

Δέ νομίζω ότι οι ανάγκες που καλύπτονται εδώ είναι κυρίως αυτοβιογραφικές. Πράγμα που δε σημαίνει, βέβαια, ότι ο συγγραφέας διαφοροποιείται (ή επιχειρεί τουλάχιστο να διαφοροποιηθεί) από τον αφηγητή: απεναντίας, κάνει τα πάντα για να μάς πείσει πώς μένει πιστός στην πραγματικότητα και πώς δε μεταβάλλει τίποτε, ούτε το χρόνο, ούτε το χώρο, ούτε την ταυτότητα των προσώπων του, ούτε καν τα αληθινά ονόματά τους. Αυτές όμως οι ρεαλιστικές συμβάσεις δεν του εξασφαλίζουν, σε τελευταία ανάλυση, κανένα ούσιαστικό πλεονέκτημα. Αυτόπτης μάρτυρας των ιστοριών του, αλλά ποτέ πρωταγωνιστής, δε διεκδικεί για τον εαυτό του παρά το δικαίωμα που δίνει και σε όποιονδήποτε πρόσωπό του: να «βρίσκεται σε πλάνη αναφορικά με την πραγματικότητα», να συμπληρώνει σταδιακά τα πληροφοριακά κενά του ή ματικότιστα, να προχωρεί προς την αλήθεια με διαδοχικές προσεγγίσεις. Ο λόγος του (και έπομένως ο ρόλος του) υποβιβάζεται, θά 'λεγε, βαθμιαία: περισσότερο εμφανής στα πρώτα διηγήματα, καταλήγει σχεδόν διακοσμητικός στο «Μοσκόβ-Σελήμ»¹.

Έτσι ο αφηγητής-πρόσωπο του Βιζυηνού (παρών μέσα στην αφήγηση) απέχει εξίσου από τον αφηγητή-παντογνώστη (άπόντα από την αφήγηση) και από τον αφηγητή-πρωταγωνιστή (προνομιακό φορέα της αφήγησης)². Καμιά πρόθεση κατακράτησης του λόγου εδώ. «As pro-

1. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι δυο γλωσσικοί κώδικες που χρησιμοποιούνται από το Βιζυηνό, της καθαρεύουσας και της δημοτικής, λειτουργούν όχι μόνο ως ρεαλιστικά σήματα, αλλά κυρίως ως δείκτες πολιτισμικών και κοινωνικών διαφορών. Καθαρεύουσα μιλούν ο αφηγητής των διηγημάτων, ή νεαρή Μάσιγγα και ο επιχειρηματίας παγής της, ο Τούρκος άνακριτής (Έφέντης), οι Γερμανοί καθηγητές, ή Κλάρα και ο Πασχάλης: δηλ. Έλληνες και ξένοι με προσβάσεις στην παιδεία, στην έξουσία και στον πλούτο. Απεναντίας, ή δημοτική είναι κώδικας των φτωχών και καταφρονεμένων, Έλλήνων και Τούρκων: των συγγενών του αφηγητή ή των συγγενών του Τούρκου άνακριτή (Έφέντη), του Μοσκόβ-Σελήμ και των ανθρώπων του περιβάλλοντός του. Με γεωγραφικά κριτήρια, θά τοποθετούσαμε γενικά την καθαρεύουσα του Βιζυηνού στα άστικά κέντρα και στην ευρωπαϊκή Δύση, ενώ τη δημοτική του στην ύπαιθρο της ελληνοτουρκικής Ανατολής.

2. Δεν έχω την πρόθεση να συζητήσω εδώ τα πολλά και περίπλοκα προβλήματα της αφηγηματικής «σκοπιᾶς», «θεώρησης» ή «έστιασης» («point of view», «focus of narration», «vision», «focalisation»). Θα σημειώσω μόνο ότι ή αφηγηματική σκοπιᾶ του Βιζυηνού (άφηγητής = πρόσωπο) δεν είναι παρά ό,τι ό Β. Τομασέφσκι ονομάζει «ύποκειμενική αφήγηση» («Théorie de la littérature», ό.π., σ. 278), ό

σέξουμε λ.χ. την πρώτη και την τελευταία φράση του «Άμαρτήματος της μητρός μου»: ό αφηγητής άρχίζει να μιλάει σαν συλλογικό-οικογενειακό φερέφωνο («Άλλην άδελφήν δεν είχομεν παρά μόνον την Άνινώ», σ. 3) και τελειώνει με την προσωπική παραίτησή του από τό λόγο («Οί όφθαλμοί της έπληρώθησαν δακρύων και έγώ έσιώπησα», σ. 27). Με την ίδια ευκολία αφήνει να μιλήσουν και τα άλλα πρόσωπα, άλλοτε με έκτενεις άποκαλυπτικούς μονολόγους και άλλοτε με σύντομους διαλόγους. Άν για μιᾶ στιγμή φανταστούμε πώς ό αφηγητής δεν είναι ό άνθρωπος που διηγείται την ιστορία, αλλά ένα πρόσωπο, άνάμεσα στα άλλα, που μιλάει κι αυτό με έκτενεις μονολόγους ή παρεμβαίνει στο διάλογο, ό θεατρικός χαρακτήρας των διηγημάτων του Βιζυηνού γίνεται φανερός: ή κατάργησή του (κατάργηση με την έννοια της μετατροπής του αφηγητή σε ισότιμο πρόσωπο του έργου) μεταβάλλει αυτόματα τη διήγηση σε μίμηση, δηλ. τό διήγημα σε θεατρογράφημα.¹

Άλλά ἄς μὴν προχωρήσουμε τόσο. Έξάλλου τό έργο του Βιζυηνού μάς έχει παραδοθεῖ σε αφηγηματική και όχι σε σκηνική μορφή. Η θεατρικότητά του είναι ζήτημα ρυθμού: μπορεί να φανεί και μόνο από τις συνεχείς έναλλαγές διήγησης και μίμησης, αφηγηματικών σελίδων και «σκηνών». Για να ξαναπαρούμε ως παράδειγμα «Τό άμάρτημα της μητρός μου»: από τον παρατατικό της άρχικής κατάστασης-είσαγωγής, όπου παρουσιάζονται τα κύρια πρόσωπα του διηγήματος και διαγράφονται οι σχέσεις τους (σ. 3-6), περνᾶμε στην κορύφωση του

Jean Pouillon «θεώρηση με» («Temps et roman», ό.π.), ό G. Blin «περιορισμό του πεδίου» («Stendhal et les problèmes du roman», Παρίσι 1954, σ. 115 κέ.) ή ό G. Genette «έσωτερική έστιαση» («Figures III», ό.π., σ. 206 κέ.). Ο άναγνώστης που θά ενδιαφερόταν για τα προβλήματα αυτά (τά όποια τροφοδότησαν και τροφοδοτούν άκόμη μιᾶ πλούσια ξένη βιβλιογραφία, χάρη στις νεοτερστικές αφηγηματικές τάσεις του αιώνα μας) θά είχε όφελος ν' ανατρέξει στο περίφημο άρθρο (1939) του Sartre «M. François Mauriac et la liberté» (ό.π., σ. 43-69) καθώς και στις άπαντήσεις του M. Blanchot, του J.-L. Curtis κ.ά. Βλ. πρόχειρα M. Raimond, «Le roman depuis la Révolution», Παρίσι, Armand Colin, 1969, σ. 327 κέ., και M.-J. Lefebve, ό.π.

1. Πρόσφατο τεκμήριο, ή διασκευή του «Ποῖος ήτον ό φονεύς του άδελφού μου» σε τρίπρακτο δράμα: Στέφανος Ίωαννίδης, «Στή γέφυρα του Λουλέ-Μπουργκάς», Ξάνθη 1979.

αορίστου, δηλ. στη βασική σκηνή της έκκλησίας (σσ. 6-10), όπου η δραματικότητα της πλοκής συνδυάζεται με τη θεατρικότητα του κειμένου. Ένα μού φαίνεται βέβαιο, πώς ο αφηγηματικός κόσμος του Βιζυηνού στο σύνολό του στηρίζεται σε μια σειρά αντιθέσεων που τον τοποθετούν σ' ένα ενδιάμεσο ή μεταβατικό στάδιο: ανάμεσα στη διήγηση και στη μίμηση, στην "histoire" και το "discours" του Benveniste¹, στο μυθιστόρημα και το διήγημα, στο ρομαντισμό και το νατουραλισμό, στην καθαρεύουσα και τη δημοτική, στη λогία (γραφτή) και τη λαϊκή (προφορική) έκφραση κλπ.

Μπορούμε να φανταστούμε όλες αυτές τις αντιθέσεις να λειτουργούν ταυτόχρονα, εξασφαλίζοντας την ενότητα, την ισορροπία και την αρμονία του συνόλου. Αλλά και μόνη η ύπαρξη αντιθέσεων δε μ'αξ ταφέρει σ' ένα χώρο ειδικότερα ρομαντικό; Πρόσθετες αποδείξεις: η δραματικότητα του συγγραφέα μας, ή θεματική του (θάνατος, παραφροσύνη κλπ.), η έλξη του από την άβυσσο της ανθρώπινης ψυχής. Θά 'λεγα ακόμη: το ξεκίνημά του, εννοώντας πάντοτε το διήγημα «Αι συνέπειαι της παλαιᾶς ιστορίας» που μού φαίνεται πώς παρουσιάζει φανερές ομοιότητες και αναλογίες (άναμνηστικό ύλικό, θάνατος των δύο έραστών, συνάντηση του αφηγητή με τρελή ήρωίδα σε γερμανικό φρενοκομείο κ.ά.) με την «Έκδρομή εις Πόρον» του Α. Ρ. Ραγκαβή. Αδιάφορο αν, στη συνέχεια του έργου του, ο Βιζυηνός αποβλέπει άκριβώς στο αντίθετο: να διαφοροποιηθεί από τους φαναριώτες, υποδεικνύοντας «διά των έν τῇ "Έστία" διηγημάτων (του), κατ' αντίθεσιν πρὸς τὰ του Ραγκαβῆ και των άλλων, τί έστι διήγημα, τί έστι μελέτη και αναγραφή του έθνικοῦ βίου και των έθνικων παραδόσεων υπό τύπον διηγήματος και λαογραφίας, έν καθαρά ψυχολογική και ιστορική κρίσει» (σ. 254).

Αλλά τί έστι διήγημα για το Βιζυηνό; "Αν αναλύσουμε την παραπάνω φράση που του αποδίδει ο Ν. Βασιλειάδης, θα ξαναβρούμε δύο

1. Έδω θα έπρεπε να προστεθεί και η γνωστή αντίθεση του Gide, διατυπωμένη γύρω στα 1911, ανάμεσα στο μυθιστόρημα (roman) και στην αφήγηση (récit): αντίθεση κυρίως ανάμεσα στο σύνθετο και το άπλο. Για τις νεότερες εκδοχές της αντίθεσης αυτής, σύμφωνα με τις όποιες το μυθιστόρημα περιέχει ένα γεγονός που γίνεται στο παρόν ενώ η αφήγηση ένα γεγονός που έγινε στο παρελθόν, βλ. R. Fernandez, «La méthode de Balzac», Παρίσι 1926, J.-P. Sartre, δ.π., σ. 20, και M. Raimond, δ.π., σσ. 321-322.

το περιγραφικό λεκτικό της «Έστίας» και ειδικότερα του Ν. Γ. Πολίτη: ο συγγραφέας μας προσαρμόζεται, τουλάχιστο κατά το βιογραφικό του, στα νέα συνθήματα των καιρών. Όμως τα ουσιαστικά προβλήματα του έργου του, αυτά που πρώτος έθιξε ο Κωστής Παλαμάς, παραμένουν άναπάντητα. Γιατί λ.χ. ο Βιζυηνός «ρέπει πρὸς την μυθιστοριογραφίαν» (σ. 255); "Αν, ανάμεσα στα άλλα, το διήγημα διαφέρει από το μυθιστόρημα ποσοτικά, η διαφορά δε βρίσκεται άσφαλώς στον αριθμό των σελίδων, αλλά στην αντίθεση του άπλου πρὸς το πολλαπλό, της «μιάς περιπετειᾶς», του «ένος αίσθηματος» και του «ένος χαρακτήρος» (Ν. Γ. Πολίτης) πρὸς τις πολλές περιπέτειες, τα πολλά αίσθηματα και τους πολλούς χαρακτήρες, με άλλα λόγια στην αντίθεση της μερικότητας πρὸς την "όλότητα" (Lukacs)¹. "Ότι το διήγημα του Βιζυηνού ξεπερνά το μονοκεντρικό του ένός έπεισοδίου είναι, νομίζω, ολοφάνερο. Έπειτα, η λειτουργία του χρόνου έδω μπορεί να θεωρηθεί ως καθαρά μυθιστορηματικό στοιχείο: «Τὸ μυθιστόρημα γενικά [...] είναι η αφηγηματική μορφή όπου η διάρκεια, υποκαθιστώντας την αρχαία Μοίρα, αποτελεί την πρώτη φροντίδα του δημιουργού. Τὸ διήγημα είναι η αφηγηματική μορφή που επιτρέπει στο δημιουργό να περιγράψει ένα δράμα την ώρα ακριβώς που κορυφώνεται. Στο μυθιστόρημα έχουμε την αίσθηση μιάς εξέλιξης» στο διήγημα την αίσθηση μιάς κατάληξης, ένός παροξυσμού»².

1. Ένας συνομήλικος του Ν. Γ. Πολίτη, ο Paul Bourget («Nouvelles pages de critique et de doctrine»), σκέφτεται ανάλογα: «Τὸ διήγημα έχει ως ύλη του ένα μόνο έπεισόδιο, τὸ μυθιστόρημα μιά σειρά έπεισοδίων [...]. Τὸ διήγημα είναι ένα σόλο, τὸ μυθιστόρημα μιά συμφωνία»: M. Raimond, δ.π., σ. 343. Βλ. τις ίδιες απόψεις και στὸν André Maurois, «Dialogues des vivants», Παρίσι, Fayard, 1959, σ. 83. Παραθέτω έδω ένα ενδιαφέρον απόσπασμα από την άλληλογραφία της «Έστίας», όπου η αντίθεση διήγημα/μυθιστόρημα φαίνεται ν' αντιδιαστέλλει όχι μόνο το άπλο από το σύνθετο, αλλά και τὰ έπαρχιακά από τὰ αθηναϊκά ἕθη: «Τὰ καθ' έκαστα έπαρχιακά ἕθη είναι άπλούστερα, όμαλότερα και πολὺ εύκολότερα η περιγραφή έπαρχιακοῦ βίου. Διὰ την περιγραφὴν της αθηναϊκής ζωής χρειάζεται ισχυρότερα αντίληψις και μακροτέρα μελέτη και τεχνικότερα εκτέλεισις. "Ό γράφων αθηναϊκὸν μυθιστόρημα όμοιάζει μουσικὸν συνθέτοντα όχι δι' έν η δύο όμοειδη όργανα αλλά δι' όλόκληρον όρχήστραν παντοειδῶν όργάνων»: «Είκονογραφημένη Έστία», α' εξέμ. 1891, σ. 48.

2. Charles Plisnier, «Roman, papiers d'un romancier», Παρίσι, Grasset, 1954· παρατίθεται στην άνθολογία του M. Raimond, δ.π., σ. 344. Επίσης για τους Ρώσους φορμαλιστές, και ειδικότερα για

Και όμως, στην περίπτωση του Βιζυηνού η εξέλιξη δεν αποκλείει την κατάληξη ή τον παροξυσμό. "Αν ο κορμός της αφήγησης είναι συνήθως μυθιστορηματικός, ή έκβασή της, άπροσδόκητη, παρουσιάζεται τυπικά διηγηματική, χωρίς επίλογο¹. Καμιά συνέχεια δε διαγράφεται ως πιθανή προοπτική. Τò τέλος του διηγήματος (τέλος συχνά ταυτόσημο με τò θάνατο ή με τò άδιέξοδο) όρθώνεται σάν άδιαπέραστο τείχος. Ο χρόνος δεν έχει νόημα παραπέρα. Πανίσχυρος σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης, μοιρασμένος σε μικρές ή μεγάλες ενότητες, με συχνές αναδρομές, ρωγμές και συντμήσεις, προορίζεται μόνο να οργανώνει λογικά και αίτιακά τὰ γεγονότα στο παρελθόν· ελάχιστα υποδηλώνει τò μέλλον.

Φυσικά, ó αφηγηματικός χρόνος δεν ταυτίζεται (και δεν πρέπει να συγχέεται) με τò χρόνο της υπόθεσης. Ο πρώτος κατανέμεται εδώ σε πολυσέλιδα αφηγηματικά σύνολα, μολονότι όχι ίσομεγέθη. Ο δεύτερος παρουσιάζει αξιοσημείωτη ποικιλία, έτσι πού να μπορεί να καλύπτει ένα διήμερο («Τò μόνον της ζωής του ταξείδιον»), λίγες μέρες ναυσιπλοίας («Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως»), τέσσερις εβδομάδες στην Πόλη («Ποῖος ἦτον ó φονεύς του άδελφού μου») ή μία όλόκληρη ζωή περιπετειών («Μοσκώβ-Σελήμ»). Τò συντομότερο διήγημα του Βιζυηνού, «Τò άμάρτημα της μητρός μου», εκτείνεται σ' ένα διάστημα 28 περίπου χρόνων· τò εκτενέστερο διήγημά του, «Αί συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας», διαρκεί λιγότερο από ένα μήνα. Έννοείται ότι εδώ ύπολογίζεται γενικά ó κύριος χρόνος της δράσης, χωρίς να λογαριάζονται πάντοτε οι αναφορές στο παρελθόν, συχνότατες σ' ένα κείμενο όπου ή όριζόντια διήγηση του αφηγητή διακόπτεται από τις κάθετες αφηγήσεις-μαρτυρίες των άλλων προσώπων.

Έξίσου πολυεδρική στο Βιζυηνό είναι και ή όργάνωση του χώρου. "Αν ψάχναμε κι εδώ για ρομαντικές καταβολές, θά τις βρίσκαμε

τόν Β. Eikhenbaum (ό.π., σ. 203), τò μυθιστόρημα, σε αντίθεση με τò διήγημα, δεν κορυφώνεται στο τέλος αλλά καταλήγει σε «μια στιγμή ύφεσης και όχι έντασης», ενώ παράλληλα «χαρακτηρίζεται από έναν επίλογο: ένα ψεύτικο συμπέρασμα, έναν άπολογισμό πού άνοίγει κάποια προοπτική και διηγείται στον άγνωστη τη Nachgeschichte των βασικών προσώπων».

1. Οι τελικές σκηνές των διηγημάτων του Βιζυηνού, μολονότι χωρίζονται κάποτε από τις άλλες με άρκετη χρονική άπόσταση (βλ. λ.χ. «Ποῖος ἦτον ó φονεύς του άδελφού μου»), δε μπορούν πάντως, νομίζω, να θεωρηθούν ως πραγματικοί επίλογοι.

χωρίς δυσκολία: ή άδιάκοπη μετακίνηση του αφηγητή ή μερικών ήρώων του αλλάζει διαρκώς τò σκηνικό της αφήγησης. Στο «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως» τὰ πρόσωπα κυκλοφορούν στο κατάστρωμα ή μένουν κλεισμένα στις καμπίνες τους, ενώ ό κ. Π. βηματίζει βιαστικά και τò πλοίο ταξιδεύει. Στο «Μοσκώβ-Σελήμ» ό ήρωας διασχίζει τεράστιες εκτάσεις, γυρίζοντας στο σπιτικό του και ξεκινώντας πάλι για νέες πολεμικές περιπλανήσεις. Η Βιζώ και ή ύπαιθρος της Θράκης, ή Πόλη, ή Άθήνα, ή Νεάπολη, ή Γοττίγγη και ή Κλάουσταλ της Γερμανίας, τὰ βαλκανικά πεδία των μαχών και ή Πλεύνα είναι για τò συγγραφέα μας οι βασικές τοποθεσίες πού καθορίζουν, μέσα στο αφηγηματικό του έργο, τò στίγμα του: από γεωγραφική αλλά και πολιτισμική άποψη. Πολύ συχνά, και τò πράγμα δεν είναι παράξενο, ó χώρος λειτουργεί με συνεχείς και πολλαπλές αντιθέσεις: 'Ανατολή/Δύση, πόλη/χωριό ή ύπαιθρος, μέσα/έξω, επάνω/κάτω. Στο «Άμάρτημα της μητρός μου» ό κλειστός χώρος βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τò δράμα (θάνατοι μέσα στο σπίτι, σύγκρουση του αφηγητή με τη μητέρα του μέσα στην εκκλησία), ενώ ό άνοιχτός χώρος άνακαλεί συνήθως ευχάριστα βιώματα (γαμήλιο γλέντι στην αύλή, σωτηρία του αφηγητή στο ποτάμι κ.ά.). Στα διηγήματα «Αί συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας» και «Τò μόνον της ζωής του ταξείδιον» όχι μόνο περνάμε από την κίνηση στη στάση (ó αφηγητής όλοκληρώνει ένα δρομολόγιο), αλλά και από τò ένα επίπεδο (κάτω) στο άλλο (επάνω): εδώ κυριαρχεί τò ύψομετρο και ή άνοδική ένταση της Κλάουσταλ, εκεί τὰ όράματα του παππού από τò ύψος της Μπαήρας.

Ανάλογες αντιθέσεις εκφράζονται και στις περιγραφές, με την έννοια ότι βρισκόμαστε μπροστά σε παύσεις ή αλλαγές του αφηγηματικού ρυθμού, όπου τὰ στατικά μοτίβα αντικαθιστούν τὰ δυναμικά και ό χώρος ύποσκελίζει τò χρόνο: «Η αφήγηση συνδέεται με πράξεις και με γεγονότα κοιταγμένα στην εξέλιξή τους, γι' αυτό άκριβώς και προβάλλει τη χρονική και δραματική όψη του αφηγήματος· ή περιγραφή, άπεναντίας, καθυστερώντας σε αντικείμενα και σε πρόσωπα κοιταγμένα στη συγχρονικότητά τους και άντικρίζοντας την ίδια την εξέλιξη ως θέαμα, μοιάζει να διακόπτει τη ροή του χρόνου και συμβάλλει στο άπλωμα της αφήγησης μέσα στο χώρο»¹.

1. G. Genette, «Communications» όρ. 8, ό.π., σ. 158 [= «Figures II», ό.π., σ. 59].

Κάτω από τέτοιες προϋποθέσεις, δέν είναι δύσκολο νά καταλάβουμε γιατί, κατά τόν "Άλλη Θρύλο, ό Βιζυηνός «περιόριζε τις περιγραφές πού δέν τις άγαπούσε κι όπου άποτύγχανε» (σ. 263). Δέ συμφωνώ ότι άποτύγχανε, και τό ζήτημα δέν είναι άν τις άγαπούσε ή όχι, αλλά μόνο γιατί και πώς τις χρησιμοποιούσε ή τις περιόριζε. Με άλλα λόγια, τό έρώτημα τίθεται ώς έξής: τί λειτουργίες καλύπτουν οι περιγραφές μέσα στο άφηγηματικό έργο του Βιζυηνού; Άσφαλώς θά ήταν λάθος νά τις αντιμετώπιζουμε σαν διακοσμητικές παρενθέσεις ή, τουλάχιστο, σαν συνειδητά ξεστρατίσματα προορισμένα νά καθυστερήσουν για λίγο την αφήγηση. Η όμολογία του συγγραφέα μας φαίνεται νά είναι πειστική: «Δέν άγαπώ τās παρεκβολάς έν τοίς διηγήμασιν» (σ. 107). Έχουμε λοιπόν νά κάνουμε όχι με παρέμβλητα "ξένα σώματα", αλλά με όργανικά μέρη του κειμένου και τής αφήγησης. Ό ρόλος τους είναι πολλαπλός: νά συμπληρώνουν τά κενά, νά δημιουργούν αντίθεσεις, νά έντείνουν τις δραματικές καταστάσεις, νά στήνουν μυστικές γέφυρες ανάμεσα στους άνθρώπους και στα πράγματα.

Μακριά από τόν κόσμο τής νατουραλιστικής τεκμηρίωσης, όπου ή περιγραφή άναχαιτίζει τή δράση, δίνει ουσιαστικό ρόλο στα άντικείμενα και άνάγει συχνά τό περιβάλλον σέ μετωνυμική έκφραση των προσώπων, ό Βιζυηνός προτιμά τό χώρο τής ρομαντικής μεταφοράς και αντίθεσης. Άθεράπευτα άνθρωποκεντρικός και άνθρωπομορφικός, δέ λέει ν' αφήσει από τά μάτια του τους ήρώές του. "Όταν έπιλεγεί μιá περιγραφή (πράγμα πού δέ γίνεται συχνά) είναι γιατί λειτουργεί πολυσήμαντα: συνήθως γιατί βρίσκειτα σέ ανταπόκριση ή αντίθεση με άνθρώπινες ψυχικές καταστάσεις. Έτσι λ.χ. στο διήγημα «Αί συνέπειαι τής παλαιάς ιστορίας» οι δυό περιγραφές του έξωτερικού και του έσωτερικού του φρενοκομείου (σσ. 106-107 και 111) παρουσιάζουν μιá συμμετρική αντίθεση όχι μόνο άναμεταξύ τους, αλλά και με τις δραματικές καταστάσεις πού ακολουθούν, ένώ οι περιγραφές του τοπίου τής Κλάουσθαλ (σσ. 127-128) και τής κακοκαιρίας (σσ. 133-134) έναρμονίζονται άπόλυτα με τή νευρική υπερδιέγερση του Πασχάλη και του άφηγητή. Στο «Μόνον τής ζωής του ταξειδίου» ή άγρια νυχτερινή φύση συμβάλλει άποφασιστικά στους επιάλτες του μικρού έγγονού (σσ. 181 κέ.), ένώ ή περιγραφή του τοπίου τής Βιζώς (σ. 196) άποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα καθώς έρχεται άμέσως μετά από μιá κρίσιμη έρώτηση, ύπογραμμίζοντας τή σημασία τής άπάντησης πού θ' ακολουθήσει. Τέλος, στο «Μοσκόβ-Σελήμ» ή περιγραφή του ειρηνικού τοπίου τής Κα-

ινάρτζας (σσ. 203-204) προετοιμάζει εύστοχα τήν εμφάνιση του ήρωα πού, ντυμένος άλλόκοτα (σσ. 205-206), άποτελεί άλλη μιá ζωντανή αντίθεση: «ή άλλοπρόσαλλος ένδυμασία του ούδέν έχει κοινόν προς τόν κόσμον των ιδεών του» (σ. 207)¹.

Άλλά θά τό επαναλάβουμε: ό κόσμος του Βιζυηνού λειτουργεί άνθρωποκεντρικά και άνθρωπομορφικά. Το άνθρώπινο δράμα είναι ό μόνος σκοπός πού άγιάζει τά άφηγηματικά μέσα, και ό συγγραφέας μας ξέρει τή δουλειά του: νά μάς οδηγήι από τόν καλύτερο δρόμο στο τέμα του ταξειδίου, στη διαλεύκανση του μυστηρίου ή του αίνιγματος, δηλ. στη λύση του δράματος (άδιάφορο άν ή λύση αυτή ίσοδυναμεί με άδιέξοδο). Έτσι ό,τι μετράει έδώ περισσότερο είναι τά δυναμικά μοτίβα: ή δράση, ή πλοκή, οι πράξεις των προσώπων και τά ίδια τά πρόσωπα κοιταγμένα μέσα από τις πράξεις τους. Γεννημένος άφηγητής, ό συγγραφέας μας ξέρει νά στήνει μιá ιστορία, νά κανονίζει τις αναλογίες και τους ρυθμούς τής, νά δημιουργεί τις κατάλληλες εντάσεις στην κατάλληλη στιγμή, νά κεντρίζει τό ενδιαφέρον του αναγνώστη, νά σκορπίζει πρόωρες "ένδειξεις" πού ή σημασία τους θά φανεί άργότερα. Ό Τσέχωφ έλεγε πώς, άν στην άρχή ένός διηγήματος κάποιος μιλάει για ένα καρφι στον τοίχο, στο τέλος ό ήρωας θά κρεμαστεί από τό καρφι αυτό². Παρόμοια και ό Βιζυηνός ξέρει νά στέλνει πρώιμα τά αναγνωριστικά σήματά του. Στο «Αμάρτημα τής μητρός μου» ή ήρωίδα, πολυ πρίν όμολογήσει τόν άκούσιο φόνο τής, ύπαινίσσεται τήν

1. Θά ήταν ενδιαφέρον νά μελετήσει κανείς τό θέμα τής ένδυμασίας στο Βιζυηνό. Έποκατάστατο νεκρού προσώπου («Τό άμάρτημα τής μητρός μου») ή μέσο άπόκρυψης του πραγματικού φύλου («Τό μόνον τής ζωής του ταξειδίου», «Μοσκόβ-Σελήμ»), ή άνθρώπινη φορεσιά επανέρχεται επίμονα (βλ. λ.χ. πρόχειρα στο «Μοσκόβ-Σελήμ» σσ. 214, 215, 224, 225, 231), συνδεδεμένη με πολλαπλές λειτουργίες πού μόνο μιá συστηματική έρευνα θά μπορούσε νά τις δείξει στο σύχολό τους. Με τέτοιους όρους, οι γνωστοί στίχοι του ποιήματος «Η τέχνη μου»

Ραφτάκι μ' ήθελ' άλλοτες ή Τύχη —
γιατί νά ντροπιασθώ και νά τ' άρνούμαι;
Λησμόνησα τά ράμματα, τήν πήχη,
μά τήν ιδέα τής τέχνης τήν θυμούμαι.

άποκτούν ένα πρόσθετο νόημα, καθώς συνδυάζουν τήν αὐτοβιογραφική μνήμη με τήν έμπειρία του τεχνίτη-δημιουργού.

2. Παρατίθεται από τόν Β. Τοματσέφσκι, «Théorie de la littérature», ό.π., σ. 282. Για τις "ένδειξεις", τις σχέσεις τους με τις

“άμαρτίαν” της δυο φορές (σσ. 9 και 21). Στο «Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου» ὁ ἄγνωστος δολοφόνος εἶναι θεατὸς ἀπ’ ὅλους καὶ ὑποδεικνύεται μὲ ποικίλους τρόπους: πλαγιάζει στὸ στῶμα τοῦ θύματός του (σ. 74), ἐμφανίζεται στὴ μητέρα τοῦ ἀφηγητῆ τὴν ὥρα ποὺ ἐκείνη εὐχεται («να τὸν ἰδεῖ κρεμασμένο» (σ. 69), ὑποδηλώνεται ἀπὸ μιὰ τσιγγάνα («Ὁ φονιάς εἶναι κοντὰ σας· γυρίζει τριγύρω σας· μὴν τὸν ζητᾶτε μακριά», σ. 81), ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὸν ἀνακριτὴ ἀδελφὸ του ποὺ «εἶναι σχεδὸν βέβαιος ὅτι κρύπτεται ἐν τῇ πρωτεύουσῃ» (σ. 85). Στὴν ἀρχὴ τοῦ διηγήματος «Αἰ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας», σὲ ἀνύποπτο χρόνο, ὁ Πασχάλης φανερώνεται μέσα ἀπὸ τὰ λόγια τῆς τρελῆς φίλης του («Ἐπῆγε νὰ σκάψῃ νὰ βγάλῃ τὰ διαμάντια διὰ τὰ δακτυλίδια μας», σ. 112), ἐνῶ τὸ γαλάζιο χρῶμα μιᾶς αἰθουσας, τὸ λευκὸ δέρμα, τὰ ξανθὰ μαλλιά καὶ ἡ ἰταλικὴ ἄρπα (σσ. 111-112) εἶναι τὰ κύρια ἀναγνωριστικὰ σήματα ποὺ ἐπιτρέπουν στὸν ἀφηγητῆ ν’ ἀνακαλύψῃ στὸ τέλος τὴν ταυτότητα τῆς Κλάρας (σ. 160).

Ἔτσι, χρησιμοποιώντας μὲ γνώση τὰ ἐκφραστικὰ του μέσα καὶ τεχνάσματα (“ἐνδείξεις” ἀτυνομικῶν χαρακτήρα, σήματα, σύμβολα, δυναμικὰ μοτίβα), συνδυάζοντας τὶς μνήμες του καὶ σκαλίζοντας τὶς πληγές του, ὁ Βιζυηνὸς ὀρθώνει τὸ ἀφηγηματικὸ του ἔργο σὰν ἐνιαῖο οἰκοδόμημα ἐνάντια στὸ χρόνο: μνημεῖο ἀγαπημένων ὑπάρξεων καὶ συνάμα ὀχύρωμα μπροστὰ στὸ θάνατο, τὸ φόβο, τὴ σκότιση τοῦ νοῦ, τὴ νοσταλγία καὶ τὴν ἀπέραντη θλίψη τοῦ «ἰέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρόσκοντα νοῆσαι» (σ. 133). Ἐπομένως τώρα νὰ δοῦμε κάπως προσεκτικότερα τὰ διηγήματα τοῦ τόμου μας στὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τους: τὸ σύστημα ἐπιβάλλεται στὰ μέρη του, ἀλλὰ τὰ μέρη του φανερώνουν ἓνα πνεῦμα ταυτόχρονα ὑποταγῆς καὶ ἀνεξαρτησίας.

«Οἱ ἐρμηνεῖες τῶν ποιημάτων δὲν εἶναι ὑποχρεωτικὲς γιὰ κανέναν», λέει ὁ Σεφέρης, καὶ ἀναρωτιέμαι ἂν δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ τὸ ἴδιο καὶ γιὰ ὀλόκληρη τὴ λογοτεχνία ποὺ ἀξίζει τὸ ὄνομά της. Γι’ αὐτὸ καὶ οἱ σημειώσεις ποὺ ἀκολουθοῦν δὲν ἀποτελοῦν ὑποχρεωτικὲς ἐρμηνεῖες (θὰ ἔλεγα πὼς δὲν ἀποτελοῦν καὶ ἐρμηνεῖες), οὔτε καὶ ἀποβλέπουν,

“λειτουργίες” καὶ τὸ ρόλο τους στὴν ἀφήγηση, βλ. R. Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, «Communications» ἀρ. 8, ὁ.π., σσ. 8-11.

φυσικά, νὰ κωδικοποιήσουν ἓναν ὀρισμένο τρόπο προσέγγισης τῶν διηγημάτων τοῦ Βιζυηνοῦ· πολὺ λιγότερο νὰ προβάλλουν ὡς μοναδικὲς ἢ ἀμετακίνητες ὀρισμένες προτάσεις. Σημειώσεις εἶναι ἡ κυριολεξία. Πρόκειται ἀληθινὰ γιὰ σκόρπιες σελίδες ἀποσπασμένες ἀπὸ τὸ σημειωματάριο ἐνὸς ἀναγνώστη:

Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου: Ὁ τίτλος-αἰνίγμα ὑποδηλώνει ἀμέσως μὲ τὸ κτητικὸ “μου” τὴν ὑπαρξὴ ἐνὸς πρώτου ἐνικού προσώπου. Καὶ ὁμως, ἀπὸ τὴν πρώτη κίβλας παράγραφο τοῦ κειμένου (παρουσίαση τῶν προσώπων) ὁ πληθυντικὸς ἐπικρατεῖ. Βρισκόμαστε σὲ μιὰ οἰκογενειακὴ συγκέντρωση, ὅπου ἐμφανίζονται ζωντανοὶ καὶ νεκροί: ἡ χαϊδεμένη Ἄννιῶ, ἡ μητέρα, “ἐμεῖς”, ὁ μακαρίτης ὁ πατέρας. Ὅτι ἀνάμεσα στὴ ζωὴ καὶ τὸ θάνατο τὰ ὅρια εἶναι ρευστά, ἐπαληθεύεται καὶ ἀπὸ τὴν κρίσιμη κατάσταση τῆς ἀρρωστης ἀδελφῆς.

Στὸ πρῶτο μέρος (σσ. 3-6) ὁ ἐπίμονος παρατατικὸς πιστοποιεῖ τὴν ἐπαναληπτικότητα τῶν γεγονότων. Κυριαρχοῦν τρία βασικὰ μοτίβα: α) ἡ ἀπόλυτη προσήλωση τῆς μητέρας στὴν ἀρρωστη Ἄννιῶ (ἐπομένως καὶ ἡ ἀδιαφορία της γιὰ τὰ ἄλλα παιδιά της), β) ἡ χειροτέρευση τῆς Ἄννιῶς καὶ γ) ἡ ἀγάπη τῆς Ἄννιῶς γιὰ τὰ ἀδελφία της. Ἔτσι τὸ κεντρικὸ τρίγωνο (Ἄννιῶ-μητέρα-“ἐμεῖς”) ὀλοκληρώνεται ἀπ’ ὅλες τὶς πλευρές του. Ὁ ἀφηγητῆς, κρυμμένος γιὰ τὴν ὥρα μέσα στὸ “ἐμεῖς”, σπάνια ξεχωρίζει ὡς ἄτομο («ἐγὼ καὶ οἱ ἄλλοι μου ἀδελφοί», «ἐνθυμοῦμαι», σσ. 3-4). Πρωταγωνιστοῦν ἡ Ἄννιῶ καὶ ἡ μητέρα.

Ὁ ἐπαναληπτικὸς χαρακτήρας τοῦ παρατατικῶ ἐκδηλώνεται κυρίως μὲ τὸ βασικὸ μοτίβο (χειροτέρευση τῆς Ἄννιῶς) ποὺ ἀνάγεται σὲ leitmotiv: «Ἐν τούτοις ἡ ἀσθένεια τῆς Ἄννιῶς ὀλονὲν ἐδεινοῦτο» (σ. 4), «Ἡ κατάστασις τῆς Ἄννιῶς ἔβαινε [. . .] ἐπὶ τὰ χεῖρα», «Ἡ κατάστασις τῆς ἀσθενοῦς ἐδεινοῦτο», «Τὸ παιδίον ἐχειροτέρευεν ἀδικόπως» (σ. 5). Ἐαφνικά, ἡ μετάβαση στὸ ἀκόλουθο ἐπεισόδιο προετοιμάζεται μὲ τὴν ἔξαρση τοῦ μοτίβου: «Ἡ ἀσθένεια τῆς παυχῆς μας ἀδελφῆς ἦτον ἀνίατος» (σ. 6)¹.

1. Ἐννοεῖται ὅτι ἡ μετάβαση στὸ ἀκόλουθο ἐπεισόδιο δὲν ἐξαφανίζει τὰ ἀρχικὰ μοτίβα: ἡ χειροτέρευση τῆς Ἄννιῶς, «τῆς ὁποίας ἡ κατάστασις ἤρχησε νὰ ἐμπνέη τώρα τοὺς ἐσχάτους φόβους» (σ. 9), συνεχίζεται, ἐνῶ ἡ ἀγάπη της γιὰ τὰ ἀδελφία της περιγράφεται μὲ μιὰ σύντομη σκηνή (σ. 7).

Μετάβαση από τον παρατατικό στον άοριστο και, κατά συνέπεια, από το επαναλαμβανόμενο στο μοναδικό γεγονός; "Ό,τι ακολουθεί (σσ. 6-10) δεν είναι άπλη άλλαγή χρόνου. Είναι και άλλαγή χώρου (σπίτι-έκκλησία-σπίτι), άκόμη και μετάβαση από τη διήγηση στη μίμηση, δηλ. στο δράμα και την κορύφωση του. Συναίμα όμως: άλλαγή προσωπων και ίσοροπιών. 'Η άρρωστη 'Αννιώ παραμένει τό επίκεντρο του ενδιαφέροντος, αλλά οι πρωταγωνιστές τώρα είναι άλλοι: ή μητέρα και ό άφηγητής γιός της. Περνώντας σε πρώτο πλάνο μ' ένα δεύτερο "ένθυμούμαι" (σσ. 7 κέ.), ό τελευταίος αυτός ανακαλεί, μαζί με την έφιαλτική άτμόσφαιρα της νυχτερινής έκκλησίας, και τον τραυματισμό του από τά λόγια της μητρικής προσευχής. "Όμως οι συνεχείς έκφράσεις κατανόησης για τή μητέρα του ή στοργής για τήν άρρωστη άδελφή του, δείγματα ένοχοποιημένου ψυχισμού, δεν τόν έμποδίζουν να όμολογήσει άπερίφραστα τό παράπονό του: "άφ' ότου έγεννήθη αύτή ή άδελφή μας, έγώ, όχι μόνον δεν ήγαπήθην, όπως θά τό έπεθύμουν, αλλά τούτ' αύτό παρηγκωνίζόμεν όλονέν περισσότερον" (σσ. 9-10).

'Εδώ παίζεται τό άληθινό δράμα, σ' αύτήν τή στέρηση της μητρικής στοργής που μένει ουσιαστικά άθεράπευτη. Πίσω από τήν έπιφανειακή οικογενειακή όμόνοια, άναγκαία μπροστά στην άρρώστια της 'Αννιώ, οι άνικανοποίητες άτομικές ή έγωιστικές άνάγκες άναδεύουν θολές καταστάσεις και καλύπτουν βουβές συγκρούσεις ή παράπονα. 'Ο λόγος δεν είναι μόνο όμολογία' είναι και άπόκρυψη¹.

1. Συνειδητή ή ύποσυνειδητή, ή "άπόκρυψη" επιβάλλει πρίν άπ' όλα τόν έξωραϊσμό και τήν άπόλυτη άρμονία τών οικογενειακών σχέσεων: ή μητέρα είναι πρότυπο άφοσίωσης, ή άρρωστη 'Αννιώ δείχνει άγγελική καλοσύνη και ταπεινώση πρós όλους, τά παραμελημένα άγόρια δέχονται με μαζοχιστική κατανόηση τή μητρική εύνοια πρós τήν άδελφή τους: "Και όχι μόνον άνειχόμεθα τάς πρós αύτήν περιποιήσεις άγογγύστως, αλλά και συνετελούμεν πρós αύξησιν αύτών, όσον ήδυνάμεθα" (σ. 3). "Ότι ό άφηγητής άποκρύβει ή έξωραίζει ένα μέρος από τά πραγματικά του αίσθήματα, φαίνεται από τή στάση του άπέναντι στα θηλυκά μέλη της οικογένειάς του: άντι να γίνει κατηγορητήριο (όπως παρουσιάζεται σε όρισμένες στιγμές, ξεφεύγοντας τήν αυτόλογοκρισία), τό παράπονό του μεταβάλλεται σε διαρκή υπεράσπιση και έξιδανίκευση, δηλαδή σ' ένα είδος μετάνοιας που έρχεται όψιμα να καλύψει τήν άγανάκτηση και τήν ένοχή του στερημένου παιδιού. Είναι χαρακτηριστικό ότι, ένώ ό ίδιος μόνο αίσθήματα άγάπης έκφράζει για τήν άδελφή του, ή άφήγηση της μητέρας του τόν διαψεύδει: "Και είχαμε πιά τήν 'Αννιώ σαν τά μάτια μας. Και έξούλεες έσύ, και έγεινες τού θανατά από τή ζούλια σου" (σ. 24).

Θαυμαστή κορύφωση: ή νύχτα της έκκλησίας ολοκληρώνεται για τούς τρεις πρωταγωνιστές με τή νύχτα της έπιστροφής στο σπίτι (σσ. 10-13), όπου ή "αλλάλλον εύλαβής παρά δεισιδαίμων" μητέρα, που ξέρει ότι "ή θρησκεία έπρεπε να συμβιβασθί με τήν δεισιδαίμονίαν" (σ. 5), έπιχειρεί ό,τι μπορεί για να σώσει τό παιδί της. 'Η προσευχή-έκδίκηση του άφηγητή (σ. 12) άναιρεί τήν προσευχή της στην έκκλησία. Προάγγελος του θανάτου, ό νεκρός πατέρας κάνει σημαδιακές έμφανίσεις στην άφήγηση. Τό μοιρολόι του δίνει άφορμή για μιá μικρή αναδρομή στο παρελθόν (σσ. 10-11)¹: τά ρούχα του είναι τά μετωνυμικά του ύποκατάστατα, σύμβολα της παρουσίας του· ή ψυχή του περνάει σαν χρυσάλλιδα. "Έτσι τό άναμενόμειο τέλος της 'Αννιώς έρχεται σχεδόν φυσικό.

Ζεύγη ψυχαναλυτικής συμμετρίας: ό πατέρας και ή 'Αννιώ στον τάφο, ή μητέρα και ό γιός της στην ένοχοποιημένη ζωή.

"Ός εδώ ό χρόνος δεν παρουσιάζει ουσιαστικές ασυνέχειες, και θά μπορούσαμε εύκολα να τόν όριοθετήσουμε άνάμεσα στο θάνατο του πατέρα και στο θάνατο της 'Αννιώς (δηλαδή, ύποθέτω, στα χρόνια 1854-1855 περίπου, άν θέλουμε ν' αναχθούμε στην πραγματικότητα). 'Η παρουσία του άφηγητή και ή έμπλοκή του στα γεγονότα της ιστορίας είναι καθοριστική για τή διεξοδική τους παρουσίαση. Τά κενά, συνδεδεμένα με τήν πολύχρονη άπουσία του, θά φανούν στη συνέχεια. "Αν ή σκηνή της πρώτης υίοθεσίας (σσ. 14-15) περιγράφεται από έναν αυτόπτη μάρτυρα, ή έξέλιξη τών οικογενειακών πραγμάτων παραμένει άόριστη: "Εγώ έλειπον μακράν, πολύ μακράν, και επί πολλά έτη ήγνόνου τί συνέβαιναν εις τόν οϊκόν μας" (σ. 15). Μια όλόκληρη περίοδος από τή ζωή του υίοθετημένου κοριτσιού συνοψίζεται με τέσσερα ρήματα: "Πρίν δε κατορθώσω να έπιστρέψω, τό ξένον κοράσιον ηύξήθη, άνετράφη, έπροικίσθη και ύπανδρεύθη, ως εάν ήτον άληθώς μέλος της οικογενείας μας" (σ. 15).

"Έτσι άν έξαιρέσουμε όσα ό άφηγητής αναδιηγείται σχετικά με τή δεύτερη υίοθεσία (σ. 16) ή με τίς άνησυχίες της μητέρας του για τόν ίδιο (σσ. 18-19), οι άθηντικές σκηνές που ολοκληρώνουν τό διή-

1. 'Ο προσεκτικός άναγνώστης θά παρατηρήσει τήν ποικιλία με τήν όποία άναφέρεται κάθε φορά από τό συγγραφέα, στο σύντομο αυτό άπόσπασμα, ό συνθέτης του μοιρολογίου: Γύφτος, άγριος ψάλτης, 'Αθίγγανος, Κατσιβελος, ραψωδός.

γῆμα εἶναι βασικά τρεῖς: α) ἡ σωτηρία τοῦ δεκάχρονου ἀφηγητῆ ἀπὸ τῆ μητέρα του στὸ ποτάμι (σσ. 16-18), β) ἡ ὁμολογία τοῦ ἀμαρτήματος τῆς μητέρας (σσ. 21-25) καὶ γ) ἡ ἐξομολόγησή της στὸν Πατριάρχη. Ἡ πρώτη ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τοῦ ἀφηγητῆ νὰ ξανακερδίσει καὶ ν' ἀποδείξει τὴ στοργή τῆς μητέρας του ἀπέναντί του: «Ἐπρόκειτο νὰ με σώσει, καὶ ἄς ἤμην ἐκεῖνο τὸ τέκνον, τὸ ὅποιον προσέφερον ἄλλοτε εἰς τὸν Θεὸν ὡς ἀντάλλαγμα ἀντὶ τῆς θυγατρὸς της» (σ. 17). Ἡ δεύτερη ἰσοσταθμίζει τὸ λόγο-κατηγορητήριο τοῦ ἀφηγητῆ μετὰ τὸ λόγο-ἀπολογία τῆς μητέρας, ἐρμηνεύοντας ταυτόχρονα τὶς συμπεριφορές της. Ἡ τρίτη ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος λυτρωτικῆς ἀπόπειρας καὶ τῶν δυῶ, ποῦ καταλήγει ὁμως στὰ δάκρυα καὶ τὴ σωπῆ.

Εἶναι ἀξιοπαρατήρητο ὅτι ὁ χρόνος λειτουργεῖ μετὰ τεράστια ἀλλοματά: «Ἐπὶ εἰκοσιοκτὼ τῶρα ἔτη βασανίζεται ἡ τάλαινα γυνὴ...» (σ. 25). Τί νὰ σημαίνουν ἄραγε αὐτὰ τὰ 28 ἔτη; Ἄν τὰ προσθέσουμε στὸ 1847, πιθανότατα χρονιά τοῦ «ἀμαρτήματος» τῆς μητέρας, ἐρχόμαστε στὸ 1875, στὸ ὅποιο θὰ ἦταν πολὺ δύσκολο νὰ τοποθετήσουμε τὴ συγγραφή τοῦ διηγήματος. Ὡστόσο θέλω νὰ πιστεύω ὅτι ἡ Βιζυηνὸς τογάραισε τὰ 28 χρόνια βιαστικά, ἀρχίζοντας, ὅπως καὶ τὸ διήγημά του, ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ πατέρα καὶ τῆς Ἀννιώς (1854-1855), ὅποτε ἡ συγγραφή τοποθετεῖται ἐντελῶς φυσικὰ στὰ 1882-1883.

Πειραματικὴ ψυχολογία ἢ ψυχανάλυση; Στὸ «Ἀμάρτημα τῆς μητρός μου» ὁ ἀφηγητῆς-παιδί, τὸ «ἀδικημένο» τοῦ νεκροῦ πατέρα του, προσφέρει, μαζὶ μετὰ τὴ θαυμασία προσωπογραφία τῆς μητέρας, καὶ ἕνα ἀπὸ τὰ τυπικότερα δείγματα αὐτοῦ ποῦ ἡ φροῦδική θεωρία ὀνόμασε «οἰκογενειακὸ μυθιστόρημα τῶν νευρωτικῶν»¹.

Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως: Ὁ τίτλος παραπέμπει στὸ γεωγραφικὸ κώδικα πιστοποιώντας μιὰν ἐνότητα χώρου καὶ χρόνου (τῆ

1. S. Freud, "Der Familienroman der Neurotiker" (πρωτοδημοσιευμένο στὸ βιβλίον τοῦ Otto Rank, «Der Mythos der Geburt des Helden», Λιψία-Βιέννη 1909, καὶ ἀργότερα στὰ «Gesammelte Werke», τ. 7, Λονδίνο 1941). Γιά τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ «οἰκογενειακοῦ μυθιστορήματος» στὴ λογοτεχνία, βλ. τὸ ὑποδειγματικὸ ἔργο τῆς Marthe Robert, «Roman des origines et origines du roman», Παρίσι, Gallimard, 1976.

διάρκεια ἐνὸς συγκεκριμένου θαλασσινοῦ ταξιδιοῦ), ἐνῶ ταυτόχρονα συνδηλώνει τὸ εἶδος ἐμπειρίας καὶ γραφῆς ποῦ καλύπτεται μετὰ τὸν ὄρο «ὀδοιπορικαὶ ἀναμνήσεις»¹. Σὲ ἄλλες ταξιδιωτικὲς περιπτώσεις, τὸ ὑποκείμενο συνήθως ὑποχωρεῖ μπροστὰ στὸ ἀντικείμενο, προβάλλοντας τὶς καλλονές του, τὸ ἐνδιαφέρον ἢ τὴν ποιικιλία του. Ἐδῶ τὸ ἐξωτερικὸ τοπίο, μετὰ ἐξαίρεση τῆ Νεάπολη, εἶναι ἀδιάφορο ὡς ἀπωθητικό· ἡ τρικυμία τῆς θάλασσας φέρνει ναυτία.

Στὸ κατὰστρομα ἐνὸς πλοίου συναντιοῦνται καὶ κυκλοφοροῦν ταξιδεύοντας τὰ τρία πρόσωπα τοῦ διηγήματος: ὁ ἀφηγητῆς (γνωστὸς ποιητῆς), ἡ νεαρὴ Μάσιγγα καὶ ὁ πατέρας της κ. Π., «ὑπέρπλουτος ἄνθρωπος, διατελὼν εἰς ὑπατον καὶ λίαν προσοδοφόρον ἀξίωμα παρὰ τῆ Ἀγγλικῆ Κυβερνήσει ἐν Κάλκούττη» (σ. 32). Στὴν οὐσία, τὸ διήγημα δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀνίχνευση τῶν σχέσεων ποῦ προϋπάρχουν ἢ ἀναπτύσσονται ἀνάμεσα στὰ τρία αὐτὰ πρόσωπα. Μοναδικὸ μέσο ἐπαφῆς ἢ ἀποξένωσης: ὁ λόγος. Δὲν ὑπάρχει ἄλλος τρόπος γιὰ νὰ καλυφθοῦν ἢ ν' ἀποκαλυφθοῦν τὰ κενά, γιὰ νὰ γνωριστοῦν τὰ πρόσωπα καὶ παράλληλα νὰ γνωρίσουν τὸν ἑαυτὸ τους. Δὲν ὑπάρχει δρᾶση· οὐσιαστικὰ δὲ γίνεται τίποτε στὸ κατὰστρομα τοῦ πλοίου. Νὰ ποῦμε, παραδοξολογώντας, ὅτι σχεδὸν δὲν ὑπάρχει διήγησι; Ἄν καλοεξετάσουμε τὰ πράγματα, τὸ «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως» παρουσιάζει μιὰ θεατρικὴ διάρθρωση ποῦ ἀναλύεται στὶς ἀκόλουθες ἔξι σκηνές:

α'. Ἀφηγητῆς, Μάσιγγα, κ. Π. (σσ. 28-34)

β'. Ἀφηγητῆς μόνος (σσ. 34-38)

γ'. Ἀφηγητῆς, κ. Π., Μάσιγγα (σσ. 38-45)

δ'. Ἀφηγητῆς, Μάσιγγα (σσ. 46-52)

ε'. Ἀφηγητῆς μόνος (σσ. 52-54)

ς'. Ἀφηγητῆς, κ. Π., Μάσιγγα (σσ. 55-59)

1. Σκέφτομαι τὶς πρώτες ταξιδιωτικὲς ἐντυπώσεις (1865) τοῦ Βικέλα καὶ, εἴκοσι χρόνια ἀργότερα, τὸ βιβλίον τοῦ «Ἀπὸ Νικοπόλεως εἰς Ὀλυμπία», Ἀθ. 1885. Μετὰ τὸ 1880 ὁ ὄρος «ὀδοιπορικαὶ ἀναμνήσεις» συναντιέται συχνὰ (βλ. λ.χ. Ν. Θεολόγου Σχινῆ, «Ὀδοιπορικαὶ ἀναμνήσεις», Ἀθ. 1883), πιστοποιώντας ἔτσι τὴ διαμόρφωση ἐνὸς νέου λογοτεχνικοῦ εἶδους. Σημειῶνω ἀκόμη ὅτι στὸ «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως» μεταφέρονται προφανῶς ἀναμνήσεις τοῦ Βιζυηνοῦ ἀπὸ τὸ ταξίδι του στὸ Παρίσι τὸν Μάιο τοῦ 1882 (βλ. καὶ σ. 32), πράγμα ποῦ ἀποτελεῖ terminum post quem γιὰ τὴ χρονολόγηση τῆς συγγραφῆς τοῦ διηγήματος.

Ο άναγνώστης θά παρατηρήσει τις συμμετρικές άντιστοιχίες τών σκηνών (α'-γ'-ζ', β'-ε'), καθώς και τή μοναδικότητα (τόσο άπό ποσοτική όσο και άπό ποιοτική άποψη) τής κεντρικής σκηνής δ'. Οί άντιθέσεις, άλλη μιá φορά, κυριαρχούν: περνάμε άπό τήν έπικοινωνία στη μοναξιά και άπό τή μοναξιά στην έπικοινωνία. Στην α' σκηνή ό άφηγητής συναντά και (άνα)γνωρίζει τούς δυό συνταξιδιώτες του (θά χρειαστούν γι' αυτό δυό άναδρομές στο παρελθόν, σσ. 31-32 και 33-34), ένώ τή «άπειράριθμα κιβώτια» πού τόν παραξενεύουν στην άρχή τού διηγήματος (σ. 29), άναγνωριστικά σήματα, θά φανερώσουν πρώτα τόν ιδιοκτήτη τους (σ. 33) και άργότερα ένα μέρος άπό τó περιεχόμενό τους (σ. 52). Άπεναντίας, στη β' σκηνή κυριαρχεί ό κλειστός χώρος (καμπίνα), ή προσωρινή διακοπή τής έπικοινωνίας, ό μονόλογος· οί όπτικές παραστάσεις έκμηδενίζονται μπροστά στις άκουστικές έντυπώσεις τού άφηγητή (θόρυβος τρικυμίας, γέλιο τής Μάσιγγας)¹.

Παιχνίδι άντιθέσεων· πού σημαίνει, άνάμεσα στα άλλα, και παιχνίδι λογοτεχνικών ειδών (ταξιδιωτική έντύπωση/διήγημα), ρευμάτων (ρομαντισμός/νατουραλισμός), δυναμικών ή στατικών μοτίβων (πληροφόρηση/χαρακτηριολογία), τρόπων γραφής. Στην γ' σκηνή λ.χ. οί άντιθέσεις αυτές φαίνονται καθαρά. Τό σημαντικό δέν είναι άσφαλώς ή πρόσκληση τού άφηγητή άπό τόν κ. Π. στην Καλκούτα. Είναι τó πρόσημα στις σχέσεις τών τριών προσώπων. Ποιός είναι ό κ. Π.; "Ένας άγγλοθρεμμένος έπιχειρηματίας με λογοτεχνικές φιλοδοξίες, άεικίνητος, μέτριος και αύταρχικός, πού προκαλεί όλοφάνερα (και όχι μόνο για λόγους κοινωνικής και πνευματικής διαφοράς) τήν άντιπάθεια τού άφηγητή. "Όταν μιλάει, έπαναλαμβάνει άδιάκοπα τις ίδιες φράσεις: «τό πρώτον ήμισυ πάσης έπομένης προτάσεως ήτο τó δεύτερον ήμισυ τής προηγηθείσης!» (σ. 59). "Έτσι δέν άντιστέκομαι στόν πειρασμό νά βλέπω, πίσω άπό τó κεφαλαίο αυτό Π (πού θά μπορούσε νά είναι σύμβολο τού Πατέρα ή προεικόνισμα ένός έπιχειρηματία-λογίου τύπου Πάλλη), ένα είδος ύπαινιγμού στο όνομα και τις στιχουργικές έπαναλήψεις τού Άχ. Παράσχου. Άναγνωστική αύθαιρεσία, έστω. Άλλά ή γ' σκηνή πε-

1. Άξίζει νά προσέξει κανείς τά συμμετρικά ή άντιθετικά στοιχεία τής ε' σκηνής: οί όπτικές παραστάσεις τού άφηγητή συνδυάζονται με τις άκουστικές έντυπώσεις του (ναπολιτάνικη βάρκα και μουσική, σσ. 52-53), ένώ ό (έσωτερικός) μονόλογός του άναφέρεται σε μελλοντικές βλέψεις και όράματα (σ. 54).

ριέχει και άλλα λογοτεχνικά ύπονοούμενα: τó βασικό θέμα της, ή Φύσις ή φύσις, άρκεί για νά παραπέμψει με δυό λέξεις-κλειδιά στις άντιθέσεις τού ρομαντισμού και τού νατουραλισμού. Άν ή άρχική περιγραφή τής δύσης μετά τήν τρικυμία (σσ. 38-39) άποτελεί μιá τυπικά ρομαντική σελίδα με τις τριμμένες μεταφορές και τó πομπώδες ύφος της, ό διάλογος τού άφηγητή με τόν κ. Π. μζς όδηγεί στην προβληματική τής γενιάς τού '80 για τις σχέσεις τού "ποιητικού" και τού "φυσικού" (σ. 41). Και όμως, είναι πολύ δύσκολο νά ξεχωρίσει κανείς, πίσω άπό έναν τρόπο γραφής άνάλαφρο ή συμβατικό, τά όρια της σοβαρότητας και τής ειρωνείας.

Έπειτα, τó πρόβλημα βρίσκεται στην άνομολόγητη έρωτική σχέση άνάμεσα στόν άφηγητή και τή νεαρή Μάσιγγα, σχέση πού κορυφώνεται στην δ' σκηνή, μέσα στόν κόλπο τής Νεάπολης. Έδώ ή ρομαντική έκφραστική λειτουργεί με άναμφισβήτητη άποτελεσματικότητα: ό,τι δέ μπορεί νά γίνει όμολογία, δηλαδή έρωτική έξομολόγηση τού άφηγητή, βρίσκει ένα μεταφορικό ύποκατάστατο στους μυθικούς άρραβώνες τού γερο-Βεζούβιου και τής Νεάπολης (σσ. 46-48). Άλλά και πάλι ό λόγος είναι μόνο μιá μερική πράξη έπικοινωνίας: ουσιαστικά δέν ύπερβαίνει τó άδιέξοδο. Άτυχος έραστής, ό άφηγητής περιορίζεται στις όπτασιές του (ε' σκηνή). Δέν τού άπομένει παρά ν' άποχαιρετήσει, μαζι με τούς δυό συνταξιδιώτες του, και τήν Καλκούτα (ζ' σκηνή).

Στό «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως» δέν ύπάρχουν θάνατοι, ούτε μυστήριο, ούτε συνταρακτικές άποκαλύψεις. Μονάχα μικρά, σχεδόν άσήμαντα, μυστικά: ή Μάσιγγα φανερώνει στόν άφηγητή τις λογοτεχνικές προθέσεις τού πατέρα της, ό κ. Π. τού φανερώνει τις πατρικές του προθέσεις σχετικά με τó μέλλον τής Μάσιγγας. Ό κ. Π. άγνοεί άν ό άφηγητής θά πάει στην Καλκούτα, ή Μάσιγγα άγνοεί πώς θά κλειστεί σέ παρισινό παρθεναγωγείο για νά παντρευτεί άργότερα έναν ήλικιωμένο κόμη. Δέν ύπάρχουν λοιπόν δραματικές συγκρούσεις· μονάχα μικρές περιοχές φωτός και σκότους, γνώσης και άγνοιας. Κι ώστόσο τó δράμα βρίσκεται έδώ: όχι σέ ό,τι άποκαλύπτει άμεσα ό λόγος, αλλά σέ ό,τι καλύπτει ή άφήνει έμμεσα και μεταφορικά νά ύπονοηθεί, διακόπτοντας τó κύκλωμα έπικοινωνίας (έπομένως και κάθε δυνατότητα πραγμάτωσης) στο σημείο όπου δέν ύπάρχει πιá παρά ή άνεμπλήρωτη έπιθυμία, τó άγνωστο, τó τέλος τού ταξιδιού και ή μοναξιά.

Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου: Τὸ πιὸ φιλόδοξο, θά' λεγα, ἀπὸ ὅλα τὰ διηγήματα τοῦ Βιζυηνοῦ. Φιλόδοξο μὲ τὴν ἔννοια ὅτι ἡ κύρια προσπάθεια ἀλλὰ καὶ τὸ ἐπίτευγμα ἐδῶ εἶναι ἡ ἐνορχήστρωση τῶν ποικίλων ἀφηγηματικῶν καὶ ἐκφραστικῶν μέσων σὲ μιὰ σύνθεση πολλαπλῶν ἐπιπέδων. "Ὅ,τι στὰ προηγούμενα διηγήματα εἶναι ἀκόμη ἀπλὸ καὶ γραμμικὸ, ἐδῶ ἐμφανίζεται πολύμορφο καὶ πολυδιάστατο. Ἡ πλοκὴ ἀποτελεῖ κυριολεξία: μιὰ ὕφανση τοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου, ὅπου τὰ ἐπεισόδια (συμ)πλέκονται τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο, ἐπιβάλλοντας τὶς ἀρχαῖες σημασίες τους ἢ ὅσες καινούριες ἀποκοτῶν ἀπὸ τὰ συμφραζόμενά τους. Τὸ διήγημα, πολυπρόσωπο, γίνεται ἓνα μικρὸ μυθιστόρημα· τὸ αἰνίγμα μεταβάλλεται σὲ μυστήριον· ἡ πορεία πρὸς τὴν ἀλήθεια εἶναι συνδρομὴ πολλῶν παραγόντων καὶ συνδυασμὸς συλλογικῶν προσπαθειῶν, ἀναζητήσεων, μαρτυριῶν. Ἄν στὸ πρῶτο διήγημα τοῦ Βιζυηνοῦ τὸ κλειστὸ οἰκογενειακὸ κύκλωμα δίνει στὸ ἀμάρτημα τῆς μητέρας ἓνα χαρακτηριστὸ σχεδὸν ἰδιωτικὸ, ἐδῶ ἡ κοινωνικὴ διάστασις τῆς ἀνθρωποκτονίας γίνεται φανερὴ: ἔτσι ἢ ἀλλιῶς δὲν ὑπάρχουν ἰδιωτικὰ ἐγκλήματα καὶ ἰδιωτικοὶ δολοφόνοι.

«Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου», «Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου»: οἱ ὁμοιότητες καὶ οἱ διαφορὲς δὲν περιορίζονται, βέβαια, στοὺς τίτλους, ὅπου ὁ βίαιος θάνατος (ἀμάρτημα, φονεὺς) συνδέεται μὲ μέλη τῆς οἰκογένειας τοῦ ἀφηγητῆ (τῆς μητρός μου, τοῦ ἀδελφοῦ μου). Ἄρκετὰ πρόσωπα τοῦ πρώτου διηγήματος ξαναβρίσκονται στὸ δεύτερο, θυμίζοντας τὴ μέθοδο τῆς ἐπιστροφῆς τῶν ἡρώων, ὅπως σὲ ὀρισμένους ξένους μυθιστοριογράφους (Balzac, Zola, Proust). Μεταφερόμενη στὴν Πόλη, ἡ μητέρα τοῦ ἀφηγητῆ δείχνει τὴν ἴδια φροντίδα γιὰ τοὺς ἄλλους καὶ τὴν ἴδια εὐσυγκινησία: «Οἱ ὀφθαλμοὶ τῆς μητρός μου ἐπληρώθησαν δακρύων» (σ. 75). "Ἔτσι καὶ στὸ «Ἀμάρτημα»: «Οἱ ὀφθαλμοὶ τῆς ἐπληρώθησαν δακρύων...» (σ. 27). "Ὅταν μιλάει, ξαναβρίσκουμε τὶς ἐκφράσεις τῆς: «Καὶ διὲς ἐσὺ!» (σ. 24, 61 καὶ 62), «Χριστὸς καὶ Παναγία, παιδάκι μου» (σ. 62, 72 καὶ 73) κ.ἄ.¹ Ἡ φρον-

1. Ἄλλοτε ὁ δεκαπεντασύλλαβος προβάλλει ἐντελῶς φυσικὰ μέσα στὶς φράσεις τῆς: «σάν νά ἦταν χθὲς πού διάβηκες καὶ σήμερον πού ἤλθες» (σ. 61), «ἔχω παιδί στὴν ξενιτιά κ' ἔχω καρδιά καμμένη» (σ. 72). Τὸ ἴδιο ὁμοίως παρατηροῦμε λ.χ. καὶ στὰ λόγια ἐνὸς Τούρκου, τοῦ Σακῆρπαμπα: «Ἐδῶ κανεὶς δὲν ἔρχεται, κανένας δὲν ἀκούει» (σ. 226). Ἀκόμη μιὰ ἀπόδειξις ὅτι ὁ δεκαπεντασύλλαβος, ἀφομοιωμένος ἀπὸ τὸ Βιζυηνὸν, συνδέεται ἄμεσα μὲ τὸ ρυθμὸ τῆς λαϊκῆς μας γλώσσας.

τίδα τῆς γιὰ τὸν ξενιτεμένο γιὸ τῆς, τὸν ἀφηγητῆ, πράγμα ἰδιαίτερα εὐχάριστο γι' αὐτόν, ἐπανέρχεται σταθερὰ (σ. 61 καὶ 71-72). Ὡστόσο ἄλλα πρόσωπα μεταβάλλονται περισσότερο. Ὁ Μιχαῆλος, ὁ «κοιλιάρ-φανος» τοῦ «Ἀμαρτήματος», ἔχει τώρα ἀνδρωθεῖ, χωρὶς πάντως ὁ χαρακτήρας του νὰ διαγράφεται μὲ σαφήνεια. Ὁ ἀφηγητῆς, ὕστερα ἀπὸ ὀκτάχρονη ἀπουσία, εἶναι ἓνας δυτικοθερμεμένος διανοούμενος πού διακηρύσσει «τὴν πρὸς τοὺς Τούρκους ἀντιπάθειάν (του)» (σ. 75) καὶ κηρύσσει «τὸν κατὰ δεισιδαιμονιῶν καὶ μαγισσῶν ἰδίᾳ πόλεμόν (του)» (σ. 83). Θὰ μπορούσαμε ἀσφαλῶς νὰ συνεχίσουμε μεταφέροντας καὶ σὲ ἄλλους τομεῖς τὶς συγκρίσεις ἀνάμεσα στὰ δύο διηγήματα. Αὐτὸ πού μοῦ φαίνεται σίγουρο εἶναι ὅτι τὸ ἓνα ἐγκιβωτίζεται μέσα στὸ ἄλλο· ἡ ἐλληνικὴ οἰκογένεια τοῦ θύματος συμφύρεται καὶ συμπλέκεται μὲ τὴν τουρκικὴ οἰκογένεια τοῦ θύτη· ἀπὸ τὸ ἀπλὸ περνᾶμε στὸ σύνθετο.

Σύνθετο ὅμως δὲ σημαίνει ἀσαφές, κάθε ἄλλο. Γιατὶ, οὐσιαστικά, ὅσο περίπλοκο κι ἂν φαίνεται σ' ἓνα πρῶτο κοίταγμα, τὸ «Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου» ἀποτελεῖ καταβάθος ἓνα διήγημα ὅπου ἡ σαφήνεια τῆς δομῆς συνδυάζεται μὲ τὴν ἰσορροπία τῶν ὄγκων, μὲ τὴ λογικὴ ὀργάνωσις τῶν ἀναλογιῶν καὶ μὲ τὴ συμμετρία τῶν ἀντιθέσεων. Ἡ σύνθεσή του φαίνεται καθαρὰ στὰ τέσσερα μέρη του:

1. Σκηνὴ α' (σ. 60-77)

Τόπος : Ἐνα ξενοδοχεῖο στὸ Βόσπορο

Χρόνος : Μιὰ μέρα τοῦ 1880(;)

Πρόσωπα: Ἀφηγητῆς, Μητέρα, Μιχαῆλος, Τουρκάλα, Κιαμῆλ.

2. Διηγηματικὸ ἰντερμέδιο (σ. 78-80): ὁ ἀφηγητῆς ψάχνει στὴν Πόλη γιὰ τὸ φονιὰ τοῦ ἀδελφοῦ του.

3. Σκηνὴ β' (σ. 80-100)

Τόπος : Τὸ σπίτι τῆς Τουρκάλας στὴν Πόλη

Χρόνος : Δειλινὸ καὶ νύχτα, περίπου τέσσερις ἑβδομάδες ἀργότερα

Πρόσωπα: Ἀφηγητῆς, Τσιγγάνα, Μητέρα, Τουρκάλα, Ἀνακριτῆς, Κιαμῆλ, Μιχαῆλος.

4. Διηγηματικὸς ἐπίλογος (σ. 100-103): τρία χρόνια ἀργότερα, ὁ ἀφηγητῆς συναντᾷ στὸ χωριὸ του τὸ φονιὰ τοῦ ἀδελφοῦ του.

Δὲ χρειάζεται νὰ ξαναθυμίσω ὅτι ὁ ὅρος "σκηνή" ἔχει ἐδῶ εὐρύτερη ἀπὸ τὴ θεατρικὴ ἔννοια καὶ ὅτι ταυτίζεται μὲ τὴ "σκηνικὴ ἀφή-

γηση", με την πλατωνική "μίμηση" ή με το αγγλοσαξονικό "showing", περιλαμβάνοντας μια ή περισσότερες διαλογικές ενότητες. Έτσι λ.χ. ή α' σκηνή, που αρχίζει ex abrupto (άλλη μια διαφορά με «Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου»), ἀποτελεῖται οὐσιαστικά ἀπὸ τρία διαδοχικά ἐπεισόδια:

- α) Ἡ μητέρα διηγείται, τὸ φόνου τοῦ Χρηστάκη μπροστὰ στοὺς δυὸ γιούς της, ζητώντας τὴν ἀνακάλυψη καὶ τιμωρία τοῦ δολοφόνου (σσ. 60-69).
- β) Ἐμφανίζονται δυὸ ἐπισκέπτες, ἡ Τουρκάλα καὶ ὁ γιὸς της Κιαμὴλ (σσ. 69-70 καὶ 75-77).
- γ) Ὁ Μιχαῆλος διηγείται στὸν ἀδελφό του τὶς συνθήκες γνωριμίας με τὸν Κιαμὴλ (σσ. 70-75).

Παρόμοια καὶ ἡ ἀντίστοιχη β' σκηνὴ περιλαμβάνει πέντε διαδοχικά ἐπεισόδια:

- α) Ὁ ἀφηγητὴς κρυφακούει τοὺς χρησμούς που δίνει μιὰ Τσιγγάνα στὴ μητέρα του καὶ στὴν Τουρκάλα (σσ. 80-83).
- β) Ὁ ἀνακριτὴς ὁμολογεῖ στὸν ἀφηγητὴ τὴν ἀποτυχία του νὰ βρεῖ τὸ δολοφόνο, τοῦ φανερώνει τὶς πολιτικές του ἰδέες καὶ βυθίζεται στὸ πιὸ τὸ (σσ. 84-87).
- γ) Ἡ Τουρκάλα διηγείται στὸν ἀφηγητὴ καὶ τὴ μητέρα του τὸ ἐρωτικὸ δρᾶμα τοῦ Κιαμὴλ (σσ. 87-93).
- δ) Ὁ ἀφηγητὴς, μόνος στὸ «κιόσκι», δυσκολεύεται νὰ κοιμηθεῖ καθὼς συλλογίζεται τὴν τραγικὴ μοίρα τοῦ Κιαμὴλ (σσ. 94-96).
- ε) Μπαίνει ὁ Κιαμὴλ, ἐξιστορεῖ στὸν ἀφηγητὴ τὰ ἐγκλήματά του καὶ συλλαμβάνεται ἀπὸ τὴν ἀστυνομία (σσ. 96-100).

Σειρὲς ἐπεισοδίων λοιπὸν που συνδέονται ἀλυσιδωτὰ ἐξασφαλίζοντας τὴν ἐνότητα τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου: στὴν α' σκηνὴ ὅλα γίνονται με τὸ φῶς τῆς μέρας σ' ἓνα ξενοδοχεῖο τοῦ Βοσπόρου· στὴ β' σκηνὴ τὸ δρᾶμα κορυφώνεται, καθὼς προχωρεῖ ἡ νύχτα, στὸ σπίτι τῆς Τουρκάλας. Ἄλλὰ οἱ ἀναλογίες δὲ σταματοῦν ἐδῶ. Ὁ ἀναγνώστης θὰ προσέξει ἀσφαλῶς ὅτι τὰ πρῶτα ἐπεισόδια τῶν δυὸ σκηνῶν ἀρχίζονται με προμηνύματα (τὸ μάτι τῆς σουρβιάς, ὁ χρησμός τῆς Τσιγγάνας) που τελικὰ ἀποδεικνύονται ἀληθινὰ. Θὰ προσέξει ἀκόμη ὅτι οἱ δυὸ ἀφηγήσεις, τῆς μητέρας καὶ τοῦ Μιχαήλου, στὴν α' σκηνὴ βρί-

σκονταὶ σὲ ἀπόλυτη ἀντιστοιχία με τὶς δυὸ ἀφηγήσεις, τῆς Τουρκάλας καὶ τοῦ Κιαμὴλ, στὴ β' σκηνή. Ἔτσι ὁ φακὸς μεταφέρεται ἀδιάκοπα ἀπὸ τὸ θῦμα στὸ θῦτη καὶ ἀντίστροφα. Δὲν ὑπάρχουν λεπτομέρειες χωρὶς σημασία καὶ χωρὶς λειτουργικὸ ρόλο στὴ δράση. Ὅταν ἡ μητέρα ἐπισημαίνει τὴν ἐξωτερικὴ ὁμοιότητα τοῦ Χρηστάκη με τὸ Χαραλαμπὴ τοῦ Μητάκου (σ. 63), ξέρομε ὅτι ἡ πληροφορία αὐτὴ θὰ ἔχει συνέπειες. Ἄλλοτε πάλι μιὰ φράση προφέρεται σὲ ἀνύποπτο χρόνο γιὰ ν' ἀποκαλύψει τὴ σημασία τῆς ἀργότερα. Στὴν α' σκηνὴ ἡ μητέρα παρατηρεῖ: «Γιατὶ διές, παιδί μου, ὁ φτωχὸς μας ὁ Χρηστάκης δὲν εὐρίσκει ἡσυχία, μόνο παλεύει μέσ' στὸ μνῆμα του ὅσαις φοραὶς νοιώθει τὸ φονιά του νὰ πατῆ τὰ χῶματα» (σ. 68). Καὶ θὰ χρειαστεῖ νὰ φτάσουμε στὶς δυὸ τελευταῖες σελίδες τοῦ διηγήματος καὶ νὰ γνωρίσουμε τὴ συμπεριφορὰ τοῦ δολοφόνου, γιὰ νὰ συλλάβουμε τὸ νόημα τῆς φράσης αὐτῆς (ἡ μητέρα δὲ θὰ τὸ συλλάβει ποτέ). Ἐπειτα, οἱ συμμετρίες τῶν δυὸ σκηνῶν ἐναλλάσσονται ἀντιθετικά με τὶς ἀντιστοιχίες που παρουσιάζουν τὰ δυὸ ἄλλα μέρη τοῦ διηγήματος. Περνώντας ἀπὸ τὴ μίμηση στὴ διήγηση καὶ ἀπὸ τὴ διήγηση στὴ μίμηση, ὁ Βιζυηνὸς ἀλλάζει ἐπιδέξια τὸ ρυθμὸ τῆς ἀφήγησής του καὶ δείχνει μιὰ εὐρηματικότητα ἀνάλογη με τὴν τεχνικὴ του.

Μιλήσαμε ὅμως γιὰ σύνθεση πολλὰ πλὴν ἐπιπέδων. Ἀρκεῖ νὰ συλλογιστοῦμε τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο κατανέμεται στὸ διήγημα ἡ ἐξαιτία που ὀριοθετεῖ τὴ διάρκειά του. Οὐσιαστικά, ὑπάρχουν τρεῖς ἀφηγηματικοὶ χρόνοι:

- α) Ὁ χρόνος τῆς δολοφονίας τοῦ Χρηστάκη, στὶς ἀρχὲς τοῦ ρωσοτουρκικοῦ πολέμου (1877).
- β) Ὁ κύριος χρόνος τοῦ διηγήματος, πιθανότατα τὸ 1880: ὁ ἀφηγητὴς τοποθετεῖ τὸ οἰκογενειακὸ του δρᾶμα «πρὸ τριῶν καὶ ἐπέκεινα ἐτῶν» (σ. 67).
- γ) Ὁ χρόνος τοῦ ἐπιλογικοῦ τετάρτου μέρους, δηλαδὴ «τρία περὶπου ἔτη ἀπὸ τῆς νυκτὸς ἐκείνης» (σ. 100): ἔτσι μπορούμε νὰ τοποθετήσουμε τὴν ἐπίσκεψη τοῦ ἀφηγητῆ στὸ χωριὸ του, ἀλλὰ καὶ τὴ συγγραφὴ τοῦ διηγήματος, πιθανότατα στὰ 1883 (δημοσίευση στὴν «Ἐστία»: Ὀκτώβριος-Νοέμβριος 1883).

Καὶ γιὰ νὰ συμπεράνουμε: τὸ «Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου» κατέχει μιὰ σημαντικὴ θέση ὅχι μόνο μέσα στὸ ἔργο τοῦ Βιζυηνοῦ, ἀλλὰ καὶ μέσα στὴ νεοελληνικὴ διηγηματογραφία γενικότερα.

“Ό,τι τὸ καταξιώνει ὅμως ἀπόλυτα δὲν εἶναι ἀποκλειστικά ἢ ἐπιδειξιότητα τῆς σύνθεσης ἢ τῆς πλοκῆς του. Θὰ ἴλεγα πὼς ἐδῶ ἡ ἰσορροπία τῶν ἀντιθέσεων λειτουργεῖ μὲ τὸν τελειότερο τρόπο· ἡ ἐπιμελημένη τεχνική συνδυάζεται μὲ τολμηρὲς καταδόσεις στὸ βυθὸ τῆς ψυχῆς. Πίσω ἀπὸ τὶς περιπέτειες μιᾶς καλοστημένης ἀστυνομικῆς ἱστορίας ἀναδύονται τελικὰ οἱ ἄνθρωποι μὲ τὴν τραγικότητά τους, “Ἕλληνες ἢ Τοῦρκοι, πιασμένοι στὸ ἴδιο δόκανο τῆς μοίρας. Ἡ μητέρα τοῦ θύματος καὶ ὁ δολοφόνος: ἡ πρώτη δοσμένη στὴν ἄγνοιά της (γιατὶ τὸ δράμα ἀρχίζει ἀπὸ τὴ γνώση), ὁ δεύτερος, ἀγαθὸς καὶ ἀθῶος, βυθισμένος στὴ σκώτιση τοῦ νοῦ του (γιατὶ τὸ δράμα τελειώνει πολλὲς φορὲς μὲ τὴν παραφροσύνη).” Ἔτσι μᾶς ἔρχεται κάτι ἀπὸ τὸν ταραγμένο, δαιμονικὸ καὶ ἀγγελικὸ ταυτόχρονα, κόσμο τοῦ Ντοστογιέφσκι: τὸ ρίγος τῆς ἀβύσσου περισσότερο ἀπὸ ὅποιοδήποτε ἐγκλήμα καὶ τιμωρία. Ὁ ἀναγνώστης θὰ προσέξει ὅτι «Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου» καὶ τὸ «Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου» τελειώνουν μ’ ἓνα διάλογο τῶν ἴδιων προσώπων. Στὸ «Ἀμάρτημα» ὁ ἀφηγητῆς σωπαίνει μπροστὰ στὴ γνώση τῆς μητέρας του. Ἐδῶ κρύβει τὴν ἀλήθεια μπροστὰ στὴν ἄγνοιά της. Ἔτσι ἢ ἀλλιῶς τὸ φράγμα προβάλλει ἀνυπέροχο καὶ ὁ λόγος δὲ μπορεῖ νὰ τὸ ξεπεράσει.

Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας: Ἀσφαλῶς, πουθενὰ ἄλλοι οἱ ρομαντικὲς καταβολὲς τοῦ Βιζυηνοῦ δὲ φανερόνται μὲ περισσότερη ἐνάργεια καὶ ἐπιμονή. Ἡ συσχέτιση μὲ τὸ «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως» εἶναι σχεδὸν ἀναπόφευκτη: ὄχι μόνο γιατί, ξένος πρὸς τὸν κύκλο τῶν οἰκογενειακῶν του θεμάτων, ὁ συγγραφέας μας ἐκμεταλλεῖται ἐμπειρίες τῆς εὐρωπαϊκῆς του ζωῆς, ἀλλὰ καὶ γιατί χρησιμοποιοῖ συχνὰ τὰ ἴδια στερεότυπα (ἐξημμένο τόνο, συνεχεῖς μεταφορὲς καὶ παρομοιώσεις, πομπῶδες ἀρχαϊστικὸ ὕφος κ.ἄ.). Ἀπὸ μιὰ ἀποψη, θὰ μιλοῦσα ἐδῶ γιὰ ἀνωριμότητα (ἂν μπορεῖ κανεὶς νὰ μιλήσει γιὰ ἀνωριμότητα καὶ ὠριμότητα προκειμένου γιὰ ἓνα ἔργο ὀλοκληρωμένο σὲ τόσο σύντομο χρονικὸ διάστημα). Ἀνωριμότητα, φυσικά, μὲ τὴν ἔννοια μιᾶς μαθητείας πού δὲν ξεπέρασε τὰ πρότυπά της καὶ πού ἐξακολουθεῖ νὰ ἐξουσιάζεται ἀπ’ αὐτά: περισσότερο ἀπὸ τὰ πράγματα μιλοῦν ἀκόμη τὰ βιβλία καὶ τὰ σχολεῖα.

Συλλογίζομαι λ.χ. τὰ φημισμένα ὀνόματα (ἐπίσης καὶ τοὺς στίχους, ὅπως στὸ «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως») πού παρατίθενται

ἐδῶ: “Όμηρος, Lotze, Goethe, Wagner, Heine. Ὁ μαθητῆς ἐπαναλαμβάνει τὸ μάθημά του παραλείποντας τὸ ὄνομα τοῦ Α. Ρ. Παγκαβῆ. Ὅταν χρειάζεται νὰ περιγράψει τὸ ἡλιοβασιλεῖμα, οἱ φόρμουλές του εἶναι ἔτοιμες: “Ὁ βασιλεῦν ἡλιος ἐνεδύετο θαυμαστὴν μεγαλοπρέπειαν, ἐπιχρυσῶν τὰς κορυφὰς τῶν ἀπέναντι ὕψωμάτων» (σ. 127). Ἔτσι καὶ χειρότερα στὸ «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως»: “Ἐπερὴφανος τῶν αἰθέρων μονάρχης, ὁ ἡλιος ἐμεγεθύνετο ἐφ’ ὅσον ἐπλησίαζε πρὸς τὰ κύματα, λαμβάνων ὄψιν ὀλονὲν μεγαλοπρεπεστέραν καὶ ἀπλῶνων τὴν βασιλικὴν αὐτοῦ πορφύραν περὶ ἑαυτὸν μετὰ προφανῶς αὐξανομένης ἐπιδείξεως» (σ. 38). Ἐπειτα, ἡ μητέρα Φύσις (μὲ κεφαλαῖο), ἡ Φύσις τοῦ ρομαντισμοῦ, παρουσιάζεται καὶ ἐκεῖ ἡ ἐδῶ ἐξίσου ἰδιότροπη καὶ σκληρὴ ἀπέναντι στὰ παιδιὰ της (σ. 38 καὶ 117-118). Θὰ ἐπαναλάβω τὴν πεποίθησή μου: βρισκόμαστε στὶς ἀρχὲς τῶν διηγηματογραφικῶν προσπαθειῶν τοῦ Βιζυηνοῦ, πιθανότατα στὰ 1882¹.

Στὴν οὐσία ὅμως αὐτὲς οἱ ἀναφορὲς στὴ φύση κρύβουν κάτι βαθύτερο καὶ αὐθεντικότερο ἀπ’ ὅ,τι δείχνει ἔξωτερικὰ ἡ φιλολογικῆ-ρομαντικὴ τους προέλευση: ἓνα εἶδος ἐπώδυνης ἐμπειρίας ἢ τραυματικῆς ἐπαφῆς μὲ τὸ γερμανικὸ κρῦο καί, ἀκόμη περισσότερο, μιὰ νεύρωση πού ἐκδηλώνεται μὲ τὴν ἔμμονη ἰδέα τῆς ἀρρώστιας, τοῦ νευρικοῦ κλονισμοῦ, τῆς παραφροσύνης. Χωρὶς λογοπαίγιο: τὰ προβλήματα τοῦ ψύχους συνδέονται ἄμεσα μὲ τὰ προβλήματα τῆς ψυχῆς. Ἔτσι στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ διηγήματος ὁ ἀφηγητῆς μιλάει γιὰ τὸν πρῶτο δύσκολο χειμῶνα του στὴ Γοτίγγη (1875-1876), χωρὶς νὰ κρύβει καὶ τὶς βασιανιστικὲς του ὑποψίες κατὰ τὴν ἐπίσκεψή του στὸ φρενοκομεῖο (Αὐγούστος 1876): «Μήπως λοιπὸν δὲν πάσχω μόνον ἐκ τοῦ στήθους;» (σ. 109).

Ἄς ποῦμε ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μ’ ἓνα εἶδος αὐτοπαρουσίασης: πρόσωπο τοῦ διηγήματος, ὁ ἀφηγητῆς ἀρχίζει ἀπὸ τὸν ἑαυτό του. Ὡστόσο ἡ ὄραια σκηνὴ τοῦ φρενοκομεῖου (σ. 106-121) φανεώνει ὅτι τὸ πέρασμα στὴ “μίμηση” ὄχι μόνο ἀλλάζει τὸν ἀφηγηματικὸ

1. Ἡ ἀναφορὰ (σ. 105) «τοῦ ἀειμνήστου διδασκάλου» Η. Lotze (1817-1881) καὶ κυρίως τὸ ποίημα «Ἀνεμώνη» (σ. 115), χρονολογημένο, ὅπως εἶδαμε, στὶς 27 Αὐγούστου 1882, ἀποτελοῦν ἀσφαλεῖς *terminus post quem*. Διάφορα ἑσωτερικὰ τεκμήρια μοῦ δημιουργοῦν τὴν πεποίθησι ὅτι «Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας» μαζί μὲ τὸ «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως» εἶναι τὰ πρῶτα διηγήματα τοῦ Βιζυηνοῦ.

ρυθμό του Βιζυηνού, αλλά και ανεβάζει ποιοτικά τη στάθμη της πρόζας του. Η πορεία είναι σχεδόν σταθερή: από τη χαλάρωση στην ένταση και από την ένταση στη χαλάρωση. Τό βλέπουμε και παρακάτω όταν, με την αναδρομή στα γυμνασιακά χρόνια της 'Αθήνας, το "λέγω" ξαναπαίρνει τη θέση του "δείχνω": ο Πασχάλης, αντί να παρουσιαστεί μέσα από τα λόγια και τις πράξεις του, όπως ή τρελή του φρενοκομείου, παρουσιάζεται μόνο ξμμεσα, από την περιγραφή του άφηγητή. "Όταν οι δυο φίλοι συναντιούνται στην Κλάουσταλ, το κρυμμένο δράμα βρίσκεται ακόμη στο στάδιο των προμηνημάτων: η μελαγχολία του Πασχάλη, οι κίνδυνοι της ζωής των μεταλλωρύχων, η χειρότερηση του καιρού, οι άυπνίες και οι φαντασιώσεις το άναγγέλλουν.

"Ός εδώ ο άφηγητής έχει σχεδόν έκπληρώσει την άποστολή του παρουσιάζοντας τὰ τρία βασικά πρόσωπα του διηγήματος: τον έαυτό του, την τρελή του φρενοκομείου και τον Πασχάλη. Άπομένει στον τελευταίο αυτόν να μάς εξιστορήσει το έρωτικό του δράμα, έγκριβωτίζοντας την εξομολόγησή του μέσα στην άρχική άφήγηση. Στο «Άμάρτημα της μητρός μου» η μέθοδος είναι η 'ίδια' μόνο που εκεί, με την εξομολόγηση της μητέρας, αντιτίθενται από τη μιá μεριά δυο άφηγηματικά ύποκειμενα με δραματικές σχέσεις άναμεταξύ τους και από την άλλη δυο γλωσσικοί κώδικες (άρχαίζουσα/δημοτική). 'Εδώ θά 'λεγες πως όλα ύπακούουν σ' ένα κλίμα όμοιόμορφης λογιότητας' δεν ύπάρχουν λαϊκά πρόσωπα, μονάχα φοιτητές, πανεπιστημιακοί δάσκαλοι και πανεπιστημιακοί χώροι' ή γραφή έκφραση κυριαρχεί (φυσικά και ή άρχαίζουσα γλώσσα). 'Άκόμη και στο κρισιμότερο σημείο της άφήγησης του Πασχάλη, όταν σχολιάζεται το γράμμα του πατέρα της Κλάρας, το βασικό πρόβλημα (εύρηματικό, άλλωστε, διανοητικό παιχνίδι που θυμίζει Ροε) είναι ν' αναλυθεί «το περίτεχρον και διλημματικόν των τε λέξεων και των φράσεων του γέροντος καθηγητού» (σ. 156). 'Άκόμη και ή ζωή των δυο τραγικών έραστών τελειώνει ταυτόχρονα για να έπαληθευτεί μιá θεωρία: ή «συγκοινωνία» των ψυχών τους (σ. 159 και 166).

Νά βρίσκεται άραγε εδώ, σ' αυτή την κυριαρχία της λογιότητας και της αλτιοκρατίας (αλτιοκρατικός είναι ακόμη και ο τίτλος του διηγήματος), ό βασικός λόγος που το διήγημα φαίνεται σαν πρωτόλειο; Στην ουσία, άδικα ό συγγραφέας βυθίζεται μέσα στη φύση προσπαθώντας να την έμψυχώσει με στρίγγλες και καλικαντζάρους: τὰ τοπία του συνήθως είναι χάρτινα και τὰ ζωτικά του βγαίνουν μέσα από γερ-

μανικά βιβλία. "Άδικα θά ζητούσαμε κι εμείς ολοκληρωμένους ανθρώπινους χαρακτήρες, εκεί όπου ύπάρχουν μόνο μνήμες του Shakespeare, του Goethe ή του Α. Ρ. Ραγκαβή (ύποθέτω και γνώσεις άντλημένες από πανεπιστημιακά συγγράμματα ψυχολογίας ή ψυχιατρικής). Φορτωμένος άναγνώσεις, ένας διανοούμενος ψάχνει να βρεί τον έαυτό του, δηλαδή να γίνει δημιουργός: πράγμα που δεν κατορθώνεται μονομιάς. "Έτσι ούτε ο Πασχάλης ούτε ή Κλάρα μάς πείθουν για το δράμα τους, για τη ζωή και για το θάνατό τους. Τό σημαντικό πάντως είναι πως ό άφηγητής μένει ζωντανός και, άξιος για καλύτερη τύχη, έχει όλο τον καιρό για να δείξει τις πραγματικές του δυνατότητες.

Τό μόνον της ζωής του ταξείδιον: Λοιπόν, οι πραγματικές δυνατότητες του άφηγητή βρίσκονται εδώ: σ' αυτήν τη σύζευξη του βιώματος με τη γνώση και της έμπειρίας με την τεχνική, σύζευξη που ό Παλαμάς την όνόμασε "όνειρόδραμα" και που είναι, στην ουσία της, ένα άδιάκοπο πέραςμα από το φανταστικό στο πραγματικό και από τη μεταφορά στην κυριολεξία.

Δέν έχουμε παρά να παρακολουθήσουμε την άφήγηση στην εξέλιξή της. Με την πρώτη κιόλας φράση, τὰ συγκεκριμένα "ρεαλιστικά" στοιχεία (τόπος, χρόνος, έπάγγελμα κλπ.) δίνουν τη θέση τους στο παραμύθι: «Ότε μ' έστρατολόγουν δια το έντιμον των ραπτών έπάγγελμα, ούδεμία ύπόσχεσις των ένεποίησεν επί της παιδικής μου φαντασίας τόσον γοητευτικήν έντύπωσιν, όσον ή διαβεβαίωσις, ότι έν Κωνσταντινουπόλει έμελλον να ράπτω τὰ φορέματα της θυγατρός του Βασιλέως» (σ. 168). "Ένα παιδι λοιπόν «στρατολογείται» στην Πόλη ως ραφτόπουλο, ύπακούοντας σε στρατολόγους που δεν κατονομάζονται και που το πείθουν με ύποσχέσεις και διαβεβαίωσεις. 'Ο άνάλαφρος τόνος δέ μειώνει τη σημασία του καταναγκασμού' ό καταναγκασμός δέ μειώνει τη σημασία των άποδράσεων στον κόσμο της φαντασίας, εκεί όπου έκτονώνεται ή παιδική έπιθυμία με όμορφες βασιλοπούλες και χρυσόμαλλες νεράιδες, με λαμπρά φορέματα και με άμύθητα πλούτη.

'Η πρώτη λοιπόν ένότητα, ή εισαγωγή του διηγήματος ή ή άρχική κατάσταση (σ. 168-170), δέν είναι παρά ένα μυθικό όραμα του κόσμου ιδωμένο με τὰ μάτια του παιδιού. Με τὰ μάτια του μόνο; "Όχι βέβαια. Στην ουσία, αυτός ό μυθικός κόσμος δέν είναι δικός του, είναι του παππού. 'Άλλά το ραφτόπουλο, που δέν είναι πιá ραφτό-

πουλο ούτε παιδί, φροντίζει να ξαναβρεί ταυτόχρονα το παιδικό του βλέμμα και την παιδική λαλιά του. Νά γιατί προσπαθεί να γράψει τη γλώσσα του, δηλ. τη γλώσσα του παππού. Με άλλα λόγια, αν θέλει να ξανακερδίσει, μαζί με το χαμένο χρόνο του, τα άλλοτινά του όράματα, χρειάζεται να αποτινάξει για λίγο τη φαναριώτικη γραφή του, και το πράγμα δεν είναι και τόσο εύκολο· κομμάτι κατορθώνεται, κομμάτι μένει άκατόρθωτο.

Πώς τίθεται το πρόβλημα του γλωσσικού κώδικα; Ασφαλώς ως επιλογή όχι ανάμεσα στη δημοτική και την αρχαίζουσα, αλλά ανάμεσα στον προφορικό και το γραφτό λόγο. "Αν το τέλος του παραμυθιού είναι ταυτόχρονα και το τέλος της λαλιάς (δηλαδή το τέλος ενός ελεύθερου πλάγιου λόγου που αναπαράγει τη διήγηση του παππού), ή αφηγηματική ένότητα που ακολουθεί (σ. 170 κέ.) αποτελεί όχι μόνο μια επιστροφή στην πραγματικότητα, αλλά και στο γραφτό λόγο και στο πρωτείο του αφηγητή. Με τέτοιες συνθήκες, ύστερα από τη μυθική κατάκτηση της βασιλοπούλας, για το ραφτόπουλο ή προσγειώση είναι οδύνηρη. "Η (αρχαίζουσα) γραφή δεν έχει παρά ν' αντιπαρατάξει ό,τι είναι διάψευση από το παλάτι, απογοήτευση από τη ραφτική, πικρία από τη σκληρή συμπεριφορά του αφεντικού, επίσης «αήδης και άνιαρά μονοτονία του πρακτικού βίου» (σ. 174). "Όταν, μέσα στην πεζή αυτή ατμόσφαιρα, ο Θύμιος έρχεται ν' αναγγείλει πώς ο παππούς «παλεύει με τον άγγελο», το ραφτόπουλο-αφηγητής μοιάζει να συγκινητεί τόσο με το μήνυμα όσο και με τον κώδικα, δηλαδή με τη χρήση της μεταφοράς. "Απελευθερωμένη έξαφνα, χάρη στη δραστηριότητα του λόγου, ή φαντασία του κινητοποιείται ανακαλώντας σκηνές από το παρελθόν, όπου ή πραγματική πάλη-παιχνίδι γίνεται ανάμεσα στον παππού και τον έγγονό πάνω σ' ένα «μεντέρι» του σπιτιού, ακόμη και «μέσ' στο μαρμαρόστρωτο τ' άλωνι» (σ. 177). "Έτσι ή μεταφορά γίνεται κυριολεξία ή ξαναγίνεται μεταφορά. Είναι οι στιγμές όπου ό προφορικός λόγος (έπομένως και ή λαϊκή γλώσσα μαζί του) παίρνει πάλι την πρωτοβουλία πλουτίζοντας την αφήγηση με άμεσότητα και ζωντάνια, κάποτε μάλιστα και με πρόωρα δείγματα έσωτερικού μονολόγου:

"Αλλ' ό μάστορης; Νά ιδούμεν τί λέγει και ό μάστορης! Θά με αφήση άρά γε να υπάγω; Καλέ, αυτός πρό μιās ώρας μάς διεβεβαίω, ότι όλοι οι μαθηταί είμεθα αναπαλλοτρίωτα κτήματά του, και τώρα θά με αφήση να του ξεφύγω; "Ω, συμφορά μου! Αυτό έπρεπε να σκεφθώ πρώτα πρώτα!» (σ. 177).

Μάταιοι φόβοι, αφού «και ό δυστροπώτερος των ανθρώπων υπακούει παρ' ήμιν εις την τελευταίαν έπιθυμίαν των άποθνησκόντων» (σ. 178). "Έτσι ό γυρισμός του ραφτόπουλου στο χωριό του δε μπορεί να ματαιωθεί. "Από εδώ και πέρα όμως ή κίνηση θά είναι νέο κέντρισμα για τη φαντασία του: βρισκόμαστε μπροστά στις θαυμάσιες αυτές σελίδες του νυχτερινού ταξιδιού με το άλογο (σ. 180-184), ανάμεσα στον ύπνο και τις παραισθήσεις ενός κουρασμένου παιδιού. Στον ουρανό τα σύννεφα σχηματίζουν παλαιστές: τον παππού και τον άγγελο (σ. 182). Στα όνειρα του παιδιού ό νεκρός παππούς κοιτάζει επίμονα τους δρόμους (όπως ή μητέρα στο «Αμάρτημα» και στο «Ποιος ήτον ό φονεύς του άδελφού μου») περιμένοντας το ξενιτεμένο ραφτόπουλο για να μη «μείνουν άνοικτά τά μάτια του» (σ. 182-183). Σ' ένα διήγημα καθώς «Αί συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας» μια τέτοια ταραγμένη διαδρομή μέσα στη νυχτερινή φύση θά συνοδεύοταν ίσως από άνεμοθύελλες και καταιγίδες. "Εδώ το τοπίο είναι προέκταση της ψυχής. Τα όνειρα κυριαρχούν πάνω στα πράγματα. Στη μνήμη του αφηγητή απομένουν μόνο σκηνές που «έζηπτον την φαντασίαν (του) μέχρι παραισθησίας» και εικόνες χωρίς πραγματική ύπόσταση: «τό φανταστικόν εκείνο ταξείδιον», «ό τρόπος της φανταστικής εκείνης έπασιάς» (σ. 181).

"Ότι ό τεχνίτης, άκοίμητος, ξέρει να φροντίζει τις αντιθέσεις του και ν' αλλάζει, όταν χρειάζεται, τον αφηγηματικό ρυθμό του, το βλέπουμε στην άμέσως επόμενη ένότητα (σ. 184-187), όπου το τέλος του ταξιδιού, το φώς της μέρας, ό διάλογος και ή παρουσία της δυναμικής γιαγιάς σκορπίζουν τα νυχτερινά φαντάσματα με ίσχυρες δόσεις ρεαλισμού. Το "δείχνω" ξαναπαίρνει τά πρωτεία. Μέσα σε λίγες σελίδες ολοκληρώνεται ένα από τά ζωντανότερα γυναικεία πορτραίτα του Βιζυηνού. «Δέν μ' αφήκεν ή γιαγιά σου να χαρώ» (σ. 22), λέει ή μητέρα στο «Αμάρτημα» (παρόμοιο θά είναι το παράπονο του παππού), και καταλαβαίνουμε θαυμάσια γιατί ή αυταρχική Χρουσή, τυπική περίπτωση γυναικείας άλλοτρίωσης, μεταβάλλει τη στέρησή της σε επιθετικότητα και ανάγκη κυριαρχίας. "Ισχυρότερη από τη φύση, ή ιστορία έχει επιβάλει τις ισορροπίες της· τά χαρακτηριστικά των δυο φύλων εμφανίζονται αντιστραμμένα: ή ύπαρξη μιās "άρσενικής" γιαγιάς αντισταθμίζει την παρουσία ενός "θηλυκού" παππού.

"Απανωτές αντιθέσεις, χωρίς άλλο· αντιθέσεις όμως που υπακούουν όχι μόνο στους νόμους της πραγματικότητας αλλά και στις

ανάγκες μιᾶς σοφῆς ἀφηγηματικῆς τεχνικῆς. Ἀπόδειξη ἡ σκηνὴ τῆς Μπαήρας (σσ. 187-200), ἡ κορυφαία σκηνὴ τοῦ διηγήματος: κορυφαία κι ἐδῶ μὲ τὴν ἔννοια ποὺ δίνει στὴ λέξη ταυτόχρονα ἡ φύση καὶ ἡ τέχνη. Πρόκειται, φυσικά, γιὰ ἐνότητα ποὺ θὰ ἦταν λάθος νὰ τὴν ἀπομονώσουμε ἀπὸ τὸ σύνολο: ἡ λειτουργία τῆς ἐξαρτᾶται σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ τὶς λειτουργίες τῶν ἄλλων ἐνοτήτων, ἀπὸ τὴν ἀδιάκοπη ἐναλλαγὴ τοῦ φανταστικοῦ μὲ τὸ πραγματικὸ ἢ ἀπὸ ὅ,τι ὑπῆρξε ὡς τώρα ἡ ἐπαφὴ τοῦ ἀφηγητῆ μὲ τὰ πράγματα τοῦ κόσμου καὶ μὲ τοὺς ἀνθρώπους.

Πάνω σ' ἓνα ὕψωμα, παππούς καὶ ἐγγονὸς ἐπιχειροῦν τὸν ἀπολογισμό τῆς ζωῆς τους. "Ὅ,τι τοὺς ἐνώνει, πέρα ἀπ' ὅλες τὶς διαφορές, εἶναι ἡ ἐμπειρία τῆς καταπίεσης καὶ τὸ ὄνειρο τῆς φυγῆς, οἱ ἀνεκπλήρωτες ἐπιθυμίες καὶ οἱ ἀποδράσεις στὸ χῶρο τοῦ μύθου. Συμμετρίες καὶ ἀντιθέσεις ἢ ἀντιθετικὲς συμμετρίες: ὅταν ὁ ἐγγονὸς μιλάει γιὰ τὶς πραγματικὲς ἐμπειρίες του στὴν Πόλη, τὸ «Ἄς τ' αὐτά!» τοῦ παπποῦ τὸν ἐπαναφέρει στὸν κόσμο τῆς φαντασίας: ὅταν ὁ παππούς μιλάει γιὰ τὰ ἀνεκπλήρωτα ταξίδια του, ὁ ἐγγονὸς δυσκολεύεται νὰ δεχτεῖ τὴν δυσαρμονία ἀνάμεσα στὴν πραγματικότητα καὶ τὸ μῦθο. Τὸ βασικὸ θέμα, τὸ leitmotiv τοῦ διηγήματος, ὅ,τι ἀποτελεῖ τὸν κεντρικὸ ἄξονα ἀπὸ τὸν τίτλο ὡς τὴν τελικὴ λύση τοῦ δράματος, κυριολεξία συνάμα καὶ μεταφορά, εἶναι τὸ ταξίδι. "Ἄν οἱ "ρεαλιστικὲς" σκηνὲς προϋποθέτουν μιὰ κατάσταση ἀκινήσιας (διαβίωση τοῦ ἀφηγητῆ στὸ ραφτάδικο τῆς Πόλης, συνάντησή του μὲ τὴν γιαγιά), ἡ λειτουργία τοῦ ὀνειροῦ συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴν μετακίνηση (ἐπιστροφή τοῦ ἀφηγητῆ στὸ χωριό του). Θὰ μπορούσαμε νὰ πῶμε πὼς ὁ κανὼνας συμφιλώνει τὴ δράση μὲ τὸ ταξίδι καὶ τὸ ταξίδι μὲ τὴν φυγὴ ἀπὸ τὴν πίεση τῶν πραγμάτων, δημιουργώντας σχέσεις τοῦ τύπου:

δυναμικὰ μοτίβα → κίνηση → φανταστικὸ
στατικὰ μοτίβα → ἀκινήσια → πραγματικὸ.

"Ἔτσι δὲν εἶναι δύσκολο νὰ καταλάβουμε τὸν οὐσιαστικὸ ρόλο ποὺ παίζει ἡ σκηνὴ τῆς Μπαήρας, ἐπιβεβαιώνοντας, συμπληρώνοντας καὶ ἀναιρώντας ταυτόχρονα τὸν κανόνα: μὲ τὸ διάλογο ἢ ἐναλλαγὴ καὶ ἡ σύζευξη φαντασίας καὶ πραγματικότητας εἶναι ἀδιάκοπη, ἀλλὰ τὸ θέμα τοῦ ταξιδιοῦ ἀναπτύσσεται μέσα σ' ἓνα πλαῖσιο ἀκινήσιας, ἔτσι ποὺ πιστοποιεῖ τὴν ἀπόλυτη ἀδυναμία τοῦ παπποῦ νὰ ξεπεράσει τὸ ἀδιέξοδό του. Γιατὶ τὸ βασικὸ ἀδιέξοδο (καὶ τὸ δράμα) βρίσκεται

ἐδῶ: στὴν ἀλλοτρίωση ἑνὸς ἀνθρώπου καταδικασμένου σὲ ὀλοκληρωτικὸ εὐνουχισμό τῶν ἐπιθυμιῶν του. Ἡ γιαγιά ἔχει ταξιδέψει παντοῦ, ὡς καὶ στὸν "Ἅγιο Τάφο. Ἀκόμη καὶ ὁ ἐγγονὸς ἔχει γνωρίσει τὴν Πόλη, ἀδιάφορο κάτω ἀπὸ ποιὲς συνθήκες. Μόνο ὁ παππούς, εἰκόνα τῆς ἀπόλυτης στέρησης, στὰ 98 του χρόνια δὲν ἔχει πετύχει οὔτε καν τὴν ἐξοδὸ του ὡς τὴν ἀντικρινὴ τούμπα. Ὁ καταναγκασμὸς εἶναι ἐμπειρία ἐξίσου καθοριστικὴ στὴ ζωὴ του: τὰ κοριτσιάτικα ρούχα ποὺ τοῦ ἔχουν φορέσει παιδί, ὁ πρόωρος καὶ ἀναγκαστικὸς γάμος του μὲ τὴ Χρυσή, ἡ καταπίεση ποὺ γνώρισε ἀπ' αὐτὴν σ' ὅλη τὴ ζωὴ εἶναι συνθήκες ποὺ ἔχουν παραλύσει ἐντελῶς τὴ θέλησή του. "Ἔτσι, στερημένος ἀπ' ὅλα, διωγμένος ἀπὸ τὸν πραγματικὸν κόσμον τῆς δράσης, ἔχει βρεῖ καταφύγιο στὸν κόσμον τοῦ παραμυθιοῦ, ὅπου συναντιέται συχνὰ μὲ τὸν ἐγγονὸν του. Ἀλλὰ κι ἐδῶ ἔχει περιορισμένες δικαιοδοσίες. Λαϊκὸς ἄνθρωπος, ζεῖ τὴν ιστορικότητά του ὡς ἀναπαραγωγὴ τῆς προφορικῆς παράδοσης καὶ τῶν συλλογικῶν μύθων, χωρὶς προσπέλαση στὸ χῶρον τῆς προσωπικῆς δημιουργίας. Δὲν ἔχει ἀποκλειστικὰ δικαιώματα πάνω στὰ ὀράματά του: «μὲ τ' ἀφηγήθηκε ἡ γιαγιά μου, ὅταν μ' ἐμάθαινε νὰ πλέκω», «Κι αὐτὸ μὲ τ' ἀφηγήθηκε ἡ γιαγιά μου», «Ἡ γιαγιά μου μὲ τ' ἀφηγήθηκε, ἡ γιαγιά μου» (σ. 199). Τὸ μόνο ποὺ τοῦ ἀνήκει ἀποκλειστικὰ εἶναι ὁ θάνατός του.

Μελέτη θανάτου λοιπὸν «Τὸ μόνον τῆς ζωῆς τοῦ ταξιδιοῦ»; Κἀτὶ περισσότερο ἴσως: μελέτη τῆς ἀνθρώπινης ἀλλοτρίωσης καὶ τῆς ἀκρωτηριασμένης ζωῆς. "Ὅσοι θέλουν μποροῦν νὰ βλέπουν φολκλορικὲς γραφικότητες μὲ καλοκάγαθους γέροντες καὶ ὄνειροπαρμένα ραφτόπουλα. Τὸ δράμα ἐδῶ παραμονεύει πίσω ἀπὸ τὸ ὄνειρο, μέσα στὸ παραμῦθι, ἀνάμεσα στὴν κυριολεξία καὶ τὴν μεταφορά. Χωρὶς κραυγές, δείχνει τὴν ἀπύθμενη ἄβυσσο. Γιατὶ τὸ ἐπίτευγμα τοῦ Βιζυηνοῦ, ἓνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα τῆς διηγηματογραφικῆς του προσπάθειας, βρίσκεται σ' αὐτὸ τὸ τραγικὸ "ὄνειρόδραμα" ὅπου, μέσα σὲ μιὰ εἰρηνικὴ ἀτμόσφαιρα ποιητικῆς νοσταλγίας, γέροντες καὶ παιδιὰ μοιάζουν νὰ ὀνειροπολοῦν μπροστὰ στὸ ἡλιοβασίλεμα, ἐνῶ καταβάθος ἔχουν ἐμπλακεῖ, χωρὶς νὰ ξέρονται τίς αἰτίες ἢ τίς δυνατότητες διαφυγῆς, σ' ἓναν ἀδυσώπητο ἀγῶνα ζωῆς καὶ θανάτου.

Ἄ Ο Μοσκῶβ-Σελήμ: Ἀπὸ μιὰν ἄποψη, ἂν συγκρίναμε τὸν παπποῦ μὲ τὸ Μοσκῶβ-Σελήμ, θὰ βρῖσκαμε ἀδιαφιλονίκητες ὁμοιότητες. Τοὺς

ένώνει ουσιαστικά ή αγαθότητα και ή αφέλεια, πράγμα που επιτρέπει στους άλλους να τους βλέπουν με άρκετη συγκατάβαση και, πολλές φορές, με φανερή αμφιβολία για τη διανοητική ισορροπία τους. Στη ζωή τους δεν υπάρχει μόνο ή κοινή κατάληξη, τὰ γερατεία και ό θάνατος. Υπάρχει και ή κοινή αφετηρία: όπως ό παππούς, έτσι και ό Μοσκώβ-Σελήμ περνάει τὰ παιδικά του χρόνια ντυμένος με κοριτσίστικα ρούχα (σ. 214), αδιάφορο αν μιὰ τέτοια μεταμόρφωση (που αποτελεί πάντως βίαιη επέμβαση τής οικογένειας) υπαγορεύεται από εντελώς διαφορετικούς λόγους.

Πιο χαρακτηριστικές όμως είναι οι διαφορές τους. "Αν ό παππούς, υποταγμένος στη θέληση τής γυναίκας του, αντισταθμίζει την ασάλευτη ζωή του με φανταστικά ταξίδια και όράματα, ό Μοσκώβ-Σελήμ ζει μέσα στον πραγματικό κόσμο τής δράσης, διασχίζοντας τεράστιες εκτάσεις ως πολεμιστής του σουλτάνου. "Ο παππούς καταφεύγει στο μύθο. "Ο Μοσκώβ-Σελήμ αγωνίζεται μέσα στην ιστορία.

Χρειάζεται άραγε να σημειώσω εδώ ότι τέτοιες χαρακτηριστικές συγκρίσεις έχουν νόημα κυρίως γιατί μιὰς οδηγούν στην αφηγηματική πράξη; Σε τελευταία ανάλυση, ούτε ό παππούς ούτε ό Μοσκώβ-Σελήμ υπάρχουν έξω από τη φαντασία και τη γραφή του Βιζυηνού: ή ουσία τους είναι ασφαλώς ανθρώπινη (ως πρότυπα χρησιμεύουν συνήθως άνθρωποι με σάρκα και όστά), αλλά δεν παύει γι' αυτό να είναι χάρτινη, πλασματική, καμωμένη με λέξεις. Θέλω να πώ, με λίγα λόγια, ότι οι ομοιότητες και οι διαφορές των ήρώων μιὰς ενδιαφέρουν στο μέτρο όπου εκφράζουν τις ομοιότητες και τις διαφορές των διηγημάτων. Κατά τὰ άλλα, ή χαρακτηρισλογία δεν είναι άσχετη με τον τρόπο τής γραφής, με τον ποιητικό ή ρεαλιστικό χρωματισμό τής. "Επειτα, ό τρόπος αυτός συνδέεται μ' ένα είδος έσωτερικής λογικής που θά ήταν λάθος να παραβλέπουμε τις ιδιοτυπίες της σε κάθε αφηγηματική περίπτωση. Συμπέρασμα: «Τό μόνον τής ζωής του ταξιδιού» και «Ο Μοσκώβ-Σελήμ» είναι δυο διηγήματα που οι διαφορές τους ξεπερνούν το επίπεδο τής χαρακτηριστολογίας και τής γραφής, για να έπεκταθούν ως τη δομή τους: ό,τι στην πρώτη περίπτωση αποτελεί, όπως είδαμε, τον κανόνα μιὰς σταθερής αντίθεσης (λ.χ. ταξίδι/πραγματικό), στη δεύτερη μεταβάλλεται σε ταυτότητα και έξισωση (λ.χ. ταξίδι = πραγματικό).

"Από τὰ παραπάνω γίνεται ίσως αντιληπτό πώς «Ο Μοσκώβ-Σελήμ» ξεκινάει από την πρόθεση να παρουσιαστεί ως ντοκουμέντο.

"Ο υπότιτλος του είναι χαρακτηριστικός: «Ιστορία ενός στρατιώτου»¹. Περισσότερο λοιπόν από την αυτοβιογραφία και το άπονημόνευμα, εδώ φαίνεται να κυριαρχεί ή καθαρoάιμη βιογραφία. Σε άλλους καιρούς και με άλλους συγγραφείς ασφαλώς θά περνούσαμε στο τρίτο αφηγηματικό πρόσωπο. "Αλλά δεν είναι (δεν είναι πιά) ή στιγμή: ό «Λουκίης Λάρας» έχει κιάλας συμπληρώσει το λιγότερο έφτά χρόνια ζωής. "Επειτα, ό,τι ενδιαφέρει το Βιζυηνό δεν είναι ή εξαφάνιση του αφηγητή και ή θυσία του στο βωμό μιὰς "άντικειμενικότητας" που θά ήταν ίσως χρήσιμη στην έπιστήμη αλλά όλοτελα άχρηστη στη λογοτεχνία. Με άλλα λόγια, το πρόβλημα δεν είναι ή βιογράφηση του Μοσκώβ-Σελήμ, αλλά ή σχέση του αφηγητή με το αντικείμενό του και, πιο συγκεκριμένα, ή γνωριμία και ή ξαφνική φιλία του μ' ένα άλλο θρησκο. Στο διήγημα «Αί συνέπειαι τής παλαιάς ιστορίας» γίνεται λόγος για "συγκοινωνία" των ψυχών. «"Ητον μιὰ συνεννόησις των ψυχών μας» (σ. 212), λέει κι εδώ ό αφηγητής στον αγαθό Τούρκο που έχει την απόλυτη βεβαιότητα μιὰς νέας συνάντησης. "Ας σκεφτούμε ακόμη την εισαγωγή του διηγήματος, αυτήν τη θερμή άποστροφή του αφηγητή προς τον ήρωά του, όπου το δεύτερο πρόσωπο λειτουργεί ως σήμα επικοινωνίας και άμεσότητας: «Θά γράψω την ιστορίαν σου» (σ. 202). Λοιπόν, ή ιστορία ενός Τούρκου στρατιώτη είναι ταυτόχρονα ή ιστορία μιὰς ανθρώπινης επαφής.

"Εννοείται ότι σε κανένα άλλο διήγημα του Βιζυηνού ό αφηγητής δεν κρατάει τόσο λίγο τόπο για τον εαυτό του. "Αλλού έμφανίζεται ένεργητικά: συμμετέχει στη δράση, αποτελεί ένα από τὰ πρόσωπα του έργου και, πράγμα σημαντικό, έχει το λόγο στο μεγαλύτερο μέρος του διηγήματος, αφήνοντας συνήθως τὰ πρόσωπά του ν' άποκαλύψουν τὰ μυστικά τους ή να παρουσιάσουν τις μαρτυρίες τους στο τέλος. "Εδώ διεκδικεί μόνο το ρόλο ενός άπλου μάρτυρα-προλογιστή που, αφού παρουσιάσει τον ήρωά του και διηγηθεί το χρονικό τής γνωριμίας τους (σσ. 202-214), του παραχωρεί άμέσως το λόγο. Με τέτοιους όρους, ό κύριος φορέας τής αφήγησης είναι ό Μοσκώβ-Σελήμ, ενώ ό αρχικός αφηγητής παρεμβάλλεται συχνά, όχι μόνο για να θέσει έρωτήσεις, να δώσει εξηγήσεις ή να βγάλει συμπεράσματα, αλλά και για να συντομέψει την αφήγηση με περιληπτικές αναφορές σε πλάγιο λόγο. "Αλ-

1. Βλ. Ν. Ι. Βασιλειάδης, "Γεώργιος Μ. Βιζυηνός («Ο "Ελλην Γνώ Δε Μωπασάν»), ό.π., σ. 306.

λωστε, είναι χαρακτηριστικό ότι η έγκλιβωτισμένη αφήγηση του Μοσκώβ-Σελήμ εγκλιβωτίζει και άλλες με τη σειρά της. 'Ωστόσο, όπως ο αρχικός αφηγητής υποκαθιστά συχνά το Μοσκώβ-Σελήμ, με τον ίδιο τρόπο και ο Μοσκώβ-Σελήμ υποκαθιστά το Σακήρμπαμπα (σ. 226) ή τον αφήνει να ολοκληρώσει απρόσκοπτα την αφήγησή του (σσ. 228-230). 'Ετσι το προχώρημα της δράσης και η προσέγγιση της αλήθειας γίνονται συνήθως σε πρώτο πρόσωπο και από πρώτο χέρι, με μία σειρά καταθέσεων-μαρτυριών, ενώ οι ρόλοι εναλλάσσονται αδιάκοπα: τὰ πρόσωπα του διηγήματος μεταβάλλονται σε αφηγητές με την ίδια ευκολία που οι αφηγητές μεταβάλλονται σε πρόσωπα του διηγήματος.

Το γεγονός ότι ο κεντρικός ήρωας είναι άπλοικός άνθρωπος, χωρίς παιδεία, έχει άμεσες συνέπειες: το έργο κυριαρχείται από τη δημοτική γλώσσα και την προφορική λαλιά. 'Ωστόσο αρκεί να σκεφτούμε συγκριτικά ένα διήγημα όπως «Αί συνέπειαι της παλαιᾶς ιστορίας» για να εννοήσουμε ότι οι γλωσσικές διαφορές καλύπτουν άλλες αντιθέσεις, πολύ περισσότερο σημαντικές. Ουσιαστικά, ένας αφηγητής σαν τον Πασχάλη δε διακρίνεται μόνο γιατί μιλάει σε αρχαϊζούσα (δηλ. σε μία γλώσσα συνδεδεμένη με τη γραφή), αλλά και γιατί συνδυάζει αναπόφευκτα την περιγραφή με την έρμηνεία: λόγιος, καθώς ο συγγραφέας (ό κάθε συγγραφέας), εκφράζει ένα σύστημα σκέψης όπου ο χρόνος συμπλέκεται με την αιτιότητα, η διαχρονία με την αλλαγή και η ιστορία με την εξέλιξη ή την ασυνέχεια. 'Απεναντίας, ένας αφηγητής σαν το Μοσκώβ-Σελήμ άγνοεί τη γραφή, όπως άγνοεί και κάθε έρμηνεία που ξεπερνά τὰ όρια του μύθου: άνθρωπος του λαού, εκφράζει την υπόταξη και όπου τὰ πράγματα μοιάζουν να λειτουργούν επαναληπτικά, αναπαράγοντας τις ίδιες σχέσεις, χωρίς αξιόλογες ποσοτικές ή ποιοτικές αλλοιώσεις. Κι εδώ άκριβώς παίζεται ένα παιχνίδι άπατηλής προσέγγισης, παιχνίδι που οι πρωταγωνιστές του (άλλα ίσως και οι περισσότεροι λαογράφοι και νατουραλιστές του 19ου αιώνα) δε φαίνεται να το έχουν άπόλυτα συνειδητοποιήσει.

'Υποθέτω ότι, παρακινούμενος από τὰ έπιστημονικά του (ψυχολογικά και λαογραφικά) ενδιαφέροντα, καθώς και από μία βαθύτερη γνωριμία του με το νατουραλισμό, ο Βιζυηνός προτιμάει, λίγο μετά τον Σεπτέμβριο του 1886, να δώσει στο «Μοσκώβ-Σελήμ», ενεργώντας «ώς άπλοους χρονογράφος» (σ. 202), το χαρακτήρα ενός ανθρώπινου και ανθρωπολογικού ντοκουμέντου. 'Η μέθοδος είναι γνωστή: ο λόγος

παρχωρείται πρώτα στον άπλοικό ήρωα που διηγείται τη ζωή του: ύστερα ο αρχικός αφηγητής-μεταγραφέας-συγγραφέας¹ εξηγεί ψυχολογικά την περίπτωση του Μοσκώβ-Σελήμ και περιγράφει το τέλος του. 'Οτι βρισκόμαστε μπροστά σε μία μέθοδο που μόνο έξωτερικά και έπιφανειακά εκπληρώνει το σκοπό της, μου φαίνεται άναμφισβήτητο. Γιατί, αν η δημοτική γλώσσα θέλει να μάς πείσει πως η αφήγηση του Μοσκώβ-Σελήμ, αυθεντική, μεταδίδει πιστά την αλήθεια, τουλάχιστο την αλήθεια του όμιλούντος, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η γλώσσα αυτή είναι (μετα)γραφη μιάς προφορικής αφήγησης και ότι έπομένως φανερώνει, μαζί με την επέμβαση του λόγιου μεταγραφέα, και την έπιβολή του δικού του συστήματος σκέψης πάνω σ' ένα άλλο, διαφορετικό, με άπόριστη, άγνωστη και κρυμμένη δομή. 'Εχουμε να κάνουμε λοιπόν με μεθοδολογικές ανεπάρκειες που άντανακλούν και στις «έπιστημονικές» φιλοδοξίες του νατουραλισμού. 'Ετσι ή άλλιώς, η λογοτεχνία δε μεταβάλλεται σε ντοκουμέντο, και ίσως άκριβώς εδώ βρίσκεται η αξία της: στο γεγονός ότι σημασιοδοτεί τον κόσμο, άκόμη και όταν αποβλέπει μόνο να τον αναπαραστήσει.

'Εξάλλου το θέμα της άπατηλής συνείδησης και της πλάνης σχετικά με την πραγματικότητα, θέμα συνηθισμένο στο Βιζυηνό, παρουσιάζεται στο «Μοσκώβ-Σελήμ» καθοριστικό και κυρίαρχο. Το ξεκίνημα γίνεται με μία διάψευση ψυχολογικού χαρακτήρα. Περιφρονημένος και άδικημένος από τον πατέρα του μέσα στην οικογένεια, ο ήρωας του διηγήματος έπιζητεί τη δικαίωσή του με τη δράση και με την ήρωική συμπεριφορά του στα πεδία τών μαχών. Μάταιος κόπος: η δικαίωση δεν έρχεται ποτέ (άλλωστε, από ένα σημείο και πέρα, είναι άδιανόητη καθώς έξαρτάται από έναν άνάξιο γέροντα μέθυσο). 'Ωστόσο ή φυγή στη δράση και στα ήρωικά κατορθώματα δεν είναι άλλη μία μορφή γνωστικής πλάνης και συναισθηματικής διάψευσης; 'Ο Μοσκώβ-Σελήμ έχει μεταθέσει το πρόβλημά του από τον άτομικό στο συλλογικό χώρο: βρίσκεται όλόκληρος μέσα στην περιοχή της ιδεολογίας: «Βιός και γυναίκα και παιδιά είναι κτήμα του Σουλτάνου, και όταν πολε-

1. Πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο. Μολονότι θεωρητικά ανεπίτρεπτη, ή ταύτιση του αφηγητή με το συγγραφέα είναι έντελώς φυσική σ' ένα μεγάλο μέρος της νατουραλιστικής πεζογραφίας, όπου ο δημιουργός συντελεί σ' αυτό με όλα τὰ μέσα (πραγματικά όνόματα, πρόσωπα, τόπους, χρονολογίες κλπ.). 'Ο Βιζυηνός και ο Παπαδιαμάντης δεν άποτελούν τὰ μόνα παραδείγματα.

μοῦμε με τὸν Μόσκοβο, ἐπτά ζωές νά ἔχω, καί τές ἐπτά τές χάνω εἰς τὸν πόλεμον διὰ νά νικήσῃ ὁ ἀφέντης μας!» (σ. 235). Κάποτε ὡστόσο διαπιστώνει πὼς εἶναι πιασμένοι στὴν παγίδα τῆς ἀδικίας καὶ τῆς ἀπάτης. Γενναῖος πολεμιστῆς καὶ τραυματίας, βλέπει τὸ παρά-σῃμο νά δίνεται σ' ἓνα λιποτάκτη (σσ. 222-223). Αἰχμάλωτος στὴν Πλεῦνα ἀπὸ τοὺς Ρώσους, καταλαβαίνει ἀπὸ τὶς περιποιήσεις καὶ τὴν ἀνθρωπιά τους πὼς ὁ φανατισμὸς τοῦ ἐναντίον τους ἦταν ὀλότρελα ἀδικαιολόγητος¹. «Ἦμουν τρελλὸς ἕως τότε, προσέθετεν ὁ Σελήμ' δι' αὐτὸ σὲ εἶπα πὼς ἡ Πλεῦνα ἔβαλε τὸν νοῦν μου εἰς τὸν τόπο του» (σ. 240).

Ἄν ἡ ἰδεολογικὴ ἀλλοτρίωση εἶναι μιὰ μορφή τρέλας, τότε ἀσφαλῶς ὁ Μοσκῶβ-Σελήμ χρησιμοποιοεῖ τὶς σωστὲς λέξεις. Ὡστόσο ἐδῶ κορυφώνεται τὸ δράμα του (καὶ ταυτόχρονα ἡ εἰσοδὸς του στὸν ἐπόμενο κύκλο τῆς πλάνης). Γιατὶ ὅ,τι φανερόνεται ἐπιτέλους ὡς ἀλήθεια δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἄλλη μορφή τοῦ ψεύδους. Ἐσχάτη πλάνη χεῖρων τῆς πρώτης: τὸ στάδιο τῆς θεραπείας καλύπτει οὐσιαστικά μιὰ νέα ὑποτροπὴ τῆς ἀρρώστιας. Ἐτσι ὁ φιλορωσισμὸς ἀποτελεῖ τὸν καινούριο ἰδεολογικὸ μῦθο ὅπου ὁ Μοσκῶβ-Σελήμ θὰ ἐπενδύσει τὴ διψα του γιὰ τρυφερότητα, δικαιοσύνη καὶ ἀνθρωπιά. «Ὡς τώρα ὑπῆρχε ἓνας ταλαιπωρημένος Ὀδυσσεὺς τῆς στεριάς πού γύριζε ἀδιάκοπα στὸ σπιτικό του καὶ ξανάφευγε γιὰ τὸν πόλεμο, ἀπὸ τὰ Κριμαϊκὰ ὡς τὴν ἐπανάσταση τῆς Ἐρζεγοβίνης καὶ ὡς τὴν κατάληψη τῆς Πλεῦνας (1877). Τώρα ὑπάρχει ἓνας ἄλλος ἄνθρωπος πού γυρίζει ὀριστικά ἀπὸ τὴν αἰχμαλωσία, βρῖσκει τοὺς δικούς του νεκρούς, τὸ σπῆτι του πυρπολημένο, καὶ δὲν ἐλπίζει παρὰ μόνο στὸν ἐρχομὸ τῶν Ρώσων. Ἄλλοτε ζοῦσε τὶς ἰδεολογικὲς του ἐξάρσεις μαζὶ με τοὺς συμπατριῶτες του, τώρα τὶς ζεῖ μόνος καὶ σὲ ἀντίθεση με τοὺς ἄλλους. Τὸ ὄνομά του καὶ τὰ παράξενα ροῦχα του εἶναι σημάδια διαφοροποίησης: τὸν ξεχωρίζουν καὶ συνάμα τὸν ἀπομονώνουν. Ἀποτραβηγμένος στὸν κόσμον του, ξέρει πὼς ἡ ἐπικοινωνία με τοὺς ὁμοθετεῖς του ἔχει κοπεῖ καὶ πὼς ὁ ἴδιος πληρώνει ἀναπόφευκτα τὸ τίμημα γιὰ τὴν ἰδεολογικὴ του ἀποστασία: «Μὰ γιὰ τοὺς ἄλλους ὁ Μοσκῶβ-Σελήμ εἶναι ἄνθρωπος σχεδὸν τρελ-

1. Ὁ ἀναγνώστης θὰ βρεῖ ἐδῶ (σσ. 239-240) ἓνα τυπικὸ παράδειγμα ὅπου ὁ ἀρχικὸς ἀφηγητῆς ἐπεμβαίνει γιὰ νά ἐξηγήσῃ ὅ,τι ὁ ἀγαθὸς Μοσκῶβ-Σελήμ ἀγνοεῖ: ἡ ἀνθρωπιστικὴ συμπεριφορὰ τῶν Ρώσων εἶναι ὑποκριτικὴ καὶ προέρχεται «ἐκ πολιτικῆς ὀπισθοβουλίας».

λός. Τί θέλεις νά τοὺς πῶ; Πὼς θέλεις νά με καταλάβουν;» (σ. 213).

Εἶναι φανερό: στὸ «Μοσκῶβ-Σελήμ», πίσω ἀπὸ τὴν ἀφήγηση ἐνὸς ἀπλοῦχοῦ Τούρκου στρατιώτη, ὑπάρχει μιὰ πολυσήμαντη ἐμπλοκὴ τοῦ ἀτομικοῦ μετὰ τὸ συλλογικὸ, τῆς ψυχολογίας μετὰ τὴν ἰδεολογία, τῆς ἱστορίας μετὰ τὴν ἀλλοτρίωση. Ἐκινώντας ἀπὸ μιὰ ξαφνικὴ συμπάθεια γιὰ τὸν ἥρωά του καὶ προσπαθώντας, πρὶν ἀπ' ὅλα, νά εἰσχωρήσῃ στὸν ψυχολογικὸ του μηχανισμό, ὁ ἀφηγητῆς ἀντιλαμβάνεται πὼς ἡ παράξενη συμπεριφορὰ τοῦ Μοσκῶβ-Σελήμ θέτει ἄμεσα τὸ πρόβλημα τῆς ἰδεολογικῆς του διαφοροποίησης: «Καὶ θὰ ἦτο λοιπὸν ὑπὸ πλείστας ἐπόψεις ἐνδιαφέρον νά γνωρίσῃ τις ὅποιοι λόγοι ἔκαμαν τὸν Σελήμ ν' ἀρνηθῆ, ν' ἀποβάλῃ τὸν ἐθνικὸν αὐτοῦ χαρακτήρα» (σ. 213). Ἄλλα τὰ φαινόμενα ἀπατοῦν. Μπορεῖ στὴν ἐξέλιξη τοῦ διηγήματος οἱ ἰδεολογικὲς πλάνες τοῦ ἀγαθοῦ Τούρκου νά καθορίζουν ἀποφασιστικά τὴ ζωὴ του, ὅμως στὸ τελευταῖο ἐπεισόδιο μοιάζουν νά ἐκμηδενίζονται μονομιᾶς, μετὰ τὴν στερνὴ γνώση πού φέρνει ἡ προσέγγιση τοῦ θανάτου: «καὶ ὁ Τούρκος ἔμεινε Τούρκος» (σ. 252). Μετὰ ἄλλα λόγια, ἡ ἀποβολὴ τοῦ ἐθνικοῦ χαρακτήρα (ὑπόθεση ἐργασίας γιὰ τὸ συγγραφέα μας) ἀποτελεῖ ψευδαίσθηση. Ὡστόσο καὶ πάλι δὲν ἐξακολουθοῦμε νά βρισκόμαστε κλεισμένοι μέσα στὸν ἴδιο φαῦλο κύκλο, ὅταν αὐτὸ πού φαίνεται ὡς τελικὴ κατάληξη τῆς γνώσης εἶναι μόνον ἡ ἀρχὴ μιᾶς νέας μύθευσης; Ἡ ἰδεολογία εἶναι παντοῦ, κατακλύζει τὰ πάντα, τὸ ὑποκείμενο καὶ τὸ ἀντικείμενο. Ἄν ὁ συγγραφέας μας καὶ ὁ ἥρωάς του παρουσιάζουν μιὰ σειρά ἀπὸ ὀλοφάνερες ἀντιθέσεις, αὐτὸ δὲ σημαίνει βέβαια πὼς ἐπικοινωνοῦν μόνον στὸ συναισθηματικὸ πεδίο ἢ πὼς προσωποποιοῦν μετὰ ἰδανικὴ πληρότητα τὸ «λόγο» καὶ τὸ «μῦθο» χωρὶς συγκερασμούς καὶ ἐπικαλύψεις: «Μιὰ γνώση χωρὶς ψευδαισθήσεις εἶναι καθαρὴ ψευδαίσθηση [...] Πρόκειται σχεδὸν γιὰ θεώρημα: δὲν ὑπάρχει καθαρὸς μῦθος ἔξω ἀπὸ τὴν καθαρὴν γνώση τοῦ κάθε μύθου. Δὲ γνωρίζω ἄλλους, τόσο οἱ μῦθοι εἶναι γεμάτοι γνώση καὶ ἡ γνώση γεμάτη ὄνειρα καὶ ψευδαισθήσεις»¹.

Κάποτε ἐπίσης ἡ ἐπικοινωνία γίνεται ταύτιση, τόσο πού δὲν εἴμαστε βέβαιοι ἂν μιλάει ὁ Βιζυηνὸς ἢ ὁ ἥρωάς του. Τέτοιες εἶναι λ.χ.

1. M. Serres, «La traduction», Παρίσι, Ed. de Minuit, 1974, σ. 259. Πρβλ. V. Descombes, «Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)», Παρίσι, Ed. de Minuit, 1979, σ. 111.

οί στιγμές όπου τὰ κοινὰ βιώματα (ὁ πόνος τοῦ σκοτωμένου ἀδελφοῦ ἢ ὁ καμὸς τῆς μητέρας γιὰ τὸν ξενιτεμένο γιό της, σσ. 228 καὶ 230) ἐξομοιώνουν καὶ ταυτίζουν τοὺς δυὸ ἀφηγητές. Γιατὶ ἡ ἱστορία τοῦ στρατιώτη Μοσκώβ-Σελήμ περιέχει ὡς ἓνα σημεῖο, ἀναπόφευκτα, τὴν ἱστορία τοῦ συγγραφέα μας, ἀν ὄχι στὸ πραγματικό, τουλάχιστο ὅμως στὸ συμβολικὸ ἐπίπεδο μιᾶς ὁδύσειας στὴν ξενιτιά, ἀκόμη καὶ ἐνὸς ὀριστικοῦ γυρισμοῦ στὴν Ἰθάκη, ὅπου ὅλα ἔχουν ἀλλάξει κι ὁ κόσμος αὐτὸς δὲν εἶναι πιά τοῦ Ὀδυσσεά, μήτε τοῦ Ὀμήρου, ἀλλὰ εἶναι ὁ κόσμος τῆς μοναξιάς, τῆς ἀλλοτριώσεως καὶ τοῦ θανάτου.

Σὰν ἐπίλογος: ἀπὸ τὴν ἱστορία στὸ μῦθο

Ἔτσι, μὲ τὸ «Μοσκώβ-Σελήμ», ὀλοκληρώνεται τὸ διηγηματογραφικὸ ἔργο ποὺ ὁ ἀναγνώστης θὰ ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ μελετήσει στὶς ἐπόμενες σελίδες¹. Ὡς τώρα ἐπιμείναμε ἀρκετὰ στὸ ἔργο αὐτό, καὶ χρειάζεται ἴσως, ἄλλη μιὰ φορά, νὰ ἐξηγηθοῦμε: σκοπὸς μας δὲν ἦταν νὰ κατευθύνουμε τὴν ἀνάγνωση (ἀκόμη λιγότερο νὰ ἐξαντλήσουμε τὶς δυνατότητές της), ἀλλὰ νὰ δείξουμε, ἀντίθετα, πὼς ἡ ἀληθινὴ λογοτεχνία ἐκπέμπει ποικίλα σήματα καὶ ἐπιδέχεται πολλαπλὲς προσεγγίσεις. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη λοιπόν, προσιτὸ στὴ δεκτικότητα τοῦ παρόντος καὶ τοῦ μέλλοντος, τὸ διηγηματογραφικὸ ἔργο τοῦ Βιζυηνοῦ ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένει «ἀνοιχτό»². Ἀλλὰ καὶ τὸ παρελθόν του, ἕνας σχεδὸν αἰώνας ἐπαφῆς μὲ τὸ κοινὸ, δὲν εἶναι κάτι ποὺ θὰ μπο-

1. Ἡ ἔκδοσή μας στηρίζεται σὲ πιστὴ ἀντιβολὴ μὲ τὶς πρῶτες δημοσιεύσεις τῶν διηγημάτων στὴν «Ἐστία». Οἱ ἐπιμεβάσεις μας στὴν ὀρθογραφία καὶ τὴ στίξη τοῦ Βιζυηνοῦ ὑπῆρξαν ἐλάχιστες καὶ ἐντελῶς ἐπουσιώδεις: παράλειψη τῆς ὑφὲν καὶ τῆς ἐκθλιψης (σάν, στόν, ἀντὶ ὄσάν, ὄσόν), μεταγραφὴ τῶν ποὺ καὶ πὼς, γιὰ ν' ἀποφεύγεται ἡ σύγχυση μὲ τὰ ποῦ καὶ πῶς. Ἡ ὀρθογραφία, ὅπως καὶ ἡ γλώσσα, εἶναι ἓνα σύστημα σημείων μὲ ἱστορία καὶ ἱστορικότητα. Ἔτσι μοῦ φαίνεται ὅτι τὸ νὰ προσαρμόζουμε παλαιότερα λόγια κείμενα στὴ σημερινὴ ὀρθογραφία μας δείχνει ἢ ὅτι περιφρονούμε τὴν ἱστορικὴ καὶ αἰσθητικὴ λειτουργία τῆς γραφῆς, ἢ ὅτι ἀγνοοῦμε τὸ ρόλο ποὺ παίζει γιὰ ἓνα λόγο δημιουργοῦ ἡ λέξη, ὄχι μόνον ὡς ἦχος καὶ νόημα, ἀλλὰ καὶ ὡς ὀπτικὴ παράσταση.

2. Μὲ τὴν ἔννοια τοῦ Umberto Eco, «Opera aperta», Μιλάνο, Bompiani, 1962 (βλ. καὶ γαλλικὴ μετάφραση, Παρίσι, Seuil, 1965).

ροῦσε μὲ τὸ ἀζημίωτο ν' ἀγνοηθεῖ. Στὸ τέλος τοῦ τόμου αὐτοῦ δίνονται ὀρισμένες χαρακτηριστικὲς «κρίσεις». Δὲ θεωροῦμε ἀνώφελη μιὰ τέτοια ἀνθολόγηση, κι ἂς ἔχει ἀναγκαστικά, γιὰ εὐνόητους λόγους, τὴ μορφὴ δειγματοληψίας¹.

Πολὺ σημαντικότερο ὅμως εἶναι, πέρα ἀπὸ τὶς ἐπιμέρους κριτικὲς τοποθετήσεις, νὰ δεῖ κανεὶς τὴν ὑποδοχὴ ἐνὸς ἔργου συνολικά καί, ἀν ἡ ἀνάγκη τὸ ἀπαιτεῖ, νὰ καθορίσει τὰ στάδια της. Τὴν ὑποδοχὴ ἐνὸς ἔργου; Ἄς μὴν ξεχνᾶμε πὼς τὸ ἔργο, δηλαδὴ τὸ κείμενο, ἀνύπαρκτο καθαυτὸ γιὰ τὶς ζητήσεις ἐνὸς (ἐπίσης ἀνύπαρκτου) μεγάλου κοινοῦ, συνδέεται στὸν τόπο μας, καὶ τὶς περισσότερες φορὲς ὄχι μόνον στὸν τόπο μας, μὲ πολλαπλοὺς μεσολαβητικὸς παράγοντες τοῦ προσδιορίζουν τὴν ὑποδοχὴ του (βραβεῖα καὶ διακρίσεις, κριτικές, διαφήμιση, τράπουζ ἔκδοσης, ὄνομα καὶ κοινωνικὴ θέση τοῦ συγγραφέα κλπ.). Δὲν πρόκειται βέβαια ν' ἀναλύσω ἐδῶ τὸν περίπλοκο μηχανισμό ποὺ ἐμπορευματοποιεῖ τὴ λογοτεχνία καὶ καθορίζει τὴ θέση καὶ τὴν τύχη της μέσα στὶς διαδικασίες τῆς ἀγορᾶς. Θὰ ἐπισημάνω μόνον δυὸ συντελεστὲς ἀποφασιστικῆς σημασίας γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Βιζυηνοῦ: τὰ ἰδεολογικὰ στερεότυπα καὶ τὸ ρόλο τῆς βιογραφίας του.

Στὴν πρώτη περίπτωση ἡ ἠθογραφία ἐπιβάλλει τὸ νόμο της: μιὰ ἀνάγνωση καί, πολὺ περισσότερο, μιὰ καταξίωση τοῦ διηγηματογράφου Βιζυηνοῦ δὲ φαίνεται συνήθως δυνατὴ παρὰ στὸ μέτρο ὅπου δικαιώνει τὰ ἠθογραφικὰ ζητούμενα, τὸ τοπικὸ χρῶμα, τὴν ἀναπαράσταση μιᾶς ὀρισμένης ἀγροτικῆς ζωῆς. Ἡ Θράκη παραχωρεῖται στὸ συγγραφέα ὑποχρεωτικά· τοῦ προσφέρεται ταυτόχρονα ὡς νόμιμος κληρὸς καὶ ὡς περιφραγμένο οἰκόπεδο, κάποτε καὶ ὡς φυλακὴ. Ὁ συγγραφέας μας παύει νὰ εἶναι Ἕλληνας, Εὐρωπαῖος ἢ πολίτης τοῦ κόσμου· γίνεται μόνον Θρακιώτης καὶ περιέρχεται, ἐντελῶς φυσικά, στὴν ἀποκλειστικὴ δικαιοδοσία τῶν θρακικῶν συλλόγων. Ἄν ζητούσαμε ὡς τὶς μέρες μας

1. Θὰ ἦταν πραγματικὰ ἀδύνατο ν' ἀποφευχθεῖ ἡ ἀποσπασματικότητα τῶν κειμένων. Πάντως ὁ ἐνδιαφερόμενος ἀναγνώστης, ὀδηγούμενος ἀπὸ τὶς παραπομπές, μπορεῖ ν' ἀναπληρώσει τὴν ἔλλειψη αὐτῆ. Περιττὸ νὰ σημειώσω ὅτι μιὰ τέτοια ἀνθολόγηση οὔτε εἶναι ἐξαντλητικὴ οὔτε καὶ φανερώνει ὑποχρεωτικὰ τὴ συμφωνία τοῦ ἐπιμελητῆ μὲ τὶς παρατιθέμενες κρίσεις. Γιὰ νὰ περιορισθῶ σ' ἓνα μόνον παράδειγμα: ποτὲ δὲ θὰ μοῦ περνοῦσε ἀπὸ τὸ μυαλό, στὰ τέλη τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα, νὰ χρησιμοποιήσω μὲ τόσο ριζοσπαστικὸ τρόπο γιὰ τὸ Βιζυηνοῦ τὴν ἔκφραση «δάσκαλος τοῦ γένους» καὶ μάλιστα νὰ τὴ θεωρήσω ὡς τὸ «βαρύτερο καὶ ἀκριβέστερο χαρακτηρισμὸ» (σ. 274).

ένα σταθερό κριτήριο ύποδοξης και άποδοξης του, θά τὸ βρῖσκαμε ἀσφαλῶς στὸ χῶρο τῆς ἐφτάψυχης ἠθογραφίας καὶ τοῦ ρουτινιέρικου λαϊκισμοῦ.

Στὴ δευτέρα περίπτωση ὁ παμπὸς ἐξαφανίζει ἢ παραποιεῖ τὸ μῆνυμα, κι ὄχι μόνο γιατί πριμοδοτοῦνται οἱ ἀρχές τῆς βιογραφικῆς μεθόδου. Ὁ Sainte-Beuve προχωροῦσε ἀναμφίβολα ἀπὸ τὰ ἔργα πρὸς τοὺς δημιουργούς, ἐκπονώντας ἀνθρώπινα πορτρέτα μὲ στοιχεῖα ἀντλημένα ἀπὸ τὰ κείμενα. Ἐπεναντίας, ἡ ἀνάγνωση τοῦ Βιζυηνοῦ προχωρεῖ συνήθως ἀπὸ τὴ βιογραφία πρὸς τὸ ἔργο, ὅταν δὲν τὸ ὑποκαθιστᾶ ὁλότελα ἢ δὲν τὸ μεταβάλλει σὲ βοήθητικό ὄργανο¹. Αὐτὴ ἡ μετάθεση ἀπὸ τὸ κύριο στὸ δευτερεύον ἀσφαλῶς δὲν εἶναι ἀσχετὴ μὲ τὴν ἀντιπνευματικότητα μιᾶς κλειστῆς ἐπαρχιακῆς κοινωνίας διψασμένης γιὰ κουτσομπολιά καὶ σαρκύβρεχτα ρομάντζα. Διευκολύνεται, ὠστόσο, σὲ μεγάλο βαθμὸ καὶ ἀπὸ τὴν ἐπεισοδιακὴ βιογραφία τοῦ συγγραφέα μας. Ἔτσι ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴν ἱστορία στὸ μῦθο γίνεται ὁμαλὰ· ὁ μῦθος συγχέει συνήθως τὴ ζωὴ μὲ τὸ ἔργο· συχνότερα παραμορφώνει καὶ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο.

Λοιπόν, ὅποιαδήποτε ἔρευνα πάνω στὴν ὑπόδοξή τοῦ ἔργου τοῦ Βιζυηνοῦ θά ἦταν λειψή ἂν παραμελοῦσε τὴ συγκεκριμένη ὑπόδοξή τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα. Τὸ γεγονός ὅτι αὐτὸς ἀρχίζει τὴ λογοτεχνικὴ του σταδιοδρομία στὴν Ἀθήνα τοῦ 1874 ὡς εὐνοούμενος τοῦ Α. Ρ. Ραγκαβῆ καὶ ὡς βραβευμένος ποιητῆς τῶν Βουτσιναιῶν εἶναι ἀναμφισβήτητα καθοριστικὸ· ὄχι βέβαια γιὰ τὴ νεοελληνικὴ ποίηση (ὁ «Κόδρος» εἶναι ἐξαρχῆς ἓνα ξεπερασμένο ἀρχαϊστὶκὸ στιχοῦρηγμα), οὔτε γιὰ τὴν προσωπικὴ του ἐπιτυχία (ἡ ὑπαρξὴ δῆθεν ἀντιπάλων του ὅπως ὁ Ἄγγελος Βλάχος ἢ ὁ Κλέων Ραγκαβῆς εἶναι μῦθος), ἀλλὰ γιὰ τὴν

1. Σκέφτομαι τίς ἀφθονες μυθιστορηματικὲς βιογραφίες τοῦ Βιζυηνοῦ μὲ τοὺς χαρακτηριστικοὺς τίτλους: «Ὁ ἔρωσ τοῦ ποιητοῦ», «Τὸ σπαραχτικὸ τραγούδι ἐνὸς ἀγνοῦ ἔρωτος», «Ἡ μυθιστορηματικὴ ζωὴ καὶ τὸ τραγικὸν τέλος τοῦ ποιητοῦ τῶν ἐλληνικῶν Θρύλων, τοῦ Ἐρωτος, τῆς Φιλίας καὶ ὅλης τῆς συγχορίας τοῦ ἀνθρώπινου πόνου», «Ἐνα ρωμαντικὸ εἰδύλλιο τοῦ Βιζυηνοῦ μὲ τραγικὸ τέλος», «Ὁ Ορακιώτης λογοτέχνης ποὺ τρελλάθηκε ἐξ αἰτίας μιᾶς ἀγνῆς καὶ φλογερῆς ἀγάπης» κλπ. Βλ. Κ. Μαμώνη, «Βιβλιογραφία Γ. Βιζυηνοῦ», ὁ.π., ἀρ. 563, 675, 693, 737 καὶ 762. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ἓνα σημαντικὸ μέρος ἀπὸ τὸ ἄρθρο τοῦ Σ. Γ. Σπεράντσα στὴ «Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαίδειᾳ», τ. 7, 1929, σσ. 265-266, ἀσχολεῖται μὲ γραφικὲς λεπτομέρειες τῆς παραφροσύνης τοῦ Βιζυηνοῦ.

ἀκαιρὴ σύνδεση τοῦ ὀνόματός του μ' ἓνα χρεωκοπημένο θεσμό. Διψασμένος γιὰ ἀναγνώριση, ὁ Βιζυηνὸς δὲν ἀντιλαμβάνεται, κυρίως ὅταν ἀπαντᾷ θριαμβολογικὰ στοὺς ἐπικριτῆς του, ὅτι οἱ βραβεύσεις του, στὸ χῶρο καὶ στὸ χρόνο ὅπου πραγματοποιοῦνται, μόνο τὸ φθόνον τῶν ἀνοήτων καὶ τὴν περιφρόνηση τῶν γνωστικῶν προκαλοῦν. Ἡ γελοιοποίηση εἶναι τὸ φοβερότερο ὄπλο (εἴτε ἐνάντια στὸν ἄγνωστο «τουρκομερίτη» τῆς Ἀθήνας εἴτε ἐνάντια στοὺς πανεπιστημιακοὺς διαγωνισμοὺς). Ἔτσι ὁ «Κόδρος» γίνεται ἀπὸ τὸν Σουρῆ «Ὁ Κορόδορος»¹. Λίγο ἀργότερα, πρὶν βραβευτεῖ γιὰ δευτέρη φορά, ὁ Βιζυηνὸς περιπαίζεται ἀμείλικτα ἀπὸ τὸν Ροῖδη: «Ἡ αἰτία δι' ἣν ἀναβάλλεται ἐπ' ἀπειρον ἡ ἀνάγνωσις τῆς ἐκθέσεως τοῦ ποιητικοῦ διαγωνισμοῦ εἶναι ὅτι ὁ εἷς τῶν κριτῶν ἐπιμένει, ἐνῶ ὑπεβλήθησαν ἐφέτος καὶ ποιήματα, νὰ βραβευθῇ ἀντ' αὐτῶν στιχοῦρηγμα τὶ ἐπιγραφόμενον «Ἄρες, Μάρες, Κουκουναρές» καὶ συντεθὲν ὑπὸ τινος ταβερνάρη, μνηστήρης τῆς ὑπερρείας τοῦ ἐν λόγῳ κριτοῦ, εἰς ἣν ὀφείλονται διετεῖς μισοί»².

Μὲ τέτοια προηγούμενα, ἂς φανταστοῦμε τώρα τὸ Βιζυηνὸ δὲν ἔξαναεμφανίζεται στὴν Ἀθήνα, μετὰ τίς σπουδές του στὸ ἐξωτερικόν, τὴν ὥρα ὅπου ἐξορμᾷ ἡ γενιά τοῦ '80. Οἱ Βουτσιναιῶι δὲν ἔχουν ἐν-

1. Κρίτων Γ. Σουρῆς, «Ὁ Γ. Σουρῆς καὶ ἡ ἐποχὴ του», Ἀθ. 1949, σ. 56· πρβλ. Pan. Moullas, ὁ.π., σ. 394. Ἀναφέρω ὅμως μιὰ σημαντικὴ μεταστροφή: ὁ Ἰωάννης Καμπούρογλου, ποὺ μὲ μιὰ σειρά ἀρθρῶν του στὴν «Ἐφημερίδα τῶν Συζητήσεων» (30 Μαΐου-15 Ἰουνίου 1874) πολέμησε τὸ Βιζυηνὸ καὶ προσπάθησε μὲ κάθε τρόπο ν' ἀποδείξει τὴν ἀσημαντότητα τοῦ βραβευμένου «Κάδρου», ἔγινε ἀργότερα, ὡς ἐκδότης τῆς «Νέας Ἐφημερίδος», ὁ πιὸ θερμὸς ὑποστηρικτῆς τοῦ διηγηματογράφου μας. Γιὰ τὴν πολεμικὴ τοῦ Ι. Καμπούρογλου ἐνάντια στὸν «Κόδρος»: Κ. Παλαμᾶς, «Ἀπαντα», τ. 8, σσ. 486-487. Γιὰ τὴν ὑποστήριξή του πρὸς τὸ Βιζυηνὸ: Α. Σαχίνης, «Παλαιότεροι πεζογράφοι», ὁ.π., σσ. 131-132 καὶ 138 κέ.

2. «Ἀσμοδαῖος», Β', ἀρ. 70, 16 Μαΐου 1876, σσ. [1-2]. Ἐνα χρόνο ἀργότερα, στὴ διάρκεια τῆς διαμάχης του μὲ τὸ Βλάχο, ὁ Ροῖδης μιλοῦσε περιφρονητικὰ γιὰ τοὺς «στίχους τῶν ἀξιοτίμων κυρίων Ἀντωνιάδου, Σκόκου, Βασιλειάδου, Σταυρίδου, Βιζυηνοῦ ἢ ἄλλου τινὸς τῶν συνήθως βραβευμένων ποιητῶν» («Ἀπαντα», ὁ.π., τ. 2, σ. 296), καὶ μόνο στὰ 1896, ὅσο ξέρω, ἔβρισκε τὴν εὐκαιρία ν' ἀναφέρει τιμητικὰ, ἀνάμεσα σὲ ἄλλους, καὶ τὸ συγγραφέα μας ὡς καταδικασμένο «εἰς θάνατον ἐξ αἰτίας» (αὐτ., τ. 5, σ. 178). Γιὰ τίς ἀντιδράσεις τοῦ Βιζυηνοῦ στὴν πολεμικὴ τοῦ Ροῖδη ἔγινε κάποιος λόγος σὲ προηγούμενες σελίδες. Ὅπως δὲποτε, οἱ ἀντιθέσεις τῶν δυὸ ἀνδρῶν θά χρειάζονταν εἰδικὴ καὶ προσεκτικὴ μελέτη.

τελῶς ξεχαστεῖ. Ἐλάχιστα χρόνια ἔχουν περάσει ἀπὸ τὸν ποιητικὸ διαγωνισμό τοῦ 1876, «καθ' ὃν ὁ καθηγητὴς καὶ ποιητὴς τοῦ "Ἁγίου Μηνᾶ" Θεόδωρος Ὀρφανίδης ἔσχε τὴν ἀφελῆ καλαισθησίαν νὰ βραβεύσῃ τὰς "Ἄρας, Μάρας, Κουκουναράς" τοῦ γνωστοῦ ποιητῆσκου Βιζυηνοῦ»¹. Μαθητὴς φαναριωτῶν καὶ μαθημένος νὰ τρέχει στὰ σαλόνια (στὸ ἐξωτερικόν, ὅπως φαίνεται, τελειοποίησε τὶς κοσμικὰς του ἐπιδόσεις), ὁ συγγραφέας μας δὲν ξέρει ἴσως πόση ἐπαρχιώτικη περιέργεια, μνησικακία καὶ μοχθηρία κρύβουν οἱ λεγόμενοι ἀθηναῖκοι πνευματικοὶ κύκλοι. Ἄδιάφοροι γιὰ τὸ ἔργο του, δὲ διστάζουν νὰ τὸ ἀπορρίψουν μὲ μορφασμούς, νὰ τὸ καταδικάσουν ἀμετάκλητα ἢ νὰ τὸ ἀποσιωπήσουν ἐντελῶς· τὰ κουτσομπολιά καὶ οἱ κατοχυρωστικὰς τοὺς ἐνδιαφέρουν πολὺ περισσότερο². Στὰ 1882, καθὼς εἶδαμε, τὸ «Μὴ χάνεσαι» ἀποκαλοῦσε τὸ συγγραφέα μας «Καραγκιόζη τῶν σαλονίων» καὶ στιγμάτιζε τὴ συμπεριφορὰ του αὐστηρά. Γελοιοποίηση, κακολογία καὶ ἱερὴ ὀργή: βρίζειει κανεὶς πολλοὺς τρόπους, ὅταν θέλει νὰ ἐξουθενώσει ἕναν εὐάλωτο, φτωχὸ καὶ ἀδύναμο ἄνθρωπο. Μὲ τέτοιους οἰωνοὺς ἀρχίζει ἡ περίοδος ποὺ θὰ καταλήξει στὸ Δρομοκαίτειο. «Ἀπὸ τὰ 1884 ἕως τὰ 1892 ἡ ζωὴ τοῦ Βιζυηνοῦ στὴν Ἀθήνα, μὲ κάποια, νομίζω, ταξιδιωτικὰ διαλείμματα, φέρνεται καὶ σέρνεται»³. Τὸ δράμα, περίπλοκο, παίζεται σὲ πολλὰ ἐπίπεδα.

Ἄλλὰ γιὰ τὴ μυθικὴ σκέψη, ποὺ ἀναπτύσσεται κυρίως μετὰ τὸ 1892, ἡ ἐξήγηση τῆς ζωῆς στὴν Ἀθήνα καὶ τῆς παραφροσύνης τοῦ Βιζυηνοῦ εἶναι οὐσιαστικὰ ἀπλή· ἀρκεῖ νὰ δεχτεῖ κανεὶς, ὡς μοναδικὴ αἰτία τῆς συμφορᾶς τοῦ συγγραφέα μας, τὴν κληρονομικότητα ἢ τὴ φτώχεια του μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Ζαρίφη, τὴν παραγνωρίσῃ του ἀπὸ τοὺς ἀθηναῖκους πνευματικὸς κύκλους, τὴν ἀποτυχία του στὰ μεταλλεῖα τοῦ Σαμακοβίου, στοὺς Φιλαδέλφειους διαγωνισμοὺς ἢ στὴν ἔδρα τῆς Ἱστορίας τῆς Φιλοσοφίας, τὸ πάθος του γιὰ τὴ Μπετίνα Φραβασίλη κλπ. Ὅτι μερικὰ ἀπὸ τὰ "γεγονότα" αὐτὰ εἶναι ἀμφισβητήσιμα ἢ συνδυάζονται ἀυθαίρετα μεταξύ τους, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία: λ.χ. ὁ Βιζυηνός, γνωστός ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Βουτσαϊνῶν διαγωνισμῶν, ἀσφαλῶς δέχτηκε πολεμικὰς καὶ κακολογίας, ἀλλὰ δὲν ἀγνοοῦσε διό-

λου· ἀσφαλῶς ἀσχολήθηκε μὲ τὰ μεταλλεῖα τοῦ Σαμακοβίου, ἀλλὰ πρὶν ἀκόμη ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Ζαρίφη, ἐνῶ ὡς ὑφηγητὴς στὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸν Φεβρουάριον τοῦ 1885 δὲ φαίνεται νὰ δίδαξε ποτὲ οὔτε καὶ νὰ διεκδικήσῃ ὡς ὑποψήφιος τὴν ἔδρα τῆς Ἱστορίας τῆς Φιλοσοφίας¹.

Ἀνάλογα μυθικὴ ἐμφανίζεται πολλὰς φορὰς καὶ ἡ προσέγγιση τοῦ ἔργου του. Ἐνα παράδειγμα, τὸ γνωστότερον, ἀρκεῖ. Δὲν εἶναι σπάνιες οἱ περιπτώσεις ὅπου βλέπουμε, ἀκόμη καὶ σήμερα, νὰ ἀναδημοσιεύεται καὶ νὰ σχολιάζεται ὡς ἔργο τοῦ τρελοῦ ποιητῆ γιὰ τὴ Μπετίνα Φραβασίλη τὸ γνωστὸ ποίημά του «Τὸ φάσμα μου» («Σὰ μ' ἀρπάχθηκε ἡ χαρὰ» κλπ.), πρωτοδημοσιευμένο ἀπὸ τὸ Ν. Ι. Βασιλειάδην στὰ 1894 καὶ παρουσιασμένο ὡς «τὸ πρῶτον του ποίημα, ὅπερ ἔγραψεν ἅμα ὡς εἰσηλθεν εἰς τὸ φρενοκομεῖον». Καὶ ὅμως, ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριον τοῦ 1936 ξέρουμε πὼς τὸ ποίημα αὐτὸ εἶναι παραλλαγή ἄλλου ποιήματος μὲ τὸν τίτλον «Πένθος πρὸς τὴν Α. Β. Μεγαλειότητα τὸν βασιλέα Γεώργιον τὸν Α' ὡς φιλόστοργον καὶ πενθοῦντα πατέρα», καὶ πῶς, ἐπομένως, στὴν κύρια μορφή του, ἀποτελεῖ ποίημα προγενέστερον, γραμμένο πρὶν ἀπὸ τὸ φρενοκομεῖον καὶ ἀναφερόμενον στὸ θάνατον τῆς βασιλοπούλας Ἀλεξάνδρας (Σεπτέμβριος 1891)². Πράγμα ἀξιοπαρατήρητον: αὐτὸ ποὺ συντηρεῖται ἐπίμονα ἐδῶ εἶναι ἡ πίστη ὅτι ὁ Βιζυηνὸς γνώρισε τὶς δημιουργικότερες στιγμὰς του στὸ φρενοκομεῖον, δηλ. σὲ πείσμα ἢ ἐξαιτίας τῆς τρέλας του. Οἱ μύθοι εἶναι συχνὰ πιδὸ ἀνθεκτικοὶ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια· ἀνταποκρίνονται σὲ βαθύτερες ἀνάγκαις τῶν ἀνθρώπων.

Ὡστόσο ὑπάρχουν μύθοι μέσα στὴν πραγματικότητα καὶ πραγματικότητες μέσα στοὺς μύθους. Τὸ ζήτημα εἶναι: σὲ ποιά λογικὴ τῶν πραγμάτων στηρίζεται ἡ μυθικὴ σκέψη; Περιφρονημένος καὶ γελοιοποιημένος γενικότερα ὡς τὸ 1892, ὁ Βιζυηνὸς ἐπιβάλλει σοβαρὰ τὴν παρουσία του μόνο ὡς τρόφιμος τοῦ φρενοκομεῖου, τὴ στιγμὴ δηλ. ὅπου, ἀντίθετα μὲ ὅλους τοὺς ρομαντικὸς θρύλους τῶν τρελῶν καλλιτεχνῶν, ἡ δημιουργικὴ του ἰκανότητα ἐκμηδενίζεται: «Ἡ τρέλα εἶναι ἀπόλυτη ρήξῃ τοῦ ἔργου· ἀποτελεῖ τὴν ὀργανικὴν στιγμὴν μιᾶς κατα-

1. Ἐμμ. Κ. [Στρατουδάκης, «Λυρικὰ ποιήσεις», Ἀθ. 1877, σ. 5.

2. Κ. Παλαμᾶς, «Ἄπαντα», τ. 2, σ. 157.

3. Ἀθ., τ. 8, σ. 316.

1. Κ. Μαμώνη, «Ἡ ἀκαδημαϊκὴ σταδιοδρομία τοῦ Βιζυηνοῦ», «Θρακικὰ Χρονικά», ἀρ. 30, 1973, σ. 59.

2. Γ. Βαλέτας, «Βιζυηνοῦ, Οἱ στίχοι στὸ φρενοκομεῖον», «Μακεδονικὰς Ἡμέρας», Δ', τεύχος 8, Σεπτέμβριος 1936, σσ. 272-277.

στροφής που θεμελιώνει μέσα στο χρόνο την αλήθεια του έργου· χαράζει το έξωτερικό του άκραίο σημείο, τη γραμμή της κατάρρευσής του, την προβολή του στο κενό»¹. 'Απεναντίας, για τη μυθική σκέψη ή τρέλα δεν είναι διακοπή. Νά κρύβεται άραγε εδώ, πίσω απ' αυτή την έλπίδα και την ανάγκη της δημιουργικής συνέχειας, μια συλλογική ένοχη που προσταθεί με αúταπάτες να περιορίσει τις εúθυνες της; Θα χρησιμοποιήσω και πάλι τον Foucault: «Με την τρέλα που το διακόπτει, το έργο άνοίγει ένα κενό, ένα χρονικό διάστημα σιωπής, μια έρώτηση χωρίς άπάντηση, προκαλεί ένα σπαραγμό δίχως συμπίλωση όπου ο κόσμος είναι άναγκασμένος ν' άναρωτηθεί [...] Στο έξη, και με τη μεσολάβηση της τρέλας, αυτός που γίνεται ένοχος άπέναντι στο έργο [...] είναι ο κόσμος»².

Σε τελευταία άνάλυση, ούτε η τρέλα άλλα ούτε και η λογική ζωή ενός ανθρώπου είναι ιδιωτική του ύπόθεση. Τί θα σήμαινε σήμερα λ.χ. μια βιογραφία του Βιζυηνού που θα περιέγραφε τις συμπεριφορές του σαν μονοσήμαντα γεγονότα ξεκομμένα από οποιοδήποτε σύστημα σχέσεων; 'Ετσι ή άλλως, η έμπλοκη με τους άλλους είναι άναπόφευκτη. 'Όταν στα 1888 κάποιος άποφασίζει να τά βάλει με τον Α. Ρ. Ραγκαβή, τά σκάγια παίρνουν άναγκαστικά και τó συγγραφέα μας: «'Ω! πάντας τούς φιλολογικούς βαπτιστικούς του ύπ' αυτού (sic) θεωρεί καλούς ποιητάς, ως τόν Βιζυηνόν φέρ' είπειν, ού έξυμει μὲν τόν βραβευθέντα "Κόδρον", τó κενόν έκείνο έπος, τηρεί δέ σιγήν διά τάς άβραβευτους "Ατθίδας Αύρας", έν αίς ύπάρχουσι ποιήματα πρώτης τάξεως, και διά τά "Διηγήματά" του, τών όποιων δύο ίδιως δύνανται να συγκριθώσι πρὸς τόν "Συμβολαιογράφον Τάπαν"»³. 'Επειτα, ούτε οί συμπεριφορές τών άντιπάλων του ούτε τοῦ ίδιου τοῦ Βιζυηνού είναι όσο φαίνονται άτομικές: τελικά φανερώνουν συλλογικές νοοτροπίες που οί διαφορές τους έξηγοῦν την άδυναμία τους να συνυπάρξουν.

'Ετσι μπορούμε να καταλάβουμε γιατί τó δράμα που παίζεται στα χρόνια 1884-1892 δεν είναι μόνο μια αντίθεση ανάμεσα σ' ένα έργο

1. Michel Foucault, «Histoire de la folie à l'áge classique», Παρίσι, Gallimard, 1972, σ. 556.

2. *Αύτ.*

3. Υ., «Περίληψις 'Ιστορίας της Νεοελληνικής Φιλολογίας», «Εφημερίς» (Κορομηλά), ΙΕ', άρ. 20, 20 'Ιανουαρίου 1888, σ. 2. Εύχριστώ τó φίλο μου Φίλιππο 'Ηλιού που μου ύπέδειξε τó κείμενο αυτό.

και σ' ένα κοινό, άλλα και μια σύγκρουση ανάμεσα σ' έναν άνθρωπο και σε μια κοινωνία. 'Η κοινωνία αυτή, αν δεν έκδηλώνεται ριζοσπαστικά, έχει ώστόσο μπει σε μεταρρυθμιστικές διαδικασίες· οί μεταβολές της (οικονομικές, κοινωνικές, πολιτικές, πολιτισμικές) γίνονται αισθητές σε πολλά επίπεδα. Τήν ώρα όπου αποβάλλονται σημαντικά ύπολείμματα του παρελθόντος (οί ποιητικοί διαγωνισμοί, ο ρομαντισμός και ο φαναριωτισμός, ανάμεσα σε άλλα), καινούριοι στόχοι έμφανίζονται στο προσκήνιο: τó άνορθωτικό έργο του Τρικυπη, ή έξόρμηση του τύπου, ή λαογραφία, ή προσαρμογή στα εúρωπαϊκά πνευματικά ρεύματα, ή έπιβολή της δημοτικής γλώσσας. Προσαρμοσμένοι στις άπαιτήσεις της εποχής τους, οί διανοούμενοι της γενιάς αυτής, όταν δεν άπορροφούνται επαγγελματικά από τó Πανεπιστήμιο, την εκπαίδευση και τή διοίκηση, κερδίζουν τη ζωή τους (μιλάμε για τήν πλειοψηφία τών λογοτεχνών του '80) με δυδ βασικούς τρόπους: με τή δημοσιογραφία και με τó έμπόριο. Μπορούμε τώρα να ξαναθυμηθούμε, στο «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως», τήν αντίπαθεια του άφηγητή για τόν κ. Π.: έναν τύπο έπιχειρηματία-λογίου που δεν έλειψε βέβαια στους νεότερους αιώνες, άλλα που μετά τó 1880 συναντιέται συχνότερα χάρη στα νέα άστικά δεδομένα.

Είναι λοιπόν φανερό πώς, αν άπαριθμούσαμε πάλι «τί δεν έχει πλέον πέρασιν έν 'Αθήναις» (όπως έκανε ο Ροίδης στα 1875), θα έπρεπε, ανάμεσα σε ό,τι χάνεται, να συμπεριλάβουμε και τó μαικηνισμό. Κλεισμένοι μέσα στα γραφεία τών εφημερίδων, οί 'Αθηναίοι λογοτέχνες του '80 είναι συνήθως οί μεροκαματιάρες της πένας που ύπολογίζουν μόνο στο μόχθο τους. Τί σχέση μπορούν να έχουν με τόν άνθρωπο της Βιζώς που, έπιβίωση του μαικηνισμού άλλων καιρών, ζει στο έξωτερικό ως ύπότροφος του Ζαρίφη και έπιδεικνύει στην 'Αθήνα, ανάμεσα στα άλλα, και τήν έλευθερία του χρόνου του; Είναι χαρακτηριστικό ότι στα 1882 τó «Μη χάνεσαι» τόν κατηγορεί για παρασιτισμό. Σαραντά χρόνια άργότερα, ο Παλαμάς διατηρεί ακόμη στη μνήμη του τήν έντύπωσή του από τήν προκλητική πολυτέλεια τών «Ατθίδων αύρών»: «Κατά τó 1884 είχε γυρίσει ο Βιζυηνός στην 'Αθήνα από τήν Εύρώπη μ' ένα τόμο του χοντρό καλοτύπωτο στη Λόντρα. Κάτι για να τή ζηλέσουμε τότε και τήν εμφάνιση του Βιζυηνού, όνομαστου από τότε για μένα ποιητή...»¹. 'Ας ξεχάσουμε για λίγο τί καινούριο

1. Κ. Παλαμάς, «'Απαντα», τ. 8, σ. 494.

ή τί παλιό περιέχει ή συλλογή αυτή, για νά τή δοῦμε σέ σχέση με τήν ὕλική της μορφή, τήν τιμή της, τὸ ὄνομα καί τή φήμη τοῦ συγγραφέα της: τότε θά καταλάβουμε καλύτερα γιατί, κάθε παραμονή πρωτοχρονιάς πού ὁ Κασδόνης τήν ἐμφανίζει στό βιβλιοπωλεῖο του, «εἰς μάτην ἀναμένει ἀγοραστάς»¹.

Σέ τελευταία ἀνάλυση, ὁ Βιζυηνός προκαλεῖ εἴτε με τὰ λεπτὰ τοῦ Ζαρίφη εἴτε με τή φτώχεια του. Ἀκατάλληλος για τή ζωή τοῦ ἐργαζομένου, χρόνια ὀνειρεύεται νά ἐξομοιωθεῖ με τοὺς πλούσιους προστάτες του. «Ὅταν ὅμως ὁ Ζαρίφης πεθαίνει καί τὰ μεταλλεῖα τοῦ Σαμακοβίου δέ μεταβάλλονται σέ κερδοφόρα ἐπιχείρηση, αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς δέ θέλει ἢ δέ μπορεί νά γίνει ὁ ἄνθρωπος τοῦ παρόντος. Οὐσιαστικά, τοῦ λείπει ἐντελῶς ἢ προσαρμοστικότητα τοῦ χωριατόπουλου. Θρέμμα τῶν φαναριωτῶν, ἔχει ἀναπτύξει ἀριστοκρατικές ἀνάγκες καί συνήθειες· δέ μπορεί νά ταυτιστεῖ με τοὺς ἀντιπάλους του (στὰ 1890 ὀνειρεύεται ἀκόμη νά μπεῖ «εἰς τὰ ρουθούνια τῶν μιοχάφτηδων τῆς Ἀθήνας»²), οὔτε νά προσαρμοστεῖ στις ἀπαιτήσεις τῆς ἀστικῆς παραγωγῆς, νά γίνει ὁ μεροκαματιάρης τῶν ἐφημερίδων, ὁ διανοούμενος τοῦ γραφείου ἢ ὁ ἄνθρωπος τῆς δράσης. Δὲν ἔχει ἄμυνες καί ἀντιστάσεις, εἶναι ἓνα μεγάλο ἀπροστάτευτο παιδί, ἄλλοτριωμένο ἐξίσου ἀπὸ τὸ φαναριώτικο μαικηγισμό καί ἀπὸ τίς σκληρὲς δοκιμασίες τῆς φτώχειας του. Δὲν ἔχει διέξοδο. Τὸ παρελθόν του εἶναι ὁ δρόμος τοῦ ὀνείρου καί τοῦ φανταστικοῦ, τὸ μέλλον του ὁ δρόμος τοῦ Hölderlin, τοῦ Gérard de Nerval ἢ τοῦ Nietzsche. Ὁ Lacan θά μιλοῦσε για μιὰ ἰδανική ἀναστολή τῆς καταπίεσης: «Ἀντὶ νά εἶναι μιὰ προσβολή για τὴν ἐλευθερία [...], ἡ τρέλα εἶναι ἢ πιὸ πιστὴ της σύντροφος, ἀκολουθεῖ τίς κινήσεις της σὰν σκιά. Καί τὸ ἀνθρώπινο εἶναι ὄχι μόνο δέ μπορεί νά γίνει κατανοητὸ χωρὶς τὴν τρέλα, ἀλλὰ δέ θά ἦταν ἀνθρώπινο εἶναι ἂν δὲν περιεῖχε τὴν τρέλα ὡς ὄριο τῆς ἐλευθερίας του»³.

Μένει τὸ κέρδος ὅτι, πρὶν ἀπὸ τὸ ὄριο τῆς ἐλευθερίας του, ὁ Βιζυηνός ἔφτασε στό ὄριο τῆς ἀναμέτρησής του με τὸ λόγο καί με τὸ χρόνο: στὰ διηγήματά του.

1. *Αὐτ.*, τ. 2, σ. 152.

2. Γ. Βαλέτας, «Φιλολογικά στὸ Βιζυηνό», ὅ.π., σ. 50.

3. Jacques Lacan, «Discours de clôture des journées sur les psychoses chez l'enfant», στὸ «Enfance Aliénée», Παρίσι 1972, σ. 296.