

«ΟΛΟΓΥΓΡΑ ΣΤΗ ΜΝΗΜΗ»: Ο ΧΩΡΟΣ, Ο ΧΡΟΝΟΣ
ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ Σ' ΕΝΑ ΔΙΗΓΗΜΑ ΤΟΥ ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗ

Τα τελευταία χρόνια ο όρος «ηθογραφία» έχει γίνει το αντικείμενο της αμφισβήτησης αρκετών μελετητών, οι οποίοι, στην προσπάθειά τους να αναχαιτίσουν την αχαλίνωτη τάση του προς τη σημασιολογική διεύρυνση, ανίχνευσαν τη γενεαλογία του και ακόμα —σε ορισμένες περιπτώσεις— πρότειναν την κατάργησή του*.

Συνοψίζω εδώ τα πορίσματα αυτής της γενεαλογικής αναθεώρησης του όρου¹. Τον όρο «ηθογράφος» τον χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης² για να χαρακτηρίσει τον ζωγράφο Πολύγνωτο, ο οποίος απεικόνιζε το «ἦθος», δηλ. τον χαρακτήρα, των προσώπων στις προσωπογραφίες του· αντιθέτως, ο Ζεύξις, αγνοώντας το «ἦθος», εξιδανικεύει το εικονιζόμενο πρόσωπο.

Η νεότερη ιστορία του όρου «ηθογραφία» (όπως και του επιθέτου «ηθογραφικός», το οποίο φαίνεται ότι εμφανίστηκε πριν από το ουσιαστικό) είναι αρκετά περίπλοκη, καθώς χρησιμοποιείται, από τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια μέχρι σήμερα, ως μετάφραση διαφόρων σύγχρονων όρων της ζωγραφικής και της λογοτεχνικής κριτικής. (Η σύγχυση μεταξύ λογοτεχνίας και ζωγραφικής διευκολύνεται από τη δισημία της ρίζας *γραφ-*). Για να περιοριστούμε στη γαλλική ορολογία, η «ηθογραφία» στη ζωγραφική αντιστοιχεί στην *peinture de genre* και στην *peinture de mœurs*. Έτσι, το *Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν των Μπαρτ* και

* Ευχαριστώ και από εδώ την κ. Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, που είχε την καλοσύνη να διαβάσει και να σχολιάσει μια προηγούμενη μορφή του παρόντος άρθρου, και την Έλλη Φιλοκύπρου, που διόρθωσε τα ελληνικά μου και εμπλούτισε το ύφος του κειμένου μου.

1. Πέρα από τη δική μου έρευνα χρησιμοποιώ εδώ τα εξής κείμενα, που χρονολογούνται από το 1990 και εντεύθεν: R. Lavagnini, «*Ithografia: storia di un termine*» (αδημοσίευτη ανακοίνωση σε συνέδριο για την ηθογραφία που έγινε στην Κατάνη στις 4 Μαΐου 1990)· το νέο κεφάλαιο, «Τα προβλήματα της ηθογραφίας από τη σκοπιά του 1990», στο βιβλίο του M. Vitti, *Ιδεολογική λειτουργία της ηθογραφίας* (3η έκδ. συμπληρωμένη), Αθήνα 1991, σσ. 143-180· Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Η ειδυλλιακή διάσταση της διηγηματογραφίας του Παπαδιαμάντη: μερικές παρατηρήσεις και προτάσεις», στον τόμο *Η αδιάπτωτη μαγεία, Παπαδιαμάντης. 1991 - Ένα αφιέρωμα*, (Αθήνα 1992), σσ. 39-90· Χ. Μηλιώνης, «Παπαδιαμάντης και ηθογραφία ή ηθογραφίας αναίρεσις», *Γράμματα και τέχνες*, Ιανουάριος 1992 (και ανάτυπο)· Α. Κοτζιάς, *Τα αθηναϊκά διηγήματα*, Αθήνα 1992, σσ. 60-61· Γ. Μελισσαράτου, «Ο Καραβέλας, η ηθογραφία και κάποια προβλήματα ορολογίας», *Διαβάζω* 281 (19.2.92) 13-24.

2. *Ποιητική* 1450a.

Χιριστ (1889-1898), δίνει τον εξής ορισμό της «ηθογραφίας»: «'Ηθογραφία, καλείται ὁ κλάδος τῆς ζωγραφικῆς ὁ ἀπεικονίζων ἄτομα ὡς τύπους τοῦ εἶδους των ἢ σκηνὰς ἐκ τοῦ κοινοῦ βίου, διακρίνεται δὲ οὕτω ἀπὸ τῆς ἱστορικῆς ζωγραφικῆς ἥτις παριστᾷ ὠρισμένα ἱστορικὰ ἄτομα [...]». Το εἶδος αὐτό, που ἤκμασε ἰδίως στὴν Ολλανδία τὸν 17ο αἰώνα, ἦταν ἰδιαίτερα ἀγαπητό στὴν αστική κοινωνία τῆς Ευρώπης τὸν 19ο αἰώνα. Εἶναι φανερό ὅτι τὸν 19ο αἰώνα, ὡς πρῶτο συνθετικό τῆς λέξης «ηθογραφία» τὸ ἀριστοτελικό «ἦθος» τὸ διαδέχτηκαν τὰ «ἦθη» — ὁ πληθυντικός τύπος, ἔτσι ὅπως χρησιμοποιεῖται στὴ φράση «ἦθη καὶ ἔθιμα», ἡ ὁποία ἀποτελεῖ μετάφραση ἀνάλογων ευρωπαϊκῶν φράσεων ὅπως *moeurs et coutumes*.

Στὴ λογοτεχνία ὁ ὅρος «ηθογραφία» χρησιμοποιήθηκε με διάφορους τρόπους. Ὅταν τὸ 1840 ὁ Γρηγόριος Παλαιολόγος ἀποκαλεῖ τὸν *Πολυπαθῆ* τὸ «ἠθογραφικὸν μυθιστόρημα», ἐννοεῖ ἓνα μυθιστόρημα που ἀπεικονίζει με σατιρικό πνεῦμα τὰ ἦθη καὶ τὰ ἔθιμα αστικῶν καὶ μακρινῶν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον κοινωνιῶν καθὼς ὁ *ricagesque* ἠρώας του περιπλανᾶται ἀνά τὸν κόσμον σὲ ἀναζήτησιν περιπετειῶν. Τὸ «ἠθογραφικὸν μυθιστόρημα» τοῦ Παλαιολόγου δὲν παρουσιάζει τίποτα τὸ κοινὸ με τὶς πλατιῆς καὶ ρεαλιστικῆς τοιχογραφίες τῆς σύγχρονης κοινωνίας που ἔδωσε στὶς *Études de moeurs* ὁ σύγχρονός του Balzac³.

Ὅταν στὴ δεκαετία τοῦ 1880 ὁ ὅρος «ηθογραφία» παρουσιάζει ἀυξημένη χρῆση, ἐμφανίζεται συνήθως ὡς ὑπότιτλος σὲ διηγήματα. Δὲν εἶχε ἀποκτήσει ἀκόμα τὴ σημασία που ἔχει σήμερα, ὅπου δηλώνει εἴτε μιὰ ὀρισμένη ἀντίληψη γιὰ τὴν ἀναπαράστασιν τοῦ καθημερινοῦ βίου (μαζὶ με τὴν ἀνάλογη θεματολογία), εἴτε μιὰ λογοτεχνικὴ «σχολή», εἴτε τὸ σύνολο τῶν «ηθογραφικῶν» διηγημάτων καὶ μυθιστορημάτων ὡς εἶδος· ἀντιθέτως, λειτουργοῦσε ὡς ἐτικέτα στὴν ἀρχὴ ἐνὸς κειμένου, εἰδοποιώντας τὸν ἀναγνώστη γιὰ τὸ εἶδος τοῦ κειμένου που θὰ διάβαζε.

Στὴν περίοδο 1880-1910 ὁ ὅρος «ηθογραφία» φαίνεται ὅτι ἀντλεῖ τὴ σημασία του ἀπὸ τὴν *étude de moeurs* ἢ τὸ *roman de moeurs* (τὸ τελευταῖο σήμερα δηλώνει γενικὰ τὰ μεγάλα ρεαλιστικὰ μυθιστορήματα τοῦ 19ου αἰώνα). Ἀν εἶναι ἔτσι, τότε ὁ ὅρος, ἀναφορικὰ με τὶς μικρογραφίες τοῦ παραδοσιακοῦ ἐλληνικοῦ βίου που μας ἔδωσαν οἱ Ἕλληνες λεγόμενοι «ηθογράφοι» ἐκείνης τῆς περιόδου, χρησιμοποιεῖται μᾶλλον καταχρηστικά. Καὶ ἀν ἡ λέξις «ηθογραφία» καλύπτει ὅλα τὰ εἶδη τῆς πεζογραφίας στα ὁποῖα ἀναφέρθηκα, τότε δὲν ἔχει σαφές σημασιολογικὸ περιεχόμενο, ἐκτός ἀν ἀρκεστοῦμε στὴν κοινότοπη διαπίστωση ὅτι ἡ ηθογραφία: (α) ἀσχολεῖται ὄχι με μεμονωμένα ἄτομα ἀλλὰ με ἀντιπροσωπευτικούς τύπους, δηλαδή τυπικὰ παραδείγματα που φέρουν ὅλα

3. Γιὰ τὸν *Πολυπαθῆ* καὶ τὸ νόημα που δίνει στὸν ὄρο «ἠθογραφικὸν μυθιστόρημα» ὁ Παλαιολόγος, βλ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Ἑλληνικὸς Ζυβλάσιος»: *Ὁ Πολυπαθῆς* τοῦ Γρ. Παλαιολόγου», *ΕΕΦΣΑΠΘ* (Τμῆμα Φιλολογίας) 1 (1991) 295-324.

δήθεν τα χαρακτηριστικά κάποιας ομάδας κοινωνικής, γεωγραφικής, επαγγελματικής, κ.ο.κ. και (β) ασχολείται περισσότερο με την αφήγηση των πράξεων και των λόγων των προσώπων παρά με την παρακολούθηση της εσωτερικής τους ζωής (και γι' αυτό την αντιδιαστέλλουν συχνά από την «ψυχογραφία»).

Εξάλλου, ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, κοντά στην καθαρά περιγραφική σημασία της, η λέξη «ηθογραφία» άρχισε να αποκτά και μια αξιολογική (και μάλιστα υποτιμητική) έννοια. Για πολλά χρόνια η ελληνική κριτική υποτιμούσε συστηματικά την αξία της ελληνικής πεζογραφίας της περιόδου 1880-1910, επιμένοντας να αντιμετωπίζει τα κείμενα ως φωτογραφικές καταγραφές της πραγματικότητας (ή των αναμνήσεων των συγγραφέων) και όχι ως μυθοπλασία. Εδώ υπεισέρχεται η διπλή ταυτότητα της «ηθογραφίας», ως όρου τόσο της λογοτεχνίας όσο και της ζωγραφικής. Είναι εντυπωσιακή η επιμονή του ελληνικού κριτικού λόγου της εποχής 1880-1910 (καθώς και μετά) στο λεξιλόγιο των εικαστικών τεχνών. Το βλέπουμε στα παλαιά κριτικά κείμενα για τον Παπαδιαμάντη και τον Βιζυηνό που έχει ανθολογήσει ο Παν. Μουλλάς: «σκιαγραφίαι», «χρωματισμός», «εικονογράφος κ' ἠθογράφος ζωγραφίζων [...] σκηνάς καὶ ζωγραφίας τῶν ἡθῶν κ' ἐθίμων» —όλα αυτά από δύο άρθρα του 1891 για τον Παπαδιαμάντη⁴. Οι κριτικοί εκείνοι δίνουν την εντύπωση ότι οι πεζογράφοι περιορίζονται στα *ορατά στοιχεία του χώρου*. Μια τέτοια αντίληψη κινδυνεύει να ωθήσει τον αναγνώστη να συγκεντρώσει την προσοχή του στο επιφανειακό τοπικό χρώμα και όχι στα ψυχολογικά και τεχνικά στοιχεία του κειμένου: να κοιτάξει δηλαδή τη σχέση των πραγματολογικών στοιχείων με την εμπειρική πραγματικότητα των αισθήσεων κι όχι τη συμβολική λειτουργία τους μέσα στο κείμενο⁵. Άλλωστε μόνα τους τα «ἤθη και ἔθιμα» δεν κάνουν την ηθογραφία: τι να πούμε για τα πλασματικά δρώμενα και δοξασίες που περιγράφει ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης στην *Ιστορία και η Ευγενία Φακίνου στο Έβδομο ρούχο*;

Πολλά όμως κείμενα της λεγόμενης ελληνικής «ηθογραφίας» δεν καταγράφουν απλώς σκηνές του εθνικού βίου, κάτι στο οποίο αποσκοπούσε ο διαγωνισμός της *Εστίας* το 1883, ούτε εντάσσονται σ' αυτό που ο Μ. Vitti, σ' ένα του βιβλιοορόσημο για την ηθογραφία, που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1974, αποκαλεί «ύστατη φάση της ηθογραφίας», δηλαδή τον ρεαλισμό που σκοπεύει στην κοινωνική κριτική⁶. Τέτοια κείμενα παρουσιάζουν και μεγάλο ψυχολογικό ενδιαφέρον

4. Π. Μουλλάς, *Ο Α. Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος*, Αθήνα 1974, σ. 251. Για τις σχέσεις ηθογραφίας και ζωγραφικής στον Παπαδιαμάντη, βλ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 1987, σσ. 146-161.

5. Την ίδια λειτουργία εξυπηρετούν και φωτογραφίες της Σκιάθου που εικονογραφούν δήθεν τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη, όπως εκείνες του Ο. Μερλιέ και του Χρ. Ευελπίδη στον τόμο *Παπαδιαμάντης και Σκιάθος* (εισαγ. και επιμ. Φ. Δημητριάδης), Αθήνα 1991· ειδικά για το «Ολόγυρα στη λίμνη» βλ. φωτ. αρ. 58-64.

6. Διαιρώντας την «ηθογραφική» παραγωγή σε δύο ομάδες ανάλογα με την ιδεολογική

—μιλώ για την ψυχολογία των ηρώων, όχι του συγγραφέα— και φιλόδοξες αφηγηματικές τεχνικές που τα απομακρύνουν από τις συμβάσεις του ρεαλισμού. Ένα από αυτά τα κείμενα είναι και το διήγημα «Ολόγυρα στη λίμνη» του Παπαδιαμάντη.

Το «Ολόγυρα στη λίμνη» δημοσιεύτηκε στην *Εστία* το 1892, κι έτσι εντάσσεται χρονολογικά στην πρώτη από τις τέσσερις περιόδους στις οποίες ο Γ. Βαλέτας διαιρούσε το έργο του Παπαδιαμάντη: στη λεγόμενη «ανατουραλιστική» περίοδο⁷. Ο Στεργιόπουλος διαιρεί τη διηγηματογραφική παραγωγή του Παπαδιαμάντη σε δύο περιόδους, από τις οποίες η πρώτη (1887-1896) χαρακτηρίζεται ως «ηθογραφικότερη»⁸. Και βέβαια υπάρχουν στο «Ολόγυρα στη λίμνη» «σκηνές του καθημερινού βίου» —περιγραφές της εργασίας (η κατασκευή των σκαφών και το όργωμα με τα βόδια), καθώς και περιγραφές «ηθών και εθίμων» (τα πορτρέτα των νησιώτικων τύπων και τα έθιμα που συνοδεύουν την καθέλκυση του σκάφους). Τέτοιες περιγραφές όμως λειτουργούν ως πρόφαση για την παράσταση ενός μικρού ψυχολογικού δράματος, ως ρεαλιστικό φόντο, πολύχρωμο και λεπτομερέστατο, στο οποίο προβάλλεται με αληθοφάνεια το προσωπικό και συμβολικό δράμα όπου πρωταγωνιστής είναι ο ανώνυμος αλλά συγκεκριμένος ήρωας, με την Πολύμνια και τον Χριστοδουλή να παίζουν τους άλλους σημαντικούς ρόλους, και τα υπόλοιπα πρόσωπα να εκτελούν χρέη κομπάρσων.

Το πρώτο πράγμα που εντυπωσιάζει τον αναγνώστη του «Ολόγυρα στη λίμνη» είναι ότι ολόκληρη η αφήγηση γίνεται όχι στο τρίτο πρόσωπο του παντογνώστη και λίγο ως πολύ αδιάφορου αφηγητή, ούτε στο πρώτο του ήρωα ή του παρατηρητή, αλλά στο δεύτερο πρόσωπο. Ίσως στο διήγημα αυτό να έχουμε την πρώτη περίπτωση δευτεροπρόσωπης αφήγησης στην παγκόσμια λογοτεχνία: πάντως ένας μελετητής που αγνοεί τον Παπαδιαμάντη ισχυρίζεται ότι το πρώτο κείμενο στο οποίο όλη η αφήγηση γίνεται στο δεύτερο πρόσωπο είναι το μυθιστόρημα του Michel Butor *La Modification*, που κυκλοφόρησε στο Παρίσι το 1957 και εντάσσεται στο πειραματικό κίνημα του *nouveau roman*⁹. Πρέπει όμως

λειτουργία τους, ο Vitti (*Ιδεολογική λειτουργία...*, ό.π., σ. 84) είχε προτείνει μια διπολική αντίθεση ανάμεσα στην «καθησύχηση» (ή τον «κατευνασμό») και την «ακριτική διάθεση απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα». Η θεώρηση του Vitti αξιολογεί αρνητικά ό,τι δεν είναι «ρεαλιστικό».

7. Γ. Βαλέτας, *Τα άπαντα του Α. Παπαδιαμάντη*, τόμ. 6, Αθήνα 1972, σσ. 536 και 566-8. Και εδώ και στο βιβλίο του ίδιου μελετητή για την ηθογραφία (*Η Γενιά του '80: ο νεοελληνικός νατουραλισμός και οι αρχές της ηθογραφίας*, Αθήνα 1981) ο όρος «ανατουραλισμός» χρησιμοποιείται καταχρηστικά αντί του όρου «ρεαλισμός».

8. Κ. Στεργιόπουλος, «Ο Παπαδιαμάντης σήμερα», *Διαβάζω* 9 (Νοέμ.-Δεκ. 1977) 41.

9. B. Morrisette, «Narrative 'you' in contemporary literature», *Comparative Literature Studies* 2 (1965) 1-24. Ο ίδιος ο Butor δημοσίευσε ένα διαφωτιστικό θεωρητικό δοκίμιο για τη χρήση των γραμματικών προσώπων στο μυθιστόρημα: κι αυτός όμως —παρ' όλη τη διαμονή

να σημειώσουμε ότι στο μυθιστόρημά του ο Butor χρησιμοποιεί το δεύτερο πρόσωπο του πληθυντικού, γεγονός που κρατάει τον ήρωα (και τον αναγνώστη) σε μια απόσταση ευγενείας.

Στο «Ολόγυρα στη λίμνη», ποιος είναι ο αφηγητής που μιλάει με το «εγώ» και ποιος ο ήρωας στον οποίο απευθύνει το λόγο του; Ο υπότιτλος του διηγήματος είναι κάπως παράξενος: «'Αναμνήσεις πρὸς φίλον»¹⁰. Θα μπορούσαμε να φανταστούμε ότι ο αφηγητής είναι φίλος του ήρωα που έχει παρακολουθήσει τις ενέργειες και τα αισθήματά του. Στη δεύτερη παράγραφο αναφέρεται «ὁ νέος ἐκεῖνος ὅστις ἐφύλαγε τὰ πρόβατα τοῦ μπαρμπα-Γιωργοῦ, Θεὸς σχωρὲς' τον, τοῦ Κοψιδάκη», ο οποίος «ἔβλεπε, χωρὶς νὰ τὸν βλέπῃς, τὰς μετανοίας καὶ τὰς προσευχάς σου, καὶ ἤκουε, χωρὶς νὰ τὸν ἀκούῃς, τοὺς ψιθυρισμούς σου καὶ τοὺς στεναγμούς σου»¹¹. Ἴσως αὐτός ο νέος βοσκός να ἐγίνε αργότερα ο αφηγητής των καημών του ήρωα. Πάντως οι περισσότεροι κριτικοὶ υποθέτουν, ἴσως σωστά, ὅτι πρόκειται για λόγο «εις εαυτόν». Αν εἶναι ἔτσι, ο αφηγητής διαιρεί τον εαυτό του σε δύο πρόσωπα κατὰ τον ἄξονα τῆς ηλικίας: το πρώτο πρόσωπο εἶναι το «erzählendes Ich», ο ἐνήλικος που γράφει τις ἀναμνήσεις του, ἐνῶ το δεύτερο, το «erlebendes Ich», το παιδί που βιώνει ὀρισμένες κρίσιμες ἐμπειρίες¹².

Αὐτὴ ἡ διπλοπροσωπία (ὄχι ὁμως με τὴν ἐννοια τῆς ἀνειλικρινείας) ἔχει καὶ ψυχολογικὴ καὶ αισθητικὴ σημασία. Στὸ ψυχολογικὸ ἐπίπεδο δείχνει ἴσως ὅτι ο αφηγητής ἔχει υποστεί τόσες ριζικὲς ἀλλοιώσεις στα ἐνδιάμεσα χρόνια ὥστε να μὴν μπορεῖ να θεωρήσει τον παιδικὸ του εαυτό ὡς τον ἴδιο ἄνθρωπο· ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ὁμως ἴσως να πρόκειται για προσπάθεια να ξεφύγει ἀπὸ τον σολιψισμό. Στὸ αισθητικὸ ἐπίπεδο, ἐνῶ συνήθως τα ἀφηγήματα μεταβιβάζουν στον ἀναγνώστη τις ἐνέργειες καὶ τα αισθήματα του ἀφηγητῆ ἢ κάποιου τρίτου προσώπου, ἡ χρῆση του δευτέρου προσώπου ὑποχρεώνει τον ἀναγνώστη να

του στη Θεσσαλονίκη— ἀγνοεῖ τον Παπαδιαμάντη («L'Usage des pronoms personnels dans le roman», *Répertoire II: Études et conférences 1959-1963*, Παρίσι 1964, σσ. 61-72).

10. Πρβ. καὶ τους παρόμοιους υπότιτλους των διηγημάτων του Παπαδιαμάντη «Ὁ σημαδιακός» (1889: «Αναμνήσεις τῆς εορτῆς των Φώτων») καὶ «Παιδικὴ πασχалиά» (1891: «Αναμνήσεις»). Ὑπενθυμίζω τὴν σημασία που ἔχει ἡ λέξη «ἀναμνήσεις» καὶ σε τίτλους ἄλλων συγγραφέων, π.χ. «Ὀδοιπορικαὶ ἀναμνήσεις» (*Πανδώρα*, 1864-5) του Βικέλα καὶ *Διηγήματα καὶ ἀναμνήσεις* (1886) του Δροσίνη.

11. Παπαδιαμάντης, Ἰπαντα, τόμ. 2, σ. 380. Στὸ παρόν ἀρθρο οά παραπομπές στα κείμενα του Παπαδιαμάντη γίνονται στὴν ἐκδοσὴ Τριανταφυλλόπουλου. Ὁ Μουλλάς (*Ὁ Α. Παπαδιαμάντης αὐτοβιογραφούμενος*, ὁ.π., σ. γγ') ἀναφέρεται σε περιπτώσεις στο ἔργο του Παπαδιαμάντη ὅπου κάποιον πρόσωπο κρυφακούει ἢ κρυφοβλέπει· θα μπορούσαμε να προσθέσουμε καὶ τον Χριστοδουλή στὴν τελευταία σκηνή του «Ὀλόγυρα στη λίμνη».

12. Οά γερμανικοὶ ὄροι οφείλονται στον L. Spitzer («Zum Stil Marcel Proust» *Stilstudien II*, Μόναχο 1928). Στὰ ἐλληνικά ἡ Φαρίνου-Μαλαματάρη (*Αφηγηματικὲς τεχνικὲς...*, ὁ.π., σ. 245) προτείνει «το Εγὼ τῆς ἀφήγησης» καὶ «το Εγὼ τῆς ἱστορίας».

ταυτίσει τον ήρωα όχι με τον αφηγητή (ή τον συγγραφέα), αλλά με τον εαυτό του —ή τουλάχιστον να φανταστεί τον εαυτό του στη θέση του ήρωα. Την «υπαρξιακή» σχέση του αφηγητή με το πρώτο πρόσωπο (δηλαδή τη διαχρονική ενότητα αφηγητή/ήρωα) ή τη «λειτουργική» σχέση του με το τρίτο (δηλαδή τον διαχωρισμό μεταξύ αφηγητή και ήρωα)¹³ την αντικαθιστά μια ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στην ταύτιση και τη μη ταύτιση. Δεν είναι τυχαίο το ότι ο Παπαδιαμάντης έγραψε το «Ολόγυρα στη λίμνη» πέντε μόλις χρόνια μετά το πρώτο του διήγημα, και το ότι τα μοναδικά διηγήματά του που γράφονται στο πρώτο πρόσωπο χρονολογούνται αρκετά χρόνια αργότερα (1899-1901). Όπως στη γραμματική το δεύτερο πρόσωπο κατέχει μια ενδιάμεση θέση μεταξύ πρώτου και τρίτου, έτσι και το μοναδικό διήγημα που έγραψε ο Παπαδιαμάντης στο δεύτερο πρόσωπο αποτελεί ενδιάμεσο στάδιο μετά τα πρώτα κείμενά του στο τρίτο πρόσωπο και πριν από τη σειρά των διηγημάτων του στο πρώτο —λες και ο συγγραφέας δεν τολμούσε ακόμα να εκφέρει έναν τόσο προσωπικό λόγο στο πρώτο πρόσωπο¹⁴.

Ένα αισθητικό προτέρημα της χρήσης του δεύτερου προσώπου αντί του πρώτου είναι ότι ο ενήλικος αφηγητής δεν υποχρεώνεται να περιοριστεί στα δεδομένα που ξέρει ο ήρωας. Έτσι στο «Ολόγυρα στη λίμνη» ο αφηγητής είναι σε θέση να αφηγηθεί την τελευταία σκηνή (τη διάσωση της Πολύμνιας από τον Χριστοδουλή) παρόλο που ο ήρωας δεν ήταν παρών· ο αφηγητής δεν έχει ανάγκη να μας εξηγήσει πώς τα ξέρει όλα αυτά, γιατί ως απρόσωπο πρόσωπο διαθέτει το προνόμιο της παντογνωσίας¹⁵. Ο αναγνώστης δεν μπορεί να αποφασίσει αν το δεύτερο πρόσωπο είναι ο αφηγητής ή κάποιος άλλος, και έτσι ο Παπαδιαμάντης τον κρατάει σε μια κατάσταση αβεβαιότητας.

Η αποστασιοποίηση του ήρωα από τον αφηγητή επιτελείται και με πρόσθετους τρόπους. Πρώτον, με τη χρήση του λόγου. Ενώ ο ήρωας (όπως όλα τα πρόσωπα άλλωστε) μιλάει στη δημοτική (και φαίνεται να μη γνωρίζει κανένα άλλο ιδίωμα), ο αφηγητής γράφει στην καθαρεύουσα, και μάλιστα μ' ένα ύφος που διαφέρει σημαντικά από την προφορική δημοτική όχι μόνο στο λεξιλόγιο (βλ. τους δημοτικούς όρους που τυπώνονται με πλάγια στοιχεία), στη φωνολογία και

13. D. Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Representing Consciousness in Fiction*, Princeton 1978, σ. 144, πρβ. και σσ. 171-2.

14. Πρέπει να φανταστούμε τη δυσκολία του πεζογράφου, ο οποίος, πριν γίνουν γνωστές οι θεωρίες του H. James για την περιορισμένη εστίαση στην τριτοπρόσωπη αφήγηση, επιχειρεί να αφηγηθεί μια ιστορία από την οπτική γωνία ενός και μόνο προσώπου, αλλά διατάζει να γράψει στο πρώτο πρόσωπο, εφόσον απευθύνεται σ' ένα αναγνωστικό κοινό που τείνει να ταυτίσει τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή με τον συγγραφέα. Γι' αυτό και διάλεξε τη λύση της ένδειξης «Διά τὴν ἀντιγραφὴν» ή «Ἐξ ἀντιγραφῆς», η οποία εμφανίζεται στο τέλος των πρωτοπρόσωπων διηγημάτων, αρχής γενομένης από το «Ἀμαρτίας φάντασμα» (1901).

15. Πρβ. Butor, «L'Usage des pronoms...», ό.π., σ. 66.

στη μορφολογία, αλλά ιδίως στην επιτηδευμένη μακροπερίοδη σύνταξη καθ' υπόταξιν, όπου η γλώσσα, καταβάλλοντας μια απειγνωσμένη προσπάθεια να μετατρέψει το χρόνο των συμβάντων σε χώρο —δηλαδή το χώρο της τυπωμένης σελίδας—, μας δίνει την εντύπωση ότι μιμείται τις δαιδαλώδεις περιπλανήσεις του ήρωα ολόγυρα στη λίμνη και του αφηγητή ολόγυρα στη μνήμη¹⁶. Επιπλέον ο αφηγητής χρησιμοποιεί ποιητικά τεχνάσματα όπως η παρήχηση και ο έντεχνος ρυθμός, ιδίως στην περιγραφή των εργασιών στο ναυπηγείο.

Δεύτερον, ο αφηγητής επιδεικνύει τη φιλολογική του κατάρτιση, καθώς και την κειμενική υπόσταση του λόγου του, παραθέτοντας χωρία από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία (Σοφοκλής) και από την αγγλική (Byron): τον κλειστό κύκλο του νησιού τον έχει διαδεχτεί η γνώση ενός τεράστιου (χωροχρονικά) κόσμου. Στην τελευταία πρόταση του κειμένου ο αφηγητής, διαχωρίζοντας τη μοίρα του Χριστοδουλή από τη μοίρα του ήρωα, ταυτίζεται με τον δεύτερο (ως ώριμο πλέον άνδρα): «Φιλοσοφείς, ως εγώ, καὶ οὐδὲν πράττεις». Αν πρόκειται για αναφορά στην πλατωνική διάκριση μεταξύ *φιλοσοφείν* και *πράττειν*¹⁷, τότε αυτή η τελευταία φράση του διηγήματος αποτελεί άλλη μια παραπομπή σε αρχαίο κείμενο.

Τρίτον, ο αφηγητής διαφέρει από τον ήρωα στην ερμηνεία των συμβάντων. Κοιτάζοντας αναδρομικά την πορεία της ζωής του, βλέπει το βαθύτερο νόημα των παιδικών του περιπετειών, το οποίο τότε του είχε διαφύγει. Αυτή τη διαφοροποίηση την επιχειρεί κάποτε μέσω της ειρωνείας, καθώς αντιπαραβάλλει τη ρομαντική παιδική φαντασία με την πεζή πραγματικότητα στην περιγραφή του μπαρμπα-Κωνσταντή και της θεια-Σινιώρας (σσ. 381-2), και στην ερμηνεία των ενεργειών του Χριστοδουλή κατά τη διάρκεια της καθέλκυσης (σ. 395)¹⁸.

16. Σημασία έχει όχι αν και κατά πόσο τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη —όπως άλλωστε και το μυθιστόρημα του Proust— βασίζονται στις αναμνήσεις του συγγραφέα, αλλά το τι μας λένε για τη λειτουργία της μνήμης. Και στους δύο συγγραφείς η μνήμη σχετίζεται με τον χώρο. Αυτός ο συσχετισμός συμβαδίζει με την αρχαία αντίληψη για την «τέχνη της μνήμης», σύμφωνα με την οποία οι ρήτορες προετοιμάζοντας τους λόγους τους, φαντάζονταν κάποιο μεγάλο σπίτι ή κάποια πόλη που θα περιείχε διάφορους «τόπους»: σε κάθε «τόπο» αναρτούσαν κάποια «εικόνα» που θα συμβόλιζε μια έννοια· τέλος, καθώς εκφωνούσαν τον λόγο τους, περπατούσαν νοερά στο σπίτι ή στην πόλη, όπου κάθε «τόπος» τους θύμιζε, με τη σωστή σειρά, την έννοια που επρόκειτο να εκφράσουν (βλ. Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Λονδίνο 1966· ειδικά για την αρχαία Ελλάδα και Ρώμη, βλ. τα δύο πρώτα κεφάλαια). Αυτή η «τεχνητή μνήμη» βασίζεται στη συνειδητοποίηση ότι «όταν επιστρέφουμε σε μια τοποθεσία μετά από μακρόχρονη απουσία, όχι μόνο αναγνωρίζουμε την ίδια την τοποθεσία, αλλά θυμόμαστε όσα κάναμε εκεί, τους ανθρώπους που συναντήσαμε, ακόμα και τις σιωπηλές σκέψεις που κάναμε όταν βρισκόμασταν εκεί την άλλη φορά» (Κουιντιλιανός, *Institutio oratoria*, XI, ii, 17-22). Η «τεχνητή μνήμη» των αρχαίων είναι ο απώτατος πρόγονος του δίσκου του Η/Υ, που κι αυτός τακτοποιεί τα δεδομένα της «μνήμης» του σε διάφορους «τόπους».

17. *Συμπόσιον*, 173a.

18. Πρβ. Butor, ό.π.: «C'est parce qu'il y a quelqu'un à qui on raconte sa propre histoire,

Από τα «τρίτα πρόσωπα» του διηγήματος τα κυριότερα είναι η Πολύμνια και ο Χριστοδουλής. Και οι δυο, με χωριστό τρόπο ο καθένας, είναι στοιχειά του τόπου. Το μυθολογικό όνομα της Πολύμνιας περιέχει ηχητικά τη λέξη «λίμνη»: όπως ο ήρωας τριγυρνάει ολόγυρα στη λίμνη, ο ήρωας (στην πραγματικότητα) και ο αφηγητής (στη μνήμη του) τριγυρνάνε ολόγυρα στην Πολύμνια. Ορισμένες περιγραφές της κοπέλας και του τοπίου υπονοούν ότι κατά κάποιον τρόπο τα δύο ταυτίζονται (σ. 386). Η Πολύμνια είναι το πνεύμα που εμψυχώνει το τοπίο (σ. 379 και 381). Όσο για τον Χριστοδουλή, στέκεται ανάμεσα στην Πολύμνια και τον ήρωα: ενώ είναι κι αυτός στοιχείο της λίμνης και αντεραστής του ήρωα, παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες μαζί του. Γιατί ο Χριστοδουλής, συνομήλικος του ήρωα, είναι και το μόνο άλλο πρόσωπο που αποκαλείται «φίλος»: άλλωστε, παρά τον θαυμασμό που δείχνει η Πολύμνια προς τον Χριστοδουλή, και παρόλο που η Πολύμνια έγινε αιτία να χαλάσει η φιλία των δυο αγοριών, η επιθυμία του Χριστοδουλή —όπως και του ήρωα— να κατακτήσει την Πολύμνια παραμένει τελικά ανεκπλήρωτη, καθώς η κοπέλα είναι μεγαλύτερή τους και ανήκει σε ανώτερη κοινωνική τάξη (σ. 400).

Ο Χριστοδουλής είναι αυτός που ο ήρωας *θα ήθελε να είναι*. Κι αυτουνού το όνομα είναι συμβολικό, αλλά και ειρωνικό ταυτόχρονα, αφού παρουσιάζεται σαν «τελευταίον άπομεινάριον αρχαίας θεότητας, λιμναίας και ύδροβίου, άγνωστον και νοθογενές, λησμονημένον από δεκαενέα αίωνων, διαιτώμενον εκεί εις τούς καλαμῶνας, διαφυγόν τήν προσοχήν τοῦ χριστιανικοῦ κόσμου» (σ. 399). Και οι *έκδουλεύσεις* του Χριστοδουλή προσφέρονται όχι για χάρη του Χριστού αλλά για χάρη της λυρικής Μούσας με το προχριστιανικό όνομα.

Όσο για τον ήρωα, τον οποίο ο αφηγητής αποφεύγει σχολαστικά να ονομάσει (ίσως όμως να φέρει το ηρωικό όνομα Αλέξανδρος, αφού έτσι έλεγαν «τὸν πρὸς μητρὸς πάππον» του [σ. 382]), είναι θύμα «παιδαγωγικῆς δουλοσύνης», αφού «ἡ μήτηρ σου ἡ φιλότεχνος ὄχι μόνον δὲν σοῦ ἐπέτρεπε νὰ τρέχῃς, ὅπως ἄλλοι, ἀνυπόδητος καὶ σύ, ἀλλ' ἀπήτει νὰ φορῆς καὶ κάλτσες» (σ. 389: δεν αναφέρεται ο πατέρας του ήρωα). Ο Χριστοδουλής, ο οποίος —νοθογενής!— ζει χωρίς μητέρα και χωρίς άλλους συγγενείς, δεν έχει κανέναν περιορισμό στην ελευθερία και την τόλμη του. Είναι σημαντικό ότι όλα τα πρόσωπα του διηγήματος έχουν κάποια πραγματική ή και συμβολική σχέση με το νερό (λίμνη ή θάλασσα), εκτός από τον ήρωα, που η οικογενειακή του αγωγή τον αποκλείει από την ζωογόνο επαφή με το υγρό στοιχείο¹⁹.

quelque chose de lui qu'il ne connaît pas, ou du moins pas encore au niveau du langage, qu'il peut y avoir un récit à la seconde personne, qui sera par conséquent toujours un récit "didactique"».

19. Πρβ. Μουλλάς, *Ο Α. Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος*, ό.π., σ. μγ'. Σ' ένα πολύ διαφωτιστικό άρθρο ο G. Saunier («Μερικές μεθοδολογικές παρατηρήσεις και προτάσεις για τη μελέτη του Παπαδιαμάντη», *Διαβάζω* 165, 11.3.87, σ. 37) μιλάει για «την αντιζηλία της

Το «Ολόγυρα στη λίμνη» βρίθεται από ενδείξεις για τον χώρο, αρχίζοντας από τον ίδιο τον τίτλο²⁰ και τη λέξη «τοποθεσία» στην πρώτη παράδα. Τα περιστατικά που εξιστορούνται στο διήγημα —εκτός από τον σύντομο επίλογο, ο οποίος συνοψίζει την πορεία των προσώπων μέχρι τη στιγμή της αφηγηματικής πράξης— διαδραματίζονται στον ίδιο χώρο, δηλαδή στη λεπτή λωρίδα γης που χωρίζει τη λίμνη από τη θάλασσα —σ' ένα οριακό τοπίο όπου δεν υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ στεριάς και νερού.

Το κείμενο αρχίζει με μια λυρική εισαγωγή που αναφέρεται στην επίσκεψη του ήρωα στη λίμνη «μετά επτά έτη» (δηλαδή όταν ήταν περίπου 21 χρονών), ενώ είναι φανερό ότι μεσολάβησαν πολλά χρόνια ακόμα μέχρι τη στιγμή της αφηγηματικής πράξης. Ακολουθούν «ζωγραφικές» περιγραφές του στατικού τοπίου και αναφορές σε διάφορες περιστάσεις (επτά χρόνια πριν από την επίσκεψη που μόλις έχει εξιστορηθεί), όπου ο ήρωας κάνει περίπατο κοντά στη λίμνη και παρακολουθεί την κατασκευή των σκαφών²¹. Στο υπόλοιπο κείμενο η αφήγηση συνίσταται βασικά στην εξιστόρηση, με χρονολογική σειρά, τριών επεισοδίων που συμβαίνουν τον Φεβρουάριο και τον Αύγουστο της ίδιας χρονιάς (δηλαδή επτά χρόνια πριν από την επίσκεψη που περιγράφεται στην αρχή του κειμένου). Και στα τρία επεισόδια η Πολύμνια και ο Χριστοδουλής βρίσκονται στο επίκεντρο· άλλωστε αυτά είναι τα μοναδικά πραγματικά επεισόδια του διηγήματος (το υπόλοιπο κείμενο αποτελείται από θαμιστική αφήγηση με χρήση παρατατικού), και η Πολύμνια και ο Χριστοδουλής δεν εμφανίζονται πουθενά αλλού.

Στο πρώτο επεισόδιο, που συμβαίνει τον Φεβρουάριο, η Πολύμνια ζητάει από τον ήρωα να της μαζέψει μερικά λουλούδια («ΐτσια») που ανθίζουν εκείνη την εποχή, αλλά ενώ αυτός κατορθώνει να κόψει μόνο μια ισχνή δεσμίδα, ο Χριστοδουλής τής φέρνει «όλόκληρον άγκαλίδα» (σ. 391) και αμείβεται μ' ένα

θάλασσας και της μητέρας» στο διήγημα «Έρωσ-ήρωσ» αναγνωρίζουμε την ίδια αντιζηλία και στο «Ολόγυρα στη Λίμνη». Και αλλού ο Saunier («Για τη "Φαρμακολύτρια" του Παπαδιαμάντη», *Παλίμνηστον* 9-10, Δεκ. 1989 - Ιούν. 1990, 147) γράφει για το «Ολόγυρα στη λίμνη» ότι: «Η φιλοτεκνία της μάνας κατάφερε ν' αναχαιτίσει οριστικά τους έρωτες του γιου της».

20. Στα 26 διηγήματα που δημοσίευσε ο Παπαδιαμάντης στα χρόνια 1887-1892, οι περισσότεροι τίτλοι αναφέρονται είτε σε κάποιο πρόσωπο είτε σε γιορτή (Πάσχα, Χριστούγεννα, κτλ.). Ξαφνικά το 1892 εμφανίζονται τρεις τίτλοι που συνίστανται σε επιρρηματικές φράσεις που αναφέρονται στον χώρο («Στο Χριστό στο Κάστρο», «Στην Αγι-Αναστασιά» και «Ολόγυρα στη λίμνη»): το μόνο άλλο τέτοιο παράδειγμα στο έργο του Παπαδιαμάντη είναι το «Υπό την βασιλικήν δρυν» (1901).

21. Για τις τρεις περιγραφές της λίμνης βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές...*, ό.π., σσ. 142-145. Σε ιδιωτική συζήτηση η κ. Φαρίνου μου υπέδειξε την έντονη συμβολική παρουσία του αριθμού 7 στο «Ολόγυρα στη λίμνη»: τα τρία επεισόδια συνέβησαν όταν ο ήρωας ήταν 14 (7×2) χρονών, τον Φεβρουάριο (το πρώτο) και τον Αύγουστο (τα δύο άλλα), δηλαδή σε διάστημα επτά μηνών μεταξύ τους· και η επιστροφή του στη λίμνη έγινε επτά χρόνια αργότερα.

θερμότερο «ευχαριστώ» της. Στη συνέχεια ο ήρωας επιστρέφει πεισματικά στη μαγική τοποθεσία δυο φορές την ημέρα (σ. 391· πρβ. και σ. 381).

Στο δεύτερο επεισόδιο, κατά τη διάρκεια της καθέλκυσης του μεγάλου σκάφους τον Αύγουστο, ο Χριστοδουλής εντυπωσιάζει την Πολύμνια —και προκαλεί τη ζήλεια του ήρωα— πέφτοντας στη θάλασσα με όλα του τα ρούχα και κολυμπώντας ως το καινούριο καράβι. Τέλος, λίγες μέρες αργότερα, η Πολύμνια κάνει βαρκάδα στη λίμνη με τον άπειρο αδελφό της, ο οποίος χάνει το κοντάρι με το οποίο διευθύνει τη βάρκα, με αποτέλεσμα η βάρκα να μπλεχτεί μέσα στα χόρτα της όχθης· ο Χριστοδουλής πέφτει πάλι στο νερό και σώζει την Πολύμνια. Είναι ενδεικτικό ότι ο ήρωας παίζει όλο και λιγότερο ενεργό ρόλο στα γεγονότα αυτά: την πρώτη φορά καταβάλλει μια μάταιη προσπάθεια και μάλλον γελοιοποιείται, τη δεύτερη βλέπει τα συμβαίνοντα από μακριά ως παρατηρητής, ενώ στην τελευταία σκηνή δεν είναι καν παρών.

Όταν μετά από επτά χρόνια επισκέπτεται πάλι τον χώρο όπου διαδραματίστηκαν αυτά τα περιστατικά, τα τόσο καθοριστικά για το μέλλον του, η Πολύμνια και ο Χριστοδουλής έχουν πια εξαφανιστεί, μαζί με όλα τα άλλα πρόσωπα που κατοικούσαν την περιοχή (τα περισσότερα έχουν πεθάνει)· σ' αυτή την περιγραφή του προβληματικού νόστου ο λόγος του αφηγητή χαρακτηρίζεται από αρνητικές («αποφατικές») προτάσεις που όχι μόνο δηλώνουν την απουσία στο παρόν, αλλά υπονοούν και την εξαφάνιση όσων στοιχείων υπήρχαν στο παρελθόν²². Έτσι η λίμνη, που ήταν τόσο ζωντανή στα παιδικά του χρόνια και έχει παραμείνει τόσο ζωντανή στη μνήμη του, του φαίνεται τώρα απονεκρωμένη. Είναι και δεν είναι ο ίδιος χώρος. Τώρα πια ο ήρωας τριγυρνάει στο έρημο τοπίο σαν βρικόλακας.

Το «Ολόγυρα στη λίμνη» αρνείται να χωρέσει στο καλούπι της ηθογραφίας, ή ακόμα και του ρεαλισμού. Αν και ο Vitti υποστηρίζει, στο βιβλίο του για την ηθογραφία, ότι ο πραγματικός ρεαλισμός απεικονίζει τη σύγχρονη κοινωνία με κριτικό μάτι (αντίθετα με το «βαυκάλημα» που προσφέρει στον αναγνώστη η ηθογραφία), οι περισσότεροι σημερινοί μελετητές (στρουκτουραλιστές, σημειολόγοι και μεταστρουκτουραλιστές) θεωρούν ότι ο ρεαλισμός, αναπαριστώντας δήθεν την πραγματικότητα «όπως είναι», τείνει να καθησυχάζει τον αναγνώστη,

22. «La caractéristique de la négation linguistique est qu'elle doit poser explicitement pour supprimer, qu'un jugement de non-existence a nécessairement aussi le statut formel d'un jugement. Ainsi la négation est d'abord admission» (E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, τόμ. 1, Παρίσι 1966, σ. 84). Ο R. A. York (*The Poem as Utterance*, Λονδίνο 1986, σ. 31), σχολιάζοντας από την άποψη της γλωσσολογικής πραγματολογίας την αρχή του ποιήματος του Baudelaire, «Je n'ai pas oublié, voisine de la vie», παρατηρεί: «The negative, in keeping with the general pragmatic principle of non-obviousness, implies the *normality* of the positive that is denied» (υπογραμμίζω).

και έτσι εξυπηρετεί τη συντηρητική αστική ιδεολογία²³. Ως συμπέρασμα αυτού του άρθρου θα ανακεφαλαιώσω ορισμένα σημεία σχετικά με τα πρόσωπα (ως ήρωες και ως γραμματικές λειτουργίες), τον χώρο, και τις αφηγηματικές τεχνικές στο «Ολόγυρα στη λίμνη», με σκοπό να δείξω την *ανησυχητική* λειτουργία του κειμένου:

‘Ένα από τα χαρακτηριστικά του ρεαλισμού είναι η δημιουργία ηρώων που λειτουργούν ταυτόχρονα ως άτομα και ως εκπρόσωποι ανθρώπινων τύπων. Ως άτομα πρέπει να φέρουν ένα όνομα που να ταιριάζει στην προσωπικότητά τους και στη γεωγραφική και κοινωνική τους θέση. Αυτό το όνομα σφραγίζει τη μοναδική και αναλλοίωτη ουσία τους. Αντίθετα, στο «Ολόγυρα στη λίμνη», ο ήρωας δεν ονομάζεται καθόλου, ενώ το όνομα της Πολύμνιας τη συνδέει περισσότερο με ένα στοιχείο της λίμνης και με τη Μούσα που εμπνέει τον αφηγητή παρά με κάποιον ανθρώπινο τύπο.

Στον ρεαλισμό η ταξινόμηση των προσώπων σε ανθρωπολογικές κατηγορίες επιτελείται με χαρακτηριστικές γενικεύσεις που επιβεβαιώνουν ότι πίσω από τις ενδεχόμενες χρονολογικές και γεωγραφικές διαφορές η ανθρώπινη φύση παραμένει ενιαία και αμετάβλητη. Βρίσκουμε άφθονα παραδείγματα στον αγγλικό, γαλλικό και ιταλικό ρεαλισμό, αλλά και στον ίδιο τον Παπαδιαμάντη: «'Ο Χατζη-Γιάννης ήτο μία τῶν μελαγχροινῶν ἐκείνων φύσεων, εἷς τῶν ἐρωτύλων νέων, οἷτινες...»²⁴. Τέτοιες γενικεύσεις λείπουν από το «Ολόγυρα στη λίμνη». Εξάλλου, όπως είδαμε, ο Χριστοδουλής, καθώς και η Πολύμνια, αποτελεί συμβολικό πρόσωπο —κάτι ανάμεσα σε άνθρωπο και σε λιμναία θεότητα.

‘Ετσι, σ’ όλη τη διάρκεια του διηγήματος, ο αναγνώστης βρίσκεται σε άγνοια ως προς την ταυτότητα του αφηγητή και του ήρωα και ως προς την υπόσταση της Πολύμνιας και του Χριστοδουλή (να τα αντιληφθεί ως ρεαλιστικά ή ως συμβολικά πρόσωπα;).

‘Όσο για τα γραμματικά πρόσωπα, συνήθως ο ρεαλισμός χρησιμοποιεί είτε τον παντογνώστη, αλλά δήθεν αμερόληπτο αφηγητή που καταγράφει τις πράξεις των ηρώων στο τρίτο πρόσωπο (π.χ. στον *Ζητιάνο*) είτε την πρωτοπρόσωπη αφήγηση, όπου ο αφηγητής-ήρωας βλέπει βέβαια τα συμβάντα από τη δική του σκοπιά, παρέχει όμως στον αναγνώστη όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για την εύκολη πρόσληψη του κειμένου (π.χ. στον *Λουκή Λάρα*). Στο «Ολόγυρα στη λίμνη» όμως, λόγω της χρήσης του δεύτερου προσώπου, ο αναγνώστης προβληματίζεται από την πρώτη κιόλας πρόταση του διηγήματος, και δεν αισθάνεται

23. Βλ. ενδεικτικά C. Belsey, *Critical Practice*, Λονδίνο 1980, σ. 51. Για μια προσπάθεια να αποκατασταθούν οι έννοιες «μίμηση» και «αναπαράσταση» της πραγματικότητας ως θετικές, βλ. C. Prendergast, *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval and Flaubert*, Cambridge 1986, ειδικά στις σσ. 20-21, ο οποίος υποστηρίζει ότι η «μίμηση» ανοικτώνει την πραγματικότητα και απαιτεί τη δυναμική συμμετοχή του συγγραφέα και του αναγνώστη.

άνετα με την εμπλοκή του σ' ένα κείμενο που του φαίνεται να αφηγείται τις δικές του εμπειρίες.

Σε πολλά κείμενα της ελληνικής πεζογραφίας της περιόδου 1880-1910 ο συγγραφέας, με την εμμονή του κειμένου στον χώρο, προσπαθεί να καταργήσει τον χρόνο, να αποδείξει τη διάρκεια του ελληνικού πολιτισμού ανά τους αιώνες, αλλά και να διαιωνίσει τους γραφικούς τύπους και τα γραφικά ήθη και έθιμα που τείνουν ολοένα να εκλείψουν²⁵. Αντίθετα, στο «Ολόγυρα στη λίμνη», η προσπάθεια του αφηγητή να εναντιωθεί στον χρόνο, με την προσκόλλησή του στον ίδιο χώρο, αποβαίνει μάταιη, καθώς είναι ακριβώς το ενιαίο του χώρου (το ότι ο χώρος είναι ένας και ο αυτός) που τονίζει τις αλλαγές που έχει επιφέρει ο χρόνος. Δεν πρόκειται εδώ για πραγματικό, αλλά για συμβολικό χώρο. Ο αφηγητής ή ο ήρωας δεν νοσταλγεί τα αθώα και αμέριμνα παιδικά χρόνια και το στοργικό και ήρεμο παιδικό περιβάλλον, αφού τα περιστατικά που θυμάται είναι οδυνηρά και έχουν σφραγίσει ανέκκλητα τη μοίρα του. Αντ' αυτού επιθυμεί να είχε γεννηθεί άλλος άνθρωπος, κάτω από άλλες συνθήκες, και μέσα σε μια ηθική ελευθερία μάλλον προχριστιανική, αφού η χριστιανική κοινότητα στην οποία μεγάλωσε του έχει δημιουργήσει ένα πλέγμα ανικανότητας, στέρησης, απογοήτευσης και ζηλοτυπίας.

Τέλος, η αποφαιτική αρχή του κειμένου βάζει τον αναγνώστη σε αμηχανία από την πρώτη στιγμή. Ο αναγνώστης του ρεαλιστικού κειμένου περιμένει ότι θα του δοθούν πληροφορίες για το τι υπάρχει και τι συμβαίνει, όχι για το τι δεν υπάρχει και τι δεν συμβαίνει. Μπορούμε να συγκρίνουμε την αρχή ενός περισσότερο ρεαλιστικού διηγήματος του Παπαδιαμάντη της ίδιας χρονιάς («Στο Χριστό, στο Κάστρο», 1892):

— *Τὸ Γιάννη τὸ Νυφιώτη καὶ τὸν Ἀργύρη τῆς Μυλωνοῦς, τοὺς ἔκλεισε τὸ χιόνι ἀπὸν ἑστὸ Κάστρο, τ' ἔμπερα πάντα, στὸ Στοιβωτὸ τὸν ἀνήφορο· τ' ἀκούσατε; Οὕτως ὠμίλησεν ὁ παπα-Φραγκούλης ὁ Σακελλάριος, ἀφοῦ ἔκαμε τὴν εὐχαριστίαν τοῦ ἐξ ὀσπρίων κ' ἑλαιῶν οἰκογενειακοῦ δεῖπνου, τὴν ἐσπέραν τῆς 22 Δεκεμβρίου τοῦ ἔτους 186... Παρόντες ἦσαν [...]*²⁶.

Εδώ ο αφηγητής προσανατολίζει τον αναγνώστη, προσδιορίζοντας την ημερομηνία και (έστω και ελλιπώς) τη χρονολογία της δράσης, ονομάζοντας συγκεκριμένα πρόσωπα, και προειδεάζοντάς τον για την αρχική κατάσταση της ιστορίας: ορισμένα πρόσωπα συζητούν για δυο άντρες (προφανώς συντοπίτες

24. «Η χήρα παπαδιά» (Ἄπαντα, τόμ. 2, σ. 85). Τέτοιες γενικεύσεις, τις οποίες ο R. Fowler (*Linguistics and the Novel*, Οξφόρδη 1984, σ. 132) ονομάζει «generic sentences», ανήκουν σ' αυτό που ο R. Barthes (*S/Z*, Παρίσι 1970, σσ. 24-5) αποκαλεί «code gnominique».

25. Για την ιδεολογική λειτουργία της χρήσης του χώρου στην ελληνική πεζογραφία της περιόδου 1883-1903 βλ. P. Mackridge, «The textualization of place in Greek fiction, 1883-1903», *Journal of Mediterranean Studies* 2 (1992) 148-168.

26. Ἄπαντα, τόμ. 2, σ. 275.

τους) που αποκλείστηκαν από το χιόνι σε μια συγκεκριμένη τοποθεσία. Οι απορίες του αναγνώστη περιορίζονται σε πρακτικά ζητήματα της ιστορίας: «πώς έγινε και πήγαν οι δυο άντρες στο Κάστρο και αποκλείστηκαν από το χιόνι;», αλλά και «θα προφτάσουν άραγε να γλιτώσουν, ώστε να γιορτάσουν τα Χριστούγεννα με τους δικούς τους;». Για να χρησιμοποιήσω τους όρους του Οράτιου για τους δυο παραδοσιακούς τρόπους έναρξης των διηγήσεων, αυτό το διήγημα, αν και φαινομενικά αρχίζει *in medias res* (ο παπα-Φραγκούλης είναι ήδη καθισμένος στο τραπέζι με την παρέα του), στην πραγματικότητα ξεκινάει *ab ovo* (ο παπα-Φραγκούλης αναφέρεται ρητά στην αφετηρία της δράσης του διηγήματος)²⁷.

Αντίθετα, το «Ολόγυρα στη λίμνη» αρχίζει με ρήμα σε δεύτερο πρόσωπο και συνεχίζει με έναν κατάλογο στοιχείων τα οποία υπήρχαν πριν από επτά χρόνια αλλά δεν υπάρχουν πλέον· αυτά τα στοιχεία —τα ίτσια, η Πολύμνια, κτλ.— ονομάζονται χωρίς επεξηγήσεις για το τι είναι και τι σημασία έχουν. Έτσι η πρώτη παράγραφος, αντί να απαντήσει στο ερώτημα, «τι συμβαίνει;», αφήνει τον αναγνώστη απροσανατόλιστο ως προς τον χώρο, τον χρόνο, τα πρόσωπα και την αρχική κατάσταση, κάνοντάς τον να διερωτηθεί, «ποιος μιλάει;», «σε ποιον μιλάει;», και «γιατί τα λέει όλα αυτά;»· τα ερωτήματα, δηλαδή, του αναγνώστη σχετίζονται όχι με τα σημειώμενα, αλλά με τα σημαίνοντα και τις συνθήκες της εκφοράς του λόγου.

Ο μακαρίτης Γιώργος Ιωάννου εξέφρασε τη γνώμη ότι ο Παπαδιαμάντης δεν ήταν ηθογράφος, αν και έγραψε «μερικά κείμενα σαφώς ηθογραφικά»²⁸. Ο ίδιος ο Παπαδιαμάντης δήλωσε, στον «Λαμπριάτικο ψάλτη» (1893): «Τὸ ἐπ' ἐμοί, ἐνόσω ζω καὶ ἀναπνέω καὶ σωφρονῶ, δὲν θὰ παύσω πάντοτε [...] νὰ ὑμνῶ μετὰ λατρείας τὸν Χριστόν μου, νὰ περιγράψω μετ' ἔρωτος τὴν φύσιν καὶ νὰ ζωγραφῶ μετὰ στοργῆς τὰ γνήσια Ἑλληνικὰ ἦθη»²⁹. Είναι πολύ ἀμφίβολο αν στο «Ολόγυρα στη λίμνη» εκπλήρωσε αυτή την τριαδική πρόθεση. Εδώ ο Παπαδιαμάντης δεν υμνεί τον Χριστό· ο δε έρωτας της φύσης υπονομεύεται από τα λυπηρά περιστατικά που συνέβησαν μέσα σ' αυτήν, ενώ η νοσταλγία για τα παλιά ἦθη αλλοιώνεται από την πολύχρονη ζήλεια του ήρωα για τον «φίλο» του Χριστοδουλή και την αίσθησή του ότι η ζωή του έχει πάει χαμένη και η όλη ύπαρξή του δεν έχει σκοπό, ούτε στη φύση ούτε στην κοινωνία. Οι παιδικές ερωτικές απογοητεύσεις του ήρωα δεν αποβαίνουν ανώδυνες για τον αναγνώστη, όπως γίνεται με τα αφελή και χαριτωμένα παράπονα των αιπόλων στα θεοκρίτεια ειδύλλια· αντίθετα, με τις αντιρεαλιστικές (ποιητικές) τεχνικές που χρησι-

27. Για τους διάφορους τρόπους έναρξης των διηγήσεων βλ. A. D. Nuttall, *Openings: Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*, Οξφόρδη 1992.

28. Γ. Ιωάννου, *Ο της φύσεως έρωας*, Αθήνα 1985, σσ. 14-15.

29. *Άπαντα*, τόμ. 2, σ. 517. Ο Saunier, σε διάλεξη που έκανε στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων τον Απρίλιο του 1991, υποστήριξε, με πειστικά τεκμήρια, ότι ο Παπαδιαμάντης ειρωνεύεται τον εαυτό του σ' αυτό το «μανιφέστο».

μποιεί ο Παπαδιαμάντης, αυτές οι απογοητεύσεις, που κατέστρεψαν για πάντα την ευτυχία του ήρωα, εμπλέκουν και τον αναγνώστη, «son semblable, son frère», στον οποίο τελικά απευθύνεται ο λόγος του αφηγητή.

University of Oxford

PETER MACKRIDGE