἂν ὄχι τετριμμένης, παρομοίωσης: «Καθὼς ἐκ τῆς δυσμόρφου κάμπης γεννᾶται ἡ περικαλλὴς ψυχή, οὕτως ἐκ τοῦ θνητοῦ σκήνους ἀφίπταται τὸ πνεῦμα» (122.5-6). Στὸ «Ἁμαρτίας Φάντασμα» ἡ κάμπη εἶναι τὸ ἴδιο τὸ σημάδι τῆς ἁμαρτίας, καὶ ἡ ψυχὴ δὲν εἶναι πιὰ ἡ πεταλούδα: «Θεέ μου! καὶ ἡ κάμπη ἐκείνη τὶς ἦτο; Ἀληθεύει ὅτι ἀποτροπιάζεται ἡ φεύγουσα ψυχή, βλέπουσα τὸ φθαρτόν, σκωληκόβρωτον σκῆνός της;» (τ. 3, σ. 229.29-30). Ἀπὸ τὸ ἕνα κείμενο στὸ ἄλλο, λέξεις καὶ εἰκόνες ἔχουν βρεῖ τὸ ἀληθινό τους νόημα, ἀλλὰ ἦταν παροῦσες ἀπὸ τὴν ἀρχή, ἐπιβεβαιώνοντας τὴν ταυτότητα τῶν δυὸ μύθων. Ἄλλωστε, χωρὶς ἀλλαγὴ νοήματος, βρίσκει κανεὶς «ἀκάνθας» στὴ *Μετανάστιδα* (122.21), ποὺ θὰ γίνουν «ἀκάνθινος

στέφανος» στὸ «Ἁμαρτίας Φάντασμα» (τ. 3, σ. 230.1-2), καὶ γίνεται λόγος περὶ «λυκαυγοῦς» στὸ πρῶτο κείμενο (122.8), περὶ «ἀμφιλύκης» στὸ δεύτερο (τ. 3, σ. 229.4). Ἀνάμεσα στὰ δυὸ ἔργα, τὸ μοτίβο εἶχε ξαναεμφανισθεῖ στὴ *Γυφτοπούλα*[19], ὑπὸ ἀνάμικτη μορφή. Ἡ ψυχὴ ἔπαψε νὰ εἶναι ἡ πεταλούδα. Ἡ βδελυγμία της μπροστὰ στὸ νεκρὸ σῶμα παρουσιάζεται ὡς λαϊκὴ δοξασία, καὶ μ' αὐτὴν παρομοιάζονται οἱ ἔντονες τύψεις ποὺ δοκιμάζει ὁ Σκούντας, πρόσωπο ἐξαιρετικὰ ἀμφίσημο: εἶναι κακοποιὸς μὲ τύψεις, καὶ ὁ μόνος ἄνθρωπος γιὰ τὸν ὁποῖο φαίνεται κάποια στιγμὴ νὰ ἐνδιαφέρεται ἡ ἡρωίδα[20]. Κ' ἐδῶ πάλι, θύμα τῆς κακῆς πράξης —τῆς ἀπάτης, στην προκειμένη περίπτωση, καὶ τοῦ σφετερισμοῦ ξένης ταυτότητας— εἶναι μιὰ κοπέλα νέα καὶ ἀθώα, ἡ Ἀϊμά. Στὸ «Ἁμαρ-τίας Φάντασμα», ἡ παρομοίωση γίνεται μεταφορά: τύψεις, βδελυγμία, θάνατος ἔχουν γίνει ἕνα.

Ἡ Μαρίνα εἶναι λοιπόν, ὅπως καὶ ἡ ἡρωίδα τοῦ «Ἁμαρτίας Φάντασμα», ταυτόχρονα οὐράνια Μητέρα καὶ παιδίσκη ποθητή, θύμα τῆς ἑωσφορικῆς οἴησης καὶ τοῦ διεστραμμένου καὶ ὀλέθριου ἔρωτα ἑνὸς ἥρωα ποὺ συγγενεύει τὰ μέγιστα μὲ τὸν μελλοντικὸ αὐτοδιηγητικὸ ἀφηγητή.

Ὑπάρχει τέλος καὶ ἄλλος μύθος ποὺ συνδέει τὴ *Μετανάστιδα* μὲ τὰ αὐτοδιηγητικὰ διηγήματα, καὶ μὲ ἄλλα σημαντικὰ ἔργα ποὺ βρίσκονται σὲ ἄμεση σχέση μὲ τὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο τοῦ συγγραφέα. Πρόκειται γιὰ τὶς περιπλανήσεις τοῦ Ζέννου. Στὰ ὄνειρά της, τὴν ἐποχὴ τῶν ἀρραβώνων, ἡ Μαρίνα τὸν βλέπει «ὡς ξένον ... πλανώμενον κατ' ἐρημίαν τινὰ καὶ πατοῦντα ἐπὶ ἐνεδρῶν καὶ κινδύνων» (76.2-3). Ὕστερα, τὴν καίρια πράξη τῆς κατάρας στὸ νεκροταφεῖο τὴν ἀκολουθεῖ μακριὰ περιπλάνηση κατὰ τὴν ὁποία ὁ Ζέννος ἐκπλήσσει καὶ τρομάζει τοὺς παρευρισκόμενους: «Ὁ Ζέννος περιεπλανήθη ἐπὶ πολλὴν ὥραν ... Δὲν διήρχετο διὰ τῆς πεπατημένης ὁδοῦ» (90.14-15). Ἡ περιπλάνηση αὐτὴ λοιπὸν δὲ μοιάζει μόνο μ' ἐκείνη τοῦ Πλήθωνα· μοιάζει πολὺ περισσότερο, μ' ἐκείνη ποὺ παίζει θεμελιακὸ ρόλο στὸ «Ὑπὸ τὴν βασιλικὴν δρῦν», καὶ κυρίως στὰ «Δαιμόνια στὸ ρέμα». Περιέχει, ὅπως καὶ τὰ δύο αὐτὰ κείμενα, ὅπως καὶ τὸ «Λαμπριάτικος ψάλτης» τὸ βασικὸ στοιχεῖο τοῦ χαμένου δρόμου: «Ἤθελεν ἀποπλανηθῆ τῆς ὁδοῦ ἂν δὲν εὕρισκε χωρικούς τινας ...» (91.12). Τὸ ἐπεισόδιο προσθέτει καὶ τὸ μοτίβο τῶν σχισμένων ρούχων καὶ σαρκῶν («ἔσχισεν ἐνδύματα καὶ σάρκας», 91.6), ποὺ θὰ ἐπανέλθει ἐπίσης στὰ «Δαιμόνια», ἀλλὰ καὶ στὴ *Φόνισσα*.

Ὁ Ζέννος συνδέεται λοιπὸν στενὰ καὶ μὲ τὸν ἀφηγητὴ τῶν «Δαι-

19. Γ' μέρος, κεφάλαιο Β', «Τὸ προσωπεῖον τῆς νυκτός», τ. 1, σ. 589.7 κ.ἑ.

20. Στὸ τέλος τῆς ἴδιας σκηνῆς, τὴν ὥρα ποὺ παλεύει ὁ Σκούντας μὲ τὸν Τρέκλα, ὁ ὁποῖος θὰ τὸν σκοτώσει (τ. 1, σ. 592.13-14 καὶ 22-23).

μονίων» καὶ τοῦ «Ὑπὸ τὴν βασιλικὴν δρῦν», δηλαδή, καὶ ἀπὸ ἄλλο δρόμο, μὲ τὸν ἴδιο τὸν συγγραφέα. Στὸν Ἐπίλογο τοῦ μυθιστορήματος, ἡ περιπλάνηση ἐπιβεβαιώνεται καὶ ὁριστικοποιεῖται. Ὁ Ζέννος ἐξαφανίζεται: «Πιθανοτάτη γνώμη εἶναι ὅτι διῆγε πλάνητος βίον καὶ ἔγραφεν ἐνίοτε ἐπιστολὰς πρὸς τὸν πατέρα αὐτοῦ». Εἶναι ἡ τελευταία φράση τοῦ ἔργου (131.27-28)[21].

Τὸ τελευταῖο ἀπὸ τὰ μεγάλα παπαδιαμαντικὰ μυθικὰ θέματα ποὺ ἀναπτύσσονται στὴ *Μετανάστιδα* εἶναι τῆς τρέλας, τοῦ παράξενου καὶ τῆς ἑτερότητας.

Πολλὰ πρόσωπα τοῦ μυθιστορήματος εἶναι ἢ λέγονται κάποια στιγμὴ τρελά. Ἡ κ. Ρίζου καὶ ἡ Κάκια θεωροῦνται τρελὲς ἀπὸ τὸν Ζέννο (55.18), καὶ ἡ Κάκια ἀπὸ τὸν ἀφηγητή: «ἡ τρελὴ νέα» (63.15). Μετὰ τὴν ἐρωτικὴ σκηνή, ἡ ἴδια ἰδέα ἐπανέρχεται στὸ νοῦ τοῦ Ζέννου: «φωνή τις ... τῷ ἔλεγεν ὅτι ἡ γυνὴ αὕτη ἦτο μάλλον παράφρων αὐτοῦ» (113.1-3). Ὁ Γόμνος λέγεται «τρελός» καὶ «θεότρελος» ἀπὸ τὴν Κάκια (64.4-6), «ἀνόητος» καὶ «γελοῖος» ἀπὸ τὴν κ. Μαρκώνη (67.7), «τρελός» καὶ «ἀνόητος» ἀπὸ τὸν Κῶτσο (71.19 καὶ 75.5). «Εἶσαι τρελή», λέει (67.12) καὶ ἡ κ. Ρίζου στὴν κ. Μαρκώνη. Ἡ ἴδια ἡ Ἀνθοῦσα λέγεται τρελὴ ἀπὸ τὴν κ. Βαλσάμη («αἱ τρελαὶ κόραι», 88.31-32), «ἀνόητη» ἀπὸ τὴν ἴδια, ἀπὸ τὸν Ζέννο καὶ τὸν πλοίαρχο. Ἀκόμα καὶ ἡ Μαρίνα θεωρεῖται τρελὴ ἀπὸ τὴν κ. Βαλσάμη: «Κατ' αὐτὴν ἡ ἀνεψιά της εἶχε παραφρονήσει ἐξ ἔρωτος» (121.7-8).

Ἀλλὰ ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα περίπτωση, καὶ ἡ μόνη ἀληθινὴ τρέλα, εἶναι ἐκείνη τοῦ Ζέννου. Ἐμφανίζεται μὲ τὶς ἀντιδράσεις του στὴ συκοφαντία τῆς κ. Μαρκώνη. Ὁ πλοίαρχος δὲν τολμᾶ νὰ ἐκφράσει τὶς ὑποψίες του: «Ἐφοβεῖτο δὲ νὰ ἐκστομίσῃ ἐκεῖνο, ὅπερ ὑπώπτευεν αὐτός, τουτέστι μὴ ὁ υἱός του παρεφρόνησεν» (93.16-17). Ἡ τρέλα αὐτὴ ἐκδηλώνεται στὴ σκηνὴ μὲ τὴν Ἀνθοῦσα (κεφ. ΙΑ΄ 98-99), ὅπου παρερμηνεύει ὅλες τὶς δηλώσεις τῆς συνομιλήτριάς του, καὶ ἀκόμα περισσότερο στὴν ἑπόμενη σκηνή, στὸ καφενεῖο (κεφ. ΙΒ΄, 101), ὅπου ἐπιτίθεται βίαια κατὰ τοῦ Γόμνου, σκηνὴ ποὺ καταλήγει στοὺς συλλογισμούς του, πρῶτο κορύφωμα τῆς

21. Ὑπάρχουν κι ἄλλα μεμονωμένα χαρακτηριστικὰ μοτίβα:

Τὸ ἕνα εἶναι τὰ ὄργια, μέσα στὰ ὁποῖα ἡ Μαρίνα φαντάζεται τὸν Ζέννο, στὰ ὄνειρά της, τὸν καιρὸ τῶν ἀρραβώνων: «Ἄλλοτε πάλιν ἐθεώρει αὐτὸν ἐν μέσῳ χορῶν, κραιπάλης καὶ ὀργίων» (76.6-8). Τὰ ὄργια θὰ χαρακτηρίσουν τὸν Πραγότση καὶ τὸν Σανοῦτο. Γιὰ τὸν ἀναγνώστη τῶν *Ἐμπόρων* συνδηλώνουν —ἀναδρομικὰ καὶ στὴ *Μετανάστιδα*— τὸν φόνο νέων γυναικῶν.

Καὶ τὸ ἄλλο μοτίβο: Μετὰ τὴν ἐγκατάλειψή της ἀπὸ τὸν Ζέννο, ἡ Μαρίνα βλέπει τὴν τύχη της ρυθμισμένη ὑπὸ «σκληροῦ δαίμονος», ποὺ γελᾶ «καταχθόνιον ... γέλωτα» καὶ τείνει πρὸς αὐτὴν «τοὺς σκελετώδεις αὐτοῦ βραχίονας» (92.17-20). Τὸ πρόσωπό αὐτὸ μοιάζει μὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ἐμφανίσεις τοῦ Πλήθωνα στὴ *Γυφτοπούλα*.

κρίσης (102-103). Ὁ μονόλογος αὐτός, κυκλικῆς μορφῆς, ξεκινᾶ ἀπὸ τὴ συνειδητοποίηση μιᾶς συγκεκριμένης τρέλας του, στὴ σκηνὴ μὲ τὸν Γόμνο: «Ἰδοὺ καὶ ἄλλη τρέλα ... Οἱ φίλοι μου μὲ ἐκλαμβάνουν ὡς τρελόν» (102.4-7), καὶ καταλήγει στὴν ἀναφώνηση: «Θεέ μου, θὰ παραφρονήσω!» (102.35), σημεῖο μιᾶς γενικότερης καὶ τελεσίδικης συνειδητοποίησης. Ἐντωμεταξύ, σ' αὐτοὺς τοὺς συλλογισμούς, ἔχει διατυπωθεῖ ἡ εὐχὴ γιὰ τὸν θάνατο τῆς Μαρίνας: «Ὦ, ἂς ἦτο κἂν νεκρά!» (102.15-16) καὶ ἔχει ἀναπτυχθεῖ ἡ τερατώδης φαντασίωση γύρω ἀπὸ τὸν πύργο στὴ Μασσαλία. Οἱ ἴδιες ἀναφωνήσεις θὰ ἐπαναληφθοῦν κατὰ τὴν ἐρωτικὴ σκηνὴ μὲ τὴν κ. Ρίζου: «ὦ Θεέ μου, ἔλεγε, θὰ παραφρονήσω» (111.12), καί: «Ὦ Θεέ μου! μήπως παρεφρόνησα;» (111.17). Στὸ τέλος αὐτῆς τῆς σκηνῆς. «διετέλει ἐν ἀπροσδιορίστῳ ψυχικῇ καταστάσει» (112.34).

Ἡ τρέλα εἶναι ἴσως ἡ πιὸ θεαματικὴ ὄψη μιᾶς γενικότερης ἑτερότητας. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ἐπίσης ὅτι γίνεται λόγος κατ' ἐπανάληψη γιὰ τὸν «ἑαυτὸ» τοῦ Ζέννου: εἶναι ἐκτὸς ἑαυτοῦ, τοῦ τὸ λένε, τοῦ ζητοῦν νὰ ἐπανέλθει στὸν ἑαυτό του, ἀποδίδοντας ὅμως σ' αὐτὴ τὴν πράξη ἀντίθετα νοήματα. Ἡ μὲν Ἀνθοῦσα τοῦ λέει: «Σ' ἐμάγευσαν, Ζέννε, σ' ἐπότισαν, σὲ ἔκαμαν ἄλλον ἀπὸ τὸν ἑαυτό σου» (99.2-3), καὶ λίγο παρακάτω: «Ἔλα, Ζέννε, εἰς τὸν ἑαυτόν σου νὰ σκάσῃ ὁ ἐχθρός» (99.11). Μετὰ ἀπὸ τὴ φαντασίωσή του μοιάζει νὰ συνέρχεται: «Οἱ διαβάται τὸν παρατήρησαν ἔκθαμβοι. Τοῦτο τὸν ἔκαμε νὰ συνέλθῃ: Ἐφαίνετο ὅτι μετεβλήθη ...» (103.2-5). Στὴν ἐρωτικὴ σκηνὴ ὅμως, ὅταν ζητᾶ τὴν κόρη της, ἡ κ. Ρίζου τοῦ λέει: «Ἦλθες τέλος πάντων εἰς τὸν ἑαυτόν σου» (111.22-23) —ἐννοώντας φυσικὰ τὸ ἄκρως ἀντίθετο ἀπὸ ὅ,τι ἡ Ἀνθοῦσα. Μετὰ ἀπὸ τὴν τελευταία αὐτὴ σκηνή, «τὸ πρόσωπόν του ἦτο ἠλλοιωμένον» (113.28).

Ἡ ἀμφιβολία γιὰ τὸν ἑαυτὸ ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο βῆμα πρὸς τὴν ἀπώλεια τῆς ταυτότητας, ποὺ θὰ κορυφωθεῖ στὸ πρόσωπο τῆς Ἀϊμᾶς, στὴ *Γυφτοπούλα*, ἀλλὰ καὶ πρὸς τὴ νοθεία, ποὺ χαρακτηρίζει τὸ ἴδιο πρόσωπο καὶ ποὺ θὰ καταντήσει μοιραία γιὰ τὸν ἥρωα τῆς «Φωνῆς τοῦ Δράκου».

Ἄλλη ὄψη τῆς ἑτερότητας τοῦ Ζέννου εἶναι ἡ στενή του σχέση μὲ τὴν ξενιτιά, μὲ τὰ ξένα. Ἡ κ. Ρίζου τοῦ λέει: «ἐγὼ ἐνόμισα ὅτι εἶχα ἕνα υἱὸν εἰς τὰ ξένα» (112.25). Ἡ ἔκφραση ἀντιτίθεται στὴν προηγούμενη: «Ἦλθες ... εἰς τὸν ἑαυτόν σου», ἀλλὰ ἡ κ. Ρίζου παραπονιέται γιὰ τὸ ὅτι ὁ Ζέννος ἑτοιμάζεται νὰ ξαναφύγει, γιὰ τὴ Μασσαλία. Ὁ Ζέννος ταλαντεύεται λοιπὸν μεταξὺ κυριολεκτικῆς καὶ μεταφορικῆς ξενιτιᾶς. Φαίνεται πὼς ἡ κ. Ρίζου ἀποδίδει μεγάλη σημασία στὴ σχέση αὐτὴ τοῦ Ζέννου μὲ τὴν ξενιτιά. Στὸν Ἐπίλογο, κυνηγάει ὅλη της τὴ ζωὴ «ἓν φάντασμα. Ὠνόμαζεν δὲ τοῦτο υἱόν της εἰς τὰ ξένα» (131.16).

Τὸ ἴδιο τὸ ὄνομα τοῦ Ζέννου δηλώνει —μόλις κρυπτογραφικά— τὸν

ξένο. Τὸ γεγονὸς ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ ἕνα ὄνειρο τῆς Μαρίνας: «Ἔβλεπε τὸν μνηστῆρά της ὡς ξένον καὶ μὴ γνωρίζοντα αὐτήν ...» (76.1-3), καὶ ἀπὸ μιὰ ἐρώτηση τοῦ παπᾶ στὸ νεκροταφεῖο: «Εἶσθε ξένος; ἠρώτησε τὸν Ζέννον» (89.29). Ἐπειδὴ τὸ πλῆρες ὄνομά του εἶναι Ζέννος Βίλλιος, φαίνεται καθαρὰ ὅτι ἡ ξενικὴ ἰδιότητα τοῦ ἥρωα συνδέεται μὲ ὑποτιμητικὸ χαρακτηρισμό, ἀκριβῶς ὅπως συμβαίνει μὲ τὴ Γιαννοὺ τὴ Φράγκισσα. Ὁ Ζέννος εἶναι κι αὐτός, στὸ ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη, στενὸς συγγενὴς τοῦ συγγραφέα καὶ ἀντιπρόσωπος τῆς ἐσωτερικῆς ἑτερότητας.

Ἀλλὰ καὶ ἡ Μαρίνα φέρνει ἔντονα τὸ στίγμα τῆς ἑτερότητας. Στὸ κεφ. ΙΒ΄ τοῦ Α΄ μέρους, χαρακτηρίζεται τρεῖς φορὲς ὡς «παράξενη νέα». Λέγεται μιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὴν Κάκια: «Δὲν ἐννοῶ τί εἴδους παράξενη νέα εἶσαι» (50.27). Ἐπιβεβαιώνεται μὲ μεγάλη ἔμφαση ἀπὸ τὸν ἀφηγητή: «Βεβαίως, "παράξενη νέα" ἦτο ἡ Μαρίνα, καὶ ἡ Κάκια εἶχε δίκαιον κατὰ τοῦτο» (51.1-2), καὶ ἐπαναλαμβάνεται παρακάτω μὲ πλάγια στοιχεῖα (51.10).

Ἡ κάθε ἐπανάληψη τῆς ἔκφρασης ἀκολουθεῖται ἀπὸ σκέψεις τοῦ ἀφηγητῆ, ποὺ περιέχουν διφορούμενους χαρακτηρισμοὺς γιὰ τὴν προσωπικότητα τῆς ἡρωίδας. «Ἐνόμιζεν ἀνανδρίαν τὸ νὰ κλαίῃ ἐνώπιον τοῦ κόσμου» (51.2). Ἀνανδρίαν. Ἡ λέξη χρησιμοποιεῖται μάλιστα στὴν κυριολεξία, ἀφοῦ, ὡς γνωστό, οἱ ἄντρες δὲν κλαῖν δημόσια. Λίγο παρακάτω γράφει ὁ ἀφηγητής: «Ἀλλ' ὁποία ὑπεράνθρωπος γενναιότης ἀπῃτεῖτο ...» (51.10). Ἡ παραξενιὰ τῆς Μαρίνας ἀναλύεται λοιπὸν ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ σὲ ἄρνηση τῆς ἀναδρίας καὶ σὲ ὑπεράνθρωπη γενναιότητα. Ἡ Μαρίνα φαίνεται νὰ μετέχει ψυχικὰ καὶ τῶν δυὸ φύλων, καὶ νὰ ταλαντεύεται μεταξὺ ἀνθρώπου καὶ ὑπερανθρώπου. Ἀνάλογος δισταγμὸς θὰ ξαναεμφανισθεῖ στὸν Σανοῦτο, ποὺ θὰ ταλαντεύεται μεταξὺ ἄντρα καὶ γυναίκας («Μήπως εἶσαι γυνή;» (τ. 1, 174.32), καὶ μεταξὺ ἀνθρώπου καὶ θηρίου («Μήπως δὲν εἶμαι πλέον ἄνθρωπος; Μήπως μετεμορφώθην εἰς θηρίον;» (τ. 1, σ. 175.13-14)[22].

Στοὺς *Ἐμπόρους τῶν Ἐθνῶν* καὶ στὴ *Γυφτοπούλα* τὸ σημασιολογικὸ πεδίο τοῦ παράξενου συνδέεται μὲ τὸ διαβολικὸ καὶ τὸ ἑωσφορικό. Στὴ *Μετανάστιδα*, αὐτὴ ἡ σχέση ὑπάρχει μόνο στὴν περίπτωση τοῦ Ζέννου. Στὴν περίπτωση τῆς Μαρίνας, τὸ διαβολικὸ στοιχεῖο ἀπουσιάζει τελείως.

Τὸ μοτίβο τῆς ξενιτιᾶς ἐμφανίζεται τὴ στιγμὴ τοῦ θανάτου τῆς Μαρίνας. Δηλώνει ἡ κ. Βαλσάμη, μὲ τὴ συνηθισμένη «τύφλωσίν» της: «... καὶ θὰ περιμείνωμεν τὸν μνηστῆρά σου νὰ ἔλθῃ ἀπὸ τὰ ξένα» (123.14-15).

22. Ἡ «φωνὴ ... σχεδὸν ἀνδρική» (27.26-27) τῆς κ. Ρίζου εἶναι κι αὐτὴ στοιχεῖο ἀμφιβολίας γιὰ τὸ ἠθικὸ φύλο της. Ἀνάλογα φαινόμενα θὰ συναντήσουμε στὴ Σκεύω, τὴ Φραγκογιαννού, κ.ἄ.

Ἀπαντᾶ ἡ Μαρίνα: «τὸν δὲ μνηστῆρά μου, ὑπάγω τώρα νὰ εὕρω εἰς τὰ ξένα» (123.17-18). «Τὰ ξένα», στὴν ἀπάντηση, δηλώνουν τὸν κάτω κόσμο, τὸν Ἅδη, ὅπως καὶ στὰ δημοτικὰ μοιρολόγια, καὶ «ὁ μνηστῆρας» δὲν εἶναι πιὰ ὁ Ζέννος, ποὺ ἐννοοῦσε ἡ κ. Βαλσάμη, ἀλλὰ ὁ Χριστός. Ἡ χριστιανικὴ περιγραφὴ τῆς πορείας πρὸς τὸν θάνατο (122-123) βρίσκει ἐδῶ τὴν κανονική της κατάληξη. Πλήν, ὅμως, προβληματικὴ γίνεται ἡ λέξη «τὰ ξένα», ποὺ δὲν ταιριάζει μὲ τὴ χριστιανικὴ ἐκδοχή. Ἡ κ. Βαλσάμη, πάντα εἰρωνικὴ ἄθελά της, μόλις ἔχει πεῖ: «Ἦλθες τέλος εἰς τὸν ἑαυτόν σου, κόρη μου» (123.3)[23]. Στὴν οὐσία, ἡ Μαρίνα πηγαίνει, ἀντιθέτως, «εἰς τὰ ξένα», ἄσχετα μὲ τὴν προσωπικότητα τοῦ μνηστήρα ποὺ θὰ συναντήσει ἐκεῖ.

Μὲ αὐτὸ τὸ ὕστατο ταξίδι, βρίσκει τὸ πλῆρες νόημά του ὁ τίτλος τοῦ μυθιστορήματος. *Ἡ Μετανάστις* ἐπιτρέπει πολλὲς ἀναγνώσεις. Σ' ἕνα πρῶτο ἐπίπεδο, ἡ Μαρίνα πηγαίνει ἀπὸ τὴ Σμύρνη στὴ Μασσαλία καὶ ἀπὸ τὴ Μασσαλία στὴ Σμύρνη. Δὲν βρίσκεται πουθενὰ στὸν τόπο της, ὅπως ὁ ξενιτεμένος τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ:

Ξένος ἐδῶ, ξένος ἐκεῖ, ὅπου κι ἂν πάω ξένος.

Σ' ἕνα δεύτερο ἐπίπεδο, ξεκινᾶ ἀπὸ τὸν θάνατο —τὸν λοιμὸ τῆς Μασσαλίας— πάει νὰ βρεῖ στὴ Σμύρνη καινούρια ζωή, καὶ βρίσκει πάλι τὸν θάνατο.

Τέλος, σ' ἕνα τρίτο ἐπίπεδο, ξεκινᾶ ἀπὸ τὸν ἐπίγειο κόσμο καὶ πηγαίνει πρὸς τὸν κόσμο τῆς ἀπόλυτης ἑτερότητας, πρὸς τὸν Ἅδη, πρὸς τὰ κατ' ἐξοχὴν ξένα. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο χάνει, ὅπως ἡ Ἀϊμά, τὴν ταυτότητά της. Εἶναι ξένη παντοῦ. Ἀλλά, χειρότερα ἀπὸ τὸν ξενιτεμένο τοῦ τραγουδιοῦ, ποὺ ἦταν ξένος σ' ὅλα τὰ μέρη τοῦ ἐπάνω κόσμου, ἡ Μαρίνα εἶναι ξένη καὶ στοὺς δυὸ κόσμους, τὸν ἐπάνω καὶ τὸν κάτω. Ἀκόμα καὶ ὁ κόσμος ὅπου θὰ συναντήσει τὸν Μνηστήρα, τὸν Χριστό, δὲν εἶναι ὁ τόπος της.

«Λέγω τὴν ἀλήθειαν», συμπεραίνει (123.21).

Ἡ καθολικὴ αὐτὴ ἀποξένωση προσδίδει στὴ ζωὴ καὶ στὸν θάνατο τῆς Μαρίνας, καὶ ὡς ἐκ τούτου στὴν ὅλη περιπέτεια τῶν δυὸ ἡρώων καὶ στὸ παπαδιαμαντικὸ μύθο στὸ σύνολό του, πραγματικὸ τραγικὸ μεγαλεῖο.

Πανεπιστήμιο Paris IV-Sorbonne G. SAUNIER

23. Ἡ μνεία τοῦ ἑαυτοῦ τῆς Μαρίνας ἀποτελεῖ κοινὸ σημεῖο μὲ τὸν Ζέννο. Ἀλλὰ καὶ ἡ Μαχούλα τῆς «Φαρμακολύτριας» προσεύχεται «νὰ ἔλθῃ στὸν νοῦν του ὁ υἱός της» (τ. 3, σ. 307.26).