

## ΑΝΟΡΘΟΔΟΞΑ ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΙΚΑ

Σε τόσο επίμαχο θέμα πρέπει προπαντός ν' αποφευχθούν οι παρεξηγήσεις. Ας το δηλώσω λοιπόν άλλη μια φορά: ο Παπαδιαμάντης σκέφτεται ορθόδοξα όπως γράφει ελληνικά. Η σκέψη του δηλαδή παίρνει αυθόρμητα τη μορφή, μπαίνει από μόνη της στα καλούπια της σκέψης της Ορθοδοξίας, χρησιμοποιεί αυτόματα την κοσμοθεωρία, τις παραστάσεις, αλλά και την ορολογία και τη φρασεολογία της Ορθοδοξίας, ακριβώς όπως χρησιμοποιεί τις λέξεις, τους τύπους και τα συντακτικά σχήματα της ελληνικής γλώσσας.

Ωστόσο, παρατηρεί κανείς στο έργο του πολλές ανωμαλίες, πολλές παρεκκλίσεις από τη βασική αυτή αρχή.

Πρώτον, διάφορες επιμέρους μελέτες, κυρίως, αλλά όχι μόνο του γράφοντος, έδειξαν τον βλάσφημο και εωσφορικό χαρακτήρα του παπαδιαμαντικού μύθου, ειδικά του «οικογενειακού», όπως εμφανίζεται στη «Φαρμακολύτριά»<sup>1</sup>, στο «Άμαρτίας φάντασμα»<sup>2</sup>, στους Έμπορους τῶν Ἐθνῶν<sup>3</sup>, στη *Γυφτοπούλα*<sup>4</sup>, κτλ. Αυτό όμως δεν αντιφάσκει ακριβώς με την ιδιότητα του καλού χριστιανού. Οι καλοί χριστιανοί κάνουν τους καλούς βλασφήμους, κι ας λείπει το αντίθετο ο Sade. Όσο σκανδαλώδες και να φανεί λοιπόν, δεν ανατρέπει καθόλου την αρχή, μάλλον την επιβεβαιώνει.

Λεπτότερο πρόβλημα θέτουν ορισμένες παραστάσεις και δηλώσεις του παπαδιαμαντικού αφηγητή. Συμβαίνει να παραμορφώνει αισθητά τα ιερά ή λειτουργικά κείμενα ή να διαστρεβλώνει βαθιά το νόημά τους. Την ακριβή έκταση και σημασία του φαινομένου μπορεί να δείξει μόνο μελέτη βασισμένη πάνω σε σοβαρές θεολογικές γνώσεις, δεδομένου ότι ο Παπα-

---

1. Βλ. Guy Saunier, «Για τη “Φαρμακολύτριά” του Παπαδιαμάντη», *Παλίμψηστον* 9/10 (1989-1990) 141-155. Βλ. και Κ. Στεργιόπουλος, «“Η Φαρμακολύτριά” του Παπαδιαμάντη», *Διαβάζω* 165 (1987) 59-67.

2. Βλ. G. Saunier, «Για το “Άμαρτίας φάντασμα”», *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Δόμος, 1996, σσ. 501-513.

3. Βλ. G. Saunier, «Οί Έμποροι τῶν Ἐθνῶν και ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη», *Θέματα Λογοτεχνίας* 9 (1998) 100-120.

4. Βλ. G. Saunier, «*Η Γυφτοπούλα*, μυθιστόρημα της νοθείας, θάνατος του μυθιστορήματος», *Ακτῆ* 39 (1999) 297-313. Βλ. και Pierrette Renon, *L'orgueil chez Papadiamantis* (μεταπτυχ. μελέτη), Παρίσι, Πανεπιστήμιο Paris-Sorbonne, 1998 (δακτυλογρ.).

διαμάντης όχι μόνο είχε ο ίδιος τέτοιες γνώσεις, αλλά γνώριζε ενδεχομένως και άλλες παραλλαγές των λειτουργικών κειμένων. Είναι δυστυχώς πολύ αμφίβολο αν οποιοσδήποτε θεολόγος θα ήταν διατεθειμένος να εξετάσει σοβαρά και καλόπιστα το θέμα αυτό. Μέχρι ενός σημείου άλλωστε, προκειμένου για βασικά κείμενα, πολύ προχωρημένες γνώσεις δε χρειάζονται. Χωριό που φαίνεται, κολαούζο δε θέλει.

Άλλες φορές ο παπαδιαμαντικός αφηγητής στα σχόλιά του – όπου τόσο δύσκολα και, σε τελευταία ανάλυση, τόσο τεχνητά, μπορεί να διαχωριστεί από τον ίδιο τον συγγραφέα – προβαίνει σε εντελώς ανορθόδοξες δηλώσεις σχετικά με χριστιανικούς θεσμούς ή και με την ίδια την πίστη ενός εξαιρετικά αντιπροσωπευτικού ήρωά του.

Τέλος, πιο έμμεσα, στην κυρίως αφήγησή του, χρησιμοποιεί συμβολικά στοιχεία ή παραστάσεις, που υπονομεύουν τον υποτιθέμενο θρησκευτικό λόγο του ή προβάλλουν βέβηλη εικόνα ενός κατεξοχήν ιερού προσώπου – της Παναγίας στην προκειμένη περίπτωση, αλλά και του ίδιου του Θεού. Η Elisabeth Constantinides παρατήρησε<sup>5</sup>, λ.χ., στο διήγημα «Κοκκώνα θάλασσα» την πράγματι εκπληκτική, εν είδει οξυμώρου, εικόνα του «πολυευσπλάχνου» Θεού που παρατηρεί αδιάφορος τα βάσανα και την αγωνία των ανθρώπων. Περιγράφοντας μια τρικυμία και την επίθεση των κυμάτων εναντίον μιας «σανίδας», ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την εξής παρομοίωση: «άντήχει ως θρῆνος ὄξυς τὸ σφύριγμα τῶν τροχαλιῶν ὁμοιον μὲ τὴν ἀπηλπισμένην κραυγὴν πτωχῆς ἐρημικῆς κόρης, σπαρασσομένης τὸ δέμας, βιαζομένης τὴν τιμὴν, ὑπὸ φαύλων βιαστῶν εἰς ἔρημον τόπον, ὑπὸ τὸ ὄμμα τοῦ πολυευσπλάχνου καὶ παντοδυνάμου Κριτοῦ τοῦ καθήμενου ἐπὶ τῶν Χερουβίμ, τοῦ βλέποντος ἀβύσσους»<sup>6</sup>.

Αυτά τα διάφορα φαινόμενα απαντούν σκόρπια σε ποικίλα έργα. Οι πιο ενδιαφέρουσες μορφές τους όμως βρίσκονται σε τέσσερα διηγήματα, που θα εξετασθούν παρακάτω υπ' αυτό το πρίσμα: «Ἡ Γλυκοφιλοῦσα», «Ὁ Καλόγερος», «Ὁ αὐτοκτόνος» και «Ἄψαλτος».

Αναφερόμενος κάποτε στη «Γλυκοφιλοῦσα» μίλησα για «αμφίσημη Παναγιά». Η έκφραση αυτή προκάλεσε το ιερόν μένος του Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου και τον έκαμε να απορεί και να εξίσταται για «το θεολογικό τόλμημα της Σορβόννης», προσθέτοντας: «Χριστὲ καὶ Κύριε! Τί μᾶς μέλλεται ν' ἀκούσουμε ἀκόμη;»<sup>7</sup>. Ἰδοὺ λοιπὸν τι εννοοῦσα και τι μέλλεται ν' ακούσει:

5. Elisabeth Constantinides, «Love and Death: the Sea in the Work of Alexandros Papadiamantis», *Modern Greek Studies Yearbook* 4 (1988) 106.

6. Ἄπαντα, (= Ἐκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου), 3, 282, 5-9. Βλ. Ε. Constantinides, ὁ.π.

7. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ανααιρετικός ή η φωνή των πραγμάτων», *Παλίμψηστον* 9/10 (1989-1990) 138.

## 1. «Η Γλυκοφιλοῦσα»

Το διήγημα<sup>8</sup> αρχίζει με λεπτομερή περιγραφή του ιδεώδους σπιτιού – οικίσκου – που ονειρεύεται ν' αποκτήσει ο αφηγητής. Το γεγονός αυτό, που θα μπορούσε να κριθεί επουσιώδες και χαλαρά συνδεδεμένο με την υπόλοιπη ιστορία, είναι αντιθέτως υψίστης σημασίας. Το σπίτι, και πολύ περισσότερο το ονειρεμένο σπίτι, συμβολίζει τον εσωτερικό κόσμο, τις ενδόμυχες σκέψεις και παρορμήσεις, και έμμεσα επίσης τον κόσμο της μητέρας. Έτσι, το όλο έργο ορίζεται ως ανάπτυξη μιας κρυφής ονειροπόλησης. Ο Genette λέει πως ο αυτοδιηγητικός αφηγητής ποτέ δεν εξαφανίζεται τελείως<sup>9</sup>. Και πράγματι, εδώ η ονειροπόληση συνεχίζεται, και ξαναεμφανίζεται σε διάφορα σημεία της αφήγησης, τουλάχιστο κατά το πρώτο ήμισυ του διηγήματος, δηλαδή στα πρώτα πέντε τμήματα του<sup>10</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ότι και άλλο διήγημα του Παπαδιαμάντη, το πολύ μεταγενέστερο «Μάνα και κόρη»<sup>11</sup>, αρχίζει με περιγραφή του σπιτιού του αφηγητή, στην προκειμένη περίπτωση του πραγματικού πατρικού σπιτιού του: και σ' αυτό το τρομερό διήγημα, το θέμα είναι ο θάνατος παιδιών που πεθαίνουν θύματα κατάρτας δυο γυναικών.

«Η Γλυκοφιλοῦσα» αποτελείται λοιπόν από δυο μέρη πολύ άνισης σημασίας και λογοτεχνικής αξίας. Το πρώτο (τμήματα 1-5, σσ. 71-81, στην έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου, που χρησιμοποιείται στο εξής) είναι εξαιρετικά πυκνό, τόσο ως προς τη γραφή όσο και ως προς την προσωπική μυθολογία του Παπαδιαμάντη. Το δεύτερο είναι αντιθέτως γραφικό, χαλαρό, και πολύ χαμηλού ενδιαφέροντος – περιέργο φαινόμενο, που χρειάζεται ερμηνεία. Το κύριο νόημα του διηγήματος έγκειται επομένως στα πέντε πρώτα τμήματα, που απαιτούν προσεκτική ανάγνωση. Σημαντικό μέρος αυτού του νοήματος βγαίνει από την ίδια τη δομή τους, ώστε πρέπει να εξετασθούν τα πέντε τμήματα ένα-ένα, με ταυτόχρονη προσοχή στις δομικές σχέσεις τους.

Το πρώτο τμήμα (3, 71,1-73,2) παρουσιάζει το ιδεώδες σπίτι: πρώτα τον χειμερινό, κλειστό θάλαμο (δηλαδή ακριβώς τον εσωτερικό κόσμο, τις ενδόμυχες σκέψεις), ύστερα τον άλλο θαλαμίσκο, με ευρύ άνοιγμα «διὰ ν' ἀπολαύση τις, ὄρθιος, εἰς τὰ βασιλεία τοῦ Βορρᾶ, τὴν μεγάλην θεάν και τὴν μεγάλην πάλην» (71,14-15) της θάλασσας με τους ανέμους – δηλαδή το αντικείμενο της φαντασίωσης, την οπτική μορφή του παπαδιαμαντι-

8. Έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου, 3, 71-88.

9. G. Genette, «Discours du récit», *Figures III*, Paris 1972, 253.

10. Το έργο αποτελείται από 10 τμήματα χωρισμένα με αστερίσκους.

11. Έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου, 4, 509-518. Το έργο, δημοσιευμένο το 1914, είναι ίσως του 1907.

κού μύθου του πνιγμού και της αβύσσου.

Και πράγματι η φαντασίωση αναπτύσσεται προοδευτικά. Στην αρχή ο αφηγητής διατυπώνει σειρά από ευχές: στα ρήματα της πρώτης παραγράφου προτάσσονται τα μόρια *ἄς* και *νά*, το τελευταίο είναι στη δυνητική (*θα ἦτο*). Η δεύτερη παράγραφος αρχίζει με τον ίδιο τρόπο: «ὁ οἰκίκοσ νὰ εἶναι», αλλά αμέσως μετά εμφανίζεται σειρά ενεστώτων, χάρη στους οποίους περνά κανείς ανεπαίσθητα από την περιγραφή μιας μόνιμης κατάστασης στην περιγραφή μιας συγκεκριμένης περιπέτειας, δηλαδή στην ανάπτυξη της καθαυτῆς φαντασίωσης: «Ἐκεῖ ἀπλοῦται (πάντα) [...] τὸ πέλαγος» (71,19), «Φυσᾶ (ενίοτε) ὁ Καικίας» (71,23), «φρίσσει τὸ κῦμα [...] ρυτιδοῦται (τότε, ἢ και τώρα) ἢ θάλασσα» (72,3-5), «Συννεφοῦται (τότε, ἢ μάλλον τώρα) ὁ οὐρανός» (72,7), «φαεινὸς στῦλος προκύπτει (τώρα)» (72,8). Και με την εμφάνιση του παρατατικού και των αορίστων επιβεβαιώνεται η πραγματικότητα της οπτασίας: «Ὁ φαεινὸς στῦλος ἦτο σίφων τρομακτικός, σχεδὸν ὑπερφυῆς θέαμα, τὸ ὅποιον ἐρρίζωσεν ἐν ριπῇ ἐπὶ τῆς θαλάσσης καὶ ἐκορυφώθη ἕως εἰς τὸν οὐρανόν» (72,10-12).

Ὅσο προχωρεῖ η περιγραφή, πολλαπλασιάζονται οι παρηχήσεις. Αναπτύσσεται έντονο παιχνίδι με τους ίδιους φθόγγους, που επαναλαμβάνονται συνέχεια: το ηχηρό [a], το οξύ [i] και, για τα σύμφωνα, το λαρυγγικό [k] και τα χειλοδοντικά [f] και [v], που μιμούνται τα κτυπήματα της θάλασσας πάνω στους βράχους και το φύσημα του αέρα αντίστοιχα, σε συνδυασμό με τα υγρά [l] και [r], κυρίως το τραχύ [r]: «Βορραῖς παγερός ἀποσπᾶται [...] ὁ Ἄργέστης ριγηλὸς καταβαίνει ἀπὸ τὸν γεραρὸν Ὀλυμπον, φρίσσει τὸ κῦμα εἰς τὴν ἐπαφήν τῆς ψυχραῖς πνοῆς, φρικιᾶ ὁ πορφυροῦς πόντος ἀπὸ τὴν κραταιὰν αὔραν, ρυτιδοῦται ἢ θάλασσα ἀπὸ τὴν ἀλλεπάλληλον ραγδαίαν ριπήν, ἀγριαίνει [...] ὀρύεται [...] ρήγνυται τὸ κῦμα εἰς τοὺς σκληροῦς, αἰχμηροῦς βράχους [...]. Ὁ σίφων ἐξερράγη ραγδαῖος», κτλ. Αυτό το λεκτικό παραλήρημα επεκτείνεται σχεδόν ἐπὶ ολόκληρη σελίδα (71,23-72,22). Ο αφηγητής μεθὰ με τη φαντασίωσή του, που παρουσιάζει, προς το παρόν, μόνο την ηδονική, αν και άγρια, όψη του μύθου του. Το μυθικό χαρακτήρα της φαντασίωσης τονίζουν επιπλέον με την παρουσία τους αρχαίες θεότητες: η Νηρηίς – η οποία, όμοια με τον αφηγητή, «θεωρεῖ μειδιῶσα τὴν πάλην τῶν στοιχείων» (72,22) –, ο Τρίτων, και ο απόκοσμος, σαν μεσαιωνικό τέρας, «ταῦρος τοῦ Θεοδόση ὁ μονόκερος» (72,25).

Το δεύτερο τμήμα του κειμένου (73,3-75,23) περιγράφει τη θέση και την εξωτερική όψη του παρεκκλησίου της Γλυκοφιλούσας. Πλην όμως το πρώτο πράγμα που παρουσιάζει είναι η άβυσσος, η εναέρια άβυσσος, απαραίτητο συμπλήρωμα της υποβρύχίου, της εναλίου, με τον κίνδυνο που συνεπάγεται, στοιχείο που έλειπε φαινομενικά από την περιγραφή

του τυφώνος. Αρχίζει με την ιστορία των κατσικιών του Στάθη, που έχουν «βραχωθεί». Οι γίδες, στο έργο του Παπαδιαμάντη, σχεδόν πάντοτε, έστω και με την απλή παρουσία τους, συνδηλώνουν την άβυσσο, πόσο μάλλον εδώ, με την περιπέτειά τους, όπου η άβυσσος κατονομάζεται ρητά και μνημονεύεται επανειλημμένως. Το απλό γεγονός ότι το τμήμα αρχίζει με τις λέξεις «Δύο γίδες» σηματοδοτεί, για τον προσεκτικό αναγνώστη, τον κίνδυνο, και αναγγέλλει την είσοδο σε μια οξύτερη φάση του μύθου.

Οι γίδες έχουν βραχωθεί σε μια κόγχη, που «ήωρείτο επάνω τῆς ἀβύσσου, ἔχασκεν ἄνωθεν τοῦ πόντου» (73,8-9). Η κόγχη αυτή είναι επαναλαμβανόμενο και εμβληματικό στοιχείο στο έργο του Παπαδιαμάντη. Εκεί, στο Κοχύλι, βρίσκει πρόσκαιρο καταφύγιο και η Φραγκογιαννού. Στο διήγημα «Τὸ μυρολόγι τῆς φώκιας» (4,297,1-6), και στη νουβέλα «Βαρδιάνος στὰ σπόρκα» (2,543,3-11), το Κοχύλι είναι «πλατὺς λαϊμός»<sup>12</sup>, που βρίσκεται κάτω από τα Μνημούρια, το νεκροταφείο της Σκιάθου.

Το παρεκκλήσι της Γλυκοφιλούσας είναι τοποθετημένο σε διπλά συμβολική θέση. Βρίσκεται «ἐπάνω εἰς τὸν βράχον», ακριβώς όπως το ονειρεμένο σπίτι του αφηγητή (είναι επομένως κι αυτό χώρος του εσωτερικού κόσμου του αφηγητή και των ενδόμυχών του φαντασιώσεων) και στη θέση που κατέχει αλλού το νεκροταφείο: η περιγραφή του εσωτερικού της εκκλησίας θα επιβεβαιώσει το δεύτερο αυτό γεγονός.

Η άβυσσος είναι το ένα από τα δυο στοιχεία που διέπουν το δεύτερο τμήμα του χειμένου. Το άλλο είναι το μητρικό.

Η πρώτη μνεία του είναι η ίδια η κόγχη, με το μητρικό της σχήμα: μητρότητα και θάνατος θα επιβληθούν προοδευτικά. Για το παρεκκλήσι, το κύμα και ο άνεμος δρουν ως μητέρα: είναι «λικνιζόμενον ἀπὸ τὸ ἀειτάραχον καὶ πολύρροιβδον κύμα, ναναριζόμενον ἀπὸ τὰ ἄσματα τὰ ὅποια ὁ ἄνεμος ἔψαλλε δι' αὐτό» (73,30-31). Ὑστερα, η εκκλησία φέρνει πάνω της πολλά σημάδια που από το σχήμα τους συνδηλώνουν τη μητρότητα: «πινάκια [...] ἐγκολλημένα» (73,6-7), «ἐπὶ τῆς χιβάδος τοῦ ἱεροῦ βήματος» (73,7-8), «πιατάκια [...] στερεὰ βαλμένα εἰς τὰς κόγχας των» (73,11-15). Η σειρά αυτή από μητρικά στοιχεία καταλήγει στην εικόνα της Παναγιάς με το βρέφος της (74,23-24). Η επιθυμία του επισκέπτη να εισέλθει στο ναῖσκο (74,20-21) εκφράζει ουσιαστικά τη θέληση του αφηγητή να εισδύσει εις τα βάθη της ονειροπόλησής του και του μύθου του.

Το τμήμα κλείνει με δεύτερη εμφάνιση της εικόνας της Παναγιάς, η οποία χαρακτηρίζεται ως εξής: «καὶ ἦτο καλλίστη ἔκφρασις τῆς μητρικῆς

12. «Βαρδιάνος», ό.π., 543,6-7. Η λέξη λαϊμός έχει έντονη μυθική φόρτιση στο έργο του Παπαδιαμάντη.

στοργής, τῆς γεννωμένης, ὡς ἐκ πικρᾶς ρίζης γλυκέως καρποῦ, εὐθὺς μὲ τὰς ὠδῖνας τοῦ τοκετοῦ, καὶ συναυξανομένης μὲ τῆς ἀνατροφῆς τοὺς κόπους καὶ τὰς μερίμνας» (75,16-19). Ἡ μοιραία λέξη στοργή, κατὰ κανόνα στο ἔργο του Παπαδιαμάντη, αποβαίνει ειρωνική ἢ ακριβέστερα ἴσως καὶ ειρωνική<sup>13</sup>, τουλάχιστον ὅταν χαρακτηρίζει τοὺς πραγματικούς γονεῖς, ὄχι τοὺς θετούς<sup>14</sup>. Το γεγονός ὅτι ἐδῶ ἡ στοργή συνδέεται ρητὰ με τὴ γέννα, «μὲ τὰς ὠδῖνας τοῦ τοκετοῦ»<sup>15</sup>, ἔχει κάθε λόγο ν' ἀνησυχῆσει τὸν ἀναγνώστη. Το δεύτερο τμῆμα τοῦ κειμένου ἀνοίγει με τὴν ἀβύσσο καὶ κλείνει με τὴ στοργή: ὁ συμβολισμὸς εἶναι σαφής.

Το τρίτο τμῆμα (75,24-77, 23), ποὺ περιγράφει τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ, ἐπαληθεύει τὶς προβλέψεις τοῦ ἀναγνώστη, ἀφήνοντας νὰ διαφαίνεται ἡ πρόοδος τῆς φαντασίωσης τοῦ ἀφηγητῆ. Ἡ Γ. Φαρίνου ἐδειξέ<sup>16</sup> ὅτι στο ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη ἡ περιγραφή ἀντικαθιστᾶ συχνά τὴν ἀφήγησι. «Ἡ Γλυκοφιλοῦσα» – τουλάχιστο στα πρῶτα, καὶ τὰ πιο σπουδαία, τμῆματά τῆς – ἀποτελεῖ λαμπρὸ παράδειγμα αὐτοῦ τοῦ φαινομένου, ὅπου διαβλέπει κανεὶς ἐπιπλέον πῶς, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφανειακὴ λογικὴ μίας μεθοδικῆς περιγραφῆς (το σπίτι, τὸ θέαμα τῆς τρικυμίας, ἡ ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ παρεκκλησιῶν καὶ το ἐσωτερικὸ τοῦ) κρύβεται ἡ ἀνηλεὴς ἀνάπτυξη μίας ἱστορίας ἀβύσσου, στοργῆς καὶ θανάτου, ποὺ δὲν ἀποτελεῖται ἀπὸ συγκεκριμένα γεγονότα, ἀλλὰ ὑπάγεται στὸν κόσμον τοῦ ἐσωτερικοῦ μύθου.

Στὴν ἀρχὴ τοῦ τμήματος, παρουσιάζεται μακρὰ σειρά – υπερβολικὰ μακρὰ ἴσως, σε σημεῖο νὰ φαίνεται ὑποπτη – ἀπὸ ἄγιους προστάτες τῶν παιδιῶν καὶ τῶν γυναικῶν. Ἡ παρουσία, ἀπὸ τὴ δεύτερη θέση κίβλας, τοῦ Προδρόμου, ἀγίου ποὺ, στὴν παπαδιαμαντικὴ μυθολογία, σχετίζεται με τὸ νερό καὶ ἐπιστατεῖ τοὺς πνιγμούς<sup>17</sup>, δὲν εἶναι πολὺ εὐοίωνη. Ἡ πιο εὐγλωττὴ μορφή εἶναι ὁμῶς τοῦ οσίου Ποιμένου: «Ἦτο ἐκεῖ καὶ ὁ ὄσιος Ποιμὴν ὁ ἀσκητῆς, μὲ τὸ λόγιόν του, “ὁ Ποιμὴν τέκνα οὐκ ἐγέννησεν”, καὶ μὲ τὴν ἀπάντησίν του εἰς τὸν Ἀνθύπατον, προκειμένου περὶ ζωῆς ἢ θανάτου τοῦ ἀθῶου ἀνεψιοῦ του: “Εἰ μὲν εὐρῆς ἔνοχον, κόλασον αὐτόν· εἰ

13. Βλ. G. Saunier, «Για τὴ “Φαρμακολύτρια”...», ὁ.π., 147.

14. Το ὅτι ἡ μὴ ειρωνικὴ στοργὴ τῶν «Φιλοστόργων» ἢ τῆς Χριστίνας στο «Χωρὶς στεφάν», π.χ., δὲν ἐμποδίζει τὰ θετὰ παιδιά νὰ πέσουν θύματα τοῦ κακοῦ εἶναι ἄλλο ζήτημα.

15. Πρβ. τὶς παρατηρήσεις τῆς Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικὲς τεχνικὲς στὸν Παπαδιαμάντη, 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1987, σ. 46 καὶ σημ. 9, γὰ τὴ συγγένεια τῶν λέξεων ἡδονή, ὠδῖνες, ὀδὴν καὶ ὄνειδος στὴ «Φωνὴ τοῦ Δράκου».

16. Ὁ.π., σσ. 105-168 καὶ 293-294. Βλ. καὶ E. Daka, *Recherches sur la technique descriptive d'A. Papadiamantis* (μεταπτυχ. μελέτη), Παρίσι, Πανεπιστήμιον Paris-Sorbonne, 1994 (δακτυλογρ.).

17. Βλ. *Ἡ Φόνισσα* (Ἀγ. Γιάννης ὁ Κρυφός), «Σταγόνα νεροῦ» κ.ά.

δὲ ἀθῶον, ὡς θέλεις πρᾶξον”».

«Ἦτο καὶ αὐτὸς ἐκεῖ, προστάτης οὐδὲν ἤττον καὶ φρουρὸς τῶν ἀκάκων καὶ τῶν παιδίων» (76,10-16). Ο οπαδὸς αὐτὸς τῆς στειρότητας (ὅπως εἶναι καὶ ο συγγραφέας), καὶ ἀνάξιος προστάτης τοῦ αθῶου, ἐλάχιστα ἀρμόδιος μπορεῖ νὰ φανεῖ – παρὰ τὴν κακόπιστη διαβεβαίωση τοῦ ἀφηγητή, με τὸ οὐδὲν ἤττον – γιὰ νὰ προστατεύει ἀκακούς καὶ παιδιὰ. Τέλος, ἡ μνεῖα τῆς Βρεφοκτονίας (76,24), ἔστω καὶ με ἄλλη ἀφορμὴ, ἀποτελεῖ καὶ ἄλλο δυσσίωνο στοιχεῖο.

Ἀλλὰ ἡ δεσπύουσα μορφή εἶναι φυσικὰ ἐδῶ ἐκεῖνη τῆς Παναγίας καὶ τῆς εικόνας τῆς, με τὰ τάματα καὶ τὰ ποικίλα ἀντικείμενα ποὺ τὴ συνοδεύουν. Στὴ σελίδα ποὺ τῆς εἶναι ἀφιερωμένη (77,1-23), ἐπιβάλλεται προοδευτικὰ, σχεδὸν ὑπόουλα, ἡ ἀπειλή τοῦ θανάτου, μέχρι τὸν τελικὸ θρίαμβό τοῦ. Πρωτοεμφανίζεται με τρόπο πλάγιο, σὲ μια παρένθεση: «στεφάνους ἀνδρογύνων (νεκρῶν ἴσως ἀνδρογύνων)» (77,5-6). Ἀκολουθοῦν «γυμνὰ κόκκαλα ἀκόμη, καὶ τρυφερὰ λευκὰ κρανία μικρῶν παιδιῶν» (77,7-8). Ὑποχωρεῖ ὕστερα ἡ ἀπειλή, με τὴν ἴαση (77,12) ἄλλων παιδιῶν. Ἐπανερχεται οριστικὰ με τοὺς στεφάνους, «μνημόσυνα ἀτυχῶν συνοικεσίων [...] εἰς ἀνάμνησιν θυγατρὸς, ἣτις ἀπέθανεν ἴσως λεχῶ [πάλι: ἴσως] εὐθὺς μετὰ τὸν πρῶτον τοκετόν, ἀφιερῶματα καὶ ταῦτα εἰς τὴν προστάτιδα τῶν λεχῶν, τὴν Παναγίαν τὴν Γλυκοφιλοῦσαν» (77,11-18). Καὶ ἡ κύρια προστάτις λοιπόν, μετὰ τὸν ὅσιο Ποιμένα, πάλι δὲν προστάτεψε: τὸ λείπει ρητὰ τὸ κείμενο, σχεδὸν ἐν εἶδει οξυμῶρου. Θριαμβεύει τέλος ὁ θάνατος με τὴν ἐπάνοδο τῶν νεκρῶν παιδιῶν με τὰ «λευκὰ κόκκαλα καὶ τὰ κρανία τὰ τρυφερὰ τοὺς» (77,20). Αὐτὴ ἡ τελικὴ εἰκόνα καθιερώνει τὸν χώρο ὡς τόπο θανάτου.

Ἀλλὰ ὁ Παπαδιαμάντης δὲ σταματᾷ ἐδῶ. Ἡ Παναγία δὲν ἐπιστατεῖ μόνο στο θάνατο τῶν παιδιῶν, τὸν προκαλεῖ: «λείψανα παιδιῶν, τὰ ὅποια εἶχεν εὐδοκῆσαι νὰ καλέσῃ ἐνωρὶς εἰς τὸν Παράδεισον, πλησίον τοῦ υἱοῦ τῆς τοῦ εἰπόντος: “Ἄφετε τὰ παιδιὰ ἔρχεσθαι πρὸς με, καὶ μὴ κωλύετε αὐτὰ”, ἡ Παναγία ἢ Γλυκοφιλοῦσα» (77,21-23). Με αὐτὴ τὴν ἐκπληκτικὴ ὄντως κορωνίδα κλείνει τὸ τρίτο τμῆμα. Εἶναι ἡ κορυφή τοῦ ὅλου κειμένου. Ὁ Παπαδιαμάντης διαστρεβλώνει ἐδῶ ἀπόλυτα τὸ νόημα τῶν λόγων τοῦ Χριστοῦ. Δὲν αποτελοῦν πια παρότρυνση γιὰ τοὺς ἀνθρώπους νὰ γίνουν ὅμοιοι με τὰ ἀνυστερόβουλα μικρὰ παιδιὰ γιὰ νὰ δεχθῶν πλήρως τὸν θεῖο Λόγο, ἀλλὰ πρόσκληση στα μικρὰ παιδιὰ νὰ πεθάνουν τὸ γρηγορότερο ὥστε ν’ ἀνεβούν στὸν Παράδεισο.

Ἡ δομὴ τῆς φράσης δείχνει ὅτι ἡ σκέψη αὐτὴ μπορεῖ ν’ ἀποδοθεῖ ἀδιάφορα στὸν ἀφηγητὴ ἢ στὴν ἴδια τὴν Παναγία. Πέρα ἀπὸ τὸν ἀνορθόδοξο χαρακτήρα τῆς, δὲν μπορεῖ νὰ μὴ παρατηρήσει κανεὶς ὅτι αὐτὴ ἡ σκέψη τῆς Παναγίας συγγενεῦει τὰ μέγιστα μ’ ἐκεῖνη τῆς Φραγκογιαν-

νούς, στο πέμπτο κεφ. της Φόνισσας, όπου «είχε ψηλώσει ό νούς της».

Η Παναγιά η Γλυκοφιλούσα ανήκει και αυτή στη μακρά σειρά από «κακές μάνες», από μάνες φόνισσες που βρίθουν στο έργο του Παπαδιαμάντη. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται είναι άλλωστε χαρακτηριστικός της εξελικτικής διαδικασίας της κακής μάνας σ' αυτό το έργο. Στην αρχή παρουσιάζεται ως καλή, με την αναμφισβήτητη τρυφερότητά της, τη στοργή της, πλαισιωμένη από πλήθος αγίων προστατών και προοδευτικά, σαν να ταλαντευόταν ένα διάστημα μεταξύ σωτηρίας και ολέθρου (σε άλλες περιπτώσεις η μετατροπή αυτή είναι αστραπιαία) γίνεται φόνισσα και η εικόνα της δεσπόζει, σαν νεκρικής θεότητας, πάνω σε μακάβριο νεκροταφείο από κόκκαλα παιδιών.

Η συγγενείά της με τη Φραγκογιαννού είναι εμφανής. Ο Α. Νικολαΐδης παρατήρησε<sup>18</sup> πως το ειρωνικό όνομα της Φραγκογιαννούς, Χαδούλα, υπονοεί το θανατηφόρο χάδι της φόνισσας στο λαϊκό των μικρών κοριτσιών. Το όνομα της Γλυκοφιλούσας μάλλον πρέπει να ερμηνευτεί με τον ίδιο τρόπο: το φιλί της, παρά την «άφατον γλυκύτητά» του (75,16), αποβαίνει φιλί θανάτου.

Η ιστορία της Αρετής, στην οποία είναι αφιερωμένο το τέταρτο τμήμα του διηγήματος (77,24-79,28), αν και τυπικά συνδεδεμένη με την προηγούμενη, αφού η Αρετή είχε φέρει τα στέφανα και τα βαπτιστικά που αναφερθήκανε στην περιγραφή του παρεκκλησιού, μπορεί να φανεί επουσιώδης, σαν άχρηστη παρένθεση. Κάθε άλλο.

Η θεια-Αρετώ, «ή άφιλοκερδής νεωκόρος και πρόθυμος διακοσμήτρια όλων τών έξωκκλησίων» (77,25-26), είναι «καλή χριστιανή, και δέν είχε κάμει κακό είς καμμίαν γειτόνισσαν» (78,8-9)· είναι και υποδειγματική μητέρα, και για τα ορφανά εγγόνια της, που «αυτήν έγνωρίζαν μητέρα» (78,7-8) και για την κόρη της στην οποία πολλαπλασιάζει τα «καλά μαθήματα» (78,14) προ παντός: «νά μή ξευχηθής, νά μή βλασφημήσης» (78,19). «Δέν ήτο στρίγγλα» (78,23-24), «δέν ήτο κακής ψυχής» (78,30). Κι όμως καταριέται εκείνη αυτήν την κόρη και προκαλεί το θάνατό της. Άλλη μια κακή μάνα λοιπόν, με τη χαρακτηριστική εξέλιξή της, από υποδειγματική χριστιανή και μητέρα, σε μάνα φόνισσα. Η ιστορία της είναι, απαράλλακτη, εκείνη της Σοφούλας στο διήγημα «Θάνατος κόρης» (4,181-190). Ως και τα ονόματα των δυο γυναικών (Αρετώ-Σοφούλα) είναι ομοίως ειρωνικά. Και στα δυο διηγήματα, οι λόγοι που προτείνει ο αφηγητής για να εξηγήσει τη μετατροπή της μάνας είναι αστείοι, σχεδόν ανύπαρκτοι, ιδίως στην περίπτωση της Αρετός: «όργισθεισα ή μήτηρ

18. «Το αρχιπέλαγος του Α. Παπαδιαμάντη», *Μνημόσυνο του Α. Παπαδιαμάντη*, Τετράδια Ευθύνης 15, Αθήνα 1981, 127.



ἀπὸ περισσὰς ἴσως [πάλι: ἴσως] ἀπαιτήσεις τοῦ γαμβροῦ ὡς πρὸς τὴν προῖκα, ἀπὸ διφορούμενην ἴσως καὶ παθητικὴν στάσιν τῆς κόρης, τίς οἶδεν ἀπὸ τί» (78,26-28)· στο μεταγενέστερο διήγημα, ἡ ψυχολογία τῆς Σοφοῦλας εἶναι πιο λεπτή, ἀλλὰ ἡ κατάρα τῆς, ἀντὶ νὰ περιορίζεται σε μια ἢ δυο φόρμουλες, εἶναι εντυπωσιακὰ ἀνεπτυγμένη καὶ φανερώνει ἀβυσσαλέο, ἐντελῶς ἀπρόβλεπτο μίσος: «Νὰ μὴ σώσης! [...] Νὰ σὲ κουβαλήσω μιὰν ὥρα ἀρχύτερα [...] Νὰ σὲ νεκρασπασθῶ [...] Νὰ μὴ σαραντίσης! [...]» (4, 188,19-20). Καὶ στὶς δυο περιπτώσεις, ἡ ψυχολογία καὶ τὰ κοινωνικὰ δεδομένα δὲν ἀποτελοῦν παρὰ ἐκλογικευτικὰ στοιχεῖα καὶ ἄλλοθι ἐνὸς θεμελιακοῦ μύθου.

Ἡ ἱστορία τῆς Ἀρετῶς υπάγεται λοιπὸν καὶ αὐτὴ στὴν ἴδια φαντασίωση ποὺ διέπει τὸ κείμενο ἀπὸ τὴν ἀρχή. Διάφορες λεπτομέρειες τὸ ἐπιβεβαιώνουν. Ἡ Ἀρετῶ φαίνεται πὺς ἔχει ἤδη χάσει ἓνα παιδί, ἀφοῦ τὰ ἐγγόνια τῆς εἶναι ὀρφανὰ. Φροντίζει βέβαια ὁ ἀφηγητὴς νὰ ἐξηγήσει ὅτι «ὁ Χάρος τὴν εἶχε κατατρέξει» (78,10), ἀλλὰ, μέσα στὴν ὅλη οἰκονομία τῆς ἱστορίας, ὁ πρῶτος αὐτὸς θάνατος εἶναι ἐξαιρετικὰ δυσσοῖωνος, σα νὰ ἔσπερνε ἡ γριά τὸν θάνατο γύρω τῆς. Ἡ φαντασίωση τοῦ ἀφηγητῆ γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο τῆς κόρης γίνεται καὶ ἐντονα ἐρωτικὴ: «Προχθὲς ἀκόμη τὸ παρθενικὸν ἄνθος εἶχεν ἀνοίξει ἐρυθρόν. Χθὲς ἔγινε νύμφη· τὴν ἄλλην ἡμέραν μῆτηρ, λεχώ, νεκρά» (78,21-23), ἐνώνοντας ἔτσι, ἄλλη μια φορὰ, ἔρωτα καὶ θάνατο.

Ὡστόσο, τὸ πιο ἐμφανὲς σημάδι τοῦ προσωπικοῦ χαρακτήρα τῆς φαντασίωσης εἶναι τ' ὄνομα τῆς νεκρῆς κόρης: Ἀλεξανδρῶ. Τ' ὄνομα αὐτό, ἰδίως μέσα σε κείμενο με σαφῶς αὐτοδιηγητικὸ χαρακτήρα, δὲν ἀφήνει καμμιά ἀμφιβολία: ἡ Ἀλεξανδρῶ εἶναι θηλυκὸ δίδυμο τοῦ Παπαδιαμάντη. Θα φανεῖ παρακάτω ὅτι δὲν εἶναι ἡ μόνη ἐμμεση ἐμφάνιση τοῦ συγγραφέα στὴ «Γλυκοφιλοῦσα». Ταυτόχρονα, καὶ ἀντίστροφα, ἡ Ἀλεξανδρῶ ἀνήκει στὴ σειρά τῶν νέων γυναικῶν θυμάτων τοῦ ἀφηγητῆ (ὅπως στὸ «Ἄμαρτίας φάντασμα» καὶ στὰ «Ρόδιν' ἀκρογιάλια»), ἢ προσώπων ποὺ, ὅπως ὁ Ζέννος καὶ ἡ Φραγκογιαννοῦ, τὸν ἀντιπροσωπεύουν ἢ συγγενεῖον μαζί του.

Ἡ Ἀλεξανδρῶ δὲν πεθαίνει μόνη τῆς. Εἶναι μητέρα, καὶ μαζί τῆς πεθαίνει καὶ τὸ νεογέννητο παιδί τῆς (78,32). Αὐτὸ τὸ σημαντικότερο στοιχεῖο συνδέει ἀκριβῶς τὴν ἱστορία τῆς Ἀρετῶς με τὴν προηγούμενη παρουσίαση τῆς Παναγίας: ἡ δράση τῆς Ἀρετῶς ἐπαναλαμβάνει, στὸ ἐπίγειο ἐπίπεδο, ἐκεῖνη τῆς Γλυκοφιλοῦσας στὸ υπερφυσικό. Τὸ ἀναμφισβήτητο, καθόλου διφορούμενο, νόημα τῆς ἱστορίας τῆς ἐπιβεβαιώνει ἀπόλυτα τὸ νόημα τῆς παρουσίας τῆς Παναγίας. Ἡ δομὴ τῶν δυο ἐπεισοδίων εἶναι ἄλλωστε παράλληλη, καὶ τὰ δύο τμήματα, τὸ τρίτο καὶ τὸ τέταρτο, κλείνουν ὁμοίως με τ' ὄνομα τῆς Παναγίας τῆς Γλυκοφιλοῦσας.

Αλλά το τέταρτο τμήμα περιέχει ακόμα ένα επεισόδιο: η Αρετώ φέρνει στο ναό τα στέφανα του γάμου και τα βαπτιστικά του νεκρού μωρού, και κυρίως φτιάχνει με το νυφικό της νεκρής κόρης της άμφια για τον παπα-Μπεφάνη. Ο Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος<sup>19</sup> βλέπει σ' αυτή τη χειρονομία μια κίνηση από τον θάνατο προς τη ζωή. Αυτό πιθανόν ν' αληθεύει από θεολογική άποψη. Στο λογοτεχνικό επίπεδο όμως, μόνο τ' όνομα του παπά (Επιφάνιος) μοιάζει να το επιβεβαιώνει: η εορτή των Φώτων, στο έργο του Παπαδιαμάντη, φαίνεται πως είναι η μόνη περίπτωση κατά την οποία είναι επιφάνεια η αφήγηση της νίκης πάνω στη μητρική άβυσσο, επειδή εκείνη την ημέρα αγιάζεται το νερό και γίνεται νερό του Πατέρα<sup>20</sup>. Κατά τ' άλλα, το τελικό επεισόδιο επαναλαμβάνει, τουλάχιστο εν μέρει, τα δύο προηγούμενα. Η πράξη της Αρετώς έχει ως αποτέλεσμα συμβολική θηλυκοποίηση του παπά και την Αγία Τράπεζα: «ό θύτης» (η λέξη είναι εξαιρετικά σπάνια στο έργο του Παπαδιαμάντη) και «ένώπιον τοῦ ἱεροῦ θυσιαστηρίου» (79,16 και 20-21) υπονοούν τη θανάτωση. Ὡστε στο πρόσωπο του παπά διαγράφεται αμυδρά και τρίτη θηλυκή μορφή, επίσης άγια, επίσης φόνισσα.

Το πέμπτο τμήμα της «Γλυκοφιλούσας» (79,29-81,20) αναγγέλλει το τέλος της τρικυμίας. Ἐτσι, άσχετα με τη χρονολογική τοποθέτηση της όλης ιστορίας της Αρετώς, που αποτελεί οπωσδήποτε «ανάληψη», στη δομή της αφήγησης, το διπλό επεισόδιο της Παναγίας και της Αρετώς – τριπλό, μαζί μ' εκείνο του παπα-Μπεφάνη – διαδραματίζεται ενώ μαινεται ο τυφών, δηλαδή την ώρα που κορυφώνεται ο κίνδυνος του πνιγμού στην άβυσσο. Οι τρεις ιστορίες σημαδεύονται από την τρικυμία, είναι σαν φάσεις της τρικυμίας.

Ὡστόσο, αν κόπασε ο τυφών, δεν εξέλιπε η άβυσσος. Η συνέχεια του πέμπτου τμήματος, επιστρέφοντας στην ιστορία των κατσικιών, παρουσιάζει μάλιστα ειδικά έντονα την εναέρια άβυσσο. Εκείνη μνημονεύεται ρητά και πολύ δραματικά τέσσερις φορές: «ἀπὸ τὰ ὕψη τῶν φοβερῶν ἀλιπλήκτων βράχων» (80,5), «κάτωθεν τοῦ ἱεροῦ Βήματος τῆς Παναγίας τῆς Γλυκοφιλούσης, ὁπόθεν ἀρχίζει ὁ φοβερὸς κάθετος κρημνὸς εἰς τὴν θάλασσαν» (80,2-22), «εἰς τὴν φοβερὰν πτυχὴν τοῦ κρημνοῦ» (81,4), «Καὶ ὁ Στάθης ἔκυπτε καὶ ἔκυπτε πρὸς τὴν ἄβυσσον» (81,11). Η επανάληψη

19. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ανααιρετικός...», ό.π., 137.

20. Βλ. G. Saunier, «“Η δίψα τοῦ Δαυὶδ” και του Παπαδιαμάντη», *Η Λέξη* 151 (1999) 253.

21. Η παρατήρηση οφείλεται στον Α. Κανιαμό στη μεταπτυχ. μελέτη του *Aspects de la mort maritime et aquatique dans l'œuvre d'A. Papadiamantis*, Παρίσι, Πανεπιστήμιο Paris-Sorbonne, 1998 (δακτυλογρ.).

του ρήματος είναι χαρακτηριστικό υφολογικό τικ του Παπαδιαμάντη, όταν αναφέρει τον κίνδυνο του νερού, της αβύσσου και του πνιγμού.

Αλλά προπαντός το τμήμα περιέχει μια παρομοίωση του βραχώματος των ζώων με το βράχωμα του αγκιστριού στον πυθμένα της θάλασσας, που αποτελεί περιγραφή χαρακτηριστικού εφιάλτη: «Έβραχώθησαν καθώς βραχώνεται η μεγάλη χονδρή άπετουριά με τὸ μέγα ἄγκιστρον καὶ με τὸ γενναῖον δόλωμα εἰς τὸ θαλάμι, κάτω εἰς τὸν πυθμένα εἰς τὰ ἀνεξερεύνητα βάθη, ἀνάμεσα εἰς βράχους ριζωμένους καὶ εἰς φύκη καὶ ὄστρακα. Καὶ τὸ μὲν δόλωμα τὸ ἔφαγεν ὁ πελώριος ὀρφὸς ἢ ἡ σμέρνα ἢ παρδαλὴ καὶ μαυρειδερὴ, ἢ ἀντιπαθὴς καὶ ἄπιαστη, τὸ ἄγκιστρον ἐβραχώθη κάτω εἰς τὸ θαλάμι, καὶ δὲν ἐβγαίνει πλέον, ἢ δὲ ἄπετουριά τραβάται καὶ τεντώνεται καὶ κόπτεται, καὶ ὁ ψαρὰς μένει με δύο πήχεις σπάγκον εἰς τὴν χεῖρα» (80,24-31). Το γεγονός αυτό δείχνει σαφέστατα ότι η όλη ιστορία της «Γλυκοφιλούσας», στα πέντε πρώτα τμήματα του διηγήματος, είναι φαντασίωση του αφηγητή, και ειδικότερα ότι τα επεισόδια της Παναγιάς, της Αρετώσ και του παπα-Μπεφάνη είναι διαδοχικές φάσεις αυτής της φαντασίωσης ηδονής, αβύσσου και θανάτου. Η Παναγιά η Γλυκοφιλούσα, τοποθετημένη στη μέση, και μνημονευόμενη σε καιρία σημεία του κειμένου, δεσπόζει στην όλη φαντασίωση, και λαμβάνει ενεργό μέρος στη θυσία.

Μετά από αυτό το σύνολο, το λογοτεχνικό ενδιαφέρον πέφτει απότομα. Το υπόλοιπο διήγημα είναι χαλαρό και αδύναμο. Το μέρος αυτό του κειμένου διηγείται την επιτυχή κάθοδο του Στάθη στον γκρεμό και τη σωτηρία των κατσικιών. Το ένατο τμήμα (86,1-88,8), που περιγράφει την κάθοδο, είναι το μόνο δυνατό σημείο, με τη συνεχή μνεία της αβύσσου και του ιλίγγου. Ο κίνδυνος ίσως υπονοείται και από την παρομοίωση του Στάθη με «καμαρωμένη ύψη», που επαναλαμβάνεται δυο φορές (86,23-24 και 88,7): οι ύψες έχουν σκοτεινό μέλλον σ' αυτό το κείμενο. Και δεν είναι τυχαίο που την παρομοίωση την κάνει και τις δύο φορές ο Ντάνας, ο γαμπρός της Αρετώσ, δηλαδή ακριβώς ένας άντρας που έχασε τη γυναίκα του νιόνυμφη και το νεογέννητο παιδί του.

Τα προηγούμενα τμήματα (6-8) περιέχουν ανώδυνες σκηνές, με αρκετή φλυαρία εκ μέρους των προσώπων και του αφηγητή. Το επεισόδιο του Αγκούτσα, στο οποίο αφιερώνεται ολόκληρο το όγδοο τμήμα (84,16-85,32), αποτελεί άσκοπη παρένθεση. Ενδιαφέρον παρουσιάζει όμως αυτό το γραφικό και περιθωριακό (Μποέμ;) πρόσωπο, επειδή, πέρα από την εξωτερική εμφάνισή του, θυμίζει κρυπτογραφικά τον ίδιο τον Παπαδιαμάντη.

Το όνομα Αγκούτσας είναι ασυνήθιστο. Αγκούτσα λέγεται συνήθως ένα μακρύ ραβδί για το μάζεμα φρούτων ή για τη σύλληψη προβάτων

από τον λαιμό<sup>22</sup>. Η έννοια αυτή δεν παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Αλλά η λέξη θυμίζει ίσως την αγγούσα, και πολύ περισσότερο την Αυγούστα, ηρωίδα των Έμπόρων τῶν Ἐθνῶν και πρόσωπο που συγγενεύει πολύ με τον Παπαδιαμάντη. Ωστόσο, το κύριο κλειδί βρίσκεται στο μεταγενέστερο και αποτυχημένο διήγημα «Ἐπιμηθεῖς εἰς τὸν βράχον» (4,583-590), όπου ένας βοσκός προσάπτει επανειλημμένως στον αφηγητή ότι δεν εξηγεί το νόημα των λειτουργικών κειμένων, λέγοντάς του χαρακτηριστικά: «Τί κρύβεις τὸ τάλαντον; [...] Τί σοῦ χρειάζονται τὰ τόσα γράμματα κ' οἱ ἀγκοῦτσες...;» (4,586,17-19)<sup>23</sup>. Το Γλωσσάριο του Τριανταφυλλόπουλου (4,699, στη λέξη) δίνει την εξής ερμηνεία: «Ψηφίο γραμμένο περίτεχνα· με μεταφορικότερη σημασία (στὸν πληθυντικό), ἡ κατάρτιση, ἡ μόρφωση». Είναι, ειρήσθω εν παρόδῳ, εκπληκτικό το γεγονός ότι ένας συγγραφέας, ξέροντας προφανῶς πως γράφει αδύνατο διήγημα, βάζει ένα πρόσωπο να προσάπτει στον αφηγητή ότι τα πολλά γράμματα που ξέρει δεν τον ωφελούν. Η αυτογνωσία του συγγραφέα Παπαδιαμάντη είναι πλήρης<sup>24</sup>.

Ο συσχετισμός του Αγκούτσα με τον Παπαδιαμάντη επιβεβαιώνεται και από άλλα δυο στοιχεία. Το επεισόδιο του Αγκούτσα γίνεται αφορμή να μας πληροφορήσει ο αφηγητής ότι η ὅλη ιστορία διαδραματίζεται τον Μάρτη (84,30). Η λεπτομέρεια δεν είναι χωρίς σημασία, δεδομένου μάλιστα ότι «Ἡ Γλυκοφιλοῦσα» είναι χριστουγεννιάτικο διήγημα. Ο Μάρτης είναι ο μήνας στον οποίο γεννήθηκε ο Παπαδιαμάντης και αποκτά, στα έργα όπου αναπτύσσεται η προσωπική μυθολογία του συγγραφέα, ὡπως «Ἡ Φαρμακολύτρια», έντονη συμβολική σημασία<sup>25</sup>. Εδώ, είναι βασικής σημασίας το ὅτι μια ιστορία θανάτου παιδιῶν και γυναικῶν, και ὅπου δεσπόζει η Παναγία, τοποθετεῖται το μήνα της γέννησης του συγγραφέα. Και τέλος, ο Αγκούτσας ζητά να του δώσουν τη Στέρφα, δηλαδή τη στεῖρα γίδα: «Ἄς εἶναι, μ' δίνεις τὴ Στέρφα. Καλὴ εἶναι καὶ ἡ Στέρφα» (85,28). Κι ἄλλος λοιπόν, μετὰ τον ὄσιο Ποιμένα, οπαδός της στειρότητας, που μνημονεύεται ἔτσι ἔμμεσα ἄλλη μια φορά ὡς εναλλακτικὴ λύση στο θάνατο των παιδιῶν<sup>26</sup>. Ἀσχετα με τη βασική του συγγένεια με ὀρισμένους ἥρωές του ἢ με τον αφηγητή, ο Παπαδιαμάντης ἀρέσκειται να

22. Βλ. το Λεξικό του Δημητράκου, στη λέξη.

23. Βλ. και 589,13-23 και 590,8-10.

24. Τα σχόλια του παπά: «Ὅλα εἶν' ἐξηγημένα· ὅλα τὰ ἔχει ἡ ἐκκλησία σὲ ἀπλὴ γλῶσσα. Ἀλλὰ δὲν θέλουμε νὰ τ' ἀκοῦμε» (4,590,18-20), ἀκόμα κι αν κυριολεκτοῦν σ' ἕνα πρώτο επίπεδο, ἀποτελοῦν, στο ἐπίπεδο που μας ἀπασχολεῖ ἐδῶ, μια ἀπό τις πάμπολλες ἐκλογικεύσεις-ἀλλοθι που βρῖθουν στο ἔργο του Παπαδιαμάντη.

25. Βλ. G. Saunier, «Για τὴ “Φαρμακολύτρια”...», ὁ.π., 152-153.

26. Το πιο χαρακτηριστικὸ παράδειγμα εἶναι «Ἡ θητεία τῆς πενθερᾶς», που προηγείται ἀμέσως τῆς Φόνισσας στο ἔργο του Παπαδιαμάντη.

υποδύεται μικρούς ρόλους στα έργα του – όπως ο Alfred Hitchcock στις ταινίες του – όχι όμως άσκοπα και χωρίς συμβολικό νόημα, όπως φαίνεται σαφώς εδώ από τα πρόσωπα της Αλεξανδρώς και του Αγκούτσα.

Στο έβδομο τμήμα ξαναεμφανίζεται και η θεια-Αρετώ. Κινείται άνετα ανάμεσα στους άντρες και με τον παπά, ενώ οι γυναίκες δεν έχουν ξεχάσει την πράξη της, και τη λένε «ή χρονίστρα», «ή άχρόνιαστη», ή ακόμα «ή χρονιάρα» (78,33-79,2). Η ίδια δεν φαίνεται να αισθάνεται τύψεις, αντίθετα με την... ομότεχνή της, τη Σοφούλα του διηγήματος «Θάνατος κόρης». Λαμβάνει μέρος μάλιστα στη συζήτηση για την παρακμή της ευλάβειας, και δογματίζει: «Οί παλιοί, οί πρωτινοί, ήταν άνθρωποι, εἶπεν ἐπιβεβαιωτικῶς ἡ θειὰ τ' Ἀρετῶ» (84,6-7). Δεν μπορεί κανείς να μη παρατηρήσει πως εκφράζει εδώ μια γνώμη που τη διατυπώνει επανειλημμένως ο ίδιος ο Παπαδιαμάντης. Ίσως πρόκειται για αυτοειρωνεία, όπως συμβαίνει χωρίς καμιά αμφιβολία στο διήγημα «Τὰ μαῦρα κούτσουρα» (4, 459-479), με τους λόγους του κυρ-Φραγκούλη του Φραγκούλα, αστείου προσώπου που τον ειρωνεύονται οι άλλοι<sup>27</sup>. Πιθανότερο είναι ότι υπάρχει σιωπηρή ταύτιση του Παπαδιαμάντη και με την Αρετώ, όπως και με την κόρη της την Αλεξανδρώ, με τον θύτη όπως και με το θύμα. Η ίδια διπλή ταύτιση υπάρχει άλλωστε και στη «Φόνισσα».

Παρ' όλ' αυτά, όλο το τέλος της Γλυκοφιλούσας παραμένει λογοτεχνικά αδύνατο. Όπως διάφορα άλλα χριστουγεννιάτικα διηγήματα, από «Τὸ Χριστόψωμο» στη «Συντέκνισσα», «Ἡ Γλυκοφιλοῦσα», που δημοσιεύθηκε στην Ακρόπολη των 25-28 Δεκεμβρίου του 1894, διηγείται μια ιστορία θανάτου παιδιών. Στην ίδια Ακρόπολη της Πρωτοχρονιάς του 1895 θα δημοσιευθεί το «Πατέρα στὸ σπίτι!», όπου πάλι πεθαίνουν παιδιά. Αντιθέτως, πάντα στην Ακρόπολη της 6ης Ιανουαρίου του 1894 ο Παπαδιαμάντης είχε δημοσιεύσει το «Φῶτα - Ὀλόφωτα», τη μόνη λογοτεχνικά πετυχημένη αφήγηση της σωτηρίας από τον κίνδυνο της αβύσσου.

Και στη «Γλυκοφιλοῦσα» φαίνεται πως επιχείρησε να διηγηθεί τη σωτηρία. Η προσπάθεια είναι ελάχιστα πειστική και, εν πάση περιπτώσει, όπως παρατήρησα και παλαιότερα, «σώζονται οἱ ἄντρες καὶ οἱ κατσίκες, πεθαίνουν τὰ γυναικόπαιδα»<sup>28</sup> – ἕνας ἄντρας, διόρθωσε ο Ν. Δ. Τριαντα-

27. Πρβ. τα λόγια του (4,4729-17), ειδικά: «Ὅσοι μᾶς ἔρχονται ἀπὸ τὶς Βλαχίες, κι ἀπὸ ἄλλα μέρη, ἔμαθαν ἐκεῖ ἄλλα καμώματα καὶ ἄλλους τρόπους», κτλ., με τα σχόλια του αφηγητή της Φόνισσας με αφορμή την περιπέτεια της Μαρούσας (3,480-481). Το όνομα Φραγκούλης του Φραγκούλα είναι ιδιαίτερα φορτισμένο με νόημα – όπως και τ' όνομα της Φραγκογιαννούς – σε σχέση με τον συγγραφέα. Βλ. παρακάτω τμήμα 4, «Ἄσφαλτος».

28. Σε βιβλιοκρισία του βιβλίου της Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές...*, ό.π., Διαβάζω 184 (3.2.1988) 87.

φυλλόπουλος!<sup>29</sup>. Όλο το βάρος βρίσκεται στο πρώτο μέρος του διηγήματος, με την ανάπτυξη της φαντασίωσης, που κορυφώνεται με την εικόνα της *ἀμφίσημης* Παναγίας, προστάτιδος και φόνισσας, και με την κατάφωρη διαστρέβλωση του θείου λόγου από τον αφηγητή. Προσπάθησε ύστερα ο Παπαδιαμάντης, στη συνέχεια του διηγήματος, ν' ανατρέψει, να εξορκίσει την εωσφορική, εφιαλτική και δυσβάσταχτη για τον ίδιο φαντασίωσή του, αλλά χωρίς πολλή λογοτεχνική επιτυχία, επειδή προφανώς δεν πίστευε ο ίδιος στο εγχείρημά του.

## 2. «Ὁ Καλόγερος»

Το διήγημα αυτό (2,315-342) είναι πάλι άνισο, ή μάλλον ανομοιογενές ως κείμενο. Περιέχει συγκλονιστικές σκηνές και οπτασίες, δίπλα σε ατελείωτες και εξαιρετικά οχληρές θεωρητικές συζητήσεις για εκκλησιαστικά θέματα, που εξηγούν και τον υπότιτλο «Μικρὰ μελέτη». Η όλη ιστορία έγκειται στο δίλημμα του καλόγερου Σαμουήλ, που διστάζει να επιστρέψει στο μοναστήρι του, και ο βιαστικός αναγνώστης μπορεί να έχει την εντύπωση ότι οι επαφές του Σαμουήλ με τις γυναίκες αντιπροσωπεύουν τον πειρασμό, και οι συζητήσεις τη συνειδήσή του και τον εκκλησιαστικό κανόνα. Η πραγματικότητα είναι πιο διαφοροποιημένη.

Οι θρησκευτικοί λόγοι και στοχασμοί είναι δυσανάλογα ανεπτυγμένοι. Καλύπτουν τις σελίδες 316-319, 320-326 και 328-329, δηλαδή συνολικά πάνω από 12 σελίδες, ενώ το όλο διήγημα μόλις φτάνει τις 27 σελίδες: σχεδόν το μισό κείμενο. Οφείλονται εν μέρει στον ίδιο τον Σαμουήλ, αλλά ως επί το πλείστον στον κυρ Γιάννη τον Μανάφτη και στον αφηγητή. Αλλά έχουν μεταξύ τους πολύ μεγάλες διαφορές.

Όλοι οι λόγοι του κυρ-Γιάννη, είτε τους απευθύνει στον Σαμουήλ είτε δογματίζει περί γάμου μέσα σε παρέα από ομοϊδέατες του, έχουν ως κοινό σημείο ότι τείνουν να κατηγορήσουν, να ενοχοποιήσουν τον Σαμουήλ για την απουσία του από το μοναστήρι και για την κοσμική ζωή του. Αντιθέτως, οι στοχασμοί του Σαμουήλ (327,8-328,16) και τα σχόλια του αφηγητή που τα διαδέχονται (328,17-330,2) τείνουν να τον αθώωσουν και να τον κρατήσουν μακριά από το μοναστήρι: ο Σαμουήλ, «έν συνειδήσει συγκρίνων τὸν ἑαυτὸν του μὲ τοὺς ἱερεῖς [...] τὸν ἔβλεπεν ἑκατοντάκις καλύτερον» (328,14-16), και ο φιλιππικός του αφηγητή που ακολουθεί αφήνει να εννοηθεί ότι, για να υποχρεωθεί ο καλόγερος να επιστρέψει στον Άθωνα, θα έπρεπε προηγουμένως, ούτε λίγο ούτε πολύ, να διορθωθεί η έκλυση της Εκκλησίας της Ελλάδος και ενδεχομένως να

29. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Αναφετικός...», ό.π., 137-138.

αποσυρθεί το αυτοκέφαλόν της! Υπάρχει άλλωστε, τουλάχιστο σ' αυτό το σημείο, πλήρης αλληλεγγύη του Σαμουήλ και του αφηγητή, ή μάλλον του συγγραφέα, που ομολογεί: «τίς συγγραφεὺς ὑπῆρξεν ὅστις δὲν ὑποκατέστησεν ἐνίοτε ἑαυτὸν εἰς τὰς σκέψεις τοῦ ἥρωός του;» (329,25-26). Το επιχείρημα της έκλυσης των εκκλησιαστικῶν ηθῶν για τη δικαιολόγηση της μη επιστροφῆς ενός καλόγερου στο μοναστήρι του, μπορεί να φανεί αδύνατο, συζητήσιμο ή ακόμα και κακόπιστο, παίζει όμως (ή, πιο σωστά: έχει σκοπό να παίξει) κάποιο ρόλο στην απόφαση του Σαμουήλ. Το ὄλο επεισόδιο – οι συλλογισμοί του Σαμουήλ και του συγγραφέα – δεν έχει εξάλλου τόσο μεγάλη έκταση (3 σελ.) και διατηρεῖ, σε ορισμένες περιγραφές, κάποιο λογοτεχνικό χαρακτήρα, ὡστε η παρουσία του να μη φαίνεται ἄτοπη μέσα σε διήγημα.

Δε συμβαίνει καθόλου το ίδιο με τον φλύαρο και επιθετικό θεωρητικό λόγο περί γάμου και καλογοερικῆς ζωῆς του κυρ-Γιάννη. Ο λόγος αυτός, επειδὴ εκφωνεῖται στην ταβέρνα, ἐν ἀπουσία του Σαμουήλ, δεν πρόκειται να παίξει κανένα ρόλο στην εξέλιξη της ιστορίας – ἀν και ο ἀναγνώστης ἔχει ἴσως λόγους να υποθέσει πως ο Σαμουήλ τον ἔχει ἀκούσει σε ἄλλες περιστάσεις – και γι' αὐτό ἀποτελεῖ πραγματικὰ ξένο σῶμα μέσα στο ἔργο. Ἀλλὰ τα κύρια χαρακτηριστικά του, ἐκτός ἀπὸ το μάκρος του, εἶναι η κακοπιστία και η ἀσυναρτησία.

Επικαλούμενος «τὸ ἀδέσμευτον τῆς θελήσεως, τὴν ἀπόλυτον ἐλευθερίαν τοῦ ἀτόμου» (323,23-24), ζητά να «μὴ θέλωμεν νὰ ἐπιβάλωμεν βίαν εἰς τοὺς ἀνθρώπους» (323,30-31), για να τους υποχρεώσουμε να παντρευτοῦν. Ἀλλὰ ἀπαιτεῖ ἀπὸ την Πολιτεία «ν' ἀναγκάζη τοὺς καλογήρους [...] νὰ ἐπιστρέψωσιν εἰς τὰ μοναστήρια» (324,22-24). Δηλώνει ὅτι «ἡ μεγαλυτέρα αἰτία τῆς παρακμῆς τῶν μοναστηρίων εἶναι ἡ σκανδαλώδης ἀνάμειξις τῆς Πολιτείας καὶ τῶν κοσμικῶν προσώπων εἰς τὰ καλογηρικὰ πράγματα» (325,9-12), ἀλλὰ, ἀμέσως μετὰ, διατυπώνει ἀσκαρδαμυκτὴ την ἀξίωση να ἐπέμβει η Πολιτεία για να ἀναδιοργανώσει τα μοναστήρια και να ἐπιβάλει σ' αὐτὰ αὐστηροὺς κανόνες (325,15-326,4) κ.ο.κ. Στην καλύτερη περίπτωση, οι ἀντιφατικὲς αὐτὲς ἀπαιτήσεις ἐξηγούνται μόνο ἀπὸ μια ἀνομολόγητη πεποίθηση ὅτι η ἀνθρώπινη ἐλευθερία εἶναι μονοδιάστατη και δεν συμπεριλαμβάνει το δικαίωμα ν' ἀλλάξει κανεὶς γνώμη, και, ἀφετέρου ὅτι η ἐκκλησία εἶναι ο μόνος θεσμός που μετράει, ἐνῶ η Πολιτεία δεν μπορεί να εἶναι παρὰ το πειθῆνιο ὄργανό της, το *bras séculier* της, χωρὶς καμιά ἀνεξάρτητη ὑπόσταση.

Ορισμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα δείχνουν ὅτι οι ιδέες αὐτὲς και αὐτὰ τα σοφίσματα ἀντιπροσωπεύουν τη σκέψη του Παπαδιαμάντη, ἢ τουλάχιστο μέρος της σκέψης του: το μοτίβο της γενικῆς παρακμῆς («Καὶ τί δὲν ἐξέπεσεν; Ὅλοι οἱ παλαιοὶ θεσμοὶ εἶναι καλοὶ, ὄλους τοὺς

ἐνόθευσεν ἢ ἀμάθεια καὶ ἢ κακία», 324,15-17), το μοτίβο των δυσκολιών του ἑγγαμου βίου, αυτό που ονομάζει αλλού «τὰ βάσανα τοῦ κόσμου» («Τάχα ἀπαντᾶτε πολλοὺς ἑγγάμους νὰ εἶναι εὐχαριστημένοι ἀπὸ τὴν τύχη των;», 323,31-32), κτλ.

Ωστόσο, μια σειρά από γεγονότα, μέσα στην ιστορία, διαφοροποιούν αισθητά αυτή τη σχέση.

Το πρώτο είναι διαφορούμενο. Ο Παπαδιαμάντης φρόντισε να παρουσιάσει τον κυρ-Γιάννη ως εκ διαμέτρου αντίθετο προς τον εαυτό του και προς τα γνωστά χαρακτηριστικά του προσώπου του και των πεποιθήσεών του. Ο κυρ-Γιάννης είναι επιγραμματικά ό,τι δεν είναι ή και ό,τι μισεί ο συγγραφέας: «εὐτραφῆς, πρῶν ἔμπορευόμενος, μετρίως εὐπορος, ἑγγαμος καὶ πατὴρ τέκνων» (316,19-20). Αυτό μπορεί να ερμηνευτεί αντιφατικά, είτε ως θέληση αποστασιοποίησης είτε, αντιθέτως, ως ἄλλοθι, ως μάσκα του συγγραφέα. Εξίσου διαφορούμενες είναι οι κρίσεις που εκφέρει ο παντογνώστης αφηγητής για το πρόσωπο αυτό. Πριν δηλώσει ότι «Ἐκ φύσεως δὲ δὲν ἔστερεῖτο καὶ κρίσεως ὀρθῆς» (322,15-16) – ἄρα πριν υιοθετήσει σιωπηρά τις απόψεις του – σχολιάζει περιπαικτικά την προσποιητή του σεμνότητα, δημιουργώντας έτσι μια απόσταση: «Εἶναι ἀληθὲς ὅτι ἐγνώριζεν εἴπερ τις καὶ ἄλλος τῆς εἰρωνικῆς μετριοφροσύνης τὰ θέλητρα» (322,10-12).

Τα υπόλοιπα στοιχεία επιβάλλουν την αποστασιοποίηση.

Ο λόγος του Μανάφτη όχι μόνο δεν ακούγεται από τον Σαμουήλ, αλλά είναι μέχρι ενός σημείου εκτός θέματος, μια και ο Σαμουήλ δε σκέφτεται ούτε στιγμή τον γάμο – όπως ἄλλωστε «ποτὲ δὲν εἶχε περάσει ἀπὸ τὸν νοῦν (τῆς Τασούς) ὅτι ἦτο δυνατόν “νὰ τὰ πετάξῃ” ὁ πάτερ Σαμουήλ» (334,29-30) για να παντρευτεί μια από τις κόρες της – και αποστρέφεται μάλιστα ο Σαμουήλ, όπως τους αποστρέφεται και η Τασού, τους καλόγερους που παντρεύτηκαν (334,4-335,3).

Η στάση του Μανάφτη είναι ουσιαστικά παράλληλη μ' εκείνη της γειτόνισσας, της κυρα-Κώσταινας που, «ἀγαπῶσα τὴν κακολογίαν» (315,11-12), έχει ονομάσει «παπαδιές» την κυρία Τασού και τις κόρες της, που συναναστρέφεται ο Σαμουήλ. Τον παραλληλισμό επιβεβαιώνει ο αφηγητής, χρησιμοποιώντας την ίδια λέξη για να χαρακτηρήσει τον Γιάννη και την παρέα του: «ἐκακολόγουν τοὺς ἱερεῖς, τοὺς ψάλτας, τοὺς ἐπιτρόπους καὶ πρὸ πάντων τοὺς ἀρχιερεῖς» (321,14-15). Τον επιβεβαιώνει και ο διάλογος των δυο προσώπων στο τέλος του διηγήματος, όταν ο κυρ-Γιάννης αναζητά τον Σαμουήλ που έχει ἤδη αναχωρήσει για το μοναστήρι (340,8-342,3). Σ' αυτή τη σκηνή είναι ολοφάνερη η κακεντρέχεια του Μανάφτη, που υποθέτει πως ο καλόγερος είναι μεθυσμένος. Η σκηνή αυτή, η τελευταία της ιστορίας, αφού το ὑστατο τμήμα του κειμένου, που διηγείται



την αναχώρηση του Σαμουήλ, αποτελεί «ανάληψη», έχει ως αποτέλεσμα την οριστική γελοιοποίηση του κυρ-Γιάννη.

Αλλά το αποφασιστικό στοιχείο είναι, αν και φανερό, σχεδόν κρυπτογραφικής φύσεως. Τ' όνομα Μανάφτης θυμίζει μεν τον μανάβη, επάγγελμα συμπαθητικό κι όμως, από την εποχή του Αριστοφάνους, αντικείμενο περιφρόνησης και διακωμώδησης, θυμίζει ίσως και τα «μαναφούκια» (μηχανοραφίες) των γυναικών, που αναφέρει συχνά ο Παπαδιαμάντης· πολύ περισσότερο όμως πρέπει ν' αναλυθεί ως: μ' *ανάφτεις*, δηλαδή μ' ερεθίζεις, με κάνεις και θυμώνω. Ακόμα ακριβέστερα η λέξη *ανάπτης* ερμηνεύεται από το Λεξικό του Δημητράκου ως: «ό ερεθίζων, ἐξάπτων εις στάσιν, ταραξίας, δημεγέρτης», με παραπομπή μάλιστα στον Γρηγόριο τον Ναζιανζηνό. Ο κυρ-Γιάννης λοιπόν, με τον επιδεικτικό και προκλητικό δογματισμό του, όχι μόνο δεν εκφράζει ιδέες υποφερτές για τον ίδιο τον αφηγητή, αλλά ενδέχεται και να τηρεί στάση όχι ακριβώς ορθόδοξη.

Είναι ν' απορεί κανείς γιατί ο Παπαδιαμάντης αισθάνθηκε την ανάγκη να προβάλλει τόσο πολύ αυτό το πρόσωπο, βάζοντάς το να εκφράσει διεξοδικά τις απόψεις του, για να το υπονομεύσει κρυφά με χίλιους τρόπους. Η απάντηση δεν πρέπει ν' αναζητηθεί στον χώρο της λογικής. Η θρησκεία του Παπαδιαμάντη είναι, και δεν μπορεί να μην είναι, απολυταρχική, τυραννική, ψυχαναγκαστική, επειδή αποτελεί τον πατρικό κανόνα, το μοναδικό καταφύγιο απέναντι στη μητρική άβυσσο. Και πράγματι, όπως θα φανεί παρακάτω, η αντιμετώπιση της μητρικής άβυσσου είναι το κύριο θέμα του διηγήματος. Προτού τη διηγηθεί, ο Παπαδιαμάντης στήνει απεγνωσμένα το φράγμα του πατρικού κανόνα και φροντίζει μάλιστα να του δώσει ακραία μορφή, πέραν κάθε λογικής και κάθε λογοτεχνικής έγνοιας, αλλά ταυτόχρονα, αφού αυτό το οικοδόμημα αντιφάσκει προς τις ενδόμυχες παρορμήσεις του, με τον προσωπικό του μύθο, πάνω στο οποίο εδραιώνεται το πιο αξιόλογο μέρος του έργου του, δεν μπορεί παρά να τον υπονομεύσει με τον άλφα ή τον βήτα τρόπο.

Το πραγματικό βάρος του διηγήματος πέφτει λοιπόν αλλού: όχι στις θεωρητικές συζητήσεις, αλλά στην προσωπική εμπειρία του Σαμουήλ. Δεν πρόκειται εδώ, ή δεν πρόκειται μόνο, για λογοτεχνική αξιολογική κρίση: οι οχληρές παρατηρήσεις του Μανάφτη εξοργίζουν μόνο τον Σαμουήλ, και δεν παίζουν κανένα ρόλο στην απόφασή του (αν μπορεί να ονομασθεί αυτή απόφαση), και ο θεωρητικός λόγος του δεν ακούγεται καν από τον ενδιαφερόμενο και πέφτει στο κενό. Η τελική σκηνή, με τη μάταιη αναζήτηση του ήδη απόντος Σαμουήλ, δείχνει ξεκάθαρα ότι το δράμα παίχτηκε ερήμην του Μανάφτη.

Πάνω στην εμπειρία του Σαμουήλ πρέπει λοιπόν να στραφεί τώρα η προσοχή.

Είναι γνωστές οι σχέσεις της ιστορίας με τα προσωπικά βιώματα του Παπαδιαμάντη<sup>30</sup>. Υπενθυμίζονται απλώς εδώ ορισμένα βασικά γεγονότα. Πρότυπο του Σαμουήλ υπήρξε ο καλόγερος Νήφων, κατά κόσμον Νικόλαος Διανέλος, που είχε φέρει τον Παπαδιαμάντη στο Άγιον Όρος το 1872, εγκατέλειψε αργότερα το μοναστήρι του και ζούσε στην Αθήνα ως καντηλανάφτης, συγκατοικούσε με τον Παπαδιαμάντη, στον οποίο edίδεξε πολλά για την ψαλτική και για το τυπικό, δεν επέστρεψε ποτέ στο Άγιον Όρος και πέθανε αλκοολικός στην Αθήνα το 1891. Το διήγημα δημοσιεύθηκε στην *Εφημερίδα των 24-29/2/1892*.

Τ' όνομα του ήρωα, Σαμουήλ, είναι, όπως συμβαίνει κατά κανόνα στο έργο του Παπαδιαμάντη, έντονα συμβολικό. Ο προφήτης Σαμουήλ, ο τελευταίος Κριτής, είναι εκείνος που έκανε τον Δαβίδ βασιλιά. Ήταν άρα πνευματικός του πατέρα, όπως ακριβώς και ο Νήφων για τον συγγραφέα, σιωπηρά ταυτισμένο με τον Δαβίδ σ' ολόκληρο το έργο του<sup>31</sup>. Ο Δαβίδ μνημονεύεται άλλωστε δυο φορές στο διήγημα, πάντα μέσα από τις σκέψεις του Σαμουήλ. Πρώτη φορά, με αφορμή τους επιτρόπους: «Κατήνησαν δὲ νὰ περιφρονήσωσι τὸ θεόπνευστον βιβλίον τοῦ ἱεροῦ Ψαλμωδοῦ, κακοδοξία ἦτις, καὶ ἂν εἶχαν ὅλας τὰς ἀρετάς, ἤρκει αὐτὴ μόνη νὰ τοὺς ἀπολέσῃ» (328,11-13) – δήλωση που δίνει το μέτρο της σημασίας όχι μόνο της παρουσίας του Δαβίδ, αλλά και του συμβολισμού του ονόματος Σαμουήλ, και της σχέσης του με τον ψάλτη συγγραφέα. Ο Δαβίδ εμφανίζεται, έπειτα, μέσα στις αναμνήσεις από το μοναστήρι: «καὶ ἐνθυμείτο τοὺς στίχους τοῦ Ἀμώμου» (330,28). Η επιλογή της τελευταίας αυτής ονομασίας, σ' ένα κείμενο όπου κρίνεται η αθωότητα του ήρωα, και έμμεσα του συγγραφέα, δεν είναι βέβαια τυχαία. Επιπλέον, προτού μετονομασθεῖ σε Σαμουήλ, ο ήρωας λεγόταν «Σπυρίδων (ἢ Σωτήριος, ἢ Στυλιανός, ἢ Σταμάτιος)» (332,1-2). Από τα ονόματα αυτής της σειράς, τα δύο συνδέονται λογοτεχνικά με τον Παπαδιαμάντη: το Σωτήριος υπονοεί τον Εμμανουήλ, ταυτισμένο με τον αφηγητή της «Φαρμακολύτριας», και ο Σταμάτιος είναι μόνιμος alter ego του αφηγητή<sup>32</sup>. Ο Σαμουήλ λοιπόν δεν ανταποκρίνεται μόνο στον Νήφωνα, πνευματικό πατέρα και καθοδηγητή του ανθρώπου Παπαδιαμάντη, αντιπροσωπεύει και τον ίδιο το συγγραφέα, με τις αγωνίες και τους μύθους του. Αυτό επιβεβαιώνεται από τον εξαιρετικά προσωπικό, σωματικό χαρακτήρα της εμπειρίας του καλόγερου, ειδικά στην κρίσιμη βραδιά που καθορίζει το μέλλον του.

Αφορμή της όλης περιπέτειας είναι μια πάθηση των οφθαλμών: «εἶχεν

30. Βλ., π.χ., Άπαντα Α. Παπαδιαμάντη, έκδ. Γ. Βαλέτα, τ. 6, Αθήνα 1954, σσ. 228-235.

31. Βλ. G. Saunier, «“Η δίψα του Δαβίδ” και του Παπαδιαμάντη», ό.π., 250-253.

32. Βλ. G. Saunier, «Για το “Αμαρτίας φάντασμα”», ό.π., 506-507.

ἔλθει ἐκ τοῦ Ἁγίου Ὄρους διὰ νὰ ἰατρευθῆ ἐκ τῆς ὀφθαλμίας, ὑφ' ἧς ἔπασχε» (316,7-8). Ἡ προσβολή των ματιῶν συμβολίζει, ἀπό τον καιρό της αυτοτιμωρίας του Οιδίποδα, την προσβολή της σεξουαλικῆς σφαίρας, και μάλιστα τον ευνουχισμό, που θ' αποτελέσει και το κλειδί της ερμηνείας της υπόλοιπης ιστορίας. Ἡ πρωταρχική αυτή συμβολική μνεία του ευνουχισμού προηγείται χρονολογικά της ιστορίας της επαφῆς του Σαμουήλ με τις γυναίκες, και προδιαγράφει την ἐκβάσή της<sup>33</sup>.

Χάρη στο παιχνίδι των «αναλήψεων», το πρώτο πράγμα που παρουσιάζει ο αφηγητής ἀπό τη μοιραία βραδιά της Κυριακῆς εἶναι η ἐπιστροφή του καλόγερου στο κελί του, με «ἀλλόκοτόν τινα ἐντύπωσιν, ὡς γεῦσιν καὶ ὄσμῃν χύματος, εἰς τοὺς ῥώθωνας καὶ εἰς τὰ χεῖλη» (326,10-11). Συσχετίζει ο αφηγητής αυτή την αἴσθηση με τη δημιουργία του ἀνθρώπου στη Γένεση: «καὶ ἔπλασε Κύριος ὁ Θεὸς τὸν ἄνθρωπον χοῦν λαβῶν ἀπὸ τῆς γῆς ...» (326,12-13), σχολιάζοντας, για λογαριασμό του Σαμουήλ, ἢ και για δικό του, το ἐπιτρέπει ο ἐλεύθερος πλάγιος λόγος: «Καὶ ἡ γεῦσις ἄρα καὶ ἡ ὄσμῃ τῆς ἀνθρωπίνης σαρκὸς εἶναι ἀκόμη γεῦσις καὶ ὄσμῃ χύματος;» (326,14-15). Ἡ ἴδια ἡ αἴσθηση, και ο συσχετισμός της με τη σκηνή της Δημιουργίας εἶναι μεγαλειώδεις, και διατηροῦν, την πρώτη φορά που αναφέρονται, και μοιλονότι ο Σαμουήλ πλένει το στόμα του, κάποιον ἀόριστο χαρακτήρα, μεταξύ ζωῆς και θανάτου. Το πραγματικό τους νόημα, δηλαδή η οριστική και αποκλειστική σχέση της σάρκας με τον θάνατο, φαίνεται ἀργότερα, ὅταν ξανάρχεται το μοτίβο, μετὰ τις ἀναμνήσεις του Σαμουήλ ἀπὸ τη βραδιά: «Καὶ ὁ προκύπτων ἐκ τῆς μανθῆλας βόστρυχος τῆς κόμης τῆς τοῦ ἔψαυσε τὸ μέτωπον. Τόσον μόνον. Καὶ ὅταν ὁ καλόγερος ἀπῆλθεν εἰς τὸ κελλίον του, πλησίον τοῦ ναοῦ, εἶχεν εἰς τὸ πρόσωπον ἐπὶ πολλὴν ὄραν τὴν αἴσθησιν τῆς ἐπιψαύσεως τῆς σαρκὸς καὶ ὠσφραίνετο ὡς ὄσμῃν χύματος, ὡς ἐξ ἀνασκαφέντος τάφου πρὸς ἀνακομιδὴν ὀστῶν. Γῆ εἶ και εἰς γῆν ἀπελεύση. Καὶ αὐθορμήτως ἤρχισε νὰ πλύνῃ τὸ στόμα, τὸ πρόσωπον καὶ τὰς χεῖράς του. Καὶ ἔπλασεν ὁ Θεὸς τὸν ἄνθρωπον χοῦν λαβῶν ἀπὸ τῆς γῆς» (336, 14-21).

Ἀκολουθεῖ ἀμέσως ἡ μνεία της Κόλασης: «Κόλασις ἐδῶ, Κόλασις κ' ἐκεῖ! Σκώληξ καὶ πῦρ αἰώνιον! Γέεννα! Κλαυθμὸς καὶ βρυγμὸς τῶν ὀδόντων!» (336,22-23). Το στοιχείο αυτό θα χρειασθεῖ και ἄλλη ἐξέταση ἀς σημειωθεῖ πρὸς το παρόν ὅτι, για τον χριστιανό, ἡ Κόλαση εἶναι ο αἰώνιος θάνατος και ὅτι ἐπομένως ὑπάρχει ἀπόλυτη συνέπεια ἀνάμεσα στα δύο συνεχόμενα μοτίβα, της γῆς και της Κόλασης.

Στην ιστορία της ἐμπειρίας του Σαμουήλ, την πρώτη, και σύντομη,

33. Ἀνάλογη ἀναφορά σε πάθηση των οφθαλμῶν θα βρεθεῖ και πάλι στο διήγημα «Ὁ αὐτοκτόνος».

εμφάνιση της αίσθησης του χώματος την ακολουθούν τρεις οπτασίες: μια εκτενής οπτασία-ανάμνηση<sup>34</sup> του μοναστηριού, και άλλες δύο που αποτελούν ερμηνείες της σκηνης με τις τρεις γυναίκες, που μόλις τελείωσε. Αλλά στην αφήγηση, την εμφάνιση αυτή την ακολουθούν σκέψεις για την αθωότητα του Σαμουήλ, που διατυπώνονται εναλλάξ από τον αφηγητή, από τον καλόγερο και ξανά από τον αφηγητή, με τον φιλιππικό του εναντίον των αρχιποιμένων (326,16-330,2).

Μόνο στο επόμενο τρίτο τμήμα του Β' μέρους του διηγήματος έρχεται η οπτασία του μοναστηριού. Φέρνει ευθύς εξαρχής το υφολογικό σημάδι της αγωνίας μπροστά στην απειλή της αβύσσου, την επανάληψη του ρήματος: «ἔβλεπεν, ἔβλεπε νοερώς τὸ Κοινόβιον του» (330,5). Ακολουθούν δύο εικόνες άμεσα συνδεδεμένες με τον θάνατο: «τοῦ μοναχοῦ ἔσταυρωμένου» (330,18) και της νεκρωσίμου ακολουθίας. Το αίσθημα του θανάτου διασκεδάζουν παροδικά τα ηδονικά λόγια του «Ἀμώμου»: «Ὡς γλυκέα τῷ λάρυγγί μου τὰ λόγια σου ...» (330,28-29), χωρίς ν' αλλάξουν το νόημα των εικόνων. Τη σκηνή της νεκρώσιμης ακολουθίας τη διαδέχονται, προφανώς συνειρμικά, οι αναμνήσεις του Σαμουήλ από την τελετή της κουράς του. Η σκηνή τελειώνει με την αφήγηση του πενιχρού γλεντιού που συμβολίζει τον εικονικό γάμο του καλόγερου: «οὗτος ἦτο ὁ μόνος γάμος, καὶ ἡ μόνη χαρὰ τοῦ μοναχοῦ ἢ ἐπίγειος» (332,6-7, υπογραμμίζει ο Παπαδιαμάντης). Σ' ὅλο το μάκρος του διηγήματος τα μοτίβα του γάμου (ἢ της επαφής με τις γυναίκες) και του θανάτου εναλλάσσονται. Σ' αυτό το σημείο, το επεισόδιο του μοναστηριού παραμένει σαν μετέωρο, δεν καταλήγει σε κανένα ρητό συμπέρασμα. Το τμήμα κλείνει με την απλή, ουδέτερη μνεία της βραδιάς που πέρασε ο Σαμουήλ με τις τρεις γυναίκες. Το ύφος είναι ήπιο, συμπονετικό. Και ο καλόγερος και οι γυναίκες χαρακτηρίζονται παράλληλα ως φτωχοί, με τη διπλή έννοια, του δόλιου και του πένητος: «ὁ πτωχὸς Σαμουήλ» (δυο φορές απανωτές, 332,10), «πτωχαὶ γυναῖκες» (332,20), «ὁ πτωχὸς νεωκόρος [...] ἐκ τοῦ πενιχροῦ μισθοῦ του» (332, 22-23).

Με το τρίτο μέρος του διηγήματος (Γ' 332,25) αρχίζει η ιστορία του πόθου και της ερωτικής επαφής. Η πρωτοβουλία ανήκει φυσικά στις γυναίκες, και επειδή ως γυναίκες δεν μπορούν να μη ταυτίζονται με τον πειρασμό, και επειδή ως Αθηναίες δεν έχουν «προλήψεις» (332,28, υπογραμμίζει ο Παπαδιαμάντης), άρα αντιπροσωπεύουν και άλλη όψη του κακού, τον μοντερνισμό. Η μητέρα έχει μεν καλές προθέσεις: «ἡ παρῆλιξ γυνή [...] εἰλικρινῶς τὸν ἐλυπεῖτο, καὶ τὸν εἶχε πονέσει, ὡς ἔλεγε. Ποτὲ

34. Ο διπλός χαρακτήρας του επεισοδίου δηλώνεται ρητά από τον αφηγητή: «Μετὰ τὴν πρώτην ὀπτασίαν τῶν μοναστηριακῶν ἀναμνήσεων» (336,24).

δὲν εἶχε περάσει ἀπὸ τὸν νοῦν τῆς ὅτι ἦτο δυνατὸν “νὰ τὰ πετάξῃ” ὁ πατερ Σαμουήλ» (334,29-30). Εκείνη, ὁμως, προφέρει τὴ χαρακτηριστικὴ φράση τοῦ πειρασμοῦ: «ἔχασες τὰ νιάτά σου» (336,8). Ἀλλά πάνω ἀπ’ ὅλα, ἡ ἴδια ἡ παρουσία τῆς ἀποτελεῖ πειρασμό. Ἀπὸ τὴν πρώτη σελίδα τοῦ ἔργου, ὁ ἀφηγητὴς τὴν περιγράφει ὡς «κοκκίνη, στρογγύλη, ὄχι πολὺ ἐρρυτιδωμένη ἀκόμη» (315,8). Αὐτοὶ οἱ χαρακτηρισμοί, παραλλαγμένοι ποικιλοτρόπως: «μὲ κόκκινον πρόσωπον, ὄχι πολὺ ζαρωμένη» κτλ., ἐπαναλαμβάνονται ἐννιά φορές, ὅλο καὶ πιο συχνά, μέσα στο κείμενο<sup>35</sup>, ὡς ἔμμονη, ψυχαναγκαστικὴ ὀπτασία, ἀνάγλυφη εἰκόνα τοῦ πειρασμοῦ.

Κατὰ τὴν κρίσιμη σκηνή, ἀν καὶ παίζουν ρόλο καὶ ἄλλα μέρη τοῦ σώματος τῶν δυο κοριτσιῶν: «εἶχε τὰς ὠλένας γυμνὰς μέχρι ἀγκῶνος [...] ἐφαίνετο γυμνὸς ὁ τράχηλός τῆς καὶ μέρος τοῦ στήθους τῆς» (334,8 καὶ 11), ὁ πόθος ἐστιάζεται πάνω στο στόμα, τόσο τοῦ Σαμουήλ ὅσο καὶ τῶν τριῶν γυναικῶν: «Ἐκοίταζε τὰ χεῖλη δι’ ὧν ἐξήρχοντο αἱ λαλιαί, τὰ ἐκοίταζεν ὡς νὰ ἤθελε νὰ ροφήσῃ τὰς λέξεις καὶ νὰ γλείψῃ καὶ τὰ χεῖλη, ἐξ ὧν ἀπέρρεον» (333,35-37). Το φαινόμενο ἐπεκτείνεται, σὰν μετωνυμικά, στο πρόσωπο, εἰδικά στα μάγουλα, καὶ στὴν πνοή, γιὰ τὰ ὁποῖα παρατηρεῖται ἡ ἴδια διαλεκτικὴ: «Διατί ἄρα ἡ παρήλιξ γυνὴ μὲ τὰς κοκκίνας παρειὰς ἐπῆγε τόσον σιμὰ εἰς τὸν καλόγηρον; [...] Καὶ ἡ πνοὴ τῆς εὐσάρκου παρήλικος τοῦ ἔκαιε τὴν παρειάν ...» (336,8-9 καὶ 14). Καὶ ὅταν ὁ Σαμουήλ ἐπιστρέφει στο κελλί του, «ἤρχισε νὰ πλύνῃ τὸ στόμα, τὸ πρόσωπον καὶ τὰς χεῖράς του» (336,20-21).

Τὸ ἄλλο βασικὸ στοιχεῖο ποῦ διέπει ὅλο τὸ ἐπεισόδιο εἶναι ἡ μεταμόρφωση. Το φαινόμενο αὐτὸ ἀναπτύσσεται προοδευτικά. Στὴν ἀρχὴ μεταμορφώνονται τὰ δυο κορίτσια στα μάτια τοῦ Σαμουήλ· τὰ λόγια τους πρῶτα, ἐπειτα οἱ ἴδιες: «Τοῦ ἐφαίνετο ὅτι αἱ λέξεις ἐκεῖναι εἶχαν σημασίαν ἄλλην, ἄρρητον, ὄχι τὴν ἐκφραζομένην, τὴν κοινήν [...] Αἱ δύο ἀδελφαὶ ἐφαίνοντο σχεδὸν ὡραῖαι [...] ὅλα συνέτεινον εἰς τὸ νὰ φαίνωνται ἄλλαι, ἀγνώριστοι» (333,37-38 καὶ 334,1 καὶ 7). Οἱ χαρακτηριστικὲς λέξεις ἄλλην, ἄλλαι, δηλώνουν τὴν εἰσοδο τῶν κοριτσιῶν στὴ σφαῖρα τῆς ἐτερότητας, δηλαδή στὴ σφαῖρα τοῦ ἔρωτα, καὶ φυσικά τῆς ἀμαρτίας: «ἐφαίνετο γυμνὸς ὁ τράχηλός τῆς» κτλ. (334,11). Στὴ μέση τοῦ ἐπεισοδίου ἀναφέρονται μὲ «ἀνάληψη» δύο περιπτώσεις παντρεμένων καλόγερων. Στὴν πρώτη, ἡ μητέρα τῆς νύφης γίνεται κ’ ἐκεῖνη ἄλλη γιὰ τὴν Τασοῦ: «ἡ γυνὴ ἐκεῖνη τῆς ἐφαίνετο ἄλλη, ὡς νὰ ἤλλαξεν ὑπόστασιν, ὡς νὰ μὴν ἦτο ἡ ἴδια πλέον» (335,7-8). Στὴν ἐπόμενη, ἀν καὶ λείπει ἡ λέξις ἄλλος, ἐξυπακούεται ἡ ἐτερότητα τοῦ Συμεῶν, ποῦ κυριεύτηκε ἀπὸ «τὸ πονηρὸν πνεῦμα», τὸν Ἄλλο: «Τί ἐπαθες, πάτερ Συμεῶν; Σὲ καλὸ σου! Τί σοῦ ἤρθε,

35. Βλ. καὶ 318,33 / 332,18 / 332,30 / 333,26 / 333,32 / 334,28 / 336,9 / 336,14.

βρὲ ἀδερφέ;» (335,17-18). Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τ' όνομα Συμεών έχει την ίδια δομή με τ' όνομα Σαμουήλ.

Σ' αυτό το σημείο γίνεται η επαφή του Σαμουήλ με την Τασού, η εσπευσμένη φυγή του καλόγερου και η πρώτη εμφάνιση της φράσης: «Κόλασις ἐδῶ, Κόλασις κ' ἐκεῖ!» (336,22).

Ακολουθούν, στο κελλί του Σαμουήλ, οι τρεις οπτασίες του. Αναφέρεται σύντομα η πρώτη, με τις αναμνήσεις από το μοναστήρι – που την έχει περιγράψει διεξοδικά παραπάνω ο αφηγητής – και περιγράφονται οι άλλες δύο, που βασίζονται σχεδόν αποκλειστικά σε μια αλυσίδα από μεταμορφώσεις.

Πρώτη μεταμορφώνεται η γριά Τασού. Ξέρουμε, από την περιγραφή της προηγούμενης σκηνής, ότι η γυναίκα πλησίασε τον Σαμουήλ «ἴσως [...] διὰ τὴν προασπίση τὰς κόρας τῆς [...] Ἄλλ' ἡ ἄσπις ἦτο ἔμφυχος καὶ εἶχε σάρκα καὶ αἷμα» (336,10-12). Στην καινούρια φάση, στην οπτασία, «Ἡ γραῖα, ἡ ἀγωνιζομένη τὴν προασπίση τὴν ἀρετὴν τῶν, ἐγένετο τότε διὰ μᾶς, διὰ τὸν πτωχὸν καλόγηρον, ἄσπις καὶ βασιλίσκος, ὠρθοῦτο φοβερὰ, ὕψωνε τὴν κεφαλὴν, συνεστρέφετο, ἐσύριζε κ' ἐζήτει τὸν δαγκάση εἰς τὸ στόμα τοῦ [...] τὸ ὁποῖον ἀνέπνεεν ὄσμην χύματος κ' ἐπιψάσσεως σαρκός» (337,7-11).

Ἔστερα επέρχεται μεταμόρφωση των δύο κοριτσιών: «μετεμορφοῦντο ὅλως [...] μετεμορφοῦντο εἰς δράκοντας ἀπειλητικούς» (337,13 και 16-17).

Τέλος, πάλι η μητέρα τους μεταμορφώνεται: «ἡ γραῖα μετέβαλλε πάλιν μορφὴν, ἤνοιγε τὸ στόμα ὡς φρέαρ, τὰ μέλη τοῦ σώματός τῆς ἐξηλείφοντο, ἐγένετο ὅλη στόμα, στόμα χάσκον καὶ ἔτοιμον τὴν καταπίη. Αὐτὴ ἦτον ἡ πύλη τῆς Κολάσεως, κ' ἐκεῖναι οἱ δύο δράκοντες οἱ ἀγρυπνοῦντες μὴ τις τῶν ἀμαρῶν ἐξέλθῃ τῆς Γεέννης» (337,17-21).

Και στην τρίτη οπτασία, που διέπεται ολόκληρη από κινήσεις προς τα πάνω και προς τα κάτω, και όπου ο Σαμουήλ βλέπει «τὴν κλίμακα τὴν μυστικὴν» (337,23-24) πάνω από το στόμα της γριάς, που απειλεῖ να καταπιεῖ τους καλόγερους, γίνεται μια τελευταία μεταμόρφωση, της μίας κοπέλας σε δαιμόνιο.

Τότε επαναλαμβάνεται η φράση «Κόλασις ἐδῶ, Κόλασις κ' ἐκεῖ!» (338,7) και αναχωρεῖ ο Σαμουήλ για το μοναστήρι του.

Οι συγκλονιστικές αυτές σκηνές έχουν σπάνια ψυχολογική αληθοφάνεια. Το λογοπαίγνιο, που βασίζεται στην ομωνυμία της προστατευτικής ασπίδας και του επιθετικού φιδιού, π.χ., είναι χαρακτηριστικότερη των διαδικασιών του ασυνειδήτου.

Αλλά προπαντός οι οπτασίες του Σαμουήλ εκφράζουν με μοναδική παραστατικότητα γνωστές, θεμελιακές πανανθρώπινες φαντασιώσεις

και αγωνίες. Η εστίαση πάνω στο στόμα ανταποκρίνεται σ' αυτό που η ψυχανάλυση ονομάζει μετατόπιση προς τα επάνω. Το στόμα αντιπροσωπεύει δηλαδή, κατ' ευφημισμό, το αιδοίον. Και αν οι δράκοντες, στους οποίους έχουν μεταμορφωθεί τα δυο κορίτσια, ερμηνεύονται εδώ από τον αφηγητή με θεολογικό τρόπο, ως φύλακες της Γεέννης, συγγενεύουν τα μέγιστα με το άλλο ερπετό, το βασιλίσκο, που βγαίνει από το στόμα της γριάς και θέλει να δαγκάσει το στόμα του Σαμουήλ. Αναγνωρίζει κανείς εδώ την εμβληματική μορφή που η ψυχανάλυση ονομάζει φαλλική γυναίκα, ή, ακριβέστερα εδώ, φαλλική μάνα, που απειλεί να ευνουχίσει τον άντρα.

Η τελική μορφή της πρώτης οπτασίας, που εξακολουθεί να υπάρχει και στη δεύτερη, το φρέαρ, το χάσκον στόμα της Κόλασης, είναι η κατεξοχήν κλασική, αβάσταχτη φαντασίωση του ευνουχισμού, που προκαλείται από τη θέα του χαίνοντος γυναικείου αιδοίου. Η φαντασίωση αυτή είναι άλλωστε μοτίβο επαναλαμβανόμενο στο έργο του Παπαδιαμάντη. Ανάλογη, αν και αντίστροφη οπτασία (το στόμα του Άδη, που καταπίνει αμαρτωλούς, μεταμορφωμένο σε στόμα της αδερφής Αγάπης, που ξερνά δαίμονες) βλέπει ήδη στους Έμπορους τών Έθνων ο αδελφός Νεεμίας (1,334,7-335,3), ενώ στο διήγημα «Ο πολιτισμός εις τὸ χωρίον», ο ανάξιος πατέρας βλέπει επίσης στ' όνειρό του ότι πέφτει μέσα στο χάσκον στόμα της γυναίκας του<sup>36</sup>. Πολύ γενικότερα, ο παπαδιαμαντικός μύθος της αβύσσου, τουλάχιστο στην εφιαλτική φάση της καταβύθισης, έχει την ίδια ρίζα.

Αλλά και ο «οικογενειακός» μύθος του Παπαδιαμάντη δεν απουσιάζει από τον «Καλόγερο». Η γριά Τασού έχει την ιδιότητα της μητέρας. Τ' όνομά της την ταυτίζει με την Αγία Αναστασία, τη Φαρμακολύτριά, η οποία, στο ομώνυμο διήγημα, εμφανίζεται ως δίδυμη μορφή της «Ξαδέρφης Μαχούλας», μάνας-ερωμένης<sup>37</sup>. Σαν τη Μαχούλα, η Τασού μοιάζει πιο νέα από την πραγματική ηλικία της. Αυτό σημαίνει η επίμονη (9 φορές!) επανάληψη της έκφρασης: «ὄχι πολὺ ἐρρυτιδωμένη» και των παραλλαγών της. Αντίθετα με τη Μαχούλα, η Τασού έχει κόκκινο πρόσωπο – παίρνει μάλιστα «χρῶμα τρίγλης ζεστής» (333,31-32), την κρίσιμη στιγμή – ενώ η Μαχούλα, όπως και πολλές ανάλογες γυναικείες μορφές του Παπαδιαμάντη, συμπεριλαμβανομένης και της Γλυκοφιλούσας, έχει χλωμό πρόσωπο. Αλλά τη χαρακτηριστική αυτή ωχρότητα την αναλαμβάνά-

36. «Καὶ ἤδη ἐπέπλεεν ὡς ὑπεράνω ἀβύσσου χασκούσης νὰ τὸν καταπήη κάτωθεν, οἶαν ἐφαντάζετο τὸ στόμα τῆς συζύγου του...» (2,240,13-17). Ὑπ' αὐτῆ τη συγκεκριμένη μορφή, ἡ φαντασίωση ανταποκρίνεται σ' αὐτὸ που ὁ Geza Roheim ἀποκαλεῖ «βασικὸ ὄνειρο». Βλ. *The Gates of the Dream*, γαλλ. *Les Portes du Rêve*, Paris 1952, κεφ. 1,13-144.

37. Βλ. G. Saunier, «Για τὴ “Φαρμακολύτριά”...», ὁ.π.

νουν εδώ οι δυο κόρες της: «δύο νεάνιδες, ίσχναί, χλωμαί» (315,2), «τὰς δύο ὠχράς κόρας» (332,15-16), «τῆς μιᾶς [...] ἔλαμπε τὸ ὑπωχρον χρῶμα» (334, 2-3). Το πρόσωπο της ερωμένης διασπάται στον «Καλόγερο» σε τρεις γυναίκες, όπως διασπώνται συχνά, στο έργο του Παπαδιαμάντη, το πρόσωπο της κακῆς μάνας, η πατρική μορφή, κτλ.

Η επαφή με τη γυναίκα, ειδικότερα με τη μάνα-ερωμένη, καταλήγει στη φαντασίωση του ευνουχισμού, της μητρικής αβύσσου, της Κόλασης. Αλλά και το μοναστήρι αποτελεί Κόλαση: «Κόλασις ἐδῶ, Κόλασις κ' ἐκεῖ!». Η μεγίστη παρανόηση θα ήταν να ερμηνεύσει κανείς τη φράση αυτή ως: Κόλασις ἐπὶ τῆς γῆς (με την αμαρτία και τον πειρασμό), Κόλασις στον ἄλλο κόσμο. Οι αναμνήσεις του Σαμουήλ, η οπτασία του μοναστηριού, και η θέση τους μέσα στην αφήγηση, όπου εναλλάσσονται με τη σκηνή στο σπίτι των τριών γυναικών και με τις οπτασίες που ακολουθούν, δείχνουν σαφώς ότι το νόημα της φράσης είναι: Κόλαση ἐδῶ στον κόσμο η συνάντηση με τη γυναίκα, Κόλαση και το μοναστήρι.

Αυτό το κείμενο, όσο κανένα άλλο, ρίχνει ωμό φως στη μόνιμη παπαδιαμαντική φαντασίωση της μοναστηριακής ζωής. Ο υποτιθέμενος «κοσμοκαλόγερος» βλέπει στο μοναστήρι ένα οχύρωμα εναντίον της μητρικής, ερωτικής και εφιαλτικής αβύσσου, και στη στειρότητα εναλλακτική λύση στον φόνο των γυναικών και των μικρών κοριτσιών, όπως φαίνεται καθαρά στη Φόνισσα και, ἄλλη μια φορά, στην αντιπαράθεση της Φόνισσας με τη «Θητεία τῆς πενθεράς». Αλλά το ίδιο το οχυρό είναι Κόλαση.

Παρ' ὅλ' αυτά, είναι Κόλαση πιο αφηρημένη, πιο συμβολική, ενώ η επαφή με τη γυναίκα προκαλεί την άμεση, αβάσταχτη φαντασίωση του ευνουχισμού και της αβύσσου, τον ακατάσχετο πανικό. Γι' αυτό ο Σαμουήλ, που αντιστάθηκε σταθερά στις επανειλημμένες, οχληρές παραινήσεις του Μανάφτη, καταφεύγει, κυριευμένος από πανικό, στη μετάνοιά του, δηλαδή σε μια κάπως ηπιότερη μορφή θανάτου. Η κίνησή του είναι κυριολεκτικά απελπισμένη.

Αυτή όμως είναι η λογοτεχνική λύση που βρήκε ο Παπαδιαμάντης. Στην πραγματικότητα, ούτε ο Νήφων επέστρεψε ποτέ στο μοναστήρι του ούτε ο Παπαδιαμάντης ξαναπήγε στο Άγιον Όρος.

Καταλαβαίνει λοιπόν κανείς γιατί ο Παπαδιαμάντης αισθάνθηκε την ανάγκη, προτού διηγηθεί την τρομερή σκηνή της επαφής του Σαμουήλ με τις τρεις γυναίκες, και τη φυγή του για το μοναστήρι, να επιστρατεύσει ως άμυνα, ως οχύρωμα εναντίον της αβάσταχτης φαντασίωσης, ὅλο τον ορθόδοξο δογματισμό, στην ακραία, σχεδόν παράλογη, μορφή του, υπονομεύοντάς τον ταυτόχρονα, επειδή του ήταν, φαίνεται, αδύνατον να πιστέψει στην αποτελεσματικότητά του. Αν το λογοτεχνικό αποτέλεσμα εί-



ναι αμφίβολης αξίας για το πρώτο ήμισυ του κειμένου, η αφήγηση της καίριας σκηνής και των συνεπειών της έχει αντιθέτως κεραυνοβόλο λογοτεχνική αποτελεσματικότητα.

Όπως συμβαίνει συχνά με τους μεγάλους δημιουργούς, ο Παπαδιαμάντης, οκτώ χρόνια πριν από την *Έπιστήμη τών όνειρων* του Φρόντ (1900), την οποία άλλωστε δε γνώρισε ποτέ, περιέγραφε, με μοναδική λογοτεχνική δύναμη και πειστικότητα, φαινόμενα που έμελλε να προβάλει και να ερμηνεύσει η ψυχανάλυση.

### 3. «Ο αὐτοκτόνος»

Η *Έφημερίς* αναγγέλλει στις 28.12.1891 τη δημοσίευση τριών διηγημάτων του Παπαδιαμάντη: «Ο καλόγερος», «Ο αὐτοκτόνος» και «Μεγαλείων όψώνια». Από τα τρία, μόνο «Ο καλόγερος» δημοσιεύθηκε όσο ζούσε ο συγγραφέας. «Ο αὐτοκτόνος» περιέμενε μάλιστα μέχρι την έκδοση του Βαλέτα, το 1954.

«Ο αὐτοκτόνος» (4,629-634) είναι ημιτελές έργο. Ακριβέστερα, πρόκειται για πρόχειρο: επαναλαμβάνονται σε διάφορα σημεία του κειμένου πληροφορίες και φράσεις απαράλλακτες. Το διήγημα δεν φαίνεται να είναι πολύ γνωστό, ούτε σχολιάζεται. Είναι όμως σημαντικό, και λόγω της άμεσης σχέσης του με τον Παπαδιαμάντη, και επειδή περιέχει σκηνές και δηλώσεις ιδιαίτερα δυνατές, και απροσδόκητες.

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του είναι ότι η αυτοκτονία δεν πραγματοποιείται, παραμένει στο στάδιο της πρόθεσης, της προετοιμασίας. Σ' αυτή τη μη πραγματοποίηση έγκειται εν μέρει το ημιτελές του έργου. Μαντεύει άλλωστε ο αναγνώστης, από τις πρώτες αράδες του κειμένου, ότι ο ήρωας δεν αυτοκτόνησε: αναφέρονται από τον αφηγητή ο φίλος του «ό μακαρίτης ό Τζώρτζης» (629,2) και «τό πρώην καφενείον Θ.» (629,7). Από τον χρόνο της ιστορίας έχουν εκλείψει λοιπόν ένας φίλος και ένα καφενείο, προφανώς όμως όχι ο ήρωας. Επαναλαμβάνει ο αφηγητής δύο φορές (630,31 και 631,10) μια φράση-κλειδί: «Έφαινετο θέλων νά έντρυφήση έν τῇ άπελπισία». Η επιθυμία του ήρωα να μην αυτοκτονήσει φαίνεται και από το γεγονός ότι, τη νύχτα, ζητά να φιλοξενηθεί από το φούρναρη τον Ζῆσο, που από τ' όνομά του, όπως και ο Ζῆσης του Άξιον Έστί, δηλώνει την επικράτηση της ζωής πάνω στις δυνάμεις του θανάτου.

Η διαδικασία της προετοιμασίας της αυτοκτονίας είναι κι αυτή περιέργη. Το ξύρισμα πρώτα, αποτελεί μεν πρόφαση για την κλοπή του ξυραφιού, αλλά έχει και συμβολικό νόημα. Οι εξηγήσεις που δίνει ο Σακελλάριος δεν είναι τυχαίες. Στην ερώτηση του Ζῆσου απαντά: «Γιά νά μῆ μου τὰ κάψ' ό φούρνος!» (630,29 και 631,8). Πρόκειται βέβαια προπα-

ντός για κοροϊδία. Αλλά εφόσον ο φούρνος συμβολίζει συχνά τη ζωή, η φράση αυτή μπορεί να εννοεί μια θέληση αποφυγής της σωτηρίας. Δεν είναι όμως σίγουρο. Πιο ενδιαφέρουσα είναι η εξήγηση που δίνει στον κουρέα, τον Νικολάκη: «ὁ Σακελλάριος τοῦ διηγῆθη ὅτι τὸ κάμνει κατὰ συμβουλή ἰατροῦ. Ἐπειδὴ τὰ γένεια τὸν βλάπτουν εἰς τὰ μάτια» (632,11-12). Το παράλογο τῆς εξήγησης μοιάζει κ' ἐδῶ με κοροϊδία. Ωστόσο, η προσβολή των ματιῶν εἶναι ἓνα ἀπὸ τα κοινὰ σημεῖα που ἔχει «Ὁ αὐτοκτόνος» με τον «Καλόγερο», και εἶναι φορτισμένη συμβολικά. Σε συνδυασμό με το ξύρισμα, παραπέμπει ταυτόχρονα στον Σαμφών και στον Οιδίποδα και αποτελεί διπλή εικόνα του ευνουχισμού – κάτι σαν προκαταρκτικό ἢ συμβολικό θάνατο.

Το ξυράφι παίζει επιπλέον θεμελιακό ρόλο. Το κόψιμο του λαϊμοῦ υπάγεται στον παπαδιαμαντικό μῦθο της αβύσσου και του πνιξίματος, ὅπως το δείχνουν π.χ. η χρήση των λέξεων *λαϊμός* και *τράχηλος* και των παράγωγών τους στη *Φόνισσα* και στους *Ἐμπόρους τῶν Ἐθνῶν*<sup>38</sup>, και η εναλλαγή του πνιξίματος και της πτώσης δέντρου πάνω σε λαϊμό, στο διήγημα «Τὰ δύο κούτσουρα» (3,627-628). Φαίνεται πως ο ἥρωας ἀποδίδει ιδιαίτερη σημασία σ' αὐτόν τον τρόπο αυτοκτονίας, ἀφοῦ ἀναγκάζεται να κλέψει το ξυράφι, ἐνῶ θα μπορούσε να διαλέξει ἄλλον τρόπο.

Και ἄλλο στοιχεῖο με βασικὴ μυθικὴ σημασία εἶναι η ιδιότητα του Σακελλαρίου ως αλλοδαπού. Λέγεται δύο φορές στο κείμενο. Την πρώτη φορά, χωρίς κανένα εἰρμό με τα συμφραζόμενα: «ὑπήγεν εἰς τοῦ Νικολάκη τοῦ κουρέως καὶ τοῦ εἶπε νὰ τὸν ξυραφίσουν. Ἦτο δὲ ὁ Σακελλάριος ἀλλοδαπός» (629,17-18). Το ἴδιο σχῆμα επαναλαμβάνεται και τη δεύτερη φορά, με την προσθήκη μιας ἐπεξήγησης: «[...] καὶ δὲν ὑπέκειτο εἰς στρατιωτικὴν θητείαν διὰ ν' ἀναγκασθῆ νὰ ξυραφισθῆ» (631,36-632,1). Πρόκειται ὁμως ἐδῶ μάλλον για ἐκλογίκευση ἐκ των υστέρων. Ο Σακελλάριος εἶναι αλλοδαπός (και ετερόχθων) ως Ἡπειρώτης (το διήγημα γράφεται στα 1891), ἀλλὰ η ιδιότητα του αλλοδαπού ἔχει και βαθύτερο νόημα. Ξαναβρίσκεται, με ἄλλη λέξη («προσηλύτω», «τὸν προσηλύτον») που δηλώνει τον ἀπροστάτευτο ξένο, δίπλα στη χήρα και στον ὀρφανό, στο χωρίο ἀπὸ το Δευτερονόμιο που παρατίθεται προς το τέλος του κειμένου (634,2-3).

Ἐλληνας και Ἡπειρώτης, ο Σακελλάριος ἀνήκει ταυτόχρονα στον κόσμο της ταυτότητας και στον κόσμο της ετερότητας. Ὑπάγεται στην *εσωτερικὴ ετερότητα* που χαρακτηρίζει τόσο πολλούς παπαδιαμαντικούς ἥρωες, που ἀντιπροσωπεύουν ὅλοι το δημιουργό τους: τη Γιαννού τη Φράγκισσα, ἀλλὰ και τους Φραγκούληδες, τον Ζένο, την Αυγούστα,

38. Βλ. G. Saunier, «Οἱ Ἐμποροὶ τῶν Ἐθνῶν...», ὁ.π., 103.

την Αϊμά τη Γυφτοπούλα κ.ά.

Ο Σακελλάριος είναι και άστεγος, ή μάλλον έχει πολλές στέγες, όλες πρόσκαιρες: το καφενείο, τον φούρνο, το ξενοδοχείο και ένα απλήρωτο δωμάτιο, στο οποίο αφιερώνεται ολόκληρη παράγραφος 22 αράδων, σε σύντομο, μόλις πεντασέλιδο, κείμενο. Ο αλλοδαπός, ο ξένος, είναι εδώ ο απροστάτευτος «προσήλυτος» και μαζί ο άλλος, ο διαφορετικός, που φέρνει μέσα του την αίγλη και την ενοχή της ετερότητας.

Η σχέση του με τους άλλους είναι σημαντική και πολύπλοκη. «Έφορολόγει πότε τὸν ἕνα, πότε τὸν ἄλλον ἐκ τῶν φίλων του» (631,1-2), και δυο φορές, με αφορμή το ξύρισμά του, τους κοροϊδεύει. Αλλά ολόκληρη σελίδα (632,26-633,20) είναι αφιερωμένη στη φροντίδα του να μην ενοχλεί τους άλλους μετά το θάνατό του, όπως τους ενόχλησε όσο ζούσε, και να μην «ξεπλατίση» τους νεκροθάφτες – για τους οποίους ο αφηγητής χρησιμοποιεί τρεις ονομασίες με λίγο-πολύ κωμικό αποτέλεσμα: «νεκροθάπτας [...] νεκροπομπούς [...] φερετραγωγούς» (633,1-2).

Κι όμως ο Σακελλάριος κλέβει το ξυράφι, όχι μόνο επειδή χρειάζεται ένα και δεν έχει. Αν πιαστεί την ώρα που το κλέβει, αυτό μπορεί να 'χει ως αποτέλεσμα τη ματαίωση του εγχειρήματος. Αλλά κυρίως η κλοπή, εκτός από τη γνωστή σεξουαλική της όψη, είναι ένας τρόπος να μπλέξει τον άλλον στην περιπέτειά του. Ο Σακελλάριος θέλει ν' αυτοκτονήσει με το ξυράφι του Νικολάκη, όπως ο Βέρθερος με τα πιστόλια της Καρλότας.

Ειδικό βάρος έχουν τέλος τα πολλά στοιχεία του κειμένου που είναι άμεσα συσχετισμένα με τη θρησκεία.

Ο ήρωας λέγεται Σακελλάριος. Είναι επιπλέον «στην ἐκκλησιὰ δάσκαλος», δηλαδή ψάλτης. Όταν όμως τον ρωτά ο Ζήσος αν εξακολουθεί να είναι, του απαντά: «Εἶμαι καὶ δὲν εἶμαι» (630,8). Η φράση αντιστρέφει το σαιξπηρικό πρότυπο *To be or not to be*, και η σιωπηρή σύνδεση του ήρωα με τον Άμλετ είναι φορτισμένη με νόημα, και υπονοεί τη σχέση του με τον ίδιο τον Παπαδιαμάντη<sup>39</sup>. Το γεγονός αποκτά ιδιαίτερη σημασία επειδή η φράση δηλώνει και ταλάντευση του Σακελλαρίου ως προς τη συμμετοχή του στα εκκλησιαστικά. Το διπλό αυτό φαινόμενο, της απόστασης από τη θρησκεία και της συγγένειας του ήρωα με το συγγραφέα, επεκτείνεται, όπως θα φανεί παρακάτω, σ' ολόκληρο το κείμενο.

Στις σκέψεις του Σακελλαρίου, ο παπάς που θα τον θάψει – και που συνδέεται ρητά με τον παπά της Μετανάστιδος<sup>40</sup> – χαρακτηρίζεται με τρόπο ειδωλοατρικό: «οἰονεὶ Χάρων ὁ χερσαῖος καὶ πορθμεῖον ἡπειρωτικόν» (633,6-7). Η τελευταία λέξη είναι μάλιστα αμφίσημη και δια-

39. Βλ. G. Saunier, «“Ἡ δῖφα τοῦ Δαυὶδ”...», ὁ.π., 251.

40. 633,11-20. Πρβ. 1,42,9-18. Βλ. σημ. του εκδότη.

κριτικά κωμική, δεδομένου ότι όλα τα πρόσωπα του διηγήματος είναι Ηπειρώτες.

Αλλά κυρίως οι δηλώσεις του αφηγητή για τη θέση του ήρωα απέναντι στη θρησκεία, και μάλιστα απέναντι στην πίστη, είναι κάτι παραπάνω από απροσδόκητες: «Ἐκ βάθους ψυχῆς του δὲν ἐπίστευε καὶ ὁμως ἐπὶνεὶ ἢ καρδιά του νὰ βλέπη τὰ σεβάσματα αὐτὰ τῶν Πατέρων» (633,27-28). Με τη θρησκεία δηλαδή ἔχει μόνο συναισθηματικό δεσμό. Η τελευταία ἔκφραση, «τὰ σεβάσματα αὐτὰ τῶν Πατέρων», εἶναι κάπως αινιγματική, και θα χρειασθεῖ περισσότερο σχολιασμό.

Οι σκέψεις του Σακελλαρίου, που ακολουθούν, εἶναι αντιφατικές. Πιστεύει στον Χριστό: «Ἐλεγεν ὅτι ἴσως ὁ Χριστός, ὡς εὐσπλαχνος ὑπὲρ πάντα νοῦν καὶ λόγον, θὰ τὸν ἐλεήσῃ» (633,29-30). Πιστεύει λοιπὸν και δὲν πιστεύει. Εἶναι και δὲν εἶναι χριστιανός. Αμφισβητεῖ την ἀξία των προσευχῶν: «Τάχα αἱ εὐχαί, ὅταν εἶναι ὦνιοι, ποίαν ἄλλην ἀξίαν ἔχουσι, εἰμὴ τὴν ἀξίαν τοῦ ἀργυρίου;» (633,31-32). Η λέξη συνδηλώνει την προδοσία, ἀλλά και γενικότερα ο Παπαδιαμάντης αποστρέφεται τις ἐμπορικές συναλλαγές, σύμβολο του κακοῦ στο ἔργο του. Το κακό αὐτό, το ἐμπόριο, ἐπεκτείνεται και στον Παράδεισο: «Μήπως και ὁ Παράδεισος δὲν εἶναι ἀγοραστός, καθὼς ὅλα;» (633,32). Αλλά αν οι αγοραστές προσευχῆς καταδικάζουν την Ἐκκλησία, ο αγοραστός Παράδεισος καταδικάζει τον ἴδιο τον Θεό. Μήπως ἀλλάξε ο Θεός, «Και δὲν εἶναι πλέον ὁ Θεὸς “ὅς [...] ἀγαπᾷ τὸν προσήλυτον”;» (634,1-3), δηλαδή τον ξένο, τον ἀλλοδαπό, τον Σακελλάριο;

Η τελευταία παράγραφος του διηγήματος (634,4-7) εἶναι αρκετά δυσνόητη. Σχολιάζει ο αφηγητής: «Τοιαῦτά τινὰ ἐλήρει ἐνδομύχως» (634, 8), και με αὐτή τη φράση σταματᾷ το κείμενο, που παραμένει μετέωρο... Ο Σακελλάριος, και μαζί του προφανῶς ο αφηγητής, ἀδυνατοῦν να σχηματίσουν σαφέστερη σκέψη. Το παραλήρημα του αυτοκτόνου, με τη σειρά του, μοιάζει πάλι μ' ἐκεῖνο της Φραγκογιαννούς, στο Ε' κεφ. της Φόμισσας.

Εἶναι φανερό πως το σύνολο αὐτῆς της πνευματικῆς περιπέτειας ἀφορᾷ ἄμεσα το συγγραφέα. Το διακείμενο δίνει σοβαρές ἐνδείξεις γι' αὐτό. Η συγγένεια του κειμένου με τον κατὰ πάσα πιθανότητα σύγχρονό του «Καλόγερο», και εἰδικότερα των δύο προσώπων, του Σακελλαρίου και του Σαμουήλ, εἶναι φανερή. Χαρακτηριστικό εἶναι ὅτι και για τους δύο ο αφηγητής χρησιμοποιεῖ κατ' ἐπανάληψη την ἴδια ἔκφραση: «ὁ πτωχός»<sup>41</sup>. Δὲν εἶναι βέβαια οι μόνες περιπτώσεις κατὰ τις οποίες ο φιλεύσπλαχνος Παπαδιαμάντης χρησιμοποιεῖ αὐτὸν τον χαρακτηρισμό για

41. Εδὼ 629,14 / 631,12 / 632,26 / 633,2.

τους ήρωές του, κάθε άλλο, αλλά η συχνή επανάληψή του, μαζί με τις παράλληλες σχέσεις των δύο προσώπων με την εκκλησία (πρόσκαιρος νεωκόρος ο ένας, αβέβαιος «δάσκαλος» ο άλλος) είναι φορτισμένες με νόημα.

Το άλλο διακειμενικό στοιχείο είναι το μακρύ παράθεμα (10 στίχοι) του ποιήματος του παπά στο νεκροταφείο, στη Μετανάστιδα. Το μάκρος του είναι δυσανάλογο με το συνολικό μήκος του συνταχθέντος κειμένου (έστω και πρόχειρα) και το περιεχόμενό του δεν έχει οργανική σχέση με το μεταγενέστερο έργο, ώστε μοιάζει περιττό, και άσκοπα γραφικό. Η χρησιμότητά του είναι άλλη: είναι να υπονοήσει τον ίδιο τον συγγραφέα, ν' αποτελέσει δηλαδή ένα είδος υπογραφής, όπως θ' αποτελέσει αργότερα, και με τρόπο πολύ πιο προσωπικό, που θ' αφορά όχι πια το συγγραφέα αλλά τον άνθρωπο Παπαδιαμάντη, η τοποθέτηση στίχων του ποιήματος προς τη μάνα στο στόμα της Φραγκογιαννούς. Η επιλογή του πρώτου μυθιστορήματος του συγγραφέα δεν είναι τυχαία. Η Μαρίνα, η Μετανάστις, αλλά και ο Ζέννος (το δηλώνει τ' όνομά του) είναι κ' εκείνοι ξένοι, όπως ο Σακελλάριος είναι άλλοδαπός: σημαδεμένοι και οι τρεις από την εσωτερική ετερότητα.

Η στενή σχέση του ήρωα με τον Παπαδιαμάντη επιβεβαιώνεται από την εμβληματική ιδιότητά του: «στην εκκλησιά δάσκαλος» (630,6). Το γεγονός αυτό προσδίδει εξαιρετική σημασία στην παρασαιξπηρική δήλωσή του: «Εἶμαι καὶ δὲν εἶμαι». Το διήγημα «Ὁ αὐτοκτόνος» αφήνει να διαφάνονται αναπάντεχες πτυχές του ψυχισμού και του θρησκευτικού αισθήματος του Παπαδιαμάντη. Η συγγενεία του, ή μάλλον η ταύτισή του με τον ήρωα, καθιστά σχεδόν απίστευτη τη φράση: «Ἐκ βάθους ψυχῆς του δὲν ἐπίστευε», εξηγεί όμως τη συνέχεια της δήλωσης: «καὶ ὅμως ἐπόνει ἡ καρδιά του νὰ βλέπη τὰ σεβάσματα αὐτὰ τῶν Πατέρων» (633,27-28). Χωρίς αυτή την ταύτιση, η τελευταία λέξη, «τῶν Πατέρων», παραμένει αινιγματική. Αν υποθέσει κανείς ότι πρόκειται για τους Πατέρες της Εκκλησίας, το νόημα δεν είναι πολύ ικανοποιητικό: γιατί «τῶν Πατέρων», και όχι «τῶν Ἀποστόλων», ή «τῶν Ἀγίων»; Η έκφραση αποκτά όμως απόλυτη σαφήνεια, αν καταλάβει κανείς ότι ο ήρωας-συγγραφέας δεν πιστεύει κατά βάθος, αλλά παραμένει ακλόνητα δεμένος με τον σεβαστό θρησκευτικό κόσμο του πατέρα του, ή ίσως ορθότερα του φαντασιακού Πατέρα του<sup>42</sup>. Η επόμενη φράση: «Ἐλεγεν ὅτι ἴσως ὁ Χριστός [...] θὰ τὸν ἐλέησῃ» (633,29-30) αντιφάσκει με την προηγούμενη, αφού προϋποθέτει

42. Τ' όνομα του ήρωα, Σακελλάριος, έχει σχέση με το οφίκιο του πατέρα του Παπαδιαμάντη, που υπέγραφε ανάμεσα στην 1η Οκτ. 1874 και στις 4 Μαΐου 1875: «Σακελλίων Ἄδαμάντιος Ἐμμανουήλ», βλ. Ἀλληλογραφία του Παπαδιαμάντη, έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου, Αθήνα 1992, σσ. 45-53. Από τις 7 Οκτ. 1875 υπογράφει ως «Οικονόμος Α. Ε.».

μια πίστη στον Χριστό. Τίποτε δεν είναι απλό, προπαντός σε ταραγμένη συνείδηση. «Γοιαυτά τινά ἐλήρει ἐνδομύχως...».

Η αυτοκτονία είναι μείζον θέμα του παπαδιαμαντικού έργου και η μελέτη της αυτοκτονίας μόνιμη ενασχόληση του συγγραφέα. Κατά τον Βαλέτα<sup>43</sup>, ήταν και έμμομη ιδέα του ανθρώπου Παπαδιαμάντη, αλλά αυτό ξεφεύγει από το πλαίσιο της λογοτεχνίας. Η Φραγκογιαννού σκοτώνει πρώτα την ομώνυμή της Χαδούλα και συσσωρεύει τις πράξεις που την οδηγούν στον θάνατο. Στο συμβολικό επίπεδο, αναζητεί το μοιραίο νερό, και το βρίσκει. Γενικότερα, ο συγγραφέας ενσαρκώνεται σε γυναικεία πρόσωπα (Μαρίνα, Αυγούστα, Αϊμά, Φραγκογιαννού κτλ.) που μαγεύονται από τον θάνατο, και ο ίδιος, στη συγγραφική του δημιουργία, «σκοτώνει» κορίτσια. Η μελέτη της αυτοκτονίας κορυφώνεται, προς το τέλος της παραγωγής του, στα «Ρόδιν' ἀκρογιάλια».

Αλλά η αυτοκτονία παραμένει κυρίως στο επίπεδο της φαντασίωσης, δεν πραγματοποιείται παρά μόνο συμβολικά ή έμμεσα. Στο έργο του Παπαδιαμάντη, λίγα πρόσωπα αυτοκτονούν κυριολεκτικά, και πάλι όχι τα πιο αντιπροσωπευτικά, δηλαδή εκείνα στα οποία κατεξοχήν ενσαρκώνεται ο συγγραφέας, οι φορείς του μύθου του. Ακόμα και η Φραγκογιαννού δεν αυτοκτονεί ακριβώς. Οι πράξεις της ισοδυναμούν με αυτοκτονία, αλλά την κρίσιμη στιγμή δεν είναι εξακριβωμένο (στο κείμενο, αλλά προφανώς και στον νου της) κατά πόσο αυτοκτονεί και κατά πόσο προσπαθεί να ξεφύγει για να σωθεί. Και αν αληθεύει ότι ο ίδιος ο Παπαδιαμαντής είχε τάσεις για αυτοκτονία, θα έμειναν κι αυτές στο στάδιο της φαντασίωσης ή της έμμεσης πραγματοποίησης μέσω του πιοτού. «Εφαίνετο θέλων νὰ ἐντροφήση ἐν τῇ ἀπελπισίᾳ».

Το διήγημα «Ὁ αὐτοκτόνος» είναι ημιτελές. Το γεγονός δεν οφείλεται τόσο, όπως νομίζει ο Βαλέτας (ό.π.), στο ίδιο το θέμα της αυτοκτονίας (ο Παπαδιαμάντης δε δίστασε να δημοσιεύσει τη *Φόνισσα*, όπου η αμαρτία της Φραγκογιαννούς δεν είναι και πολύ μικρότερη), όσο στην αδυναμία του συγγραφέα να δημοσιεύσει και ίσως μάλιστα να ολοκληρώσει τη διατύπωση της προϋπόθεσης της αυτοκτονίας, δηλαδή της δυσπιστίας προς τον Θεό αν όχι τελείως προς τον Χριστό, την έλλειψη της πίστης και την εξίσωση της θρησκείας με απλό συναισθηματικό δεσμό με τον Πατέρα. Ίσως, απλούστατα, στην αδυναμία του να πάρει θέση ξεκάθαρα σ' αυτό το θέμα.

Ο άλλος λόγος του ημιτελούς χαρακτήρα του έργου είναι ο εξής: η αδυναμία του συγγραφέα να ολοκληρώσει το έργο του εκφράζει θεαματικά την αδυναμία του ήρωα να ολοκληρώσει την πράξη του, αποκαλύπτο-

43. Απαντα Α. Παπαδιαμάντη, έκδ. Γ. Βαλέτα, τ. 6, Αθήνα 1954, σ. 248.

ντας έτσι την απόλυτη αλληλεγγύη τους, ή μάλλον την ταυτότητά τους.

Το ανέφικτο της αυτοκτονίας δεν συνεπάγεται την εξαφάνιση ή την υποχώρηση της απελπισίας. Στον «Αὐτοκτόνο» διαφαίνεται και η φαντασίωση του αποκλεισμού από τον Παράδεισο, η μόνιμη εωσφορική φαντασίωση του Παπαδιαμάντη. «Ὁ αὐτοκτόνος» είναι απ' όλες τις απόψεις – έτσι ακριβώς όπως το άφησε ο Παπαδιαμάντης – καίριο έργο.

#### 4. «Ἄψαλτος»

Και αυτό το μικρό, και άδικα παραγνωρισμένο, διήγημα (4,71-75) αποτελεί καίριο κείμενο, όχι μόνο επειδή παρουσιάζει εξαιρετικά έντονα τον παπαδιαμαντικό μύθο της αβύσσου και του καταποντισμού, αλλά και επειδή είναι ιδιαίτερα ενδεικτικό των σχέσεων του συγγραφέα με τον ήρωά του, και προπαντός ίσως επειδή, στην απελπισία του, ο παπαδιαμαντικός αφηγητής εκφράζεται με τρόπο, αν μη τι άλλο, αναπάντεχο για τη σωτηρία και για τη θρησκεία.

Το έργο αφηγείται τον πνιγμό, μέσα στην τρικυμία, ενός γηραιού άντρα. Στην περιγραφή της θύελλας και του τυφώνα αφιερώνονται τα δύο πρώτα τμήματα (71-73) και οι τελευταίες αράδες του κειμένου, που αποκτά μ' αυτόν τον τρόπο κυκλικό σχήμα. Θα φανεί παρακάτω τι σημασία έχει το γεγονός αυτό. Σ' αυτή την περιγραφή αναπτύσσεται, με σπάνια ένταση και με ιδιάζοντα χαρακτηριστικά, η παπαδιαμαντική θεματική του χαμού.

Το κυριότερο στοιχείο είναι φυσικά το νερό: κατακλυσμιαία βροχή και, σ' ένα δεύτερο στάδιο, σε συνδυασμό με τον αέρα, με τον τυφώνα, τρικυμισμένη θάλασσα. Αυτό το νερό, στην αρχή του διηγήματος, πλημμυρίζει τα πάντα: «είχε κάμει νά πλεύση ὄλον τὸ χωρίον [...] κ' ἔκαμε νά κολυμβοῦν γυναῖκες καὶ παιδιά, καὶ κτήνη» (71,3-4 και 6-7). Αποτελεί σαφώς απειλή όχι μόνο για τα προσφιλή θύματα του πνιγμού στο έργο του Παπαδιαμάντη (τα γυναικόπαιδα), αλλά για ολόκληρη «τὴν ταλαίπωρον ἀνθρωπότητα» (72,2-3). Ο ίδιος ο ήρωας πρωτοεμφανίζεται αργά, προς το τέλος του δεύτερου τμήματος του κειμένου (72,23), οπότε γίνεται προσωπική του ιστορία μια ιστορία που αφορούσε αρχικά το σύνολο των ανθρώπων. Αναγγέλλεται τότε για πρώτη φορά, σε δύο φάσεις (72,23 και 73,9) η εξαφάνισή του. Και το διήγημα θα κλείσει με την έντονη και παθιασμένη περιγραφή του πνιγμού του (75,3-8). Η μοίρα του είναι εμβληματική.

Τα ειδικά χαρακτηριστικά της τρικυμίας που αφηγείται το «Ἄψαλτος» είναι η εξαιρετική σημασία που παίρνουν η νύχτα και το σκοτάδι, σε συνδυασμό με την παρουσία του δαίμονα, και από την άλλη, διάφορα

υπερφυσικά φαινόμενα που υπάγονται στη σφαίρα της ακοής: κρότοι, κραυγές και, πάλι σε σχέση με τον δαίμονα, ένας καγχασμός. Εκμηδενίζεται η όραση, οξύνεται δραματικά η ακοή.

Το σημασιολογικό πεδίο του σκοταδιού και της μη ορατότητας επανέρχεται με αξιοπρόσεκτη επιμονή σ' όλη την περιγραφή της καταστροφής, και με μεγάλο λεξικό πλούτο, δηλαδή με εμφανή τη θέληση του συγγραφέα να καλύψει όσο το δυνατόν μεγαλύτερο φάσμα από χαρακτηριστικά του σκοταδιού, ώστε ν' αποκτήσει το σκοτάδι, κατά κάποιον τρόπο, απόλυτο χαρακτήρα. Η νύκτα αναφέρεται από την πρώτη αράδα του κειμένου (71,1), το σκότος στη δέκατη: «Ὅ,τι ἠδύνατο νὰ διακρίνη τις εἰς τὸ στίλβον ἐκεῖνο σκότος, ἦτο μόνον ἔν χάος πλωτόν. Δὲν ἐφαίνετο πλέον ἄστρον οὔτε Πούλια, οὔτε πετεινὸς ἐλάλει [...]» (71,9-11). Η νύκτα και τα μεσάνυκτα επανέρχονται παρακάτω (71,12-13). Ακολουθούν οι εκφράσεις: «τοῦ ζοφεροῦ ἀγνώστου, τὸ ὑγρὸν ἐκεῖνο ἔρεβος» (71,23) και «νὰ κρύψη τὴν μαύρην χαιρεκακίαν του» (71,24).

Στο δεύτερο τμήμα του διηγήματος εμφανίζονται πάλι οι εκφράσεις «εἰς τὸν γνόφον τὸν βαθύν» (72,9) και «εἰς τὸ σκότος» (73,1). Ακολουθεῖ το σχόλιο ενός ναυτικού: «Δὲν τὸ βλέπω καλὰ τὸ κότερο» (72,21), και το τμήμα κλείνει με το επιφώνημα: «Τύφλα!» (73,7). Και οι δυο εκφράσεις, αν και ἔχουν διαφορετικό νόημα, υπάγονται κ' εκείνες αντικειμενικά στο ίδιο σημασιολογικό πεδίο. Το ίδιο λεξιλόγιο επεκτείνεται και στο τρίτο τμήμα, όπου λέγεται δύο φορές ότι «τὸ πλοῖον ἔγινεν / εἶχε γίνει ἄφαντον» (73,9 και 16).

Το σκοτάδι αυτό δεν ἔχει μόνο περιγραφική χρησιμότητα, το κύριο του νόημα είναι μεταφορικό. Η νύκτα του χαμού, απ' όπου λείπουν το φως και το λάλημα του πετεινού, θυμίζει πολύ τον Ἄδη που περιγράφουν τα δημοτικά μοιρολόγια<sup>44</sup>, και που το δηλώνει ἄλλωστε η λέξη ἔρεβος. Αλλά, πιο συγκεκριμένα, το σκοτάδι συνδέεται με τον δαίμονα και με τις δυνάμεις του κακού, όπως συνέβαινε ἤδη στην περιγραφή ἄλλης τρικυμίας, με την οποία ἀνοίγε, το 1893, το διήγημα «Ναυαγίων ναυάγια» (2, 501-503). Από την αρχή του «Ἄψαλτου», ο τύφων χαρακτηρίζεται «δαιμονιώδης» (71,2). Η μορφή του δαίμονος επεμβαίνει για να εξηγήσει την «ἔξωτικὴ κραυγὴ» (71,14) που ἀκούγεται: «αὐτὸς ὁ ἄρχων τοῦ σκότους εἶχε τολμήσει νὰ προβάλη τὸ ἄσχημον ρύγχος του ἀπὸ καμμίαν θυρίδα τοῦ ζοφεροῦ ἀγνώστου» (71,21-23), και «ἔρρηξε τὴν κραυγὴν ἐκείνην τοῦ

44. Βλ. μεταξὺ ἄλλων:

Ὁ κάτω κόσμος εἶν' κακός, γιατί δε ξημερώνει,  
γιατί δεν κράζει ο πετεινός, δεν κελαδεῖ τ' ἀηδόνι...

Π. Γνευτός, *Τραγούδια δημοτικά της Ρόδου*, Αλεξάνδρεια <sup>1</sup>1926, Ρόδος <sup>2</sup>1980, σ. 126,5.



πικροῦ σαρκασμοῦ» (72,2). Πιο πέρα, στο δεύτερο τμήμα του κειμένου, ένας κρότος πάλι ερμηνεύεται «ὡς καγχασμὸς θαλασσίου δαίμονος» (72,32-73,1). Οι δυο εκφράσεις είναι παράλληλες, ο διαβολικός καγχασμὸς ανταποκρίνεται στον προηγούμενο σαρκασμὸ. Και στο τέλος του διηγήματος ο ἥρωας βυθίζεται μέσα στην «δαιμονιώδη πομπήν ὄλων τῶν στοιχείων...» (75,4)<sup>45</sup>.

Πολλοί ἤχοι ακούγονται, σ' ὄλο το μάκρος της τρικυμίας. Οι περισσότεροι προέρχονται ἀπὸ τη θάλασσα. Υπάρχουν φυσικά οι συνηθισμένοι, στο ἔργο του Παπαδιαμάντη, ἤχοι της τρικυμίας: «ροῖβδος τῆς βροχῆς», «ρόχθος τῶν κυμάτων», «συριγμὸς τῶν τροχαλιῶν», «κλαγγή τῶν ἀλύσεων» (72,5-7 και 14). Ανάμεσα σ' αὐτούς, ἀκούγεται ὕστερα, ἀπὸ το κότερο, «κρότος ὀξύς» (72,13), που παρομοιάζεται ἀπὸ τον ἀφηγητὴ με «κραυγή ἀγωνίας» (72,15). Θα γράψει λίγο παρακάτω: «ἡ κραυγή ἢ ὁ κρότος οὔτος» (72,18-19). Ο δίσημος αὐτὸς ἤχος ἀποτελεῖ για τους ναυτικούς προαγγελία του ναυαγίου, και του πνιγμοῦ του ἥρωα. Ξεκινά τότε ἕνα εἶδος διαλόγου ἀνάμεσα στις ἀνθρώπινες κουβέντες και τους υπερφυσικούς ἤχους του χαμοῦ. Στον πρῶτο κρότο (ἢ στην πρῶτη κραυγή) ἀπαντᾷ το ἐπιφώνημα του ναυτικού: «- Ἄλλοι -ᾶ στὸν καημένον τὸν Φραγκούλα!» (72,23), «καὶ ὡς ἀπάντησις εἰς τὸ ἄλλοι<sup>46</sup> ἐκεῖνο, φοβερὸς τριγμὸς καὶ κρότος μετὰ ὀξέος συριγμοῦ ἀντήχησε» (72,31-32). Αὐτὸς ὁ ἤχος, που ἀναγγέλλει τον τελικὸ καταποντισμὸ, παρομοιάζεται με δαιμονικό καγχασμὸ, ὅπως ἡ πρῶτη κραυγή «Πὶ πὶ πὶ!...» ἦταν κραυγή σαρκασμοῦ του ἀρχοντα του σκότους. Αὐτοὶ εἶναι οι δυο σημαντικότεροι ἤχοι της τρικυμίας, συνδεδεμένοι και οι δυο με τον ἄλλο κόσμον και τον δαίμονα. Στην ἀρχὴ και στο τέλος των ἤχων, ὅπως και του ὄλου ἔργου, βρίσκεται ὁ διάβολος.

Δεσπόζει ὁμως τὸ ἴδιο τὸ μεταφορικὸ σκοτάδι, μέσα στο ὁποῖο ἀντηχοῦν κρότοι και κραυγές. Δεν εἶναι μόνον ὁ ἀρχοντας του σκότους που προβάλλει τὸ ρύγχος του, εἶναι σα να ἐπεκτεινόταν, σαν να ξεχυνόταν ὁ Ἄδης ἐπὶ της γῆς. Ο θάνατος, ὁ καταποντισμὸς, εἶναι ἐξαφάνιση μέσα στον κόσμον του σκότους του ἐξώτερου. Μέσα στο γενικευμένο σκότος, μέσα στο ἔρεβος, οι ἀνθρώπινες αἰσθήσεις δεν διακρίνουν τίποτε, οι πεπειραμένοι ναυτικοὶ ἐννοοῦν ἀπλῶς τὸ τι γίνεται (73,2-4). Μόνον δυο πρόσωπα βλέπουν: ὁ ἀρχων του σκότους, που «ἔβλεπε τοὺς ἀνθρώπους νὰ πλέουν» (71,24-72,1), και ὁ ἴδιος ὁ Φραγκούλας τὴ στιγμή του πνιγμοῦ του, που «ἔμελλε νὰ ἴδῃ ὄλην [...] τὴν δαιμονιώδη πομπήν» (75,3-4). Η σχέση αὐτὴ του Φραγκούλα με τον ἀρχοντα του σκότους δεν εἶναι ὁπωσ-

45. Ὅλες οι παραπάνω υπογραμμίσεις εἶναι δικές μου.

46. Υπογραμμίζει ὁ Παπαδιαμάντης.

δήποτε τυχαία.

Το εμβληματικό αυτό πρόσωπο παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον.

Διωγμένος από τη γυναίκα του (73,30), στρέφεται προς τη θάλασσα, μεταφορική, φαντασιακή γυναίκα, ακριβώς όπως ο Μανωλάκης της «Φαρμακολύτριας». Προηγουμένως, «έξενυχτοῦσε στὸ κατῶγι» (74,2), όπως ο Σακελλάριος, ο «αὐτοκτόνος».

Προπαντός, ο Φραγκούλας αποτελεί τέλεια μορφή της εσωτερικής ετερότητας. Από τ' όνομά του πρώτα. Το γεγονός ότι είναι υπαρκτό σκιαθίτικο επίθετο δεν έχει καμιά σημασία, προκειμένου περί διηγήματος, όχι περί χρονικού, περί λογοτεχνίας, όχι περί κουτσομπολιού. Τ' όνομα αυτό, οι παραλλαγές και τα παράγωγά του, που δηλώνουν την ετερότητα του μισητού Φράγκου, αποδίδονται πάντα, στο έργο του Παπαδιαμάντη, σε πρόσωπα με ειδική βαρύτητα, εκλεκτούς φορείς του παπαδιαμαντικού μύθου, που έχουν στενότερη σχέση με το συγγραφέα: η Φραγκογιαννού προπαντός, αλλά και ο Φραγκούλης στο «Ρεμβασμός του Δεκαπενταγούστου» κ.ά. Τα ίδια ονόματα χρησιμοποιούνται και ειρωνικά, στην περίπτωση του παπά του «Στὸ Χριστὸ στὸ Κάστρο» και του αστείου Φραγκούλη του Φραγκούλα, στα «Μαῦρα κούτσουρα».

Πέρα από τ' όνομά του, ο Φραγκούλας συσσωρεύει τους χαρακτηρισμούς που υπάγονται στην ετερότητα. Πολλοί απ' αυτούς αποτελούνται από σύνθετα επίθετα φτιαγμένα πάνω στη ρίζα άλλο-: «ἀλλοίθωρος, ἀλλόκοτος καὶ ἀλλόφρων» (73,29). Ο τριπλός χαρακτηρισμός αναγγέλλει την τελική φόρμουλα: «ἄψαλτος, ἄσαβάνωτος, ἀμοιρολόγητος»: ετερότητα την πρώτη φορά, αντικανονική στέρηση τη δεύτερη. Στα επίθετα προστίθεται και ανάλογο επίρρημα: «ἀλλοκότης ἐγέλασε» (74,17). Αλλά και αμέσως πριν, στο κείμενο, άλλα τρία επίθετα υπάγονται στο ίδιο νοηματικό πεδίο: ο Φραγκούλας είναι και «παράξενος, στραβός, μισοπάλαβος» (73,29). Η λέξη στραβός υπονοεί και το χαμένο ή λοξό δρόμο, που παίζει θεμελιακό ρόλο στον παπαδιαμαντικό μύθο, όπως φαίνεται από «Τὰ δαιμόνια στὸ ρέμα». Τέλος, μια έκφραση και ένα επίθετο δηλώνουν την ιδιαιτερότητα, άλλη μορφή ετερότητας: «ἦτο ἐξ ἰδιοσυγκρασίας σκωπτικός, ἰδιότροπος» (74,12)<sup>47</sup>.

Παρατηρήθηκε παραπάνω ότι, μέσα στο σκότος, μόνο ο δαίμονας και ο Φραγκούλας βλέπουν (71,24 και 75,3). Ο παραλληλισμός τους δεν σταματά εδώ. Τους ενώνει και το δυσσώينو γέλιο τους: «ἀλλοκότης ἐγέλασε» (74,14), «μὲ τὴν πένθιμον ἐκείνην εὐθυμίαν του» (74,29). Το επίρρημα ἀλλοκότης δεν δηλώνει απλώς την παραξενιά του γέλιου, συνδέει το

47. Εκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου: σκεπτικός (με την έννοια: σκεπτικιστής). Η διόρθωση, κατά τον Φ. Δημητρακόπουλο, Άνθος της Εδέμ, Αθήνα 1999, σ. 36.

γέλιο του Φραγκούλα με τον καγχασμό, τον σαρκασμό του κατεξοχόν Άλλου. Επιπλέον, το οξύμωρο σχήμα «πένθιμον [...] εὐθυμίαν» συσχετίζει το γέλιο του Φραγκούλα με τον θάνατο. Ο ίδιος συσχετισμός υπήρχε και στο γέλιο του δαίμονα: «ἔρρηξε τὴν κραυγὴν ἐκείνην τοῦ πικροῦ σαρκασμοῦ πρὸς τὴν ταλαίπωρον ἀνθρωπότητα» (72,2-3). Το θέαμα των ανθρώπων που πλέουν σαν τις πάπιες<sup>48</sup>, που προκαλεί τον σαρκασμό του άρχοντα του σκότους, προδιαγράφει τον τελικό καταποντισμό του κότερου και του Φραγκούλα, τον φοβερό τριγμό, και τον καγχασμό του δαίμονος. Υπονοεί λοιπόν και τον χαμό της όλης ανθρωπότητας. Η λέξη πικροῦ δεν αποτελεί γραφικό χαρακτηρισμό: έχει εδώ τη δυνατή έννοια που συναντιέται κατά κανόνα στα δημοτικά τραγούδια, συνδηλώνει δηλαδή, ή και δηλώνει, τον θάνατο<sup>49</sup>, τον θανατηφόρο στην προκειμένη περίπτωση. Ο σαρκασμός του δαίμονα και το αλλόκοτο γέλιο του Φραγκούλα είναι γέλια θανάτου.

Η συγγένεια αυτή του Φραγκούλα με τον δαίμονα κορυφώνεται με την ασέβεια και τη βλασφημία του γηραιού άντρα. Το θεμελιακό στοιχείο της βλασφημίας ανήκει, ως γνωστό, σε πολλά από τα κυριότερα πρόσωπα του έργου του Παπαδιαμάντη, και πάνω απ' όλα στον ήρωα-αφηγητή της «Φαρμακολύτριας». Θα φανεί παρακάτω ότι στον «Ύψαλτο» δεν ανήκει μόνο στον ήρωα Φραγκούλα.

Η μορφή που παίρνει εδώ η βλασφημία του ήρωα έχει καιρία σημασία. Πέρα από τη διακωμώδηση της νεκρώσιμης ακολουθίας, έγκειται στη φράση: «Όλοι στ' ανάθεμα θὰ πᾶμε!...» (74,24-25). Αναγγέλλει δηλαδή τον αιώνιο θάνατο, την Κόλαση, για το σύνολο της ανθρωπότητας. Ο συλλογικός χαρακτήρας της προφητείας επιβεβαιώνεται από την προηγούμενη ερώτηση του Φραγκούλα. Ενώ ψελνόταν η ακολουθία για ένα συγκεκριμένο νεκρό, είχε ρωτήσει: «τί τοὺς κάνετε νάνι-νάνι;» (74,24, εγώ υπογραμμίζω). Αλλά η περιγραφή της κατακλυσμιαίας βροχής και του τυφώνα στην αρχή του διηγήματος παρουσίαζε ακριβώς τον Άδη επί της γης και την όλη ανθρωπότητα παραδομένη στη λύσσα και στη χαιρεκακία του δαίμονος. Η βλάσφημη πρόρρηση του Φραγκούλα ανταποκρίνεται λοιπόν πιστά στην παράσταση του παρόντος μεταφορικού χαμού. Και η μετέπειτα προσωπική μοίρα του γέρου ναυτικού, με όλα τα στοιχεία ενωμένα εναντίον του, αποτελεί μικρογραφία της συλλογικής

48. Η μεταμόρφωση της ανθρωπότητας σε πάπιες «εἰς τὸ γένος τῶν νησσῶν» (72,1-2) είναι μοτίβο που βρίσκεται, υπό άλλη μορφή, και στο διήγημα «Γυνὴ πλέουσα», όπου η ηρωίδα δεν πνίγεται μεν, αλλά όπου πάπιες (υποκατάστατα των ανθρώπων) πνίγονται μέσα σε κρασί (υποκατάστατο του νερού), βλ. 4,27-28.

49. Βλ. G. Saunier, «L'amertume et la mort. Πικρός et φαρμάκι dans les chansons populaires grecques», *Βουκόλεια, Mélanges offerts à B. Bouvier*, Genève 1995, σσ. 225-237.

καταστροφής, πραγματοποίηση στο επίπεδο του μικροκόσμου της απειλής που εκκρεμούσε στο επίπεδο του μακροκόσμου. Ταυτόχρονα, ο καταποντισμός του, ο χαμός του, παρουσιάζεται ρητά ως παράδοση στις δυνάμεις του κακού, του δαίμονα: ο αφηγητής αντιπαραθέτει στην παραμυθία «τῆς νεκρωσίμου πομπῆς» (75,2) της Εκκλησίας, της οποίας δεν αξιώθηκε ο Φραγκούλας, «τὴν δαιμονιώδη πομπήν» (75,4) των στοιχείων, που θα προκαλέσει τον καταποντισμό του.

Με άλλα λόγια, ο θάνατός του όχι μόνο πραγματοποιεί στο πρόσωπό του τη σιωπηρή πρόρρηση του αφηγητή, που παρουσίαζε τη θύελλα ως απειλή συλλογικού χαμού, αλλά και επαληθεύει για τον ίδιο την προφητεία του, που αφορούσε όλη την ανθρωπότητα: «Ὅλοι στ' ἀνάθεμα θὰ πᾶμε!...» Η μοίρα του («ἐπέπρωτο», 74,28, «(δὲν) ἦτο εἴμαρμένον», 75,2) είναι λοιπόν παραδειγματική και ο πνιγμός του προδιαγράφει μεταφορικά και προφητικά τον αιώνιο χαμό της ανθρωπότητας.

Αυτά προκύπτουν από τη δομή και από το περιεχόμενο του διηγήματος, και θέτουν επομένως το πρόβλημα της θέσης του αφηγητή και, σε τελευταία ανάλυση, του ίδιου του συγγραφέα. Αυτή διαφαίνεται καθαρά στη στάση του απέναντι στον ήρωά του και στα σχόλιά του στο τελευταίο τμήμα του έργου.

Ο αφηγητής δείχνει σταθερά για τον ήρωά του μια συμπάθεια που ξεπερνά κατά πολύ τη συνηθισμένη επιείκεια και συμπόνια του Παπαδιαμάντη για τα πρόσωπά του, και γίνεται αληθινό πάθος. Αυτό φαίνεται σαφώς από τη φρασεολογία του, από την αρχή της παρουσίασης του Φραγκούλα: «Ναί, ὁ Φραγκούλας ἦτον γέρος, καὶ ἤμπορεῖ νὰ ἦτον σχεδὸν ἀνίκανος. Παράξενος κτλ.» (73,28-29). Το αρχικό «Ναί» καθορίζει αμέσως το παθιασμένο ύφος, και η δεύτερη πρόταση, «ἤμπορεῖ νὰ ἦτον σχεδὸν ἀνίκανος», μοιάζει ν' απαιτεί ως φυσική της συνέχεια: (αλλά ἦτον σπουδαίος, ἴσως παραπάνω ἀπὸ σπουδαίος)... Το πραγματικό πάθος του αφηγητή κορυφώνεται στην τελευταία παράγραφο του έργου, με την έντονη, δραματική, απελπισμένη ρητορική της: «ὁ γέρων οὗτος, ὅστις δὲν ἦτο εἴμαρμένον ν' ἀξιώθῃ οὔτε τῆς ἐσχάτης παραμυθίας, οὔτε τῆς κηδεύσεως, ἔμελλε νὰ ἴδῃ ὅλην τὴν φοβερὰν, τὴν δαιμονιώδη πομπήν, ὅλων τῶν στοιχείων τ' οὐρανοῦ, τῶν ἀνέμων, τῶν κυμάτων τὴν φρικώδη συνοδίαν ὄρχουμένην μανιωδῶς περὶ τὴν γηραιὰν κεφαλὴν του, γύρω εἰς τὴν λευκὴν ἀκτένιστον κόμην του· κ' ἔμελλεν ἐν τριγμῷ ἀλύσεων καὶ τροχαλιῶν καὶ ἀρμένων, νὰ καταποντισθῇ εἰς τὸ κύμα, “ἄψαλτος, ἀσαβάνωτος, ἀμοιρολόγητος”» (75,8).

Πέρα όμως απ' αυτό το πάθος, που ανήκει στη σφαίρα του συναισθήματος, η ίδια παράγραφος περιέχει ένα σχόλιο του αφηγητή, μια κρίση αφηρημένη, εσκεμμένη, που εκφέρει στην προσπάθειά του να δικαιολο-

γίσει τον ήρωά του: «ἄλλην πρόθεσιν ἴσως δὲν εἶχεν, εἰμὴ νὰ ὑποδείξῃ τὸ μάταιον, καὶ τὸ συνθηματικόν, καὶ τὸ ἀγοραῖον πάσης ἀνθρωπίνης συνηθείας, ὡς καὶ αὐτῆς τῆς νεκρωσίμου πομπῆς» (74,30-75,2).

Εἶναι ν' ἀπορεῖ κανεὶς ἀν ὀρισμένοι σχολιαστὲς τοῦ Παπαδιαμάντη ἔχουν διαβάσει ποτὲ αὐτὸ το κείμενο, ἢ νὰ θαυμάσει τὴ δύναμη τῆς εθελοντικῆς τύφλωσης. Ἡ νεκρώσιμη ἀκολουθία τῆς Ορθόδοξης Ἐκκλησίας θεωρεῖται ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ πρᾶγμα μάταιον, *συνθηματικόν* (ὄχι ἀναγκαῖο, δηλαδῆ) καὶ *ἀγοραῖον* (φτηνὸ, ευτελές, χυδαῖο, ὄχι ἱερό). Χειρότερο ἴσως, ἡ ἐκκλησιαστικὴ τελετουργία δὲν εἶναι πια πράξη ἱερή, ποὺ θέσπισε ἡ Ἐκκλησία, ἐρμηνεύοντας τὴ θεῖα θέληση, ἀλλὰ υποβιβάζεται στο ἐπίπεδο οἰκιοσδήποτε ἀνθρωπίνης συνήθειας.

Παρ' ὅλ' αὐτά, ἡ χειρότερη βλασφημία ἐγκεῖται στὴν ἀπελπισία, στὴν ἀρνήση τῆς ἐλπίδας στὴ σωτηρία (στὴν ἀπελπισία ποὺ κατέστησε ἀμετάκλητη τὴν ἀμαρτία τοῦ Ιούδα): ἡ τελετουργία τῆς Ἐκκλησίας εἶναι πρᾶγμα μάταιον. Τάδε ἐφη «ο ἅγιος τῶν νεοελληνικῶν γραμμάτων».

Ἡ ἀλληλεγγύη τοῦ συγγραφέα με τὸν ἥρωά του εἶναι ἀπόλυτη. Ὁ Φραγκούλας εἶναι οἴπωςδήποτε μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς μορφές στὶς οἁίες ἐνσαρκώνεται ὁ Παπαδιαμάντης, ποὺ τὸν ἀντιπροσωπεύουν ἄμεσα. Τὸ μικρὸ τοῦ ὄνομα εἶναι Κώστος, τ' ὄνομα τοῦ ἥρωα τῆς «Φωνῆς τοῦ Δράκου», ἄλλης ἐμβληματικῆς μορφῆς. Καὶ ὁ νέος ἰδιοκτῆτης τοῦ κότερου λέγεται Μήτρος, σαν τὸν γιο τῆς Φραγκογιαννοῦς, ἄλλης ἐνσάρκωσης τοῦ συγγραφέα. Ὁ Φραγκούλας εἶναι γέρος, ἀσχημος, ἀποκρουστικός. Τὸ πορτρέτο τοῦ ἀφῆνει νὰ διαφαίνεται μιὰ ἐνδόμυχη φαντασίωση, ἡ εἰκόνα ποὺ ἔχει ὁ Παπαδιαμάντης, ἡλικίας 55 ἐτῶν καὶ γερασμένος, τοῦ εαυτοῦ τοῦ. Τὸ ἐπίθετο *ἰδιότροπος*, ποὺ χαρακτηρίζει τὸν Φραγκούλα, εἶναι φορτισμένο με εἰδικὸ νόημα στο ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη: θυμίζει τὸν χαρακτηρισμὸ τοῦ πατέρα τοῦ ἀπὸ τὴν παπαδιά το 1893: «καὶ μὴ συνερῖζησε γνωρίζης τὰς ἡδιοτροπιέας του»<sup>50</sup>. Ἡ *ἰδιοτροπία* λειτουργεῖ ὡς κρυφὸ σημεῖο ἀναγνώρισης καὶ χαρακτηρίζει πρόσωπα με τὰ οἁία ταυτίζεται ὁ συγγραφέας.

Τὸ ἔργο «Ἄψαλτος» εἶναι ἐξαιρετικὰ πυκνὸ. Συγκεντρώνει μέσα σε τέσσερεῖς σελίδες σημαντικὸ μέρος τῆς παπαδιαμαντικῆς μυθολογίας τοῦ χαμού: τὸ νερό, ὁ καταποντισμὸς, ἡ παρουσία τοῦ δαίμονος, οἱ βλασφημίες, ἡ ἀπελπισία. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο φαίνεται τι σημασία ἔχει ὁ κυκλικὸς χαρακτήρας τοῦ διηγῆματος. Πρῶτον, ἐπειδὴ ἀποτελεῖ κόσμον κλειστό, τέλειο, με τὴν ἐννοια τῆς τέλειας καταστροφῆς, τῆς ἀμετάκλητης καταδίκης. Ἐπειτα, ἐπειδὴ οἱ τρεῖς τελευταῖες λέξεις: «ἄψαλτος, ἄσαβάνωτος, ἄμοιρολόγητος», ποὺ τὶς βάζει ὁ Παπαδιαμάντης ἐντὸς

50. *Ἀλληλογραφία Παπαδιαμάντη*, ὁ.π., σ. 146, 180. Γράμμα τῆς μητέρας, 13.9.1893.

εισαγωγικών, και από τις οποίες είναι παρμένος ο τίτλος του διηγήματος, επαναλαμβάνουν, διασκευάζοντάς τις, τις λέξεις του Byron: «Unknell'd, uncofin'd and unkown» που είχε τοποθετήσει ο Παπαδιαμάντης ως επιγραφή του τρίτου κεφαλαίου του πρώτου του έργου, *Ἡ Μετανάστις* (1,12,5), για την περιγραφή του πρόχειρου ενταφιασμού των θυμάτων του λοιμού της Μασσαλίας. Το γεγονός αυτό προσδίδει σ' ολόκληρο το έργο του Παπαδιαμάντη, από το 1879 έως το 1906, κυκλικό χαρακτήρα, σαν να ήταν από την αρχή μελέτη θανάτου, μελέτη χαμού. Του θανάτου της ανθρωπότητας στο σύνολό της, τότε με τον λοιμό της Μασσαλίας, τώρα με τον τυφώνα, του προσωπικού θανάτου τότε ασφαλώς, πολύ περισσότερο τώρα που πλησιάζει το τέλος. Εντωμεταξύ, ο επίγειος θάνατος, ο πανανθρώπινος όπως και ο προσωπικός, έχει γίνει πιο ξεκάθαρα, πιο απροκάλυπτα, μεταφορά του αιώνιου θανάτου.

Ο Φραγκούλας είναι ταυτόχρονα βλάσφημος, και αθώο θύμα μιας μοίρας αμείλικτης και παραδειγματικής. Αυτό το σχήμα ακριβώς, η τυπική κατάσταση του τραγικού ήρωα, που ξαναβρίσκεται στην περίπτωση πολλών προσώπων του Παπαδιαμάντη, και κυρίως της Φραγκογιαννούς, βρισκόταν ήδη σε νεανικά ποιήματά του, με έντονο προσωπικό χαρακτήρα: «Ἡ ἔκπτωτος ψυχή» (5,17-18) και το περιβόητο ποίημα στη μάνα του<sup>51</sup>, του οποίου παρέθεσε μερικούς στίχους στη *Φόνισσα*.

Από την αρχή ως το τέλος ο Παπαδιαμάντης βλέπει, φαίνεται, τον εαυτό του, και μέσω του εαυτού του όλη την ανθρωπότητα, ως συνάμα βλάσφημα, εωφορικά και αθώα θύματα μιας αμείλικτης μοίρας που τα οδηγεί στον χαμό. Αν δεν μπορεί πράγματι να γίνει νοητή μια τέτοια κοσμοθεωρία έξω από το πλαίσιο του χριστιανισμού, δεν μπορεί ωστόσο, νομίζω, να χαρακτηριστεί ακριβώς ως ορθόδοξη.

Πανεπιστήμιο Paris-Sorbonne

G. SAUNIER

51. Ο.π., σσ. 38-39.