

Μαρία Οικονόμου



Ανατροπές του οδυσσειακού μύθου στη λογοτεχνική και κινηματογραφική αφήγηση του 20ού αιώνα

Θεσσαλονίκη 2004

Α. Π. Θ. – ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΕΣ  
ΣΠΟΥΔΕΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

**Μαρία Οικονόμου**

**Οι ανατροπές του οδυσσειακού μύθου στη λογοτεχνική και  
κινηματογραφική αφήγηση του 20<sup>ου</sup> αιώνα**

Διδακτορική διατριβή

Επόπτες:  
Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη  
Γουνελάς Χαράλαμπος-Δημήτριος  
Χρυσανθόπουλος Μιχαήλ

Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2004

## Πίνακας περιεχομένων

Εισαγωγή	1
Μέρος Α' Ζητήματα μεθόδου	7
Μέρος Β' Μεταμορφώσεις του Οδυσσέα	45
Μέρος Γ' Ανατροπές του Οδυσσειακού μύθου	77
James Joyce, <i>Ulysses</i> : Πειραματική μυθολογία	81
Jean-Luc Godard, <i>Le mépris</i>	121
Stanley Kubrick <i>2001 – Οδύσσεια του διαστήματος:</i> «ένα μυθολογικό ντοκιμαντέρ»	143
Μέρος Δ' Αλληγορίες Ποιητικής	
Η σιωπή των σειρήνων	169
Ο λόγος του Ελπήνορα	192
Επίλογος	245
Βιβλιογραφία	249

## εισαγωγή

Πρόσφατα ο Δ. Καψάλης, μιλώντας για τη διακειμενικότητα, μας υπενθύμισε ότι η ανίχνευση μιας παλαιότερης, προγονικής φωνής στο έργο του επιγόνου είναι μια περίπλοκη ιστορία, αφού η συνομιλία δεν ανάγεται αυτονόητα στους «αγχώδεις τρόπους» ενός Harold Bloom ούτε στη «σεμνή και φρόνιμη επίδραση», αλλά μπορεί να λάβει κι άλλες μορφές, λόγου χάρη, την παρωδία, την επιτήδευση, την κρυπτομνησία ή ακόμη και τον απλό ακκισμό.<sup>1</sup> Ωστόσο, όταν κανείς ασχοληθεί με τη διακειμενικότητα του μύθου, το παραπάνω οφείλει να σχετικοποιηθεί διότι αναφέρεται σε μια «δημιουργική αρχή» και σε ένα κείμενο που έπεται, εν ολίγοις, σε μια γραμμική και διαλογική σχέση ανάμεσα σε δυο λογοτεχνικά γεγονότα. Η αναφορά όμως στο μύθο και ιδιαίτερα στον οδυσσειακό μύθο τείνει να «τεντώσει» καθ' υπερβολή την έννοια της συνομιλίας των κειμένων. Δεν αποτελεί ασφαλώς είδηση ότι η *Οδύσεια* δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί ως σύνηθες «κείμενο αρχής», μολονότι το πρώτο κείμενο του δυτικού πολιτισμού, ούτε μπορεί να αποδοθεί άνευ προβλημάτων σε έναν «πραγματικό» συγγραφέα. Δεν αποτελεί σημείο εκκίνησης, αλλά συνιστά τον πόλο ενός δυναμικού λογοτεχνικού πεδίου, συνιστά μία ακόμη μυθολογική διασκευή, μια συνάθροιση φωνών και επιδράσεων. Τούτο, όπως θα δούμε, ισχύει για την μυθολογική πρόσληψη εν γένει και ασφαλώς για την οδυσσειακή. Πάντοτε δηλαδή ενεργοποιείται μια ολόκληρη παράδοση μυθολογικών διασκευών ανάμεσα στον «Όμηρο» και την σύγχρονη διασκευή του μύθου, έτσι ώστε η πρόσληψη να γίνεται αντιληπτή μέσα από ένα δίκτυο κειμένων. Με άλλα λόγια, η «εργασία πάνω στο μύθο» παραμένει πάντα, όπως μας δίδαξε ο Hans Blumenberg, αντίδραση όχι σε ένα αλλά σε περισσότερα κείμενα, σε «μια αλυσίδα ερμηνειών του μύθου», την οποία κάθε νέα δημιουργική πρόθεση αποστάζει σε νέες μορφές καλλιτεχνικής εργασίας.

Προκειμένου λοιπόν να γίνει κατανοητός ο μύθος στο πεδίο της λογοτεχνίας, το πρώτο μέρος της παρούσας μελέτης πραγματεύεται θεωρίες που διαφωτίζουν την ουσία και την παράδοση παρουσία του ως γραφή καθώς και την ιδιότυπη διακειμενικότητά του. Πρόθεση, πάντως, είναι εδώ η εξέταση του μύθου ως λογοτεχνικού φαινομένου και όχι η συστηματική ταξινόμηση των πορισμάτων που προέκυψαν από τα διάφορα πεδία της μυθο-Λογίας κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.

Στο ιστορικό κεφάλαιο, εν συνεχεία, επιχειρείται μέσω μιας δια-συκειμενικής ανάγνωσης μια επισκόπηση του οδυσσειακού μύθου. Εδώ εξετάζονται θεμελιώδη οδυσσειακά παραδείγματα, φωτίζονται σημαντικές λειτουργίες του μύθου καθώς και οι ιδεολογικές επενδύσεις που σχετίζονται άμεσα με τους όρους παραγωγής του (λ.χ. ο αλληγορικός θεσμός ανάγνωσης, η αναμυθοποίηση μέσω της δημιουργικής παρέμβασης του Δάντη, ο τρόπος που ο Διαφωτισμός προκρίνει το διδακτικό μύθο κτλ.). Το τμήμα αυτό ξεκινά με μια υπόθεση εργασίας –οι αιώνες και τα αφηγηματικά σχήματα δεν φαίνεται να στάθηκαν τόσο «κριτικά» και «διορθωτικά» απέναντι στον οδυσσειακό μύθο–, η οποία, εάν τελικώς ευσταθεί, αποδεικνύει πως ο 20<sup>ος</sup> αιώνας με τις ανατροπές του προβαίνει σε μια καινοφανή διαχείριση του οδυσσειακού υλικού.

<sup>1</sup> Διονύσης Καψάλης, «Η ποιητική της αγοράς», *Ποίηση* 22 (2003), σ. 254.

Μετά τη θεωρητική συζήτηση για το μύθο και την ιστορική παρουσίαση του οδυσσειακού μύθου ακολουθεί η εξέταση της πρόσληψης του μύθου της *Οδύσσειας* σε «κείμενα» του μοντερνισμού. Ακριβώς όμως επειδή ο μοντερνισμός είναι τόσο ετερογενής, επειδή η αρχή του άλλοτε συνδέεται με την αρχή της νεωτερικότητας, άλλοτε πάλι με τη βιομηχανική επανάσταση, επειδή η Virginia Woolf στο διάσημο άρθρο της τοποθετεί την εκκίνησή του, με βεβαιότητα και ειρωνεία συγχρόνως, το Δεκέμβριο του 1910, επειδή, αντιθέτως, ο Charles Feidelson και ο βιογράφος του Joyce, Richard Ellmann υπογραμμίζουν «The modern awaits definition»,<sup>2</sup> επειδή – τέλος–, σύμφωνα με ορισμένους, ο μοντερνισμός δεν έχει κλείσει ακόμη, κρίθηκε σκόπιμο να μη δοθεί ορισμός. Χρονικά τίθεται ως πλαίσιο ο 20<sup>ος</sup> αιώνας και παράλληλα προς την οδυσσειακή πρόσληψη εξετάζονται οι νεωτερικοί εκφραστικοί τρόποι. Ως ενδεικτικά παραδείγματα επιλέγονται, σε αυτό το δεύτερο μέρος, να συζητηθούν το *Ulysses* του James Joyce, το *Le Mépris* του Jean-Luc Godard και το *2001 – A Space-Odyssey* του Stanley Kubrick. Ασφαλώς, σε αυτό το σημείο, οφείλει να γίνει μια διευκρινιστική παρέμβαση όσον αφορά τη συμμετοχή κινηματογραφικών έργων στο corpus της μελέτης. Καταρχάς, η αντικριστή εξέταση λογοτεχνικών και κινηματογραφικών διασκευών καταδεικνύει εύληπτα ότι ανάμεσα στα δύο «μέσα» –τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο– εντοπίζεται ένα είδος δομικής ομολογίας.<sup>3</sup> Πέραν δηλαδή της ουσιαστικής διαφοράς ανάμεσα σε μια τέχνη που αξιολογεί τη λέξη και μιας τέχνης που αξιολογεί την εικόνα, είναι δυνατό να γίνει λόγος για ομόλογες αφηγηματικές δομές,<sup>4</sup> αφού ο κινηματογράφος –το σύστημα σημείων που γέννησε ο αιώνας και τα χαρακτηριστικά του οποίου αποκτήθηκαν μόνο στην εποχή του μοντερνισμού– αφομοίωσε λογοτεχνικούς αφηγηματικούς μηχανισμούς. Ταυτόχρονα, «δίδαξε» και αυτός με τη σειρά του τη λογοτεχνία. Κατά δεύτερον και σημαντικότερο, οι λογοτεχνικές και κινηματογραφικές διασκευές παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες, όπως θα δούμε, στη διαχείριση του οδυσσειακού μύθου, επιδεικνύουν ανάλογα στοιχεία ποιητικής – μίας ποιητικής αιρετικής και εικονοκλαστικής.

Μετά την ανάλυση οδυσσειακών διασκευών στο τρίτο μέρος εστιάζει το τέταρτο σε μια συγκριτική ανάγνωση οδυσσειακών μοτίβων· ειδικότερα, σε κείμενα, τα οποία θεματοποιούν το επεισόδιο των Σειρήνων, οι οποίες καινοφανώς

---

<sup>2</sup> Richard Ellmann, Charles Feidelson (επιμ.), *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1965, σ. V.

<sup>3</sup> Πρβλ. και την παρατήρηση του Umberto Eco για τη σχέση κινηματογράφου και λογοτεχνίας: «Πολλές επιστήμες προχωρούν στις έρευνές τους μετατρέποντας την αναλογική έρευνα σε «ομολογιακή» αποκάλυψη. Μάλιστα, μια τέτοιου είδους *δομική αναλογία* [...] μας παρέχει ένα χώρο επί του οποίου μπορούμε να κινηθούμε για να προωθήσουμε υποθέσεις σχετικές με τη σύνδεση των δύο φαινομένων, χωρίς το γεγονός της σύνδεσης, εξάλλου, να τεθεί εκ των προτέρων σαν προϋπόθεση της κατανόησης του φαινομένου. Εξυπακούεται, ότι εξακολουθούμε να έχουμε συνείδηση του γεγονότος εκ του οποίου προέκυψε η ομολογία, γιατί για να περιγράψουμε και να ερμηνεύσουμε τα διάφορα φαινόμενα καταφύγαμε στη σύμβαση ορισμένων περιγραφικών προτύπων που τους επιτρέπουν να σκιαγραφηθούν [...] πρόκειται για μια ερμηνεία κατά την έννοια της αντανάκλασης» (βλ. Umberto Eco, «Κινηματογράφος και λογοτεχνία: η δομή τη πλοκής», *Φίλμ* 25 (Ιούλιος 1983), σ. 34).

<sup>4</sup> Βλ. Joachim Paech, *Literatur und Film*, Metzler, Στουτγάρδη 1988, σ. 63.

σιωπούν, καθώς και τη μορφή του άσημου Ελπήνορα και φωτίζουν, ως αλληγορίες μιας «νεοτερικής ποιητικής», τα βασικά χαρακτηριστικά της οδυσσειακής μυθολογικής πρόσληψης στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Ελπήνωρ –ως αμφισβήτηση της μυθολογικής παράδοσης και «επανακαθορισμός» των αξιών της– και οι άλαλες Σειρήνες –ως άρρυθμη εναλλαγή λόγου και φωνής, η οποία επιθυμεί να διαμορφώσει εκ νέου τον ποιητικό λόγο– δείχνουν πως ο οδυσσειακός μύθος παρέχει στη λογοτεχνία τη δυνατότητα να συλλάβει βάσει του «παλιού» το «νεότερο», το «νεότερο».

Βεβαίως, η εργασία αυτή δεν θα έκανε προόδους χωρίς τη συμβολή όλων όσων διεπλάκησαν και τη διόρθωσαν ή την εμπλούτισαν μέσα από τις ζωνρές τους συζητήσεις. Θερμές ευχαριστίες λοιπόν στην κ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, η οποία με περιέβαλε εξαρχής με εμπιστοσύνη προτείνοντας λύσεις σε δυσκολίες που έμοιαζαν, ενίοτε, αξεπέραστες· στον κ. Δημήτρη Γουνελά, ο οποίος διασαφήνισε βασικά φιλοσοφικά προβλήματα του μύθου· στον κ. Μιχάλη Χρυσανθόπουλο, ο οποίος παρακολούθησε την έρευνα στα διαδοχικά στάδια εξέλιξης της, τις λαθεμένες υποθέσεις ή τις επιτυχίες της· στον κ. Μίλτο Πεχλιβάνο, ο οποίος υπήρξε ο πρώτος κριτικός αναγνώστης της (ημι)τελικής μορφής της εργασίας. Παράλληλα, η εργασία χρωστά πολλά και σε ένα άλλο πανεπιστημιακό ίδρυμα, στο οποίο «σπαταλήθηκε» η δεκαετία του 1990: στο εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας του Μονάχου και, ειδικότερα, στα σεμιναριακά μαθήματα των Hans Gabler, Ulrich Broich και Erica Greber. Τέλος, θερμές ευχαριστίες στην κ. Μαριλίζα Μητσού, στον κ. Ulrich Meurer και στον κ. Σωτήρη Παρασχά.



μέρος α'  
ζητήματα μεθόδου





Στο πάνω πάτωμα κινούνται ρυθμικά τα επιπολής στοιχεία, λέξεις, δεσίματα και αναφορές, στοιβάδες, στρώματα της γλώσσας. Στο κάτω πάτωμα χωνεύει ο μύθος. Μην προσπαθήσεις να τον βγάλεις από τη φωλιά του δεν εξαγοράζεται. Είναι ένα ζώο ογκώδες και κακό, δε θέλει φως, δαγκάνει τη σιωπή του.

Τάκης Σινόπουλος

ΠΕΡΙ ΜΥΘΟΥ ΓΕΝΙΚΑ.— «Ο μύθος, πανταχού παρόν φάντασμα, πολύμορφο σαν τον Πρωτέα, παραμονεύει σε λημέρια ανθρωπολόγων, ψυχαναλυτών, δομιστών, λογοτεχνών για να εξαφανιστεί, σαν άλλη Ευρυδίκη, όταν οι ερευνητές θελήσουν να τον σύρουν στο φως», παρατηρούσε το 1984 σε λόγο μεταφορικό, εμπνευσμένο, θα έλεγε κανείς, από το ίδιο το αντικείμενο της έρευνάς του, ένα από τα ιδρυτικά μέλη της «Παρισινής Σχολής» μυθολογικής έρευνας, ο Jean-Pierre Vernant.<sup>5</sup> Τη δυσaréσκειά του για το ακατάληπτο της μυθικής σκέψης είχαν μοιραστεί στο παρελθόν και άλλοι σπουδαστές του μύθου που είτε ένιωσαν «διανοητικό ίλιγγο» και αποτραβήχτηκαν<sup>6</sup> είτε, ενώ επεχείρησαν να συντάξουν μια «γραμματική του μύθου», βάσει της οποίας ήλπισαν να ερμηνεύσουν το φαινόμενο, αναγκάστηκαν τελικά να τονίσουν τη ματαιότητα του εγχειρήματός τους. Έτσι, και ο γενάρχης της εν λόγω Σχολής, ο Claude Lévi-Strauss, παρά τη θαυμαστή εξοικείωσή του με το μυθικό στοιχείο δε θα παραλείψει να σημειώσει –ομοίως σε μεταφορική γλώσσα– την απογοήτευση που αυτό επιφυλάσσει: η εργασία του μυθολόγου, εκμυστηρεύεται σε κάποιο σημείο των *Θλιβερών Τροπικών*, είναι δυνατό να παραβληθεί με την εργασία του συλλέκτη ενός μουσείου Φυσικής Ιστορίας, ο οποίος αφιερώνει πολύ χρόνο σε θαλάσσιες περιοχές, προκειμένου να εντοπίσει και να συγκεντρώσει δείγματα για την οργάνωση της συλλογής του. Η συλλεκτική του εργασία όμως περιορίζεται σε μια μικρή μόλις δειγματοληψία, τα δεδομένα –αυτά που η θαλάσσια σύμπτωση επέτρεψε να καταγραφούν– μπορούν να οδηγήσουν στη διατύπωση σχετικών μόνο ερμηνευτικών προτάσεων, ενώ στην πραγματικότητα η ουσία του ωκεανού παραμένει ανεξακρίβωτη και μη περιγράψιμη.<sup>7</sup>

Ανάλογες μαρτυρίες διασώζουν, εξάλλου, αναρίθμητα ακόμη παραδείγματα ερευνητών, οι οποίοι ομόφωνα καταγγέλλουν ότι η μυθική σκέψη δεν είναι επιδεκτική διακρίβωσης και αντικειμενικότητας, δεν είναι απτή –συμπεριλαμβανομένων και εκείνων που διατείνονται ότι η υλοποίηση μιας θεωρίας για το μύθο θα παραμείνει διαπαντός ανεδαφικό αίτημα, αφού, μολονότι κάθε φορά

<sup>5</sup> Jean-Pierre Vernant, «Der reflektierte Mythos», στο: Claude Lévi-Strauss, Jean-Pierre Vernant (επιμ.), *Mythos ohne Illusion*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1984, σ. 10.

<sup>6</sup> Βλ. Hermann Schrodter, *Die Neomythische Kehre. Aktuelle Zugänge zum Mythischen in Wissenschaft and Kunst*, Königshausen und Neumann, Βύρτσμπουργκ 1991, σ. 1-32.

<sup>7</sup> Claude Lévi-Strauss, *Θλιβεροί Τροπικοί*, μτφρ. Βούλα Λούβρου, Χατζηνικολή, Αθήνα 1979, σ. 302 κ.ε.

δοκιμάζονται διαφορετικά ερμηνευτικά σχήματα, κάθε προσπάθεια εδραίωσης «μίας» θεωρίας αποδεικνύεται ουτοπική.<sup>8</sup> Εν ολίγοις, αυτό που ρητά υπογραμμίζεται από πλήθος μελετητών είναι ότι το κεντρικό θεωρητικό πρόβλημα της «μυθοκριτικής», η σύλληψη δηλαδή του γνωστικού της αντικειμένου, του μύθου, παραμένει στην ερμηνευτική πράξη ουσιαστικά άλυτο. Ο μύθος δεν ορίζεται με την έννοια, (καν)ένας ορισμός δεν είναι ολιστικός και κάθε εξηγητική πρακτική συλλαμβάνει μόνο θραύσματα από την ουσία του και, ακολούθως, έχει μερικώς διαφωτιστικό ρόλο. Από αυτήν την άποψη, ο μύθος συνιστά μάλλον ένα πεδίο θεωρητικών ασκήσεων που απηχεί τις προσδοκίες των εκάστοτε «λόγων»- μια περιοχή που, ενώ υποκινεί αδιάλειπτα την κριτική μεταγλώσσα, αίρει την αποκλειστικότητα μεθόδου και αντικειμένου και ανθίσταται σε εξηγητικά σχήματα και θεωρητικές συμμορφώσεις.<sup>9</sup> Εν ολίγοις, ο μύθος είναι –όπως εύστοχα διέγνωσε ο Lévi-Strauss– «σφαιρικός» και «κενός» ταυτόχρονα και η μόνη σιγουριά που τελικώς επιτρέπει «είναι αυτή της έλλειψης νοήματος».<sup>10</sup> Εδώ, άλλωστε, έγκειται η μεγάλη πρόκληση και η γοητεία του φαινομένου, το διαβόητο σκάνδαλο του μύθου. Με άλλα λόγια, οι υποτιθέμενες «εσπερινές ιστορίες του Διαφωτισμού», οι μύθοι, εξάντλησαν όλα τα όρια του Λόγου χωρίς όμως να αποκαλύψουν την ουσία τους

---

<sup>8</sup> Βλ. William Righter, *Myth and Literature*, Routledge and Paul, Λονδίνο, Βοστόνη 1975, σ. 122 κ.ε.

<sup>9</sup> Πέραν της πολυπρισματικής θεωρητικοποίησης του φαινομένου, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ακόμη και ερμηνευτικές προσεγγίσεις με φαινομενικά κοινή αφητηρία αυτοαναιρούνται και οι προτάσεις τους αντίκεινται θεμελιωδώς η μια στην άλλη. Αναφέρω συνοπτικά ως ενδεικτικό παράδειγμα τις ερμηνείες για το μύθο του George Sorel και του Roland Barthes, οι οποίοι, ενώ επιλέγουν να πριμοδοτήσουν την πολιτική λειτουργία του, καταλήγουν σε διαμετρικά αντίθετα «συμπεράσματα». Για τον πρώτο ο μύθος είναι ταυτόσημος με μια μοναδική ενέργεια που εξωθεί σε δράση, είναι η πράξη χωρίς όρια, ένας μυστήριος κρουνός δημιουργικότητας, κάτι σαν το *élan vital* του Bergson. Η έννοια του μύθου δηλαδή, όπως προτείνεται από τον Sorel, δε λαμβάνει υπόψη τη λογική, αντιθέτως, υπογραμμίζει το παράλογο στοιχείο του μύθου, το «sub-rational» χαρακτήρα του που ωθεί στην κατάκτηση της δύναμης και διατρέχει τα σημαντικότερα κινήματα της ιστορίας (άξιο αναφοράς είναι εδώ ότι η λειτουργία που απέδωσε ο George Sorel στο μύθο αποτέλεσε ιδεολογικό εφαλτήριο για τον ιταλικό φασισμό που πάνω σε αυτή δόμησε το μύθο της γένεσης του έθνους). Για μια κριτική της θεωρίας του Sorel βλ. Thomas Nipperdey, «Der Mythos im Zeitalter der Revolution», στο: Dieter Borchmeyer (επιμ.), *Wege des Mythos in der Moderne*, Dt. Taschenbuchverlag, Μόναχο 1987, σ. 96-109. Ο Roland Barthes, από την άλλη, ξεκινώντας στις *Μυθολογίες* του (1956, ελλ. μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου και Ιουλιέττα Ράλλη, Ράππας, Αθήνα 1979) από το σημειωτικό χαρακτήρα του μύθου και τον τρόπο λειτουργίας του αντικρίζει σε αυτόν ένα ύποπτο ιδεολογικό εργαλείο: διά μύθου καθιερώνεται η αστική ιδεολογία, αυτό που λαμβάνει χώρα χωρίς όμως να γίνεται αναφορά σε αυτό (το περίφημο «what goes without saying»). Ο μύθος είναι τώρα ο κατεξοχήν απολιτικός λόγος που καταστέλλει το απρόβλεπτο και το τυχαίο, η βιομηχανοποιημένη ποιότητα του καπιταλισμού. Αναμφισβήτητα, η ανάλυση του συγγραφέα θα πρέπει να ιδωθεί ως μια παραλλαγή απομυθοποίησης προτείνοντας το δικό της μύθο, «αυτόν της έλλειψης μύθου». Για μια κριτική της θεωρίας του Roland Barthes βλ. Laurence Coupe, *Myth, The New Critical Idiom*, Λονδίνο 1997, σ. 157 κ.ε.

<sup>10</sup> Norbert Bolz, «Entzauberung der Welt und Dialektik der Aufklärung», στο: Peter Kemper (επιμ.) *Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft?*, Fischer Taschenbuch Verlag, Φρανκφούρτη 1989, σ. 235.

παρά μόνο ένα πρωτεύικό δυναμικό. Ή για να το θέσουμε με όρους διαφορετικούς: ενώ «ο λόγος περί μύθου είναι εκ των πραγμάτων δυνατός μόνο με τα μέσα της λογικής, εντούτοις η λογική δεν στέκεται ικανή να τον συλλάβει και να τον περιγράψει επαρκώς».<sup>11</sup>

Οπωσδήποτε, οφείλει εδώ να επισημανθεί ότι οι ποικίλες ερμηνευτικές υποθέσεις διατυπώθηκαν και διατυπώνονται ανέκαθεν από τον *μη* μυθικά σκεπτόμενο άνθρωπο, από ένα σημείο *terminus ad quem*.<sup>12</sup> Ήδη νεότερες μελέτες κατέδειξαν πειστικά ότι ακόμη και στις «πρώτες» συζητήσεις περί μύθου η μυθοποιητική δραστηριότητα και η μυθική συνείδηση συνιστούν πλέον μακρινό μέρος της ανθρώπινης ιστορίας.<sup>13</sup> ότι, επιπλέον, είτε αυτές οι συζητήσεις διεξάγονται τον 5<sup>ο</sup> προχριστιανικό αιώνα είτε την εποχή του διαφωτισμού ή του μοντερνισμού προκαλούνται πάντα (χωρίς ασφαλώς να παραγνωρίζεται η διαφορετική ιστορικότητα της εκάστοτε πρόσληψης) από μια αποξενωμένη συνείδηση που οριοθετείται ως το «άλλο» του μύθου και επιθυμεί άλλοτε να αναδείξει τη σπουδαιότητα της φιλοσοφικής και επιστημονικής της σκέψης, άλλοτε πάλι, διακατέχεται από την αίσθηση της απώλειας και της στέρησης της αρχέγονης ενότητας. Ως εκ τούτου, οι συζητήσεις κινούνται, θα έλεγε κανείς, μεταξύ δύο κυρίως πόλων: σε σχέση με την «αλήθεια» του Λόγου ο μύθος ορίζεται είτε αρνητικά (ως ψεύδος, ως ο αντίποδας του επιστημονικού, ως το προλογικό στάδιο της ανθρώπινης εξέλιξης κτλ). είτε θετικά (ως φαντασία, ως ιεροφάνεια κτλ). Η ερμηνεία δηλαδή που κάθε φορά παρεμβάλλεται χρησιμοποιεί τη μέθοδό της «ως

---

<sup>11</sup> Christiane Zimmermann, *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*, Gunter Narr Verlag, Τυβίγγη 1993, σ. 13.

<sup>12</sup> Όσον αφορά τις ποικίλες προτάσεις ταξινόμησης και κατηγοριοποίησης των διαφόρων ερμηνειών του μύθου θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι παρά τις διαφορές βαθμού και κριτηρίων οι περισσότεροι μελετητές φαίνεται να συμφωνούν ότι δύο κυρίως «σχολές» ερμηνείας είναι αναγνωρίσιμες από την αρχαιότητα ως σήμερα: η αλληγορική και η ορθολογική-ευημεριστική. Και οι δύο προϋποθέτουν ότι η μυθική σκέψη προηγείται ιστορικά της λογικής και στηρίζονται στην ετυμολογία των ονομάτων: «η μεν πρώτη ανακαλύπτει σε αυτά στοιχεία της φύσης ή ηθικές έννοιες, η δεύτερη τα συνδέει με ιστορικά ονόματα» (Αλκη Κυριακίδου-Νέστορος, «Η ερμηνεία των μύθων από την αρχαιότητα ως σήμερα», στο: Ι.Θ. Κακριδής (επιμ.), *Εισαγωγή στο μύθο*, τ. 1, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986, σ. 247). Όσο για τις ειδικότερες ταξινομήσεις του μύθου, ενδιαφέρον παρουσιάζει λ.χ. η ταξινόμηση που προτείνει ο Kurt Hübner, ο οποίος κάνει διάκριση ανάμεσα στη «μεταφυσική», «δομική», «υπερβατική» και «ψυχολογική» ερμηνεία, βλ. σχετικά: Kurt Hübner, «Die moderne Mythos-Forschung – eine noch nicht erkannte Revolution», στο: Dieter Borchmeyer (επιμ.) *Wege des Mythos in der Moderne*, Dt. Taschenbuchverlag, Μόναχο 1987, σ. 238-259. Προς μίαν ανάλογη κατεύθυνση κινείται και η μελέτη του William Righter που ομοίως κάνει λόγο για «λειτουργική», «ψυχολογική», για την «περίπτωση Lévi-Strauss» καθώς και για «θρησκευτική» ερμηνεία, βλ. Righter *ό.π.* Στον ελληνικό χώρο αξιανάγνωστη είναι η μελέτη της Κυριακίδου-Νέστορος, που ξεκαθαρίζει ζητήματα μονιστικών ή μη μονιστικών θεωριών του μύθου, προτείνοντας πλούσια βιβλιογραφία για κάθε ερμηνευτική προσέγγιση. Βλ. Αλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *ό.π.*, σ. 241-303.

<sup>13</sup> Βλ. Δήμητρα Μήττα, *Απολογία για το Μύθο. Μία ιστορικοκριτική προσέγγιση*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1997.

μέσο απολογίας υπέρ του μύθου ή πολεμικής εναντίον του».<sup>14</sup>

Μέσα από αυτήν την οπτική, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η έρευνα του μύθου στον 20<sup>ο</sup> αιώνα διακατέχεται από ένα «πνεύμα αποκατάστασης».<sup>15</sup> Αναμφισβήτητα, πρόκειται για μια «αποκατάσταση», οι λόγοι της οποίας θα πρέπει να αναζητηθούν σε χαρακτηριστικά της ίδιας της εποχής, στη διαπίστωση, λόγου χάρη, της ανεπάρκειας του λογοκρατικού μονισμού και της επιστημονικής νομοτέλειας, στην πνευματική και ιστορική κρίση – προπαντός, για μια «αποκατάσταση» που συνεχίζει την παράδοση έρευνας του μύθου, η οποία πρωτοεμφανίζεται το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα εγκαινιάζοντας ένα νέο πολιτισμικό παράδειγμα, όπως εύστοχα έδειξε ο Niklas Luhmann.<sup>16</sup> Με άλλα λόγια, στον 20<sup>ο</sup> αιώνα κορυφώνεται μια «παλιά» συζήτηση, η οποία επαναδιατυπώνει το ερώτημα της επιστημονικής «αντικειμενικότητας» καθώς και του τρόπου που η σύγχρονη κριτική, που έχει μαθητεύσει σχολαστικά στην «τρομοκρατία του Λόγου», οφείλει να αντιμετωπίζει αντιλήψεις που *prima facie* εμφανίζονται ως άλογες ή μυθικές· ποια οφείλει να είναι η στάση δυτικών πεφωτισμένων απέναντι στο μύθο και εάν θα πρέπει να τον εκλάβουν ως μέρος εναλλακτικών μορφών λογικής.<sup>17</sup>

Οι απαντήσεις λοιπόν που δόθηκαν ως προς το παραπάνω υπήρξαν κατάδηλα «μυθόφιλες». Έτσι, άλλοτε η κοινωνιολογία τέθηκε δραστικά στην υπηρεσία του μύθου (ας θυμηθούμε, παραδείγματος χάρη, τη «λειτουργική θεωρία» του Bronislaw Malinowsky που αντίκριζε στο μύθο έναν κοινωνικό «καταστατικό χάρτη» με ρυθμιστικό ρόλο) άλλοτε πάλι –από τον Lévy-Bruhl ως τον προκλητικό P. Winch και τον Lévi-Strauss–<sup>18</sup> αποτιμάται ομόφωνα ότι οι «διαφορές μεταξύ της μυθικής και της μοντέρνας σκέψης δεν εντοπίζονται στο επίπεδο της λογικής δράσης»,<sup>19</sup> αφού και στην «άγρια σκέψη» παρουσιάζονται όμοιες προς τις σύγχρονες νοητικές διαδικασίες. Ούτε δηλαδή ο μύθος είναι άλογος ούτε η λογική συνιστά το ξεπέραςμα του μύθου. Με δυο λόγια, η μοντέρνα έρευνα δεν θέλησε

---

<sup>14</sup> Βλ. *ό.π.*, σ. 108.

<sup>15</sup> Έτσι, λόγου χάρη, ο Kurt Hübner υπογραμμίζει ότι όσο περισσότερο η τεχνολογία και η επιστήμη εισχωρούν στη ζωή μας τόσο περισσότερο εμφανίζεται και μια διάθεση «αποκατάστασης του μύθου» (*Rehabilitierung*). Αυτή, ωστόσο, δεν προέκυψε μόνο ως αποτέλεσμα της επιθυμίας για επιστροφή σε ένα «μυθικό παράδεισο» ούτε αποτελεί μόνο αντίδραση στον αναλυτικό λόγο, αλλά προήλθε από αυτή την ίδια την έρευνα για το μύθο. Βλ. Kurt Hübner, *ό.π.*, σ. 256 κ.ε. Επίσης, για μια σχετική συζήτηση βλ. Jürgen Mohn, *Mythosstheorien*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1998, ιδιαίτερα σ. 103-120.

<sup>16</sup> Βλ. Niklas Luhmann, «Kultur als historischer Begriff», στο: Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik* (Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft), τ. 4, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1995, σ. 38.

<sup>17</sup> Βλ. Jürgen Habermas, *Theorie des Kommunikativen Handelns. Handlungs-Rationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, τ. 1, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1981, σ. 87.

<sup>18</sup> Όταν ο Claude Lévi-Strauss αποφασίζει να δημοσιεύσει ένα μέρος από τη γνώση μιας ολόκληρης ζωής, αναλωμένης στη μελέτη των μύθων, την τιτλοφορεί –ασφαλώς διόλου τυχαία– *Mythologiques*. Η θεμελιώδης σκέψη που διατρέχει αυτό καθώς και τα υπόλοιπα έργα του είναι ότι η μυθική σκέψη, όταν αποκωδικοποιηθεί, αποκαλύπτει τη «λογική» λειτουργία της και διαδραματίζει το ρόλο ενός μοντέλου κατανόησης του κόσμου. Εν ολίγοις, ότι ο μυθικός στοχασμός λειτουργεί, τηρουμένων των διαφορών, με τρόπο ανάλογο προς τη σύγχρονη εννοιακή σκέψη.

<sup>19</sup> E. E. Evans-Pritchard παρατίθεται από το: Jürgen Habermas, *ό.π.*, σ. 74.

μόνο να αποδεσμεύσει το μύθο από αυτό που επί σειρά αιώνων χρημάτισε στην ιστορία πνεύματος –ο αντίποδας του Λόγου και της επιστήμης–, αλλά επιπλέον κινούμενη διδακτικά και μέσα από το πρίσμα ενός «nouvel humanisme» λειτούργησε και ως μέσο κριτικής του σύγχρονου «λογικού» πολιτισμού.

Αρκεί να ανασυνθέσουμε δειγματοληπτικά ένα μόνο επιφανές και σχετικά πρόσφατο παράδειγμα «αποκατάστασης» για να κατανοήσουμε πόσο πολύ ο 20<sup>ος</sup> αιώνας, για τους λόγους που αναφέραμε, βάλθηκε να αποδείξει ότι «η αντίθεση μύθου και λογικής υπήρξε μια κακή ανακάλυψη»<sup>20</sup> αφήνοντας σε άλλους, περισσότερο ειδικούς, τη σύνολη παρουσίαση ανάλογων θεωριών από τη θρησκεία (de Vries, Bultmann, Eliade, Altizer), τη φιλοσοφία (Langer, Foss, Bloch), την ψυχολογία (Freud, Rank, Jung), την κοινωνιολογία (Durkheim, Topitsch) ή την ανθρωπολογία (Frazer, Malinowski). Το 1985 λοιπόν ο γερμανός φιλόσοφος Kurt Hübner και αναλαμβάνει να αποδείξει την εσφαλμένη πεποίθηση ότι οι επιστημονικές προτάσεις είναι ακριβείς ενώ, αντιθέτως, οι μυθικές χωρίς αντικειμενική ισχύ ή πρακτική διάσταση και καταφέρεται εναντίον κάθε ερμηνευτικής προσέγγισης, εν προκειμένω της ψυχολογικής, η οποία «αντιμετωπίζει το μύθο ως προϊόν υποκειμενικής φαντασίας, ως προβολή της ανθρώπινης ψυχής στην πραγματικότητα, καταργώντας ουσιαστικά το δικαίωμα στο μυθικό στοιχείο να είναι αληθινό».<sup>21</sup> Η «αλήθεια του μύθου», η οποία ενέπνευσε και το ομότιτλο βιβλίο,<sup>22</sup> είναι αποδείξιμη και κατακτά ίσα δικαιώματα πλάι στην επιστημονική εξήγηση του κόσμου, εφόσον αμφοτέρωθεν βασίζονται σε ιστορικά δοσμένες οντολογίες και προσπαθούν να καλύψουν την ανάγκη για διυποκειμενική κατανόηση. Η οντολογική τους δομή, εκείνο δηλαδή το «μέσο που οργανώνει την εμπειρία και στη βάση του οποίου τίθενται ερωτήματα για την πραγματικότητα», στοχεύει όμοια να δαμάσει το δεδομένο, το περίπλοκο και να το καταστήσει αντιληπτό».<sup>23</sup> Αρκεί λοιπόν, σύμφωνα με το μελετητή, μια πρόχειρη σύγκριση της οντολογίας, λόγου χάρη, της κλασικής Φυσικής και αυτής του μύθου για να φανεί ότι οι μυθικές και οι επιστημονικές μορφές ερμηνείας του κόσμου συνιστούν μόνο διαφορετικές μορφές εξήγησης και οργάνωσής του.<sup>24</sup> Με άλλα

---

<sup>20</sup> Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη <sup>5</sup>1990, σ. 56.

<sup>21</sup> Kurt Hübner, *ό.π.*, σ. 250.

<sup>22</sup> Kurt Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, Beck, Μόναχο 1985.

<sup>23</sup> Kurt Hübner, «Der Mythos, der Logos und das spezifisch Religiöse: Drei Elemente des christlichen Glaubens», στο: Hans Heinrich Schmid (επιμ.), *Mythos und Rationalität*, Gütersloher Verl. Haus Mohn, Gütersloh 1988, σ. 29.

<sup>24</sup> Τα πορίσματα της σύγκρισης του Hübner θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα εξής σημεία: α). Στη φυσική κάθε θεώρημα βασίζεται κυρίως στην εμπειρία και θεμελιώνεται στη λογική, αν και συχνά θεσπίζονται ομάδες νόμων, τις οποίες απλά αποδεχόμαστε, αξιώματα που λειτουργούν ως a priori προϋποθέσεις της δικής μας εμπειρίας. Η έννοια της λογικής λοιπόν είναι ιδιαίτερος σχετική (circulus vitiosus), ενώ κάθε οντολογία, επιστημονική ή μυθική, αποτελεί εκείνο το όργανο-μέσο, στο πλαίσιο του οποίου οργανώνεται η εμπειρία χωρίς πάντα να θεμελιώνεται πάνω στην εμπειρία. β). Εάν η φυσική διακρίνεται από την ύπαρξη φυσικών αντικειμένων, στο μυθικό κόσμο δεν υπάρχουν αμιγή φυσικά αντικείμενα με την έννοια ότι αυτά ορίζονται από μια θεϊκή δύναμη. Εδώ το γενικό γίνεται αντιληπτό μέσω ονομάτων και όχι αφηρημένων εννοιών. γ). Στη φυσική κάθε αντικείμενο καταλαμβάνει συγκεκριμένο τόπο και χρόνο εμφανίζοντας

λόγια, η επιστημονική πρόταση, το ιστορικό σχόλιο ή ο μύθος ενέχουν εξηγητικό χαρακτήρα (explanans). Για τούτο το καρτεσιανό cogito, το οποίο αναλώθηκε σε μια μοναδική έως τώρα επίδειξη επιστημοσύνης, το οποίο αποθέωσε τον αναλυτικό λόγο και εξόρισε αυτό που δεν στάθηκε ικανό να ερμηνευθεί βάσει μιας νομοτέλειας, οφείλει να σχετικοποιηθεί, ενώ από την άλλη πλευρά, ο μελετητής μπορεί πλέον να σταθεί αποενοχοποιητικά απέναντι στον «άλλο λόγο» του μύθου.

Εδώ θα ήταν δυνατό να προσαχθούν και άλλα παραδείγματα,<sup>25</sup> ωστόσο, θα μας έβγαζαν από το ειδικότερο αντικείμενο της μελέτης μας. Αρκεί λοιπόν να συγκρατήσουμε, σε αυτό το σημείο, ότι η έρευνα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα νοηματοδότησε και συγχρόνισε το μύθο βάσει των δικών της (ιστορικά καθορισμένων) επιστημολογικών και ρητορικών επιλογών· ότι η «αποκατάσταση», ενώ εφορμούσε συχνά από την «ταυτηγορική ερμηνεία», υποστήριζε δηλαδή ότι ο μύθος δεν έχει όρια περιεχομένου, δεν «αλληγορεί», δε θεμελιώνεται στη διάκριση σημαίνοντος-σημαινόμενου,<sup>26</sup> η ίδια παρέμεινε στην πράξη «αλληγορική»: αναλώθηκε, κατ' ουσία, στην αναζήτηση του σημαίνόμενου. Από αυτήν την άποψη, τα ερμηνευτικά παραδείγματα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αδιάσειστα ντοκουμέντα μιας εποχής, μας διδάσκουν, με τη σειρά τους, μάλλον πολύ περισσότερα για τον κόσμο των ερμηνευτών παρά για τον κόσμο των μύθων. Άλλωστε, ας διασαφηνισθεί ευθύς εξαρχής ότι, στο πλαίσιο του παρόντος κεφαλαίου, πρόθεση είναι η εξέταση του μύθου ως λογοτεχνικού φαινομένου και όχι η συστηματική ταξινόμηση των πορισμάτων που προέκυψαν από τα διάφορα πεδία της μυθο-Λογίας κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα – μόνο επιλεκτικά λοιπόν θα συνθεωρηθούν εκείνες οι ερμηνευτικές προτάσεις, εκείνοι οι «λόγοι» που παρουσιάζουν ερευνητική χρησιμότητα για την

---

πάντα ίδιες ιδιότητες, ενώ στο μύθο ο χρόνος και ο τόπος είναι ιδιότητες του αντικειμένου. Ειδικότερα, η θεμελιώδης διαφορά θείκου (μυθικού) και κοσμικού (ιστορικού) χρόνου συνίσταται στο ότι ενώ ο πρώτος διακρίνεται από την επανάληψη, είναι κυκλικός, χωρίς ροή και δεν εμφανίζει ισοχρονισμό, περιλαμβάνει ο δεύτερος, ο γραμμικός χρόνος, γεγονότα άπαξ γενόμενα. Εξάλλου ο μυθικός τόπος, σε αντίθεση προς το φυσικό τόπο, δεν είναι ομογενής ή ισότροπος.

<sup>25</sup> Μια ανάλογη προσπάθεια «αποκατάστασης» του μύθου εκπονεί και ο Righter, ο οποίος ξεκινά από το δεδομένο ότι η γνώση μας για τον κόσμο περιλαμβάνεται και αποκαλύπτεται μέσω της γλώσσας, ότι αυτή είναι πρωταρχική και όχι ο κόσμος που περιγράφει, εφόσον καθορίζει τη φύση αυτών που βλέπουμε. Σε ένα βήμα πιο πέρα, αναγνωρίζοντας ότι είμαστε σε θέση να αλλάξουμε ανά πάσα στιγμή τις κατηγορίες και τους τρόπους οργάνωσης της, χωρίς όμως να μπορούμε να ξεφύγουμε από αυτή, διατυπώνει την υπόθεση ότι κάθε άποψη του κόσμου, κάθε αντίληψη είναι αναπόφευκτα «λαθεμένη». Κάθε μετα-γλώσσα, η ιστορική εξήγηση, η γλώσσα των μαθηματικών κ.ο.κ., είναι μυθοπλασίες με την έννοια ότι αποτελούν «κατασκευές της ανθρώπινης διάνοιας και φαντασίας, τις οποίες μπορούμε να κατευθύνουμε προς τους ειδικούς στόχους για τους οποίους σχεδιάστηκαν» (βλ. Righter, *ό.π.*, σ. 88). Έτσι, δε θα διστάσει να δηλώσει ότι ο δεύτερος νόμος της θερμοδυναμικής είναι τόσο αληθινός όσο η Anna Karenina!

<sup>26</sup> Ο όρος είναι του Cassirer, ο οποίος ερμηνεύει το μύθο ως κάτι που δεν έχει εξηγητική αξία πέρα από τον εαυτό του: «Η μυθική μορφή ως αυτόνομη σύλληψη του ανθρώπινου πνεύματος οφείλει να εννοηθεί καθαυτή σε σχέση με μια συγκεκριμένη αρχή που διέπει τη δημιουργία εννοιών και μορφών». Βλ. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Ντάρμστατ<sup>7</sup> 1977, σ. 7.

έννοια και, προπαντός, τη λειτουργία του λογοτεχνικού μύθου.<sup>27</sup>

Ωστόσο, σε αυτό το σημείο, διαπλέκεται ένα καθ' όλα νόμιμο ερώτημα: άραγε δεν παραμένει η λογοτεχνία το πλέον ευνοημένο από το μύθο πεδίο; Διότι ο μύθος, ασχέτως των λειτουργιών που κάθε φορά προβάλλονται σε αυτόν, παραμένει πάντοτε στην τάξη του λόγου, «εννοείται πάντοτε δια της γλώσσας και ό,τι διαθέτουμε είναι κυρίως μυθολογικά κείμενα».<sup>28</sup> Συνιστά, εν τέλει, (και αυτό έχει αναγνωριστεί από τους ανά τον κόσμο «μυθολόγους», τον Schelling και τον Eliade, τον Baumann ή τον Kirk, τον Freud ή τον Dumézil) μια αφήγηση. Μια

---

<sup>27</sup> Το αίτημα για όσο το δυνατόν σφαιρικότερη αντιμετώπιση του λογοτεχνικού μύθου με τη συνθεώρηση κοινωνιολογικών, ανθρωπολογικών, θρησκευτικών κτλ. «λόγων» επιχειρήθηκε, ως γνωστόν, από τον Ζ. Ι. Σιαφλέκη, ο οποίος φιλοδόξησε με την *Εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου* (Gutenberg, Αθήνα 1994) να κλείσει «ένα κενό της ελληνικής βιβλιογραφίας». Πρόκειται για μια μελέτη που θεμελιώθηκε κυρίως στα «διδάγματα» της διακειμενικότητας καθώς και σε αυτά της «Σχολής της Κωνσταντίας» και θέλησε συστηματικά να περιγράψει το μύθο στα δυο επίπεδα που αρθρώνεται, «σε εκείνο της παραγωγής και σε αυτό της πρόσληψης» (σ. 12). Ωστόσο, παρά την έξοχη ανάλυση κάποιων επιμέρους χαρακτηριστικών του φαινομένου από το συγγραφέα (λ.χ. την επισήμανση της υποκειμενικής δύναμης στο μυθικό μετασχηματισμό, την προσαρμογή στα εκάστοτε «καθ' ημάς») ελέγχεται το τελικό αποτέλεσμα της εργασίας ως ιδιαίτερα «εύθραυστο». Καταρχάς, προβληματικό παρουσιάζεται το πρώτο (θεωρητικό) μέρος και ιδιαίτερα η επίμονη εφαρμογή (και επιβολή) κάποιων εξωλογοτεχνικών ερμηνειών περί μύθου στο λογοτεχνικό μύθο – όμως: ποια η σχέση, δείγματος χάριν, του μύθου στη λογοτεχνία και του μύθου, όπως τον όρισε ο θρησκευτολόγος Eliade, ως υπόλειμμα δηλαδή της αρχέγονης ανακάλυψης που έγινε από το Θεό στην ανθρωπότητα; Γιατί απαραίτητα το «τέντωμα» της ερμηνείας του Barthes, ο οποίος σαφώς μεν ερευνά τη σημειωτική διάσταση του φαινομένου (γεγονός που αφορά γενικά και το λογοτεχνικό μύθο), αλλά ενδιαφέρεται *προτίστως* για τους νεο-μύθους –τον αγώνα κατς, τη Γκρέτα Γκάρμπο κτλ.– και για τα ιδεολογήματα που καθιερώνονται μέσω αυτών; Με δυο λόγια, πόσο πολυσυλλεκτική μπορεί και πρέπει να είναι η φιλολογική επιλογή και –ακολουθώντας– η «εκμετάλλευση» συμπερασμάτων από τους διαφόρους «λόγους» στο λογοτεχνικό μύθο; Ακριβώς αυτή η διαρκής πρόσμειξη και η «κοπτική-ραπτική» –τουλάχιστον αυτό πρεσβεύουμε– πνίγει εν τέλει την κριτική εποπτεία του συγγραφέα (και, άρα, του αναγνώστη). Εξάλλου, ιδιαίτερα προβληματική παραμένει η διαφορά ανάμεσα στο «λογοτεχνικό μύθο» και στην «ιστορία θέματος» που συζητά ο Ζ.Ι. Σιαφλέκης εισάγοντας, στην περίπτωση του μύθου, κατά το πρότυπο της «γαλλικής συγκριτικής σχολής», το ρόλο του πρόσωπου, ιστορικού ή μυθοπλαστικού. Ωστόσο, πόσο διαφοροποιούνται πράγματι τα δυο αυτά μεγέθη, πόσο διαφορετικός είναι ο μύθος από τα *thematics*; Αλλά και άλλες ενστάσεις είναι δυνατό να γίνουν: πώς εφαρμόζεται λ.χ. ο ορισμός της φυγόκεντρης και αποδομικής διακειμενικότητας της Kristeva που υιοθετεί ο συγγραφέας; Γιατί –κατά τη διακειμενική ανάγνωση– δε λαμβάνονται υπόψη οι δυναμικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ προ-κειμένων και μετα-κειμένων (λ.χ. η διάθεση ανατροπής αισθητικών μορφών του λογοτεχνικού κανόνα, ο αντικριστός αντικατοπτρισμός των μυθικών κειμένων κτλ); Ή γιατί –τέλος– στο τρίτο μέρος του βιβλίου, όπου εξετάζονται συγκριτικά κείμενα με θέμα τον Τρωικό πόλεμο, δε γίνεται διόλου αναφορά στο κοινωνικό συγκεκριμένο που τα γεννά ούτε εξετάζονται σε συνάρτηση με την ποιητική του δημιουργού; Βλ. επίσης και τη βιβλιοκρισία της Δήμητρας Μήττα για το εν λόγω βιβλίο στο *Σημείο 3* (1995-96) σ. 215-226.

<sup>28</sup> Pierre Brunel κ.ά., *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία*., μτφρ. Δημήτρης Αγγελάτος, Πατάκης, Αθήνα 1998, σ. 201.



αφήγηση, η οποία, όπως προσφυσώς υποστηρίχθηκε, προέκυψε από την ανάγκη να ξεπεραστεί η συμπτωματικότητα και το χάος του κόσμου στη λέξη. «Αδύνατον χωρίς μύθους, *narrare necesse est*», σημειώνει ο Odo Marquard παραπέμποντας στην «εξημέρωση» της πολυπλοκότητας και της αδιαφάνειας που πραγματώνεται μέσω της μυθικής αφήγησης, στη σταθεροποιητική και παρηγορητική λειτουργία της.<sup>29</sup>

ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ.– Η αναγνώριση του αφηγηματικού χαρακτήρα ως του σημαντικότερου αγωγού του μύθου και η συσχέτιση του με το φαινόμενο της λογοτεχνίας και εν γένει της καλλιτεχνικής δημιουργίας έχει γίνει συχνά αντικείμενο μελέτης,<sup>30</sup> ωστόσο, οι σημαντικότερες οφειλές, στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, ανάγονται στη συμβολή των Ernst Cassirer και Hans Blumenberg. Ιδιαίτερα χάρη στο δεύτερο, ο οποίος δε θα έφτανε στις έξοχες παρατηρήσεις του χωρίς τη θεωρητική υποστήριξη του πρώτου, πραγματώνεται η οριστική σύνδεση του μύθου με τον αφηγηματικό τρόπο έκφρασης και τίθεται –ομοίως από αυτόν τον τελευταίο– το ερώτημα, εάν υφίσταται, σε τελική ανάλυση, μύθος μη λογοτεχνικός. Δεδομένου λοιπόν ότι ο βηματισμός του ενός προϋποθέτει και συνεχίζει αυτόν του άλλου συνοπτικά και εντούτοις αναλυτικά συγκρατώ εδώ τα βασικότερα σημεία τους:

Την τρίτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα ο Ernst Cassirer καταθέτει το μνημειώδες έργο του *Φιλοσοφία των Συμβολικών Μορφών*, στο οποίο, υιοθετώντας τη θέση του Kant ότι κάθε εμπειρία προϋποθέτει κατηγορίες ή μοντέλα αντίληψης, επιχειρεί να διαφωτίσει τους μηχανισμούς λειτουργίας του μύθου φέρνοντάς τον σε συνάφεια με άλλες «συμβολικές μορφές». Ως τέτοιες ορίζει εκείνες τις «ενέργειες του πνεύματος» που συνδέουν «ένα πνευματικό περιεχόμενο σημασίας» με «ένα σημείο που γίνεται αντιληπτό μέσω των αισθήσεων» και, σε ένα βήμα πιο πέρα, αποδίδει σε αυτές τη σημασία μοντέλων προσανατολισμού που οργανώνουν και συστηματοποιούν το νόημα και καθιστούν δυνατή την πρόσβαση του υποκειμένου στον κόσμο.<sup>31</sup> Οι «συμβολικές μορφές» αποτελούν, σύμφωνα με τον Cassirer, προϊόν αναπόδραστης ανάγκης. Με άλλα λόγια, ο άνθρωπος, απορριγμένος πάνω

---

<sup>29</sup> Αξιοσύστατες είναι λ.χ. οι μελέτες των J. Habermas (*Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, 1973) και N. Luhmann (*Funktion der Religion*, 1977) καθώς και αυτή του Schapp (*In Geschichten verstrickt: Zum Sein von Mensch und Ding*, 1985), σύμφωνα με την οποία προϋπόθεση για την πρωταρχική κατανόηση του κόσμου είναι αυτό που ονομάζει «εμπλοκή-στις-ιστορίες» και ιδιαίτερα η «εμπλοκή-σε-μύθους» (*das Verstricktsein-in-Mythen*).

<sup>30</sup> Η αλληλοεμπλοκή μύθου-λογοτεχνίας έχει σαφώς μεγάλη παράδοση, λόγου χάρη, από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη (για τον οποίον ο μύθος δηλώνει την πλοκή, την αφηγηματική δομή, το *sujet*) έως και τις προτάσεις της «Νέας Μυθολογίας» των Herder, Vico κá. – ωστόσο, σε αυτό δεν πρόκειται να επεκταθώ. Υπενθυμίζω απλώς εδώ ότι ο μυθικός τρόπος σκέψης, έτσι όπως ορίστηκε από τους Lévi-Strauss, Hübner και άλλους είναι ένας *αφηγηματικός* τρόπος που συνδυάζει σύμβολα, σημεία ή εικόνες.

<sup>31</sup> Ernst Cassirer, «Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften», στο: Ernst Cassirer, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Ντάρμστατ 1983, σ. 175.

στη γη, «περιτριγυρισμένος από ένα βουβό σύμπαν, από έναν κόσμο που αντιδρά απέναντί του σιωπώντας», μετατρέπεται σε animal symbolicum.<sup>32</sup> Εφευρίσκει συμβολικούς κόσμους, όπως, λόγου χάρη, «το μύθο, τη γλώσσα, τη θρησκεία, την τέχνη, την επιστήμη, την ιστορία» με στόχο να δομήσει ένα «οικείο σύμπαν» που θα απομακρύνει το φοβερό περιβάλλον, ένα συμβολικό δίκτυο που θα κρατήσει σε απόσταση τον «ανήλεο και ανώνυμο κόσμο». «Η φυσική πραγματικότητα φαίνεται να οπισθοχωρεί στο βαθμό που η συμβολική δραστηριότητα του ανθρώπου κερδίζει χώρο», παρατηρεί ο Cassirer.<sup>33</sup> Ως απάντηση λοιπόν στη σιωπή, ως διάθεση άρσης της γύρω απειλής αναδύεται αρχικά η «συμβολική μορφή» του μύθου. Εκείνου του «ιδιότυπου δυναμικού σκέψης» που θεμελιώνεται πάνω σε a priori κατηγορίες και συνδέεται άμεσα με μηχανισμούς της αντίληψης –διαφορετικούς, ασφαλώς, από αυτούς της σύγχρονης εννοιακής σκέψης– διαθέτοντας, εντούτοις, μια ιδιαίτερη «νομοτέλεια» και «λογική».<sup>34</sup> Μέσα σε αυτή τη πρώτη μορφή βιωμένης αντίληψης («eine Form des Wahrnehmungserlebnisses selbst»), στο μύθο, γεννιέται η κατανόηση και γίνεται αντιληπτή η συμπεριφορά του Εγώ και του Εσύ, του Εγώ και του κόσμου καθώς και δημιουργείται εκείνη η προϋπόθεση που καθιστά, εν τέλει, κάποιον ικανό κοινωνικά και φιλοσοφικά.

Ο μύθος λοιπόν επιτελεί, σύμφωνα με τον Cassirer, μια «λειτουργία της έκφρασης» (Ausdrucksfunktion) και ενέχει το ρόλο ενός σταθεροποιητικού οργάνου ανθρώπινης εμπειρίας. Διαφοροποιείται –μάλιστα– από τις άλλες λειτουργίες των «συμβολικών μορφών»: τη «λειτουργία αναπαράστασης» (Darstellungsfunktion) που επιτελεί, επί παραδείγματι, η γλώσσα καθώς και τη «λειτουργία σημασίας» (Bedeutungsfunktion) που επιτελούν, λόγου χάρη, τα συστήματα επιστημών. Σημειωτικά δηλαδή, θα έλεγε κάποιος, ο μύθος βρίσκεται σε εκείνο το στάδιο που ο Peirce χαρακτήρισε ως «firstness», στο στάδιο πριν ακόμη λάβει χώρα η σημείωση (άλλωστε, αυτό εννοεί ο Cassirer, όταν υποστηρίζει ότι ο μύθος είναι «ταυτηγορικός», ότι δεν έχει όρια περιεχομένου, δε γνωρίζει το διαχωρισμό υποκειμένου-αντικειμένου, αιτίου και αποτελέσματος).<sup>35</sup> Βέβαια, με την εξέλιξη της συμβολικής συνείδησης και το πέρασμα στη «διαλεκτική νοήματος και εικόνας» που πραγματώνεται μέσω της θρησκείας συντελείται μια τομή, ξένη μέχρι τότε στο μύθο: αναγνωρίζει τις εικόνες και τα σημεία ως τέτοια και παίρνει απόσταση απέναντί τους. Εφεξής θα αναδύεται μόνο σε άλλες συμβολικές μορφές.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Παρεμπιπτόντως μιαν ανάλογη θέση συναντούμε και στον Bergson, βλ. σχετικά Franz-Joseph Wetz, *Hans Blumenberg zur Einführung*, Junius, Αμβούργο 1993, σ. 81-100.

<sup>33</sup> Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen*, Hamburg Meiner, Φρανκφούρτη 1990, σ. 50.

<sup>34</sup> Αυτό, τουλάχιστον, φαίνεται να καταδεικνύει, σύμφωνα με τον Cassirer, η μελέτη των μυθικών κατηγοριών (χώρου, χρόνου, ποσότητας, ποιότητας, αιτιότητας κτλ.) από τις οποίες, εάν αφαιρεθεί ο εικονικός χαρακτήρας, είναι δυνατό κανείς να ιχνηλατήσει πώς ο μυθικός σκεπτόμενος άνθρωπος, σε τελευταία ανάλυση, σκέφτεται με τις κατηγορίες αντίληψης που έθεσε ο Kant.

<sup>35</sup> Για τον τρόπο που η θεωρία αντίληψης του Cassirer συμπίπτει με τη σημειωτική βλ. Heinz Paetzold, *Die Realität der symbolischen Formen. Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers im Kontext*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Ντάρμστατ 1994.

<sup>36</sup> Σύμφωνα με τον Cassirer, οι μυθικές δομές αντίληψης εξελίσσονται και ακόμη και αυτές οι a priori κατηγορίες είναι εκτεθειμένες ιστορικά. Έτσι, η σημαντικότερη αλλαγή που

Τις θέσεις αυτές διευρύνει ο γερμανός ανθρωπολόγος Hans Blumenberg στη *Εργασία πάνω στο μύθο* (*Arbeit am Mythos*, 1979) αναπτύσσοντας ακόμη περισσότερο τη σκέψη του δασκάλου του. Όπως και εκεί όμοια και εδώ υποστηρίζεται ότι ο άνθρωπος είναι εκτεθειμένος σε έναν κόσμο άτακτο που προξενεί τρόμο και αποπροσανατολίζει («απολυτότητα της πραγματικότητας» [Absolutismus der Wirklichkeit] το ονομάζει ο Blumenberg) – εξ ου και η ανάγκη κατασκευής ενός «ορίζοντα αισθήσεων» που θα καθορίσει το πλαίσιο των δυνατοτήτων δράσης. Ακολούθως, αναδύεται ο μύθος, ο οποίος κάνει υποφερτή την άλλως δυσβάσταχτη ανθρώπινη ύπαρξη και «στρέφεται ενάντια στην απειλητική αναρχία της ανώνυμης πραγματικότητας». Διότι ο μύθος ή, ακριβέστερα, η μυθική αφήγηση «ονοματίζει τα στοιχεία του χάους που είναι ακόμη αβάφτιστα», «επεξεργάζεται το άγνωστο», «απομακρύνει το φόβο»· αποδομεί την «απόλυτη πραγματικότητα» και αυτό που κρύβεται πίσω της χωρίς εικόνα, χωρίς όνομα, χωρίς ιστορία. Στο μύθο αρθρώνεται «μια υπόθεση του οικείου για το ανοίκειο, μια εξήγηση για το ανεξήγητο, ένα όνομα για το άρρητο» και, κατ' αυτόν τον τρόπο, γίνεται ο κόσμος φιλικότερος.<sup>37</sup> Εν ολίγοις, διά της μυθικής αφήγησης, πραγματώνεται ένας «εξανθρωπισμός του κόσμου» και βρίσκουν απάντηση υποτιθέμενα αφελή ερωτήματα προτού γίνουν διαπεραστικά.<sup>38</sup> Μέσω της μυθικής αφήγησης –τέλος– εξασφαλίζεται η «απόσταση» (Distanz) προς την απόλυτη ύπαρξη, το ζητούμενο της πνευματοκεντρικής ιστορίας σύμφωνα με τον Blumenberg, και όχι η «κυριαρχία επί του ξένου και ανοίκειου κόσμου, όπως υποστήριζαν οι Adorno και Horkheimer».<sup>39</sup>

Γίνεται λοιπόν φανερό από τα παραπάνω ότι η σημασία των παρατηρήσεων του Blumenberg έγκειται στην αναγωγή του μύθου σε κοινό παρονομαστή της πολιτισμικής και αισθητικής, με την ευρύτερή της έννοια, επίδοσης. Ενώ δηλαδή ο δάσκαλός του Cassirer προσεγγίζει το μύθο ως ένα προ-σημειωτικό φαινόμενο

---

προκάλεσε η αποξένωση του ανθρώπου από τη φύση είναι το πέρασμα από τη «μυθική κατηγορία της ψυχής» στη νέα κατηγορία του «Εγώ ως προσωπικότητας», η στροφή από το «μύθο στο ήθος» (Cassirer, «Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften», ό.π., σ. 187). Ωστόσο, η μυθική σκέψη ενώ έχει παραγκωνισθεί δεν έχει εξαφανισθεί, αλλά αναδύεται διαρκώς σε άλλες «συμβολικές μορφές», όπως λ.χ. στη λογοτεχνία, την επιστήμη κτλ. Ή και κάποτε απειλεί: ο μεταγενέστερος Cassirer που έχει συνταραχθεί από την εμπειρία του εθνικοσοσιαλισμού δε θα παραμελήσει να τονίσει και την επικινδυνότητα του μύθου λόγω του παράλογου στοιχείου που τον διακρίνει και της συναισθηματικής συμμετοχής που προκαλεί (*The Myth of the State*, 1946). Η συζήτηση για το μύθο, κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, παραπέμπει γι' αυτό το λόγο και σε ένα ηθικό και πολιτικό πρόβλημα, το οποίο καλείται να αντιμετωπίσει η επερχόμενη φιλοσοφία: αυτή έχει επωμισθεί τώρα το ρόλο της θεωρητικής εργασίας πάνω στο μύθο, αλλά και το ρόλο της εργασίας ενάντια σε αυτόν.

<sup>37</sup> Hans Blumenberg, ό.π., σ. 11.

<sup>38</sup> Φανερό είναι εδώ η επίδραση του Nietzsche, σύμφωνα με τον οποίον ο μύθος χαρακτηρίζεται από έναν «παρήγορο ανθρωπομορφισμό», αποτελεί ένα είδος φιλικής μορφής, ώστε να μπορεί ο άνθρωπος να αντιπαρέλθει στις δυσκολίες της ύπαρξης, του Dasein. Λειτουργεί ως θεμελιώδης μορφή ψυχικής εκτόνωσης (Entlastung). Βλ. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, Carl Hanser Verlag, Μόναχο 1999, σ. 26.

<sup>39</sup> Βλ. Wetz, ό.π., σ. 84.

(στην πραγματικότητα ως *μη* συμβολική μορφή), ο Blumenberg χτίζει τη γέφυρα ανάμεσα στο μύθο και στην αφήγηση (και άρα τη γλώσσα) και τον συνδέει οριστικά με αυτήν – ο μύθος είναι πάντα εκείνο το μέρος που μιλιέται, είναι πάντα *μυθολογία*. Και είναι ακριβώς αυτή η «διαπλοκή-στις-ιστορίες», για την ακρίβεια, είναι η διαπλοκή στο μύθο, σε αυτό το προϊόν «φόβου και ποίησης» (Terror und Poesie), που οδηγεί στην κατανόηση του κόσμου και «εξημερώνει» την «εφιαλτική αρχή».<sup>40</sup> Σε ένα βήμα πιο πέρα, μάλιστα, ο γερμανός ανθρωπολόγος αναγνωρίζει ότι «κάθε υπόθεση για τις αρχές του μύθου παραμένει απλή βολιδοσκόπηση» και γι' αυτό προσκαλεί τη σχετική έρευνα να αγνοήσει αυτό το μέρος: «ignorabimus!», αναφωνεί.<sup>41</sup> Αντιθέτως, αντικρίζει την πραγματική βάση επαλήθευσης του μύθου στην πρόσληψη. Αυτό δηλαδή που κατ' ουσία γνωρίζουμε για το μύθο –σημειώνει– είναι ότι υφίσταται σε «μια αλυσίδα ερμηνειών του, την οποία κάθε φορά μια νέα δημιουργική πρόθεση αποστάζει σε νέες μορφές [καλλιτεχνικής] εργασίας πάνω σε αυτόν».<sup>42</sup> Ο προ-λογοτεχνικός μύθος δεν είναι πλέον διαθέσιμος, αλλά συμπύσσεται στη δημιουργία σειρών λογοτεχνικών παραλλαγών και, μέσω αυτής της παραγωγικής συσσώρευσης, σε «διάλογο των διασκευών». Αφήνοντας λοιπόν ανοιχτό το ζήτημα της αρχής εστιάζει ο Blumenberg στη «συγκεκριμενοποίηση» του μύθου ως προϊόντος διαδοχικών προσλήψεων και τον θεωρεί έτσι αισθητικό φαινόμενο.<sup>43</sup> Τα όρια ανάμεσα στη «δουλειά του μύθου» (την αποδυνάμωση, όπως είδαμε, της «απόλυτης πραγματικότητας») και τη «δουλειά πάνω στο μύθο» (την αισθητικοποίησή του) είναι δυσδιάκριτα.

Το θέμα, βέβαια, της αλληλοεμπλοκής μύθου-λογοτεχνίας έχει τεθεί στο επίκεντρο πολλών θεωρητικών συζητήσεων και στο, άμεσα ενδιαφέρον για μας, πεδίο της συγκριτικής γραμματολογίας· συζητήσεων, οι οποίες άλλοτε πριμοδότησαν μια «ιστορική» σχέση και άλλοτε μια «συστηματική», πάντως, όλες εν πλήρη συνείδηση ότι, εφόσον η αρχή του μύθου καθώς και οι πρωτοεμφανιζόμενες μορφές της προφορικής λογοτεχνίας χάνονταν στα βάθη μιας προϊστορίας, κάθε απάντηση κινείται εκ των πραγμάτων στο χώρο της εικασίας.

---

<sup>40</sup> Βλ. Hans Blumenberg, «Wirkungsbegriff und Wirkungspotential des Mythos», στο: Manfred Fuhrmann (επιμ.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1971, σ. 13.

<sup>41</sup> Βλ. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, ό.π., σ. 53.

<sup>42</sup> *Ο.π.*, σ. 192.

<sup>43</sup> Ενδιαφέρουσα, αλλά χωρίς πρακτική χρησιμότητα για την παρούσα εργασία, είναι η θεωρία του «μύθου ως απόλυτη μεταφορά» του Blumenberg. Ο γερμανός φιλόσοφος ακολουθώντας μια μακριά παράδοση –ιδιαίτερα αυτή του 18<sup>ου</sup> αιώνα και της διδασκαλίας του Giambattista Vico– αναπτύσσει στο έργο του *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960) την άποψη ότι υπάρχουν (και ίσως, μάλιστα, υφίστανται αυτόνομα) περιοχές ή μια διάσταση αντικειμένων εντελώς ανεξάρτητη από τη θεωρητική γνώση και κατανόηση. Με δυο λόγια, υπάρχει κάτι «επιστημολογικά άφραστο», κάτι το οποίο οι εννοιακές προτάσεις και εξηγήσεις αδυνατούν να καλύψουν. Σε αυτό το «άλλο» έχει πρόσβαση η «απόλυτη μεταφορά». Διότι μόνο αυτή είναι σε θέση να δώσει απάντηση σε αναπάντητα ερωτήματα και να «μεταφράσει» αυτό που δεν εννοιολογείται· να λάβει τη θέση του «θεωρητικά-μη-πληρούμενου». Ως «απόλυτες μεταφορές» οφείλουν να γίνουν αντιληπτοί, σύμφωνα με τον Blumenberg, και ορισμένοι μύθοι, λόγου χάρι, ο μύθος του σπηλαίου από το 7<sup>ο</sup> βιβλίο της πλατωνικής *Πολιτείας*. Βλ. Hans Blumemberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1999.

Αφενός δηλαδή υποστηρίχθηκε ότι η λογοτεχνία ανακαλύπτει τον εαυτό της στο μύθο και αναδύεται ιστορικά από αυτόν, ότι η καλλιτεχνική εκμετάλλευση συντελείται μετά την απογύμνωση του μύθου από την πρωταρχική μαγική και θρησκευτική λειτουργία του. Καθοριζόταν, με δυο λόγια, μια σαφής ιστορική διαφορά ανάμεσα στην «τελετουργική αφετηρία» του και την επακόλουθη παρουσία του στη λογοτεχνία. Έτσι, από τον Denis de Rougemont, ο οποίος παρατηρούσε «όταν οι μύθοι χάνουν τον εσωτερικό τους χαρακτήρα και την ιερή λειτουργία τους διαλύονται και γίνονται λογοτεχνία»<sup>44</sup> έως και τον Joseph Campbell, ο οποίος πιο ριζοσπαστικά σημείωνε ότι «οποτεδήποτε ένας μύθος εννοήθηκε κυριολεκτικά, το νόημα του διαστρεβλώθηκε»,<sup>45</sup> υπογραμμίζοταν η μετάβαση από την τελετουργία προς το «σύνθετο» λογοτεχνικό μετασχηματισμό. Ομοίως σε αυτό το φαινόμενο της «εκκοσμίκευσης» και «αισθητικοποίησης» αναφέρεται και ο Pierre Brunel, όταν διατείνεται ότι η εξέλιξη των μύθων αναπαριστά το θρίαμβο του λογοτεχνικού έργου επί της θρησκευτικής πίστης και ότι η λογοτεχνία εδραιώνεται σε μια πρώτη βεβήλωση<sup>46</sup> (μιαν ανάλογη θέση υιοθετεί, εξάλλου, και ο Έλληνας μαθητής του, Ζ. Σιαφλέκης, όταν κάνει λόγο για πέρασμα από το συλλογικό στον έντεχνο-ατομικό μύθο).<sup>47</sup> Αλλά και ο Manfred Fuhrmann αντιλαμβάνεται επίσης ιστορικά την εν λόγω μεταβολή και, κάνοντας ένα βήμα πιο πέρα, αποδίδει ακριβώς σε αυτήν ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό του λογοτεχνικού μύθου: αυτός κληρονομεί από την τελετουργική πράξη την αρχή της «επανάληψης» (νοούμενης ως γενικός σκελετός της ιστορίας) και από το λογοτεχνικό έργο την ανάγκη για «εναλλαγή» (με την έννοια των λεπτομερειών της δράσης, κινήτρων, χαρακτήρων κτλ).<sup>48</sup>

Αφετέρου, η σχέση μύθου-λογοτεχνίας τέθηκε στο στόχαστρο μιας θεώρησης με συστηματικό χαρακτήρα, η οποία προγραμματικά διατυπώθηκε από το ρεύμα του «Myth Criticism» που απέστειλε η άλλη πλευρά του Ατλαντικού με σημαντικότερο θεωρητικό πρόσωπο τον Καναδό Northrop Frye.<sup>49</sup> Ορμώμενο τώρα αυτό από τη διάθεση άσκησης κριτικής στην ιστορική τάξη καθώς και στα ιστορικά μοντέλα κατανόησης, από την αντικατάσταση, ακολούθως, του διαχρονικού «fait social» από τη συγχρονική «order of words» έθεσε ως στόχο του να ταξινομήσει τις «αδιαφοροποίητες» δομές της λογοτεχνίας και του πολιτισμού, εκείνο δηλαδή το

---

<sup>44</sup> Βλ. Brunel, *ό.π.*, σ. 201.

<sup>45</sup> Βλ. Righter, *ό.π.*, σ. 21.

<sup>46</sup> Πρβλ. «[Ο μύθος] είναι εκείνο το «αφηγηματικό σύνολο, που έχει καθιερωθεί χάρη στην παράδοση, και στο οποίο έχει –τουλάχιστον στην αρχή– αποτυπωθεί η εισβολή του ιερού ή του υπερφυσικού μέσα στον κόσμο. Σε ένα προχωρημένο στάδιο εξέλιξης χρεώνεται κάποτε με μια αφηρημένη σημασία (λ.χ. ο Προμηθέας γίνεται έμβλημα της εξέλιξης, ο Σίσυφος του παράλογου κτλ.), έτσι ώστε να είναι δυνατό να υποστηριχθεί ότι ο μύθος λεηλατείται από ένα θέμα που του περιορίζει την εμβέλεια. [...] Η λογοτεχνία εδραιώνεται εξαιτίας μιας πρώτης βεβήλωσης που είναι και η πρώτη παρακμή». Βλ. Brunel, *ό.π.*, σ. 200.

<sup>47</sup> Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *ό.π.*, σ. κβ'.

<sup>48</sup> Manfred Fuhrmann (επιμ.), «Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts», στο: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1971, σ. 120-143.

<sup>49</sup> Northrop Frye, *Ανατομία της κριτικής. Τέσσερα δοκίμια*, μτφρ. Μαριζέτα Γεωργουλέα, Gutenberg, Αθήνα 1997.

κοινό απόθεμα αρχετύπων, γενών κτλ. Μάλιστα, αυτή η «λογοτεχνική ανθρωπολογία», διατύπωνε πρωτίστως την υπόθεση ότι η ικανότητα δημιουργίας μύθων αποτελεί εγγενές χαρακτηριστικό του ανθρώπου και ότι, κατ' αυτόν τον τρόπο, προσπερνιέται το έλλειμμα του βιολογικού και κοινωνικο-ιστορικού κόσμου, εφόσον δημιουργούνται, μέσω της φαντασίας, «λογοτεχνικές ουτοπίες» και αντίθετοι προς τον πραγματικό κόσμοι. Για τον Frye, ωστόσο, ο μύθος δεν αποτελεί απλώς έναν ιδιαίτερο τύπο αφήγησης ούτε η επίδρασή του είναι μόνο η «ποιητική επίδραση μιας ιστορίας» – αποτελεί την ίδια τη μητρική γη της λογοτεχνίας. «Η λογοτεχνία είναι μια ξανακατασκευασμένη μυθολογία, οι δομικές αρχές της οποίας κατάγονται από το μύθο», παρατηρεί, τονίζοντας ότι δεν υπάρχει λογοτεχνικό θέμα που να μην αντιστοιχεί σε κάποιο μύθο.<sup>50</sup> ότι ακόμη και αν η εξέλιξη της λογοτεχνίας περιγραφεί ως πορεία από απλές (simple) σε πιο σύνθετες (sophisticated) περιοχές, το κέντρο της παραμένει αναλλοίωτο και αμετακίνητο (για τούτο συνδέει ή, ακριβέστερα, ανάγει τη λογοτεχνία όλων των εποχών σε μια θεμελιώδη μυθολογία). Κατ' επέκταση, η σημασία ενός έργου είναι δυνατό να εξαχθεί, εφόσον η κριτική αναγνωρίσει τη θέση του στο συνολικό σύστημα των μύθων-αρχετύπων, αναγάγει δηλαδή το καλλιτέχνημα στην «αρχαϊκή του πατρίδα».<sup>51</sup> Βεβαίως, εκείνο που παραμένει αναπάντητο από την «κριτική παράδοση των μύθων» (και ως προς αυτό κατηγορήθηκε πολύ ο Northrop Frye<sup>52</sup>)

---

<sup>50</sup> Northrop Frye, «Mythus, Dichtung und Umsetzung», στο: Joseph Strelka, Walter Hinderer (επιμ.), *Moderne Amerikanische Literaturtheorien*, Fischer Verlag, Μόναχο 1970, σ. 384.

<sup>51</sup> Για τούτο απαιτούνται δύο αναγνώσεις, μια πρώτη που κινείται στην επιφάνεια και καταγράφει μια υλική και χρονική εμπειρία, μια δεύτερη, κατόπι, βάσει της οποίας πραγματώνεται η αναγνώριση των «larger patterns of simultaneous significance».

<sup>52</sup> Ως πολεμική της θεωρίας του Frye οφείλει να αναγνωσθεί η μελέτη του Bernhard Ostendorf, ο οποίος αποδίδει στο έργο την κατηγορία μιας «ανιστόρητης μυθολογίας» που δεν εξετάζει «την επίδραση της δομής στην ιστορία και της ιστορίας στη δομή», αλλά μόνο πώς η λογοτεχνία παράγεται από τη λογοτεχνία ή μέσα σε αυτήν. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι απόψεις του περί ομολογίας κειμένου και πολιτισμού (με την έννοια ότι στην *Ανατομία της Κριτικής* γίνεται αποδεκτή μια αχρονική βαθιά δομή του πολιτισμού), φυλογένεσης και οντογένεσης, «tradition» και «individual talent», «langue» και «parole». Βλ. σχετικά: Bernhard Ostendorf, «Der amerikanische Myth Criticism: Überlegungen zu den Grenzen und Möglichkeiten einer literarischen Anthropologie», στο: Ahrens, Wolff (επιμ.), *Englische und amerikanische Literaturtheorie. Studien zu einer historischen Entwicklung*, τ. 2, Carl Winter Universitätsverlag, Χαϊδελβέργη 1997, σ. 524-555. Εξάλλου, η κριτική που προτείνεται από τον Ζ.Ι. Σιαφλέκη στο εισαγωγικό σημείωμα της ελληνικής μετάφρασης του Frye, η οποία σημειωτέον θα πρέπει να διαβαστεί αντικριστά με τις σχετικές παρατηρήσεις στο βιβλίο του περί λογοτεχνικού μύθου (*Εύθραστη Αλήθεια*), φανερά παλινωδεί: αφενός υποστηρίζεται ότι ο Καναδός θεωρητικός δε στοχεύει στην απολυτοποίηση της λειτουργίας του λογοτεχνικού φαινομένου αποκόπτοντάς το από τους κοινωνικούς και πολιτισμικούς δεσμούς (σ. ιθ'), ενώ, λίγο παρακάτω, διαπιστώνεται η έλλειψη συνθεώρησης εξωλογοτεχνικών παραγόντων (σ. κ'). Αλλά και η άποψη ότι ο μύθος δεν αποτελεί εγγενές προϊόν της λογοτεχνίας (σ. ιζ') χρήζει επαναθεώρησης. Υπενθυμίζω, σε αυτό το σημείο, την καταληκτική παρατήρηση ενός μεταγενέστερου άρθρου του Frye: «η λογοτεχνία αναπαριστά σε πιο σύνθετη μορφή το ίδιο που η μυθολογία αναπαριστά σε απλή μορφή». Βλ. Frye, *ό.π.*, σ. 390.

είναι το ερώτημα, εάν κάθε νέος ερχομός του μύθου στην επιφάνεια –που όπως είδαμε, ορίστηκε πάνω σε αναλλοίωτες δομές– φέρει πραγματικά νέους συνδυασμούς, νέες πλοκές (plots) ή αν αναδύεται πάντοτε η ίδια αμετάβλητη «αρχή». Η απάντηση φαίνεται να εξαρτάται από το ρυθμιστικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο συλλαμβάνει τελικά κάποιος την ανθρώπινη ύπαρξη: εάν δηλαδή εμμείνουμε σε μια «διαπολιτισμική αρχετυπική γραμματική» και κάνουμε λόγο για βασικούς τύπους ανθρώπινης (δια)δράσης ή ακόμη ορίσουμε τον άνθρωπο ως εφήμερο *exemplum* ενός σταθερού είδους τότε όχι· εάν, ωστόσο, τον ορίσουμε ως ιστορικό υποκείμενο, θα πρέπει να αποδεχθούμε ότι η ανάδυση του μύθου συντελείται στην ιστορική-κοινωνική αρένα και κάθε νέα του χρήση είναι μια ιστορική χρήση.

Βεβαίως, πριν από την διατύπωση της αμερικανικής μυθοκριτικής που συνέχιζε να τονίζει ότι η λογοτεχνική διαχείριση του μυθικού υλικού «θα ήταν αδύνατη, εάν η ίδια η εσωτερική δομή των μύθων δεν ήταν λογοτεχνική»,<sup>53</sup> είχε εκφρασθεί από τους Wellek και Warren μια (ιστορική) ερμηνεία που αντίκριζε στο μύθο ένα πρώιμο λογοτεχνικό-αισθητικό προϊόν και αποδεχόταν ότι το νόημα και η λειτουργία της λογοτεχνίας κατάγεται από τη μυθική και μεταφορική σκέψη.<sup>54</sup> Το συμπέρασμα τους αποκρυσταλλωνόταν όμως κυρίως στη φειδωλή αλλά αξιολογότερη αναγνώριση της εικονογραφικής γλώσσας του μύθου.<sup>55</sup> Μολονότι δεν ήταν οι πρώτοι που επεσήμαιναν το εικονικό στοιχείο, μόνο μετά τη μελέτη του Langer τεκμηριώθηκε, στην πραγματικότητα, οριστικά το γεγονός ότι η εικονοποιητική δύναμη της φαντασίας είναι ίδιον της ανθρώπινης σκέψης και ότι η επίδοση του μύθου έγκειται στον εικονικό συμβολισμό. Μάλιστα, αυτή ακριβώς η συμπίκνωση κάθε σκέψης και εμπειρίας στην αισθητική αναπαράσταση μιας εικόνας, όπως παρουσιάζεται στο μύθο, συνδέθηκε ομοίως με το ζήτημα της «καταγωγής». Έτσι, ο Régis Boyer υποστήριξε ότι ο μύθος περιλαμβάνει μια εικόνα (image) με μεγάλη συνθετική δύναμη διότι σε αυτήν αποκρυσταλλώνεται μια κοσμοαντίληψη (Weltanschauung) που, διαφορετικά, δε θα ήταν εφικτό να ενσαρκωθεί (figuration) και να γεννήσει μια ιστορία (histoire) (μια ιστορία, η οποία προκαλεί ποικίλες ερμηνείες και αναγνώσεις διότι έχει παραδειγματικό χαρακτήρα).<sup>56</sup> Παραμένει, ωστόσο, άδηλο, εάν θα πρέπει να αντικρίσει κανείς την αρχή στην εικόνα, η οποία ενδύεται μια ιστορία, μια πλοκή, ή εάν θα πρέπει να εικάσουμε ότι πρώτα υπήρξε η ιστορία που, προκειμένου να αναπαρασταθεί με ενάργεια και αμεσότητα, επικαλείται την εικόνα. Στην πρώτη περίπτωση δηλαδή η εικόνα προϋπάρχει (imaginer) και ωθεί μέσω μιας εικονομηχανιστικής δραστηριότητας (icono-motrice) στη σύλληψη μιας ιστορίας, στη δεύτερη περίπτωση, αντιθέτως, ο μύθος-αφήγηση αποτελεί την πρώτη πολιτιστική επίδοση.

<sup>53</sup> *Ο.π.*, σ. 383. Πρβλ. επίσης την άποψη του Frye: «ο μύθος είναι δομικό στοιχείο στη λογοτεχνία γιατί η λογοτεχνία αποτελεί κατά βάση μια μετατοπισμένη μυθολογία («myth is a structural element in literature because literature is a displaced mythology»). Βλ. Ostendorf, *ό.π.*, σ. 532.

<sup>54</sup> René Wellek, Austin Warren, *Θεωρία λογοτεχνίας*, μτφρ. Σταύρος Δεληγιώργης, Δίφρος, Αθήνα 1955, σ. 244.

<sup>55</sup> *Ο.π.*, σ. 243.

<sup>56</sup> Régis Boyer, «Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire?», στο: Pierre Brunel (επιμ.), *Mythes et Littérature*, Presses Universitaires de Paris (Recherches actuelles en littérature comparée), Παρίσι 1994, σ. 153-164.

Όπως και να έχει όμως, σε όποια σχέση και αν τελεί ο μύθος με τη λογοτεχνία (ήδη ο πειρασμός είναι μεγάλος να αποδεχτούμε την άποψη του Blumenberg ότι η δημιουργική πράξη που τον γεννά ταυτίζεται ή είναι συμμετρική προς την πράξη που βρίσκεται στην αρχή του αισθητικού έργου) ένα παραμένει βέβαιο: η αλλαγή του medium και το πέρασμα του μύθου στο γόνιμο πεδίο της προφορικής πρώτα και κατόπι γραπτής καλλιτεχνικής πρακτικής σηματοδοτεί μια διπλή αλλαγή: αφενός, ο γραπτά καταχωρημένος μύθος σχετίζεται άμεσα με την ποιότητα και με τις λειτουργίες του γραπτού λόγου και εκτίθεται στην ερμηνεία και κριτική,<sup>57</sup> αφετέρου, περνά στη δικαιοδοσία της ατομικής δημιουργίας, η οποία, ενώ εφορμά από ένα κοινόχρηστο απόθεμα μυθικών ιστοριών, αναπτύσσει προς κάθε κατεύθυνση ελεύθερα τα αισθητικά της δικαιώματα.

Η «ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ» ΚΑΙ Η «ΔΙΑΦΟΡΑ» ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ.– Ως γνωστόν, χρωστάμε στον R. Wagner έναν πρώτο λακωνικό ορισμό του λογοτεχνικού μύθου: «Το ασύγκριτο του μύθου –έγραφε στο *Oper und Drama* γύρω στο 1850– έγκειται στο ότι σε κάθε εποχή είναι αληθινός και το περιεχόμενό του –πυκνότερης συντομίας– παραμένει διαπαντός ανεξάντλητο. Καθήκον του ποιητή είναι μόνο να τον ερμηνεύει».<sup>58</sup> Εκτός από την εμμένεια της μυθολογικής παράδοσης σε κάθε εποχή, εκτός από το ανεξάντλητο απόθεμά της, αυτό που κυρίως επισημαίνεται εδώ είναι ότι ο μύθος ενεργοποιείται πάντα εκ νέου, ότι είναι ευεπίφορος στην εκάστοτε «ερμηνευτική προσέγγιση» του δημιουργού· ότι προσαρμόζεται κάθε φορά σε νέα αισθητικά και πολιτισμικά περιβάλλοντα. Η αναγνώριση, προπαντός, του παράγοντα της υποκειμενικότητας σε κάθε νέα μυθική διασκευή είναι ιδιαίτερα σημαντική για να αρθούν εσφαλμένες ερμηνείες του φαινομένου του λογοτεχνικού μύθου, οι οποίες συνήθιζαν να πριμοδοτούν «μεγάλες στιγμές» σε βάρος «ελασσόνων ατομικών εκφράσεων». Χαρακτηριστική, λόγου χάρη, υπήρξε η θέση του C. Astier, ο οποίος υποστήριζε ότι η πρώτη εμφάνιση του λογοτεχνικού μύθου συνιστούσε και την υψηλότερη αποκρυστάλλωση του, ενώ, αντίθετα, ό,τι ακολούθησε, συγκαταλεγόταν στις «παρακμιακές εκδοχές» του «ενός» μύθου.<sup>59</sup> Ωστόσο, θα μπορούσε ποτέ να γίνει αναφορά στον ένα βασικό μύθο, να υποστηριχθεί η επαναληπτικότητα «μίας» αρχικής μυθικής ιστορίας, η οποία αποτέλεσε και την αρχή όλων των λογοτεχνικών προϊόντων που ακολούθησαν; Ή ακόμη ότι κάθε νέα διασκευή αποτελεί «παραμόρφωση» εκείνου του μύθου που υπήρξε ο «γνήσιος και αληθινός»; Ποιος θα ήταν, επί παραδείγματι, ο «βασικός μύθος» της *Οδύσσειας*, αυτός του Ομήρου; Ας διασαφηνισθεί λοιπόν ευθύς εξαρχής ότι μια τέτοια θέση ελέγχεται ως ανακριβής, εφόσον οι επεξεργασίες του μύθου μάταια αναζητούν την πρώτη τους εκκίνηση, δε συγκεντρώνονται στο κέντρο αλλά στην περιφέρεια – για τούτο, ορθά κάνει λόγο ο Pierre Brunel για «φανέρωμα» (manifestation) και όχι για

<sup>57</sup> Βλ. επίσης το κεφάλαιο «Oral and written literature» στο: Christopher New, *Philosophy of Literature. An Introduction*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, 1999.

<sup>58</sup> R. Wagner, παρατίθεται στο Dieter Borchmeyer κ.ά., *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Niemeyer, Φρανκφούρτη, 1994, σ. 292-308 (όπου και το λήμμα για τον μύθο).

<sup>59</sup> Raymond Trousson, «Les études de thèmes: Question de méthode», στο: R. Trousson (επιμ.), *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung*, Alfred Kröner Verlag, Στουτγάρδη 1980, σ. 7.



«αρχή». Εν ολίγοις, δεν υφίσταται μια μηδενική γραφή του μύθου, ένα πρώτο κείμενο, αλλά υπάρχουν μόνο μεταμορφώσεις ενός ήδη παντοιοτρόπως λογοτεχνικά δουλεμένου υλικού. Κάθε νέα ενεργοποίηση του λοιπόν οφείλει να γίνει αντιληπτή ως «συνάντηση ενός δημιουργικού πνεύματος και μιας ύλης σε μια ποιητική ατομικότητα που αίρει την αρχική αντίθεση των δύο αυτών ενεργειών».<sup>60</sup>

Σε αυτό, άλλωστε, το βασικό –για τους στόχους της ανάλυσης μας– πόρισμα κατέληξαν και άλλοι μελετητές από «εξωλογοτεχνικά» γνωστικά πεδία τονίζοντας ως θεμελιακή ιδιότητα του μυθικού φαινομένου την «επανάληψη» και την «απόκλιση» ταυτόχρονα. Αρκούμαι να ανασυνθέσω, εν συνεχεία, δύο ερμηνείες από το χώρο της ανθρωπολογίας και της φιλοσοφίας αντιστοίχως, τα πορίσματα των οποίων παρουσιάζουν ερμηνευτική χρησιμότητα για την περίπτωση μας, για το μύθο δηλαδή ως ιστορία πρόσληψης και αναπαραγωγής.<sup>61</sup> Καταρχάς, μπορούμε να καρπωθούμε τα σημαντικότερα συμπεράσματα της έρευνας του Lévi-Strauss, τη διατύπωση δηλαδή της έννοιας των (σταθερών) «μυθμάτων» καθώς και την παραδοχή ότι ο «μετασχηματισμός» είναι ο κατεξοχήν τρόπος εγκυρότητας του μύθου – με δυο λόγια, τη δυναμική σχέση «πιστότητας και απόστασης» που διακρίνει το φαινόμενο. Ας πάρουμε, ωστόσο, τα πράγματα με τη σειρά. Ως γνωστόν, η επίνοια του διακεκριμένου ανθρωπολόγου έγκειται στην αναγνώριση ότι, ενώ οι μυθικές αφηγήσεις βρίσκονται σε ένα συνεχές ταξίδι («σύστημα μετασχηματισμού του μύθου»), παρουσιάζουν παρόλα αυτά έναν αμετάλλακτο πυρήνα («μυθικός εξοπλισμός») που, επιπλέον, ξεπερνά τα στενά όρια μιας μυθολογίας και εκτείνεται διαπολιτισμικά (φαινόμενο που θα πρέπει να αποδοθεί στην κοινή δομή της ανθρώπινης σκέψης). Το νόημα του μύθου, με άλλα λόγια, μπορεί να συλληφθεί σε «θεματικές σταθερές», οι οποίες, εφόσον συνδέονται μέσω μιας ισοτοπίας –μέσω δηλαδή μιας σχέσης ομοιότητας ή αντίθεσης– ανήκουν στην ίδια κατηγορία και ονομάζονται «μυθήματα». Τα «μυθήματα», αυτές οι θεμελιώδεις ενότητες του μύθου λειτουργούν, αν και κατά συνθετότερο τρόπο, όπως οι ελάχιστες γλωσσικές μονάδες και λαμβάνουν σημασία μόνο στο πλαίσιο μιας «γραμματικής»: όπως στη γλώσσα η σημασία προκύπτει από τους συνδυασμούς ανάμεσα σε φωνήματα, λέξεις και προτάσεις, ομοίως το «μύθημα», η

---

<sup>60</sup> Elisabeth Frenzel, *Stoff- und Motivgeschichte*, Erich Schmidt, Βερολίνο 1966, σ. 32.

<sup>61</sup> Σε άμεση συνάφεια με το παραπάνω θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι και η έννοια των αρχετύπων του Jung δηλώνει επίσης τις σημασιακές-θεματικές σταθερές, πάνω στις οποίες θεμελιώνονται οι μύθοι. Στα αρχέτυπα, σε αυτές τις αρχέγονες εικόνες (Urbilder), αντανακλώνται οι δομές της ανθρώπινης ψυχής, οι οποίες παραμένουν κατά κανόνα στο ασυνείδητο και εκδηλώνονται –ανάλογα προς την εμφάνιση του ασυνείδητου στο «κείμενο» των ονείρων– στο κείμενο του μύθου. Τα αρχέτυπα διατρέχουν κάθε κοινωνία, χωρίς όμως να είναι ξεκάθαρο, εάν αποτελούν εγγενή στοιχεία της ύπαρξης ή «κανονιστικές αρχές» της δημιουργικής φαντασίας. Πάντως, αυτά τα στοιχεία ανακαλύπτει ο καλλιτέχνης κάθε φορά που συμμετέχει στην «αρχέγονη κατάσταση», στην οποία αυτά κρύβονται, και αναδιατάσσει την εικόνα τους σε λόγο. Η ερμηνευτική προσέγγιση του Jung λαμβάνει ιδιαίτερη βαρύτητα γιατί εντάσσει (δευτερογενώς) το φαινόμενο του μύθου στο σύστημα της ίδιας της λογοτεχνικής παραγωγής. Έτσι, ο Righter αναγνωρίζει ότι με το να προτείνει ο Ελβετός ψυχολόγος τη σχέση των λογοτεχνικών συμβόλων προς μεγαλύτερες κατηγορίες, βοηθά αποτελεσματικά στο να οριστούν «multiple types of affinity or difference in literary genres». Βλ. Righter, *ό.π.*, σ. 19.

ελάχιστη μονάδα του μύθου (που όμως δεν ισοδυναμεί με το φώνημα, αλλά με τη λέξη) εισέρχεται σε μεγαλύτερες ενότητες και δημιουργεί έτσι τη νέα μυθική αφήγηση.<sup>62</sup> Και προκειμένου να αποκρυπτογραφηθεί απαιτείται μια συνδυαστική ανάγνωση, όπως η ανάγνωση μιας «ορχηστικής παρτιτούρας», δηλαδή «όχι το ένα πεντάγραμμο μετά το άλλο», αλλά έχοντας «αντίληψη όλης της σελίδας», μια ανάγνωση λοιπόν «από αριστερά προς τα δεξιά, αλλά, ταυτόχρονα, και κάθετα, από πάνω προς τα κάτω».<sup>63</sup>

Αυτό το εύρημα, εξάλλου, της «διαφοράς και της ομοιότητας» ταυτόχρονα που διακρίνει κάθε φορά τη μυθική αφήγηση μέλλει να διευρύνει ακόμη περισσότερο ο Lévi-Strauss όταν, επτά χρόνια μετά τη μελέτη της μυθικής δομής, αναπτύσσει στην *Άγρια Σκέψη* (*La pensée sauvage*, 1962) την έννοια του «bricolage».<sup>64</sup> Χρησιμοποιώντας δηλαδή την εικόνα του «μαστορέματος» χαρακτηρίζει το μύθο ως εκείνη τη διαδικασία, κατά την οποία παλιά υλικά, ξαναμεταχειρισμένα ή για πολύ αχρησιμοποίητα, ενσωματώνονται σε νέες σχέσεις και μέσω αναδιοργανώσεων και συνδυασμών υπηρετούν μια νέα πρόθεση. Ο «bricoleur» επιστρέφει σε ένα απόθεμα στοιχείων, σε ένα κλειστό σύμπαν συνέργων και υπολειμμάτων, σε προηγούμενες κατασκευές και διαλύσεις και «ο κανόνας του παιχνιδιού του είναι να τα βγάζει πέρα «εκ των ενόντων». Αξιοποιεί έναν ετερόκλητο θησαυρό από «bribes et morceaux», ξανακάνει την απογραφή τους, ανοίγει μαζί τους ένα είδος διαλόγου, διευθετεί και αναδιευθετεί. Από αυτήν την άποψη το μυθολογικό σύμπαν δεν είναι μόνο καταδικασμένο σε μια διαρκή

---

<sup>62</sup> Παρά τη γοητεία που ασκεί κάθε φορά η «άλγεβρα των σχέσεων» του Lévi-Strauss κατηγορήθηκε συχνά το βασικό του αίτημα για το «αμετάβλητο», τους «κανόνες» και την «τάξη». Έτσι, πολλοί διέκριναν στη σκέψη του «δείγματα ενός πνεύματος που προτιμά το λόγο από το μύθο», εφόσον κάθε μύθος τείνει να γίνει στα χέρια του «[...] μια μεταγλώσσα που πληροφορεί και εξαναγκάζει όλη την αφήγηση των μύθων» (Coupe, *ό.π.*, σ. 151), άλλοι πάλι (λ.χ. ο Clifford Geertz) αναθεμάτισαν τη δομική θεωρία του, αυτή τη «σατανική πολιτιστική μηχανή» (infernal cultural machine), επειδή καταργεί την ιστορία και συρρικνώνει το συναίσθημα σε σκιά του πνεύματος, επειδή δεν απευθύνεται στους «ανθρώπους», αλλά είναι συνεπαρμένη μόνο από τον «άνθρωπο»! (*ό.π.*) Πράγματι, στην περίπτωση του Lévi-Strauss φαίνεται πως η *questio juris* δεν είναι δυνατό να αποφευχθεί, εφόσον είναι αλήθεια πως μόνο η μελέτη της δομής του μύθου χωρίς την παρατήρηση των «συγκεκριμένων» παραμένει μονοδιάστατη. Ωστόσο, αυτό που περνά συχνά απαρατήρητο είναι ότι πρόθεση του Lévi-Strauss δεν υπήρξε η κλασική ιστορική εξέταση του μύθου, όχι μόνο επειδή συνειδητά επέλεξε τη μέθοδο «εκ των έσω» και όρισε ευθύς εξαρχής το μυθικό τρόπο θέασης της πραγματικότητας ως κλειστό σύστημα σκέψης και εμπειρίας, αλλά διότι η μυθολογία επιτελούσε γι' αυτόν τη λειτουργία της ιστορίας. Αυτό διατείνεται ραδιοφωνικά το Δεκέμβριο του 1977 στο *CBC*, όταν αποδίδει, στη μυθολογία των κοινωνιών χωρίς γραφή μια βασική λειτουργία: «να διασφαλίζει [η μυθολογία] πώς το μέλλον θα παραμείνει πιστό στο παρόν και στο παρελθόν με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια». Βλ. Lévi-Strauss, *Μύθος και νόημα*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1986, σ. 95. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ανάγει το μύθο σε θεμελιώδη πυρήνα πολιτιστικής εργασίας με την έννοια ότι αυτός αποτελεί την κατεξοχήν προσπάθεια διατήρησης ενός πολιτισμού, μιας κοινωνίας μέσω της εξάσκησης της μνήμης. Η μυθολογία αποτελεί ένα είδος μνημοτεχνικής (*ars memoriae*).

<sup>63</sup> *Ο.π.*, σ. 98 κ.ε.

<sup>64</sup> Claude Lévi-Strauss, *Άγρια Σκέψη*, μτφρ. Εύα Καλπουρτζή, Παπαζήσης, Αθήνα 1977, σ. 115.

επανακατασκευή, προορισμένο να διαλύεται μόλις σχηματιστεί, αλλά «συμβαίνει πάντα οι παλαιότεροι σκοποί να καλούνται να παίξουν το ρόλο των μέσων: τα σημασιόμενα μεταβάλλονται σε σημαίνοντα και αντιστρόφως». <sup>65</sup> Πάντα λοιπόν το προγενέστερο στοιχείο και η «νέα» πρόθεση συνενώνονται στο μύθο σε μια αδιαίρετη σχέση διαλεκτικής έντασης. <sup>66</sup>

Εξάλλου, σε αυτό το φαινόμενο «σταθερότητας» και «απόκλισης» παραπέμπει και ο Hans Blumenberg, ο οποίος –σε συνέχεια των όσων είπαμε– αναπτύσσει την άποψη ότι απέναντι στην κλειστή οπτική του μονοθεϊσμού και των περιορισμένων ελευθεριών του στέκει ο παιγνιώδης μύθος, ανοιχτός στην πολυσημία. Η δύναμη αυτού του τελευταίου έγκειται στην ταυτόχρονη σχέση «περιορισμού» και «απόκλισης», «σε μια αλληλοδιείσδυση αντιθετικών μεταξύ τους τάσεων σταθερότητας και παραλλαγής, δέσμευσης και κατάχρησης, παράδοσης και καινοτόμου τόλμης». <sup>67</sup> Η τέχνη του μύθου, με δυο λόγια, δεν είναι αυτή της «πρωτότυπης» δημιουργίας, αλλά της νέας διεκπεραίωσης παλιών θεμάτων, μια τέχνη, εν ολίγοις, ορμώμενη από το πνεύμα της δημιουργικής διαφοράς και της πρόκλησης να αναπαρασταθεί το «ίδιο» κατά διαφορετικό τρόπο. Από αυτή την άποψη η μυθολογική παράδοση ανάγεται σε πεδίο μιας «ουσιώδους αστάθειας» (substantielle Inkonstanz), όμοιας προς ένα μουσικό θέμα με παραλλαγές (tema con variazioni):

Η μυθολογική παράδοση φαίνεται να θεμελιώνεται πάνω στην παραλλαγή [...] και να μεταλλάσσεται μέχρι τα όρια του αγνώστου, όπως το θέμα μουσικών παραλλαγών. Ιδιαίτερος τρόπος λοιπόν της εγκυρότητάς της είναι να διατηρείται στην παραλλαγή, να παραμένει αναγνωρίσιμη χωρίς, ωστόσο, να επιμένει στο απαραβίαστο ενός μόνο «τύπου». Μια τέτοια ισχύ παρέχει ομοίως σημεία αναφοράς για «παιχνίδια» και αόριστες παραπομπές: το οικείο μπορεί να τεθεί ως προϋπόθεση χωρίς όμως να απαιτεί μια ιδιαίτερη επιβεβαίωση και χωρίς να πρέπει να υποταχθεί στον καταναγκασμό ενός συντηρητικού τρόπου αντιμετώπισης. Η μυθολογία –με το να αποκρυσταλλώνει η παράδοσή της συγκεκριμένα υλικά και σχήματα– επιτρέπει πάντα ταυτόχρονα το

---

<sup>65</sup> Ο.π., σ. 118.

<sup>66</sup> Μια ανάλυση της έννοιας του «bricolage» παρέχει ο Karlheinz Stierle υπό την οπτική της ιδιαίτερης σχέσης μύθου-γλώσσας. Ξεκινώντας από τη θέση ότι η έννοια του μύθου του Lévi-Strauss συνδέεται με τη γλωσσική φιλοσοφία του Merleau-Ponty (στη μνήμη του οποίου άλλωστε αφιερώνεται η *Άγρια Σκέψη*) αναπτύσσει την υπόθεση ότι η ιστορία πρόσληψης και αναπαραγωγής του μύθου μοιάζει με την ακατάλυτη ένταση που εντοπίζεται και στο σύστημα της «langue», προκειμένου να ικανοποιηθεί η πρόθεση της «parole». Με άλλα λόγια, οι μύθοι χρησιμοποιούνται όπως οι λέξεις ή γίνεται κατάχρηση (abusio) όπως σε αυτές. Φαίνεται λοιπόν ότι όπως η νέα σημασία μιας λέξης συνδέεται πάντοτε με κάποια προγενέστερη μέσω μιας μεταφορικής ή μετωνυμικής σχέσης, έτσι και ο μύθος, κατά το πέρασμά του από τη μια διασκευή στην άλλη, απαιτεί την ασφάλεια μιας τουλάχιστον μερικής ισοτοπίας. Βλ. Karlheinz Stierle, «Mythos als «Bricolage» und zwei Endstufen des Prometheusmythos», στο: Manfred Fuhrmann (επιμ.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1971, σ. 455-472.

<sup>67</sup> Βλ. Blumenberg, «Wirkungsbegriff und Wirkungspotential des Mythos», ό.π., σ. 26.

φανέρωμα καινοτομίας και τόλμης ως μετρήσιμες αποστάσεις σε έναν οικείο ορίζοντα για ένα κοινό που στέκεται σε αυτή την παράδοση.<sup>68</sup>

Ο Blumenberg λοιπόν ορίζει την ελευθερία του μύθου ως «χαρά της παραλλαγής απέναντι στη δύναμη της επανάληψης»: αναδεικνύει το διαλεκτικό παιχνίδι, τον αγώνα επαναφοράς και αντίθεσης· τεκμαίρει οριστικά ότι ο μύθος υφίσταται διαρκώς μεταβαλλόμενος, ότι η «παραμόρφωση» είναι χαρακτηριστικό της μυθοποιητικής δράσης. Διαπιστώνει για τούτο ότι κάθε «απομάκρυνση» από τον μύθο αποτελεί επιβεβαίωση της δημιουργικότητάς του, ότι η «εργασία πάνω στο μύθο» είναι εκ των πραγμάτων πάντοτε μια «εργασία στη διαφορά» (παρατηρήσεις, μάλιστα, που οδήγησαν το Werner Frick να κάνει λόγο για τη «θεσμοθετημένη κινητικότητα των μύθων» και να φέρει τη μυθοποιητική πράξη σε συνάφεια με τους ρητορικούς τρόπους της «imitatio», «variatio» και «aemulatio»).<sup>69</sup> Επιπλέον, αυτό που ο Blumenberg εξαιρεί –αυτό, που κατά την άποψή του, ο Cassirer παρέκαμψε– είναι το «όργανο της πρόσληψης και του επιλεκτικού μηχανισμού της», ότι ο μύθος δηλαδή γίνεται αντιληπτός πάντοτε ως το σύνολο των παραλλαγών του.<sup>70</sup> Η αντίθεση, ως εκ τούτου, μιας δημιουργικής «αρχής» και της ερμηνευτικής «συνέχειας» θεωρείται εκ προοιμίου ανώφελη, εφόσον κάθε μυθική εμφάνιση γίνεται στην πραγματικότητα κατανοητή ως συνέχεια ή ως ρήξη απέναντι στο προγενέστερο και, πάντως, σχετίζεται άμεσα με αυτό. «Ούτε ο Όμηρος ούτε ο Ησίοδος μας παρουσίασαν κάτι από την απόλυτη αρχή, οι ίδιοι παρήγαγαν από την πράξη της πρόσληψης ή –για να το διατυπώσουμε διαφορετικά– τους κατανοούμε μόνο αν θέσουμε αυτήν την προϋπόθεση», παρατηρεί εύστοχα.<sup>71</sup> Κάθε (ανα)δημιουργία λοιπόν αναφέρεται σε προηγούμενες διασκευές, σε ένα δίκτυο κειμένων. Και σε αυτήν προσομοιώνονται ιστορικά ερωτήματα που αφορούν όλον τον κόσμο: «δεν είναι η δύναμη πειθούς παλιών απαντήσεων σε άχρονα αινίγματα του ανθρώπου που δικαιολογούν την επικαιρότητα μυθολογικών αναπαραστάσεων, αλλά η διαπλοκή σε ερωτήσεις, οι οποίες στην πρόσληψη και στην εργασία πάνω σε αυτές ανακαλύπτονται, δημιουργούνται και αρθρώνονται». <sup>72</sup> Η ερώτηση λοιπόν για την «αλήθεια» του μύθου δεν μπορεί να είναι άλλη παρά η ερώτηση για τη λειτουργία που κάθε φορά αυτός επιτελεί. Η «εργασία πάνω στο μύθο» δεν μπορεί παρά να είναι μια ιστορική εργασία.

ΠΕΡΙ ΤΟΥ (ΨΕΥΔΟ)ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ ΜΕΤΑΞΥ «ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΘΕΜΑΤΟΣ» ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΥ ΜΥΘΟΥ.– Τα παραπάνω χαρακτηριστικά του λογοτεχνικού μύθου, η «στασιμότητα» και, την ίδια στιγμή, η «εναλλακτικότητα» του, τον έχουν

<sup>68</sup> Ο.π., σ. 21.

<sup>69</sup> Werner Frick, *Die mythische Methode. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Max Niemeyer Verlag, Τυβίγγη 1998.

<sup>70</sup> Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, ό.π., σ. 186.

<sup>71</sup> Blumenberg, «Wirkungsbegriff und Wirkungspotential des Mythos», ό.π., σ. 28.

<sup>72</sup> Ο.π., σ. 34.

τοποθετήσει στο πεδίο έρευνας της θεματολογίας, η οποία στεγάζει, ως γνωστόν, με γενναιόδωρο τρόπο μια μεγάλη ετερογένεια: μυθικές και θρησκευτικές ιστορίες, μυθοπλασίες σχετικές «με ένα ιστορικό γεγονός ή πρόσωπο», ιδέες και «προσωπικές εμπειρίες (Frenzel) αλλά ακόμη και «λογοτεχνικά πρόσωπα» ή και «αφηρημένους-ψυχολογικούς τύπους» (Cl. Pichois). Βέβαια, η προσχώρηση του μύθου στο εν λόγω πεδίο ούτε έγινε αυτονόητα αποδεκτή ούτε και έλειψαν οι θεωρητικές έριδες: ενώ δηλαδή η ταξινόμησή του ως «ιστορία θέματος» («Stoff-, Motiv-, und Themengeschichte»)<sup>73</sup> θεωρήθηκε δεδομένη από τη γερμανική συγκριτολογική σχολή –από τους συνεχιστές, θα λέγαμε, του Max Koch– εκπρόσωποι της γαλλικής σχολής, δείγματος χάριν ο Marius-François Guyard, έσυραν μια διαχωριστική γραμμή και επέμειναν ότι «το θέμα διακρίνεται καθαρά από το μοτίβο και το λογοτεχνικό μύθο»,<sup>74</sup> ευρισκόμενοι, ωστόσο, σε αμηχανία να ορίσουν με σαφήνεια τις διαφορές.<sup>75</sup> Έτσι, ο Pierre Brunel διαφοροποιούσε τα δύο μεγέθη βάσει της «γενετικής διαφοράς» τους: αφού όριζε δηλαδή το θέμα «ως ζήτημα βαθιάς ενασχόλησης ή γενικού ενδιαφέροντος για τον άνθρωπο», το αντιδιέστειλε προς το λογοτεχνικό μύθο που μολονότι νοούμενος, στο προχωρημένο στάδιο εξέλιξής του, ως ένα αφηγηματικό σύνολο άγγιζε το θρησκευτικό ή τελετουργικό μύθο.<sup>76</sup> Αλλά και ο Pierre Albouy υποστήριζε ότι «ο μύθος είναι πιο αντιπροσωπευτικός από το θέμα» υπαινισσόμενος ότι συνεκφράζει και διατρέχει περιοχές και πέρα από τη λογοτεχνία, ενώ στα καθ' ημάς ο Ζ.Ι. Σιαφλέκης αφομοιώνοντας τη θέση των Pichois/Rousseau καθώς και του Simon Jeune εντόπιζε τη διαφορά (στην περίπτωση του λογοτεχνικού μύθου) στο ρόλο του «προσώπου» που «ιστοριογραφικά ανήκει είτε στην ελληνορωμαϊκή είτε στη νεότερη δυτικοευρωπαϊκή γραμματεία».<sup>77</sup>

Υφίσταται, ωστόσο, ουσιώδης διαφορά ανάμεσα στην ιστορία θέματος και το λογοτεχνικό μύθο; Δεν είναι τα σημεία σύγκλισης πολλά, ώστε ορθά να υποστηρίζεται η σχέση ομοιότητας; Δε χαρακτηρίζουν τόσο το μύθο ως φαινόμενο της λογοτεχνίας όσο και το λογοτεχνικό θέμα –όπως αυτό το τελευταίο ορίστηκε, αν και με μικρές αποκλίσεις, από τους Hellmuth Petriconi, Elisabeth Frenzel, Margot Kruse, Joachim Schulze κά– η «διαρκής επιστροφή εικόνων και συμβόλων»

---

<sup>73</sup> Margot Kruse παρατίθεται από το: Joachim Schulze, «Marginalien zur Methodologie. Geschichte oder Systematik? Zu einem Problem der Themen- und Motivgeschichte», στο: *arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 10 (1975), σ. 76-82.

<sup>74</sup> Marius-François Guyard, *Συγκριτική Γραμματολογία*, μτφρ. Ζαχαρίας Σιαφλέκης, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988, σ. 54

<sup>75</sup> Πρβλ. και την κριτική που ασκεί ο Manfred Beller στον Raymond Trousson: «Ο Trousson ταυτίζει ουσιαστικά το «theme» με το «μύθο» και το «μύθο» με την «ιδέα», πράγμα που καταδεικνύει την προσχώρηση του θέματος στην κατηγορία του περιεχομένου. Στην περίπτωση, λόγου χάριν, του μύθου του Προμηθέα ή ακόμη και του μύθου της Αρκαδίας μπορεί να γίνει λόγος για κάτι τέτοιο. Τις περισσότερες φορές, ωστόσο, οδηγεί η ταύτιση θέμα = περιεχόμενο σε θεματικές συλλογές. [...] Εκεί που θα πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή είναι οι μέθοδοι αναπαράστασης». Βλ. Manfred Beller, «Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre», στο: *arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 5 (1970), σ. 34.

<sup>76</sup> Βλ. Brunel κ.ά., *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία*., ό.π., σ. 201.

<sup>77</sup> Βλ. Σιαφλέκης, ό.π., σ. 7.

ή –ακόμη– η «περιορισμένη ανάπτυξη του κοινού αποθέματος», η «υπαγόρευση του υλικού» (Diktat des Materials), το οποίο, ωστόσο, αφήνει ομοίως περιθώρια μυθοπλαστικής ελευθερίας;<sup>78</sup> Προτού εξετάσουμε τη δικαιολογημένη ή μη προσχώρηση του μύθου στο πεδίο της θεματολογίας, ας ξεκινήσουμε αρχικά από μια αδιάνευστη και λίγο έως πολύ γνωστή διευκρίνιση: το πρόβλημα εντάθηκε ακόμη περισσότερο εξαιτίας της ασυντόνιστης ορολογίας που χρησιμοποιούσε, επί σειρά ετών, η «συγκριτολογική Βαβέλ»<sup>79</sup> στην προσπάθειά της να προσδιορίσει ικανοποιητικά το λογοτεχνικό θέμα, αλλά και εξαιτίας της έλλειψης μεθόδου. Ειδικότερα, η απουσία αυτής της τελευταίας έσυρε –ως γνωστόν– στο παρελθόν μικρότερα ή μεγαλύτερα «αναθέματα»: τη διατύπωση, λόγου χάρη, της κρίσης του Manfred Beller για την «παθητική σύγκριση» και «στατική παράθεση», στην οποία έχουν αναλωθεί πολλές μελέτες θεμάτων· την ειρωνική ρήση του Ulrich Weisstein για τον ««παράδεισο των τεμπέληδων» (Schlarafenland) της συγκριτικής γραμματολογίας, από τα δέντρα της οποίας ξεπετάγονται μελέτες θεματικής».<sup>80</sup> προπαντός, τον αφορισμό του Wellek ότι «η ιστορία θέματος είναι η λιγότερο λογοτεχνική των ιστοριών, [...] δεν παρουσιάζει κανένα κριτικό πρόβλημα» («Stoffgeschichte is the least literary of histories, [...] it presents no critical problem»).<sup>81</sup>

Βεβαίως, η ανασκευή του κλονισμένου κύρους της θεματολογίας πραγματοποιήθηκε τελικά από τους Lubomír Doležel, Thomas Pavel, Bremond και άλλους, οι οποίοι επαναπροσδιόρισαν, μέσα από μια στοχαστική αυτοκριτική, το πεδίο της. Έθεσαν, καταρχήν, την έννοια του θεματικού υλικού σε νέες βάσεις<sup>82</sup> και όρισαν ως θεμελιώδη μεθοδολογική προϋπόθεση το αδιαχώριστο του περιεχομένου και της μορφής, η βασικότερη αιτία, σύμφωνα με τον Doležel, για την μέχρι τότε έντονη παρουσία ποικίλων ορισμών και ασυμφωνιών. Έφεραν –επιπλέον– τα θέματα σε συνάφεια με την ιστορία των ιδεών, συνεκτίμησαν τους στόχους από την πλευρά της παραγωγής και εξέτασαν την ιστορία πρόσληψης.<sup>83</sup> Και ενώ έως τότε

---

<sup>78</sup> Schulze, *ό.π.*, σ. 76.

<sup>79</sup> Μία κατατοπιστική καταγραφή των ποικίλων ορισμών του λογοτεχνικού θέματος επιχειρούν οι Thomas Pavel και Claude Bremond, βλ. Thomas Pavel, Claude Bremond, «The End of an Anathema», στο: *Thematics – New Approaches*, Suny Series, The Margins of Literature, Νέα Υόρκη 1995, σ. 181-192.

<sup>80</sup> Manfred Beller, «Von der Stoffgeschichte zur Thematologie», στο: Horst Rudiger (επιμ.), *arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, Verlag Walter de Gruyter, 5 (1970), σ. 1-39.

<sup>81</sup> Βλ. Wellek, Warren, *ό.π.*, σ. 250.

<sup>82</sup> Lubomír Doležel, «A Semantics for Thematics: The Case of the Double», στο: Claude Bremond, Thomas Pavel (επιμ.), *Thematics – New Approaches*, Suny Series, The Margins of Literature, Νέα Υόρκη 1995, σ. 89-103.

<sup>83</sup> Ήδη ο βαθμός, από τον οποίο κάθε καλλιτεχνική ενασχόληση με ένα θεματικό υλικό εξαρτάται από τις απόψεις της εποχής (Zeitgeist) και από την ιστορία των νοοτροπιών της καθώς και από το έθνος-εθνική λογοτεχνία (Nationalgeist) έχει τεθεί στο ερευνητικό στόχαστρο της «γερμανικής σχολής» θεματολογίας. Ενδεικτικά, η Elisabeth Frenzel έχει ασχοληθεί με ερωτήματα του τύπου γιατί, λόγου χάρη, ένας πολιτισμός επιλέγει να πριμοδοτήσει την τάδε και όχι τη δείνα ιστορία θέματος. Η ίδια, άλλωστε, σε μια κριτική επαναθεώρηση και διεύρυνση των μεθόδων της, προτείνει σε μεταγενέστερες μελέτες της

δύο μέθοδοι διατηρούσαν αποκλειστικά δικαιώματα, η συγχρονική<sup>84</sup> και η διαχρονική μέθοδος (νοούμενη ως μεταβολή της λογοτεχνικής τύχης ενός θεματικού υλικού, ως εξέταση της «αλυσίδας των γενέσεων, στην οποία το ένα έργο «προκύπτει» από το άλλο») μετά την αναθεώρηση προτείνεται η σύζευξη των δύο αυτών και προωθείται ένα πιο σύνθετο αίτημα. Υποστηρίζεται, εν ολίγοις, ότι η σύγχρονη θεματολογία δεν πρέπει να αρέσκειται μόνο σε διαχρονικές τομές ή μόνο σε συγχρονικές θεωρήσεις, αλλά να μετατοπίσει την έρευνα στα σημεία τομής της συγχρονίας και της διαχρονίας, στα σημεία δηλαδή που τέμνεται η «κάθετη» και «οριζόντια» εξέταση και τα οποία συναρμολογούν αυτό που ο Beller ονόμαζε «ενεργητική σύγκριση». Ιδανικός στόχος αυτής της τελευταίας είναι να θέσει

αφενός σε απόλυτη σχέση μεταξύ τους (πέρα από την ιστορική διάσταση) τα σημεία εκείνα, τα οποία είναι ενδεικτικά της δομής, των μοτίβων, των τόπων και αφετέρου να προβληθεί η ερμηνεία των διαφορετικών έργων (η θεματική και η τεχνική τους ανάλυση) στη διαφάνεια των ιστορικών συμφραζομένων, προκειμένου να προκύψει μια μελέτη που να θεωρείται συγκριτολογική (komparatistische Qualifikation).<sup>85</sup>

Έχοντας κατά νου το ριζικά ανανεωμένο πρόγραμμα μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ο λογοτεχνικός μύθος είναι μέγεθος συγκρίσιμο και μορφολογικά ανάλογο με την ιστορία θέματος και ότι η αντινομία των δυο μεγεθών συνιστά, κατ' ουσία, μόνο ένα ψευδοπρόβλημα. Καταρχάς, τόσο ο λογοτεχνικός μύθος όσο και η ιστορία θέματος αποτελούν ιστορίες που θεμελιώνονται στην εναλλαγή-συρραφή μικρότερων αφηγηματικών μονάδων, των «μοτίβων».<sup>86</sup> Θεμελιώδες χαρακτηριστικό αυτών των τελευταίων δεν είναι μόνο ότι είναι «συγκεκριμένα», σε αντίθεση με τα θέματα που είναι περισσότερο «πνευματικά»,<sup>87</sup>

---

να εντοπίζονται οι σχέσεις ανάμεσα στη διασκευή ενός μυθολογικού θέματος και στο λογοτεχνικό είδος, να επισημαίνονται θέματα μορφής και μέθοδοι αναπαράστασης καθώς και να συνθεωρούνται «ελάσσονα έργα», τα οποία εγγυώνται τη συνέχεια στη λογοτεχνική παράδοση. Στον επιμέρους αυτό τρόπο μελέτης υποστηρίζει ότι θα πρέπει να προστεθεί ως ειδικότερη μέθοδος η σύγκριση, όχι τόσο με την έννοια της επίδρασης όσο με αυτή της «συρροής» (confluence) μεταξύ των έργων. Βλ. Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1981, σ. 10.

<sup>84</sup> Ας μη λησμονούμε ότι οι έρευνες της ιστορίας θεμάτων επηρεάστηκαν ιδιαίτερα από τη δομική μέθοδο, λόγου χάρι, ο καθορισμός της έννοιας του μοτίβου οφείλει πολλά στο μοντέλο του V.J. Propp.

<sup>85</sup> Beller, *ό.π.*, σ. 21.

<sup>86</sup> Για τους ελαφρά αποκλίνοντες ορισμούς του μοτίβου π.χ. «ως επαναλαμβανόμενο στοιχείο, συστατικό του μύθου» (Gerard Genot), ως «συγκεκριμένο στοιχείο που αντιτίθεται στο γενικό και αφηρημένο χαρακτήρα του θέματος (το θέμα αποκτά τη δική του ξεχωριστή έκφραση μέσω των μοτίβων), ή ως «σκηνικό βάθος, μια ευρεία έννοια που παραπέμπει είτε σε μια ορισμένη στάση είτε σε μια βασική κατάσταση, διαπροσωπική» κτλ. Βλ. Brunel, *ό.π.*, σ. 206.

<sup>87</sup> Η Elisabeth Frenzel, η οποία αποδέχεται γενικά τις θέσεις του Max Lüthi, υιοθετεί, σε σχέση με το χαρακτήρα του μοτίβου, μια μέση οδό: «Το μοτίβο δεν είναι καθαρά

αλλά ότι «έχουν τη δύναμη, ακόμη κι όταν αποδεσμευτούν από το θεματικό υλικό, να διατηρηθούν στην παράδοση», είναι δηλαδή αυτόνομα.<sup>88</sup> Ακριβώς αυτή η αυτονομία, «η σιωπηρή τους επιβίωση», τους επιτρέπει να προσέρχονται κάθε φορά σε νέες σχέσεις και συνδυασμούς, να λειτουργούν δηλαδή ως φορείς όχι μόνο ενός αλλά και περισσοτέρων θεμάτων (έτσι, λόγου χάρη, το μοτίβο του αγώνα εναντίον των μνηστήρων απαντάται, ενσωματωμένο κατά διαφορετικό τρόπο, στο θεματικό υλικό της *Οδύσσειας*, στην *Turandot*, ή στο *Die schwedische Gräfin* του Gellert). Η συμμετοχή, εξάλλου, των μοτίβων στην ανάπτυξη ενός θεματικού υλικού δεν είναι απλώς ακρογωνιαία, επειδή καθορίζει τη δυναμική της μορφής ή επειδή προσδίδει σε ένα θέμα την ξεχωριστή του έκφραση, αλλά, επιπλέον, διακρίνεται από τη συχνή αλλαγή λειτουργίας. Τέτοιου είδους αλλαγές λειτουργίας συντελούνται κυρίως, όπως πειστικά έχει καταδειχτεί, με τη συμβολή των λεγόμενων «περιφερειακών μοτίβων» (Rahmenmotive), τα οποία μπορούν να αναδυθούν, με ευλύγιστο τρόπο, και να «καινοτομήσουν» λαμβάνοντας όχι απλώς κεντρικότερη θέση, αλλά προσδιορίζοντας αποφασιστικά ακόμη και «κεντρικά μοτίβα» (Hauptmotive).<sup>89</sup> Η ανανέωση λοιπόν μέσα από μια μικρή πτυχή, ίσως μάλιστα και από το περιθώριο, διακρίνει αμφότερα, λογοτεχνικό μύθο και ιστορία θέματος. (Προλαμβάνοντας, σε αυτό το σημείο, σπεύδω να σημειώσω ότι παρόμοιες περιπτώσεις αποκλίσεων «περιφερειακών μοτίβων» προτίθενται να απασχολήσουν και την παρούσα εργασία, λόγου χάρη, πώς από το τρομερό «descensus ad inferos» αναδύεται μian άλλη λογοτεχνική τύχη για τον έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα αφανή Ελλήνορα.)

Αλλά και όσον αφορά στη μέθοδο μελέτης του λογοτεχνικού μύθου θα μπορούσαν να υιοθετηθούν τα νέα κριτήρια που διέπουν τις ανάλογες έρευνες λογοτεχνικών θεμάτων – η «ενεργητική σύγκριση», όπως είδαμε παραπάνω. Η οποία, ωστόσο, οφείλει να διευρυνθεί δραστικά προς τα νεότερα επιτεύγματα του θεωρητικού λόγου της λογοτεχνίας, τον οποίον –δυστυχώς– η θεματολογία δεν έχει ακόμη ενεργά χρησιμοποιήσει. Υιοθετώντας τον όρο του Frick προτείνουμε εδώ τον όρο *διασυγκειμενικότητα* (InterKontextualität), η οποία θα πρέπει να γίνει αντιληπτή ως ο συνδυασμός μιας διπλής ανάγνωσης: μιας διακειμενικής ανάγνωσης κειμένων καθώς και μιας ανάγνωσης προσανατολισμένης προς το κοινωνικό συγκεκριμένο, προς την ιστορικότητα της εκάστοτε πρόσληψης. Πρόκειται για μια διπλή ανάγνωση που αναδεικνύει τον αγώνα ανάμεσα σε κείμενα από σημαντικά διαφορετικούς «κόσμους».<sup>90</sup> Ας το δούμε, ωστόσο, αυτό αναλυτικότερα.

Ο ΜΥΘΟΣ ΩΣ ΙΔΙΑΖΟΝ ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ.– Είδαμε ότι στα φιλοσοφικά-ανθρωπολογικά γραπτά του 1979 ο Hans Blumenberg διατύπωνε την άποψη ότι κάθε νέα μυθική παραγωγή δεν μπορεί παρά να υφίσταται ως «αντίδραση σε προηγούμενα κείμενα», ειδικότερα, σε «μια αλυσίδα ερμηνειών του μύθου», την

---

«πνευματικό», αφού έχει και εικονικό χαρακτήρα, αλλά ούτε και αμιγώς εικονικό, εφόσον διαθέτει ψυχική-πνευματική ένταση» (Frenzel, *ό.π.*, σ. 13).

<sup>88</sup> Max Lüthi: «Motiv, Zug, Thema aus der Sicht der Volkserzählung» στο: Raymond Trousson, J. Adam Bisanz (επιμ.), *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung*, Alfred Kröner Verlag, Στουτγάρδη 1980, σ. 11.

<sup>89</sup> Frenzel, *ό.π.*, σ. 117.

<sup>90</sup> Βλ. Frick, *ό.π.*, σ. 35.



οποία κάθε νέα δημιουργική πρόθεση «αποστάζει σε νέες μορφές [καλλιτεχνικής] εργασίας». Επίσης, ότι κάθε νέα μυθική διασκευή, την οποία ο γερμανός ανθρωπολόγος ονόμασε «ριζοσπαστικό ή καλλιτεχνικό μύθο», αντανακλά μόνο αμυδρά το «βασικό μύθο», νοούμενο ως εκείνη τη «δυναμική αρχή υποκίνησης νοήματος» (dynamisches Prinzip der Sinnstiftung), ως όλα εκείνα «τα περισσεύματα του παλιού», ως «αυτό που έχει παραμείνει στο τέλος και αρκεί για να χαρακτηρίσει ένα έργο ως πρόσληψη».<sup>91</sup> Με άλλα λόγια, αυτό που ο Blumenberg αναγνωρίζει είναι ότι κάθε νέα εμφάνιση του μύθου όχι μόνο δεν αποτελεί δημιουργία ex nihilo, αλλά υπάρχει υποχρεωτικά συμβεβλημένη με μια συλλογική μνήμη κειμένων, στην οποία έχει αποθηκευτεί ένα ευρύ πλέγμα σημασιών· ότι ο δημιουργός θεμελιώνει την «εργασία του πάνω στο μύθο» σε ένα déjà lu. Η προσέγγιση του, προπαντός, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον διότι, μολονότι διέρχεται άλλους επιστημονικούς και αποδεικτικούς δρόμους, καταλήγει ουσιαστικά –χάρη στην οριστική σύνδεση κάθε μυθικής διασκευής με το ξένο λόγο– σε ένα χαρακτηριστικό που η θεωρία λογοτεχνίας ομοίως κατέγραψε: τη διακειμενική πρακτική του μύθου, το γεγονός ότι αφορμάται από ένα δίκτυο κειμένων και συνδέεται πάντα με προγενέστερες γραφές.

Προτού περάσουμε στην περιγραφή της διακειμενικότητας του μύθου, κρίνεται αναγκαία μια πρώτη παρατήρηση. Ενώ δηλαδή η αναγνώριση της διακειμενικότητας στα μυθικά κείμενα είναι αδιαμφισβήτητη καθώς σχετίζεται με την «κατασκευή σημασίας» κάθε νέας διασκευής, αλλά και γιατί –όπως θα δούμε– το οργανωμένο διακειμενικά κείμενο «αναφέρεται» σε άλλα (μπορεί, λόγου χάρη, να είναι σε σχέση με αυτά καταφατικό, κριτικό, ουδέτερο κτλ.) χρήζει, πάρα ταύτα, ιδιαίτερης προσοχής. Και τούτο γιατί η έννοια της διακειμενικότητας, η οποία έχει εμπλακεί σε μια άνευ προηγουμένου θεωρητικοποίηση και έχει εκτροχιαστεί τελικά στην προοπτική του «παγκόσμιου διακειμένου», απαιτεί επανεξέταση εάν θέλουμε να υπάρξει πράγματι μεθοδολογικό κέρδος. Συνοπτικά λοιπόν οφείλουν να γίνουν ορισμένες αποσαφηνίσεις. Ο περίφημος ορισμός της διακειμενικότητας από την Kristeva, ο οποίος «γεννήθηκε ως αντιαποικιοκρατική αντίσταση απέναντι στην έννοια της επίδρασης»<sup>92</sup> και έδειχνε «πώς ένα κείμενο διαβάσει μια ιστορία και πώς

---

<sup>91</sup> Βλ. Blumenberg, *ό.π.*, σ. 192.

<sup>92</sup> Ανάμεσα στους λόγους αντικατάστασης της έννοιας της επίδρασης από αυτήν της διακειμενικότητας συγκαταλέγονται: α). λόγοι «πολιτικοί»: η επίδραση προϋποθέτει την αρχή της αιτιότητας και νοείται ως δράση που ασκείται σε κάποιον. Σύμφωνα με αυτή τη λογική, γίνεται λόγος για «μείζονα» έργα που άσκησαν σημαντική επίδραση σε «ελάσσονα» κοινωνικά προϊόντα, γίνεται δηλαδή αναφορά σε σχέσεις που θεμελιώνονται πάνω σε δυνάδες μεταφοράς από μια ενότητα (συγγραφέας, έργο, παράδοση) σε μια άλλη. Επειδή λοιπόν η επίδραση σχετίζεται με τη έννοια της «agency» είναι, εκ των πραγμάτων, ιδιαίτερα περιορισμένη. β). Η ανεπάρκεια της επίδρασης να φιλοξενήσει τις αποκαλύψεις της ψυχανάλυσης, να διαβαστούν δηλαδή δύο κείμενα χωρίς να ληφθεί υπόψη η ιστορική προτεραιότητα. γ). Το ενδιαφέρον μετατίθεται τώρα και στον αναγνώστη ενθαρρύνοντας τις διακειμενικές διαδικασίες. Βλ. Jay, Clayton, Eric, Rothstein, «Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality» στον *ιδίων (επιμ.): Influence and Intertextuality in Literary History*, Μάντισον 1991, σ. 3-36. Επίσης, ιδιαίτερα διαφωτιστικό το άρθρο του Ihab Hassan, ο οποίος κάνει μια σύντομη ιστορική αναδρομή στην έννοια της επίδρασης, η οποία, επειδή άνηθε στο πλαίσιο ενός απλοποιημένου ντετερμινισμού, υπήρξε συχνά

διαβάζει τον εαυτό του μέσα σε αυτή»,<sup>93</sup> νομιμοποίησε, ασφαλώς, οριστικά το γεγονός ότι δεν υπάρχει «αυτονομία» κειμένων και έθεσε τη διακειμενικότητα ως προϋπόθεση της κειμενικότητας ανάγοντας το γράψιμο σε δημιουργική ανάγνωση (η επίδραση των μελετών του Starobinski για το ανάγραμμα στάθηκε, ως γνωστόν, ιδιαίτερα καθοριστική). Εξάλλου, σε ένα βήμα πιο πέρα, εμπνευσμένη η Kristeva από το επαναστατικό πνεύμα της διαλογικής λέξης, όπως είχε οριστεί από τον Bakhtin,<sup>94</sup> συνέδεσε το κείμενο με τις φωνές των ξένων λόγων και αναγόρευσε τη συμμετοχή του στο γενικό πεδίο των λόγων του πολιτισμού. Σε αυτόν τον πρώτο ορισμό προστέθηκε αργότερα ένας μεταγενέστερος, αρκετά τροποποιημένος, ο οποίος συνέλαβε τη διακειμενικότητα ως μεταφορά (transposition) ενός συστήματος σημείων σε ένα άλλο, αλλά προεκτάθηκε σε τέτοιο βαθμό, ώστε τελικά θέλησε να κατανοήσει κάθε σύστημα σημείων ως κείμενο. Η έννοια δηλαδή του κειμένου γενικεύτηκε ριζικά στο πλαίσιο μιας γενικής σημειωτικής του πολιτισμού και η «κειμενικότητα» ξεπέρασε τη διχοτόμηση του πραγματικού και του συμβολικού, προκειμένου να καταδείξει τη σημειωτική διάσταση όλων των στιγμών του κοινωνικού στοιχείου. Με δυο λόγια, αυτή η τελευταία θεώρηση της διακειμενικότητας δεν αποδεχόταν ουσιαστικά τον οντολογικό διαχωρισμό μεταξύ κειμένου και εξωκειμενικού κόσμου και «ανήγαγε», όπως παρατηρήθηκε, «την πραγματικότητα σε επαρχία της γλώσσας».<sup>95</sup> Είναι εμφανές ότι τα θεωρητικά αυτά

---

ηγεμονική και μονοδιάστατη, και συζητά τις μορφές που συχνά αυτή λαμβάνει, προσπαθώντας να αποδείξει την προβληματικότητα της έννοιας και την ανάγκη αναπροσαρμογής της. Βλ. Ihab Hassan, «The problem of influence in literary history: Notes toward a definition», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XIV/1 (Σεπτέμβριος 1955), σ. 66-76.

<sup>93</sup> Αναλυτική περιγραφή των εργασιών της Kristeva για τη διακειμενικότητα, στην εισαγωγή των Judith Still, Michael Worton (επιμ.), *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester University Press, Μάντσεστερ, Νέα Υόρκη 1990, σ. 1-44.

<sup>94</sup> Περισσότερες πληροφορίες για τη σχέση «διαλογικότητας-διακειμενικότητας» βλ. Susan Friedman-Stanford, «Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author», στο: Jay Clayton, Eric Rothstein (επιμ.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, University of Wisconsin Press, Μάντισον 1991, σ. 152 κ.ε.

<sup>95</sup> Henning Tegtmeier, «Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen. Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis», στο: Josef Klein, Ulla Fix (επιμ.), *Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Stauffenburg Verlag, Τυβίγγη 1997, σ. 53. Πρβλ. επίσης και την κριτική που άσκησε η Tilottama Rajan στη θεωρία της Kristeva. Οι πιο σοβαρές ενστάσεις διατυπώνονται ως προς τα τρία παρακάτω σημεία: α). Η «παγκόσμια» χρήση της έννοιας της διακειμενικότητας και η συνακόλουθη «ομογενοποίηση» του λογοτεχνικού έργου με το σύμπαν των λόγων του πολιτισμού βρίσκεται τελικά σε αντίθεση με την έννοια της διαλογικότητας των διάφορων κοινωνικών λόγων που εισήγαγε ο Μπάχτιν. β). Η θεωρία της δεν περιλαμβάνει τον αναγνώστη και δεν είναι σίγουρο, εάν το(ν) παρέβλεψε ή εάν αυτό είναι ενδεικτικό της γενικότερης «έλλειψης» του αισθήματος της ιστορίας που χαρακτηρίζει το μεταδομισμό. γ). Επειδή η Kristeva υποθέτει ότι η διακειμενικότητα είναι κυρίως μία λειτουργία γραφής και όχι ανάγνωσης δεν διαφοροποιεί τις δύο κατηγορίες των διακειμένων σε «ενεργητικά» και «παθητικά» και αποσιωπά πλήρως το ζήτημα της πρόθεσης του συγγραφέα. Βλ. Tilottama Rajan, «Intertextuality and the subject of Reading/Writing», στο: Jay Clayton, Eric Rothstein (επιμ.), *ό.π.*, σ. 61-74.

πρωτόλεια της διακειμενικότητας, απόρροια της συναλλαγής του μεταδομισμού και της σημειολογίας, καθώς και οι συναφείς θεωρητικές προσεγγίσεις, λόγου χάρι των Barthes, Derrida και άλλων δεν θα μπορούσαν να αποτελέσουν εφιαλτήριο για την ανίχνευση της διακειμενικότητας του μύθου για δύο κυρίως λόγους. Πρώτιστα γιατί η «παγκόσμια» διακειμενικότητα που εισάγει η Kristeva και ασπάζονται ακολούθως πολλοί θεωρητικοί δεν τοποθετεί απλώς το κείμενο σε μια αλυσίδα κειμενικών υποκατάστατων, δεν το υπερακοντίζει απλώς στο ατελείωτο σύμπαν των κειμένων, αλλά αφαιρεί από κάθε κείμενο το δικαίωμα να υπογραμμίσει την αισθητική ταυτότητά του και την αυτονομία του. Άλλωστε, επειδή η έννοια αυτή ανάγει την ανάγνωση κειμένων σε ερμηνεία της «translinguistic doubleness», δηλαδή στην ατελείωτη επιστροφή του να ανιχνεύει κανείς άλλες λέξεις στη λέξη και άλλους κοινωνικούς κώδικες στο λογοτεχνικό κείμενο, κατασκευάζει βαθμηδόν την ανωνυμία του δημιουργού και η άλλοτε επαναστατική διαλογικότητα του Bakhtin κορυφώνεται εδώ στην απουσία του συγγραφέα – για τούτο έχει παρατηρηθεί ότι «η γένεση του author στο κείμενο της Kristeva συμπίπτει με τη στιγμή που ο writer πεθαίνει».<sup>96</sup> Εξάλλου, η δεδηλωμένη άρνηση κάθε οντολογικής διαφοράς ανάμεσα στη δομή του κοινωνικού και της σχέσης του με την συμβολική τάξη παραμένει –και όχι μόνο για την περίπτωση του μύθου– ιδιαίτερα προβληματική.

Συνεπώς, «επειδή μια τέτοια ευρεία χρήση της διακειμενικότητας είναι επισφαλής διότι η έννοια χάνει την πραγματική δυνατότητα επιστημονικής χρήσης»,<sup>97</sup> θα πρέπει να θέσουμε κάποιες νέες βάσεις για την κατανόηση της διακειμενικής διαδικασίας εν γένει, οι οποίες θα μας συνοδεύσουν, ειδικότερα, στην ανάλυση των διακειμενικών μηχανισμών του λογοτεχνικού μύθου. Ακολουθώ, σε αυτό το σημείο, τις βασικότερες θέσεις της «γερμανικής σχολής» διακειμενικότητας, η οποία, στα μέσα της δεκαετίας του 1980, «απαντώντας» στον «παγκόσμιο» ορισμό που είχε προταθεί από την ομάδα Tel Quel, επεχείρησε να οριοθετήσει την έννοια πιο «στενά». Σε αυτό το δεύτερο ρεύμα διακειμενικότητας, το οποίο στρεφόταν ενάντια στην αποκέντρωση του γράφοντος υποκειμένου, στη χωρίς όρια διεύρυνση του όρου του κειμένου καθώς και στο παγκόσμιο παιχνίδι των σημασιόντων συγκαταλέγονται –τηρουμένων των διαφορών– οι ερμηνευτικές δοκιμές του Ulrich Broich και του Manfred Pfister, αλλά και του Karlheinz Stierle, της Renate Lachmann και άλλων. Ιδιαίτερα, η διακειμενική αυτή ποιητική παρουσιάζει ενδιαφέρον ως προς τις εξής θέσεις που εισηγείται:

α). Καταρχήν, συνηγορεί υπέρ μιας «κεντρομόλου ή τοπικής» διακειμενικότητας κατά διπλό τρόπο: αφενός δηλαδή υποστηρίζει ότι «το έργο, σε αντίθεση με το απεριόριστο περίπλοκο και ανοιχτό της «καθημερινής ζωής», παραμένει μια οριοθέτηση, δομεί ένα νοηματικό πεδίο και αποτελεί το κέντρο του» (από αυτήν την άποψη, η διακειμενικότητα δεν αποδυναμώνει το κείμενο,

---

<sup>96</sup> Βλ. Friedman-Stanford, *ό.π.*, σ. 148.

<sup>97</sup> Ulrich Broich, «Bezugfelder der Intertextualität», στο: Ulrich Broich, Manfred Pfister (επιμ.), *Intertextualität: Formen, Funktionen. Anglistische Fallstudien*, Niemeyer, Τυβίγγη 1985, σ. 48.

αντιθέτως, αποτελεί μέρος της ταυτότητάς του).<sup>98</sup> Αφετέρου ερμηνεύει τη διακειμενικότητα ως μέρος της επικοινωνιακής πράξης και την τοποθετεί στο πλαίσιο διαδικασιών παραγωγής και πρόσληψης. Χωρίς να παραβλέπονται διόλου οι «δυσλειτουργίες» που θα πρέπει κανείς να συνυπολογίζει στην περίπλοκη λογοτεχνική επικοινωνία (λ.χ. η «ανεπίγνωστη» διακειμενικότητα ή ότι οι διακειμενικές αναφορές δε γίνονται αντιληπτές από τον δέκτη ή ακόμη ότι ο παραλήπτης ανακαλύπτει διακείμενα που δεν ήταν «ηθελημένα» από την πλευρά της παραγωγής κτλ.) προτείνεται ως «ιδανική αφετηρία» η «ολοκληρωμένη διακειμενική διαδικασία», αυτή που μετριέται στην αναγκαία διασταύρωση μεταξύ του κώδικα του συγγραφέα και αυτού του δέκτη. Βασικές προϋποθέσεις δηλαδή «είναι αφενός η ύπαρξη κάποιας πρόθεσης και αφετέρου, μέσω συνειδητά τοποθετημένων σημαδιών, η δυνατότητα αναγνώρισης των διακειμενικών διαδικασιών».<sup>99</sup> Βεβαίως, η «συνειδητή» διακειμενικότητα που προτείνεται έχει – προπαντός– την έννοια ότι «τα δυο μέρη [συγγραφέας και αναγνώστης] που μετέχουν στη λογοτεχνική επικοινωνία είναι υποψιασμένοι για τη διακειμενική συνείδηση της άλλης πλευράς»<sup>100</sup>. β). Γίνεται αποδεκτό, εν συνεχεία, ότι η διακειμενικότητα απαιτεί την κατανόηση της έννοιας του κειμένου ως δομής διαφοροποιημένης και προπάντων ιστορικής, ως ένα παιχνίδι διαφορετικών χρονικοτήτων. Για τούτο η ηθελημένη, τουλάχιστον, διακειμενικότητα δεν αποτελεί παραπομπή άνευ σημασίας και σκοπού. Αυτό σημαίνει, στην απλούστερή του μορφή, ότι δε θα πρέπει απλώς να λαμβάνεται υπόψη η ερμηνευτική ή η πραγματική σχέση ενός κειμένου απέναντι σε άλλα (εάν αποτελεί δηλαδή «διόρθωση», διεύρυνση, διακωμώδηση προγενέστερων κειμένων κτλ), αλλά, προπαντός, ότι η τάδε ή η δείνα επιλογή διακειμενικών αναφορών συνιστά πάντοτε «ιδεολογική κίνηση» ή για να μιλήσουμε με τον Βολοζίνον, «το κείμενο στο κείμενο είναι κείμενο για το κείμενο».<sup>101</sup> Η εμφάνιση λοιπόν δύο ή περισσότερων ποιητικών «ιδιολέκτων» σε ένα κείμενο συνεπάγεται αυτομάτως και την παράλληλη εμφάνιση των «κοινωνιολέκτων» τους. Πάντως, εφόσον ένα έργο εμφανίσει διακειμενική ποιότητα, θεωρούμενη, ασφαλώς, όχι μόνο ως συνομιλία κειμένων αλλά και ως παραπομπή σε λογοτεχνικά γένη, φιλοσοφικά και ρητορικά σχήματα κτλ., αυτή παραμένει σε σχέση πρώτου βαθμού «προς την ποιητική πράξη, προς το λογοτεχνικό κανόνα και μόνο μέσω αυτού μια σχέση προς το γενικό πεδίο λόγων».<sup>102</sup> γ). Επιχειρείται, τέλος, μια συστηματοποίηση σύμφωνα με την ποσότητα

<sup>98</sup> Karlheinz Stierle, «Werk und Intertextualität», στο: Hansen-Löve (επιμ.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener slavistischer Almanach*, Sonderband 11, Βιέννη 1983, σ. 7-27.

<sup>99</sup> Bernd Middelich-Schulte, «Funktionen intertextueller Textkonstitutionen», στο: Manfred Pfister, Ulrich Broich (επιμ.), *ό.π.*, σ. 206.

<sup>100</sup> Βλ. *ό.π.*, σ. 31.

<sup>101</sup> Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1990, σ. 62.

<sup>102</sup> Πρβλ. επίσης τις παρατηρήσεις του John Frow σχετικά με τη διακειμενική διαδικασία, οι οποίες είναι ιδιαίτερα καίριες και θέτουν ως αφετηρία τους έναν αρχικό οντολογικό διαχωρισμό ανάμεσα στο «συμβολικό» και το «πραγματικό». Αφού ο νεομαρξιστής θεωρητικός έχει «συζητήσει» θέσεις όπως, λόγου χάρη, ότι ο λογοτεχνικός λόγος είναι ταυτόχρονα και τα δύο, αποτελεί δηλαδή τμήμα του γενικού πεδίου λόγων (of the general

των διακειμένων (ένα κείμενο ή περισσότερα, ένας τύπος κειμένου ή περισσότεροι), σύμφωνα με το *φανερό* της αναφοράς (παράθεμα, παράφραση, υπαινιγμός κτλ.) σύμφωνα με την *αξιολόγηση* της πρόθεσης (καταφατική, κριτική, ουδέτερη) και, τέλος, σύμφωνα με τον *τρόπο* (Modalität) των διακειμενικών σχέσεων (δυνατό, πιθανό, αναγκαίο).

Έχοντας αυτά κατά νου μπορούμε να περάσουμε στη διακειμενικότητα του μύθου, η οποία –έτσι υποστηρίζουμε– είναι πολλαπλώς ιδιότυπη. Καταρχάς, θα μπορούσαμε να αποδεχτούμε ότι κάθε νέα «καλλιτεχνική λύση» του μύθου τοποθετείται *συνήθως* στο πλαίσιο μιας «σεσημασμένης ή μαρκαρισμένης» διακειμενικής διαδικασίας. Τούτο σημαίνει ότι συχνά τίθενται από την πλευρά της παραγωγής «γνωρίσματα-σημεία»<sup>103</sup> ή ορθότερα «δείκτες», οι οποίοι, ως φορείς «διακειμενικής αξίας», παραπέμπουν σε διακειμενικούς μηχανισμούς. Εάν κάποιος θέσει, παραδείγματος χάρη, ως τίτλο ενός βιβλίου το μυθικό όνομα *Ulysses* προκαλεί μια ιδιαίτερη διακειμενική στάση πρόσληψης, ο τίτλος δηλαδή ως καθοδηγητικό χέρι δείχνει ότι η κατανόηση του κειμένου και οι υποθέσεις ερμηνείας περνούν απαραίτητα μέσα από την ενεργοποίηση διακειμένων. Μια τέτοια στρατηγική ανακαλεί ένα, τουλάχιστον, μέρος των «αποθηκευμένων» μοντέλων σημασίας που αναπτύχθηκαν γύρω από το μυθικό πρόσωπο του Οδυσσέα και αυτά δομούν τώρα ένα πλαίσιο αναφοράς, ένα επιπρόσθετο δυναμικό νοημάτων, μέσα στο οποίο θα ξεδιπλωθεί τελικά και η νέα σημασιολογική πρόθεση. Ασφαλώς, κάθε μυθική διασκευή δεν αναλαμβάνει πάντοτε τη φανερή καθοδήγηση, την «υπόδειξη διαύλων» στην πρόσληψη, εφόσον πρέπει να αποδεχτούμε και την περίπτωση εκείνη, κατά την οποία ένα κείμενο παραπέμπει διακειμενικά όχι σε συγκεκριμένες, προγενέστερες διασκευές του μύθου αλλά σε μια γενικότερη μυθική δομή (λόγου χάρη, στην έννοια του ταξιδιού και όχι φανερά στον οδυσσειακό μύθο).

Εξάλλου, η μυθική διακειμενικότητα διαφοροποιείται από την «κανονική», εφόσον αποδεχτούμε ότι σε κάθε νέο μυθικό κείμενο ενυπάρχει κάθε φορά, σχεδόν ως διαφανής μεμβράνη, μια ολόκληρη «σειρά» (séries) ή –όπως διαφορετικά ονομάστηκε– ένα ολόκληρο «σύστημα αναφοράς» (Systemreferenz).<sup>104</sup> Ειδικότερα,

---

discursive field), αλλά, ταυτόχρονα, είναι και ο ειδικός τρόπος μετατροπής-μεταμόρφωσης (transformation) αυτού του πεδίου, ότι το «κοινωνικό κείμενο» μετατρέπεται σε «terms and conventions» του λογοτεχνικού λόγου κτλ. θα διαφωτίσει τη διακειμενικότητα στην ιστορική της προοπτική, σε σχέση με το λογοτεχνικό κανόνα και με τα πλαίσια του «discours». Βλ. John Frow, *Marxism and Literary History*, Harvard University Press, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη 1986, σ. 128.

<sup>103</sup> Πρβλ. και τον ορισμό του «ιδιαίτερου γνωρίσματος-marker» από τον Perri: «ως marker ορίζουμε εκείνο το ιδιαίτερο σημείο, απλό ή περίπλοκο, το οποίο παραπέμπει σε μια αναφορά, απηχώντας την κατά κάποιο τρόπο – ένα γνώρισμα, το οποίο παραπέμπει σε ένα κείμενο πηγή». Βλ. Broich, *ό.π.*, σ. 34.

<sup>104</sup> Η έννοια της «σειράς», όπως χρησιμοποιείται εδώ, προτάθηκε από τον Charles Grivel, ο οποίος διέκρινε τέσσερα βασικά είδη διακειμένου: α). «dérivations» (ένα κείμενο «προέρχεται» από ένα ή περισσότερα κείμενα, τα οποία αποτελούν τις «πηγές» του) β). «renvois, rappels» (παραθέσεις) γ). «variantes» (ένα κείμενο τροποποιεί ένα στοιχείο από ένα οποιοδήποτε περιορισμένο διακείμενο) δ). «séries» (ένα κείμενο τοποθετείται σε μία

η έννοια της «διακειμενικής σειράς» οφείλει να γίνει αντιληπτή ως μια ομάδα κειμένων, η οποία επειδή διακρίνεται από κάποια θεματική συγγένεια, λόγου χάρη, από τη χρήση παρόμοιων μοτίβων, συνιστά σύνθεση «ομοιογένειας» (Homogenität) και «συνέχειας» (Kontinuität). Πρόκειται, θα έλεγε κανείς, για μια δέσμη, η οποία συνδέει στο νήμα της κείμενα που χαρακτηρίζονται από σχέσεις ομοιότητας και αλληλεξάρτησης διαμορφώνοντας, έτσι, ένα πλέγμα «εκλεκτικών συγγενειών» που ανακαλείται αυτόματα –συνειδητά ή ασυνειδητά– ακριβώς λόγω της αμοιβαιότητας και της ύπαρξης κοινών χαρακτηριστικών. Με άλλα λόγια, τυπικό χαρακτηριστικό της «διακειμενικής σειράς» είναι ότι αφενός παρουσιάζει την ιδιότητα να τοποθετεί σε ένα «κανάλι», να δημιουργεί ένα περιορισμένο πεδίο αναφοράς και να «ελαττώνει» χωρίς, ωστόσο, να συρρικνώνει ή να καταστρέφει το «σημαντικό» πλαίσιο αναφοράς του έργου. Αφετέρου υποβάλλει το έργο σε ένα επιπρόσθετο δυναμικό νοημάτων, σε μια πολλαπλή σηματοδότηση και κωδικοποίηση, είναι δηλαδή «ανοιχτή». Πρόκειται, εν ολίγοις, για ένα μοντέλο περιορισμένο και απεριόριστο ταυτόχρονα.

Εξάλλου, η υιοθέτηση της έννοιας της «διακειμενικής σειράς» για την περίπτωση του λογοτεχνικού μύθου παρουσιάζει και για έναν άλλο λόγο χρηστική αξία. Καθιστά δηλαδή φανερό πώς η έννοια της «επανάληψης» (είδαμε ότι τα κείμενα της σειράς συνδέονται μέσω θεματικής συγγένειας, είναι «ομοειδή») συμπλέει ταυτόχρονα με τη «διαφορά», την «ετερότητα» αλλά και –συχνά– τη διάθεση ξεπεράσματος του επαναλαμβανόμενου. Μέσα δηλαδή από τη συμπαράταξη των μυθικών κειμένων όχι απλώς αίρεται η διαφορά ανάμεσα σε «πρωτότυπο» και «αντίγραφο», αλλά αναδεικνύεται η διαλεκτική ένταση, οι δυναμικές αναμετρήσεις τους, έτσι ώστε να μη μπορεί να γίνει λόγος για μετακείμενα που παρασιτούν, για επιγονισμό ή παθητική επίδραση, αλλά για «αγώνα» καθώς και για προβλήματα συνύπαρξης και ιεράρχησης. Κάθε νέα μυθική διασκευή λοιπόν δεν αποτελεί απλώς υβριδική κατασκευή, η οποία δεξιώνεται στο κειμενικό της περιβάλλον άλλα κείμενα ούτε μόνο κρατά κρυμμένα τα ίχνη «άλλων λόγων» και άλλων κειμενικών σημασιών· ταυτόχρονα, καταστρέφει και επαναπροσδιορίζει τις «προγενέστερες χρήσεις» τοποθετώντας τες σε άλλα γλωσσικά και πολιτιστικά συγκεκριμένα, διαχωρίζοντας, έτσι, με αγωνιστική ορμή το δικό της σύμπαν.<sup>105</sup>

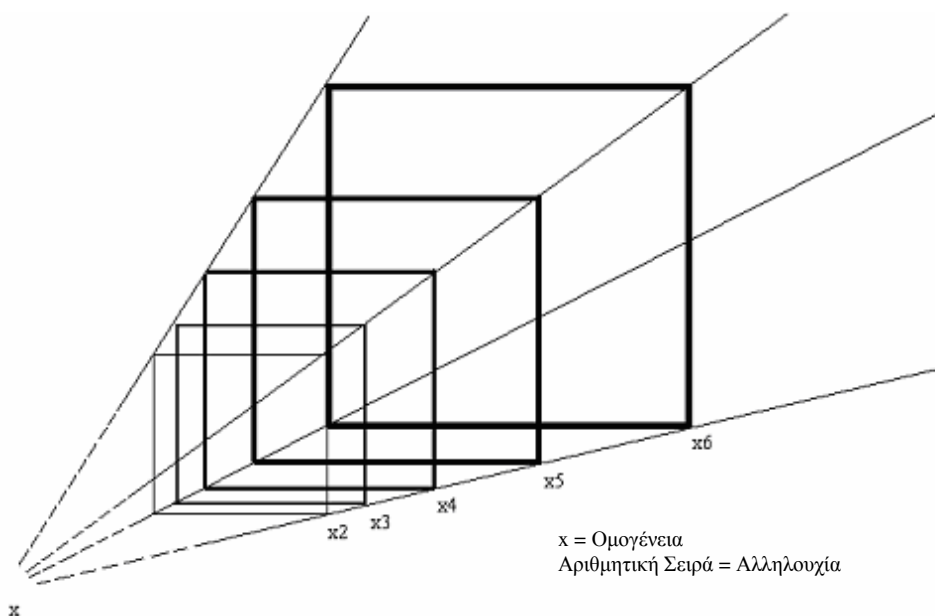
---

αλληλουχία κειμένων). Βλ. Charles Grivel, «Serien textueller Perception», στο: Hansen-Löve (επιμ.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium der Intertextualität, Wiener slavistischer Almanach*, Sonderband 11, Βιέννη 1983, σ. 53-85. Την έννοια της «σειράς» υιοθέτησαν, ελαφρώς μεταλλαγμένη, οι Pfister, Broich, οι οποίοι έκαναν λόγο για «σύστημα αναφοράς».

<sup>105</sup> Πρβλ. επίσης τη ρήση του Nicolo' Pasero: «Η γένεση των νέων έργων συμπίπτει με το θάνατο των έργων που έχουν ήδη ζήσει· ωστόσο αυτά τα τελευταία, και πριν καλά-καλά ολοκληρωθεί η νέα σύνθεση, αναγεννιούνται με τη σειρά τους και αναδύονται, ως διαφοροποιημένες αναταραχές, στην πρόσφατη αβέβαιη ενότητα. Το κείμενο/ κείμενα έχουν αληθινή ύπαρξη μόνο στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας: με τη συνύπαρξη σταθεροποιήσεων και αποσταθεροποιήσεων των τμημάτων που τα δομούν». Βλ. Nicolo' Pasero, «Il testo, il rimosso, il mercato. Divagazioni sull' ideologia intertestuale», στο: Nicolo' Pasero (επιμ.), *Intertestualità: Materiali di lavoro del Centro di ricerche in scienza della letteratura*, Γένοβα 1986, σ. 67.

Άλλωστε, το πλεονέκτημα της «σειράς» είναι ότι επιτρέπει την ανάγνωση όχι μόνο προς μια κατεύθυνση, δηλαδή «από τα προ-κείμενα στο μετα-κείμενο», αλλά και αμφίδρομα, εφόσον κάθε νέα είσοδος κειμένου στο σύστημα επιδρά και στα προγενέστερα κείμενα ρίχνοντας σε αυτά διαφορετικό φως. Η «σειρά» πριμοδοτεί, με άλλα λόγια, το «αναστρέψιμο της διακειμενικότητας» και τη διαρκή εσωτερική μεταλλαγή του υλικού της, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Deleuze:

[...] Στις σειρές κάθε στοιχείο έχει το νόημα, το οποίο λαμβάνει σε σχέση με τη θέση του προς άλλα σημεία· αυτή η θέση, ωστόσο, εξαρτάται από την απόλυτη θέση καθενός στοιχείου απέναντι σε μία ουσία  $x$  (οριζόμενη ως μη λόγος και ως τέτοια μη αναγνωρίσιμη), η οποία διαρκώς διαπερνά τις σειρές. Το νόημα εξάγεται μέσω αυτής της διαρκούς κινήσεως, ως ένα νόημα που αναφέρεται στο σημαίνον και στο σημαινόμενο.<sup>106</sup>



Η «σειρά» λοιπόν είναι ρευστή χωρίς απολύτως στεγανές χωροθετήσεις και γι' αυτό μετατρέπεται σε κόμβο ανταγωνιστικών, συμβατικών ή ασύμβατων

<sup>106</sup> Deleuze παρατίθεται από Charles Grivel, "Serien textueller Perception. Eine Skizze.", στο: W. Schmid, W.D. Stempel κ.ά. (επιμ.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener slavistischer Almanach* 11 (1983), σ. 53 κ.ε.

σημασιολογικών πρακτικών· κειμένων που συμπλέκονται και προβαίνουν σε ποικίλες λειτουργικές σχέσεις. Αλλά ποιες είναι αυτές; Ήδη, συχνά, αντίκρισαν πολλοί σε κάθε συγγραφική πρόθεση που εφορμούσε διακειμενικά από τη λογοτεχνική παράδοση, ακολουθώντας τη δυαδική θέση του Bakhtin –«πάλη ενάντια ή υπέρ παλαιών λογοτεχνικών μορφών»-,<sup>107</sup> η οποία, άλλωστε, υπήρξε κεντρική σε κάθε θεωρητική συζήτηση για τη διακειμενικότητα, τη διάθεση «κατάφασης» (Affirmation) ή «διάλυσης» (Destruktion) προγενέστερων κειμένων, τη διάθεση επιβεβαίωσης ή πρόκλησης προγενέστερων λογοτεχνικών μορφών και συμβάσεων. Από την παραπάνω λοιπόν θέση (η οποία και υπαγορεύτηκε ιστορικά και εξηγείται μέσα από το θεωρητικό πρίσμα του ρωσικού φορμαλισμού) ξεκινούσε η μεταγενέστερη έρευνα, κινούμενη, τις περισσότερες φορές, μονόπλευρα: είτε αποδίδοντας δηλαδή στο μετα-κείμενο «επικρατούσα λειτουργία» έναντι των προ-κειμένων είτε προσανατολιζόμενη μονοδιάστατα «στην ερώτηση για την αξία του προ-κειμένου». Για τούτο, άλλωστε, δεν έλειψαν και οι προειδοποιήσεις για κάθε απλουστευμένη χρήση αυτού του ζεύγους. Ενδεικτικά, ο ώριμος Jaub συμβούλευε μεθοδολογική προσοχή καθώς «ανάμεσα στους δύο ακραίους πόλους της άρνησης και της επιβεβαίωσης υπάρχει ένα ευρύτερο πεδίο, μέσα στο οποίο νόρμες κοινωνικής πρακτικής αναπτύσσονται επάνω σε επικοινωνιακά πρότυπα της αισθητικής ταύτισης».<sup>108</sup>

Πραγματικά, αν εξαιρέσουμε κάθε άκριτη απλούστευση αυτού του σχήματος, θα μπορούσαμε να το θέσουμε ως μεθοδολογική αφετηρία σχετικοποιώντας το, ωστόσο, κατά διπλό τρόπο. Πρωτίστως δηλαδή θα πρέπει να υποθέσουμε ότι οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στα κείμενα μιας μυθικής «διακειμενικής σειράς» παρουσιάζουν, συνήθως, μεγαλύτερη πολυπλοκότητα από μια απλή «κατάφαση» ή «άρνηση» και δεν αποκλείονται οι μεικτές μορφές και αποκλίσεις. Ένα παράδειγμα είναι αρκετό για να καταδείξει την ευρύτητα που μπορούν να λάβουν οι πολυσήμαντες στρατηγικές και τα ποικίλα κειμενικά παιχνίδια. Ας θεωρήσουμε λοιπόν ότι εντοπίζεται «κριτική διάθεση» σε ένα μυθικό μετα-κείμενο, το οποίο θέτει στο στόχαστρό του ένα ή περισσότερα μυθικά προ-κείμενα της «σειράς». Αυτομάτως εγείρονται ερωτήματα του τύπου: αφορά η κριτική περισσότερο στη θεματική, στη μορφή ή και στα δύο; Μήπως η κριτική διακυμαίνεται, λόγου χάρη, από μια προσεχτική σχετικοποίηση του προ-κειμένου έως και την ολική απόρριψη του μοντέλου πραγματικότητάς του; Πρόκειται για περίπτωση παρωδίας, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο χαρακτήρα του παιγνιώδους, της «entertainment» κτλ.<sup>109</sup> Κατά δεύτερο λόγο, μια ολοκληρωμένη θεώρηση

<sup>107</sup> «Θα πρέπει να παλέψει κανείς ενάντια στις παλιές λογοτεχνικές μορφές, να τις χρησιμοποιήσει και να τις συνδυάσει, να υπερνικήσει την αντίστασή τους ή να αναζητήσει σε αυτές στήριγμα». Bakhtin, παρατίθεται από τον Schulte-Middelich, στο Broich και Pfister, *ό.π.*, σ. 199. Ακριβώς σε αυτό το μοντέλο στηρίχθηκε ο Genette με τις έννοιες «valorisation» και «devalorisation» αλλά και ο Grivel, ο οποίος και πρότεινε το εννοιολογικό ζεύγος «επανάληψη vs διαφοροποίηση».

<sup>108</sup> Βλ. *ό.π.*, σ. 201.

<sup>109</sup> Το άρθρο του Schulte-Middelich σκιαγραφεί, με εξαιρετικό τρόπο, την ποικιλία των διαστάσεων που μπορεί να λάβει μια «καταφατική», «αρνητική» ή ακόμη και «ουδέτερη» τοποθέτηση ενός μετα-κειμένου απέναντι στο/α προ-κείμενό/ά του.



οφείλει να λαμβάνει υπόψη της και τον αντικριστό αντικατοπτρισμό, τη διαλεκτική ένταση που προκύπτει από τη «συμπαράταξη» των κειμένων της «διακειμενικής μυθικής σειράς» και να αξιολογεί, επίσης, τις επιπρόσθετες συσχετίσεις σημασίας που αναπτύσσονται. Με άλλα λόγια, οφείλουμε να έχουμε πάντα κατά νου ότι παρουσιάζεται μια κινητικότητα εντεύθεν και εκείθεν των στοιχείων της «σειράς», η οποία, εν τέλει, μετατρέπεται σε αντανάκλαση καθώς τα έργα ρίχνουν παράλληλα τα κάτοπτρά τους. Έτσι, ας πούμε, η ομηρική *Οδύσσεια* δεν συνιστά μόνο «πηγή έμπνευσης», αλλά διαβάζουμε και την *ίδια* με διαφορετικό τρόπο μετά την «καινοτομία» του Δάντη και ακόμη με πιο διαφορετικό μετά από τον «νεωτερισμό» του Joyce. Αυτό, εξάλλου, υπονοεί ο Eberl, όταν παρατηρεί –με βλέμμα στραμμένο προς αυτόν τον τελευταίο– ότι αναγιγνώσκει κανείς «στον Όμηρο τα ανδραγαθήματα του Bloom και στον Joyce την καθημερινότητα του Οδυσσέα».<sup>110</sup>

Από αυτό λοιπόν το μακροχώρο διακειμένων επιλέγει ο δημιουργός την αισθητική και ιδεολογική του αφετηρία. Κάθε νέα μυθική δημιουργία αποτελεί υβριδική κατασκευή, δεξιώνεται στο κειμενικό περιβάλλον της άλλα κείμενα, κάτι που επιτυχημένα εικονοποιεί η μεταφορά του παλίμνηστου: κάθε νέα μυθική γραφή επικάθεται δηλαδή και τοποθετεί τη δική της ποιότητα σημείων πάνω σε προγενέστερα, κρατά στην κειμενική της επιφάνεια κρυμμένα τα ίχνη άλλων λόγων που όμως δυναμικά επαναπροσδιορίζει. Άλλωστε, η «σειρά» ευνοεί ποικίλους συνδυασμούς στο επίπεδο της παραγωγικής πράξης, αν και η επιλογή δεν είναι απαραίτητα γραμμική, δε λαμβάνει δηλαδή το χαρακτήρα της ομαλής διαδοχής, όπου το ένα έργο αναφέρεται στο άμεσα προγενέστερο, αλλά πραγματοποιείται με θεαματικά άλματα και τολμηρές διασταυρώσεις. Έτσι –για να αναφερθούν ενδεικτικά κάποια παραδείγματα– ο Ezra Pound ενώ ανασύρει στην κειμενική επιφάνεια των *Cantos* το επεισόδιο της *Νέκνιας* επιλέγει από τη «σειρά» του μύθου της *Οδύσσειας* όχι απευθείας την ομηρική διασκευή αλλά τη λατινική αναγεννησιακή μετάφρασή της από τον Andrea Divus· ή ο Καζαντζάκης –πέραν του ότι πριμοδοτεί ιδιαιτέρως από την προϊστορία της οδυσσειακής «σειράς» τη διακειμενική σχέση προς το επικό λογοτεχνικό γένος, όπως αυτό δημιουργείται στο ομηρικό λογοτεχνικό εργαστήριο– υιοθετεί παραμορφωμένα τη δαντική εκδοχή.

Αλλά ποιοι ιδιαίτεροι λόγοι υπαγορεύουν το διάλογο με ορισμένα μυθικά διακείμενα της «σειράς», τι προσανατολίζει, τελικά, λιγότερο ή περισσότερο, το μυθικό μετα-κείμενο προς τούτα ή εκείνα; Και τελικώς διαφοροποιούνται αυτοί οι λόγοι από όλους εκείνους τους γενικότερους, που ωθούν την παραγωγή στην επιλογή μιας συγκεκριμένης μυθικής εκδοχής; Σε ένα πρώτο βήμα θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι κάθε μυθική παραγωγή (όπως κάθε καλλιτεχνική παραγωγή εν γένει) σφραγίζεται τόσο από εξωλογοτεχνικούς όρους, από όλο δηλαδή εκείνο το πλέγμα δομών, σχέσεων, κανόνων, ιδεολογιών που συνέχει και βαθύτατα καθορίζει την καλλιτεχνική συνείδηση, όλες εκείνες τις συνιστώσες διαπλοκών και εξαρτήσεων, που οι Wellek και Warren κατέγραψαν ως «κοινωνιολογία τού δημιουργού»<sup>111</sup> όσο και από το ειδικό καθεστώς της αισθητικής εμπειρίας αυτού του τελευταίου. Από αισθητικά δηλαδή κριτήρια, τα οποία σχετίζονται με ζητήματα

<sup>110</sup> Βλ. Ulrich Eberl, *James Joyce "Ulysses": Leitbild und Sonderfall der Moderne. Vom psychologischen Realismus zur transindividuellen Allegorie*, Ρέγκενσμπουργκ 1989, σ. 208.

<sup>111</sup> βλ. Wellek, Warren, *ό.π.*, σ. 122.

ποιητικής, με συμβάσεις της λογοτεχνικής παράδοσης, με θέματα μορφής και ασφαλώς απηχούν ομοίως ιδεολογικές ρήτρες. Εξυπακούεται, ασφαλώς, για να το θέσουμε με τους όρους του Mukařovský, ότι «ο τρόπος με τον οποίο η καλλιτεχνική συνείδηση συναντά την κάθε έξωθεν εφόρμηση και η μορφή, η οποία δημιουργείται ως συνέπεια αυτού, εξαρτώνται από παράγοντες που ανήκουν στην καλλιτεχνική δομή».<sup>112</sup>

Ανάλογα λοιπόν με το τι αναλαμβάνει να πριμοδοτήσει η καλλιτεχνική πρόθεση<sup>113</sup> ενδύομενη το μύθο είτε θα στρέφεται περισσότερο φανερά έξωθεν, με την έννοια ότι η σύνθεση θα φωτίζει τον εξωκειμενικό προσανατολισμό και την ιστορική προοπτική (έτσι θα έχει λ.χ. πολιτικό, διδακτικό περιεχόμενο) είτε θα πριμοδοτεί ως περισσότερο «ευνοούμενα» ζητήματα αισθητικής και ποιητικής (λ.χ. η περίπτωση παρωδίας μιας προγενέστερης διασκευής ή ενός λογοτεχνικού γένους κτλ.) είτε θα προβαίνει σε μικτούς ή άλλους συνδυασμούς. Η διαφορετική λοιπόν σπουδαιότητα που αποδίδει ο καλλιτέχνης σε αυτούς ή εκείνους τους παράγοντες κρυσταλλώνονται στη σύνθεση σε ένα αξεδιάλυτο μορφής και περιεχομένου. Κάθε μυθική σύνθεση λοιπόν, αποκύμα ενός κοινωνικά προσδιοριζόμενου ατόμου που συγχρωτίζεται με ποικίλους παράγοντες και ιδεολογικο-κοινωνικούς όρους, είναι πάντοτε ιδεολογικά φορτισμένη. Δε συντελείται προς χάριν ενός αφηρημένου λεκτικού παιχνιδιού, αλλά συνδέεται πάντα με κάποια προγραμματική λειτουργία και πρόθεση – στην αντίθετη περίπτωση, για να θυμηθούμε την έκφραση του Vonnegut, «no intention means no function; no moral, no causes, no effects».<sup>114</sup> Εφόσον, μάλιστα, αποδεχτούμε ότι η καλλιτεχνική πρόθεση υπαγορεύεται ιδεολογικά, τότε θα πρέπει να εικάσουμε ότι η επιστροφή στην τάδε ή δείνα προγενέστερη μυθική διασκευή θα αποτελεί και επιστροφή σε άλλα συστήματα αξιών, τα οποία το νέο κείμενο διαλογίζεται, ενστερνίζεται ή απορρίπτει, θα αποτελεί, με άλλα λόγια, και διασταύρωση ιδεολογικών επιφανειών.

Απομένει, τέλος, να ελέγξουμε τον τρόπο που η μυθική «σειρά» λειτουργεί στο επίπεδο της πρόσληψης, αλλά πριν περάσουμε σε αυτό και επί τη βάση μιας ενδεικτικής «επανάληψης» ας υπενθυμιστεί συνοπτικά το εξής: έχει προ πολλού τεθεί και εκτενώς αναλυθεί το ζήτημα ότι ο καθορισμός του αισθητικού μηνύματος δεν είναι δοσμένος εκ των προτέρων, αλλά αποτελεί πάντοτε προϊόν ερμηνευτικού ενδιαφέροντος<sup>115</sup>. ότι το αισθητικό έργο από ύλη σημείων μετατρέπεται από την προσλαμβάνουσα συνείδηση –«από τον εκάστοτε παραλήπτη, από το υπόβαθρο του σύγχρονου ιστορικού και σημειωτικά δομημένου επικοινωνιακού του ορίζοντα»– σε δομή σημασίας<sup>116</sup> εν ολίγοις, ότι το περιεχόμενο του είναι δυνάμει «λειτουργικά

<sup>112</sup> Παρατίθεται από τον Schulte-Middeich, *ό.π.*, σ. 207.

<sup>113</sup> Η έννοια της πρόθεσης δε χρησιμοποιείται εδώ, όπως άλλωστε έχει διαφανεί από τα συμφοραζόμενα, με την έννοια του New Criticism ως «desire to posit an author transcendent to writing or to the text», αλλά με τη φαινομενολογική έννοια «intent of consciousness», η οποία σχετίζεται με το γεγονός ότι ο παραγωγός εμπλέκεται σε κοινωνικές και ψυχικές δομές. Βλ. Rajan, *ό.π.*, σ. 73.

<sup>114</sup> Βλ. Schulte-Middeich, *ό.π.*, σ. 203.

<sup>115</sup> Για μια συνοπτική παρουσίαση των σημαντικότερων θέσεων της θεωρίας πρόσληψης βλ. Gunter Grimm (επιμ.), *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1975, ιδιαίτερα σ. 11-84.

<sup>116</sup> Βλ. *ό.π.*, σ. 59.

ανοιχτό», με την έννοια ότι «συλλέγεται από τις ατομικές αντιδράσεις»,<sup>117</sup> είναι δηλαδή «αναγνώσιμο στα συμφραζόμενα των εμπειριών»<sup>118</sup> του ιστορικού δέκτη, ο οποίος τελικά και «αποφασίζει» ποια λειτουργία θα του προσδώσει. Αυτό, βέβαια, δε σημαίνει ότι η ερμηνεία είναι «απεριόριστη» ή ότι το έργο αναλογεί πάντοτε σε μια «ατομικότητα», αλλά «ελέγχεται», όπως έχει καταδειχτεί, από διάφορους παράγοντες.<sup>119</sup> Ιδανικός στόχος, πάντως, της ερμηνευτικής εργασίας θα μπορούσε να θεωρηθεί η ανασύσταση του αισθητικού, διανοητικού κτλ. ορίζοντα, μέσα στον οποίο αναδύεται το αισθητικό έργο, η ανακατασκευή των ενδο- και εξωκειμενικών δομών του.

Ειδικότερα, η περίπτωση πρόσληψης και ερμηνείας του λογοτεχνικού μύθου διαφοροποιείται κατ' αρχήν από την «απλή» ερμηνεία διότι θεμελιώνεται εκ των προτέρων σε μια «συμφωνία» μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού. Η κατανόηση δηλαδή, επειδή περνά τώρα μέσα από μια –συνήθως– φανερή διακειμενική σήμανση, επί παραδείγματι την αναφορά ενός μυθικού ονόματος, δεν εικάζει απλώς την κεντρικότητα της διακειμενικής στιγμής· πολύ περισσότερο, οι μυθικές αναφορές εγείρουν μια «αυτοματοποίηση της πρόσληψης», με την έννοια ότι και προϋποθέτουν η προσλαμβάνουσα συνείδηση και καθοδηγείται, ώστε να στρέψει την προσοχή της όχι μόνο στο νόημα που «εδρεύει» στην ευθύγραμμη διαδοχή του κειμένου, αλλά και πολύ πιο πέρα από αυτό. Ο δέκτης δηλαδή ανακαλεί, συνειδητά ή ασυνείδητα, ένα μεγάλο μέρος διακειμένων, στα οποία ο μύθος έχει ποικιλοτρόπως «αποθηκευτεί» και δραστηριοποιεί γνωστές σε αυτόν εκδοχές, με δυο λόγια, η μυθική πρόσληψη περνά αναπόφευκτα μέσα από εκείνο το δίκτυο κειμένων, το οποίο ορίσαμε ως «μυθική διακειμενική σειρά». Έτσι, με την είσοδο σε αυτή το υποκείμενο πρόσληψης προβαίνει σε αλληπάλληλους συσχετισμούς των μελών-έργων, προκειμένου να εξαγάγει, πέραν της επιφανειακής δομής, το επιπρόσθετο δυναμικό νοημάτων και ενεργοποιεί, ακολούθως, ένα πείραμα, το οποίο αυξάνει την ευρύτητα αυτών που διατυπώνει το έργο. Ως εκ τούτου, είναι δυνατή λ.χ. η δυνατότητα προσδιορισμού διακειμενικών σχέσεων, τις οποίες ο συγγραφέας είτε δεν τοποθέτησε ποτέ είτε το έκανε χωρίς να το συνειδητοποιήσει. Εξάλλου, η είσοδος στη «σειρά» προκαλεί μιαν ιδιαίτερη ανάγνωση, η οποία διακρίνεται από την προσπάθεια αποκωδικοποίησης του παιχνιδιού ανάμεσα στο φανερό και το κρυφό, μιαν ανάγνωση που η Renate Lachmann σκιαγράφησε ως

προσπάθεια να καθοριστούν τα ίχνη, η διαστρέβλωση και η διαστρωμάτωση που έχει αφήσει πίσω της η διαδικασία μεταβολής και, επίσης, να οριστεί με σαφήνεια η νέα λειτουργία. [...] Η εργασία αποκρυπτογράφησης, ωστόσο, δεν αποτελεί κατεδάφιση, η οποία θα αποκαλύψει τον τόπο του αρχικού κειμένου – πολύ περισσότερο, τα

---

<sup>117</sup> Michael Riffaterre, «The intertextual unconscious», *Critical Inquiry* 13/2 (χειμώνας 1987), σ. 372.

<sup>118</sup> Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία Μελετήματα*, μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Εστία, Αθήνα 1995, σ. 57.

<sup>119</sup> Για περισσότερα στοιχεία στο ανάλογο κεφάλαιο του Γ. Βελουδή στη *Γραμματολογία – Θεωρία Λογοτεχνίας*, σ. 235-275. Επίσης: Umberto Eco, *Ερμηνεία και Υπερερμηνεία*, μτφρ. Αναστασία Παπακωνσταντίνου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1993.

στρώματα δημιουργούν μια υφή, η ανάγνωση της οποίας δεν επιτρέπει την εξάλειψη τους [...]. Αυτός που καλείται τώρα να αποκρυπτογραφήσει ενδιαφέρεται για το ενδιάμεσο παιχνίδι των τμημάτων, για την ανακατασκευή του καθενός ξεχωριστού κειμενικού ensemble καθώς και για το πέρασμα ανάμεσα από τις ποικίλες διαστρωματώσεις.<sup>120</sup>

Εξυπακούεται, βεβαίως, ότι κάθε ανάγνωση δεν καταλήγει σε ίδια αξιοποίηση του μυθικού διακειμενικού δυναμικού. Η ποικιλία της μυθικής πρόσληψης είναι δεδομένη, εφόσον καθορίζεται από όλους εκείνους τους παράγοντες που ήδη η θεωρία πρόσληψης έθεσε ικανοποιητικά: το βαθμό μελέτης και παιδείας, το μέγεθος της αναγνωστικής εμπειρίας, την κοινωνιολογική κατάταξη (Walter Hohmann), αλλά και τη ψυχική δομή και διάθεση της στιγμής (Eugen Sulz). Αλλά και το παιχνίδι των προσδοκιών, όλος εκείνος ο ορίζοντας του οικείου παρόντος με τις προσχηματισμένες ιδέες –προπαντός, σε σχέση με τις λογοτεχνικές συμβάσεις– αιτιολογούν επαρκώς τη διαφορετική αισθητική και ερμηνευτική δραστηριότητα (έτσι, γνωρίζουμε στο μεταξύ ότι όταν λ.χ. ο δέκτης αναγνωρίζει σε ένα έργο συγγενή τρόπο σκέψης αυτοεπιβεβαιώνεται ή μια «ανοίκεια» σε αυτόν παραγωγή λογοτεχνικών δομών διαρρηγνύει απολύτως τα όρια του «ορίζοντα προσδοκιών» του).

Ανά-μεσα λοιπόν από τα κείμενα, ανά-μεσα από ετερόκλητα κειμενικά στρώματα ο δέκτης καλείται να αναγνωρίσει όχι μόνο τις μυθικές διακειμενικές πηγές, αλλά –τουλάχιστον, αυτό οφείλει να είναι το νομιμοποιημένο αντικείμενο μιας ολοκληρωμένης ερμηνευτικής προσπάθειας– και «τη πιο γενική «λογική» δομή (είδος-γένος, λογική διατύπωση, ιδεολογία), στην οποία [το έργο] ανήκει».<sup>121</sup> Ακολούθως, το πέρασμα του μέσα από τα διάφορα στοιχεία της «μυθικής σειράς» δομεί τη γέφυρα ανάμεσα στην κειμενικότητα και την ιστορία: αφενός καλείται, περνώντας κάθε φορά την ράμπα των στοιχείων της «σειράς», να αναγάγει τη διαφορά ανάμεσα στα κείμενα σε αντικείμενο ιστορικής κατανόησης· αφετέρου, να εγγράψει το κείμενο στη δική του ιστορική ποιητική.

---

<sup>120</sup> Βλ. R. Lachmann, *ό.π.*, σ. 49.

<sup>121</sup> Βλ. Frow, *ό.π.*, σ. 46.



μέρος β'  
μεταμορφώσεις του Οδυσσέα



Στο επίκεντρο του παρόντος κεφαλαίου έχει τεθεί η εξέταση των σημαντικότερων σταθμών του οδυσσειακού μύθου στο μακρύ λογοτεχνικό του ταξίδι. Ωστόσο, η περιδιάβαση αυτή δε στοχεύει στη συστηματική καταγραφή της ούτως ή άλλως ανεπισκόπητης ιστορίας πρόσληψης και αφομοίωσης του μύθου ούτε άλλωστε μπορεί να διατυπώσει με επάρκεια το σύνολο χώρο του. Επιλέγοντας να εντάξει στα εντελώς απαραίτητα συμφραζόμενά τους θεμελιώδη λογοτεχνικά παραδείγματα θέλει πρώτιστα να καταδείξει εν προόδω το μετασχηματισμό του υλικού της *Οδύσσειας*, να δια φωτίσει σημαντικές λειτουργίες του καθώς και τις ιδεολογικές επενδύσεις που σχετίζονται άμεσα με τους όρους παραγωγής του. Για τούτο την προσέγγιση υπαγορεύουν δύο κυρίως ερευνητικές αρχές. Αφενός, μένουν εκτός λεπτομερούς θεώρησης λογοτεχνικές αναπλάσεις, στις οποίες εδράζονται χαρακτηριστικά του ήρωα από το μύθο της *Ιλιάδας* (η εικόνα, λόγου χάρη, του Οδυσσέα ως homo politicus με ηγετικές ικανότητες, δεξιούσνη και ρητορική), ή ομοίως διασκευές που περιστρέφονται γύρω από τη δεκαετία των Τρωικών και των πρωταγωνιστών της. Με άλλα λόγια, έργα όπως το *Troilus and Cressida* του Shakespeare ή ακόμη τα πρώτα εκείνα μυθιστορηματικά άνθη της ύστερης ελληνιστικής εποχής των Δίκτη και Δάρη –για να αναφέρουμε ορισμένα μόνο δειγματοληπτικά– δεν αποτελούν ερευνητικά ζητούμενα. Όταν και όπου κρίνεται σκόπιμο να συνεκτιμηθούν διασκευές του ιλιαδικού μύθου, αυτό υποστηρίζει πάντα την παραγωγή συσχετισμών και το διαφωτισμό εκείνων των λόγων που οδήγησαν σε αναδιατάξεις και αναθεωρήσεις του οδυσσειακού μύθου (έτσι, η παρουσίαση της «κακοφημίας» του ιλιαδικού Οδυσσέα σε συνδυασμό με τον «εκμαυλισμό» του ομηρικού κύρους στοχεύει στην αποσαφήνιση της γένεσης του αλληγορικού θεσμού ανάγνωσης της *Οδύσσειας*).

Αφετέρου, το ερευνητικό ενδιαφέρον εστιάζει στην ανασύνθεση των ιστορικογραμματολογικών συναρτήσεων μέσα στις οποίες αρθρώνεται ο μύθος και ανιχνεύει το βαθμό και τον τρόπο στοίχισης των διασκευών με το *Zeitgeist*, με τις περιπέτειες των ιδεών και ασφαλώς τους άλλους ειδικούς ιστορικούς συγκυριακούς παράγοντες. Σε αυτό το πλαίσιο, εξετάζεται ενδεικτικά πώς μια εποχή ή ένα λογοτεχνικό είδος επιλέγει ορισμένα μοτίβα ή πώς η λογοτεχνική ενεργοποίηση ή μη του οδυσσειακού μύθου μπορεί να έχει ως έναυσμα ή διαμεσολαβητή κάποια γραμματειακή ή φιλοσοφική μνεία, η οποία παρεμβαίνει και διυλίζει θεμελιωδώς την αισθητική διαθεσιμότητα του και τη μοίρα της πρόσληψής του (έτσι, η ερμηνευτική κριτική των ομηρικών κειμένων, όπως αυτή η τελευταία κρυσταλλώθηκε μετά την παρένθεση του Μεσαίωνα στις διάφορες ποιητικές της ευρωπαϊκής Αναγέννησης, παρέχει το κλειδί κατανόησης της μη εξέλιξης του οδυσσειακού μύθου).

Πολύτιμη, ασφαλώς, στάθηκε εδώ η «κλασική» μελέτη του δουβλινέζου καθηγητή W. B. Stanford, ο οποίος, αξιοποιώντας τα πορίσματα της έρευνας του Finsler,<sup>122</sup> εξέτασε γραμματολογικά την πορεία τόσο του ιλιαδικού όσο και του

---

<sup>122</sup> Georg Finsler, *Homer in der Neuzeit. Von Dante bis Goethe. Italien, Frankreich, England, Deutschland*, Verlag von B. G. Teubner, Λειψία και Βερολίνο 1912.



οδυσσειακού θέματος και κατέδειξε τους σημαντικότερους σταθμούς του.<sup>123</sup> Η αναγνωστική επίνοια του Stanford έγκειται ασφαλώς στην αναγνώριση ότι η διαχείριση του οδυσσειακού υλικού υπαγορεύεται ευκρινέστατα ιστορικο-γραμματολογικά, με δυο λόγια, τεκμηριώνει οριστικά το γεγονός ότι κάθε ανάδυσή του μύθου παραμένει αξεχώριστη από την ιστορία των λόγων που καθορίζουν μορφή, περιεχόμενο και λειτουργίες ως μεταβλητούς παράγοντες. Ενδιαφέρον, άλλωστε, παρουσιάζει και το πόρισμά του ότι η εξέλιξη των «δύο Οδυσσέων» –του τρωικού καθώς και του άλλου Οδυσσέα του νόστου– δεν διαγράφει την ίδια πορεία: η «αρνητική» παρουσίαση του ιλιαδικού Οδυσσέα αντισταθμίζεται από τη «θετική» απεικόνιση του οδυσσειακού, απέναντι στον οποίον –και στη συνέχεια– η καλλιτεχνική παραγωγή δεν στέκεται «απομυθευτικά». Πράγματι και η δική μας έρευνα οδηγεί στο ίδιο συμπέρασμα, εν ολίγοις, σε μια διαφορετική πορεία του μυθικού συστήματος της *Ιλιάδας* από εκείνου της *Οδύσσειας*. Εάν οι αιώνες δηλαδή και τα πολύπλοκα αφηγηματικά σχήματα στάθηκαν κριτικά και διορθωτικά απέναντι στο πρώτο, ο σημασιολογικός μετασχηματισμός του τελευταίου δεν φαίνεται να διήλθε το ανάλογο (ακόμη και όταν εντοπίστηκε «αρνητική-απομυθευτική» πρόθεση παρουσίαζε διαφορές βαθμού και ποιότητας).<sup>124</sup>

Ωστόσο, αυτό που φαίνεται να παραβλέπει ο Stanford, μολονότι εξετάζει το μετασχηματισμό του οδυσσειακού μύθου και στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, είναι η καινοφανής ανατροπή του, όπως θα την ορίσουμε στη συνέχεια. Από αυτή την οπτική λοιπόν, για να φανεί δηλαδή ακόμη πιο έκδηλα αυτή η νέα, ανατρεπτική ερμηνεία του μύθου στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, επιχειρείται, στη συνέχεια, η παρουσίαση των σημαντικότερων λειτουργιών του οδυσσειακού μύθου μέσω μιας διπλής

---

<sup>123</sup> Βλ. W. B. Stanford, *The Ulysses Theme*, The University of Michigan Press, Ann Arbor Paperbacks, 1968. Η πρώτη αυτή μελέτη διευρύνθηκε, ως γνωστόν, αργότερα και από μια δεύτερη (*The Quest for Ulysses*, Phaidon, Λονδίνο 1974), σε συνεργασία με τον J.V. Luce, η οποία συμπεριλάμβανε και άλλα παραδείγματα διασκευών από τις τελευταίες δεκαετίες. Επίσης, ιδιαίτερα βοηθητικές στάθηκαν και οι δύο μελέτες του Pietro Boitani: η πρώτη *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Mulino, Μπολόνια 1992 εξετάζει ιδιαίτερος την πρόσληψη του δαντικού Οδυσσέα στην ιταλική και αγγλική λογοτεχνία καθώς και τη διαπλοκή του με την ιστορία των μεγάλων θαλασσοπόρων. Η δεύτερη μελέτη *Sulle orme di Ulisse*, Mulino, Μπολόνια 1998 είναι περισσότερο «προσωπική» ή λογοτεχνίζουσα: ενώ εξετάζει τον ομηρικό ήρωα αντικριστά με το Moby Dick ή τον τρόπο που οδυσσειακά μοτίβα αναδύονται στην ποίηση του T.S. Eliot σκηνοθετεί προπαντός περιστατικά της ζωής του μέσα από την οπτική της Οδύσσειας – ο Boitani σκηνοθετεί εαυτόν ως άλλο Οδυσσέα.

<sup>124</sup> Ιδιαίτερα βοηθητικό είναι το άρθρο του John Frow που παρέχει, μέσω μιας νεομαρξιστικής προσέγγισης, ένα ενδιαφέρον παράδειγμα «των διαφόρων θεσμών ανάγνωσης» των ομηρικών κειμένων και καθιστά σαφές πώς οι διάφορες ερμηνευτικές πρακτικές είναι αποτέλεσμα «της σύνθετης διαπλοκής του λογοτεχνικού συστήματος και άλλων θεσμών». Έτσι, συζητά κριτικά την αλληγορική εξήγηση του Νεοπλατωνισμού και του Χριστιανισμού, τη ριζοσπαστική ιστορικότητα της φιλολογίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα (η οποία επανόρισε τη λειτουργία του συγγραφέα των επών, έτσι ώστε να συνίσταται και να ολοκληρώνεται από ένα σύνολο ανθρώπων και όχι μόνο από ένα άτομο), τις ρομαντικές μεταφράσεις των Matthew Arnold και Francis W. Newman ή, ακόμη, και την προσέγγιση του Charles Autran που θέλησε να δείξει ότι τα ομηρικά κείμενα λειτουργούν στο πλαίσιο μιας θρησκευτικής προπαγάνδας και αιτιολόγησης της αριστοκρατικής τάξης. Βλ. John Frow, *Marxism and Literary History*, Harvard University Press, 1986, ιδιαίτερα σ. 170-206.

ανάγνωσης, η οποία στόχο έχει να καταδείξει τα κοινωνικά «συγκείμενα» και τα «διακείμενα» που γέννησαν τις μυθικές διασκευές. Σε αυτό το σημείο, θα πρέπει να προκαταβάλλουμε διπλά τον αναγνώστη. Καταρχάς, οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι οι οδυσσειακές διασκευές, στο μακρύ λογοτεχνικό τους ταξίδι, δεν συνδιαλέγονται μόνο με τον μύθο της *Οδύσσειας*, όπως αυτός σφυρηλατήθηκε στο ομηρικό εργαστήριο, σε αυτή την πρωτότυπη, όσον αφορά τις αλλαγές που έφερε στην επική προϊστορία, λογοτεχνική έκφραση.<sup>125</sup> η εκάστοτε διασκευή αρδεύει ομοίως από την, όλο και περισσότερα εμπλουτισμένη, οδυσσειακή «διακειμενική σειρά». Κατά δεύτερον, να τονίσουμε ότι ενώ η διακειμενική χαρακτήρα επικοινωνία των κειμένων και ο διαπολιτισμικός τους διάλογος διαπλέκονται σε ένα δίκτυο αναριθμητών αλληλεξαρτήσεων, είναι δυνατό να εντοπιστούν –όσον αφορά στην οδυσσειακή παρουσίαση– δύο δεσπόζουσες: αυτή του «κεντρομόλου» Οδυσσέα που παραδέρνει για να ολοκληρώσει το νόστο του (την ονομάζουμε ομηρική) και η άλλη του «φυγόκεντρου» που παραιτείται από τον ίμερο του νόστου του (η δαντική). Μέσω δηλαδή της δημιουργικής παρέμβασης του Δάντη, όπως θα δούμε, πραγματοποιείται μια αναμυθοποίηση και από την αντιδιαστολή προς τον «παραδοσιακό» μύθο μια συνδιαλλαγή. Ο μύθος της *Οδύσσειας* έχει εγκλωβωθεί και τις δύο όψεις, έχει γίνει, θα λέγαμε, παραπληρωματικός. Και μια τελευταία διευκρίνιση: εάν τέθηκαν «οδοδείκτες» δεν είναι για να σχηματιστεί απλουστευτικά ο μύθος, αλλά για να βρεθούν πυξίδες προσανατολισμού και να εξασφαλισθεί σχετική εύπλοια σε ένα ταξίδι που ανά πάσα στιγμή κινδυνεύει να καταποντισθεί σε μια δαιδαλώδη ύλη.

Η ΑΝΘΩΜΗΡΙΚΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙ-ΟΔΥΣΣΕΙΑΚΗ ΕΚΣΤΡΑΤΕΙΑ.– Μολονότι αξιοσημείωτα μικρή η εμφάνιση του οδυσσειακού μύθου στην αρχαία λυρική ποίηση, αρκεί, ωστόσο, για να καταδείξει ότι η παραγωγική πρόσληψή του διόλου δεν είχε υποχωρήσει μετά την ακμή της επικής παράδοσης. Ο Αλκμάν, για παράδειγμα, εγγράφεται στην οδυσσειακή «σειρά» εξαίροντας κυρίως το θεμελιώδες χαρακτηριστικό του «πολυτλήμονος», την καρτερία, ενώ ο Αρχίλοχος, χωρίς σαφή αναφορά στο πρόσωπο του Οδυσσέα αλλά με απαραγνώριστο ομηρικό λεξιλόγιο, φαίνεται να υποδηλώνει μια σχέση συμπάθειας και εύνοιας απέναντι στον ήρωα με τον οποίο προσωπικά ταυτίζεται, όταν αναλογίζεται τα δικά του δεινά στη θάλασσα και εύχεται την επιστροφή στην πατρίδα.<sup>126</sup> Αυτή ακριβώς η

<sup>125</sup> Πρβλ. «τα ομηρικά έπη προϋποθέτουν ως προς το μύθο και τη σύνθεσή τους μακρά προφορική παράδοση, στην οποία οφείλουν και τη βασική τους τυπολογία. Και μολονότι έκαναν χρήση της γραφής η κυκλοφορία τους παρέμεινε για αιώνες προφορική: η ραψωδική απαγγελία του και η ακροαματική τους απόλαυση αποτελούσαν τον αυτονόητο αγωγό τους». Στο: Δ. Ν. Μαρωνίτης: *Αναζήτηση και Νόστος του Οδυσσέα. Η διαλεκτική της Οδύσσειας*, Αθήνα, Κέδρος, 1971.

<sup>126</sup> Πρόκειται για το απ. 120: «πολλά δ' εύπλοκάμου πολίης άλός εν πελάγεσι θεσάμενοι γλυκερόν νόστον» καθώς και τα αποσπάσματα 65d και 67a, στα οποία, ομοίως χωρίς σαφή αναφορά στο όνομα του Οδυσσέα, υπονοείται η σεμνή στάση του ήρωα και η έλλειψη κάθε θριάμβου μετά τη μνηστηροφονία. Βλ. Αρχίλοχος, επιμ. Max Treu, Heimeran, Γκέτινγκεν 1959.

ταύτιση του ποιητικού υποκειμένου με τα βιώματα του μυθικού, για την ακρίβεια του αυτοβιογραφικού με το μυθικό, φαίνεται να ενεργοποιεί (όσο γνωρίζω εδώ για πρώτη φορά) την ανάδειξη του Οδυσσέα σε σύμβολο του περιπλανώμενου και του πάσχοντος στην εξορία ανθρώπου. Πρόκειται για έναν συμβολισμό, ο οποίος μέλλει να γνωρίσει σε πολλά μετα-κείμενα του οδυσσειακού μύθου αξιοσημείωτη διεύρυνση πριμοδοτώντας, κατά κύριο λόγο, το είδος της λυρικής ποίησης: στις επιστολές, λόγου χάρη, που αποστέλλει ο εξόριστος Οβίδιος από τη Μαύρη Θάλασσα (*Tristia ex Ponto*) παραλληλίζοντας την απουσία του από τη Ρώμη με αυτή του Οδυσσέα από την Ιθάκη στο сонέτο του Joachim de Bellay, («Heureux qui, comme Ulysse», 1558), ο οποίος νοσταλγεί την επαρχιακή Liré στην Angerin και περιφρονεί τα ρωμαϊκά παλάτια όπως ο Οδυσσέας το τοπίο της Ωγγυίας και την πρόταση αθανασίας της Καλυψώς.<sup>127</sup> στο Σεφέρη («Πάνω σ' έναν ξένο στίχο», 1931), ο οποίος –εφορμώντας από το γαλλικό προ-κείμενο– διυλίζει ομοίως το προσωπικό του βίωμα μέσα από το κατεξοχήν παράδειγμα της εξορίας και περιπλάνησης<sup>128</sup> – αλλά και στους Goethe, Heine και Tennyson που, μέσα από τον καμβά του ίδιου θέματος, σέρνουν μια παράλληλο προς το μύθο μετατοπίζοντας, μάλιστα, το κέντρο βάρους από το προσωπικό στο συλλογικό, στον ξεριζωμένο άνθρωπο της εποχής του μοντέρνου.<sup>129</sup>

Εν συνεχεία, με την αναδυόμενη ελεγειακή ποίηση, αυτή την υπό όρους συγγενή καλλιτεχνική έκφραση του έπους, θα επιστρατευθεί και ο οδυσσειακός μύθος στην υπηρεσία του νέου πολιτικού οράματος και θα συνδεθεί συμμετρικά ο ήρωάς του με την πολιτική δεσπόζουσα της εποχής. Μια από τις πλέον ενδιαφέρουσες ελεγειακές φωνές, ο Θέογνις από τα Μέγαρα, παραπέμπει τώρα απροσημάτιστα στην ατσάλινη βούληση του Οδυσσέα και στον ανήλεο χαρακτήρα του ο οποίος βρίσκει την κορύφωσή του στη σκηνή της μνηστηροφονίας, ενώ σκιαγραφεί, σχεδόν με τόνους μακιαβελικούς, την προσαρμοστικότητα του ήρωα – έκφραση ενός άδολου θαυμασμού, για την οποία σύντομα ο Οδυσσέας πρόκειται να πληρώσει.<sup>130</sup> Ο Πίνδαρος δηλαδή –ενδεχομένως για λόγους πολιτικούς, εάν έχει δίκιο ο Stanford<sup>131</sup>– γαλουχημένος σε ένα εχθρικά διακείμενο προς την αττική παράδοση κλίμα, δε θα ανταπαντήσει απλώς με δριμύτητα ανασύροντας την αμφιλεγόμενη και αποσιωπημένη από τον Όμηρο υπόθεση Παλαμήδη-Οδυσσέα («ὄντα μὲν αὐτόν κυριώτερον Ὀδυσσέως εἰς

<sup>127</sup> Το сонέτο από τα Regrets XXXI: «Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage», στο: Joachim du Belay, *Les Antiquitez de Rome*, επιμ. Ernst Deger, Μόναχο, Fink Verlag, 1976, σ. 150.

<sup>128</sup> Σεφέρης, Γιώργος, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 202000.

<sup>129</sup> Βλ. Heinz Hofmann (επιμ.), «Odysseus: Von Homer bis zu James Joyce», στο: *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Τυβίγγη, Attempto Studium generale, 1999, σ. 27-67.

<sup>130</sup> Πρβλ. «Μὴ μὲ κακὸν μίμνησκε· πέπονθά τοι οἶα τ' Ὀδυσσεύς, / ὅστ' Αἰδέω μέγα δῶμ' ἤλυθεν ἔξαναδύς, / ὅς δὴ καὶ μνηστήρας ἀνείλετο νηλεὶ θυμῶ / Πηνελόπης ἔμφρων κουριδῆς ἀλόχου, / ἤμιν δὴθ' ὑπέμεινε φίλω παρὰ παιδί μένουσα, / ὄφρα τε γῆς ἐπέβη δειμαλέους τὰ μυχούς». Στο: *Poetae Elegiaci*, επιμ. Theodorus Bergk, Λειψία 1883, σ. 81 κ.ε.

<sup>131</sup> Πρβλ. τους λόγους εξήγησης που προτείνει ο Stanford, *ό.π.*, σ. 94 κ.ε.

σοφίας λόγον εἶθ' ἤττηθῆναι ὑπὸ τοῦ χείρονος»<sup>132</sup>), αλλά θα διακηρύξει επιπλέον, στους *Νεμεονικούς* του, το ψεύδος του ἥρωα που υπερίσχυε ακόμη και πραγματικῶν ἡρώων ὅπως του Αἴα ή ακόμη και του Αχιλλέα.<sup>133</sup> Ο επικριτικός του τόνος θα σταθεῖ πιο ισχυρός ἀπὸ κάθε διορθωτικὴ παρέμβαση και θα αποτελέσει το εναρκτήριο λάκτισμα για την ανθομηρικὴ και αντι-οδυσειακὴ εκστρατεία, η οποία ἀπὸ ἐδῶ και στο ἐξῆς θα εκδηλώνεται με οξὺ τρόπο (μια εκστρατεία, η οποία ξεκινά ἐδῶ, ἀλλὰ διακλαδίζεται και επιβιώνει ἕως την ελληνοιστικὴ εποχὴ φτάνοντας μέχρι και τα *Ομηρικὰ Ζητήματα* του Πορφυρίου και ἔνθεν).

Ακολουθῶς, και το ἔργο των μεγάλων τραγικῶν εμπεριέχει ἀπαραγνώριστα μια υποτιμητικὴ χροιά ἀπέναντι στον αγαπημένο ἥρωα του Ομήρου και σηματοδοτεῖ την ἀλλαγὴ κατὰ διττὸ τρόπο: ἀφενὸς ρίχνει ἀπλετο φως στην προομηρικὴ δραστηριότητα, στο «αυτολύκειο» παρελθόν του Οδυσσεά, το οποίο η ομηρικὴ πρόθεση επιμελῶς τροποποίησε ἢ και κάποτε ἀποσιώπησε,<sup>134</sup> και ἀνασύρει στην ἐπιφάνεια το δολερὸ χαρακτῆρα του Ἰθακήσιου βασιλιά και τις ἀθλιες μεθοδεύσεις του: την εκδικητικὴ μανία, το δόλο και το «ἐπίκλοπον ἦθος» του.<sup>135</sup> Αφετέρου, ἀνακαλύπτει το νέο εἶδος της τραγικῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς ξεχασμένους ἀπὸ τον Ὀμηρο ἥρωες ἢ και γεγονότα «παραλειπόμενα», κατὰ κανόνα ἀπὸ τον τρωικὸ κύκλο, και ἀναλαμβάνει να τα θέσει στο κέντρο της καλλιτεχνικῆς σύνθεσης δωρίζοντας την ἠθικὴ δικαίωση που ο Ὀμηρος τους εἶχε στέρησει. Η περίπτωση, λόγου χάρι, του ἀδικημένου ἀπὸ τον Οδυσσεά Παλαμήδη εἶναι ἐνδεικτικώτατη της «ἀποκατάστασης» που επιχειρεῖ τώρα η τραγωδία ἀντανακλώντας την καινούρια ἠθικὴ της εποχῆς (εξάλλου, με τον «συρμό» του

<sup>132</sup> Πίνδαρος, ἀπ. 260 Snell-Maehler, παρατίθεται ἀπὸ τη Ζωγράφου-Λύρα, *Ο μύθος του Παλαμήδη στην Αρχαία Ἑλληνικὴ Γραμματεία*, Ἰωάννινα 1987, σ. 296.

<sup>133</sup> Για τους λόγους προβολῆς του Παλαμήδη, ο οποίος φαίνεται να συγκεντρώνει στο πρόσωπό του ιδιότητες του σαμάνου (καθαρτῆς, μάντης, δημόσιος σύμβουλος) σύμφωνα με τις ἀναδυόμενες διδασκαλίες των ορφικῶν και των πυθαγορείων, βλ. την ἀνέκδοτη διατριβὴ της Ζωγράφου-Λύρα, ὁ.π.

<sup>134</sup> Βλ. σχετικὰ Δ. Ν. Μαρωνίτης, ὁ.π., σ. 167 κ.ε.

<sup>135</sup> Με ἐξαίρεση την τραγωδία *Αἴας* του Σοφοκλή, στην οποία ο Οδυσσεάς σκιαγραφεῖται μάλλον με συμπαθητικούς τόνους, η τραγικὴ καλλιτεχνικὴ παραγωγή φαίνεται να ἐγκλωβίζει μονοσήμαντα τον ἰλιαδικὸ ἥρωα στην εικόνα του χωρὶς ἐνδοιασμούς και ἀναστολές πολιτικοῦ ἀρχηγού, μια εικόνα, η οποία βρίσκει την κορυφώσή της στο «ὄρθῳς δ' Ὀδυσσεύς εἰμ' ἐπ' ἄνυμος κακοῖς· πολλοὶ γὰρ ὠδύσαντο δυσσεβεῖς ἐμοί» ἀπὸ το ἀποσπασματικὸ σωζόμενο ἔργο του Σοφοκλή *Νίπτρα ἢ Ὀδυσσεύς ἀκανθοπλήξ*. Στο: *Poetarum Sceniorum Graecorum. Aeschyli, Sophoclis Euripidis et Aristophanis. Fabulae superstites et perdetarum Fragmenta* (φιλολογικὴ ἐπιμέλεια: Guilelmi Dindorfii), Λειψία, 1869, σ. 144. Εξάλλου, και ο Ευριπίδης σκιαγραφεῖ με μελανὰ χρώματα τον Οδυσσεά της Ἰλιάδας. Ἐτσι, ἀποδίδει σε αὐτόν την ευθύνη της σφαγῆς της Πολυξένης, θυγατέρας του Πριάμου, ὅταν ο Αχιλλέας μετὰ την πολιορκία της Τροίας ἀξιώνει τη «θυσία» ἐνὸς θηλυκοῦ μέλους της βασιλικῆς οἰκογένειας στην τραγωδία Ἐκάβη, ἐνὸς στην Ἰφιγένεια ἢ ἐν Αὐλίδι μολοντί δεν παρουσιάζει τον Ἰθακήσιο βασιλέα ρίχνει ἐμμέσως ἀρνητικὸ φως στο «σισύφειο σπέρμα» (ἔτσι, ο Αγαμέμνωνας και ο Μενέλαος φοβούνται ιδιαίτερα τη φιλοδοξία και τις δολοπλοκίες του, στ. 525-527.) Ἀπὸ την ἄλλη, ο ἀποσπασματικὸς χαρακτῆρας των ἔργων που ἐμπνέονται ἀπὸ το θεματικὸ κύκλο της *Οδύσειας* δεν μας ἐπιτρέπουν να κάνουμε με σαφήνεια παρατηρήσεις για την ἐξέλιξη του μύθου (λ.χ. *Ναυσικά ἢ Πλύντριά* του Σοφοκλή ἢ η *Πηνελόπη* του Αισχύλου).

Ομήρου και του ήρωα του οφείλουν να συναναγνωσθούν και οι κωμωδίες των Επίχαρμου και Κρατίνου καθώς και παρωδίες, όπως η *Βατραχομομαχία* ή ο *Μαργίτης*).

Βεβαίως, η οριστική εκθρόνιση του Ομήρου από το βάθρο του «ηγέτη ποιητή» έμελλε να γίνει από το δικαστήριο της φιλοσοφίας, όταν ο αναδυόμενος φιλοσοφικός λόγος του 5<sup>ου</sup> προχριστιανικού αιώνα, «απαύγασμα της επιστημονικής σκέψης της ιωνικής φιλοσοφίας»,<sup>136</sup> έστρεφε αποφασιστικά τα πυρά του απέναντι στην ποιητική και μυθική σκέψη. Έτσι, η κριτική της *Πολιτείας*, ενώ διαγιγνώσκει την καλλιτεχνική σημασία του Ομήρου και προπαντός συσχετίζει, με κριτικό νου, τον τρόπο του ομηρικού χειρισμού του μύθου με την «τραγική» εκμετάλλευσή του στα χέρια των ποιητών που ακολουθούν («Ομηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν»),<sup>137</sup> δε θα διστάσει να αποφανθεί καταδικαστικά γι' αυτόν και να τον στείλει σε εξορία. Όχι μόνο επειδή ο επικός ποιητής, όπως παρεμπιπτόντως το σύνολο των ποιητών, ως μιμητής δεν κατανοεί την ουσία αλλά τα «φαινόμενα» και η δημιουργία του ανάγεται σε μίμηση τρίτου βαθμού (τριπτά ἀπέχοντα τοῦ ὄντος, 698b)· η εικονοκλαστική αμφισβήτηση του Πλάτωνα εντοπίζεται, επιπλέον, και σε ένα άλλο επίπεδο, το οποίο δεν θα πρέπει να ερμηνευτεί αποκλειστικά και μόνο ως ηθικού τύπου κρίση όσο να εννοηθεί στο πλαίσιο της επιταγής για ορθή πολιτική αγωγή που αξιώνει ο νέος πλατωνικός τύπος πολίτη. Εάν δηλαδή οι μύθοι του Ομήρου είναι επιλήψιμοι, επειδή βρίθουν αναληθειών και η καλλιτεχνική αναπαράστασή τους δίνει μια λαθεμένη και ασελγή εικόνα θεών και ηρώων, τούτο οφείλεται κυρίως στο ότι δε συνεισφέρουν στην αντίληψη της φιλοσοφικής αλήθειας, δεν καλλιεργούν την αρετή του νέου (ἄ πρῶτα ἀκούουσιν ὅτι κάλλιστα μεμυθολογημένα πρὸς ἀρετὴν ἀκούειν, 377b) και, προπαντός, δεν υπηρετούν τα νέα πολιτικά και πολιτειακά σχήματα. Ωστόσο, η «καταδίκη» του φιλοσόφου, παρά τον απόλυτό της χαρακτήρα, φαίνεται να μη σφαλίζει όλες τις πόρτες της «νέας πολιτείας» αφήνοντας και στον ποιητή ένα μικρό μόλις πέρασμα για να επιστρέψει κάποτε με την τέχνη του. Η αιφνιδιαστική κατακλείδα δηλαδή του έργου με τον μύθο του Ηρόδου και την επιστροφή του Οδυσσέα ως ιδιώτη ίσως και να ρίχνει τη γέφυρα, εάν έχει δίκιο ο Ανδρεάδης, ανάμεσα στη φιλοσοφία και την τέχνη<sup>138</sup> – με βεβαιότητα, πάντως, θα αποδειχτεί αποφασιστικό ερέθισμα για μια διαφορετική, όπως θα δούμε, αξιοποίηση του μύθου της *Οδύσσειας* κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα από τον James Joyce.

Ασφαλώς, ο αντίλογος, συγκαλυμμένος πλην σαφής, θα φτάσει σύντομα, αλλά δεν θα σταθεί ικανός να ανακόψει την κριτική. Ο Αριστοτέλης θα επιχειρήσει την ανασκευή του κλονισμένου ομηρικού κύρους απαντώντας εμμέσως ή και κάποτε ευθέως, στην *Ποιητική* του, στο μεγάλο του δάσκαλο και στις κατηγορίες του για τον αλλοτριωτικό χαρακτήρα της ομηρικής ποίησης. Έτσι, στην κατηγορία της *Πολιτείας* ότι η ομηρική φαντασία ούτε καλά ψέματα δε δύναται να πει (εάν τις μὴ καλῶς ψεύδεται, 377b) εξαπολύει η *Ποιητική* απερίφραστα τη δική της αιχμή:

<sup>136</sup> Ernst-Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Βέρνη-Μόναχο <sup>10</sup>1984, σ. 211.

<sup>137</sup> Πλάτωνος, *Πολιτεία*, εδῶ 607e.

<sup>138</sup> Γιάγκος Ανδρεάδης, *Ο γυρισμός του Οδυσσέα και ο νόστος της ποίησης στην Πολιτεία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986.

«δεδίδαχε δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ». Η λύση, ωστόσο, στη διαμάχη του ποιητή και του φιλοσόφου δε θα δοθεί από το Σταγειρίτη, αλλά θα διευθετηθεί αργότερα, στα ελληνιστικά χρόνια, όταν θα γιορτασθεί μια πρώτη συμφιλίωση από τη Στοά και το Νεοπλατωνισμό στο έδαφος της αλληγορίας. Αντίθετα, η μέχρι τότε εποχή καταδεικνύει ανελλιπώς την καθοδική πορεία του ομηρικού και, ακολούθως, του οδυσσειακού κύρους:

Ἦδη η εμφάνιση των σοφιστῶν καταφέρει ἕνα ἀκόμη πλήγμα διπλοῦ, θα λέγαμε, βαθμοῦ. Καταρχὰς ἐγγράφεται ἡ πλειοψηφία τους σὲν ἀντι-οδυσσειακὴ παράδοση χρησιμοποιοῦντας ἕναν «αρνητικὸ» Οδυσσεά σὲν ὑπηρεσία τῆς ρητορικῆς ἀρτίωσης καὶ τεχνικῆς ετοιμότητος τοῦ λόγου (ἔτσι, ὁ Γοργίας θα ὑπερασπιστεῖ δυναμικά σὲν ἕνα ἐπίδειξη ρητορικῆς το σοφὸ Παλαμῆδη, τὸ θῦμα τῆς οδυσσειακῆς ζῆλότυπης καὶ ἐκδικητικῆς ἐξουσίας).<sup>139</sup> Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ ἴδια ἡ παρουσία τῶν σοφιστῶν ποῦ ἀναστάτωσαν τὴν Ἀθήνα με τὰ ρητορικά τους πυροτεχνήματα, συνέπεφερε παρενέργειες σὲν οδυσσειακὴ εἰκόνα, ἐφόσον οἱ ἀποσαφηνισμένοι καὶ χωρὶς ἐνδοιασμό μέθοδοι τους συσχετίστηκαν ἐμμέσως με τὸν ομηρικό ἥρωα, με αὐτὸ τὸ «παράδειγμα» ἀμοραλισμοῦ, με αὐτὸν τὸν τεχνίτη τῆς ἐγγλωττίας. Ἀσφαλῶς δὲν ἔλειψε πάλι ὁ ἀντίλογος πρὸς τους ἐπικριτές: ὁ Ἀλκιδάμας, μαθητὴς τοῦ Γοργία, θα ἀναλάβει νὰ συνηγορήσει ὑπὲρ τοῦ Οδυσσεά ἐνάντια σὲν τὴν πλαστὴ κατηγορία τοῦ Παλαμῆδη,<sup>140</sup> ἐνῶ ὁ σοκρατικὸς Ἀντισθένης (5<sup>ος</sup> π.Χ. αἰῶνας) θα προωθήσει ἕνα ἐρμηνεία τῆς οδυσσειακῆς εἰκόνας, ἡ ποῖα δὲν θα γονιμοποιήσει μόνο μελλοντικά τὴν στωικὴ θεώρηση ἀλλὰ θα ἀποτελέσει ταυτόχρονα καὶ προδρομικὴ παρουσία τῶν κυνικῶν φιλοσόφων. Ὁ Οδυσσεάς του – ὄχι ὁ κατακτητὴς τῆς Τροίας ἀλλὰ τοῦ νόστου– ἐκθειάζεται ὡς τὸ πρότυπο τοῦ ἀνθρώπου ποῦ ἔχει ριχτεῖ σὲν περιπέτειες γιὰ νὰ ὑπηρετήσῃ τὴν ἀνθρωπότητα καὶ τὸ κοινὸ καλὸ καὶ εἶναι ἐτοιμὸς νὰ ἀποδεχτεῖ κάθε ταπείνωση, προκειμένου νὰ πετύχει τὸν ὑψηλὸ τοῦ στόχο<sup>141</sup> (αὐτὴ τὴν ἐρμηνεία πρόκειται νὰ ἐγκολπωθεῖ ἡ στωικὴ ὀπτική, κατὰ τὸν τρίτο προχριστιανικὸ αἰῶνα, ἐπιδρώντας ἀκόμη καὶ σὲν στωικισμό τῆς αυτοκρατορικῆς περιόδου).

Ἀλλὰ ποῦ θα πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν οἱ λόγοι τῆς ομηρικῆς καὶ συνεπόμενης οδυσσειακῆς ἀπόρριψης, ποῦ, σημειωτέον, δὲν κατάφερε νὰ ἐπενεργήσῃ καθ' ὀλοκληρία ἀποτρεπτικά σὲν ομηρικό ἔργο, τὸ ποῖο συνέχισε νὰ λειτουργεῖ ὡς κύριο μορφωτικὸ ἐργαλεῖο σὲν κοινὴ τῶν κλασικῶν χρόνων; Ἀσφαλῶς ἡ ἀπάντηση οφείλει νὰ ἐντοπιστεῖ σὲν ἴδια αὐτὴ ἰδιαιτερότητα τῶν συνθηκῶν μέσα σὲν ποῖες ἐκστομίζονται προγραμματικά οἱ μομφές ἐναντίον τῆς ομηρικῆς καὶ οδυσσειακῆς «αυθεντίας». Ἀφενὸς δηλαδὴ οφείλει νὰ συνδεθεῖ ἡ ομηρικὴ ἀμφισβήτηση με τὶς καινοφανεῖς ἀπόψεις ἠθικῆς τῆς ἐποχῆς, μνημένης πλέον σὲν ἀναπτυσσόμενες διδασκαλίες τῶν Πυθαγόρα, Ξενοφάνη ἢ ἴσως καὶ τῶν

<sup>139</sup> Γύρω στα 420 π.Χ., πρβλ. «Ἐπὲρ Παλαμῆδους Ἀπολογία» σὲν: *Die Vorsokratiker* (φιλολ. ἐπιμ. Diels, Kranz), Δουβλίνο, Ζυρίχη <sup>16</sup>1966.

<sup>140</sup> «Ὁδυσσεύς ἢ κατὰ Παλαμῆδους προδοσίας», σὲν: *Artium Scriptores* (φιλολ. ἐπιμ. L. Rademacher), Βιέννη 1951.

<sup>141</sup> Περισσότερα στοιχεῖα γιὰ τὸν κυνικὸ Ἀντισθένη καὶ τὸν τρόπο ἐρμηνείας τοῦ Οδυσσεά, βλ. Stanford, *ὁ.π.*, σ. 98 κ.ε.

Ορφικών.<sup>142</sup> Αφετέρου, θα πρέπει να συσχετιστεί η αρνητική ιδεολογική φόρτιση του τρωικού ήρωα με τη βαθύτατη κρίση του κόσμου της «πόλεως» και τις ιστορικές αλλαγές της τύχης της Αθήνας. Ιδιαίτερα με την ανάπτυξη φαινομένων πολιτικής παθογένειας ανάγεται η πολιτική επιτυχία σε συνώνυμο της ηθικής κατάπτωσης, έτσι ώστε να εκσφενδονίζεται ο κατεξοχόν «homo politicus» της αρχαϊκής περιόδου στο αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα της νέας πολιτικής παρακμής και «να παραλληλίζονται τα θύματα πολιτικών δολοπλοκίων με ευγενείς ήρωες όπως τον Αίαντα, τον Παλαμήδη ή και τον Φιλοκτήτη».<sup>143</sup> Ασφαλώς, όπως έγινε ήδη αντιληπτό, η αρνητική συμβολοποίηση, στην οποία αρέσκεται η καλλιτεχνική δημιουργία, μαγνητίζεται κυρίως από το μύθο του πολιτικού Οδυσσέα της *Ιλιάδας* διότι αυτός βρίσκεται σε βαθύτερη συνήχηση με τα ιστορικά συμφραζόμενα αφήνοντας παράμερα την πλευρά του πολύπαθου.

Η πλευρά αυτή δεν είχε μείνει ασφαλώς χωρίς αναφορά, αλλά είχε χυθεί σε λογοτεχνικά καλούπια που πιστοποιούσαν –ήδη στον έκτο προχριστιανικό αιώνα– μια σημαντική διεύρυνση του μύθου: ο Ευγάμμων από την Κυρήνη είχε καταθέσει την *Τηλεγονία*, μια συνέχεια της *Οδύσσειας*, η οποία τελείωνε με το θάνατο του Οδυσσέα από το χέρι του Τηλεγόνου, γιου του Ιθακήσιου βασιλιά και της Κίρκης.<sup>144</sup> Αν και παραμένει ανεξακριβωτο εάν το υλικό κυοφορείται στην προομηρική παράδοση ή εάν αποτελεί γνήσια σύνθεση, σίγουρα, ωστόσο, θα στρατευθεί μελλοντικά για να υπηρετήσει μια πολιτική λειτουργία: αυτή της ιστορικοποίησης του μύθου ή της μυθοποίησης της ιστορίας. Από την πόλη Tusculum δηλαδή, την οποία ιδρύει αυτός ο δεύτερος γιος, πρόκειται να αγάγει την καταγωγή της η οικογένεια του Τιβέριου ανεγείροντας υπέρθεν τα αυτοκρατορικά της θεμέλια.<sup>145</sup>

Ο ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ.– Η πλευρά του πολύπαθου και όχι τόσο του πολιτικού Οδυσσέα θα πρωτοστατήσει, πάντως, στην αποκατάσταση του κλονισμένου (ομηρικού και οδυσσειακού) κύρους, όταν η αλληγορική δηλαδή ερμηνεία εγκαινιάσει έναν άλλο θεσμό ανάγνωσης, ο οποίος πρόκειται να καθορίσει μελλοντικά ερμηνευτικά εγχειρήματα, όπως αυτά των Erasmus ή και Winckelmann. Η αλληγορική εξήγηση που κινητοποιείται αρχικά προς υπεράσπιση του Ομήρου είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από τον εκ Ρηγίου Θεαγένη, κατά τον έκτο προχριστιανικό αιώνα, και χαρακτήριζε μια προσπάθεια που είχε θέσει ως στόχο

<sup>142</sup> Υπό το πρίσμα αυτών μπορεί να ερμηνευτεί ικανοποιητικά η θετική και εφιαλτική αντίστοιχα παρουσίαση των μυθοπλαστικών προσώπων Παλαμήδη-Οδυσσέα.

<sup>143</sup> Βλ. Ζωγράφου-Λύρα, *ό.π.*, σ. 101.

<sup>144</sup> Κατόπιν του έργου αυτού άρχισε να γίνεται λόγος για τα διάφορα τέκνα του Οδυσσέα και να αναδύονται ποικίλες «θεωρίες» καταγωγής. Ας αναφερθεί, σε αυτό το σημείο, μόνο ενδεικτικά ότι ο γιος λ.χ. του Οδυσσέα και της Κίρκης, Λατίνος, θεωρήθηκε και ο επώνυμος ιδρυτής της λατινικής φυλής, ενώ ο Αθηναίος ρήτορας Ανδοκίδης υποστήριζε ότι κατάγεται απευθείας από τον Τηλέγονο.

<sup>145</sup> Για ιδεολογικούς-πολιτικούς λόγους θα φιλοτεχνηθεί, άλλωστε, και το σπήλαιο της Sperlonga με γλυπτές αναπαραστάσεις των θαλασσινών περιπετειών του «διάσημου προγόνου» Οδυσσέα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η επίδραση που άσκησαν οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, ιδιαίτερα αισθητή στο γλυπτό της Σκύλας.

της την ανακάλυψη της «ύπνοιας», του κρυμμένου (και αντικειμενικού) δηλαδή νοήματος του ομηρικού κειμένου διασώζοντας την αυθεντία του κανόνα από τις υποκειμενικές αυθαιρεσίες. Επιπλέον, αυτός ο τρόπος ερμηνείας θα συμμειχθεί με φιλοσοφικά ρεύματα –του Κυνισμού και του Στωικισμού– που χαιρέτιζαν στον Οδυσσέα το σοφό και παραλλήλιζαν το ομηρικό έργο με έναν καθρέφτη αρετής και δικαιοσύνης. Από τη διασταύρωση λοιπόν θα καρποφορήσουν ποικιλόσχημα ερμηνευτικά αποτελέσματα που θα καθορίσουν για πολλούς αιώνες ένα θεμελιώδη τρόπο ερμηνείας του οδυσσειακού μύθου, ιδιαίτερα προσφιλή τόσο στην ύστερη αρχαιότητα όσο και στον ύστερο μεσαίωνα, χωρίς, ωστόσο, κάποτε να αποφεύγονται και οι υπερβολές. Πάντως, η αλληγορία θα σταθεί τόσο ισχυρή, ώστε θα συνδέσει διαπερνώντας τόπους και χρόνους αναρίθμητες λογοτεχνικές ερμηνείες αλλά και διασκευές αντικρίζοντας στις οδυσσειακές περιπλανήσεις περιπέτειες του νου και της ψυχής: την ερμηνευτική προσέγγιση του Ζήνωνα, ιδρυτή της σχολής των Στωικών, ο οποίος αντίκριζε στην *Οδύσεια* το στωικό ταξίδι ενός προσκυνητή,<sup>146</sup> αλλά και αυτή του Επίκτητου που χαιρέτιζε τον ομηρικό ήρωα ως τον κατεξοχήν στωικό πολίτη του κόσμου (και επέδρασε δραστικά στην οπτική του Πλουτάρχου και Μάρκου Αυρήλιου)· την εκδοχή του Κικέρωνα, ο οποίος ανέγνωσε αλληγορικά το επεισόδιο των Σειρήνων ερμηνεύοντας τη σκηνή ως τον πειρασμό του Οδυσσέα για απόκτηση περισσότερης γνώσης<sup>147</sup> μέχρι και τις κατεξοχήν *Ομηρικές Αλληγορίες* του Ηρακλείτου που υποστήριζε ότι η ομηρική πρόθεση χρησιμοποίησε το χαρακτήρα του Οδυσσέα ως «μέσο της ανθρώπινης αρετής» για να μεταδώσει τη φιλοσοφία της<sup>148</sup> την αναδυόμενη χριστιανική θρησκεία, η οποία θα επιστρατεύσει ιδιαίτερα τον «αλληγορικό» μύθο της

---

<sup>146</sup> Ο Ζήνων, ιδρυτής της σχολής των Στωικών φιλοσόφων γύρω στο 300 π.Χ., τόνιζε αδιάλειπτα την ηθική αξία των ομηρικών ποιημάτων και συνέθεσε ένα σχόλιο υποστηρίζοντας τον Όμηρο έναντι των επικριτών του. Δυστυχώς, δεν μας έχει διασωθεί καμιά μαρτυρία από το θαυμασμό που έτρεφε ο φιλόσοφος απέναντι στον Οδυσσέα, αλλά συχνά εικάζεται, λόγω χάρη από τον Stanford, ότι δική του επίδραση είναι η εικόνα του ήρωα ως «*homo viator*» στους μεταγενέστερους στωικούς φιλοσόφους (Stanford, *ό.π.*, σ. 121 κ.ε.). Πάντως, ένα ωραίοτατο παράδειγμα στωικής-αλληγορικής ερμηνείας αποτελεί το παρακάτω χωρίο κάποιου ανώνυμου: «'Οδυσσέα μὲν οἰόμεθα εἶναι τὸν ἡγεμόνα νοῦν τῆς ψυχῆς, ἑταίρους δὲ τοὺς λογισμοὺς καὶ τὰς συμφύτους δυνάμεις...Κίρκην δὲ καταγοητεύουσαν καὶ τὰς μορφάς ἄλλοιοῦσαν τοῦ λογιστικοῦ ἀξιώματος τὴν φαυλὴν καὶ ἀλόγιστον ἡδονήν». Βλ. «Anonymus, De Ulixis Erroribus», στο: *Sriptores Poeticae Historiae Graeci* (φιολ. επιμ. Antonius Westermann) Braunschweig, 1843, σ. 334 κ.ε.

<sup>147</sup> Βλ. την επιστολή *De Finibus*, 5, 18, 49 καθώς και τα *Letterae humaniones* και *De officiis* I, 31,113, όπου αναφέρεται εγκωμιαστικά για τον Οδυσσέα.

<sup>148</sup> Εάν κανείς εξετάσει προσεκτικά την Οδύσεια, σημειώνει ο Ηράκλειτος, θα διαπιστώσει ότι, το μεγαλύτερο μέρος της, αποτελεί αλληγορία. Έτσι οι περιπέτειες του ήρωα παραπέμπουν σε ένα άλλο κρυφό νόημα: οι Λωτοφάγοι αντιπροσωπεύουν τον πειρασμό του εξωτικού φαγητού, οι Κύκλωπες την απειλή του πρωτόγονου θυμού, ενώ το ταξίδι στον Κάτω Κόσμο αποτελεί αλληγορία της ετοιμότητας της ευφύιας να κατέβει ακόμη και στον Άδη, προκειμένου να αποκαλύψει τα μυστικά. Αλλά και το πολυμήχανο δίδυμο Αθηνάς-Οδυσσέα αντιμετώπιστηκε από αυτόν αλληγορικά και υποστηρίχθηκε ότι η επινόηση της Αθηνάς από τον Όμηρο είχε ως στόχο να παρουσιάσει τη δύναμη της θεϊκής σοφίας στην καθοδήγηση και έλεγχο της ανθρώπινης ζωής. Βλ. Stanford, *ό.π.*, σ. 126.



*Οδύσσειας* για να αναγείρει το δικό της νέο, έως και τα *Ομηρικά* του βυζαντινού Ιωάννη Τζέτζη,<sup>149</sup> μέχρι και το ισπανικό θέατρο του 16<sup>ου</sup> αιώνα κτλ.

Η σημαντική αποκατάσταση αμφοτέρων, Ομήρου και Οδυσσέα, επρόκειτο να έρθει από έναν δεδηλωμένο εχθρό των αρχαίων ελληνικών μύθων, από τον χριστιανισμό, στην κοσμοθεωρία του οποίου ήταν νωπά ακόμη τα ίχνη του στωικισμού αλλά και έκδηλη η φιλοσοφία του Κυνισμού με την περιφρόνηση των γήινων αγαθών. Και τούτο διότι η χριστιανική λογοτεχνία –με πλατωνικό λεξιλόγιο– «επαναπροσδιορίζει» τον Όμηρο ανακαλύπτοντας στο πρόσωπο του το σοφό δάσκαλο, τον πρώτο διαμεσολαβητή της Θείας Αποκάλυψης που, αν και τυφλός, αντίκρισε το επερχόμενο μήνυμα του Λόγου,<sup>150</sup> ενώ βρίσκει στην *Οδύσσεια*, σε αυτόν «τον ύμνο της αρετής»,<sup>151</sup> το κατάλληλο αγωγό για να διοχετεύσει το διδακτικό της τόνο. Με δυο λόγια, η πρώιμη χριστιανική λογοτεχνία οικειοποιείται τις περιπέτειες του «sapiens Ithacus» και την αλληγορική ερμηνεία, προκειμένου να εγκαθιδρύσει το περιεχόμενο της νέας της θρησκείας: προκειμένου να τη «μυθοποιήσει» και να τη «μεταβάλλει σε οικουμενική φυσική κατάσταση» βάσει ανάλογων ιδεολογικών μηχανισμών, τους οποίους ο Roland Barthes φώτισε στις *Μυθολογίες* του.<sup>152</sup> Μυθικοί τόποι μεταγράφονται τώρα συντονισμένα σε χριστιανικά ιδεολογήματα και βρισκόμαστε εν όψει ενός από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα καθιέρωσης της ιδεολογίας μέσω του μύθου.

Έτσι, η νεοσύστατη εκκλησία, «οὐρανοδρομοῦσα καὶ οὐριοδρομοῦσα», παραβάλλεται με εκείνο το μυθικό καράβι<sup>153</sup> που χειμάζεται ανάμεσα στη θάλασσα του κόσμου και στο λιμάνι της αιωνιότητας, ενώ ο μυθικός νόστος μετατρέπεται σε νοσταλγία για την ουράνια πατρίδα. Και, ασφαλώς, το νέο πλήρωμα έχοντας συνειδητά ενστερνιστεί τη μοίρα του αρχαίου ταξιδευτή και τη δραματική του πορεία, δεν πρέπει να ενδώσει στον κοσμικό πόθο και στη «συνήθεια»: «πλέουμε προς την πατρίδα και πρέπει με κλειστά αυτιά να περάσουμε τα θανατηφόρα τραγούδια των Σειρήνων».<sup>154</sup> Προκειμένου, μάλιστα, να καταδειχτεί ότι η

---

<sup>149</sup> πρβλ. τους στίχους του: «Τὸ δ' ἄλληγορικώτερον περὶ κοσμογενείας/τοῦτο προεῖπεν Ὅμηρος οὐρανοδρόμοις λόγοις/Αὐτὸς δὲ ὑπεφύτευσε γράφων ἄλληγορίας», στο: «Ιωάννης Τζέτζης, Scripta Lib. V. c. XXXVIII» στην: *Bibliotheca graeca* VII (φιολ. επιμ. J.A. Fabricius), Χίλντεσχάιμ, 1966. Επίσης για την ομηρογνωσία του Βυζαντίου βλ. Αγνή Βασιλικοπούλου, *Η Αναγέννησις των Γραμμάτων κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα εις τὸ Βυζάντιον καὶ ὁ Ὅμηρος*, Εθνικὸν καὶ Καποδιστριακὸν Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1971-1972.

<sup>150</sup> Ιδιαίτερα διαδεδομένη στους χριστιανούς της πρώιμης περιόδου υπήρξε η άποψη ότι ο Όμηρος είχε επισκεφτεί την Αίγυπτο και γνώριζε τα έργα των Προφητών (για τούτο φαίνεται ν' ακολουθεί στην *Οδύσσεια* αρκετά σημεία της Αγίας Γραφής). Για την πρόσληψη του οδυσσειακού μύθου από τους Πατέρες της Εκκλησίας πρβλ. την πλούσια σε στοιχεία μελέτη του Hugo Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Herder Spectrum, Φράμπουργκ 1984.

<sup>151</sup> Βλ. την επιστολή του Μεγάλου Βασιλείου *Ad Adolescentes* 4, PG 31, 572B παρατίθεται από τον Rahner, *ό.π.*, σ. 284.

<sup>152</sup> Roland Barthes, *Μυθολογίες-Μάθημα*, *ό.π.*, σ. 49.

<sup>153</sup> Ο Ιππόλυτος υπήρξε ο πρώτος που χρησιμοποίησε αυτή τη μεταφορά: «θάλασσα δέ ἐστὶν ὁ κόσμος, ἐν ᾧ ἡ ἐκκλησία ὡς ναῦς ἐν πελάγει χειμάζεται μὲν ἀλλὰ οὐκ ἀπόλλυται», παρατίθεται από τον Rahner, *ό.π.*, σ. 295.

<sup>154</sup> Ιερώνυμος παρατίθεται από το Rahner, *ό.π.*, σ. 300.

πραγματική σοφία στέκεται αδιάφορη προς τις εγκόσμιες δυνάμεις γίνεται δημοφιλής μια καταχρηστική ετυμολογία της λατινικής εκδοχής του ονόματος του μυθικού ήρωα: το *Ulixes* ερμηνεύεται σε χριστιανικά συμφραζόμενα ως «όλων ξένος».<sup>155</sup> Πάντως, η αφομοίωση και η αλληγορική ανάγνωση του οδυσσειακού μύθου από τη χριστιανική λογοτεχνία θα κορυφωθεί κυρίως στο σφετερισμό της σκηνης των Σειρήνων, αφού για τη θεολογική εξήγηση στάθηκαν ιδιαίτερα καθοριστικά δύο σημεία από τη γνωστή περιπέτεια: καταρχάς ότι τα φτερωτά όντα παρείχαν, σύμφωνα με την παράδοση, ήχο και γνώση (ήδη ο Οβίδιος έκανε λόγο για «doctae Sirenes»)<sup>156</sup> καθώς και η λύση που δόθηκε από τον ήρωα.<sup>157</sup> Ειδικότερα, η μορφή των γλυκόλαλων μορφών και το ανθισμένο τους λιβάδι εκτινάσσεται αρχικά σε κατεξοχήν αλληγορία της ελληνικής σοφίας και πολιτισμού εν γένει (‘Ελληνικών δεισιδαιμονίας οί διδάσκαλοι, ποιηταί τε καί λαογράφοι),<sup>158</sup> στο ρυθμό και τη μελωδία των οποίων ο χριστιανός πρέπει να «κωφεύσει» (με ομηρικό κερύ!), προκειμένου να κερδίσει τη θεϊκή πατρίδα.<sup>159</sup> Σύντομα, ωστόσο, το σύμβολο αυτό υποχωρεί –ιδιαίτερα, όταν η νέα θρησκεία έχει πλέον εγκαθιδρυθεί και ο κίνδυνος της αρχαίας γνώσης έχει κάπως υποχωρήσει– για να μετασχηματισθεί προς μιαν άλλη κατεύθυνση: η «ηδεία φωνή» και το «λιγυρό άσμα» των Σειρήνων προσωποποιεί τον κίνδυνο των αιρετικών διδασκαλιών που ο σοφός «Οδυσσεάς» οφείλει ομοίως να προσπεράσει.<sup>160</sup> Αλλά και η εικόνα του προσδεμένου στο κατάρτι Οδυσσεά και το μέγεθος της δοκιμασίας του δεν θα ξεφύγει από τη νέα μοίρα που επιφυλάσσει ο χριστιανικός χειρισμός του μύθου. Ακολούθως, παραβάλλει η χριστιανική λογοτεχνία τη στάση του ήρωα με τη σταυρική θυσία, την αντένα του карабиού με το κατεξοχήν σύμβολο του

<sup>155</sup> Η ετυμολογία του Fulgentius στάθηκε γι’ αυτό καθοριστική: «omnium peregrinus, et quia sapientia ab omnibus mundi rebus peregrina est, ideo astutior Ulixes dictus est», από το: *Fabulae sec. Philosophiam moraliter expositae* II, παρατίθεται από τον Rahner, *ό.π.*, σ. 289.

<sup>156</sup> Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, V 535.

<sup>157</sup> Ταυτόχρονα, δεν έχει παύσει ουσιαστικά ποτέ να ταυτίζει η χριστιανική ηθικολογία τις μυθικές μορφές με «τάς άπολαυστικές ήδονάς» (πρβλ. την επιστολή του Συνέσιου: «ήκουσα δέ τοῦ τῶν σοφῶν καί ἀλληγοροῦντος τόν μύθον. Σειρήνας γάρ αὐτάς αἰνίττεσθαι τάς άπολαυστικές ήδονάς») ή ακόμη να συνδέει το μοτίβο με την όλο θέλγητρα γυναικεία φύση που πρέπει να αποφεύγει ο μοναχός (πρβλ. το ποίημα ενός άγνωστου μοναχού: *Sirenae quoque dulces / blande dira sonantes / carmen carmine laedunt / cantu cantibus*. Αυτές οι γλυκές Σειρήνες / που κολακεύοντας πληροφορούν το φοβερό / με μπερδεύουν επειδή μου τραγουδούν / και εμποδίζουν το άσμα μου με τα τραγούδια τους). Παρατίθεται από τον Rahner, *ό.π.*, σ. 244.

<sup>158</sup> Κύριλλος από την Αλεξάνδρεια παρατίθεται στο: Hugo Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Müller, Σάλτσμπουργκ 1964, σ. 257.

<sup>159</sup> Βλ. Κλήμης ο Αλεξανδρεύς, *Στρώματα* (VI, II 89,1), παρατίθεται από τον Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, *ό.π.*, σ. 281.

<sup>160</sup> βλ. τις παραινέσεις του Ιπόλυτου: «Πελάγει κλυδωνιζομένω υπό βίας άνέμων έοικότα όρώντας τὰ τῶν αίρετικῶν δόγματα έρχῆν τούς άκροατάς παραπλεῖν έπιζητούντας τόν εὔδιον λιμένα. Τό γάρ τοιοῦτον πέλαγος έστι καί θηριώδες καί δύσβατον, ώς ειπεῖν τό Σικελιωτικόν, έν ζῷ μυθεύεται Κύκλωψ καί Χάρυβδις καί Σκύλλα (έτι δέ καί) τό Σειρήνων όρος». Παρατίθεται από το: Bernhard Paetz, *Kirke und Odysseus. Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*, Βερολίνο 1970, σ. 38.

Εσταυρωμένου, ενώ σχεδόν ίσα, τοποθετεί Οδυσσέα και Χριστό: και οι δύο έχουν πανηγυρικά υπερφαλαγγίσει τους πειρασμούς, και οι δύο αντικρίζουν συνειδητά το θάνατο, προκειμένου να κατακτήσουν την υπέρτατη ελευθερία.<sup>161</sup>

Στο διάστημα που θα ακολουθήσει μέχρι και την πρόμη Αναγέννηση η λογοτεχνία δεν παράγει καμιά αξιοσημείωτη οδυσσειακή διασκευή, αφού, εξάλλου, στη μακρότατη παρένθεση του ευρωπαϊκού μεσαιώνα, στην οποία καλλιεργείται ιδιαίτερα παραποιημένη μια «ρητορική των υφολογικών ειδών»<sup>162</sup>, δεν υπάρχει χώρος για τον Όμηρο παρά μόνο για το Βιργίλιο. Άξια αναφοράς παραμένει μόνο η επιστημονική δραστηριότητα των Βυζαντινών Γραμματικών, η οποία, αν και κάποτε ανθομηρική, διασώζει με ασφάλεια την εικόνα του ομηρικού έργου παρέχοντας σημαντικότερες πληροφορίες για την πορεία του μύθου στην αρχαία ελληνική γραμματεία. Εξάισια, επί παραδείγματι, υπήρξε η συνεισφορά του Ευστάθιου (12<sup>ος</sup> αιώνα) με τις γραμματικές σημειώσεις, την επιστημονική κριτική των αλεξανδρινών φιλολόγων, αλλά και με την ομοίως αλληγορική ερμηνεία. Διότι η αλληγορία παραμένει, όπως ήδη αναφέρθηκε, ο σημαντικότερος τρόπος ερμηνείας του οδυσσειακού μύθου και κορυφώνεται στο έργο του λόγιου Ιωάννη Τζέτζη.<sup>163</sup>

Η ΑΝΑΜΥΘΟΠΟΙΗΣΗ.– Παρά την αδιάλειπτη σχεδόν παρουσία του ομηρικού έργου στην Ανατολή, η Δύση παραμένει στη σκιά του Βιργιλίου, ο οποίος –σε σύγκριση προς τον «Έλληνα»– ενσαρκώνει το κατεξοχήν «πρότυπο» του έπους, όπως είχε κανοναρχήσει, άλλωστε, η λατινική γραμματεία.<sup>164</sup> Αναπόφευκτα λοιπόν μέσα από

---

<sup>161</sup> Ιδιαίτερα στον Ιππόλυτο από τη Ρώμη «(φασί) τόν 'Οδυσσέα κατακρηῶσαι τάς άκοάς τῶν έταίρων, έαυτόν δέ τῶ ξύλῳ προσδήσαντα παραπλεῦσαι άκινδύνως τάς Σειρήνας κατακούσαντα τῆς τούτων ὠδῆς· [...] έαυτόν τῶ ξύλῳ Χριστοῦ προσδήσαντα πιστῶς κατακούσαντα μή ταραχθῆναι, πεποιθότα ὡς προσέφυγkται, καί έστηκέναι ὀρθῶς», ὁ.π., σ. 265.

<sup>162</sup> «Τα τρία «ύψη» της (μετα)κλασικής Αρχαιότητας, το «μεγάλο» ή «υψηλό» (grande/sublime), το «μέτριο» (mediocre) και το «ταπεινό» (humile) συνάφθηκαν, από το 13<sup>ο</sup> αιώνα, πρώτα με τα τρία κύρια έργα του Βιργιλίου («Αινειάδα», «Γεωργικά», «Βουκολικά») και έπειτα με τις τρεις κοινωνικές τάξεις». Βλ. Γιώργος Βελουδής, *Γραμματολογία. Θεωρία λογοτεχνίας*, Αθήνα, Δωδώνη, 1994, σ. 86.

<sup>163</sup> Ο λόγος ασφαλώς είναι για το *Ομηρικά*, τα οποία εισάγουν δύο είδη αλληγορίας: τη «ρητορική» (π.χ. τα ανύπαρkτα τέρατα), η οποία στοχεύει στη δημιουργία θαυμασμού στους αναγνώστες και τη «φυσιολογική ή φυσική» σύμφωνα με την οποία οι θεοί αναλογούν σε αφηρημένες ιδιότητες και κατηγορίες σκέψης. Ο Τζέτζης προσθέτει και μιαν ακόμη αλληγορία, τη «μαθηματική» (ερμηνεία των Θεών ως πλανητών, από τους οποίους εξαρτάται η μοίρα των ανθρώπων). Πρβλ. και την ανάλυση του Finsler, *Homer in der Neuzeit*, ὁ.π.

<sup>164</sup> Η «ανταγωνιστική» παραγωγή και η απόφαση του Βιργιλίου να θέσει ως πρωταγωνιστή του έπους του και ιδρυτή του νέου αυτοκρατορικού βασιλείου τον Αινεία δε θα μείνει χωρίς συνέπειες για την αδιαφιλονίκητη ομηρική «αρχηγία» αλλά και για το μύθο καθ' εαυτό. Διότι ενώ η ιδιότητα του πολύτροπου αποτελούσε στον Όμηρο μεγάλη τέχνη επιβίωσης, φωτίζεται στην *Αινειάδα* αρνητικά, ενώ στο επικό της σύμπαν πλανιέται δυσοίωνα η Πτώση της Τροίας και η συνακόλουθη κατάρρευση του εξάιρετου πολιτισμού της – πτώση η οποία αποδίδεται στο ένα και μοναδικό σημείο «υπεροχής» των Ελλήνων, την απάτη και το δόλο

το Λατίνο περνά και ο δρόμος προς τον όγδοο κύκλο της Κόλασης, τον οποίο επιφυλάσσει στον Οδυσσέα η *Θεία Κωμωδία* του Dante Alighieri, ενός ιδιαίτερα σημαντικού για την έρευνά μας δημιουργού. Διότι ο ιταλός ποιητής αξιοποιώντας διακειμενικά την προφητεία του ομηρικού Τειρεσία –που από τα σκοτάδια της «Νέκυιας» προανήγγειλε ένα δεύτερο ταξίδι του ήρωα μετά την παλιννόστηση στην Ιθάκη–, υλοποιεί στο χριστιανικό του έπος αυτή τη δεύτερη εκκίνηση, η οποία, μολονότι απολήγει άδοξα στο «Inferno», δεν παύει να σηματοδοτεί από τότε μια αλλαγή στην οδυσσειακή παράδοση: τη διεύρυνση της εικόνας του «κεντρομόλου» Οδυσσέα που ονειρεύεται το *νόστιμον ήμαρ* προς τη «φυγόκεντρο» εικόνα του πλάνητα και φιλαπόδημου.

Μέσα σε λίγους μόνο στίχους του Κάντο XXVI<sup>165</sup> θα γίνουν γνωστοί οι λόγοι της καταδίκης από τον ίδιο τον Οδυσσέα, ο οποίος παιδεύεται μαζί με το Διομήδη στον τόπο, όπου καταλήγουν όσοι έχουν διαπράξει σφάλματα κακής θέλησης, αποκλεισμένοι από κάθε εξαγνισμό ή από τη δυνατότητα να αντικρίσουν το παραδείσιο φως. Η «αρχαία φλόγα», απομεινάρι από τον αλλοτινό θαλασσοπόρο, αρχίζει να σαλεύει και πρόκειται να αφηγηθεί στους περιπλανώμενους της Κόλασης, Βιργίλιο και Δάντη, την ιστορία του δεύτερου «*varco folle*», του δεύτερου «απόκοτου ταξιδιού» (ας σημειωθεί, σε αυτό το σημείο, ότι πρόκειται για μια ιστορία, η γένεση της οποίας διόλου δεν είναι εύκολη-απεναντίας, η «γλώσσα της φωτιάς» τραυλίζει, δυσκολεύεται να αρθρώσει, εν ολίγοις, βιώνει μια τραγωδία της γλώσσας<sup>166</sup>). Μετά το «αγκυροβόλημα της επιστροφής» λοιπόν ούτε η «γλύκα της οικογένειας» ούτε «η ευσπλαχνία για το γέρο γονιό» στάθηκαν ικανά να σβήσουν στον ήρωα την ανάγκη για γνώση. Για τούτο σκέφτεται εκ νέου να εφορμήσει στο πέλαγος. Μάλιστα, το αδηφάγο πνεύμα του που φλέγεται από την επιθυμία να συλλέξει εμπειρίες, να γνωρίσει τις ανθρώπινες αρετές δε θα δειλιάσει ούτε μπροστά στα όρια του τότε γνωστού κόσμου που οριοθετούν οι θύρες του Γιβραλτάρ. «Εκεί όπου ο Ηρακλής, ανάστατος για τους ανθρώπους, έθεσε ένα όριο» (*don' Ercule segnò li suoi riguardi, Inf. XXVI, 108*). Αφού ξεσηκώσει ρητορικά τους φοβισμένους, εν όψει του άγνωστου, συντρόφους υπενθυμίζοντας την ποιότητα της ανθρώπινης φύσης, καμωμένης να αναζητά μόνο γνώση και αρετή,<sup>167</sup> βάζει πλώρη για τη γεωγραφική δύση, για εκείνο

---

του «πτολιπόρθιου». Και ακριβώς αυτό αντιδιαστέλλει ο Λατίνος, με καθ' όλα ομηρικό ύφος και δόμηση, στις αρετές του «ευσεβούς» Αινεία που ο ποιητής ακολουθεί από την καταστροφή της φλεγόμενης Τροίας έως και την ίδρυση της νέας πόλης της Ρώμης. Ο Αινείας αποκτά ιδιαίτερα σημασία γιατί δρα στο πλαίσιο μιας θεϊκής εντολής συλλογικής σημασίας, διακρίνεται για «*pietas*», η προσπάθειά του εντάσσεται, εν ολίγοις, σ' ένα ιστορικό σχέδιο. Μέσα από αυτή την οπτική ο Οδυσσέας είναι ο «αντι-Αινείας» και έτσι θα αποκρυσταλλωθεί, όπως θα δούμε στα επόμενα, σε ένα τρίτο έπος, το οποίο θα διαδραματίσει θεμελιώδη ρόλο στη λογοτεχνική παράδοση του μύθου της *Οδύσσειας*, στη *Divina Commedia* (*Θείκη Κωμωδία*) του Dante.

<sup>165</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno* (φιλολ. επιμ. Daniele Mattalia), Bibliotheca universale rizzoli, Μιλάνο <sup>6</sup>1993.

<sup>166</sup> Pietro, Boitani, *L' ombra di Ulisse*, ό.π., σ. 45.

<sup>167</sup> «Considerate la vostra semenza: fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e conoscenza» (Canto, XXVI, 118-120) («το ευγενικό σας σπέρμα μην προδώστε· σεις δεν πλαστήκατε σα ζα να ζείτε· μα γνώση και αρετή να ακολουθάτε!», ελλ. μετάφραση από το

τον τόπο «sanza gente» (Inf. XXVI, 117). Ενώ όμως ετοιμάζεται να διαβεί το θαλασσινό μονοπάτι που οδηγεί στο Νέο Κόσμο, θα προσκρούσει τελικά με το καράβι του στο σύνορο ενός ψηλού βουνού –στο λόφο του Καθαρητρίου– και θα καταποντισθεί.

Αλλά γιατί ο ιταλός ποιητής, ο οποίος δεδηλωμένα θαυμάζει και τον Όμηρο<sup>168</sup> αλλά και κάθε «διανοητική ενέργεια ή δράση που οδηγεί τον άνθρωπο διαρκώς σε όλο και μεγαλύτερα ύψη»<sup>169</sup> επιφυλάσσει ένα τέτοιο πεπρωμένο στο μυθικό ήρωα; Γιατί το ανήσυχο πνεύμα του Δάντη, ενώ πρέπει να έχει γευθεί ένα ανάλογο πάθος για γνώση από τους χώρους της φιλοσοφίας και της ακμάζουσας επιστήμης, ενώ έχει θέσει ως στόχο της δημιουργίας του μια ποίηση που αποτελεί ταυτόχρονα επιστήμη, θρησκεία, πολιτική και αίσθημα, καταδικάζει αυτή τη σχεδόν ανθρωπολογική αποστολή;<sup>170</sup> Η απάντηση ασφαλώς για την «καταδικαστική προσαρμογή» του Οδυσσέα οφείλει να ανιχνευθεί, στο μεγαλύτερο τουλάχιστον μέρος της, στο πεδίο θεματικής της σύγχρονης θεολογίας χωρίς, ωστόσο, να εξαντλείται μόνο σε αυτό το πλαίσιο ερμηνευτικής πιθανότητας. Πράγματι, η δράση του Οδυσσέα αξιολογείται μέσα από τη χριστιανική «pietas», σύμφωνα με την οποία η χωρίς όρια διάθεση για γνώση και ανακάλυψη της «ουσίας των πραγμάτων» αγγίζει τη «superbia» και, ειδικότερα, γίνεται αντιληπτή μέσα από τη διδασκαλία του Αγίου Αυγουστίνου που την υπαγορεύει. Η άμετρη δηλαδή δίψα για γνώση, η οποία αποτέλεσε «ύβρη» απέναντι στο Θείο και υπήρξε ο σημαντικότερος λόγος απώλειας του Παραδείσου από τους προπάτορες, δεν είναι απλώς συγκρίσιμη με αυτή του ήρωα αλλά αποτελεί επανάληψη του προπατορικού αμαρτήματος. Ο Οδυσσέας του Δάντη είναι ο νέος Αδάμ. Όχι μόνο επειδή παραβιάζει τα όρια του τότε γνωστού κόσμου, όχι μόνο γιατί θέλει υποχρεωτικά να δοκιμάσει από τον καρπό της γνώσης, αλλά «επειδή μιλά με την ίδια αποπλανητική ρητορική τέχνη στους συντρόφους όπως ο εωσφορικός όφις στην Εύα,

---

Νίκο Καζαντζάκη, στο: Δάντης, *Η Θεία Κωμωδία. Η Κόλαση*, μτφρ. Ν. Καζαντζάκης, Εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη, Αθήνα 1992.

<sup>168</sup> Μπορεί να υποστηριχθεί πλέον, με σχετική βεβαιότητα, ότι ο Dante δε γνώριζε απευθείας το ομηρικό έργο και ότι τα έξι παραθέματα στο ποίημά του προέρχονται μάλλον από λατινικές πηγές, πιθανώς, από την «Ars Poetica» του Οράτιου. Πάντως, δεδηλωμένος παραμένει ο θαυμασμός προς τον εξάισιο Έλληνα, πρβλ. τους στίχους: «Di quel signor' dell' altissimo canto/ Che sonra gli altri com' aquila vola» (Inferno IV, 95-96) («του αφέντη που κυβερνάει το ανώτατο τραγούδι, που σαν αϊτός πετάει πιο πάνω απ' όλα»).

<sup>169</sup> Giulio Bertoni, «Ulisse nella *Divina Commedia* e nei poeti moderni», στο: *Arcadia: Accademia letteraria Italiana*, Vol. V-VI. Atti dell' Accademia degli Arcadi e scritti dei soci, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1931, σ. 27.

<sup>170</sup> Για τις υψηλές λογοτεχνικές αξιώσεις της δημιουργίας του Δάντη πρβλ. επίσης την οξυδερκή παρατήρηση του Auerbach: «Εδώ ωστόσο δεν θα μπορούσε ποτέ να γίνει λόγος για αφέλεια ή για περιορισμένη αξίωση: οι ποικίλες φανερές διατυπώσεις του Δάντη, όλες εκείνες οι αναφορές στο πρότυπο του Βιργιλίου, οι εκκλήσεις στις Μούσες, στον Απόλλωνα και το Θεό, η αναδυόμενη, σε πολλά σημεία, δραματική και γεμάτη ένταση σχέση προς την ίδια τη δημιουργία και, προπαντός, ο τόνος σε κάθε αράδα του έργου καταμαρτυρούν την ύψιστη αξίωση» Βλ. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke Verlag, Βέρνη<sup>2</sup>1959, σ. 178.

υποσχόμενος τη σοφία που θα οδηγήσει τον άνθρωπο στο επίπεδο του Θείου». <sup>171</sup> Η πράξη του Οδυσσέα λοιπόν είναι άξια κολασμού διότι συνταράσσει τη θεϊκή τάξη· διότι συνιστά «trapassar del segno» («υπέρβαση του σημείου», *Par. XXVI, 117*)· διότι η νέα περιπέτεια προσκρούει στο θεϊκό νόμο τη στιγμή που ετοιμάζεται να τον υπερβεί, τη στιγμή που πάει να συντελεστεί –για να δανειστούμε τα λόγια του Auerbach– «η έκλειψη της εικόνας του Θεού από την εικόνα του ανθρώπου». <sup>172</sup>

Ταυτόχρονα, δεν πρέπει να μείνει εκτός θεώρησης και μια άλλη ερμηνεία. Δεν αποκλείεται δηλαδή διόλου ο καινοφανής αυτός τρόπος παρουσίασης του Οδυσσέα –ως φιλαπόδημου στο όνομα της γνώσης– να αποτελεί αυτοαναφορικό σχόλιο της ίδιας της δαντικής τέχνης, η οποία έχοντας συλλέξει στον εγκυκλοπαιδικό της κόσμο συγκαιρινούς του ποιητή, αιρετικούς πάπες και σύγχρονες ιστορικές μορφές «να φοβάται, έως ένα τουλάχιστον σημείο, και την τιμωρία του Οδυσσέα», όπως σημειώνει εύστοχα ο Borges. <sup>173</sup> Όντως, η «ταύτιση» του Οδυσσέα και του Δάντη, όπως εγκαθιδρύεται μέσω μιας λεκτικής συγγένειας, είναι απαραγνώριστη για τον προσεκτικό αναγνώστη που, παρά τον όγκο της *Θεϊκής Κωμωδίας*, διατηρεί το καθαρό βλέμμα της συγκριτικής οπτικής. <sup>174</sup> Με άλλα λόγια, εάν ο Οδυσσέας συνταράσσεται από τη λαχτάρα να γίνει «έμπειρος του κόσμου» («esperto del mondo»), την αναζήτηση αυτής της ίδιας «τέλειας

---

<sup>171</sup> Aleide Assmann, «Odysseus und der Mythos der Moderne. Heroisches Selbst-Behauptungswissen und weisheitliches Selbstbegrenzungswissen», στο: Gotthard Fuchs (επιμ.), *Lange Irrfahrt – Große Heimkehr*, Knecht, Φρανκφούρτη 1994, σ. 103-122.

<sup>172</sup> Βλ. Erich Auerbach, *ό.π.*, σ. 193.

<sup>173</sup> Jorge Luis Borges, *Gesammelte Werke. Die letzte Reise des Odysseus. Essays 1980-1982* (φιλόλ. επιμ., μτφρ. Gisbert Haefs), Carl Hanser Verlag, Βιέννη-Μόναχο 1987, σ. 156. Μια παρόμοια θέση υποστηρίζει και ο Bertoni, όταν σημειώνει ότι «[...] πρόκειται για μια φιγούρα [εννοεί τον Οδυσσέα], η οποία ζει στον εσώτερο ρυθμό της δαντικής σκέψης και αναπαριστά την τέχνη του Δάντη σε ό,τι πιο χαρακτηριστικό και ουσιαστικό της» («è una figura, che vive del ritmo integrale del pensiero dantesco e che sta a rappresentare l' arte di Dante in ciò che ha di caratteristico e di essenziale»). Βλ. Bertoni, *ό.π.*, σ. 27. Ο Bertoni, μάλιστα, υποστηρίζει ότι ο Δάντης, ως γνήσιο τέκνο της πρώιμης αναγέννησης και όντας ιδιαίτερα ευαίσθητοποιημένος σε ζητήματα ανθρωπίνων δικαιωμάτων, αυτονομίας της βούλησης ή ακόμη και ανθρωπίνων αρετών, όπως το πάθος, η δίψα για γνώση, «πίεστηκε» προς μια τέτοια απόφαση καταδίκης: «αυτός δοκιμάζοντας αισθήματα σεβασμού απέναντι στην παράδοση και την αυθεντία όφειλε να δείξει την απάρεσκειά του και να καταδικάσει» («egli rispettoso della tradizione e dell' autorità, dovesse disapprovare e condannare»). *Ο.π.*, σ. 21.

<sup>174</sup> Ενδιαφέρουσα είναι και η ανάγνωση του δαντικού επεισοδίου από τον Σεφέρη για τον οποίο, ωστόσο, δεν υφίσταται ταύτιση μεταξύ ποιητή και Οδυσσέα, βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκίμες, Δεύτερος Τόμος (1948-1971)*, Αθήνα, Ίκαρος, <sup>5</sup>1984, σ. 249-282. Αντιθέτως, στην άκρως ενδιαφέρουσα μελέτη του Karlheinz Stierle υποστηρίζεται ότι η ταύτιση Οδυσσέα-δημιουργού διαπερνά διακριτικά όλο τον κάθετο άξονα που στηρίζει τη *Θεία Κωμωδία* – από το κέντρο της γης, στο οποίο είναι αλυσοδεμένος ο Βελζεβούλ έως και τον Παράδεισο– και βρίσκει την κορύφωσή του στη μεταφορά που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο ποιητής, όταν αναφωνεί: «L' acqua ch' io prendo gia mai non si corse» (*Paradiso. II, 7*) («στο νερό που εγώ ταξιδεύω δεν το έχει περάσει κανένας»). Στο: Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, Βιέννη, Carl Hanser Verlag, 2003, ιδιαίτερα σ. 34-41.

εμπειρίας» («per dar lui esperienza piena») εξομολογείται, λίγους στίχους παρακάτω, πάντα από το φοβερό τόπο της κόλασης, ο ίδιος ο δημιουργός. Ας μη λησμονούμε, άλλωστε, ότι το ίδιο το επεισόδιο αποτελεί, στην πραγματικότητα, το ενυπόστατο παράδειγμα υπέρβασης του επιστημονικού μεσαιωνικού μοντέλου: «σπάει τα όρια του κλειστού του κόσμου και ανάγει τον Οδυσσέα σε νέο πολιτισμικό παράδειγμα».<sup>175</sup>

Εάν όμως η διανοητική ανησυχία του Οδυσσέα αποτελεί βαρύτερη αμαρτία κατά το μεσαίωνα και μέσα στη φριχτή κόλαση μέλλουν να ναυαγήσουν και άλλα οδυσσειακά ταξίδια (για παράδειγμα ο φιλομαθής Οδυσσέας του Άγγλου J. Gower στο *Confessio Amantis* (1390) που αγγίζει τη δαιμονολατρία και τη μαγεία και γι' αυτό θα οδηγηθεί στην καταστροφή), η μεταστροφή δε θα αργήσει να έλθει. Ήδη με την Αναγέννηση η διάθεση για γνώση παύει να αποτελεί θεολογική απαγόρευση και μεταγράφεται σε ανθρωπολογική εντολή· η περιέργεια που εμφυσά ο Δάντης στον Οδυσσέα γίνεται επιταγή για το νέο τύπο ανθρώπου. Εξάλλου, η δαντική μυθοπλασία σε λιγότερο από δυο αιώνες γίνεται *ιστορία* και ο ευρωπαϊκός πολιτισμός υπερβαίνει, χάρη στους θαλασσοπόρους, ένα μεγάλο «τραύμα» (έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι στο εξώφυλλο της *Instauratio Magna* ο Francis Bacon τοποθετεί την εικόνα ενός караβιού που διαπλέει τις Ηράκλειες στήλες, συνοδευόμενη από το μότο: «πολλοί πέρασαν και η επιστήμη θα αυξηθεί»). Δεν γνωρίζουμε, βέβαια, εάν –όπως υποστηρίχτηκε– ο Κολόμβος εμπνεύστηκε το ταξίδι του από το Δάντη· γνωρίζουμε όμως ότι ο Amerigo Vespucci στην αποστολή του 1497, με τη *Θεϊκή Κωμωδία* ανά χειράς, ακολουθεί συνειδητά τον πλου του δαντικού Οδυσσέα και «αναγινώσκει» τη γεωγραφική πραγματικότητα μέσα από το έργο του Ιταλού άλλοτε διορθώνοντάς την και άλλοτε αναγνωρίζοντάς την.<sup>176</sup> Γνωρίζουμε επίσης ότι, εκτός από τη θεαματική διαπλοκή μυθοπλασίας και ιστορίας, από τη δαντική αυτή παραγωγή θα πορευθούν μελλοντικά δημιουργίες, οι οποίες, αντεστραμμένα, πρόκειται να «διορθώσουν» την εκδοχή του Ιταλού αποθεώνοντας την περιπλανώμενη οδυσσειακή φιγούρα με τη φαουστική φύση και θέτοντάς την σε αρμονία με την αισιοδοξία της επιστήμης και την ανακάλυψη νέων κόσμων. Στον Tasso, για παράδειγμα, εντοπίζονται ίχνη του δαντικού προ-κειμένου και το οδυσσειακό ταξίδι συζητείται μέσα από τη συντελεσμένη, στο μεταξύ, «πρόοδο» εκείνων που διέσχισαν τη θάλασσα της φαντασίας του Δάντη.<sup>177</sup> Αλλά και πολύ αργότερα ακόμη, το 1715, το λατινικό έπος του Ubertino Carrara, μέσω της διακειμενικής αναφοράς στον Όμηρο και στο Δάντη, θα συνδέσει τους άθλους του Κολόμβου με αυτούς του Έλληνα θαλασσοπόρου, ενώ η εποχή του μοντερνισμού θα χαιρετίσει την περιπλάνηση ως ύψιστη πνευματική αρχή και χέγγυο για την κατάκτηση της γνώσης (λ.χ. «Ulysses» του Tennyson, 1833).

<sup>175</sup> Βλ. Boitani, *ό.π.*, σ. 63.

<sup>176</sup> Για τη σύνδεση των μεγάλων θαλασσοπόρων αφενός με το δαντικό Οδυσσέα αφετέρου με την προφητεία της *Μήδειας* του Σενέκα, ότι δηλαδή θα έλθει κάποτε η στιγμή που η ατέλειωτη γη θα αποκαλυφθεί και ο οδηγός των Αργοναυτών θα αντικρίσει νέους κόσμους («novos orbis»), βλ. ιδιαιτέρως το κεφάλαιο του Boitani «Naufragio: interpretazione e alterita», *ό.π.*, σ. 41-106.

<sup>177</sup> Βλ. το άρθρο του Karlheinz Stierle, «Die Fiktion als Vorstellung, als Werk und als Schema», στο: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (επιμ.), *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1983, σ. 173-182.

Ο ΔΙΑΦΥΓΩΝ ΜΥΘΟΣ.– Ο μύθος της *Οδύσσειας* (αλλά και το ομηρικό κείμενο) αποτελούσε στο δυτικό Μεσαίωνα μέρος μιας μακρινής και θαμπής λογοτεχνίας και η αποκατάστασή του θα ξεκινήσει, όταν η στροφή των ιταλών ουμανιστών προς τις ελληνικές κλασικές σπουδές σημαίνει και τη μεγάλη ακμή της εκδοτικής δραστηριότητας. Προπαντός, είναι η ευαισθησία του ανθρωπιστή Πετράρχη για τον οποίο ο Όμηρος φαίνεται να αποτελεί ένα είδος «μεγαλόπρεπου αινίγματος» που θα τον κάνει να αναθέσει στον αφιχθέντα από τη βυζαντινή μητρόπολη Leonzio Pilato, λόγιο και προσωπικό φίλο του Βοκκάκιου, γύρω στο 1360, τη μετάφραση της *Οδύσσειας* στα λατινικά. Και ενώ η ποιότητα της μετάφρασης είναι μάλλον αμφίβολη δεν θα κόψει διόλου την πνευματική όρεξη του Φλωρεντινού ποιητή για το «divino ingenio», τον Όμηρο, και θα επιμείνει στην ολοκλήρωση του έργου.<sup>178</sup> Την προεξάρχουσα αυτή, λειψή τελικώς, μεταφραστική προσπάθεια θα ακολουθήσουν και άλλες, οι οποίες –τουλάχιστον στην αρχή– είτε θα κινούνται επιλεκτικά μεταφράζοντας μόνο ένα τμήμα είτε θα παραμένουν ανολοκλήρωτες. Ακολουθώντας, ο κόσμος της *Οδύσσειας* θα συναχθεί αθροιστικά μέσα από ποικίλες μεταφραστικές ασκήσεις. Έτσι, μετά τον Carlo Marsuppini (τον επονομαζόμενο Bruti Aretino), ο οποίος θα παραθέσει αρχικά στην εισαγωγή της μετάφρασης των 58 πρώτων στίχων της *Ιλιάδας* μόνο μια περίληψη της Οδύσσειας (1431), θα μεταφραστεί οριστικά το σύνολο του έργου από τον Francesco Aretino (1458-1460), το διάσημο μαθητή του Lorenzo Valla (η τύχη της *Ιλιάδας*, αν και ακολουθεί σε γενικές γραμμές την ίδια πορεία, φαίνεται να αποτελεί πιο αγαπημένο μεταφραστικό αντικείμενο του κύκλου των νεοφώτιστων<sup>179</sup>).

Η ανακάλυψη, πάντως, των ξεχασμένων ομηρικών κειμένων στην πρωτοστατούσα, στους χώρους των καλών τεχνών και πολιτικής σκέψης, Ιταλία είναι ιδιαίτερα καθοριστική για τη λογοτεχνία γιατί σφυρηλατεί σε δεύτερη γραμμή, μαζί με τους πρωτοπόρους Βιργίλιο και Δάντη, τη μορφή του αναδύομένου χριστιανικού έπους, του ποιητικού δηλαδή είδους που ωριμάζει ιστορικά την εποχή των σταυροφορικών κινήσεων προς ανατολάς, όταν το αίτημα της πολιτικής ενοποίησης είναι ιδιαίτερα αισθητό. Έτσι, μολονότι οι νέες καλλιτεχνικές δημιουργίες σποραδικά ενσωματώνουν εικόνες της δαντικής εκδοχής της *Οδύσσειας* (π.χ. το *Hesperis* του Basini, το *Morgante* του Luigi Pulci, ο *Orlando Furioso* (1516) του Ludovico Ariosto αλλά και, αργότερα, η *Gerusalemme*

---

<sup>178</sup> Πρβλ. «[...] tanta enim mihi litterarum nobilium fames est, ut valde esurientis in morem, qui cosi artificium non requirit, fiendum ex his qualemcumque cibum animae magno cum desiderio expectem» («τόσο μεγάλη είναι η όρεξη που 'χω για τα έργα υψηλού επιπέδου, ώστε ως πεινασμένος, αδιάφορος για τα ραφιναρίσματα του μάγειρα, επιθυμώ αυτή την τροφή της ψυχής – άσχετα από το τελικό αποτέλεσμα»). Από την επιστολή στο Βοκκάκιο: «Ad Johannem Bocacium de familiaribus curis, 18 agosto [1360]», στο: Francesco Petrarca, *Lettere varie e miscellaneae*, (φιλολ. επιμέλεια Alessandro Pancheri), Πάριμα 1994, σ. 338 κ.ε.

<sup>179</sup> Η *Ιλιάδα* φαίνεται γενικά να έλκει περισσότερο το ενδιαφέρον. Ήδη με παπική εντολή του Νικόλαου του V αναλαμβάνουν οι Orazio Romano και Francesco Filelfo τη μετάφραση της. Αργότερα ο Lorenzo Valla (1447) θα μεταφράσει, με εντολή του Πίου II, τις 16 πρώτες ραψωδίες της *Ιλιάδας* και ο μαθητής του Francesco Aretino θα ολοκληρώσει με τις ραψωδίες 17-24 (1442-1446).



*Liberata* του Torquato Tasso) έλκονται περισσότερο από το ιλιαδικό υλικό, το οποίο βρίσκεται σε συνήχηση προς την εξωλογοτεχνική ιστορικότητα. Το περιεχόμενο δηλαδή της νέας χριστιανοεπικής δημιουργίας –παρά τη φανερή εξέλιξη του ηρωικού ιδεώδους («fortitudo et sapientia») που παρουσιάζει– συγγενεύει εκλεκτικά περισσότερο με το ηρωικό πάθος της *Ιλιάδας* και λιγότερο με τη φανταστική-παραμυθιακή διάσταση της *Οδύσσειας*. Για τούτο οι νέοι επικοί ποιητές στυλιζάρουν τους ήρωές τους ως άλλους «Αχιλλείς», αντλούν τις έριδες τους από το ελληνικό στρατόπεδο, κοντολογίς, υιοθετούν σκηνές κατεξοχήν εμπνευσμένες από τη μυθική δεκαετία των Τρωικών.<sup>180</sup>

Ωστόσο, παρά την ευφορία για τα ομηρικά ευρήματα που έφερε στο φως η Αναγέννηση το θέμα της δυσμένειας, στο οποίο είχε περιέλθει για αιώνες ο Όμηρος και είχε καθορίσει τη διαχείριση του μυθολογικού υλικού, δεν είχε οριστικά επιλυθεί. Στο πλαίσιο των ποιητικών της εποχής, οι οποίες αξιώνουν την κωδικοποίηση υποδειγματικών κανόνων συγγραφής του επικού ποιήματος, επανέρχεται αναπόφευκτα το θέμα της «μίμησης» των ποιητικών προγόνων και η παλιά διαμάχη για την πρωτοκαθεδρία μεταξύ Βιργιλίου και Ομήρου. Όμως, εάν η Αναγέννηση διέπρεψε στις φιλολογικές έριδες, παρουσίαζε ως προς αυτό το σημείο σχεδόν ομοφωνία. Διότι μονότροπα οι σπουδαιότερες ποιητικές, όπως αυτές του Marcus Hiernonymus Vida (1527), του Orazio Lombardelli (1586) ή ακόμη και του Francesco Patrizzi (1585), αναγνώριζαν στην επική μονομαχία τη νίκη του Λατίνου. Αλλά και το σημαντικότερο θεωρητικό έργο της ευρωπαϊκής αναγέννησης, η *Ποιητική* του Julius Caesar Scaliger (*Poetices libri septem*, 1561), δεν αποθέωνε απλώς την εκλεπτυσμένη τέχνη του Βιργιλίου, αλλά λειτουργούσε καταλυτικά, όταν παραλλήλιζε τη διαφορά των δύο επικών με αυτή «μιας κυρίας με μια «πληβεία»,<sup>181</sup> ώστε να εκδιώξει σχεδόν τον Όμηρο από τη Γαλλία!<sup>182</sup>

<sup>180</sup> Τα παραδείγματα είναι πολλά, για τούτο αναφέρω μόνο ενδεικτικά το έπος *Orlando Innamorato* του Boiando. Ο ήρωας του, ο Ruggiero, παρουσιάζει φανερά ιδιότητες του Αχιλλέα, η έριδα ανάμεσα στο Rolando και Ralando για την Angelica είναι η μετασηματισμένη έριδα του Αγαμέμνονα-Αχιλλέα για τη Χρυσήδα κ.ο.κ.

<sup>181</sup> Πρβλ. «Denique quantum a plebeia ineptaque muliercula matrona distat, tantum summus ille vir a divino viro nostro superatur» («όσο μεγάλη είναι η διαφορά ανάμεσα σε μια πληβεία και σε μια κυρία τόσο είναι και αυτή ανάμεσα σε εκείνο τον εξαιρετο άνδρα και το δικό μας τον θεϊκό που τον ξεπέρασε»). Εκτός αυτού άξιο προσοχής στην *Ποιητική* του Scaliger είναι ότι οι δύο ποιητές θα αντιπαραβληθούν ως «natura» και «ars»: στον Όμηρο δηλαδή εντοπίζεται ένα είδος αρχέγονης ιδέας της φύσης και όχι μια καλλιτεχνική διαμόρφωση («Quare neque mirandum est, si in eo naturae idea quaedam, non ars exstare dicatur»). Αλλού τονίζει: «Ο Όμηρος διαλύει, ο Βιργίλιος συνενώνει. Και ενώ ο Όμηρος παρείχε το μοντέλο με την αναπαράσταση των δύο μορφών της ζωής μας, δηλαδή της πολιτικής εξυπνάδας στην *Οδύσεια* και της στρατιωτικής στην *Ιλιάδα* και τις ενσάρκωσε σε δύο άντρες, συνένωσε ο Βιργίλιος και τα δύο στο πρόσωπο του Αινεία.» Στο: Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem*, 5<sup>ο</sup> βιβλίο, (φιολ. επιμέλεια: Gregor Vogt-Spira), Frommann-Holzboog, Στουτγάρδη 1998.

<sup>182</sup> Η περιορισμένη σχετικά πρόσληψη του Ομήρου στη Γαλλία θα πρέπει να συσχετιστεί με την επικράτηση του καθολικισμού, ο οποίος περιφρονεί ιδιαίτερος τα ελληνικά. Έτσι, πολύ αργότερα σε σχέση με τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες, το 1604, θα μεταφραστεί για πρώτη φορά η *Οδύσεια* από τον Salomon Certon. Βλ., επίσης, το κεφάλαιο του Finsler για την πρόσληψη του Ομήρου στη Γαλλία και Ολλανδία.

Υπό την επίδραση λοιπόν των παραπάνω δύο παραγόντων οφείλει να ερμηνευθεί η εύγλωττη σμίκρυνση έως και απουσία οδυσειακών διασκευών. Αφενός το ιλιαδικό υλικό, όπως είδαμε, εμβολίζεται κατά προτίμηση στους αρμούς του νέου χριστιανικού έπους αφετέρου η θεωρητική διατύπωση κανόνων αισθητικής σε συνδυασμό με τις επιθέσεις κατά του Ομήρου από τις «νομότυπες» ποιητικές φίλτραραν θεμελιωδώς την (μη) εφαρμοσιμότητα του οδυσειακού μύθου κατά την ευρωπαϊκή Αναγέννηση, ώστε να μη μπορεί να γίνει λόγος για μετεξέλιξη του. Πάντως, από ιταλικές δημιουργίες που ενσωμάτωσαν ψήγματα από τον κύκλο των Τρωικών θα μπολιαστεί, αργότερα, και ο μύθος σε ελληνικό έδαφος και θα ανθήσει κυρίως σε ορισμένα ιντερμέδια του κρητικού θεάτρου (ήδη ο «φράγκικος» μύθος του πολέμου της Τρωάδας είχε ήδη «μετακενωθεί», αν και αποτυχημένα, κατά τον 14<sup>ο</sup> αιώνα μέσω επίσης ιταλικής μεσολάβησης και σε βυζαντινό έδαφος στο έργο του Κωνσταντίνου Ερμονιακού). Μια πρώτη συνολική αξιοποίηση του μύθου –ομοίως εκ δυσμίας δανεισμένη και αναλόγως μεταποιημένη– θα πραγματοποιηθεί μόλις στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα στο έργο του Κεφαλλονίτη Π. Κατσαίτη *Ιφιγένεια* (1720), στο οποίο και θα ντεμπουτάρει ο ιλιαδικός Οδυσσέας.<sup>183</sup>

Ο ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΟ-ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΜΥΘΟΣ.– Αργότερα, όπου και όταν εμφανίζεται το μυθολογικό υλικό, καθίσταται σαφές ότι οι δρόμοι των δύο «Οδυσσέων» έχουν χωριστεί ακόμη μια φορά στο λογοτεχνικό τους ταξίδι: ο Οδυσσέας της *Ιλιάδας* γεύεται μέχρι και το δράμα του κλασικισμού μια μεγάλη «απομυθοποίηση» και κρυσταλλώνεται επί το πλείστον στην εικόνα του αθέμιτου διπλωμάτη και τυχοδιώκτη (λ.χ. στην *Iphigénie* του Racine 1674),<sup>184</sup> ενώ, αντιθέτως, ο οδυσειακός Οδυσσέας αναδύεται θετικά διυλισμένος μέσα από τη διδασκαλία των Εκκλησιαστικών Πατέρων και της Στοάς. Ενδεικτική είναι, λόγου χάρη, η περίπτωση της Ισπανίας με τη «χριστιανική» αξιοποίηση του οδυσειακού μύθου στη λογοτεχνία, η οποία εντοπίζεται αρχικά σε δύο κυρίως έργα: στην ωδή *Las Serenas* του Fray Luis de León (1565), όταν για πρώτη φορά σύρεται μια παράλληλος ανάμεσα στο μύθο και τη Βίβλο και αναπαρίστανται –υπό την επίδραση της διδασκαλίας του Κλήμη του Αλεξανδρέα– τα ομηρικά επεισόδια των Σειρήνων και της Κίρκης ως συνώνυμα του ερωτικού πάθους. Ομοίως, στο έργο

---

<sup>183</sup> Η παρουσία του Οδυσσέα στην *Ιφιγένεια* ακολουθεί καθ' όλα την εικόνα του πονηρού τυχοδιώκτη, όπως είχε διαμορφωθεί, σύμφωνα με τον Κριαρά, «πιθανώς σε κάποια ιταλική διασκευή του δράματος του Ευριπίδη» (του Lodovico Dolce;). Έτσι, ιδέα του Οδυσσέα είναι, σύμφωνα με τον Αγαμέμνονα, η ψευδής ανακοίνωση των γάμων της Ιφιγένειας με τον Αχιλλέα για να μεταβεί η «παιδίσκη» στο Άργος και να θυσιαστεί (Πρόλογος, Στ. 78-81) ενώ στο διάλογο Αγαμέμνονα-Μενελάου αναδύεται ο φόβος του ηγέτη των Ελλήνων ενόψει της οδυσειακής υστεροβουλίας και πονηρίας (Πράξη Β, στ. 667-675). Βλ. Κατσαίτης, *Ιφιγένεια - Θυσίης – Κλαθμός Πελοποννήσου. Ανέκδοτα έργα*, επιμ. Εμμανουήλ Κριαράς, Collection de l' Institut Français d' Athènes 44, Αθήνα 1950.

<sup>184</sup> Η αλλαγή σηματοδοτείται με το *Troilus and Cressida* του Shakespeare (1602), ο οποίος θα ξαναδώσει στον Οδυσσέα το σφαιρικό χαρακτήρα που του είχε αποδώσει ο Όμηρος, ενώ ο Metastasio, κατόπι, στο *Achille in Sciro* (1736) θα παραστήσει την ομηρική φιγούρα με ιδιαίτερη αξιοπρέπεια.

του Juan Ruiz Alceo *La navegación de Ulises* (1621), όπου ο Οδυσσεύς ανάγεται σε κατεξοχήν σύμβολο της ανθρώπινης ύπαρξης και του γήινου ταξιδιού.<sup>185</sup>

Η θεματική αυτή λοιπόν θα γνωρίσει το 17<sup>ο</sup> αιώνα στην Ισπανία μια σημαντική εξέλιξη<sup>186</sup> και ο ήρωας θα αποθεωθεί στην «comedia famosa» καθώς και στις πολυάριθμες ηθικές «Uliásiade» ως το κατεξοχήν σύμβολο του σοφού διανοούμενου, ως «exemplo digno de eterno bronze, fama y templo».<sup>187</sup> Έτσι, ο Lope de Vega στο *La Circe* (1624) δίνει έμφαση στη θεϊκής προέλευσης αρετή του ήρωα και στην ορθοέπειά του, ώστε η παραμονή στο νησί της Κίρκης να μοιάζει σχεδόν αδικαιολόγητη. Εξάλλου, το από κοινού γραμμένο δράμα των A. Mira de Amescua, J. Pérez de Montalban και P. Calderón με τον τίτλο *Polifemo y Kirke* (1630) μεριμνά ομοίως για το χριστιανικό τέλος του μύθου και ενώ αρχικά ο ήρωας πέφτει θύμα των μαγικών της «καλλιπλόκαμης θεάς», ώστε η ανάμνηση πατρίδας και συζύγου να ξεθωριάζει, θριαμβεύει τελικά η ηθική πλευρά του και η απόφαση για το κοινό καλό. Αλλά και τα έργα του Calderón *El mayor encanto amor* (1635) και *Los Encantos de la Culpa* (1645) θα εκσφενδονίσουν τον Οδυσσέα σε κατεξοχήν σύμβολο του ανθρώπου του προπατορικού αμαρτήματος και θα καταδείξουν τον εσωτερικό αγώνα στην «Τροία του κόσμου»: την πάλη των πέντε αισθήσεων απέναντι στη διαβολική δύναμη της αμαρτίας και των υποκατηγοριών της, όπως αυτή είχε σφυρηλατηθεί στη διδασκαλία του Αγίου Αυγουστίνου με την έννοια της «concupiscentia».

Βέβαια, στη κοντινή Γαλλία έμελλε ο μύθος να εισαχθεί σε άλλα, νέα προς αυτόν, συμφραζόμενα, όταν ο αρχιεπίσκοπος της Cambrai François de Salignac de la Mothe-Fénelon αναλαμβάνοντας τη θέση του παιδαγωγού του δούκα de Bourgogne συνθέτει ένα «proème en prose» με πρωταγωνιστή τον γιο του μυθικού

---

<sup>185</sup> Σημαντική στάθηκε η επίδραση του Alfonso el Sabio, οι οποίοι, στο τέλος του 13<sup>ου</sup> αιώνα, συνέθεσε στο Toledo την «General Estoria». Το έργο αρεσκόταν ιδιαίτερα στην ανακάλυψη παραλληλιών ανάμεσα στους αρχαίους μύθους και στη Βίβλο και χρησιμοποιούσε ως πηγή, για τη μυθολογία, το «Libro Mayor», όπως αποκαλούνταν στην Ισπανία οι *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου. Το θέμα της Κίρκης και του Οδυσσέα λαμβάνει ιδιαίτερα κεντρική θέση, διυλισμένο μέσα από το 14<sup>ο</sup> βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*, και θα γονιμοποιήσει μελλοντικά πλήθος λογοτεχνικών έργων.

<sup>186</sup> Νομίζω ότι η θεματική αυτή δεν είναι άσχετη διόλου με το γεγονός ότι ο 17<sup>ος</sup> αιώνας συζητά και σε θεωρητικό επίπεδο ιδιαίτερα έντονα τη σχέση της αρχαίας μυθολογίας με τη Βίβλο ανακαλύπτοντας παραλληλίες ανάμεσα στην αρχέτυπη ιστορία της ανθρωπότητας και στις μυθολογικές εικόνες των Ελλήνων. Αυτό το δεύτερο μεγάλο κύμα ιδιοποίησης του οδυσσειακού μύθου από τη χριστιανική ερμηνεία εκδηλώνεται παντού στην Ευρώπη: από τον Άγγλο Zacharias Bogan (*Homerus Hebraizon*, 1654) μέχρι και το Γάλλο Luis Thomassin (*Méthode d'étudies et d'enseigner solidement et chrétiennement de lettres humaines*), από τους Ολλανδούς Gerhard Vossius (1641) και Gerhard Groesse (*Homeros Hebraios*, 1704) μέχρι και τον Ιταλό Jacopo Ugone (*Vera historia Romana*, 1655).

<sup>187</sup> Lope de Vega, *Circe*, παρατίθεται από τον Paetz, *ό.π.*, σ. 89. Το έπος «Circe», γραμμένο το 1624 στη Μαδρίτη, αναπαριστά έναν Οδυσσέα, ο οποίος μολοντί φυλακισμένος στο νησί της Κίρκης που μεταμορφώνει τους συντρόφους σε δέκα είδη ζώων διακρίνεται από το ορθό μέτρο και γνωρίζει ότι χωρίς την παρέμβαση του Θείου δεν πρόκειται να σωθεί. Η αρετή του όμως είναι θεϊκής προέλευσης και θα διασφαλίσει το χριστιανικό τέλος. Ενδιαφέρουσα, πάντως, είναι η δομική «αλλαγή» που επιφέρει ο Lope de Vega καθώς ο ήρωας διηγείται ένα μεγάλο μέρος των περιπετειών του στη Θεά και στις συντρόφισσές της.

ήρωα. Η ευρηματική επίνοια της νέας μυθικής διασκευής *Suite du quatrième livre de l' Odyssée d' Homère, ou les Aventures de Télémaque, fils d' Ulysse* (1699) έγκειται στο ότι αποτελεί συνέχεια του τέταρτου βιβλίου της ομηρικής *Οδύσσειας* (όπως, εξάλλου, εμφατικά δηλώνει ο τίτλος) και ο συγγραφικός φακός εστιάζει στην αισθαντικότητα και νεανική θέρμη του Ιθακήσιου πρίγκιπα Τηλέμαχου και στον κόσμο αταξίας που αυτός διατρέχει κατά τη διάρκεια αναζήτησης του πατέρα του. Το έργο, μάλιστα, για να σηματοδοτήσει διαφορετικά το εύρος και την εμβέλεια του ταξιδιού αρδεύει εικόνες από πλείστα έργα: από τα έπη των δύο «ανταγωνιστών»,<sup>188</sup> από τους Οβίδιο, Οράτιο και Πλάτωνα, από τα μυθιστορήματα περιπέτειας της ύστερης αρχαιότητας και, ιδιαίτερα, από τα *Αιθιοπικά* του Ηλιόδωρου. Ωστόσο, η πρόθεση του Fénelon ξεπερνά κατά πολύ την αναπαράσταση του χαριτωμένου κλίματος ταξιδιών, ναυαγίων ή ερώτων ενός μυθιστορήματος περιπέτειας: θέτοντας τον Τηλέμαχο στο κειμενικό επίκεντρο βρίσκει αφορμή να διανείμει συμβουλές που προάγουν την αρετή, να κάνει κατήχηση ή να σχηματοποιήσει ενάρητους και άθλιους χαρακτήρες, εν ολίγοις, να προβάλλει έκτυπα πάνω στο μύθο όλα τα χαρακτηριστικά ενός «Bildungsroman».

Από αυτήν την άποψη το ταξίδι του Τηλέμαχου δε χαρτογραφεί απλώς γεωγραφικούς τόπους ή ειδυλλιακές ουτοπίες (από την Αίγυπτο ως την Κρήτη και τη Σικελία), αλλά θέλει να εικονογραφήσει όλο το εύρος της ηθικής σκέψης, όλες τις αυλές των αρχαίων πολιτισμών, όλες τις αρχές των πολιτικών καθεστώτων. Όμως δεν είναι μόνο αποκλειστικά στραμμένο προς τον εξωτερικό κόσμο, αλλά αντανακλά και εσωτερικές διαδρομές. Από τη μια πλευρά δηλαδή σηματοδοτούν οι σταθμοί του ταξιδιού την πορεία ωρίμανσης ενός νέου, ο οποίος –με την επικουρία των ανθρωπιστικών σπουδών– μυείται στον κόσμο, από την άλλη, αποτελούν σημάδια μιας άλλης μυσταγωγίας, στο τέλος της οποίας έχει εξαφανιστεί ο νεαρός πρίγκιπας παραχωρώντας τη θέση στον ιδανικό άρχοντα που ακολουθεί την αρχή του χριστιανικού νόμου (υπενθυμίζουμε, σε αυτό το σημείο, ότι η θεϊκή αρχή εκπροσωπείται από την Αθηνά, η οποία έχοντας λάβει τη μορφή του Μέντορα, άγρυπνου συνοδού και δάσκαλου του Τηλέμαχου, αποκαλύπτεται στο τέλος ως ο πραγματικός παιδαγωγός). Ο βασιλικός χιτώνας λοιπόν είναι έτοιμος να φορεθεί, όταν επιτυχώς συντηχθεί η απολυταρχική ιδέα του κράτους και η χριστιανική ηθική – μια σκέψη, η οποία έκδηλα παραπέμπει σε ένα άλλο έργο που άνθησε ομοίως στο κλίμα ιδεών του γαλλόφωνου χώρου, στο *Politique tirée des propres paroles de l' Écriture Sainte* του Bossuet. Ο Τηλέμαχος λοιπόν αφού διαγράψει ένα μεγάλο τόξο περιπετειών, συμπεριλαμβανομένης και της καθόδου στον Άδη, επιτυγχάνει την ποθητή ολοκλήρωση σε διπλό επίπεδο και «συναντά εν τέλει όχι την ομηρική Ιθάκη, αλλά το ιδανικό βασίλειο του Αινεία».<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Η στάση του Fénelon απέναντι στον Όμηρο είναι θετική, όπως άλλωστε φαίνεται και από την περίφημη επιστολή του, το 1714, προς την Ακαδημία (*Lettre sur les Occupations de l' Académie Française*). Σε αυτήν μιλούσε με ιδιαίτερα ήπιο τόνο για την απλότητα του Ομήρου, και προέβαινε σε σύγκριση της σχέσης του παλαιότερου με το νεότερο πολιτισμό. Βλ. την περιεκτική ανάλυση του Volker Kapp στον επίλογο της γερμανικής έκδοσης του έργου: Fénelon, *Die Abenteuer des Telemach*, μτφρ. Friedrich Ruckert, Reclam, Στουτγάρδη 1984, σ. 452-488.

<sup>189</sup> Βλ. Kapp, *ό.π.*, σ. 470.

Η επιτυχία του μυθιστορήματος, το οποίο γράφεται στη σύγχρονη γαλλική, είναι τόσο ευρεία,<sup>190</sup> ώστε ο Τηλέμαχος θα γίνει μια από τις πλέον αγαπημένες φιγούρες του σχολικού θεάτρου των Ιησουϊτών, θα τροφοδοτήσει με υλικό όπερες και μπαλέτα, θα επιδοκιμασθεί ως υποδειγματικό σχολικό ανάγνωσμα. Μάλιστα, στο πλαίσιο της διαμάχης «κλασικιστών-μοντέρνων» θα φιγουράρει ως λαμπρό δείγμα ποιητικής φαντασίας που αποδεσμεύτηκε από τους περιοριστικούς κανόνες και ο de Motte θα χαιρετίσει την αισθητική του αξία ως λαμπρότερη και από αυτή του Ομήρου, ενώ, αργότερα, ο διαφωτισμός θα προσδώσει στο έργο ένα επαναστατικό δυναμικό (έτσι, λόγου χάρη, οι προτεινόμενες μεταρρυθμίσεις της Αθηνάς θα εκληφθούν ως κριτική στην πολιτική του Λουδοβίκου του 14<sup>ου</sup>).<sup>191</sup>

Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΗ ΕΚΔΟΧΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ.– Αντίθετα προς τις ρομανικές-λατινογενείς χώρες διαφοροποιείται δραστικά η πρόσληψη του οδυσσειακού μύθου στην Αγγλία, η οποία είχε και σχετικά σύντομα θεσμοθετήσει<sup>192</sup> τα «*studia humanitatis*»

---

<sup>190</sup> Ωστόσο δεν έλειψαν και οι έντονες επικρίσεις. Ο Voltaire, παραδείγματος χάρη, κατέκρινε ιδιαιτέρως το βιβλίο υποστηρίζοντας ότι αντιφάσκει προς το στόχο που είχε θέσει, τη διαπαιδαγώγηση, ότι παραμελεί συχνά την κεντρική πρόθεση και αναπτύσσει ένα θέμα ιδιαίτερα αγαπητό στους κύκλους της αυλής. Αντίπαλοι του βιβλίου, εξάλλου, στάθηκαν οι οπαδοί του Cornelius Jansen, οι οποίοι αμφισβητούσαν εκείνο τον ουμανισμό που ανθούσε σε αυλικούς κήπους, ενώ ο Βενεδεκτίνος και αργότερα προτεστάντης Gueudenville εξέδωσε στα 1700 μία πολιτική σάτιρα παραφράζοντας το έργο. Βλ. *ό.π.*, σ. 462-464.

<sup>191</sup> Το έργο, μάλιστα, θα γνωρίσει μεγάλη επιτυχία και στην Ελλάδα, όπου και θα φτάσει μέσα από το μεταφραστικό δίαυλο του «φιλόμουσου» Παναγιώτη Γοβδελά, ο οποίος μεταγράφει το 1801 «ἐκ τοῦ Γαλλικοῦ» το «ἠθικόν πόνημα τοῦ Περικλεοῦς Φενελών» δίνοντας τον τίτλο Τύχαι Τηλεμάχου υἱοῦ τοῦ Ὀδυσσεῶς. Συντεθεῖσαι μὲν Γαλλῆσι παρά Φραγκίσκου Σαλιναῖκ δὲ λά Μόττε Φενελόν. Μεταφρασθεῖσαι δὲ, πλείστοις σημειώμασιν ἐπηυξήθησαν παρά Δημητρίου τοῦ Παναγιώτου τοῦ Γοβδελαῆ. Δαπάνη Φιλελλήνων. Ἐν Βούδα, Τύποις τοῦ κατ' Οὐγκαρίαν Βασιλικῦ Πανδιδακτηρίου. αἰωά. 1801. Η πρώτη αυτή έκδοση θα διευρυνθεί, εν συνεχεία, από μια δεύτερη που πανηγυρικά εξαγγέλλεται στον «Ερμή Λόγιο» του 1816, καθότι το έργο που ούτως ή άλλως είναι «ἀρεστόν εἰς ἀνάγνωσιν, ἐπιφέρει μεγίστην καὶ τὴν ὠφέλειαν» απέβη στο μεταξύ «δυσεύρητο». Ο μηχανισμός διαμεσολάβησης της μετάφρασης θα τεθεί εφεξής συχνότατα σε ενέργεια: το 1830 «ὑπὸ Λέοντος Φωσσεῶς ἐπὶ θεωρία Μ. Μηνᾶ» «ἐν Παρισίῳ»· το 1831 εμφανίζεται η Τηλεμαχιάς «μηθαρρασθεῖσα» [sic] ὑπὸ Μινσίδου Μηνᾶ ἐν Παρισίῳ· μάλιστα, το 1847 ἐξελληνισθεῖσα ὑπὸ Σ. Γ. Στεφάνου και εκδοθεῖσα για πρώτη φορά σε ελληνικό έδαφος, στο τυπογραφείο Κ. Ἀντωνιάδου (ὁδὸς Ἑρμοῦ ἄνω τῆς Καπνικαρέας) στρατολογείται προς χρήση των δημοτικών σχολείων με την έγκριση του Υπουργείου Δημοσίας Εκπαιδύσεως, ενώ ακόμη και στα караμανλίδικα εμφανίζονται «Οι περιπέτειες του Τελεμάκ» (1887) σε μετάφραση του Π. Μισαηλίδη. Μια σύνολη καταγραφή των μεταφράσεων του Fénelon στην ελληνική παρέχει ο Ντελόπουλος, βλ. Κυρ. Ντελόπουλος, *Παιδικά και νεανικά βιβλία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Σχολιασμένη και εικονογραφημένη βιβλιογραφική καταγραφή*, Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (Ε.Λ.Ι.Α.), Αθήνα 1995.

<sup>192</sup> Μόλις στα 1540, υπό τη βασιλεία του Ερρίκου του 8<sup>ου</sup>, δημιουργήθηκε η έδρα αρχαίων ελληνικών στην Οξφόρδη ενώ από το 1580 θεσμοθετούνται τα μαθήματα ελληνικών στα σχολεία.

και, ούσα η γενέτειρα του Shakespeare, είχε πρόωρα αναπτύξει μιαν άλλη θέση για τη μοναδικότητα του καλλιτεχνικού έργου και την ατομικότητα του καλλιτέχνη. Άλλωστε, οι πρώιμες ποιητικές αναφέρονταν στον «Έλληνα» εγκωμιαστικά και τόνιζαν, σχεδόν εν χορώ, την υπεροχή της ομηρικής αισθητικής αξίας,<sup>193</sup> η οποία θα βρει την κορύφωσή της στον περίφημο αφορισμό του John Dryden, όταν εκείνος στο *Essay on Satire* (1693), σε μια διαφορετική προσέγγιση λογοτεχνικής κριτικής, επιτρέπει τον «εναγκαλισμό δύο υποδειγμάτων παγκόσμιας ευφυΐας», του Ομήρου και του Shakespeare. Επιπλέον, χαιρέτιζαν στην *Οδύσσεια* την άσκηση υπομονής και τη ψυχική μεγαλοπρέπεια<sup>194</sup> ή άλλοτε την ερμήνευαν μέσω μιας αλληγορικής ανάγνωσης ως το γήινο ταξίδι, η ευόδωση του οποίου οφείλεται σε θεία συμπαράσταση.<sup>195</sup>

Τίποτε, ωστόσο, δεν έκανε το μύθο της *Οδύσσειας* τόσο δημοφιλή στην Αγγλία όσο το μεταφραστικό έργο του George Chapman, ο οποίος κατέθεσε το 1616 μια ελεύθερη μεταγραφή της, ένα προσωπικό ποίημα που του χάρισε πανηγυρικά το κλειδί του πανθέου των ελισαβετιανών ποιητών (μάλιστα, η εικόνα του «homo viator», όπως σκιαγραφείται στο εισαγωγικό του σημείωμα, φέρει την επίδραση του παιδαγωγού της βασίλισσας Ελισάβετ, Roger Ascham, που είχε ανακηρύξει τον Οδυσσέα σε πρότυπο του «gentlemanly self-control»<sup>196</sup>). Άξιο αναφοράς είναι, σε αυτό το σημείο, το γεγονός ότι η μεταφραστική εργασία του Chapman δε λειτουργεί μόνο ως μηχανισμός διαμεσολάβησης της θεματικής ή μορφολογικής ποιότητας του ελληνικού κειμένου, αλλά αξιώνει καλλιτεχνική αυτονομία. Το πείραμα δηλαδή μεταγραφής στη νέα γλώσσα καταμαρτυρά μια οξυμένη ποιητική συνείδηση, η οποία εμμέσως, αναμετράται με το ποιητικό μέγεθος του Ομήρου, κάνει πως εγγράφεται στον ομηρικό λόγο, αλλά διατηρεί την αυτονομία της προσωπικής ποιητικής φωνής. Από αυτήν την άποψη θα μπορούσε να γίνει λόγος για μια «αδιάζουσα» οδυσσειακή εκδοχή, η οποία με αφορμή τη μετάφραση στρέφεται με αγωνιστική ορμή απέναντι στο λογοτεχνικό κανόνα

---

<sup>193</sup> Τα παραδείγματα είναι ευάριθμα γι' αυτό αναφέρουμε ενδεικτικά δύο: στην εισαγωγή που συνοδεύει τη μετάφραση της *Ιλιάδας* (*The virtue of an heroic poem*, 1673) αναγνωρίζει ο Hobbes φανερά την υπεροχή του Ομήρου· άλλωστε ο John Sheffield στην *Ποιητική* του (1682) σημειώνει τον περίφημο αφορισμό: «Ο Όμηρος, το μοναδικό βιβλίο από το οποίο έχει ανάγκη κανείς». Βλ. το ανάλογο κεφάλαιο του Finsler για την ομηρική πρόσληψη στην Αγγλία.

<sup>194</sup> Π.χ. ο Philip Sidney στο *Apologie for Poetrie* (1693).

<sup>195</sup> Για την χρήση του οδυσσειακού μύθου σε εθνικιστικό πλαίσιο στο έργο του Roger Ascham *The Scholemaster* (1570) πρβλ. την ερμηνεία του Stanford *ό.π.*, σ. 299 κ.ε. Αλλά και πρωτότερα ο Sir Thomas Elyot στο *Governour* (1531) αντικρίζει στην *Οδύσσεια* το πρότυπο των αρετών ενός ηγεμόνα και τη συστήνει στον Ερρίκο τον 8<sup>ο</sup>.

<sup>196</sup> Ο Chapman, ιδιαίτερα επηρεασμένος από τον Οράτιο, ερμηνεύει την *Ιλιάδα* ως το πάθος της ανθρώπινης ζωής και την *Οδύσσεια* ως την πάταξη του. Στην πραγματικότητα δεν κάνει τίποτε διαφορετικό από το να υιοθετεί έναν κλασικό τόπο του Λατίνου, όπως αυτός απηχείται στην επιστολή του στον Lollius: στον Όμηρο ανακαλύπτει κανείς την απόλυτη αλήθεια του ανθρώπινου κόσμου, ανακαλύπτει «quid sit pulcrum, quid turpe, quid utile, quid non». Ο άγγλος μεταφραστής αποθεώνει διαρκώς τον Οδυσσέα ως τον «absolute man over beastly nature», ενώ εξηγεί το «πολύτροπος»: «homo cuius ingenium velut per multas et varias vias vertitur in verum», στο: Rudolf Suehnel, «Odysseus in der Englischen Literatur», στο: Fuchs, *ό.π.*, σ. 81-102, εδώ σ. 87.

διαχωρίζοντας φανερά το δικό της δημιουργικό σύμπαν. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι η λαμπρή αυτή «μετάφραση» με την έντονα εθνοπλαστική και ηθοπλαστική διάσταση που θα καθορίσει μελλοντικά πολλές καλλιτεχνικές ζητήσεις (όπως, λόγου χάρη, αυτή του James Joyce) έμελλε να έχει συνέχεια στο αγγλόφωνο χώρο και να δημιουργήσει, θα λέγαμε, παράδοση.<sup>197</sup> Έτσι, σε μια συνένωση του ηρωικού με το αριστοκρατικό –όπως είχε εμφανιστεί άλλωστε και στον *Robinson Crusoe* (1719)– θα επιχειρήσει ο Alexander Pope μια ομοίως ελεύθερη μεταγραφή του έπους. Στην *Οδύσσεια* του θα δομήσει μια γέφυρα ανάμεσα στον ομηρικό και τον σύγχρονο κόσμο και θα μεριμνήσει προπαντός για την καλή εικόνα του ήρωα ταυτίζοντάς τον με τις αριστοκρατικές αρετές και ανάγοντάς τον σε πρότυπο του Άγγλου «gentleman» του 18<sup>ου</sup> αιώνα, έτσι ώστε η «μετάφρασή» του να γίνει εν τέλει «ένα είδος conduct book για την ελίτ της εποχής».<sup>198</sup> Στην ίδια παράδοση της ελεύθερης μετάφρασης παραμένει και αργότερα ο Charles Lamb με το *The Adventures of Ulysses* (1808), όταν, εν μέσω του ρομαντισμού, ψιμυθιώνει τη δική του μεταφραστική εκδοχή της *Οδύσσειας* με έντονα παραμυθιακά στοιχεία.

Η Αγγλία λοιπόν χάρη στην εξαιρετική αυτόχθονα λογοτεχνία της διατρέχει διαφορετικά λογοτεχνικά μονοπάτια και απομακρύνεται, για δύο τουλάχιστον αιώνες, από τη μυθολογική ελληνική παράδοση, έτσι ώστε οι μυθολογικές διασκευές<sup>199</sup> που σποραδικά εμφανίζονται να μην σηματοδοτούν κάποια μεταστροφή ή εξέλιξη του μύθου. Απλώς πιστοποιούν επαρκώς «διακειμενικά ίχνη» από τη μορφή που αυτός είχε λάβει κατά τους λογοτεχνικούς του σταθμούς. Έτσι, για να αναφέρουμε ενδεικτικά μόνο ένα παράδειγμα, ο Nicholas Rowe στο *Ulysses* (1706) διευρύνει τη συμμετοχή του Τηλέμαχου στη δράση έχοντας ιδιαίτερα επηρεαστεί από το, διαβόητο στο μεταξύ σε όλη την Ευρώπη,

---

<sup>197</sup> Ας αναφερθεί εδώ ως παράδειγμα η αξίωση του Mathew Arnold στο *Lectures on Translating Homer* (1861) κατά την οποία κάθε μεταφραστική προσπάθεια των ομηρικών κειμένων οφείλει να καλλιεργεί το γοργό ρυθμό και το επιβλητικό ύφος.

<sup>198</sup> Η μετάφραση της *Οδύσσειας* γίνεται σε συνεργασία με τους Broome και Fenton κατά τη διάρκεια των ετών 1723-25. Η *Ιλιάδα* είχε ήδη δημοσιευθεί το 1720 και, σε αναλογία προς τις ιστορικές συνθήκες της εποχής, ο μεταφραστής ταυτίζει το στρατόπεδο των Ελλήνων – και συγκεκριμένα τον Αγαμέμνονα ως *primus inter pares*– με την αγγλική αριστοκρατική ολιγαρχία και ανάγει τους ομηρικούς ήρωες σε πρότυπο αριστοκρατικών αρετών. Στον πρόλογό του ο Pope θα υπερασπιστεί τον ήρωα απέναντι στις κατηγορίες των γάλλων κριτικών, οι οποίοι έβλεπαν στην *Οδύσσεια* ένα «τραυματισμό» της αριστοκρατικής τάξης (για παράδειγμα στις σκηνές εκείνες, όπου ο Οδυσσεύς εμφανίζεται γυμνός μπροστά στη Ναυσικά). Ο Pope επιχειρηματολογεί ιστορικά και παραπέμπει στον αρχαϊκό τρόπο σκέψης του Ομήρου, προκειμένου να αιτιολογήσει τις μυθοπλαστικές του επιλογές. Βλ. Felicity Rosslyn, *Alexander Pope. A Literary Life*, St. Martin's Press, Νέα Υόρκη 1990 (ιδιαίτερα το κεφάλαιο «Making it New» σ. 60-76).

<sup>199</sup> Ήδη αναφέρθηκε ότι ο ιλιαδικός Οδυσσεύς παρουσιάστηκε στο έργο *Troilus and Cressida* του Shakespeare. Το έργο παρουσιάζει κυρίως ενδιαφέρον διότι ενσωματώνει τις νέες επιστημονικές θεωρίες και ιδιαίτερα την κοπερνίκεια αλλαγή: το άγχος του σύγχρονου ανθρώπου για το χάος διαθλάται στη σκηνή περιγραφής του ελληνικού στρατοπέδου. Σε αυτή τη μοναδική εντροπία ο Οδυσσεύς είναι το μοναδικό πνεύμα που διατηρεί ψυχραιμία, διακρίνεται για τα ανθρωπιστικά του αισθήματα, διαθέτει ευφράδεια και εξυπνάδα.

μυθιστόρημα αγωγής του Fénelon, το οποίο μάλιστα ασκεί επίδραση και αργότερα στους Gibbon και Fielding.<sup>200</sup>

Ο ΑΣΤΙΚΟΣ ΜΥΘΟΣ.— Σε ένα ανάλογο κύμα ευφορίας είχε καλοδεχτεί και η προτεσταντική Γερμανία τον Όμηρο (η οποία επιπλέον «αντίκριζε στο μάθημα ελληνικών το μοναδικό τρόπο να φτάσει στην Αγία Γραφή»<sup>201</sup>) καταθέτοντας ήδη από το 1537 μια μετάφραση της *Οδύσσειας*: αυτή του Simon Schaidenreißer (Minervius), ο οποίος στην εισαγωγή εγκωμιάζε το έπος ως «διάφανο καθρέφτη της ανθρώπινης ζωής» και διατεινόταν, σε σύγχρονα γερμανικά και με κάποια πατριωτική περηφάνια, ότι η παρούσα μετάφραση («Verdolmetschung der Alten») έκανε τη Γερμανία να ακτινοβολεί «όχι μόνο στα όπλα αλλά και στη γλώσσα».<sup>202</sup> Από αυτήν ακριβώς τη μεταφραστική διαμεσολάβηση θα προέλθουν αρκετά έργα που αναλώνονται σε μια imitatio veterum και από τα οποία σημαντικότερο είναι αυτό του Hans Sachs *Οι περιπλανήσεις του Οδυσσέα και η ιστορία των μνηστήρων και της συζύγου Πηνελόπης (Die Irrfahrt Ulissi mit den werbern und seiner gemahel Penelope*, πρώτη παράσταση στις 20.02.1555). Βέβαια, το ευνοϊκά διακείμενο προς τον Όμηρο κλίμα αυτών των χωρών δεν θα αργούσε να εξαπλωθεί, ιδιαίτερα όταν η μηχανή του διαφωτισμού όργωνε φιλοσοφικά και ιδεολογικά το ευρωπαϊκό έδαφος και προκαλούσε μια ουσιαστική αλλαγή στάσης απέναντι στον ποιητή: έτσι, στην Ιταλία, ο Giambattista Vico εγκαινιάζε τη νέα επιστήμη και μαζί με αυτή μια νέα κατανόηση του ομηρικού έργου.<sup>203</sup> Στην Γαλλία ο Charles Batteux και ο Diderot έπλεκαν δοξαστικά εγκώμια για την ομηρική απλότητα και φυσικότητα που έφερε τη σφραγίδα του αυθεντικού παρά τις αντιρρήσεις του Voltaire· στην Αγγλία εγκαινιάζονταν το ενδιαφέρον για τις αρχαιολογικές και ανθρωπολογικές αποστολές, γράφονταν οι πρώτες εργασίες για τους ραψωδούς, ενώ συχνά επίδοξοι ερευνητές ακολουθούσαν το ταξίδι του Οδυσσέα και θαύμαζαν την ακρίβεια των τοπικών περιγραφών του Ομήρου· και από τη Γερμανία κατέρριπταν οριστικά οι

<sup>200</sup> Για την επίδραση του Fénelon στην Αγγλία βλ. E. M. W. Tillyard, *The English Epic and its background*, Chatto and Windus, Λονδίνο 1954, σ. 510-527. Η επίδραση, άλλωστε, εντοπίζεται και στη ζωγραφική, λόγου χάρη, στον πίνακα του William Hamilton «Calypso receiving Telemachus and Mentor in the Grotto», το οποίο εμπνέεται φανερά από την εισαγωγική σκηνή του έργου.

<sup>201</sup> Βεβαίως οι λόγοι της «αποδοχής» του Ομήρου στη Γερμανία είναι περισσότεροι: η επίδραση της Ολλανδίας με το έργο του Erasmus, ο οποίος και χαιρέτησε τον Όμηρο ως τον «ωκεανό διηγήσεων» που συνενώνει το «docere» και «delectare» και μετέφρασε, σε ωραιότατο λατινικό εξάμετρο, 100 ομηρικούς στίχους· το έργο του Ελβετού Konrad Gessner· το γεγονός ότι από τη Γερμανία απουσιάζει εντελώς η διαμάχη ανάμεσα σε παλαιούς και νέους ποιητές. Βλ. το ανάλογο κεφάλαιο του Finsler, *ό.π.*, σ. 379-473.

<sup>202</sup> Βλ. Finsler, *ό.π.*, σ. 385.

<sup>203</sup> Η *La scienza Nuova* κινούμενη αθωτικά απέναντι στον Όμηρο, ανάγει την καλλιτεχνική του δημιουργία στο ίδιο το σύνολο των ελληνικών πληθυσμών («dentro la folla de' greci popoli»), δικαιολογεί τον «πατέρα των ποιητών» («il padre di tutti gli altri poeti») απέναντι σε όλες τις κατηγορίες που του απέδωσαν κατά καιρούς και ερμηνεύει το ομηρικό έργο στο πλαίσιο της θεωρίας της ψυχολογικο-ιστορικής ανάδρασης. Βλ. Giambattista Vico, *La Scienza Nuova. Libro Terzo: Della scoperta del vero Omero* (φιλολογική επιμέλεια Fausto Nicolini), τ. 2, Μπάρι 1928.



κριτικές βολές του Lessing κάθε νεοκλασικό οχυρό, ενώ ο F. A. Wolf σηματοδοτούσε με τα *Προλεγόμενά* του (1795) το πέρασμα σε ένα διαφορετικό είδος φιλολογικής κριτικής («primitivist critic») ανάγοντας τον Όμηρο σε συλλογικό αντιπρόσωπο ιστορικών υποκειμένων.<sup>204</sup>

Με την εξάπλωση του διαφωτισμού ενδιαφέρον παρουσιάζει η τροπή του οδυσσειακού μύθου από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα έως και το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα σε γερμανόφωνο χώρο. Εδώ, παράλληλα προς την ποιητολογική ενασχόληση των γερμανών θεωρητικών της κίνησης «Sturm und Drang» με τα ομηρικά κείμενα και την ομόφωνη αναγνώριση της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας του Ομήρου,<sup>205</sup> ανθεί μια σειρά δραμάτων, τα οποία εστιάζουν στο έλασσον επεισόδιο της συνάντησης του ήρωα με τη νεαρή πριγκίπισσα των Φαιάκων Ναυσικά. Πρόκειται ασφαλώς για έργα που δεν αξιοποιούν τυχαία τη σύντομη συνάντηση της Σχερίας, η οποία, και στον Όμηρο ακόμη, σηματοδοτεί το τέλος του παραμυθιακού, την έξοδο από τον κυκεώνα των μυθικών περιπετειών και την είσοδο σε έναν κόσμο δομών πολιτισμένο και εξημερωμένο, αλλά φαίνεται να συγκλίνουν προς μια ιδεολογική λειτουργία. Με άλλα λόγια, η λογοτεχνική αναπαράσταση του ειδυλλιακού επεισοδίου γίνεται αγωγός για τον κώδικα της αναδύομενης αστικής ηθικής, αγωγός για να διασαλπιστεί η αρμονία της οικογενειακής εστίας, ο θρίαμβος της συζυγικής πίστης, αλλά και να αποθεωθεί η γυναίκα «άγγελος», με την οποία η Ναυσικά μετωνυμικά ταυτίστηκε.

Την επεξεργασία του θεματικού υλικού εκκινεί ο Goethe, ο οποίος «ακολουθώντας» το λογοτεχνικό παράδειγμα του γερμανόφωνου Ελβετού J.J. Bodmer (*Telemach und Nausikaa*, 1776) φιλοδοξεί να μεταφτεύσει τη σκηνή της διακριτικής σχέσης του ώριμου άνδρα και της άπειρης κόρης στο είδος του δράματος (*Ο Οδυσσεύς στο νησί των Φαιάκων - Ulysses auf Phäa*, 1787). Αφορμή της λογοτεχνικής σύλληψης στάθηκαν τα αισθήματα που γέννησε η επαφή του ποιητή με τη φύση της *magna Graecia*,<sup>206</sup> στην ομορφιά της οποίας ο Goethe

---

<sup>204</sup> Βλ. Tillyard, *ό.π.*, σ. 495 κ.ε. Για τη φιλολογική επανάσταση στην κατανόηση του Ομήρου και για την πρόσληψη του περίφημου έργου του Friedrich August Wolf *Prolegomena ad Homerum* (1795) από τους συγγραφείς της εποχής του Goethe, βλ. Bernd Witte, Peter Schmidt (επιμ.), *Goethe Handbuch. Prosaschriften* 3, Metzler, Στουτγάρδη 1997.

<sup>205</sup> Βλ. Friedrich Schlegel, «Über die homerische Poesie. Mit Rücksicht auf die Wolfischen Untersuchungen», στο: Friedrich Schlegel, *Studien des klassischen Altertums*, επιμ. Ernst Behler, Paderborn-Mόναχο, Βιέννη, 1979, σ. 116-132. Επίσης, ο Schiller στο *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποίησης (Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-96) καταχωρεί τον Όμηρο μαζί με το Shakespeare στην κατηγορία της «αφελούς ποίησης», εννοούμενης ως ταύτισης με τη φύση, την οποία και αντιπαρέβαλε με την «συναισθηματική ποίηση». Στην πραγματικότητα η κωδικοποίηση αντανάκλα τη διαμάχη κλασικού και μοντέρνου. Πρβλ. Schiller, Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Στουτγάρδη, Reclam, σ. 24 κ.ε.

<sup>206</sup> Τα αίτια ασφαλώς και παλαιότερα είναι και οφείλουν να συσχετισθούν γενικότερα με τον εκπεφρασμένο θαυμασμό που έτρεφε ο Goethe για τον Όμηρο. Η σχέση τους τεκμηριώνεται πολλαπλώς από την αλληλογραφία του ποιητή (ενδεικτικά η επιστολή (9.10.1779) στην Charlotte von Stein, η επιστολή (22.4.1776) στο μεταφραστή της *Ιλιάδας* Johann Heinrich Voss (1781) κ.ο.κ). Συχνά άλλωστε ο Goethe στυλιζάρει τον εαυτό του ως άλλο Οδυσσεύα, στα ταξίδια του αποσιωπά το όνομά του ή και αποκαλείται από το φιλικό

ανακαλύπτει τους «κήπους του Αλκίνοου», το ζωντανό περιβάλλον και παράδειγμά της *Οδύσσειας* («nun ist mir erst die *Odyssee* ein lebendiges Wort»).<sup>207</sup> Αν και το δράμα του παραμένει τελικώς ημιτελές<sup>208</sup> και τα ποιητικά σχεδιάσματα των τριών πρώτων σκηνών δεν αξιούνουν οριστικότητα, είναι δυνατό να στοιχειοθετηθεί η ποιητική πρόθεση από τα σκαριφήματα και τις σημειώσεις: ο τραγικός έρωτας της Ναυσικάς απέναντι στον ξένο, ο οποίος αποκρύπτει την ταυτότητά του ισχυριζόμενος ότι υπήρξε «σύντροφος» του Οδυσσέα· η εξομολόγηση της νεαρής πριγκίπισσας, αφού, ωστόσο, το αγαπημένο πρόσωπο πρώτα πολλαπλώς (και ψευδώς) τη διαβεβαιώσει ότι είναι άγαμος· η, ακολούθως, αναγκαία αποκάλυψη της ταυτότητας του Οδυσσέα και η απόφασή του να αναχωρήσει, αφού προτείνει στον Αλκίνοο (ως αποκατάσταση της τάξης και της διαταραγμένης ισορροπίας) το γιο του Τηλέμαχο για μελλοντικό σύζυγο της νεαρής· η Ναυσικά που αυτοκτονεί ή πεθαίνει από τον καημό της.

Το επεισόδιο λοιπόν του σώφρονα Οδυσσέα, ο οποίος, σε πολιτισμένο πλέον έδαφος, εμμένει στο συζυγικό κοινωνικό πρόσωπο ακόμη και μπροστά στο πάθος της έφηβης Ναυσικάς –έσχατης αλλά οριακής απειλής, ικανής να διατρήσει το κέλυφος της εστίας– θα αναχθεί κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα (και όχι μόνο στη Γερμανία του ρομαντισμού) σε αγαπημένο λογοτεχνικό τόπο, όταν η αστική τάξη μεταβάλλει το μύθο σε δραματική ηθογραφία. Έτσι, λόγου χάρη, έργα όπως αυτά των H. Viehoff (1842), H. Schreyer (1884), A. Widmann (1855), K.L. Kannegiesser (1846), συμπεριλαμβανομένων και πλήθος ορατόριων (P.Graff, M. Bruch, 1873), θα αναπλάσουν με ιδιαίτερα δραματική και συγκινησιακή φόρτιση την ειδυλλιακή συνάντηση χωρίς, ωστόσο, ποτέ να της χαρίσουν την ευτυχισμένη έκβαση. Ταυτόχρονα, μέσα από την οπτική της ίδιας αυτής ηθικής «συνταγής» και του ευτυχισμένου τέλους, θα πρέπει να γίνει κατανοητή και η ανάδυση δραμάτων με πρωταγωνίστρια την Ιθακήσια βασίλισσα, η οποία καλείται να διαδραματίσει τον έντονα εξιδανικευμένο και ιδεολογικοποιημένο ρόλο της ανεξάντλητα υπομονετικής και στοργικής μορφής που απαιτούσε η αστική οικογένεια από τη γυναίκα (λ.χ. τα έργα των R. Reimar, *Penelope* (1854), K. Weiser, *Penelope*, 1859 κ.ο.κ.)

---

του κύκλο «Wanderer» (πλάνητας). Αργότερα, αντικρίζει στο αστικό του έπος *Die Leiden des jungen Werthers* τη συνέχεια της *Οδύσσειας* και βλέπει τον ήρωά του ως το νέο Οδυσσέα. Ο Βέρθερος διαβάζει διαρκώς Όμηρο και μοιάζει να είναι πολίτης δύο κόσμων: «όταν δεν είναι ικανοποιημένος με τον σύγχρονο βυθίζεται στον άλλο». Βλ. Witte, Schmidt, *ό.π.*, σ. 75.

<sup>207</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Dramen 1776-1790*, (φιλολογική επιμέλεια Hendrik Birus, Dietrich Borchmeyer κα.), τ. 5 Dt. Klassiker-Verlag, Φρανκφούρτη 1988, σ. 1331.

<sup>208</sup> Η πρόταση του Stanford για τη μη ολοκλήρωση του έργου φαίνεται να αγγίζει τα όρια μιας υπερερμηνείας, όταν δηλαδή υποστηρίζει ότι η «τευτονική και γοτθική καρδιά του Goethe» δεν μπορούσε να περιγράψει τον Οδυσσέα ως Δον Χουάν και τη Ναυσικά ως μια άλλη νεαρή Διδώ, διότι αυτό θα έβλαπτε το πνεύμα της *Οδύσσειας!*» (Stanford, *ό.π.*, σ. 192).

Ο ΜΥΘΟΣ ΤΗΣ ΕΥΦΟΡΙΑΣ.— Η ευφορία του 19<sup>ου</sup> αιώνα θα έβρισκε τη λογοτεχνική της αποκρυστάλλωση στο *Ulysses* (1833-1842) του Alfred Lord Tennyson, ο οποίος, σε μια «επανάγνωση» του δαντικού μύθου, θα σκηνοθετήσει σε ένα λυρικό έπος-μικρογραφία ένα γερασμένο Οδυσσέα να τον ταλανίζει η επιθυμία για ταξίδια («cannot rest from travel») και ο πόθος της γνώσης («to follow knowledge [...] beyond the outmost bound of human thought»). Πρόκειται για έναν Οδυσσέα, του οποίου η ακμαιοτήτα και η φιλοπερίεργη φύση αποτελεί τον αντίποδα του νεότερου Τηλέμαχου, ο οποίος αποφασιστικά ανάγεται από τον ποιητή σε σύμβολο του συγκαταβατικού και γι' αυτό καταθλιπτικού χώρου της Ιθάκης. Η «ακινησία», ωστόσο, του οίκου και της πατρίδας δεν ταιριάζει στον ήρωα. Ούτε εγγύηση για τη γνώση αποτελεί (αντίθετα, ταυτίζεται με το κατεξοχήν ξένο και αλλότριο) ούτε εναρμονίζεται με το ένδοξο παρελθόν του. Για τούτο ο Οδυσσέας, όμοια προς τον δαντικό, ξεκινά εκ νέου («Tis not too late to seek a newer world») και υψώνει ως παντιέρα του νέου ταξιδιού μια σιδερένια βούληση, η οποία αναζητά τα νέα βασίλεια της γνώσης («to strive, to seek, to find, and not to yield»). Ο θαλασσοπόρος όμως δεν αφήνεται να παρασυρθεί σε τυχαία ύδατα, αλλά η πυξίδα του δείχνει σταθερά έναν νέο προς ανακάλυψη τόπο προς *δυσμάς*, («to sail beyond the sunset, and the paths of all the western stars»), έναν τόπο που, εάν κάποτε εκπροσωπούσε «το σύνορο του ορατού κόσμου, της νύχτας και του θανάτου» τώρα ακτινοβολεί. Και ούτε θα τρομάξει μπροστά σε καμιά Νέκυια, η οποία σημειωτέον στον Tennyson δεν παρουσιάζει την ομηρική πορεία: εδώ το κάθετο ξεπέραςμα των ορίων μεταφέρεται σε έναν οριζόντιο άξονα, η αυτογνωσία αντικαθίσταται από τη διάθεση αντίληψης του κόσμου.

Μολονότι πολλοί ερμήνευσαν το νέο οδυσσειακό ταξίδι ως «μια συμφιλίωση της αποικιακής εξάπλωσης της βικτωριανής Βρετανικής Αυτοκρατορίας με τον ηρωικό θάνατο»,<sup>209</sup> άλλοι ιχνηλάτησαν στον Οδυσσέα του Tennyson —«σε αυτόν τον παγκόσμιο άγιο της νέας εποχής της επιστημονικής αισιοδοξίας»<sup>210</sup>— μια ανεπαίσθητη λύπη. Διότι το μεγαλόπνοο σχέδιο της ατελείωτης πορείας και των ουτοπικών βλέψεων (το ανάλογο μοτίβο εντοπίζεται, παρεμπιπτόντως, στο ποίημα «Λωτοφάγοι» του 1832<sup>211</sup>), γίνεται σε βάρος του ταξιδιού της ψυχής. Ο μοντέρνος άνθρωπος έχει αποκομίσει πολλές γνώσεις αλλά λίγη σοφία, ο ταξιδιώτης ενσαρκώνει μεν την επιστημονική έννοια της εμπειρίας, αλλά ούτε η πλούσια γνώση του είναι επεξεργασμένη ούτε είναι σε θέση να χαρτογραφηθεί γνωσιολογικά. Ακριβώς για τούτο το ποίημα του Tennyson εμπεριέχει στον πυρήνα του, αν και συγκεκαλυμμένα, την παθογένεια της μοντέρνας εποχής.

Via Tennyson (και Dante) θα οργανωθεί, άλλωστε, προτού κλείσει ο αιώνας, ένα άλλο οδυσσειακό ταξίδι από την αλεξανδρινή ενδοχώρα που θα αποστείλει ομοίως τον ήρωα προς *δυσμάς*, «προς Ίβηρας, προς Ηρακλείους

---

<sup>209</sup> Βλ. Assmann, *ό.π.*, σ. 111.

<sup>210</sup> Βλ. Stanford, *ό.π.*, σ. 118.

<sup>211</sup> Alfred Tennyson, *Poems and Plays*, Oxford University Press, Λονδίνο 1962.

στήλας»,<sup>212</sup> όταν η καβαφική πρόθεση αποφασίσει να εγγραφεί στην οδυσσειακή παράδοση με τη *Δευτέρα Οδύσεια* (1894). Μια εγγραφή, ωστόσο, η οποία δεν είναι τόσο αθώα όσο δηλώνει η παρακειμενική χειρονομία, η ανοιχτή δηλαδή παράθεση, αμέσως μετά τον τίτλο, των διακειμενικών πηγών του ποιήματος, αλλά υποκρύπτει τη διάθεση ποιητικής αναμέτρησης με το δίπτυχο Dante-Tennyson αλλά και, εμμέσως, με την ομηρική διασκευή. Αυτό άλλωστε καταδεικνύει εύληπτα η συγγραφή του ενός έτους αργότερα –και ανέκδοτου τελικώς– άρθρου *Το τέλος του Οδυσσέως* (1895), μιας κριτικής «μεταγλώσσας» που παρέχει και του λόγου το αληθές τεκμήριο: την καβαφική δηλαδή παραδοχή ότι κάθε καλλιτεχνική πρόθεση, η οποία εξακολουθεί τον οδυσσειακό μύθο πέραν της τελείας που έθεσε ο Όμηρος, ανήκει «εις τα δύσκολα και [...] επικίνδυνα έργα όπου επιτυγχάνουσιν οι μεγάλοι τεχνίται». Αν σε αυτό προστεθεί και ο μαρτυρημένος λανθάνων ανταγωνισμός, που εύστοχα αναγνώρισε ο Σαββίδης, ανάμεσα στον Καβάφη και στον «δαφνοστεφή» Tennyson από ένα άλλο πεζό του έτους 1896,<sup>213</sup> τότε ασφαλώς κρυσταλλώνεται η τριπλή πίεση, των Ομήρου, Dante, Tennyson, επάνω στην φιλοδοξία και ευαισθησία της καβαφικής *Δευτέρας Οδύσειας* (πιθανώς προπλάσματος της κατοπινής *Ιθάκης* του 1910).

Via Tennyson, προπαντός, θα εισχωρήσει ο μύθος της *Οδύσειας* με τη γνωστή αυτή προγραμματικά αισιόδοξη και ρωμαλέα χροιά στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, με ένα ήρωα, ο οποίος ανανεώνει αδιάκοπα την ορμή του προς νέες ακτές και από το πλεόνασμα των δυνάμεών του ξεχύνεται στο ανοιχτό πέλαγος. Και πολλοί συγγραφείς θα χαρτογραφήσουν το ταξίδι του Οδυσσέα προς το άγνωστο, άλλοτε αποδίδοντας στον ήρωα τα αισιόδοξα χαρακτηριστικά ενός Κολόμβου, άλλοτε ταυτίζοντας τη μυθική μορφή με αυτή του «υπεράνθρωπου» (λ.χ. ο Gabriele d'Annunzio στο *Laus vitae*).

---

<sup>212</sup> Γ. Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά Β'*, Αθήνα, Ερμής, 1987. Ο τόμος περιλαμβάνει και το ανέκδοτο άρθρο του Καβάφη «Το τέλος του Οδυσσέως» με σχόλια του Σαββίδη, σ. 171-195.

<sup>213</sup> Ο λόγος είναι ασφαλώς για την αποκάλυπτη οξύτητα της καβαφικής κριτικής για το ποίημα για τον Συμεών Στυλίτη του Tennyson, βλ. Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 187.



μέρος γ'  
ανατροπές του οδυσσειακού  
μύθου



Μολονότι ο μύθος της *Οδύσσειας* εισχωρεί στον 20<sup>ο</sup> αιώνα με αισιόδοξο και ρωμαλέο τόνο, μολονότι στη μυθική μορφή του ήρωα προβάλλονται τα χαρακτηριστικά ενός Κολόμβου ή ενός νιτσεικού Υπεράνθρωπου,<sup>214</sup> και ενώ παράλληλα πολλές από τις προηγούμενες λειτουργίες επιβιώνουν, δεν αργούν να φανούν τα σημάδια μιας μεταστροφής, αισθητής και στο ελληνικό λογοτεχνικό τοπίο. Ο αιώνας αυτός, ή, τουλάχιστον, μια σημαντική τάση του, αποκτά σχέση απαραγνώριστης έντασης προς τον οδυσσειακό μύθο, στέκεται απομυθευτικά απέναντι στο πνεύμα του, διαταράσσει την παραδοσιακή του σύνταξη ή τον διαβάζει ανεστραμμένα. Έτσι, άλλοτε μηχανισμοί ειρωνείας και διαμελισμού καθιστούν τον μύθο «δυσανάγνωστο» ή διαβρώνουν το «πάγιο» οδυσσειακό παράδειγμα και αποδομούν την ηρωική φύση και τον μαραθώνιο των περιπετειών (James Joyce, Στέλιος Ξεφλούδας J. Giono, W. Jens, E. Johnson, I. Καμπανέλλης κ.ά.)· ο νόστος μετεωρίζεται και απελευθερώνεται από την «τυραννία» της επιστροφής κατά τρόπο διαφορετικό από εκείνον που υπέδειξε ο Δάντης (J. Brodskij, H. Müller), και η αλλοτινή γοητεία του άσματος των Σειρήνων μεταμορφώνεται σε θαύμα της σιωπής (G. Pascoli, F. Kafka, B. Brecht, R. M. Rilke)· η Πηνελόπη δεν καρτερεί πλέον στην άλλη άκρη, και ο Ελπίνωρ, «ο κατεξοχήν μοιραίος, ενδοτικός και αποδιοπομπαίος σύντροφος»,<sup>215</sup> ελάσσων και αφανής για δεκαεννέα τουλάχιστον αιώνες, αξιώνει πλέον την ενεργό συμμετοχή του στον μύθο (E. Pound, Γ. Σεφέρης, Τ. Σινόπουλος κ.ά.). Με άλλα λόγια, η οδυσσειακή πλοκή γίνεται αποδεκτή μόνο υπό όρους, και το μυθολογικό σχήμα εμφανίζει αλλοιωμένη δομή, επιδεικνύει μια μετατόπιση από τον «θετικό» πόλο προς τον «αρνητικό»· ξαναγεννιέται όχι μέσα από τη συνηθισμένη χρήση του αλλά μέσω μιας νέας ερμηνείας που λειτουργεί εναντίον του. Και τούτο, ως γνωστόν, δεν ισχύει μόνο στην περίπτωση του οδυσσειακού μύθου.

Η ανατροπή δηλαδή της «παραδοσιακής μυθολογικής εξάρτησης» φαίνεται ότι παραπέμπει εν γένει σ' ένα βασικό χαρακτηριστικό της νεοτερικής μυθικής πρόσληψης, την οποία ο Karlheinz Stierle, σε μια από τις πιο καίριες μελέτες του,<sup>216</sup> χαρακτηρίζει ως «βιαιότητα απέναντι στο μύθο» (Gewaltsamkeit gegenüber dem Mythos), επικαλούμενος, μάλιστα, ως χαρακτηριστικό παράδειγμα την καθ' όλα ηθελημένη «παραγωγική παρανόηση» που επιφύλαξε ο Freud στο μύθο του Οιδίποδα.<sup>217</sup> Η βιαιότητα, με άλλα λόγια, εντοπίζεται εκεί στο στοιχείο της έκπληξης, του σοκ, στην «απροσδόκητη» και «αδιανόητη» χρήση του μύθου. Ειδικότερα, την έννοια της «βιαιότητας» ο γερμανός φιλόλογος τη συνδέει με μια επιπλέον διάσταση. Αφού παρατηρήσει αρχικά ότι ο μύθος απαιτεί, κατά το πέρασμα του από τη μια διασκευή στην άλλη, την ασφάλεια μιας μερικής ισοτοπίας –με την έννοια της επιβίωσης ορισμένων, τουλάχιστον, στοιχείων της «παραδοσιακής μυθολογικής σύνταξης» σε κάθε νέα διασκευή–, διαπιστώνει μια

<sup>214</sup> Παραδείγματος χάρη, το έργο «Maia» (1903) του D'Annunzio. Για μια σχετική ανάλυση, βλ. Boitani, *ό.π.*, σ. 154 κ.ε.

<sup>215</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Δοκίμες Β'* (1948-1971), Ερμής, Αθήνα 1984, σ. 39.

<sup>216</sup> Βλ. Karlheinz Stierle, «Mythos als Bricolage und zwei Endstufen des Prometheusmythos», στο: Manfred Fuhrmann (επιμ.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Μόναχο 1971, σ. 455-472.

<sup>217</sup> Βλ. Stierle, *ό.π.*, σ. 462.



καινοφανή όξυνση ανάμεσα στη σημασιακή πρόθεση (intention significative) των μοντέρνων έργων και αυτό που συμβατικά θα μπορούσε να αναγνωρισθεί ως «κλασική εκδοχή» του μύθου. Η σχέση των δύο αυτών μεγεθών –του «παλιού» μύθου και της «νέας» πρόθεσης– εισέρχεται σε καθεστώς άλυτης ασάφειας, και η ιστοτοπία καθίσταται προβληματική. «Η προβληματικότητα της σχέσης είναι το μόνο σημείο, το οποίο μπορεί να γίνει κατανοητό [...], μια ένταση ή ακόμη και μια άρνηση, η οποία σημαίνει ακριβώς το αντίθετο από μια πρόσληψη αρχαίων μύθων», επισημαίνει ο Stierle. Η νεοτερική πρόσληψη λοιπόν δεν οδηγεί απλώς το μύθο στα όριά του, «στο τελευταίο σκαλοπάτι», δεν τον «τεντώνει» μόνο ούτε τον αποσυναρμολογεί κατά τρόπο διαφορετικό από τη δάντεια, λόγου χάρη, φαντασία, αλλά διακρίνεται κυρίως από τη «ριζοσπαστικοποίηση της μυθικής αμφισημίας» (Radikalisierung der mythischen Ambiguität), με την έννοια ότι ο μύθος στρατολογείται μεν, αλλά δεν είναι εύκολα αναγνωρίσιμος. Ενώ δηλαδή η νεοτερική δημιουργία επιλέγει κομμάτια από το μύθο, δεν τα στρογγυλεύει σε σύνολο (έτσι, σύμφωνα με τον Stierle, ο *Οδυσσέας* του Joyce, όπως τον ερμήνευσε ο Wolfgang Iser, περιγράφει καίρια αυτή την τάση).<sup>218</sup> Εν ολίγοις, η «αιγιματικότητα» των μοντέρνων διασκευών, οι οποίες αποκλίνουν «από την αλληγορική και συμβολική διαφάνεια προγενέστερων μυθικών μεταμορφώσεων», αποτελεί μορφή «βιαιότητας».<sup>219</sup> Από αυτήν την άποψη, δεν είναι δυνατό, σύμφωνα με τον Stierle, στη μοντέρνα μυθική πρόσληψη να γίνει λόγος για «bricolage» με την παραδοσιακή του έννοια, διότι τα παλιά στοιχεία, τα οποία υιοθετούνται στη νέα διασκευή, δεν είναι αναγνωρίσιμα, αλλά διαλύονται διαρκώς «σε νέες εξαντλήσεις».

Πράγματι, η έννοια της «βιαιότητας απέναντι στο μύθο» –ως θεματική ανατροπή και ως απώλεια της ιστοτοπικής σχέσης προς τον «κλασικό» μύθο– μπορεί να γίνει αποδεκτή, αλλά οφείλει να διευρυνθεί κατά διπλό τρόπο. Αφενός δηλαδή πρέπει να διευκρινιστεί ότι σ' αυτή την πρόσληψη εννοείται μια αντινομία, ότι η στάση απέναντι στο μύθο είναι διλημματική. Με άλλα λόγια, η μοντέρνα μυθική διασκευή αρθρώνει ένα λόγο οριακό ανάμεσα στη συνέχεια και στη ρήξη, υιοθετεί το μύθο και, την ίδια στιγμή, δεν τον «θυμάται» καλά-καλά ή ακόμη τον κηρύσσει ασύστατο. Πρόκειται για μια πρόσληψη, η οποία, θα έλεγε κανείς, με ειρωνεία

---

<sup>218</sup> Πρβλ. «Η διασκευή του μύθου του *Οδυσσέα* του James Joyce, όπως ερμηνεύτηκε από τον Wolfgang Iser, έχει παραδειγματική αξία γι' αυτού του είδους την τάση μοντέρνας μυθικής πρόσληψης. Αυτό που συνδέει τον μοντέρνο Οδυσσέα με το μυθικό πρότυπο δεν είναι εύκολο να αναγνωριστεί. Ορισμένες σχέσεις προβάλλονται, ωστόσο, είναι πολύ ασαφείς ώστε να μπορεί να γίνει λόγος για ιστοτοπία. Υπάρχουν μόνο ψήγματα αναλογίας, τα οποία έχει προ πολλού ανακαλύψει η φιλολογική έρευνα του Joyce [...]. Οι σχέσεις, εξάλλου, που τυχόν αναδύονται διαθέτουν κάτι τυχαίο, τεχνητό, αμφίβολο. Αλλά ακριβώς αυτή η αβεβαιότητα είναι μια νέα και τελευταία δυνατότητα σχέσης με τον προγενέστερο μύθο, μέσω του οποίου το εντελώς Άλλο της μοντέρνας καθημερινότητας από το μύθο και το Άλλο του μύθου από τη μοντέρνα καθημερινότητα αντιπαλεύουν και ανταγωνίζονται» (Stierle, 1971, 462). Βλ. επίσης Wolfgang Iser, «Der Archetyp als Leerform», στο: Manfred Fuhrmann (επιμ.), *ό.π.*, σ. 369-408. Επίσης, την ανάλυση του Wolfgang Iser, «Historische Stilformen in Joyces *Ulysses*», στο: Horst Meller, Hans-Joachim Zimmermann (επιμ.), *Lebende Antike*, Erich Schmidt Verlag, σ. 433-450.

<sup>219</sup> Βλ. Stierle, *ό.π.*, σ. 460.

ανασκευάζει –έστω μερικώς– το μύθο για να τον αμφισβητήσει και τελικώς να τον προπηλακίσει. Αφετέρου, οφείλουμε να λάβουμε υπόψη κι εκείνες τις περιπτώσεις κατά τις οποίες ο μύθος είναι αναγνωρίσιμος στις μοντέρνες διασκευές, αλλά εκφέρεται μέσω μιας αρνητικής ισοτοπίας. Το παράδειγμα, λόγου χάρη, της *σιωπής* των Σειρήνων στον 20<sup>ο</sup> αιώνα καταδεικνύει εύληπτα πως, μολονότι το οδυσσειακό περιβάλλον ανασυγκροτείται και ενσωματώνεται η μυθική ιστορία, η ποιότητα της αντιστρέφεται. Εξάλλου, ανάλογες τεχνητές αντιστροφές του οδυσσειακού μύθου σκηνοθετούν ο Jean Giono με τη *Γέννηση της Οδύσσειας* (*Naissance de l'Odyssee*, 1938), αλλά και ο Walter Jens στη *Διαθήκη του Οδυσσέα* (*Das Testament des Odysseus*, 1957), όταν, βήμα προς βήμα, ανασυγκροτούν τον γνωστό μύθο, αλλά μέσω μιας εκ διαμέτρου αντίστροφης προοπτικής. Ακολούθως, η έννοια της «βιαιότητας απέναντι στο μύθο» του Stierle θα πρέπει να γίνει αντιληπτή όχι μόνο ως μη αναγνωρίσιμη ή μερική ισοτοπία αλλά και ως αρνητική ισοτοπία.

Παραδείγματα λοιπόν αυτής της μοντέρνας μυθολογικής πρόσληψης είναι οι οδυσσειακές διασκευές από τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο που ακολουθούν, οι οποίες μελετώνται βάσει δυο κυρίως αξόνων. Αφενός δηλαδή εξετάζεται η *θεματική ανατροπή* του μύθου, αφού οι διασκευές ανατρέπουν το οδυσσειακό παράδειγμα, έρχονται σε ρήξη με το «ισχύον» σύστημα του και το ηρωικό μοντέλο του. Οικειοποιούνται, εν ολίγοις, το οδυσσειακό σχήμα μόνο και μόνο για να αποκλίνουν από αυτό, επικαλούνται το μυθολογικό υλικό για να το αλλοιώσουν. «Επαναλαμβάνουν», λιγότερο ή περισσότερο, τον μύθο (ας θυμηθούμε εδώ την «επανάληψη» του Blumenberg, προϋπόθεση κάθε μυθοποιητικής δράσης), για να αναθεωρήσουν δραστικά τους όρους του και να διαμορφώσουν –αντιθετικά προς αυτόν– την καινοτόμο αισθητική και φιλοσοφική τους ταυτότητα. Για τούτο κινούνται σ' έναν χώρο διαλεκτικής έντασης που εγκλείει την παράδοση και την ανανέωση μαζί, τον παλιό ρυθμό του μύθου και τη νέα απορρύθμισή του. Και, παλινδρομώντας σε αυτό το δίλημμα, ανακαλύπτουν στην *Οδύσσεια* τον κατάλληλο αγωγό για να διατυπώσουν μια σειρά προβληματισμών και αιτημάτων καθορισμένων ιστορικά, για να αντικρίσουν, στον «μαγικό καθρέφτη» της πανχρονικότητάς της, τη φυσιογνωμία του δικού τους παρόντος.

Αφετέρου, εξετάζεται ο τρόπος που οι διασκευές χρησιμοποιούν το μύθο για να τον συνδέσουν με το πρόγραμμα μιας νέας ποιητικής ανάγοντας, σε ένα βήμα πιο πέρα, το μοτίβο της οδυσσειακής περιπέτειας σε μεταφορά της δικής τους αισθητικής περιπέτειας, την περιπλάνηση σε περιπλάνηση του καλλιτέχνη προς αναζήτηση νέων εκφραστικών μέσων. Για τούτο, όπως θα δούμε, οι διασκευές που ακολουθούν δεν εξαντλούνται σε μια «imitatio veterum», αλλά επωμίζονται νέες ευθύνες στον τρόπο αφήγησης, προβάλλουν καινοφανείς καλλιτεχνικές αξιώσεις καθιστώντας έτσι φανερή την ετερότητά τους καθώς και την «ανταγωνιστική» τους διάθεση απέναντι σε άλλα επιφανή παραδείγματα της οδυσσειακής παράδοσης. Μέρους, λόγου χάρη, αυτών των πειραματισμών είναι ότι αξιοποιείται ο μύθος και σε *επίπεδο μορφής* (έτσι, π.χ. ο Joyce δημιουργεί από το επεισόδιο των Σειρήνων μια μουσικολογική πραγματεία ή χρησιμοποιεί το επεισόδιο της «Πηνελόπης» για να μεταμορφώσει το ανάλογο κεφάλαιο σε ένα υφαντό ή ο Kubrick υιοθετεί το δαντικό ναυάγιο του Οδυσσέα για να πειραματιστεί με τα μέσα του κινηματογράφου κτλ). Τη θεματική ανατροπή λοιπόν και την ποιητολογική

Οδύσσεια θα έχουμε κατά νου στη συνέχεια. Εξάλλου, ας υπενθυμίσουμε εδώ εκ νέου ότι η ανάγνωση θα είναι διπλή: προσανατολισμένη προς τη διακειμενική σειρά (θα δούμε ότι «η εργασία πάνω στο μύθο» είναι «εργασία πάνω σε πολλούς μύθους»), αλλά και προσανατολισμένη προς το κοινωνικό συγκείμενο και την ιστορικότητα της εκάστοτε πρόσληψης.

## James Joyce Ulysses

### πειραματική μυθολογία

Η ΜΥΘΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ.— Ο *Οδυσσεύς* (*Ulysses*) του James Joyce αποτελεί ένα από τα πιο εντυπωσιακά τεκμήρια λογοτεχνικής «δυστοκίας» που μολονότι κάνει πως αποκαλύπτει τις τρεις περιόδους δημιουργίας του («Τεργέστη-Ζυρίχη-Παρίσι, 1914-1921») αποσιωπά, στην πραγματικότητα, ότι η σύνθεση ξεκινά πολύ νωρίτερα, γύρω στο 1906-1907, όπως, άλλωστε, μαρτυρά η αλληλογραφία των ετών αυτών.<sup>220</sup> Βεβαίως, η εξήγηση μιας τέτοιας «Οδύσσειας» δεν εξαντλείται μόνο στο γεγονός ότι ο Joyce περιφέρεται τελειοθηρικά γύρω από τη δημιουργία του (ενδεικτικά ως αναφερθεί ότι το επεισόδιο της *Κίρκης* υπόκειται σε εννέα επεξεργασίες). Η απάντηση θα πρέπει να συσχετιστεί κυρίως με τη φιλοδοξία του συγγραφέα να φιλοξενήσει στο έργο του μακρόκοσμο και μικρόκοσμο και να αναγάγει τη δημιουργία του σε ένα καλειδοσκόπιο που απηχεί επιστημονικές, ζωγραφικές, μουσικές, φιλοσοφικές, αισθητικές αντιλήψεις κάθε είδους. Εν ολίγοις, πρόθεση του Joyce είναι να αφομοιώσει όλο το σύμπαν του πολιτισμού, το σύμπαν tout court και να αφήσει τον *Οδυσσεά* «ανοιχτό» στα πάντα: στις avant-gardes του 20<sup>ου</sup> αιώνα (έτσι μπορεί κανείς, λόγου χάρη, να κάνει λόγο για τον εξπρεσιονισμό του μυθιστορήματος, τον «κυβισμό», την κινηματογραφική του «γλώσσα» κ.κ.), στις διακειμενικές ειρωνείες, στα αστρονομικά πορίσματα, αλλά και στον «Όμηρο, στη θεοσοφία, στη θεολογία, στην ανθρωπολογία, στο corpus hermeticum, στην Ιρλανδία, στην καθολική λειτουργία, στη kabbala, [...] στα καθημερινά γεγονότα, στις ψυχικές διαδικασίες [...], στα αρώματα και στις γεύσεις».<sup>221</sup> Πρόκειται λοιπόν για μια υπερτροφία της μνήμης, για μια «αποθήκευση», η οποία παραπέμπει σχεδόν σε κυβερνητικά μοντέλα. Για τούτο, άλλωστε, αποκαλούσε ο Derrida τον

---

<sup>220</sup> Η ιδέα για μια ιστορία με τον τίτλο *Ulysses* μαρτυρείται, τουλάχιστον για πρώτη φορά γραπτώς, το 1906 στο γράμμα που στέλνει ο Joyce στον αδελφό του Stanislaus από τη Ρώμη, όπου και εργάζεται ως τραπεζικός υπάλληλος. Η ιστορία φιλοδοξούσε αρχικά να αποτελέσει μέρος της συλλογής διηγημάτων *Dubliners* και πρωταγωνιστής θα ήταν ο Alfred Hunter, ένας Εβραίος του Δουβλίνου, τον οποίον ο συγγραφέας γνώρισε μέσα από ένα κωμικοτραγικό περιστατικό: όταν στις 22 Ιουνίου του 1904 ο νεαρός Joyce φλερτάρει μια ωραία περαστική, ο συνοδός της τον ξυλοφορτώνει και τον εγκαταλείπει αιμόφυρτο για να τον περιμαζέψει τελικά ο Hunter (το επεισόδιο, ως γνωστό, θα βρει την καλλιτεχνική του ενσάρκωση στο κεφάλαιο της *Κίρκης* στον καυγά του Stephen Dedalus). Για μια λεπτομερή παρουσίαση των διαφόρων σταδίων γένεσης και συγγραφής του έργου (οι περισσότεροι ερευνητές ομόφωνα αναγνωρίζουν τρεις φάσεις δημιουργίας), βλ. Michael Groden, *Ulysses in Progress*, Princeton University Press, Πρίνστον, 1977.

<sup>221</sup> Umberto Eco, *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*, Harvard University Press, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη 1989.

συγγραφέα, στον οποίο, παρεμπιπτόντως, χρωστούσε το εξεζητημένο γλωσσικό ύφος του, «Joyce software, Joyceware».<sup>222</sup>

Ειδικότερα, μέριμνα του Joyce είναι η κατασκευή του *Οδυσσέα* ως «a Work-as-Cosmos», η διάθεση δηλαδή να συλλάβει, όμοια προς τη μέθοδο της μεσαιωνικής εγκυκλοπαίδειας και *summa*,<sup>223</sup> τον κόσμο εγκυκλοπαιδικά· να αγκαλιάσει όλο και μεγαλύτερους ορίζοντες, να «εγκλείσει στον κειμενικό του κύκλο» ένα ευρύτατο πλέγμα λόγων και να αναγνώσει την πολλαπλότητα. Πρόκειται λοιπόν για ένα εγκυκλοπαιδικό εγχείρημα, το οποίο, ασφαλώς, δεν αρέσκεται στην ταξινομημένη συσώρευση πληροφοριών, αλλά εστιάζει το ενδιαφέρον του στη δημιουργία σημασίας σε πολλά επίπεδα και σε ποικίλες κατευθύνσεις συγχρόνως. Ο *Οδυσσέας*, με άλλα λόγια, δομεί μια πολύμορφη και πολυσήμαντη δομή δαιδαλώδους πολυπλοκότητας, έτσι ώστε η σημασία να ολισθαίνει από το ένα επίπεδο στο άλλο (*sliding signification*),<sup>224</sup> χωρίς να είναι δυνατό να «ακινητοποιηθεί» από την ερμηνευτική διαδικασία. Εμφανίζει μια «αποταμιευτική» κλίση –που, μάλιστα, τέθηκε σε συνάφεια με τη μεσαιωνική αλληγορική πρακτική και με τα τέσσερα επίπεδα ανάγνωσης<sup>225</sup>–, η οποία βραχυκυκλώνει την ερμηνεία, επειδή δημιουργεί υπόγεια διασυνδέσεις και πολυεπίπεδους συμβολισμούς. Για να γίνει κατανοητή αυτή η τεχνική των «πολλών πάτων», ας ανακαλέσουμε, λόγου χάρη, πρόχειρα στη μνήμη μας την αρχή που έθεσε ο Joyce ως προϋπόθεση της σύνθεσης του, η οποία πρέπει να εκτελεί ταυτόχρονα περισσότερες από μια λειτουργίες.<sup>226</sup> ή, ακόμη, ας θυμηθούμε ότι οι μορφές των πρωταγωνιστών συνενώνουν έναν αριθμό ταυτόχρονων αλλά και ασύμβατων μεταξύ τους προοπτικών. Ο Leopold Bloom, επί παραδείγματι, παραπέμπει συχνά στο Φάουστ και στο Μεφιστοφελή ενώ άλλοτε απηχεί το Δάντη και το Βιργίλιο· μπορεί να είναι συγχρόνως Ιρλανδός του 1904, οπαδός του Charles Stewart Parnell, αλλά και ο μυθικός Οδυσσέας και η φιγούρα του Χριστού και ο περιπλανώμενος Ιουδαίος και ο Ιπτάμενος Ολλανδός και ο τυπικός μικροαστός,

---

<sup>222</sup> Jacques Derrida, «Two words for Joyce», στο: Derek Attridge, Daniel Ferrer (επιμ.), *Post-structuralist Joyce*, Cambridge University Press, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1984, σ. 148.

<sup>223</sup> Ο Eco συγκρίνει την εγκυκλοπαιδική προσέγγιση του Joyce με εγκυκλοπαίδειες όπως οι *De Imagine Mundi*, *Specula Mundi*. Βλ. Eco, *ό.π.*, σ. 10 κ.ε.

<sup>224</sup> Keith Booker, *Joyce, Bakhtin and the Literary Tradition. Toward a Comparative Cultural Poetics*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995, σ. 82.

<sup>225</sup> Σύμφωνα με την μέθοδο αλληγορικής ανάγνωσης τα κείμενα της Βίβλου παρουσιάζουν σημασία σε τέσσερα επίπεδα: το νόημα του γράμματος, το αλληγορικό, το αναλογικό και το ηθικό. Σύμφωνα με τους Eco και Booker, συσχετίζονται οι πολλαπλές σημασίες του *Ulysses* με τη μεσαιωνική αλληγορική πρακτική και θα πρέπει να αποδοθούν σε δαντική επίδραση. Βλ. ιδιαίτερα το τρίτο κεφάλαιο του Booker «The Historicity of Language and Literature: Joyce, Dante and the Poetics of Appropriation», *ό.π.*, σ. 81-109.

<sup>226</sup> Πρβλ. «[...] Το έπος δύο φυλών (Ισραήλ-Ιρλανδίας) και την ίδια στιγμή ο κύκλος του ανθρώπινου οργανισμού καθώς και η μικρή ιστορία (*storiella*) μιας ημέρας (*life*). [...] Είναι επίσης ένα είδος εγκυκλοπαίδειας. Πρόθεσή μου είναι να μεταφέρω το μύθο *sub specie temporis nostri*. Κάθε περιπέτεια (δηλαδή κάθε ώρα, κάθε όργανο, κάθε τέχνη θα διαπλεχθούν και θα διασυνδεθούν στο δομικό σχήμα του όλου) δεν θα προϋποθέτει μόνο, αλλά θα δημιουργεί και τη δική της τεχνική». Από το γράμμα στον Linati (21.09.1920), παρατίθεται από: Wilhelm Füger, *James Joyce. Epoche – Werk – Wirkung*, Beck Verlag, Μόναχο 1994, σ. 217.

χαρακτηριστικά, τα οποία όχι μόνο απλώς διασταυρώνονται, αλλά πολλαπλασιάζονται μέσα από την ειρωνική και σκωπτική παρουσίασή τους. Μάλιστα, εάν λάβει κανείς υπόψη ότι το πείραμα σχετίζεται, όπως παρατηρήθηκε, με τη νέα επιστήμη, με μια προσέγγιση τύπου Einstein και καταστρέφει κάθε νευτώνειο πρότυπο ή τους σταθεροποιητικούς μηχανισμούς της «μίας» αλήθειας, τότε είναι φανερό πόσο αβοήθητος στέκεται ο αναγνώστης, πόσο πολύ χρειάζεται «έναν Βιργίλιο, μια Αριάδνη, μια θεά».<sup>227</sup> πόσο δύσκολο είναι να αποκωδικοποιήσει αυτό το «πολύτροπο» έργο, το οποίο, λειτουργώντας ως «επιστημολογική μεταφορά»,<sup>228</sup> απηχεί τον τρόπο με τον οποίο η νέα επιστήμη (του χάους) αντικρίζει την πραγματικότητα. Εάν εδώ συνυπολογίσουμε και τις νεότερες τεχνικές του συγγραφέα, με τις οποίες οι λογοτεχνικές συμβάσεις –από το βικτωριανό ως το συμβολιστικό μυθιστόρημα– αναιρούνται, τους μορφικούς και γλωσσικούς του πειραματισμούς, βάσει των οποίων επιχειρείται μια στροφή προς μια νέα αυτοπαθή υποκειμενικότητα, έχουμε διαγράψει, αν και άκρως σχηματικά, τα όρια αυτού του ακραίου λογοτεχνικού γεγονότος. Από αυτήν την άποψη λοιπόν, ο *Οδυσσέας*, αυτό το «απεριόριστο» κείμενο με τη διάσταση μιας *opera aperta*, αποτελεί ένα αρχείο πιθανοτήτων. «Μια γραφή ανοιχτή στην απειροστή αλήθεια των χρηστών της»<sup>229</sup> ένα «υπερκείμενο», το οποίο ίσως χρήζει, εν τέλει, μιας «τελεστικής» (performative) ανάγνωσης, με την έννοια ότι οφείλει να διαβαστεί ως «ραψωδία», ως «προσευχή» ή ακόμη και ως «σαμανική τελετή».<sup>230</sup> Όπως και να

---

<sup>227</sup> Βλ. Τζίνα Πολίτη, «Ο *Οδυσσέας* στο Πανεπιστήμιο ή η προσπάθεια να χωρέσει ένα εξάμηνο σε ένα άρθρο», *Νέα Εστία* 152/1750 (Νοέμβριος 2002), σ. 623.

<sup>228</sup> Πρβλ. την άποψη του Umberto Eco, ο οποίος με βλέμμα στραμμένο στον *Οδυσσέα* σημειώνει: «[...] κάθε καλλιτεχνική μορφή μπορεί, απολύτως δικαιωματικά, να γίνει κατανοητή, αν όχι ως υποκατάστατο της επιστημονικής γνώσης και αντίληψης, ως επιστημολογική μεταφορά: αυτό σημαίνει ότι σε κάθε εποχή ο τρόπος, με τον οποίο δομούνται οι μορφές της τέχνης –λ.χ. μέσω ομοιότητας, χρήσης μεταφοράς, εν ολίγοις μεταγραφής του νοήματος σε μορφή– απηχεί με τη σειρά του τον τρόπο, με τον οποίο η επιστήμη ή γενικότερα ο πολιτισμός μιας εποχής αντικρίζει την πραγματικότητα». Eco παρατίθεται από τον Paul Forssbohm, *Formen des Offenen: Thomas Manns "Zauberberg", die "Oxen of the Sun" – Episode in James Joyce's "Ulysses" und Julio Cortázar's "Rayuela"*, Peter Lang, Φρανκφούρτη 1988, σ. 179.

<sup>229</sup> Βλ. Άρης Μαραγκόπουλος, «Κατά την ανάγνωση και η μετάφραση», *Νέα Εστία* (Νοέμβριος 2002), 152/1750, σ. 678.

<sup>230</sup> Βλ. Μαραγκόπουλος, *ό.π.*, σ. 676. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Joyce, μόνο ο καλλιτέχνης, «ο ιερέας της αιώνιας φαντασίας μπορεί να μετατρέψει τον καθημερινό άρτο της εμπειρίας σε άχραντο Σώμα της αιώνιας ζωής». Διότι για τον Joyce η γνώση του κόσμου περνά κυρίως μέσα από την υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη που καλείται να ανακαλύψει με ευαισθησία τα πράγματα, να τα συλλάβει στην ολότητά τους, να «φωτογραφήσει» τη μοναδικότητα της στιγμής και να «μεταγράψει» –διά Λόγου– χρώματα, γεύσεις και οσμές σε «μερίδιο της Αιωνιότητας». Και ακριβώς για τούτο στρέφεται ο Ιρλανδός συγγραφέας προς την τεχνική της επιφάνειας (epiphany), η οποία όμως δε δηλώνει μόνο τη στιγμή εκείνη, κατά την οποία κάτι αποκαλύπτεται στην πραγματική του ουσία· πολύ περισσότερο, δηλώνει ότι μέσω της παρατήρησης και, ακολούθως, μέσω της υλοποίησης σε αισθητική πράξη είναι δυνατή η αναγνώριση της πραγματικότητας και ότι, εν τέλει, μόνο η καλλιτεχνική φαντασία, ως γνωστικό εργαλείο, οδηγεί πίσω από αυτό που είναι μικρό, τετριμμένο και άσχημο, μόνο το καλλιτεχνικό βλέμμα ανάγεται σε προϋπόθεση της

έχει ο αναγνώστης θα περάσει τη δική του «Οδύσεια» – «ο αναγνώστης είναι ο Οδυσσεύς και το μυθιστόρημα το ταξίδι», παρατηρεί εύστοχα η Marilyn French.<sup>231</sup>

Αλλά πώς είναι δυνατό να συγκρατηθεί το χάος του σύγχρονου κόσμου; Πώς μπορούν να συναφθούν σχέσεις μεταξύ λόγων, μεθόδων και επιπέδων, με ποιο τρόπο και πού να στεγαστεί ο σύγχρονος κόσμος, αυτό το «διαμελισμένο κομμάτι ενός αριστοκρατικού και μεγαλειώδους παρελθόντος»;<sup>232</sup> Με δυο λόγια, πώς οργανώνεται η εγκυκλοπαιδικότητα σε δομή; Ως γνωστόν, πρώτος ο T.S. Eliot στη διάσημη βιβλιοκριτική του *Οδυσσέα*, η οποία φέρει το χαρακτήρα ενός «ποιητολογικού μανιφέστου του μοντερνισμού»,<sup>233</sup> υπέδειξε μια καίρια κατεύθυνση στον τρόπο οργάνωσης του μυθιστορήματος. Στο άρθρο του 1923 «Ulysses. Order and Myth»<sup>234</sup> υποστηρίζει ότι ο James Joyce ενσάρκωσε, σε μια μοναδική λογοτεχνική ανακάλυψη ανάλογου μεγέθους και σημασίας με αυτή του Einstein, το μοντέλο εκείνο που συγκρατεί το σύμπαντα κόσμο. Ο συγγραφέας δηλαδή στράφηκε επιτυχώς προς τη σταθερότητα και αυθεντία των μύθων, για την ακρίβεια, αξιοποίησε το αρχαίο παράδειγμα της *Οδύσειας*, προκειμένου να οριοθετήσει το έργο του απέναντι στα ερείπια της μοντέρνας εποχής. Η προσφυγή στο καταφύγιο του μύθου στέγασε τις προθέσεις και τα καλλιτεχνικά υλικά, περιέβαλε τα πάντα και κατέστησε δυνατή την επιβολή τάξης στην ανίατη ιστορική κατάσταση της εποχής του μοντέρνου («simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history»)<sup>235</sup>. Ειδικότερα, η «μυθική μέθοδος» του Joyce θεμελιώθηκε πάνω «σε μια αδιάκοπη παράλληλο που έσυρε ο συγγραφέας ανάμεσα στο σύγχρονο κόσμο και σε αυτόν της αρχαιότητας», η οποία και προστάτευσε από τη διάχυση του υπέρογκου υλικού. Ο δημιουργός, με άλλα λόγια, ακολούθησε το μύθο της *Οδύσειας* ως μίτο στο λαβύρινθο του σύγχρονου κόσμου καθιστώντας έτσι το «vulgar chaos» πιο οικείο και λιγότερο φοβερό. Για τούτο, εξάλλου, ο Eliot εκθειάζει το μυθιστόρημα του Joyce ως ένα καινοτόμο αισθητικό παράδειγμα το οποίο, μετά το τέλος των επιστημονικών και λογοτεχνικών ρεαλισμών του 19<sup>ου</sup> αιώνα και την ξεπερασμένη «αφηγηματική μέθοδο», διεκπεραιώνεται με τη «μυθική μέθοδο» και, ενσωματώνοντας ένα μεγάλο βάθος δομών, εμφανίζεται ως η μόνη εναπομένουσα δυνατότητα του ποιείν τέχνη στο σύγχρονο κόσμο, ως μια πολλά υποσχόμενη λογοτεχνία. Μάλιστα, η προσφυγή στο μύθο, όπως υλοποιήθηκε

---

αντίληψης. Έτσι, η αρχή της «επιφάνειας» θα ανυψωθεί σε πρότυπο για όλα τα αφηγηματικά *close-ups* του *Οδυσσέα* και θα αναλάβει να καταγράψει στην οθόνη της stimuli που βομβαρδίζουν από κάθε κατεύθυνση. Από αυτόν τον κανόνα έκφρασης εκπορεύεται, άλλωστε, και ο εσωτερικός μονόλογος.

<sup>231</sup> Marilyn French, *The Book as World. James Joyce's Ulysses*, Harvard University Press, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη και Λονδίνο 1976, σ. 3.

<sup>232</sup> Βλ. Booker, *ό.π.*, σ. 19.

<sup>233</sup> Βλ. Frick, *ό.π.*, σ. 217.

<sup>234</sup> T.S. Eliot, «Myth and Literary Classicism. [Ulysses]», στο: Richard Ellmann, Charles Feidelson, (επιμ.), *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1964, σ. 679-681. Πρόκειται για ανατύπωση της πρώτης εκείνης κριτικής που έγινε από τον Eliot το 1923 με τίτλο *Ulysses, Order and Myth (The Dial, LXXV, 1923, σ. 480-483)* με μια νέα προσθήκη του Eliot στο τέλος του άρθρου.

<sup>235</sup> Βλ. Eliot, *ό.π.*, σ. 681.

στον *Οδυσσέα*, οφείλει –σύμφωνα με τον Eliot– να λειτουργήσει παραδειγματικά για τη μοντέρνα τέχνη εν γένει: στο τέλος του άρθρου του, δεν ανάγει απλώς το μύθο σε προϋπόθεση για την επιβίωση της τέχνης («It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art»)<sup>236</sup>, αλλά και παραινεί γενικότερα προς τη χρήση της «μυθικής μεθόδου» σε αντιδιαστολή προς την «αφηγηματική». Η διάκριση ανάμεσα στις δύο, όπως εξηγεί αλλού, έγκειται στο ότι ενώ η πρώτη ιστορεί αυτό που διαρκώς λαμβάνει χώρα, τοποθετώντας την ανθρώπινη ύπαρξη σε μια παραδειγματική προοπτική, στη δεύτερη κάθε γεγονός υπάρχει αφ' εαυτού ή παραπέμπει σε κάποιο άλλο μέσω της δημιουργίας ενός plot.<sup>237</sup>

Τι δηλώνει, ωστόσο, η «μυθική μέθοδος»; Παραπέμπει πράγματι στη χρήση του μύθου ως «στοιχείου δομικού», ως «είδους διαγράμματος», το οποίο συγκρατεί και «βοηθά να εκφραστεί αντικειμενικότερα η εμπειρία του ποιητή», όπως υποστηρίχθηκε,<sup>238</sup> είναι ένα «καλούπι» που συνέχει και τακτοποιεί την κατάσταση πλήρους συγχύσεως και αταξίας του σύγχρονου κόσμου; Καταρχάς, πρέπει εδώ να παρατηρήσουμε ότι η ελιοτική ανάγνωση, η οποία παραπέμπει, στην πραγματικότητα, σε μια διακειμενική στρατηγική, η οποία πραγματώνεται με τη μεθοδευμένη επιστροφή «σε μυθολογικά υπο-κείμενα που διαθέτουν ευταξία και μορφή», απαιτεί ως προς δύο, τουλάχιστον, σημεία «διόρθωση». Κατά πρώτον, για να ξεδιπλώσει η «μυθική μέθοδος» τις αισθητικές και σημασιολογικές της δυνατότητες και να πραγματώσει, εντέλει, την παράλληλο «ανάμεσα στο σύγχρονο κόσμο και την αρχαιότητα», απαιτείται αφενός η δημιουργία μιας «ρεαλιστικής επιφάνειας», με την έννοια «της σύγχρονης μετάφρασης μυθικών αλληλουχιών», ενός μοντέρνου setting, και, από την άλλη πλευρά, «πρέπει αυτή η επιφάνεια να γίνει αντιληπτή ως επιφάνεια, πρέπει να είναι διαφανής προς το «Άλλο», προς το μυθικό υπο-κείμενο, προς τα σήματα και ερωτήματα που αυτό εκπέμπει».<sup>239</sup> Απαιτείται μια επιφανειακή δομή, που αν και μερικώς διαφανής, ανοίγει προς την βαθιά, υπόγεια μυθική δομή. Σε αυτό, άλλωστε, θα πρέπει να προστεθεί και κάτι ακόμη, το οποίο η ελιοτική ανάγνωση ολοκληρωτικά αποσιωπά.<sup>240</sup> Η συνύπαρξη δηλαδή των δύο κόσμων δε διακρίνεται μονάχα από σταθερότητα και τάξη ούτε από μια ιδανική ισορροπία, αλλά συνοδεύεται, κυρίως, από αστάθεια και ανοικείωση. Διότι το τζουϊσικό κείμενο εν προκειμένω προβαίνει μεν σε διάλογο με

---

<sup>236</sup> Ο.π.

<sup>237</sup> Περισσότερα για τη μυθική και αφηγηματική μέθοδο στο άρθρο της: Denis Donoghue, «Pound's Joyce, Eliot's Joyce», στο: Augustine Martin (επιμ.), *James Joyce. The Artist and the Labyrinth*, Ryan Publishing, Λονδίνο 1990, σ. 293-311.

<sup>238</sup> Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα <sup>5</sup>1990, σ. 152.

<sup>239</sup> Βλ. Frick, *ό.π.*, σ. 222.

<sup>240</sup> Συχνά κατηγορήθηκε ο T.S. Eliot για την ανάγνωση του *Ulysses*. Έτσι συχνά υποστηρίχθηκε (λ.χ. από τον Booker) ότι αυτή αποκαλύπτει μόνο τη δική του «συντηρητική χριστιανική ιδεολογία» προσάπτοντας προθέσεις στον Joyce που δεν υπήρχαν (Booker, *ό.π.*, σ. 18 κ.ε.), ενώ άλλοι πάλι τόνισαν ιδιαίτερος ότι η ερμηνεία του «οδηγεί την έννοια του μύθου ως παραδείγματος σε έναν άγονο φορμαλισμό» και ότι «συμπεριφέρεται απέναντι στο μύθο της Οδύσειας με ένα στατικό εξωτερικό τρόπο όπως ο Bultmann απέναντι στη Βίβλο» (βλ. Coupe, *ό.π.*, σ. 38 κ.ε.).



το μυθικό «πρότυπο» καλλιεργώντας, ωστόσο, σχέσεις απόκλισης και έντασης προς αυτό, ένα ανήσυχο παιχνίδι εναλλαγής ανάμεσα στο προσκήνιο και στο βάθος, τη μοντέρνα επιφάνεια<sup>241</sup> και το μυθικό σημείο αναφοράς. Από αυτήν την άποψη, η ελιοτική ανάγνωση είναι περιοριστική καθώς εξετάζει μονομερώς τις σχέσεις συνέχειας και επανάληψης που δομούνται, αλλά αφήνει εκτός θεώρησης το δυναμισμό και τη διαλεκτική ένταση που προκύπτει από την επαλληλία της ρεαλιστικής επιφάνειας και του μυθικού υπο-κειμένου. Δικαίως λοιπόν ο Jay, στην απόπειρά του να ελέγξει την (παρ)ανάγνωση του Eliot, μιλά για την «αταξία» που προξενείται από μια τέτοιου είδους διακειμενική συνύπαρξη και διαπλοκή, όταν σημειώνει: «οι μοντερνιστικές χρήσεις του μύθου και της παράδοσης εισάγουν την αταξία στην κατασταλαγμένη συνείδηση του αναγνώστη, αποπροσανατολίζοντας τις συμβάσεις και τη συμπληρωματική μνήμη» και ορθά η Lilian Feder, στο ίδιο πλαίσιο, αποφαίνεται ότι πλάι στην «τακτοποίηση» πορεύεται και η «διατάραξη», αφού «ούτε ο *Οδυσσεύς* ούτε η *Ερημη Χώρα* δεν έδωσαν μορφή και δεν σημασιοδότησαν τη νεότερη ιστορία χωρίς να δημιουργούν περαιτέρω ρήξεις» («neither *Ulysses* nor *The Waste Land* gave shape and significance to modern history without further disrupting it»).<sup>242</sup> Ο *Οδυσσεύς* λοιπόν μπορεί να σχεδιάστηκε πάνω στα ερείπια του «παλαιού κόσμου» χωρίς όμως να υποταχθεί ποτέ στο βάρος τους, μπορεί να χρησιμοποίησε τη «δομική αξιοπιστία τους», αλλά απέρριψε, ωστόσο, την «ουσιαστική αξία τους».<sup>243</sup> Η σχέση του προς το μύθο είναι ιδιαιτέρως ανήσυχη και αμφιθυμική.

Ας δούμε, ωστόσο, αναλυτικότερα, τη σχέση του *Οδυσσέα* προς τον οδυσσειακό μύθο. Καταρχάς, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός ότι ο James Joyce ονόμασε το έργο του *Ulysses* ή ότι έδωσε στον Carlo Linati το γνωστό

---

<sup>241</sup> Με την επίγνωση ασφαλώς της ύπαρξης πολλαπλών νοημάτων, θα μπορούσαμε πάρα ταύτα να υποστηρίξουμε ότι επιφανειακά είναι δυνατό να κρυσταλλωθεί ένα είδος «plot»: Δουβλίνο, 16 Ιουνίου 1904 – Μια ακόμη ημέρα στη ζωή του διαφημιστή Leopold Bloom (*Οδυσσεύς*), πολίτη Ούγγρο-εβραϊκής καταγωγής, νυν χριστιανικών πεποιθήσεων, μέτριας και μη ηρωικής φύσης, απολιτικού όντος (η σχέση του με την παγκόσμια ιστορία εξαντλείται στην καθημερινή ανάγνωση του τύπου). Μια ακόμη ημέρα για την άπιστη σύζυγο του, Molly Bloom (*Πηνελόπη*), εξωτική ομορφιά από το Γιβραλτάρ, η οποία ζει στο βασίλειο της υποκειμενικότητάς της. Διαφορετικά τετριμμένη η μέρα για τον Stephen Dedalus (*Τηλέμαχος*), τον πρόωρα αφιχθέντα από την παρισινή Μέκκα του μοντέρνου. Πώς πέρασε η ημέρα; Ο Leopold Bloom ετοίμασε το πρωινό (*Καλυψώ*), επισκέφτηκε το γραφείο τύπου (*Αίολος*), κατόπι τα δημόσια λουτρά και ναρκισσεύτηκε (*Λωτοφάγοι*), γευμάτισε με άλλους Ιρλανδούς (*Λαιστρυγόνες*), παραβρέθηκε σε μια κηδεία (*Αδης*), διέτριψε στη βιβλιοθήκη (*Σκύλα και Χάρυβδη*), πέρασε λίγη ώρα με το προσωπικό ενός καφέ (*Σειρήνες*), συνάντησε τη μανία ενός μεγαλομανούς αυτόχθονα (*Πολύφημος*), ξεχάστηκε γεμάτος ερωτικές επιθυμίες στην ακρογιαλιά (*Ναυσικά*), αργότερα συνάντησε τον Stephen και βλασφήμησε πίνοντας (*Τα βόδια του Ήλιου*), επισκέφτηκε ένα χαμαιτυπείο (*Κίρκη*), φιλοσόφησε (*Εύμαιος*), προτού γλιστρήσει τελικά στο κρεβάτι του (*Πηνελόπη*).

<sup>242</sup> Βλ. τη σχετική συζήτηση στο Frick, *ό.π.*, σ. 218.

<sup>243</sup> Πρβλ. και την άποψη του Umberto Eco, σύμφωνα με την οποία ο συγγραφέας παλινδρομεί ανάμεσα στο μεσαιωνικό άνθρωπο (νοσταλγία για τάξη) και το μοντέρνο, χωρίς να έχει αποφανθεί υπέρ του ενός ή του άλλου. Το έργο παρουσιάζει λοιπόν αυτή τη διαλεκτική ανάμεσα στο χάος και τον κόσμο και παρέχει «την απίθανη εικόνα ενός κόσμου που σαν από θαύμα κρατιέται πάνω στα ερείπια του παλιού (Eco, *ό.π.*, σ. 55).

σχήμα –τις αντιστοιχίες ανάμεσα στα κεφάλαια του *Ulysses* και της *Οδύσσειας*, στα μέρη του ανθρώπινου σώματος αλλά και σε σύμβολα, χρώματα, τέχνες κτλ.– που συντρόφευε τον συγγραφέα κατά το στάδιο της παραγωγής: ότι ενθάρρυνε τον Stuart Gilbert να εξετάσει λεπτομερώς, βάσει αυτού του ερμηνευτικού κλειδιού, τη χρήση της *Οδύσσειας* ως δομικού μοντέλου του μυθιστορήματος καθώς και να δημιουργήσει ένα περικείμενο που «πρόσφερε στον σαστισμένο αναγνώστη σχήματα και βοηθήματα».<sup>244</sup> Επίσης, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε την ομολογημένη γοητεία που άσκησε ο χαρακτήρας του Οδυσσέα στον Ιρλανδό συγγραφέα από εκείνη την πρώτη ακόμη συνάντηση, όταν ως έφηβος στιγματίστηκε από την ανάγνωση των *Adventures of Ulysses* (1808) του Charles Lamb, μέχρι και τον πιο ώριμο θαυμασμό του για τον «ολοκληρωμένο» ήρωα.<sup>245</sup> ούτε, άλλωστε, είναι δυνατό να παραμεληθεί η διαβεβαίωση του Joyce ότι το πνεύμα του Ομήρου τον ακολουθούσε και τον ενθάρρυνε καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του δημιουργίας<sup>246</sup> ή ότι το ομηρικό κείμενο υπέδειξε το πλαίσιο της στρατηγικής της αφήγησης, το γενικότερο περίβλημα: «Πήρα από την *Οδύσσεια* το γενικό σχεδιάγραμμα, το σχέδιο με την αρχιτεκτονική έννοια ή ορθότερα τον τρόπο, με τον οποίο ξεδιπλώνεται η μυθοπλασία, και το ακολούθησα πιστά έως και την πιο μικρή του λεπτομέρεια».<sup>247</sup>

Η συγγένεια προς το ομηρικό κείμενο αφήνει, αναμφίβολα, ευάριθμα και αξιοσημείωτα ίχνη στον *Οδυσσέα* με πρώτο και καλύτερο την υιοθέτηση της ομηρικής τριαδικής διαίρεσης στη μακροσκοπική διάσταση του κειμένου («Τηλεμάχεια», «Οδύσσεια», «Νόστος»), αλλά υπόκειται στις διαφοροποιήσεις της νεότερης πρόσληψης του Joyce. Ακόμη δηλαδή και εάν το ομηρικό προ-κείμενο παρέχει το πλαίσιο, μέσα στο οποίο αναδύεται και διατυπώνεται η σύγχρονη διάσταση του μύθου, το σύγχρονο ποτέ δεν εφαρμόζει πιστά πάνω στο μυθικό και για τούτο οφείλει, ασφαλώς, να σχετικοποιηθεί το δεύτερο μέρος της παραπάνω

---

<sup>244</sup> Πολίτη, *ό.π.*, σ. 624. Βλ. και Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, Faber & Faber, Λονδίνο 1952.

<sup>245</sup> «Ο α-χρονικός Faust δεν είναι άνθρωπος. Αλλά ανέφερους τον Hamlet. Ο Hamlet είναι ανθρώπινη ύπαρξη, αλλά είναι μονάχα γιος. Ο Οδυσσέας όμως είναι γιος του Λαέρτη, πατέρας του Τηλέμαχου, σύζυγος της Πηνελόπης, εραστής της Καλυψώς, σύντροφος των Ελλήνων πολεμιστών στην Τροία και βασιλιάς της Ιθάκης. Καταδικασμένος πάντα σε δεινά, από τα οποία βγαίνει όμως με σοφία και κουράγιο. [...] Ο πρώτος *gentleman* στην Ευρώπη. Όταν πλησίασε γυμνός τη νεαρή πριγκίπισσα [Ναυσικά], έκρυψε από τα παρθενικά της μάτια τα απόκρυφα μέρη του μαλακωμένου από την αλμύρα και γεμάτου κοχύλια κορμιού του. Ήταν επίσης και εφευρέτης. Το τανκ υπήρξε δική του δημιουργία. Δούρειος ίππος ή σιδερένιο κουτί – ένα και το αυτό. Και τα δύο κουτιά για πολεμιστές είναι». Στο: Frank Budgen, *James Joyce and the Making of "Ulysses" and other writings*, Oxford University Press, Λονδίνο, Οξφόρδη, Μελβούρνη <sup>3</sup>1972, σ. 16.

<sup>246</sup> Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο Joyce γνώριζε τη μετάφραση της Ιλιάδας του Chapman, ο οποίος, μάλιστα, δεν θα παραλείψει να εμπνευστεί και ένα ενθουσιώδες *hommage* για τον αρχαίο ποιητή, νομίζω ότι η αναφορά στο «πνεύμα του Ομήρου» μάλλον παραπέμπει ειρωνικά στον Άγγλο μεταφραστή: Και εκεί η μετάφραση υπαγορεύτηκε από το πνεύμα του ποιητή, «3000 years dead, now revived!».

<sup>247</sup> Jan Parandowski, «Meeting with Joyce» [πρώτη δημοσίευση στο DIAL 75, 1923], εδώ αναδημοσιευμένο στο: Willard Potts (επιμ.), *Portraits of the Artist in Exile. Recollections of James Joyce by Europeans*, University of Washington Press, Σιάτλ 1979, σ. 153-162.

δήλωσης του Joyce. Η μεταφορά του οδυσσειακού μύθου «sub specie temporis nostri» είναι εξαιρετικά δυσδιάκριτη καθώς ριζικά μεταβάλλεται ή συχνά παραλείπεται η σειρά των επεισοδίων (έτσι, η «Ναυσικά», λόγου χάρη, έπεται των «Κυκλώπων», η «Νέκυια» των «Λαιστρυγόνων» και ούτω καθεξής), ενώ άλλοτε πάλι διαθλώνται οι ομηρικές φιγούρες μέσα από έναν παραμορφωτικό καθρέφτη ή συμπυκνώνουν στο πρόσωπο τους περισσότερα πρόσωπα (ενδεικτικά η Eccles Street Nr. 7 είναι το νησί της Καλυψώς και η Ιθάκη ταυτόχρονα, η Molly η Νύμφη και η Πηνελόπη μαζί). Ωστόσο, δεν πρόκειται εδώ να περάσουμε στην απαρίθμηση των σχολαστικών «αντιστοιχιών», οι οποίες είναι ήδη καταγεγραμμένες σε ένα μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας, αλλά θα σκιαγραφήσουμε στην πορεία επιλεκτικά τις πρακτικές (δια)κειμενικότητας προς τον ομηρικό μύθο.<sup>248</sup>

Ο *Οδυσσεάς*, ωστόσο, δε δομεί μόνο μια διακειμενική σχέση προς τον οδυσσειακό μύθο, όπως αυτός κρυσταλλώθηκε στον Όμηρο, αλλά υιοθετεί και από τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη το δεύτερο ταξίδι του Οδυσσέα που έμελλε, ως γνωστόν, να «σαμποτάρει» ο Ιταλός ποιητής (όπως πρόκειται να δούμε, στον Τηλέμαχο-Dedalus, ο οποίος αυτονομείται από την επιστροφή, προβάλλονται τα χαρακτηριστικά του φυγόκεντρου Οδυσσέα).<sup>249</sup> Και εκτός από τα ομηρικά ή δαντικά ίχνη, τα οποία συγκεντρώνει το έργο στη συγχρονία του διωλίζει επιπρόσθετα και άλλες λογοτεχνικές και εξωλογοτεχνικές προσλήψεις του μύθου. Με άλλα λόγια, στον *Οδυσσέα* ανιχνεύει κανείς τόσο ένα σημαντικό μέρος από άλλες οδυσσειακές διασκευές όσο και ένα μεγάλο μέρος από την επιστημονική-κριτική πρόσληψη της *Οδύσσειας*, το έργο ενσωματώνει κειμενικά «γλώσσες» και «μεταγλώσσες». Ιδού ορισμένα παραδείγματα: τη ριζοσπαστική ερμηνεία των ομηρικών επών από τον Samuel Butler, ο οποίος στο *The Authoress of the Odyssey* (1897) υποστήριζε ότι η ευαισθησία της *Οδύσσειας* στην περιγραφή των ανθρώπινων συναισθημάτων και σχέσεων ξεπερνά κατά πολύ την ικανότητα ενός άνδρα συγγραφέα και για τούτο εικάζει μια *écriture féminine*, ενώ, στο *Humour of Homer*, (αναφορικά με το συγγραφέα της *Ιλιάδας*) απέδιδε τη λεπτή, καμουφλαρισμένη σχεδόν, ειρωνεία του Ομήρου στο γεγονός ότι αυτός υπήρξε Τρώας αιχμάλωτος που έπρεπε ποιητικά να δοξάσει τους Έλληνες. Αν μη τι άλλο, ο *Οδυσσεάς* υιοθετεί από αυτές τις ερμηνείες τη ριζοσπαστικότητα, τον εικονοκλαστικό τους χαρακτήρα, αυτές «ενθαρρύνουν την αναζήτηση του Joyce

---

<sup>248</sup> Από τις τελευταίες συνδρομές, βλ. Dieter Lohmann, «Die rosenfingrige Eos bei Homer und im Ulysses von James Joyce. Ein Beitrag zur Homerrezeption im modernen Roman», στο: John Kazazis, Antonios Rengakos (επιμ.), *Euphrosyne, Studies in Ancient Epic and its Legacy in Honor of D.N. Maronitis*, Steiner, Στουτγάρδη 1999.

<sup>249</sup> Ασφαλώς η σχέση του Joyce με το Δάντη δεν εξαντλείται μόνο στην υιοθέτηση του δεύτερου ταξιδιού του Οδυσσέα ούτε στην εγκυκλοπαιδικότητα και στην πολυστρωματική δομή των δύο έργων. Όπως στο μεταξύ γνωρίζουμε, χάρη στη μελέτη του Booker, η «επίδραση» του ιταλού ποιητή είναι δυνατή να εντοπιστεί και σε πολλά σημεία ακόμη: στην πολύμορφη, παραδείγματος χάρη, διακειμενική πρακτική (ο Δάντης μπορεί να παραπέμπει ταυτόχρονα στο Βιργίλιο και στον Αυγουστίνo κτλ.) ή και στα «λάθος παραθέματα» (*misquotations*) που χρησιμοποιούν συχνά οι ήρωες της *Θείας Κωμωδίας*, τα οποία, μόνο στον «Παράδεισο», γίνονται ακριβή και «αλάθητα». Βλ. Booker, *ό.π.*, σ. 92 κ.ε.

προς νέες ειρωνικές αναγνώσεις της *Οδύσσειας*.<sup>250</sup> Αλλά και οι θέσεις του Victor Bérard (*Phéniciens et l' Odyssée*) για την ομοιότητα του ελληνικού και του εβραϊκού πολιτισμού ή για το ότι ο Οδυσσεύς υπήρξε σημερινής καταγωγής αφομοιώθηκαν κειμενικά καθώς ο Leopold Bloom ανήκει στον «εκλεκτό λαό», αν και έχει προσηλυτισθεί τις αρχές του καθολικισμού. Ομοίως, αναδύεται στον *Οδυσσεά* η αλληγορική πρακτική του Francis Bacon – έτσι, η ερμηνεία, λόγου χάρι, της ομηρικής «Σκύλλας και η Χάρυβδης» ως αλληγορία του διλήμματος μεταξύ της Εμπειρίας και του αφηρημένου Ουνιβερσαλισμού θα αφομοιωθεί ενδοκειμενικά στην σκηνή της Βιβλιοθήκης. Αλλά και η προοπτική του Giambattista Vico, ο οποίος αντίκρισε στην *Οδύσσεια* το παράδειγμα της ποιητικής έκφρασης ενός ολόκληρου λαού που συγγράφει ταυτόχρονα και την πραγματική του ιστορία, διαθλάται στο έργο του Joyce. Συμπερασματικά, το έργο αναφέρεται σε αυτό που ορίσαμε «μυθική διακειμενική σειρά» και κατά τη διάρκεια της γένεσής του στρέφεται, στον ίδιο βαθμό, και σε διαφορετικές διασκευές της *Οδύσσειας* και σε «μεταγλώσσες», μέσω των οποίων τις αφομοιώνει στο πλασματικό του παρόν. Τα ποικίλα, μάλιστα, διακειμενά του οδυσσειακού μύθου διαπλέκονται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να διανοίγουν, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, δυναμικούς διάλογους ανάμεσα στον Όμηρο, τον Δάντη, τον Lambs, τον Joyce κ.ά.

Ασφαλώς, η αναβίωση των οδυσσειακών παραπλανήσεων σε έναν κόσμο, όπου η ιστορία είναι κατεστραμμένα ερείπια χωρίς μεταφυσική διάσταση («η ιστορία ένας εφιάλτης απ' όπου προσπαθώ να ξυπνήσω», παρατηρεί ο Stephen Dedalus)<sup>251</sup> είναι ιδιόζουσα. Πρόκειται για μια νέα «Οδύσσεια» του τετριμμένου, για ήρωες, οι οποίοι κινούνται στην αντιηρωική κλίμακα του καθημερινού, για κινδύνους που μερικές φορές προέρχονται από τους «ατμοκίνητους κυλίνδρους» της πόλης. «Πραγματικό θέμα της αναπαράστασης είναι εδώ η ανοησία της ζωής», παρατηρεί ο Arnold Hauser,<sup>252</sup> υπενθυμίζοντάς μας ότι δεν είναι δυνατή πλέον παρά μόνο μια γελοία *Οδύσσεια* χωρίς ήρωες (με την έννοια ενός επίκεντρου ψυχολογικού) και χωρίς πλοκή. Την αποδόμηση του ήρωα της αφήγησης, ο οποίος εξαφανίζεται πίσω από ποικίλα προσωπεία, πίσω από μια πλημμύρα συμβάντων, ιδεών και συνειρμών (φασματοποίηση), και εγκαταλείπει, ως εκ τούτου, το ηρωικό υποκειμένο, την ανατροπή του οδυσσειακού ηρωικού μοντέλου (εξεταζόμενο μέσα από την «τεχνική παράλλαξης» του συγγραφέα) καθώς και τον τρόπο που ο μύθος αναδύεται στην κειμενική επιφάνεια και παρέχει ευκαιρία για να αναθεωρηθούν και

<sup>250</sup> Η γνώση των ερμηνειών του Butler από τον Joyce αλλά και η επίδραση που αυτές άσκησαν στον Ιρλανδό συγγραφέα έχει πιστοποιηθεί επαρκώς από αρκετούς ερευνητές. Μάλιστα, ο Ellmann (*The Consciousness of Joyce*) υποστηρίζει ότι η αφήγηση της «Ναυσικάς», η οποία αποδίδεται, ως γνωστόν, μέσα από την προοπτική της Gerty McDowell, αλλά και ο εσωτερικός μονόλογος της Molly με τη «γυναικεία» γλώσσα του αποτελούν φόρο τιμής στον Butler. Βλ. επίσης, την ιδιαίτερα διαφωτιστική εργασία του David Wright (επιμ.), *Ironies of Ulysses*, Barnes & Noble, Δουβλίνο 1991, ιδιαίτερα το κεφάλαιο «Ironies of Homer and Shakespeare», σ. 104-123.

<sup>251</sup> Βλ. Joyce, *Οδυσσεύς*, μτφρ. Σωκράτης Κανάσκης, Κέδρος, Αθήνα 1990, σ. 58 (στο εξής οι αναφορές στο κείμενο θα γίνονται με αριθμό σελίδας).

<sup>252</sup> Arnold Hauser, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης. Νατουραλισμός, Ιμπρεσιονισμός, Κινηματογράφος* (μτφρ. Τάκης Κονδύλης), Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1984, σ. 306.

να εμπλουτιστούν τα εκφραστικά μέσα (μορφική προσομοίωση του μύθου) εξετάζω στη συνέχεια.

ΦΑΣΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ.— Είναι, χωρίς άλλο, κοινός τόπος στην τζουϊσική έρευνα η αλληλεξάρτηση των έργων του Ιρλανδού συγγραφέα και οι φανερές συνάψεις τους – από αυτήν την άποψη, μοιάζει μάλλον περιττό να αναλυθεί διεξοδικότερα πώς ο καλλιτέχνης Stephen Dedalus επανέρχεται στον *Οδυσσέα* εκείνη την Πέμπτη της 16<sup>ης</sup> Ιουνίου 1904 από το προηγούμενο μυθιστόρημα, το *Πορτραίτο του Καλλιτέχνη σε νεαρά ηλικία* (*A Portrait of the Artist*, 1916), έχοντας, μάλιστα, πρωτότερα περάσει και από το μυθοπλαστικό κόσμο των *Δουβλινέζων* (*Dubliners*, 1914). Ομοίως γνωστός, και για τούτο περιττός, ο λόγος που τον καλεί τώρα στο Δουβλίνο ξεκόβοντάς τον μια για πάντα από το «διεφθαρμένο Παρίσι»: το τηλεγράφημα με την είδηση του επερχόμενου θανάτου της μητέρας του («Nothor [sic] dying come home father»), ενός οριακού γεγονότος, από την ανάμνηση του οποίου ο πρωταγωνιστής δεν θα ξεφύγει ποτέ (κάποτε, μάλιστα, αυτοσαρκαζόμενος κάνει λόγο για «phantasmaphysics»). Ενός γεγονότος, ασφαλώς, που δεν εξηγείται μόνο από τον πόνο της απώλειας του πιο αγαπημένου προσώπου, αλλά διαφωτίζεται εξωκειμενικά, από τη γνώση των βιογραφικών στοιχείων του ίδιου του συγγραφέα. Στο προσκεφάλι δηλαδή της ετοιμοθάνατης μητέρας του ο Joyce αρνείται να προσευχηθεί, όταν εκείνη το ζητά, και είναι αυτό το βάρος που θα κουβαλά εφεξής μαζί του.<sup>253</sup> Η ταύτιση λοιπόν του πλασματικού χαρακτήρα με τον πραγματικό συγγραφέα, χάρη στην προβολή βιογραφικών σπαραγμάτων και, προπαντός, χάρη στην διανοητική συγγένεια των δυο, διατρέχει υπόγεια ολόκληρο το έργο, αλλά θα πρέπει να γίνει υπό όρους δεκτή καθώς συμπλέει διαρκώς με μια αποστασιοποιημένη κριτική.<sup>254</sup> Πάνω σε αυτή τη σχέση προβάλλεται, επιπρόσθετα, ένα σύνολο σχέσεων και η λογοτεχνική φιγούρα εκφέρεται πολυσήμαντα, είναι έκκεντρη, μη συγκροτημένη ή μοναδική. Ο Στήβεν, εν ολίγοις, δε διαθέτει πυρήνα υποκειμενικότητας, αλλά λειτουργεί ως κόμβος διακειμενικών συναντήσεων, φορά διαρκώς προσωπεία ή αντηχεί άλλους λόγους.

Καταρχάς είναι ο αρχαίος Δαίδαλος, πρόσωπο, το οποίο εδρεύει αρχικά in absentia στο επώνυμο του (Dedalus) για να αναδυθεί βαθμηδόν στην κειμενική επιφάνεια καθώς, μέσω μιας διακριτικής παραλληλίας, ο συγγραφέας δομεί ομοιότητες ανάμεσα στο μύθο και το λογοτεχνικό ήρωα. Όπως δηλαδή της απόδρασης από την Κνωσό και της τολμηρής πτήσης έπεται η πελάγια πτώση έτσι και εδώ, σε ένα μεταφορικό ασφαλώς επίπεδο, οι προσδοκίες του Dedalus διαψεύδονται με τη διακοπή των σπουδών του και την επιστροφή στην πατρίδα, από το Δαίδαλο, τον «πολυμήχανο τεχνουργό», θα απομείνει ένας Ίκαρος που έχει μεν σωθεί από το χειρότερο, είναι όμως μελαγχολικός και δύσθυμος. Η αναλογική ομοιότητα δομείται κυρίως βάσει λεπτών υπαινιγμών (λ.χ. της υδροφοβίας του

---

<sup>253</sup> Σύμφωνα με την ερμηνευτική πρόταση του Nabokov, ακριβώς αυτή η άρνηση παρέχει το κλειδί κατανόησης για τη βαθιά μελαγχολία και δυσθυμία που συντροφεύει τον Stephen σε όλο το έργο. Vladimir Nabokov, *Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der europäischen Literatur*, Fischer, Φρανκφούρτη 1992, σ. 360.

<sup>254</sup> Βλ. A. Walton Litz, «Πορτραίτο του Καλλιτέχνη σε νεαρά ηλικία», *Νέα Εστία* 152/1750 (Νοέμβριος 2002), σ. 598-614.

Stephen, της φανταστικής ταύτισής του με το σώμα που ξεβράζει η παλίρροια, της σκέψης του θανάτου από πνιγμό που διατυπώνεται δύο, τουλάχιστον, φορές στον «Πρωτέα» αλλά και στην «Κίρκη») και κορυφώνεται σε μια προφανέστατη διατύπωση, η οποία είναι ενδεικτική της φασματοποίησης που πραγματώνει ο Joyce.<sup>255</sup> Αν ακούσουμε, παραδείγματος χάριν, προσεκτικά τον εσωτερικό μονόλογο του Στήβεν

«Μυθικός τεχνίτης ο άνθρωπος γεράκι. Επέταξες. Προς τα πού; Νιουχέβεν-Διέππη κατάστρωμα. Στο Παρίσι και πάλι πίσω. Τσαλαπετεινός. Ίκαρος. Pater, ait. Στάζοντας θαλασσόνερο, πεσμένος, παρασυρμένος. Είσαι ένας τσαλαπετεινός. Τσαλαπετεινός, εκείνος» (σ. 254)

θα δούμε ότι βρισκόμαστε εν όψει μιας τριχοτόμησης. Με άλλα λόγια, το παραπάνω χωρίο διαπλέκει τόσο το σύγχρονο πρόσωπο όσο και το μυθικό διακείμενο (για την ακρίβεια τη διασκευή του μύθου του Δαίδαλου και του Ίκαρου από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, στην οποία παραπέμπει, άλλωστε, το πουλί-έμβλημα της ιστορίας<sup>256</sup>) όσο και το χριστιανικό μύθο (Pater, ait – «Πατέρα, φώναξε»),<sup>257</sup> τη σχέση Πατέρα-Υιού. Ιδιαίτερα το θέμα της πατρότητας είναι κεντρικό στον *Οδυσσέα* και συζητείται διεξοδικά είτε ως απλή ιδιότητα, είτε ως οιδιπόδεια εκδοχή, είτε μέσω της αναγωγής στη σφαίρα της Θεολογίας με τις θεολογικές ερμηνείες του Σαμπέλλιου του Αφρικανού και του «αγριόσκυλου του Ακουινάτου» – κατά αυτόν τον τρόπο, προοικονομείται η πνευματική σχέση των δύο πρωταγωνιστών Stephen Dedalus και Leopold Bloom.

Εξάλλου, πάνω σε αυτή την σύντηξη έρχεται να προστεθεί και ο οδυσσειακός μύθος – ο Dedalus είναι και ο Τηλέμαχος, μολονότι ο ίδιος το «αγνοεί» σχεδόν με την ίδια δραματική ειρωνεία που ο «πατέρας» του Λεοπόλδος αγνοεί ότι διαθέτει μιαν άλλη μυστική ταυτότητα, αυτήν του Οδυσσέα. Ωστόσο, η σχέση με τον οδυσσειακό μύθο δεν είναι αυτομάτως αναγνωρίσιμη για τον αναγνώστη (ας μη λησμονούμε ότι ο τίτλος, τον οποίο αρχικά προόριζε ο συγγραφέας για το κεφάλαιο, «Telemachus. 8 a.m. Breakfast at the Martello tower», απουσιάζει τελικά από το δημοσιευμένο έργο), αντιθέτως, οι αναφορές είναι μάλλον υπόρρητες και ο τρόπος της διαπλοκής με το μύθο θα περνούσε εντελώς απαρατήρητος, εάν ο Joyce δεν έχτιζε με υπαινιγμούς, συμμετρικές σχέσεις προς πρόσωπα και καταστάσεις. Ο τρόπος με τον οποίο συντελείται αυτή η συστοιχία δεν είναι δυνατό να περιγραφεί εδώ ενδελεχώς, κατ' ανάγκη, λοιπόν, θα περιοριστώ σε μια συνοπτική παρουσίασή της:

---

<sup>255</sup> Για τον τρόπο που το *Πορτραίτο* θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια προσπάθεια του Στήβεν Δαίδαλου να βρει το νόημα του παράξενου ονόματός του, το οποίο περικλείει το μυστικό της ξεχωριστής του μοίρας καθώς και για τις συσχετισμούς με τον εν λόγω μύθο, βλ. σχετικά Λιτζ, *ό.π.*, σ. 611 κ.ε.

<sup>256</sup> Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, VIII, 188.

<sup>257</sup> Η κραυγή είναι και του Ίκαρου προς τον πατέρα του αλλά και αυτή του Εσταυρωμένου. Πρβλ. Rosemarie-Ange Battaglia, *Presence and Absence in Joyce: Heidegger, Derrida, Freud*, State University of New York, Μπινγκχάμπτον 1984, σ. 187.

Ο Στήβεν κατοικεί μαζί με το φοιτητή της ιατρικής Buck Mulligan –έναν ψευδοειδωλόατρη που ονειρεύεται τον «εξελληνισμό της Ιρλανδίας»– και τον φοιτητή της Οξφόρδης Haines σε έναν παλιό πύργο (Martello Tower) στον κόλπο του Δουβλίνου. Σε αυτόν τον «ομφαλό», ο Buck Mulligan, τον οποίο η συγγραφική ειρωνεία παρουσιάζει ως το νέο «Χρυσόστομο» όχι τόσο για την ρητορική του ευφράδεια όσο για τους χρυσούς του οδόντες, γιορτάζει στην αρχή του κεφαλαίου μια «πολυστρωματική λειτουργία», όπως παρατηρεί ο Kenner, παρμένη από ποικίλα και μεταξύ τους ασύμβατα θρησκευτικά συμφραζόμενα: «το προσίμιο, τη μαύρη μαγεία, τους ιουδαϊκούς ψαλμούς, την ιρλανδική θρησκευτική εθιμοτυπία.<sup>258</sup> Και δεν είναι τόσο η διακωμώδηση θρησκευτικών εθιμοτυπικών που επιτρέπει έναν πρώτο εντοπισμό του χαρακτήρα του (όπως, άλλωστε, και του χαρακτήρα του «βλάσφημου» κειμένου), όσο η ιδιόλεκτός του ιδιαίτερα όταν απευθύνεται στον Στήβεν («poor dogsbody», «Kinch», «fearful jesuit»)<sup>259</sup> ή όταν σκέφτεται να εκδώσει ένα βιβλίο με τους αφορισμούς του που αποκαλύπτουν τη μικροψυχία και την ασέλγειά του. Ο Στήβεν είναι εκτεθειμένος σε αυτόν τον τυχοδιώκτη, ο οποίος του αφαιρεί, μάλιστα, και το κλειδί της κατοικίας, είναι εκτεθειμένος στο τερατώδες των λόγων του:

Θεέ μου, είτε ήρεμα. Η θάλασσα δεν είναι έτσι όπως την αποκαλεί ο Άλτζυ [Algernon Swinburne], η γκρίζα γλυκειά μας μάνα; Η μωξοπράσινη θάλασσα. Η ορχιδοσφίχτρα θάλασσα. Επί *οίνοπα πόντον*. Ω, Ντένταλους, οι Έλληνες. Πρέπει να σου τους γνωρίσω. Πρέπει να τους διαβάσεις στο πρωτότυπο! *Θάλαττα! Θάλαττα!* Είναι η μεγάλη γλυκειά μας μάνα. Έλα να την κοιτάξεις. (σ. 27)

Ο Buck Mulligan, ωστόσο, δεν παραπέμπει μόνο στους σφετεριστές του Ιθακήσιου βασιλείου, αλλά αποτελεί την αλληγορία του σφετεριστή όλων των εποχών, του βασιλιά Κλαύδιου που καταπιέζει τον Άμλετ, αλλά και συλλήβδην κάθε υλικής και πνευματικής καταπίεσης, στην οποία είναι εκτεθειμένος ο Στήβεν και τον κάνει να αναφωνεί: «Υπηρετώ δύο αφεντικά, έναν Άγγλο και έναν Ιταλό», για να εξηγήσει λίγο παρακάτω: «τη Βρετανική Αυτοκρατορία και την Αγία Ρωμαϊκή καθολική και αποστολική εκκλησία» (σ. 43). Έτσι, διαγράφει η φυγή τη μόνη λύση, η αποδημία του, μάλιστα, σηματοδοτεί μια γεωγραφική και, προπαντός, μια πνευματική εξορία, η οποία μένει χωρίς καταφύγιο και επιστροφή και στο τέλος του μυθιστορήματος. Ο Στήβεν θα διακρίνεται στο εξής από τη διάθεση αναζήτησης και η κίνησή του δεν θα συνδεθεί μόνο με την περιέργεια και τη χαρά της ανακάλυψης, αλλά και με το λαβύρινθο και τη λαθεμένη πορεία. Και, ως προς τούτο, βαδίζει το μοντέρνο κείμενο φανερά παράλληλα προς την ομηρική «Τηλεμάχεια»: εάν ο γιος εκεί αναζητά κυριολεκτικά τον πατέρα, ο μοντέρνος ήρωας το κάνει αυτό μεταφορικά, «όχι τόσο με την έννοια της αυθεντίας όσο κυρίως με αυτή της διανοητικής

<sup>258</sup> Βλ. Hugh Kenner, *Ulysses*, Surhkamp, Φρανκφούρτη 1982, σ. 58.

<sup>259</sup> Ένα ανάλογο ήθος αποκαλύπτει και η γλώσσα των μνηστήρων απέναντι στον Τηλέμαχο, πρβλ. «Τηλέμαχ' ὑψαγόρη, μένος ἄσχετε» κτλ. (*Οδύσσεια*, Β, 303).

συντροφιάς, κάποιας αρχής που θα τον προσανατολίσει». <sup>260</sup> Και, ασφαλώς, η αναζήτηση και στις δύο περιπτώσεις αποτελεί τμήμα μιας προσωπικής αναζήτησης, η οποία θα απολήξει στην ωρίμανση. <sup>261</sup> Η σχέση, συνεπώς, Dedalus/Τηλεμάχου είναι κυρίως αναλογική σχέση καταστάσεων (κατάσταση «σφετερισμού» της οικίας – αναζήτησης). <sup>262</sup>

Ωστόσο, τα προσωπεία, τα οποία ενδύεται ο Στήβεν δεν εξαντλούνται ακόμη καθώς, ιδιαίτερα μέσα από την προοπτική του τέλους, ο συγγραφέας δε συνδέει μονοδιάστατα τον ήρωά του με το μυθικό Τηλέμαχο, αλλά προβάλλει επίσης τεχνηέντως ιδιότητες και χαρακτηριστικά και του δαντικού Οδυσσέα. Ο Δαίδαλος αυτονομείται ολοκληρωτικά από την τυραννία της επιστροφής, ο δρόμος έχει γι' αυτόν σημασία, η περιπλάνηση, και η επιστροφή δεν πρόκειται ποτέ πια να ταυτιστεί πάλι με το σημείο εκκίνησης ανατρέποντας έτσι το συμφιλιωτικό τέλος, τον κύκλο του ομηρικού μύθου. <sup>263</sup> Από αυτήν την άποψη, ο Dedalus, ο οποίος δε διστάζει να εγκαταλείψει, λειτουργεί ως το alter ego του άλλου, του ομηρικού Bloom/Οδυσσέα. Ας υπενθυμιστεί εδώ ότι η μέθοδος αυτή, η οποία παραπέμπει στη διδασκαλία των «coincidentia oppositorum» του Giordano Bruno (τα αντίθετα είναι όμοια, το μεγάλο αναλογεί στο μικρό, το κρύο στο θερμό κτλ.) αλλά και στη θεωρία του Yeats του «Self» και «Antiself», εντατικοποιείται και κορυφώνεται στο επεισόδιο της «Κίρκης» – εκεί θολώνουν και τα σημαίνοντα των ονομάτων του διδύμου σε «Stoom and Biephen»! Οι δυο μαζί λοιπόν δομούν το πρόσωπο του Ιανού («A Janus-faced awareness»), <sup>264</sup> ή ένα είδος Δον Κιχώτη και Σάντζο Πάντσα εκφράζοντας αντίστοιχα «το πνεύμα και την ύλη, τον ιδεαλισμό και το ρεαλισμό, τον καλλιτέχνη και τον αστό». <sup>265</sup>

Εκείνη την Πέμπτη της 16<sup>ης</sup> Ιουνίου του 1904 πρωτοεμφανίζεται αφηγηματικά ο Leopold Bloom ως η νέα εκδοχή του Οδυσσέα «επιλέγοντας» τη ζωή που του επεφύλαξε το τέλος της πλατωνικής *Πολιτείας*: τη ζωή ενός ανθρώπου απλού και

---

<sup>260</sup> Ulrich Eberl, *James Joyce' "Ulysses": Leitbild und Sonderfall der Moderne. Vom psychologischen Realismus zur transindividuellen Allegorie*, S. Roderer Verlag, Réykenσμπουργκ 1989, σ. 206.

<sup>261</sup> Πρβλ. επίσης: «Το αδιέξοδο της αναζήτησης του Οδυσσέα από τον Τηλέμαχο είναι μόνο εξωτερικό... Αυτό που κυρίως ψάχνει ο Τηλέμαχος είναι ο εαυτός του», βλ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, *ό.π.*, σ. 57 κ.ε.

<sup>262</sup> Hugh Kenner, *ό.π.*, σ. 44.

<sup>263</sup> Από αυτήν την άποψη, το τέλος της «Τηλεμάχειας», η εικόνα του «σιωπηλού караβιού» που το βλέμμα του Stephen συλλαμβάνει πώς πλέει «μετακινώντας ψηλά στον αέρα τα κοντάρια των τριών καταρτιών του, με τα πανιά του μαζεμένα στα άλμπουρα» (Joyce, 1996, 77), παραμένει η αρνητική μεταγραφή του ταξιδιού του Τηλεμάχου. Διότι σε αυτό το πλοίο που μετακινείται αργά, «κόντρα στο ρεύμα» δεν μετράει κανείς μόνο το ανήσυχο πνεύμα και τη νεανική σύγχυση του πρωταγωνιστή· το κατεξοχήν σύμβολο του ταξιδιού ενσαρκώνει, κυρίως, την αναίρεσή του νόστου ή τη δύναμη πάντα αναζήτησής του. Ο Στήβεν θα «χάσει το καράβι» και τη δυνατότητα επιστροφής σε μια πατρίδα.

<sup>264</sup> Βλ. David Hayman, *Ulysses. The Mechanics of Meaning*, The University of Wisconsin Press, Μάντισον 1982, σ. 76.

<sup>265</sup> Βλ. Αριστηνός, «Ο Τζαίμς Τζόνς και τα όρια της νεωτερικότητας», *Νέα Εστία* 152/1750 (2002), σ. 619.



αποτραβηγμένοι από τα πολιτικά πράγματα, απελευθερωμένοι από κάθε διάθεση για ηρωισμούς ή υστεροφημία.<sup>266</sup> Και δεν θα υπήρχαν δείγματα ότι σε αυτόν τον «ιδιώτη» κατοικεί ο «πολύτροπος» που ρίχτηκε σε περιπέτειες και εκτέθηκε σε δεινά, εάν ο ίδιος ο Joyce δεν παρέπεμπε πάλι με λεπτούς υπαινιγμούς σε αυτό. Τέτοιου είδους πρακτικές, στις οποίες διαρκώς αρέσκεται ο συγγραφέας όταν βάζει, για παράδειγμα, τον πρωταγωνιστή να εξηγεί την έννοια της «μετεμψύχωσης» (και άρα να παραπέμπει στην άδηλη συστοιχία του με τον Οδυσσέα) ή να καίει –παρ’ ολίγο– τα νεφρά που τηγανίζει αντί να πυρπολεί πόλεις, στοχεύουν, ασφαλώς, πρώτιστα να διανοίξουν το αφηγηματικό παρόν προς το μύθο και να προσδώσουν στο νέο χαρακτήρα μεγάλο βάθος. «Μέσω της μίμησης των πράξεων του Οδυσσέα ακόμα και οι πιο απλές πράξεις του Bloom αποκτούν μιαν άλλη διάσταση και διαφοροποιούνται τελικά από άλλες, πιθανώς όμοιες, των συμπολιτών του», παρατηρεί ορθά ο Hugh Kenner.<sup>267</sup> Πίσω λοιπόν από το πρωτογενές επίπεδο σήμανσης του κειμένου χτίζεται με φροντίδα η δευτερογενής (μυθική) δράση.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του αναδιπλασιασμού αποτελεί το τέταρτο κεφάλαιο, όπου και πρωτοεμφανίζεται ο μοντέρνος Οδυσσέας, το οποίο υποκρύπτει επεισόδια και πρόσωπα του ομηρικού προ-κειμένου. Καταρχάς, ο Leopold δε βρίσκεται τώρα μόνο στο νησί του, πλάι στην Πηνελόπη, αλλά καλείται, ταυτόχρονα, μέσω μιας καλοσχεδιασμένης στρατηγικής να υπάρξει και σε έναν άλλο τόπο: στην Ωγυγία, στο πλευρό της Καλυψώς. Τη συνοίκηση των δύο επιπέδων, η οποία, μάλιστα, αποφεύγει την ένταση ακροπατώντας σε μια μοναδική ισορροπία, κατέγραψε ήδη επαρκώς ο Kenner: η Molly Bloom, η σύζυγος του Λεοπόλδου, βρίσκεται στο κρεβάτι της καλυμμένη από τα σκεπάσματα σε κατάσταση ακόμη λήθαργου από το πρωινό της ξύπνημα ενώ στον τοίχο φιγουράρει η φτηνή ιλουστρασιόν του «Λουτρού της Νύμφης». Μέσα από αυτήν την προοπτική, η δήθεν αθώα ερώτηση της για τη μετεμψύχωση φαίνεται να απηχεί την υπόσχεση αθανασίας και συζυγίας με την οποία η Καλυψώ επεχείρησε να δελεάσει τον Οδυσσέα και να τον κρατήσει για πάντα κοντά της. Αναλογικά, εξάλλου, προς τη δομή του ομηρικού προ-κειμένου, είναι ο Μπλουμ Οδυσσέας αλλά και Ερμής μαζί, αφού παραδίδει την επιστολή του επικείμενου εραστή της Molly/Πηνελόπης (Blazes Boylan) στη Molly/Καλυψώ. Η Molly πράττοντας ως «ομηρική νύμφη» τον ωθεί να αποχωρήσει, και εφεξής η σκέψη του Leopold περιστρέφεται γύρω από τη σύζυγο, στο πρόσωπο της οποίας ευελπιστεί να βρει μια πιστή Πηνελόπη! Το παιχνίδι λοιπόν «ντουμπλαρίσματος» του Joyce στοχεύει εδώ στην υιοθέτηση της ομηρικής δομής, με την έννοια ότι μετά την «Τηλεμάχεια» (του Στήβεν) τοποθετεί τον ήρωα του (και) στο νησί της Καλυψώς, στην αφετηρία δηλαδή του αρχαίου κειμένου.

<sup>266</sup> Στο τέλος της Πολιτείας, με το μύθο του Ηρός του Παμφυλίου, εμφανίζονται οι ψυχές, ανάμεσα στις οποίες και αυτή του Οδυσσέα, η οποία επιλέγει ως τελευταία τον τρόπο με τον οποίο επιθυμεί να ξαναζήσει: «Επειδή λοιπόν θυμόταν τις δοκιμασίες που είχε προηγουμένως υποστεί, η φιλοδοξία της είχε κατασιγάσει και αναζητούσε, ψάχνοντας εδώ και εκεί επί πολύ χρόνο, ζωή ανθρώπου απλού και αποτραβηγμένου από τα πολιτικά πράγματα· και μόλις και μετά βίας τη βρήκε να κείται κάπου παραμελημένη από τους άλλους και είπε, μόλις την είδε, πως τη διαλέγει ολόψυχα, όπως θα είχε κάνει και αν της λάχαινε να διαλέξει πρώτη». Παράθεση από τον Γιάγκο Ανδρεάδη, *ό.π.*, σ.18.

<sup>267</sup> Βλ. Kenner, *ό.π.*, σ. 49.

Αυτή τη «διπλωπία», την οποία ανακαλύπτει κανείς μετά από προσεκτική ανάγνωση, έχει διασκορπίσει ο συγγραφέας σε ολόκληρο το έργο (εξάλλου, στον τρόπο με τον οποίο το μυθολογικό περίγραμμα του Λεοπόλδου αφομοιώνει επιπλέον το μύθο του περιπλανώμενου Εβραίου, αλλά και άλλα προσώπια θα αναφερθούμε στη συνέχεια). Πάντως, ακόμη και αν ο πρωταγωνιστής είναι ο Οδυσσέας, είναι ένας φαιδρός Οδυσσέας· ένας ψευδοήρωας ή για την ακρίβεια ένα ειρωνικό υποκατάστατο του ήρωα, μια «γκροτέσκα σκιά του».<sup>268</sup> Οι πράξεις του τείνουν πάντα σε παρωδία των πράξεων του μυθικού προγόνου, οι περιπέτειές του είναι άλλης ποιότητας (χαμηλής), οι λόγοι του γελοίοι. Εκεί που άλλοτε η οδυσσειακή λογική έλαμπε, εκεί που η διαπραγμάτευση απογειωνόταν, που θεές και θνητές μαγεύονταν στέκεται τώρα ο κοινός νους, «ο μέσος άνθρωπος των αισθήσεων», όπως παρατηρούσε ο Pound για το Λεοπόλδο,<sup>269</sup> ένας άσημος «Ελλήνωρ» λοιπόν. Ένας μπουφόνας, ένας «κερατάς», ένας «κλουνίστικος πατέρας».<sup>270</sup> Οι «ηρωικές» του εμπειρίες είναι ο αυνανισμός, οι ακίνδυνοι ξυλοδαρμοί στις περιοχές των μπαρ και των πορνείων, η πλήξη. Ρητορική του δύναμη είναι η κοινοτοπία. Η ρότα του διαγράφεται «γύρω από το καθημερινό μαγανοπήγαδο της αστικής ζωής» (σ. 644). Η σχέση του με το παρελθόν εξαντλείται στο θαυμασμό των απόκρυφων μερών των αγαλμάτων, της «καλλιπύγου Αφροδίτης». Αρκεί, λόγου χάρι, να στρέψουμε το βλέμμα μας στη τζουϊσική Νέκνια για να κατανοήσουμε πόσο «ανάποδος» είναι αυτός ο Οδυσσέας και με ποια ριζοσπαστικότητα οικειοποιείται ο συγγραφέας τον μύθο μόνο και μόνο για να αποκλίνει από αυτόν.

Η «Νέκνια», το έκτο κεφάλαιο του έργου, διαδραματίζεται στο κοιμητήριο του Δουβλίνου, όπου θα λάβει χώρα ο ενταφιασμός του τζουϊσικού Ελλήνωρα Patty Dignam, φιλικού προσώπου του πρωταγωνιστή, «μπροστά σε περίλυπους αγγέλους, σταυρούς, σπασμένους κίονες, οικογενειακές κρύπτες, πέτρινες ελπίδες που προσεύχονται με ανυψωμένα μάτια» (σ. 147). Ήδη το δρόμο προς τον «Άλλο Κόσμο» φαίνεται να έχει υποδείξει η Martha Clifford, με την οποία ο Λεοπόλδος διατηρεί αθάνατη ερωτική αλληλογραφία, όταν εξαιτίας μιας παραδρομής στην τελευταία επιστολή της μετατρέπεται κατά λάθος σε Κίρκη: «I called you a naughty boy because I do not like that other world» (δική μου υπογράμμιση, αντί word, σ. 63) – μια παραδρομή, την οποία ο Λεοπόλδος ανακαλεί στη μνήμη του στο εν λόγω κεφάλαιο: «There is another world after death named hell. I do not like that other world she wrote. No more do I» (σ. 94).<sup>271</sup> Το βασίλειο των νεκρών λοιπόν μοιραία προκαλεί τώρα στην ομήγυρη των Ιρλανδέζων συντρόφων ποικίλες σκέψεις και, όμοια, εκκινεί στον Λεοπόλδο στοχασμούς για το επέκεινα, για το φαινόμενο του θανάτου, ο οποίος αξιώνει διαρκώς «νέες ανθρώπινες φουρνιές», αλλά και για το εθιμοτυπικό της ταφής ή τη Δευτέρα Παρουσία. Προπαντός, η παραμονή στο

---

<sup>268</sup> Βλ. Hayman, *ό.π.*, σ. 64.

<sup>269</sup> Βλ. Ezra Pound, «James Joyce et Pérouchet» (1922), αναδημοσιευμένο στο *Lettres d' Ezra Pound à James Joyce*, Παρίσι 1970, σ. 228.

<sup>270</sup> Αριστηνός, *ό.π.*, σ. 620.

<sup>271</sup> Παραθέτω εδώ το πρωτότυπο διότι το λογοπαίγνιο δεν αποδίδεται στην ελληνική μετάφραση. Πρβλ. «Σας αποκάλεσα άτακτο παιδί επειδή δεν μου αρέσει εκείνη η άλλη λέξη» (σ. 106).

νεκροταφείο αναδεύει τη μνήμη του μοντέρνου Οδυσσέα και προκαλεί, ακολούθως, τη νοητή «συνάντηση» με τους προσφιλείς νεκρούς, τον αυτόχειρα πατέρα του, αλλά και τον πρόωρα χαμένο γιο του. Από αυτήν την άποψη, το κείμενο του Joyce απηχεί, αν και παραμορφωμένα, τη λ ομηρική ραψωδία εφόσον τόσο ο αρχαίος όσο και ο εκ Δουβλίνου Οδυσσέας συναντούν στον Άδη την πραγματικότητα του θανάτου, ακόμη και του δικού τους, και λαμβάνουν εκεί μιαν άλλη γνώση. Το ταξίδι δηλαδή προς τα κάτω –κυριολεκτικό για τον πρώτο, μεταφορικό για το δεύτερο– γίνεται ταυτόχρονα ταξίδι προς τα μέσα (συνεπώς ταξίδι της ψυχής με διπλή έννοια). Ασφαλώς, η σχέση των δυο κειμένων δεν εξαντλείται μόνο στο παραπάνω καθώς στο δουβλινέζικο κοιμητήριο έχουν αφομοιωθεί παραλλαγμένα πολλά από τα σύμβολα του αρχαίου Άδη, λόγου χάρη, ο Κέρβερος (εδώ ο ογκώδης παπάς Κιβούρης), ο «άσφοδελός λειμών» (dismal fields) ή ακόμη και η προβολή χαρακτηριστικών των Αχιλλέα και Αγαμέμνονα στους ιρλανδέζους ήρωες Ο' Connel και Parnell αντιστοίχως κτλ.<sup>272</sup>

Ωστόσο, τα δύο κείμενα αγγίζονται στην πραγματικότητα μόνο για λίγο. Διότι, εάν ο αρχαίος Οδυσσέας διακρίνεται από το δέος και τον ανάλογο σεβασμό, ο λόγος του μοντέρνου κρύβει ένα ηχηρό γέλιο και, στην ευρύτερή της έννοια, μια βεβήλωση. Εν μέσω του βασιλείου των νεκρών ανθίζει η παρωδία και η «σκατολογία» –αγαπημένος χαρακτηρισμός του Curtius για τη γλώσσα του *Οδυσσέα*–<sup>273</sup> υποσκάπτει την εσχατολογία. Με άλλα λόγια, ο Joyce υιοθετεί το μοτίβο της κατάβασης για να το οδηγήσει σε καταβαράθρωση. Το μαύρο χιούμορ του –όπως εκφράζεται, σε όλο το κεφάλαιο, μέσα από τις σκέψεις του Leopold– προκαλεί ατυχήματα, κάνει φέρετρα να αναπηδούν στο έδαφος και «άκαμπτους» νεκρούς, μέσα σε «καφέ εντάφιος ενδυμασίες», να πετιούνται στον αέρα.<sup>274</sup> Η παρωδία, μάλιστα, δε θα αφήσει απείραχτη και τη μαντεία του Τειρεσία, ο οποίος θα μεταμορφωθεί εδώ στην (αόμματη) φωνή του γραμμοφώνου (!):

Εξ άλλου, πώς είναι δυνατόν να τους θυμάται κανείς όλους; Τα μάτια, τον τρόπο βαδίσματος, τη φωνή. Ναι, τη φωνή, ναι· με το γραμμόφωνο. Να έχεις ένα γραμμόφωνο σε κάθε μνήμα ή να έχεις ένα στο σπίτι. Την Κυριακή, μετά το δείπνο. Βάλε μας να ακούσουμε τον καημένο τον προπροπάππο μας Κράκαακκκ! Γειάχαράγειάσας

<sup>272</sup> Εξ άλλου, για ενδιαφέρουσες αναλογίες ανάμεσα στο αρχαίο κείμενο και στο έκτο τζουϊστικό επεισόδιο, βλ. Μαραγκόπουλος, *ό.π.*, σ. 121-135.

<sup>273</sup> E.R. Curtius, *James Joyce und sein Ulysses*, Verlag der neuen Schweizer Rundschau, Ζυρίχη 1929, σ. 18.

<sup>274</sup> Λίγα μόλις χρόνια αργότερα, το 1927, συναντούμε στην ταινία *Entr'acte* του René Clair την ίδια σατιρική αντιμετώπιση της μεταθανάτιας ζωής (στοιχεία που να τεκμηριώνουν «επίδραση» δεν έχουν καταγραφεί). Αφού δηλαδή ο σκηνοθέτης βάλει πρώτα τον Marcel Duchamp και τον Man Ray να παίξουν μια παρτίδα σκάκι στη σκεπή ενός σπιτιού, κινηματογραφεί μια επικήδεια τελετή, κατά τη διάρκεια της οποίας διαδραματίζονται ανάλογα παράδοξα με αυτά του τζουϊσικής «Νέκυιας», λ.χ., η νεκροφόρα ανοίγει, ο νεκρός εκσφενδονίζεται, οι παρευρισκόμενοι τρέχουν κ.ο.κ. Κατά πάσα πιθανότητα, η διακωμώδηση του βασιλείου των νεκρών από τον Clair εξηγείται, εάν λάβουμε υπόψη ότι το θέμα έχει αρχίσει να γίνεται αγαπημένος «τόπος» των υπερρεαλιστών, οι οποίοι με την τεχνική του «μαύρου χιούμορ» στοχεύουν στην έκπληξη και την αμηχανία.

πόσοχαίρουμαιπουσας κράκρακ χάιρομαιπουσαςξαναβλέπω  
γείαχαράγείαςας πόσοχαίρομαι κράκρακρακ. Σου ξαναθυμίζει τη  
φωνή όπως η φωτογραφία το πρόσωπο. Αλλιώςτικά θα ήταν δύσκολο  
να θυμηθείς το πρόσωπο, ας πούμε, μετά από δεκαπέντε χρόνια (σ.  
148).

Εν ολίγοις, ο Joyce υπονομεύει και καταργεί με το κωμικό του εγχείρημα την «επική απόσταση», έτσι όπως την εννόησε ο Bakhtin, ως το «απόλυτο» δηλαδή παρελθόν που είναι αποκομμένο, κλειστό και ιεραρχικά καταξιωμένο.<sup>275</sup> Από αυτήν την άποψη, μπορεί να διαβαστεί το επεισόδιο ως παράδειγμα αντιπαράθεσης του (πολυγλωσσικού) μυθιστορήματος και της (μονολογικής) επικής αφήγησης ή ως επιβεβαίωση αυτού που υποστήριζε ο Bakhtin: «όταν η μυθιστορηματική τέχνη απογειώνεται, η λογοτεχνία κατακλύζεται από παρωδίες και μεταμφιέσεις όλων των υψηλών ειδών».<sup>276</sup> Βεβαίως, το κεφάλαιο της τζουσκικής Νέκυιας παραπέμπει εμμέσως και σε μια άλλη Κατάβαση (και ακόλουθη ανάβαση), στην οποία, όπως πολύ καλά γνωρίζουμε, μαθήτευσε ο Joyce: σε αυτή του Dante της *Θείκης Κωμωδίας*. Διαβάζοντας δηλαδή επιπλέον το εγχείρημα του Joyce, με την απογύμνωση όλων των χριστιανικών ιδεολογημάτων από το μεταφυσικό τους περιεχόμενο, και ως διάλογο με το Δάντη μπορεί να γίνει λόγος για προσπάθεια άρσης του καθολικού ιδεώδους που ο τελευταίος προτείνει.

Ο Leopold Bloom λοιπόν είναι ένας «ανάποδος» Οδυσσέας που καλείται να ακυρώσει το μύθο. Αλλά όχι μόνο Οδυσσέας· ότι ο χαρακτήρας του δεν ανήκει σε αυτόν, αλλά υποκρύπτει, όταν η δομή το απαιτεί, και άλλα πρόσωπα φανερώνει και η περιπέτεια του ονόματος του, το οποίο αξιώνει διαρκώς αυτονομία και βιώνει, στην πορεία της αφήγησης, μια μεγάλη ποικιλία συνδυασμών και αποσχίσεων. Έτσι, θα γλιστρήσει μέσα από πολλαπλά ρητορικά σχήματα (ακροστιχίδα, ανάγραμμα κ.ο.κ.), θα αντιστραφεί μπροστά στον καθρέφτη, θα πλαστογραφηθεί σε ψευδώνυμο (Henry Flower) ή θα εμφανιστεί ως τυπογραφικό λάθος («Μπουμ») στην κοινοποίηση του θανάτου του Dignam – ο μοντέρνος Οδυσσέας λοιπόν των πολλών ονομάτων υπερακοντίζεται στη σφαίρα του «Everyman» και του «Οΰτινος». Ασφαλώς αυτή η μικρή «Οδύσεια», κατά την οποία το όνομα δε συντηρεί τη σταθερότητα και αυθεντικότητά του και δεν παραπέμπει στο ανεπανάληπτο ενός προσώπου, αλλά «γεμίζει με σημασία» στην πορεία δεν είναι διόλου τυχαία. Αφενός δηλαδή καταδεικνύεται έτσι πώς «η ταυτότητα των προσώπων προσαρμόζεται συχνά στους κανόνες της ίδιας της σύνταξης ή στις συμπτώσεις των καταστάσεων»<sup>277</sup> και, προπαντός, ότι το πρόσωπο δεν αποτελεί πια μια συνεκτική και καλά δομημένη ενότητα, αλλά ένα αίνιγμα. Ταυτόχρονα, φωτίζονται ανάλογες πρακτικές του αρχαίου συγγραφέα, ο οποίος αντιμετώπισε το όνομα με τον ίδιο σχετικισμό, ως συνάρτηση δηλαδή ανθρώπων και περιστάσεων (ας μη λησμονούμε ότι στο πλαίσιο αυτό υποστηρίχθηκε ότι ο ήρωας του Ομήρου όχι μόνο «διαπιστώνει ότι η ταυτολογική λέξη μπορεί να σημαίνει διαφορετικά

---

<sup>275</sup> K. Booker, *ό.π.*, σ. 38.

<sup>276</sup> *Ό.π.*, σ. 24.

<sup>277</sup> Βλ. Füger, *ό.π.*, σ. 229.

πράγματα», αλλά ότι, εν τέλει, καταρρίπτει και «τη δικτατορία του ονόματος».<sup>278</sup> Αφετέρου, η μεταβολή του ονόματος του Λεοπόλδου οφείλει να ιδωθεί συγκριτικά προς άλλες μικρές «Οδύσσειες», προς άλλα μικρότερα ταξίδια, τα οποία έχουν εγκιβωτιστεί ως φαινόμενα *mise en abyme* σε ολόκληρο το έργο. Ενδεικτικά ας αναφερθεί το «ταξίδι» του σαπουνιού, το οποίο κουβαλά ο ελαφρά υποχόνδριος Λεοπόλδος κατά την ημερήσια περιπλάνησή του και γλιστρά από δω και από κει στις διάφορες τσέπες των ρούχων του – μια «Σαπωνιάδα», όπως παρατήρησε «παίζων» ο Α. Μαραγκόπουλος.<sup>279</sup>

Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΛΛΑΞΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΥΜΜΕΤΡΙΑΣ (ΧΩΡΙΣ ΝΑ ΞΕΧΝΟΥΜΕ ΤΗΝ ΑΝΑΤΡΟΠΗ).– Η «συγγένεια» των δύο πρωταγωνιστών εδράζεται σε μια διαρκή γειτνίαση και ενισχύεται, ειδικότερα, από την τεχνική της παράλλαξης, ενός όρου που προέρχεται από την αστρονομία και δηλώνει τη διαφορά που παρουσιάζει ένα αντικείμενο, όταν θεάται από δύο διαφορετικά τοπικά σημεία. Πρόκειται για τη σύγχρονη πρόσληψη των ίδιων φαινομένων από διαφορετική προοπτική. Ο *Dedalus* και ο *Bloom*, για τον οποίο το φαινόμενο συνιστά άλυτο αίνιγμα, μοιράζονται διαρκώς παραλλακτικά εμπειρίες, λόγου χάρη, παρατηρούν το ίδιο σύννεφο, κάνουν παράλληλα σκέψεις για την Οφηλία του Άμλετ, βλέπουν συμπτωματικά το ίδιο σχεδόν όνειρο την προηγούμενη νύχτα ή ακούνε, ταυτόχρονα, τις καμπάνες του *St. George* αν και σε διαφορετικές «γλώσσες» (ενώ στον πρώτο μιλάνε σε εκκλησιαστικά λατινικά, στο δεύτερο λένε μελωδικά «Χείχό! Χείχό!»). Μάλιστα, αυτή η παραλλακτική τεχνική παρουσίασης δεν ενεργοποιείται μόνο για να καταδείξει την ποικιλία της ανθρώπινης αντίληψης,<sup>280</sup> αλλά υιοθετείται και στο δομικό επίπεδο της αφήγησης. Πολλά δηλαδή είναι τα παραδείγματα «δίδυμων-παραλλακτικών» επεισοδίων που δομούν μια κατοπτρική συμμετρία στη μακροδομή του *Οδυσσέα*. Στον πρωινό, επί παραδείγματι, «Πρωτέα» (ο *Dedalus* στην ακρογιαλιά κατά την άμπωτη) αντιστοιχεί η απογευματινή «Ναυσικά» (ο *Bloom* στην ίδια ακρογιαλιά κατά την πλημμυρίδα). Αξιομνημόνευτο είναι, εξάλλου, ότι οι δύο περίπατοι καταλήγουν σε γραφή καθώς ο «γιος» συνθέτει ένα τετράστιχο και ο «πατέρας» χαράζει λιγάκι πρωτόγονα πάνω στην άμμο «ΕΙΜΑΙ ΕΝΑΣ».

Πάντως, ένα από τα πιο έκτυπα παραδείγματα συμμετρικής αφήγησης συνιστά το επεισόδιο του «Νέστορα» (με αυτό των «Κυκλώπων»), το οποίο, εξάλλου, παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα διαπλοκή οδυσσειακού μύθου και ιστορίας. Σε αυτό ο εκτοπισμένος Στήβεν, με αφορμή το μάθημα της ιστορίας που διδάσκει σε ένα σχολείο αλλά και εξαιτίας της προσωπικής του κατάστασης, της αποπομπής του, βυθίζεται σε ποικίλες σκέψεις. Αναλογίζεται την «εκθρόνιση των τυράννων» («σιωπηλά μυστικά θρονιάζονται πέτρινα στα σκοτεινά παλάτια των

<sup>278</sup> Βλ. Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1988, σ. 67.

<sup>279</sup> Μαραγκόπουλος, *ό.π.*, σ. 414.

<sup>280</sup> Πρβλ. την άποψη της Marilyn French: «Το σύννεφο είναι εμβληματικό της μεθόδου του μυθιστορήματος... Προτείνει την ταυτότητα μιας πραγματικότητας, μιας συγκεκριμένης και κατηγορηματικής πραγματικότητας που είναι η ίδια για όλους τους ανθρώπους, και των διαφορετικών ερμηνειών που προκύπτουν από αυτή». Στο: Marilyn French, *ό.π.*, σ. 223.

καρδιών· μυστικά που κουράστηκαν να τυραννούν· τύραννοι που θέλουν να εκθρονιστούν», σ. 52), αλλά και την επαναληπτικότητα της ιστορίας, το ιστορικά αναπόδραστο. Αναρωτιέται, σε ένα βήμα πιο πέρα, εάν μπορούν να υπάρξουν πραγματικότητες συμπληρωματικές και, εφόσον το ιστορικά προκαθορισμένο διαθέτει ακόμη πιθανό χαρακτήρα, εάν θα μπορούσε η ζωή να γίνει κατανοητή ως υλοποίηση του πιθανού πολλών πιθανοτήτων:

Εάν ο Πύρρος δεν είχε πεθάνει από το χέρι μιας μέγαιρας στο Άργος, ή εάν ο Ιούλιος Καίσαρας δεν είχε πεθάνει από μαχαίρι; Δε γίνεται να τους ξεχάσουμε. Ο χρόνος τους σημάδεψε και αλυσοδομεμένοι παραμένουν στο χώρο των άπειρων δυνατοτήτων που έχουν εξαλείψει. Όμως, μπορούν να παραμείνουν πιθανές, αφού δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ; Ή ήταν μόνο πιθανό ό,τι πραγματοποιήθηκε; Ύφανε, υφαντή του ανέμου (σ. 48).

Βεβαίως, πρόκειται για σκέψεις, τις οποίες σύντομα θα αναγκαστεί να εγκαταλείψει μετά την απαίτηση των μαθητών να ακούσουν μια φανταστική ιστορία<sup>281</sup> και, ιδιαιτέρως, μετά τη συζήτηση με το σχολικό διευθυντή Mr. Deasy που είναι η ίδια η ιστορία «στην πιο τετριμμένη της έννοια», η ιστορία «που συστηματικά διαστρεβλώνει τη μνήμη του παρελθόντος».<sup>282</sup> Διότι ο αντισημίτης Mr. Deasy εξαντλείται σε δεκάρικούς για έμπορους εβραίους που έχουν ήδη αρχίσει την εργασία καταστροφής στη γηραιά Αγγλία κατατρώγοντας τη δύναμη του έθνους ή περιφρονεί τον εβραϊκό λαό, ο οποίος, επειδή έχει «αμαρτήσσει κατά του φωτός», περιπλανάται μέχρι και σήμερα. Μάλιστα, οι απόψεις του διευθυντή μαρτυρούν την κατανόηση της ιστορίας ως κυκλικού μηχανισμού ανάγοντας, ωστόσο, τη γυναικεία παρουσία σε εκείνο το «αναγκαίο κακό» που προκαλεί διαρκώς δεινά. Διότι τι άλλο φανερώνει –σύμφωνα με αυτόν– η ιστορία αρχής γενομένης από την Εύα μέχρι τον πόλεμο για «την ξεπορτισμένη γυναίκα του Μενελάου», μέχρι «τη μοιχαλίδα που πρωτόφερε τους ξένους στις ιρλανδικές ακτές» [η Ιρλανδή Ελένη, Ντενρβονγκίλλα] ή μέχρι την πτώση, εξαιτίας μιας γυναίκας, του πολιτικού Charles Stewart Parnell εκτός από έναν κυκλικό ρου; Εν ολίγοις, ο κύριος Deasy παρουσιάζεται ως ένας ανόητος ευπατρίδης, ανελεύθερος και στενόμυαλος, ως κατ' επίφαση σοφός, αφού συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά που οδηγούν σε καταστροφή. Με έναν ευφυή τρόπο, εξάλλου, προβάλλει ο Joyce στο παράδειγμα του σχολικού διευθυντή την κυκλική θεωρία των «corsi και ricorsi» του Vico, σύμφωνα με την οποία η φάση

---

<sup>281</sup> Πρβλ. και τη σχετική κριτική του Wolfgang Iser: «Για τον Στήβεν ποδηγετείται η πραγματικότητα τόσο πολύ από την πιθανότητα, ώστε να χάνει το βάρος της. Τα παιδιά βαριεστημένα από το πραγματικό απαιτούν τη γοητεία του φανταστικού. Το λογοτεχνικό παράθεμα [ο «Lycidas» του Milton] καθιστά φανερό ότι η αιωνιότητα υπάρχει μόνο στη μυθοπλασία. Το κείμενο, ωστόσο, δεν δίνει απάντηση για τον τρόπο που αυτές οι οπτικές γωνίες συνδέονται μεταξύ τους. Παρουσιάζει μόνο τρεις δυνατότητες, οι οποίες επιτρέπουν κάθε φορά να παρατηρήσει κάποιος με διαφορετικό τρόπο τη σχέση πραγματικού και μη πραγματικού». Βλ. Iser, *ό.π.*, σ. 379.

<sup>282</sup> Βλ. Battaglia, *ό.π.*, σ. 173.

εκλογίκευσης του σύγχρονου ανθρώπου επιστρέφει πάλι, μετά την εποχή της ηρωικής και ποιητικής φαντασίας, στην πρωτόγονη βαρβαρότητα.<sup>283</sup>

Αλλά και ο οδυσσειακός μύθος προβάλλεται, αν και μέσω μιας αντίστροφης προοπτικής, καθώς στο «σοφό» μυθικό πρότυπο αντιπαρατίθεται με χλευασμό ο μοντέρνος (άσοφος και απαίδευτος) Νέστορας. Πρόκειται για μια *ex negativo* παράλληλο που σέρνει ο συγγραφέας, η οποία, όπως παρατηρεί ο Wolfgang Iser, οδηγεί σε μια αντικριστή διακωμώδηση. Διότι «εάν η άποψη μας για τον κ. Deasy ήταν σχετικά ξεκάθαρη, γίνεται μέσω της ταύτισης με τον Νέστορα αμφίσημη. Ο κ. Deasy δεν είναι περιορισμένης αντίληψης επειδή υποστηρίζει ότι ξέρει τα πάντα, αλλά η γνώση του παντός είναι περιορισμός, αφού δεν λαμβάνει υπόψη την αλλαγή της γνώσης».<sup>284</sup> Βεβαίως, δεν είναι διόλου τυχαία η παρουσίαση του μοντέρνου Νέστορα ως συντηρητικού πατριώτη, αφού το επεισόδιο αποτελεί «αφηγηματική πρόληψη» –με τους όρους του Genette– και προηγείται ενός άλλου (διδύμου) επεισοδίου, εκείνου δηλαδή, στο οποίο ο Bloom θα συναντήσει τον πολίτη με τον «κυκλώπειο» εθνικισμό.<sup>285</sup>

Ενώ ο «Πολύφημος» του Joyce μπορεί να θεωρηθεί ότι παραμένει, σε γενικές τουλάχιστον γραμμές, κοντά στο οδυσσειακό πνεύμα, διαφοροποιείται, ωστόσο, ριζικά από την «Κυκλώπεια» ως προς τη λειτουργία, την οποία τώρα καλείται να επιτελέσει: της ιστορικής κατάθεσης ή, ορθότερα, του ιστορικού σχολίου. Αν δηλαδή στο αρχαίο κείμενο ο γίγαντας αποτελεί την ενσάρκωση ενός όντος χωρίς κοινωνία και νόμους, την προ-πολιτισμική φάση που δε γνωρίζει την οικογένεια, την καλλιέργεια της γης, την εξαγωγή μετάλλων, την καλλιτεχνική δημιουργία, ενσαρκώνει ο «Κύκλωπας» του Joyce, ο οποίος διαδραματίζεται στην παμπ του Barney Kiernan, το πολιτισμικό στάδιο που έχει περιέλθει σε παρακμή εξαιτίας εθνικισμών, θρησκευτικών φανατισμών και ρατσισμών. Η συνάντηση του Leopold Bloom με τον «Πολίτη» –και μετωνυμικά με έναν κυκλώπειο εθνικισμό– είναι, κυριολεκτικά, η συνάντηση της ιδέας της πατρίδας (της κελτικής γλώσσας, της πολιτικής ενός Fennier) με το μύθο. Ο «μύθος της πατρίδας», όπως εκφράζεται μέσω της τυφλής πίστης χωρίς επιχειρήματα («ο Θεός σώζει την Ιρλανδία»), μέσω της προσπάθειας να οργανωθεί το «αποδιοργανωμένο» έθνος γύρω από την ανωτερότητα ενός πολιτισμού και ενός «ένδοξου» παρελθόντος, είναι ο νέος επίφοβος γίγαντας με την κοντόφθαλμη ή μονόφθαλμη οπτική και τις κανιβαλικές τάσεις. Με μια ειρωνική λοιπόν αντιστροφή των πολιτισμικών φάσεων καταδεικνύεται η σύγκλιση, αλλά –ταυτόχρονα– και η διαφορά προς τον οδυσσειακό μύθο. Εκεί ο ήρωας αντιμετωπίζει τη βαρβαρότητα, την αγριότητα, την αφιλοξενία, εδώ ο νέος Οδυσσεύς πρέπει να παλέψει ενάντια σε μια πεφωτισμένη αστική συνείδηση που γεννά ιδεολογικά τέρατα και τραυματίζει, αν και κατά διαφορετικό τρόπο, τους κανόνες φιλοξενίας (έτσι, το αντισημιτικό μένος του

---

<sup>283</sup> Βλ. Umberto Eco/Liberato Santoro-Brienza, *Talking of Joyce*, University College Dublin Press, Δουβλίνο 1998, σ. 69.

<sup>284</sup> Βλ. Iser, *ό.π.*, σ. 380 κ.ε.

<sup>285</sup> Ο Kenner υποστηρίζει ότι το επεισόδιο των *Κυκλώπων* παρουσιάζει πολλαπλές αναλογίες με τον *Αίολο* τόσο θεματικά («η ιρλανδική γλώσσα, ο παρελθόν χρόνος της Ιρλανδίας, ο οποίος είναι δυνατό να ξανακερδηθεί») όσο και ρητορικά («εμβόλιμα», «δημοσιογραφικός λόγος»). Βλ. Kenner, *ό.π.*, σ. 146.

«Πολίτη» κάνει τον Bloom να νιώθει «*straniero nella sua patria*»). Διόλου δε θα διστάσει, ωστόσο, ο πρωταγωνιστής να συμμετάσχει σε αυτό τον πόλεμο των πολιτισμών, εμπνευσμένος από τη θεωρία των «*corsi e ricorsi*» του Giambattista Vico που του εμφυσά ο δημιουργός του. Έτσι, ευθαρσώς υποστηρίζει, αν και, κάποτε, με «αγύρτικες μπουρδολογίες», όπως υποστηρίζει ο αφηγητής του επεισοδίου,<sup>286</sup> ότι ούτε πιστεύει στην ανωτερότητα της ιρλανδικής φυλής ούτε της χριστιανικής θρησκείας· ότι έχει ολόκληρο τον εβραϊκό πολιτισμό με το μέρος του –«τον Μέντελσον, τον Κάρλ Μαρξ, τον Μερκαντάντε και τον Σπινόζα»– προβάλλοντας, έτσι, σε πρώτη γραμμή τη νομαδική σκέψη, η οποία αποκαλύπτει την ιδέα της πατρίδας ως *utopicum*· ότι κουβαλά επιπλέον μαζί του και τον ελληνικό πολιτισμό και, ως εκ τούτου, την απόδειξη για το παρόν στάδιο πτώσης και παρακμής (έκδηλα, σε αυτό το σημείο, διαπλέκεται το μοτίβο του αιώνια περιπλανώμενου Εβραίου και του Οδυσσέα, το οποίο θα βρει την κορύφωση του στο «A jewgreek is a greekjew!», σ. 411).

Ωστόσο, παρόλο που η «ελληνική πλευρά» του πρωταγωνιστή επιδεικνύει ένα μοναδικό σθένος, το οποίο απηχεί, μάλιστα, την ποιότητα του Οδυσσέα της Ιλιάδας,<sup>287</sup> παραμένει η αντιπαράθεση με τον «Πολίτη» ιδιαίτερα αντιηρωική, όπως αποδεικνύουν τα όπλα του αγώνα που διέσωσε η μαρτυρία του Budgen: το πούρο του Λεοπόλδου (ευτράπελος αντίλαλος του πυρωμένου πασσάλου, με τον οποίο τυφλώνεται ο Κύκλωπας) και το τενεκεδένιο κουτί που εκτοξεύει ο εξαγριωμένος πατριώτης στον «Mr. Knowall», στον «κύριο Ξερόλα» πρωταγωνιστή. Ο Bloom θα καταφέρει βέβαια να διαφύγει «αναληφθείς ως Ηλίας εις τους ουρανοὺς ὑπὸ γωνίαν τεσσαράκοντα πέντε μοιρών», ωστόσο, η καταστροφή από την εκτόξευση θα είναι τρομακτική:

Το αστεροσκοπείον του Ντάνσινγκ κατέγραψε ἑνδεκα δονήσεις, ἀπάσας πέμπτου βαθμοῦ της κλίμακος Μερκάλλι και δεν ὑπάρχει προηγούμενον παρομοίου σεισμοῦ εις την ημετέραν νήσον ἀπὸ του 1534, ἔτους της ἐπανάστασης του Ἁγίου Θωμά του Μεταξωτοῦ. Εἶναι εμφανές ὅτι το ἐπίκεντρον ἦτο το τμήμα ἐκεῖνο της πρωτεύουσας το ἀποτελοῦν την ἀποβάθραν του Πανδοχείου, και την ἐνορίαν του Ἁγίου Μίτσαν, καλύπτον ἐπιφάνειαν ἑκατὸν ἐξήντα τεσσάρων και ἡμίσεως στρεμμάτων. Ἄπασαι αἱ ἀρχοντικαὶ οἰκίαι περὶ το δικαστικόν μέγαρον κατέρρευσαν ...Ἀπὸ τας διηγήσεις αὐτόπτων μαρτύρων συνάγεται ὅτι τα σεισμικὰ κύματα συνοδεύοντο ὑπὸ βιαίας ἀτμοσφαιρικῆς διαταραχῆς κυκλωνικοῦ τύπου (σ. 401).

---

<sup>286</sup> Πρβλ. «Ἡ ἀφήγησι μεταφέρεται ἐδῶ ἀπὸ τον «Κανένα», ο ὁποῖος εἶναι ἕνας «κυκλώπειος φαφλατάς. [...] Ὁ ἀπαραίτητος συνοδός του Πολίτη. Ἐνας Θερσίτης που ζει ἀπὸ τα χρέη των ἄλλων. [...] Ζει μόνο (ἀπὸ και) μέσα στην ομάδα. Δεν μιλά ποτέ ἀνοιχτὰ για κανένα, ἀφῆνει τους ἄλλους να «βγάλουν το φίδι ἀπὸ την τρύπα». [...] Χάνεται πάντα μέσα στη σιωπηλὴ πλειοψηφία κι ἀναδύεται στα λαϊκὰ ξεσπάσματα δεξιά κι ἀριστερά. [...] Ὁ φαρισαῖος θεατῆς της Σταύρωσης, της γκυλλοτίνας του 1789, ἀλλὰ και ο θεατῆς του κάθε λυντσαρίσματος...». Βλ. Μαραγκόπουλος, *ὁ.π.*, σ. 250.

<sup>287</sup> Βλ. Stanford, *ὁ.π.*, 216.



Η παρωδία είναι και πάλι απαραγνώριστη και αγκαλιάζει το κείμενο βαθύρριζα. Η περιπέτεια είναι σχετική γιατί η συγγραφική πρόθεση την υποσκιάζει με μύριους τρόπους, λόγου χάρη, με την εξεζητημένη γλώσσα, η οποία μιμείται ομηρικές μεταφράσεις σε βικτωριανό ύφος (mock heroic),<sup>288</sup> ενώ παράλληλα ασκεί κριτική στα τρία μοντέρνα ρεύματα της κελτικής κίνησης του fin de siècle.<sup>289</sup> Εξάλλου, τα κατάστιχα με τους ήρωες της Ιρλανδίας (στα οποία συγκαταλέγονται ο Δάντης, ο Ηρόδοτος, ο τελευταίος των Μοϊκανών, ο Κομφούκιος, ο Μπετόβεν, ο Μέγας Ναπολέων κ.ά.) μπορεί να αναγνωσθεί ως σχόλιο σε μια σημαντική λειτουργία που επιτέλεσε το έπος δρώντας «ως πολιτικό εργαλείο διεύρυνσης της εθνικής περηφάνιας και της εθνικιστικής έξαρσης».<sup>290</sup>

Με τη διακριτική συμμετρία λοιπόν ο συγγραφέας στοχεύει στην αφομοίωση «πατέρα» και «υιού». Μάλιστα, ο παραλλακτικός αυτός τρόπος παρουσίασης ρίχνει φως και προς τα πίσω, προς την ομηρική εκδοχή του μύθου, εφόσον αποδεχτούμε ότι και στον Τηλέμαχο έχει σμικρυνθεί ο Οδυσσέας: όχι μόνο όταν εμφανίζεται ως «μικρογραφία του Οδυσσέα» μπροστά στο Νέστορα, αλλά και γιατί μέσα από μια διαδικασία ωρίμανσης –από το βασιλικό οίκο ως τη συνέλευση, την περιπλάνηση και τη μνηστηροφονία– πλησιάζει και, εν τέλει, ταυτίζεται με τον πατέρα. Πάντως, η άρση της παραλλακτικής αφήγησης, για να επιστρέψουμε πάλι στον Joyce, αν και προσωρινά, θα λάβει χώρα στην Εθνική Βιβλιοθήκη, όταν «πατήρ» και «υιός» διασταυρωθούν στιγμιαία. Και είναι ο γιος, ο οποίος τώρα πρέπει να παλέψει ενάντια στη «Σκύλλα και τη Χάρυβδη», όχι ενάντια στα γνωστά τέρατα, αλλά σε κάθε τερατώδες «theologophilological», ενάντια σε ιδεολογήματα και αυθαίρετες πνευματικές κατασκευές: να περάσει ανάμεσα από τους σκοπέλους της εμπειρίας και της μεταφυσικής, «ανάμεσα από τη σταθερότητα του δόγματος και τον Αριστοτέλη, τη γενέθλια πόλη του Shakespeare, το Stratford, και το στρόβιλο του μυστικισμού, του Πλατωνισμού και του Λονδίνου των Ελισαβετιανών»,<sup>291</sup> αφού, όπως παρατηρεί ο Kenner, έχει προηγουμένως «παίξει» τον Άμλετ στην ακρογιαλιά: «με καπέλο Άμλετ και μαύρο κοστούμι».<sup>292</sup>

Εδώ λοιπόν θα ανακοινώσει ο Stephen Dedalus την ακραία θεωρία του,<sup>293</sup> η οποία και διαθλά, ακόμη μια φορά, το μοτίβο «πατέρα-υιού» και θα προωθήσει την υπόθεση ότι η γένεση του έργου του Shakespeare οφείλει να αναζητηθεί στην ίδια την βιογραφία του και ότι ο πατέρας-φάντασμα του «Άμλετ» είναι ο ίδιος ο Άγγλος δραματουργός, ενώ ο πρίγκιπας Άμλετ ενσάρκωση του εντεκάχρονου γιου του –του Χάμνεντ– που χάθηκε νωρίς! (Πρόκειται για ένα ερμηνευτικό παιχνίδι, το οποίο ο πρωταγωνιστής θα αναιρέσει αργότερα.) Και ενώ η οδυσσειακή παράλληλος της

<sup>288</sup> Βλ. Hugh Kenner, *Joyce's Voices*, University of California Press, Μπέκλεϊ 1978, σ. 65.

<sup>289</sup> Πρβλ. την ερμηνεία του Hugh Kenner ότι η κριτική του συγγραφέα στρέφεται κύρια προς τρεις μοντέρνες κελτικές τάσεις: «τον ενθουσιασμό για τους ψευδοραψωδούς του 18<sup>ου</sup> αιώνα, την κελτική τέχνη και ιδιαίτερα αυτή των διακοσμημένων χειρογράφων καθώς και το ρομαντικό μεσαίωνα». Παρατίθεται από τον Füger, *ό.π.*, σ. 235.

<sup>290</sup> Βλ. Booker, *ό.π.*, σ. 23.

<sup>291</sup> Stuart Gilbert παρατίθεται από τη Battaglia, *ό.π.*, σ. 182.

<sup>292</sup> Kenner, *ό.π.*, σ. 64.

<sup>293</sup> Η θεωρία του Stephen θεμελιώνεται πάνω σε μελέτες που είχαν εκπονηθεί για το Σαίξπηρ στο τέλος του 19<sup>ου</sup> και αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, λόγου χάρη, από τους George Brandes, Frank Harris, Sidney Lee κ.ά. και ήταν γνωστές στο συγγραφέα.

«Σκύλλας και Χάρυβδης» φαίνεται να παραμένει άδηλος τίτλος στις προσωπικές σημειώσεις του Joyce ή να έχει περιοριστεί μόνο σε μια μεταφορά –αυτή του πέρασματος από τον έναν πνευματικό τόπο στον άλλο<sup>294</sup>, ο μύθος ανακαλείται πάλι αιφνίδια και προκλητικά. Μαθαίνουμε δηλαδή, στο πλαίσιο της παραπάνω θεωρίας, ότι ο Richard Shakespeare, ο αδερφός του διάσημου συγγραφέα, διατηρούσε καθ' όλο το διάστημα των *είκοσι ετών*, κατά τη διάρκεια των οποίων ο Williams παρέμεινε στο Λονδίνο διάγοντας βίο άσωτο, σχέσεις με τη σύζυγο αυτού του τελευταίου, Ann Hathaway. Η εικόνα της άπιστης θα αντιπαραβληθεί και θα συζητηθεί υπό την οπτική της πιστής Πηνελόπης, στην οποία ο σοφιστής Αντισθένης απένειμε τελικώς το βραβείο ομορφιάς αφαιρώντας το από «την Αργεία Ελένη, την ξύλινη φοράδα της Τροίας». Ωστόσο, η Ann Hathaway *δεν είναι* Πηνελόπη. Διότι «όλα αυτά τα είκοσι χρόνια, τι φαντάζεσθε να έκανε η φτωχή Πηνελόπη στο Στράτφορντ πίσω από τα διαμαντοκομμένα τζάμια της;» (σ. 245) Μέσα από αυτό το λεκτικό παιχνίδι, το οποίο διαπλέκει δύο επίπεδα –τον οδυσσειακό μύθο και τη σαιξπηρική βιογραφία– δεν παραμένει απλώς απείραχτο το πιστό «πρότυπο», αντιθέτως, ριζικά σχετικοποιείται, αφού η σύγκριση, ως συνήθως, μετατρέπεται στο Τζόυς σε αντικριστή αντανάκλαση. Εξάλλου, προλαμβάνεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, και η απιστία της τρίτης Πηνελόπης, της Molly Bloom.

Στην πορεία θα αρθούν ολοκληρωτικά οι παράλληλες διαδρομές των δύο πρωταγωνιστών. Τούτο συμβαίνει για πρώτη φορά στην «Κίρκη», όπου λαμβάνει χώρα η περιήγηση των δύο στη νυχτερινή πόλη, ανάμεσα στα χαμαιτυπεία και τους «σιωπηλούς ακόλαστους», ανάμεσα «σε ωχρά πρόστυχα χαμόγελα» και «διαπρεπείς λωποδύτες». Το κεφάλαιο, μάλιστα, θα αποτελέσει το σκιηκό ενός φουτουριστικού θεάτρου, πάνω στο οποίο θα αναδυθούν τα αμέτρητα πρόσωπα του Bloom και του Dedalus, οι φανερές και οι κρυφές ιδιότητες των χαρακτήρων τους καθώς ο συγγραφέας εστιάζει τώρα στο εσωτερικό των ηρώων και αναλαμβάνει να εικονογραφήσει τις επιθυμίες και τις πιο σκοτεινές φαντασιώσεις τους – για τούτο υιοθετεί τον ονειρικό λόγο που, όπως παρατηρήθηκε, φαίνεται να απηχεί αμυδρά το ύφος των memoirs του Daniel Paul Schreber.<sup>295</sup> Αλλά εάν οι ρεαλιστικές συμβάσεις υπονομεύονται διαρκώς από ονειρικές εμπειρίες, εάν το υποσυνείδητο των χαρακτήρων βγαίνει προς τα έξω, ο «παραλογισμός» υποβοηθείται κυρίως από την

---

<sup>294</sup> Η «Σκύλλα και η Χάρυβδη» θα πρέπει να γίνει αντιληπτή ως μεταφορά πολλών περασμάτων, όπως ορθά αναγνωρίζει ο Άρης Μαραγκόπουλος: «Το πέρασμα ανάμεσα στον συντηρητισμό (των ακροατών) και στην πρωτοπορία (του ριζοσπάστη Στήβεν). Το πέρασμα ανάμεσα σε έναν ποιητή καταξιωμένο βάρδο του έθνους του (τον Σαίξπηρ) και σε έναν ποιητή που οραματίζεται να γίνει βάρδος του δικού του (του ιρλανδικού έθνους). Το πέρασμα ανάμεσα στον Οιδίποδα (ο Σαίξπηρ μετά το θάνατο του πατέρα του Ιωάννη έγραψε τον Άμλετ) και στον Σαμπέλλιους (το ομοούσιο Πατρός και Υιού). Στο: Άρης Μαραγκόπουλος, *Ulysses, Οδηγός ανάγνωσης*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 177.

<sup>295</sup> Σύμφωνα με τον Booker θυμίζει αμυδρά το κεφάλαιο της «Κίρκης» τα απομνημονεύματα του D. P. Schreber (ιδιαίτερα εκείνα τα σημεία της μεταμόρφωσης του πρωταγωνιστή σε γυναίκα), χωρίς ωστόσο, να υπάρχουν σαφείς ενδείξεις ή ακόμη να γνωρίζουμε ότι ο Joyce είχε υπόψη του την κριτική ανάγνωση των memoirs του Schreber από τον Freud. Βλ. Booker, *ό.π.*, σ. 60 κ.ε.

καρναβαλιστική παρουσίαση.<sup>296</sup> Η «Κίρκη» δηλαδή έχει υιοθετήσει όλες εκείνες τις κατηγορίες της «γλώσσας του καρναβαλιού», όπως την όρισε ο Μπάχτιν: «το θεατρικό παιχνίδι χωρίς ράμπα, χωρίς το διπολισμό των συμμετεχόντων σε ηθοποιούς και θεατές· «την συνένωση του ιερού με το βέβηλο, του υψηλού με το χαμηλό, του μεγάλου με το μικρό, του σοφού με το ανόητο» (έτσι, λ.χ., εναλλάσσονται καρναβαλικά οι κοινότοποι στοχασμοί και οι αναμνήσεις του Leopold με την πολιτιστική μνήμη όλου του κόσμου ή «συνυπάρχει» ο Jean-Jacques Rousseau με το Sherlock Holmes)· την «ελεύθερη, οικεία διαπροσωπική επαφή»· την «εξύψωση [την στέψη] και τον ακόλουθο εξευτελισμό του καρνάβαλου» (ας ανακαλέσουμε στη μνήμη μας, επί παραδείγματι, τον πρωταγωνιστή ως κοινωνικό μεταρρυθμιστή και ιδρυτή της νέας «Μπλουμσαλήμ» καθώς και την ακόλυθη πτώση του)· και, ασφαλώς, τη μετατροπή ενός σώματος σε ένα άλλο ή σε αντανάκλαση του εαυτού (ομοίως εντοπίζεται στην «Κίρκη» το μοτίβο του σωσία).<sup>297</sup>

Η παραμονή λοιπόν σε αυτή τη «θηλυκούπολη» προκαλεί, όπως άλλωστε, και η αρχαία Αία, εκείνη η «σκοτεινή ηδονική μήτρα, στην οποία βουλιάζει ο νόστος»,<sup>298</sup> μιαν ανάλογη παράλυση στον Λεοπόλδο. Σε αυτό τον κόσμο του αισθησιασμού και της λαγνείας δε χρονοτριβεί απλώς ο νόστος χωρίς την παραμικρή δύναμη αντίστασης· σε αυτό το χώρο θα χάσει, προπαντός, ο πρωταγωνιστής τον κοινωνικά συγκροτημένο εαυτό του βιώνοντας μια πρωτοφανή αποδόμηση που αγγίζει σχεδόν την κονιορτοποίηση. Ο Λεοπόλδος δηλαδή γνωρίζει εδώ μια πολυσχιδή μεταμόρφωση, η οποία διαπερνά την ύλη όλων των υποκειμένων, τα σύνορα των δύο φύλων, σε μια «ανωμαλία ερμαφροδιτισμού», και επειδή αποκαλύπτει εικόνες βίας, ανωμαλίας, παράνοιας, σαδομαζοχισμού και ερωτικού πόθου περνά αναπόφευκτα και από το στάδιο του κτήνους (με την πολλαπλή έννοια του όρου). Και κανένα αντίδοτο δεν μπορεί να δράσει αποτελεσματικά όχι μόνο γιατί το ανάλογο του αρχαίου «μῶλυ» (εδώ μια πατάτα!)<sup>299</sup> έχει με δόλο αφαιρεθεί, αλλά γιατί ο βαθμός των μεταμορφώσεων –από την εμφύχωση των αντικειμένων ως και την «αντικειμενικοποίηση» των εμφύχων– διαφεύγει κάθε ελέγχου, όπως στον *Πειρασμό του Αγίου Αντωνίου* του Flaubert ή όπως στην «Walpurgisnacht» του Goethe, έργα τα οποία η συγγραφική πρόθεση εμμέσως διαθλά και σατιρίζει. Ωστόσο, ακριβώς αυτή η μεταμόρφωση, ο ασύλληπτος πολλαπλασιασμός των προσωπικοτήτων του πρωταγωνιστή μαρκάρει και μια σημαντική διαφορά προς τον οδυσειακό μύθο:

---

<sup>296</sup> Πρβλ. επίσης και το σχόλιο του συγγραφέα για το επεισόδιο: «Circe is a costume episode. Disguises. Bloom changes clothes half a dozen of times. And of course is an animal episode, full of animal allusions, animal mannerisms. The rhythm is the rhythm of locomotor “ataxia». Βλ. Budgen, *ό.π.*, σ. 234.

<sup>297</sup> Mikhail Bakhtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Fischer, Φρανκφούρτη, 1996, ιδιαίτερα σ. 47-60.

<sup>298</sup> Δημήτρης Μαρωνίτης, *Ομήρου Οδύσεια-Απόλογοι. Αίολος, Λαιστρυγόνες, Κίρκη, Στιγμή*, Αθήνα 1994, σ. 62.

<sup>299</sup> Πρβλ. και τη μαρτυρία του Joyce: «Moly is the gift of Hermes, god of public ways and it is the invisible influence... which saves in case of accident. This would cover immunity from syphilis (σύ φιλις = swine love?)». Βλ. Budgen, *ό.π.*, σ. 237.

Ο Οδυσσέας παρέμεινε ο εαυτός του επειδή κατάφερε να διαφύγει της μαγικής τέχνης της Κίρκης. Ο Bloom γίνεται ο εαυτός του με το να μετατραπεί σε όλες τις δυνατότητες του εαυτού του. Και έτσι αρχίζουν τα δύο έργα, η *Οδύσσεια* και ο *Ulysses*, να ερμηνεύονται εναλλακτικά μέσω υπαινιγμών. Ωστόσο: η μεταμόρφωση στον Όμηρο σημαίνει ελάττωση, στον Joyce, αντίθετα, χειραφέτηση.<sup>300</sup>

Βεβαίως, ούτε και ο Stephen θα καταφέρει να σωθεί από την τέχνη της Κίρκης-Bella Cohen, αυτής της επικίνδυνης «δαμάστριας αρσενικών», η οποία συνενώνει στο πρόσωπό της δύο μύθους: αυτόν της «γυναίκα-αγγέλου», της αιθέριας Βεατρίκης, αλλά και το μύθο της «γυναίκα-απειλής». Και, ως προς αυτό, η μοντέρνα Κίρκη σκιαγραφείται αντικριστά προς την ομοίως «αμφιλεγόμενη» ομηρική μάγισσα, η οποία, ενώ αρχικά αποτελεί τροχοπέδη στο νόστο, αργότερα αποφασίζει απροσδόκητα να τον προωθήσει. Αλλά και η τέχνη των δύο είναι ομολογη και διαθέτει τη δύναμη όχι μόνο να μεταμορφώνει τους ανθρώπους σε κτήνη και να τους κυλά σε περικαλλείς κλίνες, αλλά και να μεταμορφώνει, εντέλει, και τις ίδιες (ενώ η Κίρκη/Cohen μεταμορφώνεται σε άνδρα, η ομηρική Κίρκη «μεταμορφώνει», όπως ορθά παρατηρεί ο Δ. Ν. Μαρωνίτης, τη συμπεριφορά της). Ταυτόχρονα, παρουσιάζεται η γλώσσα ιδιαίτερα «μεταμορφωμένη», διατρέχει όλα τα επίπεδα ενός τετριμμένου καθημερινού λόγου, αχρειολογεί, κάποτε παρουσιάζεται ιδιαίτερα πομπώδης (όταν λ.χ. ο Λεοπόλδος εξαγγέλλει ως κοινωνικός μεταρρυθμιστής ένα λογύδριο), άλλοτε είναι θεατρική και περιλαμβάνει μάλιστα και σκηνοθετικές οδηγίες. Ο συγγραφέας παράγει εδώ την ενότητα «του αντικειμένου αναπαράστασης με το μέσο αναπαράστασης, μια ενότητα, η οποία μοιάζει κάποτε να βιάζει το αντικείμενο μέσω της γλώσσας ή τη γλώσσα μέσω του αντικειμένου και να οδηγεί σε ολική αποσύνθεση που όμως καταφέρει παρόλα αυτά να παραμείνει ενότητα».<sup>301</sup>

Η παραμονή, ωστόσο, σε αυτό το σκοτεινό «χοιροστάσιο» των αισθήσεων<sup>302</sup> παρουσιάζει για τους πρωταγωνιστές έναν άλλο κίνδυνο. Όχι, βέβαια, επειδή ο Bloom καλείται να λογοδοτήσει μπροστά σε μία παρωδία δικαστηρίου για την πολλαπλή ζωή που διάγει όσο γιατί ξαφνικά σαλεύουν και μιλούν οι νεκροί, ο πατέρας του Λεοπόλδου και η μητέρα του Stephen «με μάτια σα δαυλιά» και με «επιθανάτιο ρόγχο» (σ. 606), με τρόπο που δεν το έκαναν στο κεφάλαιο της «Νέκυιας». Ασφαλώς, τούτο δεν είναι διόλου τυχαίο και διαφωτίζεται από το ανάλογο κείμενο του αρχαίου συγγραφέα. Όπως δηλαδή στους *Απολόγους* συζητείται και οργανώνεται η κάθοδος στον Άδη, έτσι και στο παρόν κεφάλαιο

<sup>300</sup> Iser, *ό.π.*, σ. 391.

<sup>301</sup> Hermann Broch, *James Joyce und die Gegenwart*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1972, σ. 47 κ.ε.

<sup>302</sup> Από την μαγική τέχνη της Ομηρικής Κίρκης, η οποία μεταμορφώνει τους συντρόφους του Οδυσσέα σε χοίρους, παραμένουν εδώ και «λεκτικές» αναμνήσεις. Ενδεικτικά, η επίσκεψη του μοντέρνου Οδυσσέα σε ένα κρεοπωλείο, από το οποίο θα βγει κρατώντας στα χέρια του ένα «χλιαρό γουρουνόποδαρο» (σ. 497). Αλλού ο Bloom αποκαλείται «πρόστυχος χοίρος» (575) ή οι υπαινιγμοί γίνονται εμμέσως (ο Bloom είναι βουτηγμένος στις λάσπες!) Με ένα πρόχειρο μέτρημα εντοπίζω τη λέξη «γουρούνι» 14 φορές, ενώ μία μόνο φορά απαντάται η λέξη Κίρκη.

λανθάνουν ίχνη της «Νέκυιας». Η (επ)αναφορά δηλαδή στο φριχτό κόσμο των νεκρών και η συνομιλία με αυτούς έχει παρόμοια εξαγνιστική λειτουργία και μπορεί να παραβληθεί με την Κατάβαση και το πέρασμα από την ηδονή στο νόστο μέσω του θανάτου. Οι πρωταγωνιστές του Joyce, αφού διασχίσουν το καθαρτήριο του ανθρώπινου λάθους, θα καταλήξουν στο φως και, εξαγνισμένοι, θα οδηγηθούν από το νόστο του Bloom (αφού πρώτα σταθούν για λίγο στο «Καταφύγιο του Αμαξηλάτη») προς την Eccles Street 7. Η κάθαρση, η επαναφορά στην πραγματικότητα, θα έρθει με το σπάσιμο της λάμπας και με τον Stephen να έχει βυθιστεί μακάρια σε μια ανακουφιστική λιγοθυμιά.

Η «Κίρκη», βέβαια, δεν εστιάζει μόνο στο μύθο, ούτε είναι μόνο «σχεδόν τυχαία ψυχανάλυση με παντελή έλλειψη ψυχαναλυτή»<sup>303</sup>, αλλά αποτελεί συμπλήρωμα άλλων κειμένων και, προπαντός, άλλων λειτουργιών. Στο κεφάλαιο μπορεί κανείς να αναγνώσει πώς ο συγγραφέας παρωδεί τη θρησκευτική ασκητική παράδοση ή ακόμη και τη ρομαντική ιδέα που αντίκριζε την τέχνη ως μορφή άλογης έμπνευσης.<sup>304</sup> Παρόμοια, μπορεί να συρθεί μια γραμμή ομοιότητας προς την ντανταϊστική λογοτεχνία και τις περιγραφές του κόσμου ως *circus mundi*. Και, προπαντός, μπορεί να συνδεθεί το καρναβαλικό στοιχείο με μια κριτική, η οποία στοχεύει στην κυρίαρχη ιδεολογία του διαφωτισμού. Δεν ήσαν λίγοι δηλαδή εκείνοι που διέτειναν ότι οι εικόνες της βίας και της ανωμαλίας στο έργο του Joyce δεν αποτελούν αποθέωση της άλογης βίας απέναντι στην αυθεντία και την εξουσία, αλλά ίσως κριτική απέναντι στην έλλογη βία, βάσει της οποίας οι αρχές δομούν την εξουσία τους και τη διατήρησή τους.<sup>305</sup> Με άλλα λόγια, οι ανωμαλίες δε σχετίζονται με την αντίσταση απέναντι σε εγκατεστημένες δυνάμεις, αλλά με την παθογένεια των δομών και των τρόπων, με τους οποίους η επίσημη δύναμη έχει εγκαθιδρυθεί και διατηρείται.

Στην «Ιθάκη», στο σπίτι του Λεοπόλδου, θα καταφύγει η δυνανδρία χωρίς, ωστόσο, να καταργηθεί και η παραλλακτική αντιμετώπιση. Αυτή θα μεταφερθεί τώρα στο επίπεδο του περιεχομένου ιδιαίτερα, όταν, στην προσπάθεια εύρεσης κοινών σημείων μεταξύ του «πατρός» και «υιού», συζητηθούν οι αρέσκειες και οι απαρέσκειες τους. Ωστόσο, τα συγκλίνοντα σημεία του ψευδοεπιστήμονα μικροαστού και του καλλιτέχνη είναι μάλλον περιορισμένα, και ο κατάλογος των ομοιοτήτων περιορίζεται στην αγάπη για τη μουσική, την παραδοχή της αμφιφυλίας, την μη αποδοχή της ορθόδοξης κατήχησης. Ο διάλογος των δύο κάτι ανάμεσα «από λαϊκή επιστήμη και βαριεστημένο Θωμισμό» αποκαλύπτει απλώς την απομυθοποιημένη πραγματικότητα «δύο ανδρών που ζουν στο Δουβλίνο, απογοητευμένων, οι οποίοι μοιράζονται ένα ελάχιστο κοινής βάσης».<sup>306</sup> Ίσως γι' αυτό ο Bloom, κινούμενος ως «προαγωγός», μιλά στο νεαρό για την ομορφιά «εκείνου του ρόδου από το Γιβραλτάρ», για τη σύζυγο του Molly – πιθανώς μέσω

<sup>303</sup> Hugh Kenner παρατίθεται από Μαραγκόπουλο, *ό.π.*, σ. 363.

<sup>304</sup> Πρβλ. την ανάλυση του Booker και White, *ό.π.*, ιδιαίτερα σ. 57-62.

<sup>305</sup> Βλ. Booker, *ό.π.*, σ. 56 κ.ε.

<sup>306</sup> Βλ. Budgen, *ό.π.*, σ. 187.

ενός οιδιπόδειου τριγώνου ή ενός Τριαδικού σχήματος θα ήταν δυνατό να επιτευχθεί η άρση των διαφορών Πατρός και Υιού!<sup>307</sup>

Υπό την οπτική του οδυσσειακού μύθου αποκρυσταλλώνεται, ωστόσο, μια συγγένεια, η οποία διαπερνά με λεπτότητα τις διαφορές. Ο Λεοπόλδος, όμοια προς τον μοντέρνο Τηλέμαχο και το μυθικό Οδυσσέα, οι οποίοι αντιμετώπιζαν κατάσταση σφετερισμού, εισέρχεται λάθρα στο οικογενειακό του βασιλείο επειδή λησμόνησε το κλειδί «στην αντίστοιχη τσέπη του παντελονιού που φορούσε την προηγούμενη» (σ. 688) πηδώντας κάγκελα και ταλαντευόμενος στο κενό. Άλλωστε, το «πατρικό» αίσθημα του πρωταγωνιστή προς τον ανέστιο Stephen ρίχνει μια επιπρόσθετη σκιά οικειότητας και «συγγένειας», τουλάχιστον για όσο διαρκεί η παραμονή στην Eccles Street. Το ανήσυχο, ωστόσο, πνεύμα του Stephen δεν θα δεχτεί τη φιλοξενία που του προτείνει ο Leopold και ο βραδινός αποχωρισμός υλοποιεί φανερά τις δυο όψεις του οδυσσειακού μύθου, τις δύο πιθανότητες που διανοίγονται στον μυθικό ήρωα μετά την επάνοδό του στην Ιθάκη. Ο Στήβεν δηλαδή όπως ο δαντικός Οδυσσέας του Inferno φεύγει για να περιφέρεται στο εξής στις διαδρομές των σκέψεών του, ενώ ο Λεοπόλδος, ο ομηρικός Οδυσσέας, γλιστρά στη νύχτα του κρεβατιού του», όπου θα βρει «το αυγό του Σεβάχ του Θαλασσινού από το παραμυθένιο βορινό πουλί» (σ. 766). Μόνο για λίγο θα νιώσει επιθυμία για ένα νέο ταξίδι και θα αφήσει τη σκέψη του να πλανηθεί σε πιθανούς γεωγραφικούς στόχους, στους δρόμους του Γιβραλτάρ, στο Νιαγάρα, στον Παρθενώνα, στο Θιβέτ στη Νεάπολη. Ή μήπως να εκπληρώσει το όνειρό του, να ταξιδέψει «κάποια Τετάρτη ή Σάββατο στο Λονδίνο διά θαλάσσης;» Προς τα πού να κατευθυνθεί; Όμως η αντικλίμακα του Joyce δεν επιτρέπει στον (αντι)ήρώα της, αυτόν τον πολυπλόκητο αλλά όχι πολύπαθο «ατζαμή στεριανό» να μετακινηθεί· το πολύ-πολύ να φτάσει μέχρι την τελεία που του επιφυλάσσει στο τέλος του κεφαλαίου, όταν ο πρωταγωνιστής κλείσει, επιτέλους, τα μάτια και γλιστρήσει σε «νήδυμο ύπνο»



ΜΟΡΦΙΚΗ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ.– Συχνά η αφομοίωση του οδυσσειακού υλικού ξεπερνά κατά πολύ τη θεματική αξιοποίηση και αναδύεται στην επιφάνεια του κειμένου. Με άλλα λόγια, είναι η εξωτερική μορφή που θα πρέπει να ιδωθεί ως το «μυθικό ανάλογο», όπως τόνιζε ο Clemens Lugowski, με την έννοια ότι το κείμενο δεν περιγράφει τόσο το μύθο όσο κυρίως υφολογικά τον μιμείται,<sup>308</sup> το μυθικό υπόστρωμα χρησιμοποιείται δηλαδή ως δομικό μοντέλο. Την πρακτική αυτή, την οποία ο Joyce ανύψωσε σε βασική αρχή της δημιουργίας του («Κάθε περιπέτεια [...] δεν θα πρέπει μόνο να προϋποθέτει, αλλά ακόμη και να δημιουργεί την ίδια της την τεχνική», *Letters, I, 147*) επιλέγω εδώ να συζητήσω βάσει τεσσάρων έκτυπων –χωρίς άλλο– παραδειγμάτων του τρόπου που η αφηγηματική

<sup>307</sup> Ο Jean Paris κάνει λόγο για αλληγορική σύνδεση και αναφέρει την ύπαρξη ενός παρόμοιου μοτίβου στο έργο του Joyce *Exiles* απαντώντας, κατά αυτό τον τρόπο, στη θέση του Williams Empsons, σύμφωνα με την οποία το μυστικό του *Οδυσσέα* έγκειται στην επιθυμία του Bloom να του χαρίσει ο Dedalus έναν απόγονο!

<sup>308</sup> Βλ. Iser, *ό.π.*, σ. 374.

«τεχνική» εμπνέεται από το ανάλογο οδυσσειακό θέμα. Ειδικότερα, θα συζητηθούν τα επεισόδια του «Πρωτέα», του «Αιόλου», των «Συμπληγάδων», οι οποίες μολοντί συνιστούν «διαμυθικό» πέρασμα με την έννοια ότι δεν ανήκουν στον οδυσσειακό μύθο αλλά στον επικό αργοναυτικό κύκλο καταδεικνύουν εύληπτα την εν λόγω τακτική, καθώς και των «Σειρήνων».<sup>309</sup>

Χαρακτηριστικό λοιπόν παράδειγμα «μορφικής προσομοίωσης» του μύθου δομεί το κεφάλαιο του «Πρωτέα», το οποίο διαδραματίζεται στην παραλία του Sandymount, όπου ο Στήβεν Δαίδαλος περιπλανάται βυθισμένος σε χίλιες σκέψεις: στον τρόπο που η βιολογική διαθήκη τον προκαθορίζει, που η «amor matris» τον στοιχειώνει, που η Ιρλανδία προσχηματίζει τις δυνατότητές του, εν ολίγοις, ο παραθαλάσσιος περίπατος ανάγεται σε καθρέφτη της εσωτερικής περιπέτειάς του. Η ακτή του Sandymount δε λειτουργεί όμως μόνο ως ο τόπος, όπου ξεδιπλώνεται η συνείδηση του πρωταγωνιστή. Ο ανοικτός ορίζοντας της, νοούμενος ως μια νοητή παρένθεση, δομεί ένα πλαίσιο, ένα «κείμενο», θα έλεγε κανείς, τα σημάδια του οποίου ο Στήβεν αγωνίζεται να «διαβάσει», όπως λέει, *nacheinander* και *nebeneinander*. Εδώ επιδίδεται σε ένα είδος άσκησης της αντίληψης και με τη βοήθεια του Αριστοτέλη και του Θωμά του Ακινάτη διυλίζει αντικείμενα, χρώματα, λείψανα κάθε λογής μέσα από την «αναπόδραστη ιδιότητα της όρασης». Διότι η όραση κυριαρχεί εδώ έναντι των υπόλοιπων αισθήσεων και το μάτι, σαν μια κάμερα, καταγράφει ερεθίσματα από κάθε κατεύθυνση και αιχμαλωτίζει το παραμικρό. Ωστόσο, ακριβώς αυτή η αποθέωση της λεπτομέρειας, η έμφαση στα αντικείμενα, μέσα μάλιστα από την παθολογική υποκειμενικότητα και την ενδοσκόπηση του Στήβεν, παραμορφώνει, εν τέλει, την πραγματικότητα και καταστρέφει την εικόνα της σε άπειρα κομμάτια. Η «αναγνωστική» περιδιάβαση παρά θιν' άλλος δεν καταλήγει σε καμιά αποκρυπτογράφηση. Η ψυχωτική παρατήρηση (352 σελίδες παρακάτω ο περίπατος χαρακτηρίζεται ως «*perverted transcendentalism*», αλλά πόσο καλή μνήμη μπορεί άραγε να έχει ο αναγνώστης του *Οδυσσέα*;) οδηγεί σε μια διαρκή μεταμόρφωση, η οποία διαλύει κάθε βεβαιότητα. Η πραγματικότητα γίνεται μέσα από την αυτοαναλυόμενη συνείδηση ένας χαμαιλέοντας, έτσι ώστε είτε κλείσει ο περιπλανώμενος τα μάτια είτε όχι έχει λίγη σημασία «καθώς τα αντικείμενα φαίνεται να υφίστανται ανεξάρτητα από την κατανόησή τους».<sup>310</sup>

Βεβαίως, η αδυναμία αντίληψης του αισθητού κόσμου, ο οποίος δε θέλει να φανερώσει τα μυστικά του και μοιάζει να υπάρχει αδιαπέραστος και κλειδωμένος – το κεντρικό θέμα δηλαδή αυτού του κεφαλαίου– βρίσκεται σαφώς σε μεταφορική σχέση προς τον οδυσσειακό μύθο. Ως γνωστόν, εκεί, ο θαλασσινός θεός Πρωτέας μεταμορφώνεται διαρκώς μπροστά στο Μενέλαο αρνούμενος, τουλάχιστον στην αρχή, να αποκαλύψει το μυστικό της επιστροφής στην πατρίδα. Αν και η αφομοίωση του μύθου στο τζουϊστικό κείμενο «αποκλίνει» ως προς δύο σημεία (είναι δηλαδή αφενός ο *ίδιος* ο Στήβεν που προκαλεί τώρα το μυστικό και

<sup>309</sup> Έτσι, αποτελεί το κεφάλαιο «Ναυσικά» αφορμή για να καταδειχτεί το ύφος της αγγλικής λογοτεχνίας κατά το 18<sup>ο</sup> αιώνα (η ιστορική εξέλιξη της αγγλικής γλώσσας θα εικονογραφηθεί σε μια σειρά από *pastiches* με το ύφος των Milton, Swift, Stern, Dickens κτλ.).

<sup>310</sup> Βλ. Iser, *ό.π.*, σ. 382.

αφετέρου, εάν η συμβουλή του Πρωτέα υλοποιείται σε πράξη, εδώ η πολυπλοκότητα δεν εξημερώνεται ποτέ, δεν υποτάσσεται στην ενότητα ή σε μια οριστική αλήθεια, «εδώ τελειώνουν όλα στη γνώση ότι είναι αναπόδραστα καθηλωμένα στην αντίληψη, στην ατελείωτη αναγωγή στις προϋποθέσεις που συνθέτουν τον κόσμο»,<sup>311</sup> παρόλα αυτά το επεισόδιο δείχνει το πέρασμα από τον κόσμο της τάξης στο χάος ή, όπως ωραία σημείωνε ο Cambon, «διαλύει την αριστοτελική φιλοσοφία σε θαλάσσια μουσική».<sup>312</sup> Πρόκειται, βέβαια, για μια μεταμόρφωση, η οποία αναδύεται στην κειμενική επιφάνεια και μολύνει την αναπαραστατική λειτουργία της αφήγησης. Με άλλα λόγια, πρωτεύει είναι η γλώσσα, η οποία κινείται, μετακινείται, αλλάζει χρονική και τοπική θέση, «μεταμορφώνεται». Εδώ ο συγγραφέας φαίνεται να έχει εξαφανιστεί πίσω από τη θάλασσα του εσωτερικού μονολόγου του Στήβεν, ενός μονολόγου που άλλοτε πλησιάζει στη «ροή της συνείδησης», άλλοτε στο δραματικό μονόλογο (Soliloquium), άλλοτε πάλι άγεται και φέρεται από την αυθαιρεσία των ελεύθερων συνειρμών, των αισθήσεων και των αναμνήσεων και, πάντως, δεν είναι ποτέ μονοφωνικός: «υιοθετεί τις συντακτικές δομές μιας κοινωνικά πολυστρωματικής γλωσσικής χρήσης».<sup>313</sup> Και πάει ακόμη πιο πίσω: στην ηχολαλία και στο προσυμβολικό στάδιο της γλώσσας, στα ακατάληπτα «οοεεεαααα» και στα «Ηηηηηηημμμ» (σ. 74).<sup>314</sup>

Ο «Πρωτέας» λοιπόν δε διασκειάζει μόνο το λογοτεχνικό μύθο, αλλά επηρεάζεται και μορφολογικά από αυτόν, με άλλα λόγια, ο μύθος δεν αποτελεί μόνο μέρος θεματικό του έργου αλλά και «εξωτερική επένδυση».<sup>315</sup> Ένα άλλο παράδειγμα αυτής της στρατηγικής είναι η «Αιολία», η οποία περιγράφει τη σύντομη παραμονή του Leopold στο γραφείο του «Εσπερινού Τηλεγράφου», προκειμένου να παραδοθεί προς τύπωση ένα διαφημιστικό κείμενο (υπενθυμίζουμε, εξάλλου, σε αυτό το σημείο ότι η τεχνική «παράλλαξης» του συγγραφέα θα στείλει στους χώρους της εφημερίδας, όπου οι «κύλινδροι καταβροχθίζουν τεράστιους ρόλους χαρτιού» και «οι γραφομηχανές χτυπούν σε χρόνο τριών τετάρτων», και τον Stephen Dedalus για να παραδώσει το άρθρο του διευθυντή για τον αφθώδη πυρετό των βοοειδών). Με μια πρώτη ματιά καθίσταται σαφές ότι η αφομοίωση του οδυσσειακού υλικού σε θεματικό επίπεδο παραμένει εδώ ιδιαίτερα συρρικνωμένη ή, ακριβέστερα, περιορίζεται στην αναπαράσταση της βασικής ιδιότητας του Αιόλου, του «ταμιά των ανέμων». Με άλλα λόγια, ο Joyce κάνει να φυσήξουν, στο επεισόδιο της «Αιολίας», πολλοί αέρηδες καθώς πόρτες *ανοιγοκλείουν*, δοκίμια

<sup>311</sup> Βλ. τη σχετική ανάλυση του επεισοδίου από τον Iser, *ό.π.*, σ. 384.

<sup>312</sup> Παρατίθεται από τον Έκο, *ό.π.*, σ. 36.

<sup>313</sup> Βλ. Iser, *ό.π.*, σ. 382.

<sup>314</sup> Πρβλ. επίσης την άποψη της Τζίνιας Πολίτη: «Στον *Οδυσσέα* η αναζήτηση του Στήβεν δεν στρέφεται προς το υπερβατικό σημαινόμενο που συμβολίζει ο Πατέρας, αλλά προς τη «νύχτα», την παλαιοντολογία της γλώσσας που συμβολίζει η δίσημη Μητέρα. Ανασκάπτοντας τη γλώσσα, αφουγκραζόμενος τους ρυθμικούς παλμούς της θάλασσας, του αέρα και της ομιλίας των φυσικών στοιχείων [...] το γοητευμένο βλέμμα του φαντασιώνεται την αρχέγονη σκηνή και η γλώσσα του ανασύρει από τα βάθη της συλλογικής μνήμης τη χειρονομία και την ηχολαλία» (Πολίτη, *ό.π.*, σ. 642).

<sup>315</sup> Umberto, Eco, στο: Heinz Hafner, Otto Keller, *Arbeitsbuch zur Textanalyse*, Fink Verlag, Μόναχο *ό.π.*, σ. 55.



θροίζουν, σελίδες φυλλορροούν, άνθρωποι ξεροβήχουν ή φταρνίζονται, δημοσιογράφοι αερολογούν ή σαν ανεμοδείχτες άγονται και φέρονται από τη ρητορική ευκαιρία, εφημεριδοπώλες χύνονται στους δρόμους ή ακόμη εικόνες από την ανεμοδαρμένη Τροία εμφανίζονται ξαφνικά. Ωστόσο, το κείμενο δεν εξαντλείται μόνο σε αυτήν την αναλογία προς την *Οδύσσεια*. Σε ένα βήμα δηλαδή πιο πέρα και μετά από προσεκτική ανάγνωση, καθίσταται φανερό ότι το επεισόδιο αντιδρά αλληγορικά απέναντι στο μύθο με την έννοια ότι η εφημερίδα «Evening Telegraph», ως άλλος ασκός των ανέμων, διασκορπίζει τις ειδήσεις σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης! Έτσι ερμηνεύοντας το επεισόδιο κάνει λόγο ο Wolfgang Iser για μια «μοντέρνα αλληγορία του Αιόλου»,<sup>316</sup> η οποία –μάλιστα– αρθρώνεται μέσα από μια γλώσσα που μιμείται το δημοσιογραφικό λόγο (λ.χ. με τους μεγαλογράμματους τίτλους ή με τα πενήντα, αν πιστέψουμε τον Gilbert, ρητορικά σχήματα),<sup>317</sup> μέσα από ασύνδετα μεταξύ τους μικροκείμενα που όχι μόνο δεν ικανοποιούν την αναγνωστική προσδοκία, αλλά καθιστούν το κείμενο δυσπρόσιτο και δυσχεραίνουν την πρόσληψή του. Ο αναγνώστης, υποστηρίζει ο Iser, καλείται μέσα σε αυτόν τον συνωστισμό των «φλωμπεριανών idées reçues»<sup>318</sup> να καλύψει τις «κενές θέσεις» (Leerstellen), τα κενά κατανόησης χρησιμοποιώντας τη φαντασία του και

Με αυτό τον τρόπο παράγεται η γοητεία του κειμένου. Από τη μια πλευρά προκαλεί η πυκνότητα των υπαινιγμών καθώς και η διαρκώς ανανεωμένη κατανομή των υφών μια συνεχή ταλάντευση των οπτικών γωνιών, οι οποίες ξεφεύγουν του ελέγχου, όταν ο αναγνώστης θελήσει πιστά να τις ακολουθήσει. [...] Έτσι, θα επιχειρήσει την κατανομή ανά ομάδες, γιατί μόνο κατά αυτό τον τρόπο είναι δυνατό να αναγνωρίσει το πλαίσιο των περιστατικών, ειδικότερα, των καταστάσεων των ιδιαίτερων μυθιστορηματικών προσώπων».<sup>319</sup>

Η ανάγνωση, ωστόσο, του «Αιόλου» από τον Iser, η οποία προβάλλει κυρίως την έλλειψη «προσφοράς νοήματος» του κεφαλαίου,<sup>320</sup> παραβλέπει μιαν άλλη πιθανώς σχέση που χτίζει ο συγγραφέας ανάμεσα στο οδυσσειακό μύθο και τη δική του

---

<sup>316</sup> Βλ. Iser, *ό.π.*, σ. 384.

<sup>317</sup> Βλ. Gilbert, *ό.π.*, σ. 191-195.

<sup>318</sup> Βλ. τη σχετική ανάλυση του Μαραγκόπουλου, *ό.π.*, σ. 139-155.

<sup>319</sup> Iser, *ό.π.*, σ. 385.

<sup>320</sup> Ο Iser, άλλωστε, διακρίνει τα μικροκείμενα του κεφαλαίου σε τρεις κατηγορίες: η πρώτη σχετίζεται άμεσα με τα περιστατικά που διαδραματίζονται στο γραφείο της εφημερίδας ή με την επίσκεψη του Bloom, η δεύτερη παραπέμπει σε επεισόδια πέραν του συγκεκριμένου κεφαλαίου (υπό αυτή την έννοια, περιλαμβάνει «προλήψεις» ή «αναλήψεις») και η τρίτη οδηγεί ad oculos (για παράδειγμα, ενώ ορισμένοι τίτλοι κειμένων (απομιμήσεις, κατά κανόνα, τίτλων εφημερίδας) μοιάζουν να λειτουργούν ως δείχτες, το κείμενο που παρατίθεται κάτω από αυτές τις κεφαλίδες δεν επιβεβαιώνει το περιεχόμενό τους ούτε το επεξηγεί). Από αυτήν την άποψη, η τρίτη αυτή κατηγορία δημιουργεί εντάσεις και «βραχυκυκλώνει» την ικανότητα αντίληψης του αναγνώστη. Βλ. Iser, *ό.π.*, σ. 386 κ.ε.

εκδοχή. Εάν δηλαδή διαβάσει κανείς το αρχαίο επεισόδιο με τους φιλύποτους εταίρους, οι οποίοι, παρά την οδηγία του αρχηγού τους, ανοίγουν τελικά τον ασκό των ενάντιων αγέρηδων ως παραβολή της ανθρώπινης ανάγκης να κλείνει τα κενά γνώσης, τότε είναι δυνατό να γίνει λόγος και για μια ακόμη αναλογία. Ο «Αίολος» δηλαδή του Joyce φαίνεται να έχει ως θέμα την περιέργεια· την περιέργεια τόσο του παραγωγού ή του καταναλωτή ειδήσεων όσο –κυρίως– την περιέργεια του αναγνώστη, την οποία προκαλεί *διά της μορφής του κειμένου* ο ίδιος ο συγγραφέας. Με άλλα λόγια, μέσα από την ανοικειώση του ύφους, την αδιαφάνεια και την ασύνδετη ρητορική δεινότητα κατασκευάζεται ένα μυστικό, το οποίο ο παραλήπτης –καχύποπος και επιφυλακτικός– επιθυμεί να αποκρυπτογραφήσει. Ωστόσο, ο «ασκός» δεν κρύβει ούτε χρυσάφι ούτε ασήμι, αλλά το κενό. Πίσω από την επιφάνεια δεν κρύβεται νόημα, αλλά η ποιητική της απάτης. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, το –κυριολεκτικά– «αίολο» επεισόδιο αποτελεί λαμπρό παράδειγμα αυτού που ο Litz ονόμασε «expressive form»,<sup>321</sup> με την έννοια ότι η εξωτερική μορφή υποδέχεται το μύθο και, έως ένα βαθμό, τον ερμηνεύει κιόλας. «Μια ριζοσπαστική μετατροπή του σημασιόμενου ως περιεχομένου σε δομή σημασίας», όπως υποστήριζε ο Eco.<sup>322</sup>

Το ίδιο θα μπορούσε να υποστηριχθεί και για τις «Συμπληγάδες». Ενώ ο οδυσσειακός μύθος τις αναφέρει απλώς ως –εξίσου επικίνδυνη– εναλλακτική λύση στη «Σκύλα και Χάρυβδη», την οποία ο Οδυσσέας τελικά επιλέγει διαφοροποιώντας έτσι το έπος του από το έπος των Αργοναυτών, καταλαμβάνει για το Joyce το πέρασμα από αυτές μιαν ιδιαίτερη σημασία (άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι το κεφάλαιο έχει λάβει κεντρικότερη θέση στον *Οδυσσέα*). Το επεισόδιο δηλαδή –μια άναρχη συρραφή στιγμιότυπων από τους δρόμους του Δουβλίνου, όπου παρελαύνουν και δρουν όλα τα πρόσωπα, κύρια και δευτερεύοντα, τα οποία ο αναγνώστης ήδη έχει συναντήσει στα προηγούμενα εννέα κεφάλαια– απηχεί, όπως θα δείξω, στη μικροδομή του τη μακροδομή ολόκληρου του έργου. Ας πάρουμε, ωστόσο, τα πράγματα με τη σειρά. Συχνά έχει διαπιστωθεί ότι ο συγγραφέας χρησιμοποιεί στη μυθοπλασία του τα μέσα του κινηματογράφου (ήδη το 1907 ο Bergson «συμφιλιώνει» στα γραπτά του την κίνηση με την εικόνα)<sup>323</sup> επιχειρώντας να μεταφέρει την κινηματογραφική αντίληψη στο επίπεδο της γλώσσας. Περισσότερο από κάθε άλλο κεφάλαιο λοιπόν αποτελεί το επεισόδιο των «Συμπληγάδων» εφαρμογή της τεχνικής του «φωτογραφικού φακού» –και,

<sup>321</sup> Uwe Multhaupt, *James Joyce*, Wissenschaftlich Buchgesellschaft, Ντάρμστατ 1980, σ. 97.

<sup>322</sup> Βλ. Heinz Hafner, Otto Keller, *ό.π.*, σ. 55.

<sup>323</sup> Η θεωρία του υποστηρίζει την άρση διαφορών ανάμεσα στη φωτογραφική απεικόνιση και τη φυσική της πρόσληψη. «Από τη διαρκώς κινούμενη πραγματικότητα συλλαμβάνουμε εικόνες της στιγμής, και ακριβώς επειδή αυτές μπορούν να εκφράσουν χαρακτηριστικά την πραγματικότητα, μας αρκεί να τις θέσουμε κατά μήκος σε μια σειρά ενός αφηρημένου, πανομοιότυπου, ασύλληπτου γίνεσθαι, θεμελιωμένου στο μηχανισμό αντίληψης [...]. Η αντίληψη, η διανοητική σύλληψη, η γλώσσα, όλα αυτά λειτουργούν κατά αυτό τον τρόπο. Εάν δηλαδή πρόκειται να σκεφτούμε ή να διατυπώσουμε το γίνεσθαι ή ακόμη και να το αντιληφθούμε – δεν κάνουμε τίποτε άλλο παρά να δραστηριοποιούμε έναν εσωτερικό κινηματογράφο». Παρατίθεται από Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino I*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1989, σ. 14.

ειδικότερα, της τεχνικής του montage–, ο οποίος αδηφάγα αποθεώνει εικόνες: «πανοραμικές της πόλης, [...] zoom in και out, κοντινά πλάνα, πολύ κοντινά πλάνα, flash back, slow motion [...] υποκειμενικός φακός και άλλες παρόμοιες τεχνικές της –νέας εκείνη την εποχή– τέχνης του κινηματογράφου».<sup>324</sup> Από αυτήν την άποψη, είναι προφανής η μεταφορική σχέση του «σφυροκοπήματος» των «περιπλανώμενων βράχων» με την κινούμενη φωτογραφία της μηχανής λήψης (ιδού πάλι ο μύθος που αναδύεται στην κειμενική επιφάνεια).

Βεβαίως, το βάρος δεν πέφτει σε αυτό το επεισόδιο μόνο στην καλειδοσκοπική απεικόνιση των δρόμων, των πλατειών ή των κατοίκων του Δουβλίνου. Το βάρος πέφτει κυρίως στην χωροποίηση του στοιχείου του χρόνου που η νέα τέχνη του κινηματογράφου τόσο θεαματικά –κυρίως με τη συγχρονικότητα των παράλληλων πλοκών– πέτυχε. Διότι μόνο «η εμπειρία της συγχρονικότητας διαφορετικών και χωρικά ξεχωριστών συμβάντων είναι αυτή που φέρνει τους θεατές στην κατάσταση εκείνη της εκκρεμότητας, η οποία κινείται ανάμεσα στο χώρο και στο χρόνο και διεκδικεί για τον εαυτό της τις κατηγορίες και των δύο τούτων διατάξεων».<sup>325</sup> Η ταυτόχρονη λοιπόν εγγύτητα και απομάκρυνση των διαφόρων συμβάντων –«η εγγύτητα του ενός προς το άλλο μέσα στο χρόνο και η απόσταση του ενός από το άλλο μέσα στο χώρο»–<sup>326</sup> αποτελεί πρακτική του Joyce στο συγκεκριμένο κεφάλαιο. Ο οποίος, αφού αραδιάσει φιγούρες στο χάρτη της πόλης, αρχίζει με την τεχνική του «φωτογραφικού φακού» και των κινηματογραφικών εφφέ (με επιταχύνσεις, επιβραδύνσεις κτλ.) να τις περιφέρει, τις αφήνει να διασταυρωθούν, τις «παγώνει», τις κάνει να «πισωγυρίσουν» – εν ολίγοις, παρουσιάζει σε επίπεδο κειμένου αυτό που, τρία χρόνια αργότερα, πρόκειται να κάνει ο Alberto Cavalcanti στην ταινία του *Rien que les Heurs* με το λαβύρινθο του Παρισιού ή, πέντε χρόνια αργότερα, ο Walter Ruttmann με τη φουτουριστική μηχανή της γερμανικής πρωτεύουσας στην ταινία του *Βερολίνο, η συμφωνία μιας μεγαλούπολης* (*Berlin, Symphonie einer Großstadt*). Σε ένα βήμα πιο πέρα, μάλιστα, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι το επεισόδιο των «Συμπληγάδων», αξιοποιώντας τη δυνατότητα του μοντάζ και καταστρέφοντας τη συνέχεια του χρόνου και την αμετάκλητη κατεύθυνσή του, είναι δυνατό να αναχθεί σε παράδειγμα της τεχνικής που διατρέχει ολόκληρο το μυθιστόρημα (από αυτήν την άποψη λοιπόν είναι μια «μεταγλώσσα»)<sup>327</sup> Εάν δηλαδή παρατηρήσουμε τον τρόπο που εικόνες, ιδέες, συμβάντα, αναμνήσεις συμπαράτασσονται ή και

<sup>324</sup> Βλ. και τη σχετική ανάλυση του κεφαλαίου του Μαραγκόπουλου, *ό.π.*, σ. 199-219. Ενδιαφέρον αποτελεί, κυρίως, ο συσχετισμός των «Συμπληγάδων» με τον κινηματογράφο του Dziga Vertov και ιδιαίτερα με την πρωτοποριακή ταινία του *Ο Άνθρωπος με την Κάμερα* καθώς και η υπόθεση του Μαραγκόπουλου ότι το κεφάλαιο μοιάζει να εφαρμόζει το κινηματογραφικό μανιφέστο της ρωσικής πρωτοπορίας των αρχών του αιώνα.

<sup>325</sup> Βλ. Hauser, *ό.π.*, σ. 312.

<sup>326</sup> Τη χωροποίηση του χρονικού στοιχείου φέρνει, άλλωστε, ο Hauser σε συνάφεια με την καινούρια αντίληψη του χρόνου που εισηγείται ο Bergson (*simultanéité des états d'âmes*), βλ. ιδιαίτερα το κεφάλαιό του «Η εποχή του κινηματογράφου», *ό.π.*, σ. 292-335.

<sup>327</sup> Πρβλ. και την πληροφία του Joyce για το κεφάλαιο: «[...] δείχνοντας στους αναγνώστες πώς τα γεγονότα και οι δομές του κειμένου θα μπορούσαν να φανούν, αν κάποιος τα έβλεπε σε μια διαφορετική, πολύ συρρικνωμένη κλίμακα». Παρατίθεται από τον Wright, *ό.π.*, σ. 109.

διαχωρίζονται απότομα και πόσο πολύ έμφαση δίνεται στη συγχρονικότητά τους και, επίσης, ότι το επεισόδιο έχει τοποθετηθεί στη μέση ακριβώς του *Οδυσσέα*, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι «Συμπληγάδες» είναι επιφορτισμένες με μια επεξηγηματική λειτουργία. Ως *pars pro toto* δείχνουν την αρχή που διέπει ολόκληρη τη σύνθεση, τη χωροποίηση δηλαδή του χρόνου, μια από τις μεγαλύτερες εμμονές των μοντερνιστών.

Εάν η πρόσληψη του οδυσσειακού μύθου αποτυπώνεται, όπως είδαμε, ταυτόχρονα σε θεματικό επίπεδο και σε μορφή, αποτελεί το επεισόδιο των «Σειρήνων» το πλέον ενυπόστατο παράδειγμα αυτής της πρακτικής. Διότι το περιεχόμενο του μύθου –η αποπλανητική τέχνη των Σειρήνων– απηχείται εδώ στον τρόπο διαμεσολάβησης της αφήγησης, η οποία διακρίνεται φανερά από τη «μουσικοποίηση» της γλώσσας. Το κεφάλαιο δηλαδή βρίθεται από ηχομιμητικά μοτίβα και αποτελεί την υλοποίηση μετατροπής λέξεων σε πολυφωνική σύνθεση,<sup>328</sup> είναι δομημένο ως *fuga per canonem*, ως μουσικό είδος, το οποίο προτίθεται να αναπτύξει διαδοχικά, σε «οχτώ» φωνές-μέρη,<sup>329</sup> με ποικίλα όργανα και παραλλαγές, ένα θέμα: «love's old sweet song» (225). Το πόσο προβληματική παραμένει η ανεύρεση των τμημάτων-φωνών αυτής της φούγκας, η οποία αυθαίρετα και ριζικά μεταβάλλει τον κανόνα του μουσικού είδους και, προπαντός, καταργεί την κλασική διαίρεση του σε «dux» (πρώτη φωνή) και «comes» (απάντηση) δεν είναι δυνατό να συζητηθεί εδώ διότι θα έβγαζε εκτός ορίων την ειδικότερη αναζήτησή μας.<sup>330</sup> Ούτε, άλλωστε, είναι δυνατό να αναπτυχθεί η υιοθέτηση μουσικών τρόπων σε ολόκληρο τον *Οδυσσέα*, η ένταση και η δυσκολία των οποίων ξεπερνούν, παρεμπιπτόντως, ανάλογα πειράματα των Wagner, D' Annunzio, de Quincey και άλλων. Αρκεί να εστιάσουμε την προσοχή μας στα εξής δύο. Κατά πρώτον, ότι το κεφάλαιο αποτελεί μουσικολογική πραγματεία, η οποία παραλαμβάνει μουσικούς όρους και τεχνικές και τις ανυψώνει σε βασική δομή του και, σαν ένα μεγάλο ηχείο, μεταφέρει τα μουσικά ενδιαφέροντα ενός συγγραφέα που διαπιστωμένα διέθετε και ωδικό ταλέντο και «μουσικό αυτί»: όπερες και άριες, συγχορδίες και αυτοσχεδιασμούς, λαϊκά άσματα αλλά και προβληματισμούς για τη φύση του ήχου, για συνδυασμούς φθόγγων και τόνων, για το φαινόμενο της αρμονίας. Ιδιαίτερα, την αρμονία ανακαλύπτει, σχεδόν διαισθητικά, η «μαθηματική μούσα» του Joyce σε ταυτόχρονους ήχους που είναι διασκορπισμένοι παντού στην πόλη. Έτσι, ο συγγραφικός μετρονόμος μετράει ρυθμικά τη «λικνιζόμενη άμαξα», το «ποδοβολητό των αλόγων», το «θόρυβο του νομίσματος», τα «βιαστικά τριζάτα

<sup>328</sup> Ο Stanzel έχει αποδείξει επαρκώς στο *Typische Erzählsituationen* πώς σχηματίζεται μια τέτοια νέα νοηματική ενότητα, λ.χ. όταν μερικά από τα λεκτικά και ηχομιμητικά μοτίβα του κεφαλαίου των «Σειρήνων» αποτελούν τη διαδοχή μοτίβων μιας *alba*, δηλαδή ενός μεσαιωνικού ερωτικού τραγουδιού. Βλ. Franz Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Branmüller (Wiener Beiträge zur englischen Philologie 63), Βιέννη 1955, σ. 131 κ.ε.

<sup>329</sup> Πρβλ. τη μαρτυρία του συγγραφέα ότι πρόθεσή του είναι η δημιουργία μιας μορφής από «eight regular parts of a *fuga per canonem*», παράθεση από: Eberhard Kreutzer, *Sprache und Spiel in Ulysses of James Joyce*, Studien zur englischen Literatur 2, Βόννη 1969, σ. 89.

<sup>330</sup> Μία συστηματική παρουσίαση των «μουσικολογικών» αναλύσεων του κεφαλαίου των Σειρήνων, όπως προτάθηκαν από τους Laurence L. Levin, Gilbert και άλλων στον: Kreutzer, *ό.π.*, ιδιαίτερα σ. 86-101.

παπούτσια», το «σπασμωδικό αναστεναγμό», τον «ήχο της καλτσοδέτας», τον «παφλασμό των κυμάτων», το «θόρυβο του ρολογιού», τις «χαλκόχρυσες φωνές», μια «δωδεκάδα τιτιβίσματα», το «γενειοφορημένο γέλιο», το «χτύπημα του μπαστουνιού ενός τυφλού», μια «επωδό ισχνού ανέμου», τα «επαινετικά χτυπήματα στις φαρδιές πλάτες», το «φφφφφφφφ της φούστας που ανεμίζει», τα «ταρατατζούμ»... – αυτό λοιπόν που ο συγγραφέας ισχυριζόταν για το *Fineganns Wake*, ότι δηλαδή το βιβλίο οφείλει να διαβαστεί δυνατά, ισχύει κυρίως για την ηχητική μαγεία των «Σειρήνων». Κατά δεύτερο λόγο, οφείλει να αναφερθεί ότι η παράθεση της ουβερτούρας, εκείνης δηλαδή της εισαγωγής που έχει τεθεί αυτόνομα στην αρχή του κεφαλαίου, φαίνεται να επιτελεί μια σημαντική λειτουργία για το σύνολο του μυθιστορήματος, ανάλογη προς αυτή του κεφαλαίου των «Συμπληγάδων». Πιθανώς δηλαδή «ακομπανιάρει» την τεχνική του «φωτογραφικού φακού» ή, ακόμη καλύτερα, η εισαγωγή μοιάζει να εφαρμόζει μουσικά, ως «soundtrack» θα έλεγε κανείς, στην κινηματογραφική τεχνική του *décourage* και *montage* που είδαμε παραπάνω.

Ωστόσο, δεν είναι μόνο η μουσική από το οδυσσειακό επεισόδιο που έχει αφομοιωθεί στην κειμενική επιφάνεια, αλλά υπάρχουν και αναμνήσεις του μύθου, εν είδει υπαινιγμών, και σε θεματικό επίπεδο. Η διαφημιστική αφίσα, λόγου χάρη, με την Σειρήνα που καπνίζει εν μέσω των κυμάτων («Καπνίζετε τσιγάρα Σειρήνες, για δροσερότερο χαρμάνι», σ. 313), το τραγούδι του γυναικείου προσωπικού του *Ormond* μπαρ, ο παρευρισκόμενος *Lenehan* που «τραυλίζει έναν μύθο με άχρωμη φωνή» (σ. 311), η δεσποινίς *Kennedy* που βουλώνει με τα δάχτυλά της τις μικρές καμπύλες των αυτιών της, ο πατήρ *Cowley* που τραγουδά ελαφρά στραμμένος προς μια σκονισμένη θαλασσογραφία. Και βέβαια, ούτε για μια στιγμή, δεν παύουν να είναι ενεργοποιημένοι οι μηχανισμοί «απομύθευσης» του συγγραφέα. Έτσι, αυτό που απομένει από το αρχαίο παράδειγμα της αποπλανητικής τέχνης είναι μια μουσική ανολοκλήρωτη που μεταφέρει ένα αίσθημα αποξένωσης και ελαφρότητας και κάποτε ακούγεται παράταιρα, κάποτε τετριμμένα ή φάλτσα χωρίς να απηχεί τα θέλητρα και τις υποσχέσεις της αρχαϊκής. Μάλιστα, ακόμη και όταν είναι «υψηλή» δεν εκφράζει απαραίτητα ανάλογο πνεύμα ή αίσθημα, όπως δείχνει το παράδειγμα του Μότσαρτ: το περίφημο «*vorrei e non vorrei*» από την όπερα του *Don Giovanni* στο στόμα του *Blazes Boylan* –του «μνηστήρα» της μοντέρνας Πηνελόπης– υποκρύπτει εμμέσως αλλά ευδιάκριτα την επερχόμενη απιστία. Αλλά ακόμη και το πάθος του ήρωα που με λογική κάποτε «πολέμησε» το μύθο αντιστρέφεται εδώ ευτράπελα. Ο μοντέρνος Οδυσσέας, «δεμένος» μόνο στην καθημερινότητα των υποχρεώσεών του, υποκύπτει αφελώς στη μουσική με συναισθηματικότητα και μελοδραματισμό (έτσι, η άρια του *Flotows* «*Martha*» τον εμπνέει να γράψει ένα γράμμα στη Μάρθα). Ή συμβάλλει και αυτός στη μουσικότητα του κειμένου των «Σειρήνων» όχι όμως με παρήχηση, μετωνυμία, ομοιοκατάληκτο κτλ., αλλά με το φυσικό ήχο που αφήνει ανακουφίζοντας τα έντερά του («κρανκρανκράν, καράαααα, πρρρρφφφφφφ»), ενώ διαβάζει τα ηρωικά λόγια του Ρόμπερτ Έμμετ.

Βεβαίως, ο προσεκτικός ακροατής δεν μπορεί να προσπεράσει ή, ορθότερα, να παρακούσει το αυτοαναφορικό σχόλιο του συγγραφέα, ο οποίος ενδοκειμενικά αναγνωρίζει ότι από τη σχέση προς το επεισόδιο των Σειρήνων προκύπτει πάντα ένα νέο ποιητικό σκίτσο, το οποίο ενδιαφέρεται κυρίως για την ίδια του την

έκφραση, για τη «ρητορικότητα» του φανταστικού· ότι –θα μπορούσαμε να προσθέσουμε– από την επιθυμία του Οδυσσέα να ακούσει τις Σειρήνες προκύπτει άλλοτε ένας μικρός κανόνας αισθητικής (Brecht), άλλοτε ένα κείμενο μυθοκριτικής (Kafka), άλλοτε ένα βιβλίο (Blanchot). Αρκεί να ακούσουμε το παλιό γερμανικό τραγούδι, το οποίο παραθέτει ο Joyce πολλές σελίδες παρακάτω και λέει

Von der Sirenen Listigkeit  
Tun die Poeten dichten

από το δόλο των Σειρήνων  
φτιάχνουν ποιήματα οι ποιητές

Ταυτόχρονα, δεν μένει ανεπηρέαστος ο τρόπος με τον οποίο διαβάζουμε και το ομηρικό κείμενο, εφόσον τα μυθικά τέρατα που παρέχουν ήχο και γνώση ανάγονται σε εμβλήματα της τέχνης γενικότερα και της ομηρικής (αυτοαναφορικής) τέχνης ειδικότερα. Ας μη λησμονούμε ότι στο ομηρικό επεισόδιο ακούγεται η ηχώ της Ιλιάδας καθώς οι Σειρήνες εξιστορούν τα παθήματα των Ελλήνων και των Τρώων, και ο ήρωας μοιάζει να «βρίσκεται αντιμέτωπος με τη διήγηση της ίδιας της ιστορίας του [...] μένοντας, ωστόσο, δέσμιος του έπους που ενσαρκώνει».<sup>331</sup> Ωστόσο, στον τρόπο που οι Σειρήνες συνδέονται με τον ποιητή και με τη γοητεία του τραγουδιού του θα επανέλθουμε στο ανάλογο κεφάλαιο.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ (Η ΟΠΟΙΑ ΣΥΝΕΝΩΝΕΙ ΤΗ ΦΑΣΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ, ΤΗΝ ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΛΛΑΞΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΠΟΙΕΙ ΤΟ ΜΥΘΟ).– Οπωσδήποτε, η «Πηνελόπη» του Joyce δεν είναι πιστή όσο η ομηρική, αλλά δε νιώθει και καθόλου τύψεις γι' αυτό: «Ω σιγά τη φασαρία να ήτανε όλη κι όλη τούτη η ζημιά που κάνουμε σε τούτη την κοιλάδα των δακρύων ένας Θεός ξέρει πως δεν τρέχει και τίποτα μήπως όλοι δεν το κάνουν μονάχα που το κρύβουν».<sup>332</sup> Τους μνηστήρες της λοιπόν, αλλά και τη νεότητα στο Γιβραλτάρ, τον πρώτο έρωτα, τους πόνους της μητρότητας, τη συζυγική ζωή, τις μυρωδιές του έαρος και τις άλλες τις λιγότερο ευχάριστες, τα χρώματα κτλ. σκέφτεται τώρα, σε προχωρημένη νυχτερινή ώρα, ξαπλωμένη πλάι στο Λεοπόλδο η Molly Bloom. Η μνήμη της ανθίζει και η μια σκέψη οδηγεί συνειρμικά στην άλλη και όλες μαζί αρχίζουν ένα απείθαρχο πέρα δώθε. Μάλιστα, επειδή το παρελθόν δεν αναδύεται βάσει μιας αλληλουχίας ή αιτιότητας, προκαλείται, καταρχάς, η εντύπωση ότι «η ανάμνηση παρά την ένταση της επικαιρότητάς της δεν είναι δυνατό να γίνει ποτέ απόλυτο παρόν», και ότι η ελλειπτικότητα εμποδίζει τα γεγονότα να τοποθετηθούν σε ένα –από την προοπτική του παρόντος– κατανοητό σύνολο.<sup>333</sup> Το παρελθόν, με άλλα λόγια, εμφανίζεται ρευστό και απροσδιόριστο εφόσον ξεπετάγεται από διαρκώς μεταβαλλόμενες οπτικές γωνίες (από αυτήν την άποψη, δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί με σαφήνεια και ο χαρακτήρας της Molly).<sup>334</sup> Ταυτόχρονα, η άναρχη παράθεση των

<sup>331</sup> Μενέλαος Χριστόπουλος, «Οι Σειρήνες», *Διαβάζω* 174 (Ειδικό αφιέρωμα στον Όμηρο, 16.09.1987), σ. 46.

<sup>332</sup> Παρατίθεται σε μετάφραση του Μαραγκόπουλου, *ό.π.*, σ. 434.

<sup>333</sup> Βλ. Iser, *ό.π.*, σ. 397.

<sup>334</sup> Γι' αυτό το λόγο, εξάλλου, παραβλήθηκε ο διάλογος της Molly Bloom με μια κυβιστική ζωγραφιά: «ιδωμένη από έναν αριθμό ταυτόχρονων αλλά αντικρουόμενων προοπτικών».

γεγονότων προκαλεί και το αντίθετο. Η ευκαμψία δηλαδή της σκέψης απελευθερώνει το παρελθόν από την τελεολογία του. Το «αμετάκλητο» ή «το αναπότρεπτο» μοιάζει τώρα να αφήνει δίοδο σε νέες συσχετίσεις και πιθανότητες, εν ολίγοις, αυτό που έχει ήδη συμβεί όχι μόνο σχετικοποιείται, αλλά παρουσιάζει ξαφνικά μια δυνατότητα αναμόρφωσης. Οι βαθμίδες του χρόνου λοιπόν διαπλέκονται σε τέτοιο βαθμό, ώστε δικαίως να υποστηρίζεται ότι «το παρελθόν ανυψώνεται ως το νέο μέλλον».<sup>335</sup>

Για τούτο, άλλωστε, πολλοί παρέβαλαν τον εσωτερικό μονόλογο της Molly Bloom, ο οποίος αγνοεί τους κανόνες της στίξης, τη συμβατική ορθογραφία ή, κάποτε, προτιμά την ευθύτητα των αριθμών από την παρουσίαση τους ολογράφως, με έναν λαβύρινθο.<sup>336</sup> Και ασφαλώς η σύγκριση δε θα μπορούσε να γίνει με τον κλασικό ελληνικό γιατί η περιπλάνηση μέσα από αυτόν, αν εξαιρέσει κανείς τις «νεκρές πλευρές», περνάει κανονικά από μια είσοδο, ένα κέντρο και τελικά μια έξοδο. Ο κειμενικός λαβύρινθος του Joyce, αντίθετα, δεν έχει σαφή όρια, η κατασκευή του είναι ριζωματική και τόσο πολλαπλά δικτυωμένη, ώστε κάθε «διάδρομος» της αφήγησης να συνδέεται άμεσα με τους άλλους σε ένα ατελείωτο *regressus ad infinitum*. Άλλοι –πάλι– παρέβαλαν τον άτακτο εσωτερικό μονόλογο του κεφαλαίου, ο οποίος «αναδεικνύει τη φύση ενός ανυπότακτου ψυχολογικού εγώ, την εκκεντρικότητα και τη διασπορά του», με ένα υδάτινο ρεύμα κάνοντας λόγο για «*language of flow*», «*river through the plain*» ή για «*κυματομυλία*»<sup>337</sup> χωρίς, ωστόσο, αυτού του είδους οι «φίλδρες» μεταφορές να αποδίδουν την πρόθεση του συγγραφέα –την παρουσίαση δηλαδή της ηρωίδας ως «*earth-mother archetype*»–,<sup>338</sup> αλλά και χωρίς να την παρερμηνεύουν. Η σύνδεση, εξάλλου, της

---

βλ. Suzette Henke, *James Joyce and the Politics of Desire*, Routledge, Λονδίνο 1990, σ. 126.

<sup>335</sup> Iser, *ό.π.*, σ. 397.

<sup>336</sup> Ιδιαίτερα ενδιαφέροντα είναι η ερμηνεία του Gabler, ο οποίος, σε αντίθεση προς τον Wolfgang Iser που κάνει λόγο για «συντηρητικό τέλος», (Iser, *ό.π.*, σ. 396) υποστηρίζει το ανοιχτό τέλος του κεφαλαίου. Εξετάζοντας τις σημειώσεις του Joyce για την «Πηνελόπη» ανακαλύπτει ο Gabler ότι ο συγγραφέας έχει σχεδιάσει, σε κάποιο σημείο, το μαθηματικό σημείο του απείρου, αναλογίες του οποίου ψάχνει τώρα να εντοπίσει στη δομή της «Πηνελόπης». Έτσι, υποστηρίζει ότι το γερμένο οχτώ (∞) παραπέμπει καταρχήν στη θέση, την οποία το ζεύγος έχει πάρει στο κρεβάτι – ο Leopold, ως γνωστόν, είναι ξαπλωμένος με το κεφάλι στα πόδια του κρεβατιού. Έπειτα, ο αριθμός οχτώ, ο οποίος συμβολίζει την «αναγέννηση» και τη «βάπτιση», απαντάται συχνά στο κεφάλαιο, παραδείγματος χάρη, 8 Σεπτεμβρίου έχει γενέθλια η Molly, οχτώ είναι οι περίοδοι του τελευταίου αυτού κεφαλαίου κτλ. Τέλος, υποστηρίζει ότι σημείο τομής των δυο μισών του συμβόλου του απείρου είναι το αρχικό και το τελικό «yes» της Molly. βλ. Hans Gabler, *Nachwort zu Penelope*, Philipp Reclam jun., Στουτγάρδη 1989, σ. 175-189.

<sup>337</sup> Ποικίλα παραδείγματα του εσωτερικού μονολόγου ως «*flow*» παρέχει ο Attridge, βλ. Derek Attridge, *Joyce Effects. On languages, Theory, History*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 2000, σ. 93.

<sup>338</sup> Στο επεισόδιο της «Πηνελόπης» χρησιμοποιείται συχνά η λέξη «*earth*», προκειμένου να καταδειχτεί η γήινη υπόσταση της ηρωίδας, ωστόσο, στην ελληνική μετάφραση δεν επιτυγχάνεται πάντοτε η απόδοσή της. Την γήινη υπόσταση, εξάλλου, της μοντέρνας Πηνελόπης πιστοποιεί το γράμμα που στέλνει ο Joyce στον Frank Budgen, όπου διαβάζουμε στα γερμανικά (!) την εξίσωση της Molly με «*κρέας*»: «*Ich bin der Fleisch [sic] der stets*

διαρκούς ανακύκλωσης του λόγου με την κυκλικότητα της ροής του γυναικείου σώματος εκκίνησε φεμινιστικές θεωρήσεις, οι οποίες όχι μόνο αντίκρισαν στην «Πηνελόπη» την υλοποίηση μιας μοναδικής *écriture féminine*, (ενδεικτικά οι Hélène Cixous, Marilyn French, Julia Kristeva κ.ά.), αλλά μια γυναικεία αρχή που ενσαρκώνει την ίδια τη ζωή και αντιτίθεται στην ανδρική *raison d' être*.<sup>339</sup> Μάλιστα, σε μια προσπάθεια «αποκατάστασης» της μοντέρνας Πηνελόπης, στο πρόσωπο της οποίας η ανδρική κριτική είχε αντικρίσει μια «πολύμορφη ανωμαλία» (Norman O. Brown) δε θα διστάσουν τώρα αυτές να αντιτείνουν:

Η Molly αντιπροσωπεύει το αντίθετο του κενού. Το κενό υπάρχει στον «κατασκευασμένο-δομημένο» κόσμο, στον «αρσενικό» κόσμο του έλλογου και του άλογου. Στον κόσμο της ηθικότητας και της ανηθικότητας· του νόμου και του εγκλήματος· του δόγματος και της αίρεσης. Η Molly είναι η γυναικεία αρχή, η οποία καταδεικνύει παραδειγματικά την κατάσταση της ανθρωπότητας στην Εδέμ με φυσικές και φυσιολογικές διαδικασίες. Ο σκοπός της είναι, όπως αυτός του ζώου, επιβίωση, πολλαπλασιασμός, ανθεκτικότητα. [...] Αποτελεί ολότητα διότι είναι σε θέση να συνθέτει τα αντίθετα, να αίρει τις αντιθέσεις χάρη στο αθώο ενδιαφέρον για τον εαυτό της.<sup>340</sup>

Το κατά πόσο η μοντέρνα Πηνελόπη επιτίθεται στο «φαλλολογοκεντρισμό» και αλώνει «πανάρχαιες ανδρικές φαντασιώσεις» μπορεί, βεβαίως, να υποστηριχθεί, όπως, άλλωστε, και πολλαπλώς υποστηρίχθηκε. Ομοίως, μπορεί να γίνει λόγος για τον τρόπο που ο Ιρλανδός συγγραφέας ασκεί την «ανδρόγυνη γραφή» του και εκπορθεί την πατριαρχική γραμματική πλημμυρίζοντάς την με γυναικεία ρεύματα.<sup>341</sup> Άλλο τόσο –καθ' όλα δικαιωματικά– είναι δυνατό να συσχετιστεί η απεικόνιση της Molly ως «φύση», ως το «άλογο και κτηνώδες» με τα στερεότυπα ενός ανδρικού κόσμου ή, ομοίως, να υποστηριχθεί ότι μια εις βάθος ανάλυση της εικόνας της γυναίκας στο σύνολο του *Οδυσσέα* –η θρησκόληπτη μητέρα του Stephen, η αφελής παρθένα Gerty McDowell με το ακαλλιέργητο γούστο και τις σκέψεις-ρομάντζο, η μοιχαλίδα σύζυγος, οι πόρνες της νυχτερινής πόλης– αποκαλύπτει έναν ανδρικό σοβινισμό (αυτήν την κατηγορία, λόγου χάρη,

---

bejaht» («είμαι το κρέας που διαρκώς λείει ναι») και δεν μπορούμε παρά να θαυμάσουμε ακόμη μια φορά το χιούμορ του Joyce. Η πρόταση δηλαδή αποτελεί παρωδία της γνωστής φράσης του *Faust*: «Ich bin der Geist der stets verneit» («είμαι το πνεύμα που όλο αρνείται»). Βλ. Henke, *ό.π.*, σ. 126.

<sup>339</sup> Για τη «διαμάχη» ανάμεσα σε φεμινίστριες συγγραφείς, οι οποίες κατηγορούν το Joyce για τα αρνητικά γυναικεία στερεότυπα που υιοθετεί στην αφήγησή του και αυτές που επαινούν το «γυναικείο λόγο» του συγγραφέα βλ. το άρθρο της Ντόρας Τσιμπούκη «Επίγονοι του Τζαίημς Τζόυς: Ιστορίες ενός φλογερού οικογενειακού ρομάντζου», στη: *Νέα Εστία* 152/1750 (Νοέμβριος 2002), σ. 664-674, ιδιαίτερα το μέρος «Τζόυς και γυναικεία γραφή».

<sup>340</sup> Marilyn French, *ό.π.*, σ. 245.

<sup>341</sup> Τζίνα Πολίτη, «Υ-φάσματα Υφ-άντρας: ή Δύο σε ένα», στο: *Στα όρια της γραφής*, Αγρα, Αθήνα 1999, σ. 55-71.



απέδωσαν στον Ιρλανδό οι Sandra Gilbert και Susan Gubar στο *No Man's Land, The War of the Words*).

Η αλήθεια είναι ότι ο Joyce, ως κατεξοχήν συγγραφέας της πολυσημίας, επιτρέπει πολλαπλές ερμηνείες, εκ των οποίων όμως ορισμένες μοιάζουν ιδιαίτερα περιοριστικές εφόσον δεν εξαντλούν όλες τις ερμηνευτικές δυνατότητες που παρέχει το κείμενο (περιοριστική θα ήταν, λόγου χάρη, η αποκλειστική και μόνο σύνδεση του «ρεύματος της συνείδησης» του τελευταίου κεφαλαίου με «το μυαλό του θήλεος» ή με την «ανδρόγυνη γραφή» του συγγραφέα).<sup>342</sup> Και τούτο γιατί η κατανόηση του κεφαλαίου φαίνεται κυρίως να περνά μέσα από τον οδυσσειακό μύθο και, ειδικότερα, μέσα από τον αναλογικό εκείνο μηχανισμό κατά τον οποίο ο μύθος αναδύεται ευδιάκριτα στην αρχιτεκτονική της μορφής. Με άλλα λόγια, οι ακυβέρνητες παράγραφοι, η αραχνούφαντη απόδοση των βιωμάτων και αναμνήσεων της Molly, ο τρόπος που ο μονόλογός της συσχετίζει το χρόνο και τον τόπο μεταμορφώνουν το κείμενο σε ένα υφαντό, σε ένα πλέξιμο και ξήλωμα εμπειριών και γεγονότων. Η σχέση, μάλιστα, ανάμεσα στο κείμενο (χωρίς στίξη και παραγράφους) και στο μυθικό μοτίβο της εξύφανσης είναι αναλογική ή εμβληματική: η Molly Tweed (παρεμπιπτόντως, η επινόηση του πατρικού ονόματος δεν είναι διόλου τυχαία καθώς «tweed» σημαίνει «πλεκτό ύφασμα από διαφορετικά νήματα») και το μυθικό της «πρότυπο» υφαίνουν το υφαντό, το οποίο δεν είναι έτοιμο ποτέ και φαίνεται να επιδρούν από χρονική και τοπική απόσταση στην πλοκή.<sup>343</sup> Η αρχαία γιατί μοιάζει να καθορίζει στρατηγικά την περιήγηση του Οδυσσέα στην τοπογραφία της μυθικής Ελλάδας κάνοντας το υφαντό της σχέδιο του μύθου. Το πέρα δώθε δηλαδή στη μικροδομή του υφαντού της φαίνεται να επιδρά στη μακροδομή της αφήγησης, έτσι ώστε ο Serres να υποστηρίζει ότι η θεωρία του μύθου που βρίσκει ο Οδυσσέας, όταν επιστρέφει, δεν είναι παρά η θεωρία του κειμένου.<sup>344</sup> Η μοντέρνα Πηνελόπη, πάλι, γιατί με την

<sup>342</sup> Παραπλήσια είναι η θέση του Attridge. Ο ερευνητής, άλλωστε, συζητά το τελευταίο κεφάλαιο του *Οδυσσέα* υπό το πρίσμα των γραμμάτων του συγγραφέα στον αδελφό του Stanislaus, στα οποία ο Joyce αναφέρεται «στον ιδιαίτερο τρόπο που γράφουν οι γυναίκες παραλείποντας συχνά τελείες ή μη λαμβάνοντας υπόψη τα κεφαλαία», και καταλήγει στο συμπέρασμα: «Ο αναγνώστης μπορεί να επιλέξει μεταξύ μιας αποδοχής του αποκλεισμού των γυναικών από τα πλεονεκτήματα της εκπαίδευσης ή μιας παρόρμησης προς πολιτική δράση για την αλλαγή αυτής της κατάστασης: *καμιά από τις δύο επιλογές δεν προτείνεται έκδηλα από το κείμενο του Joyce*» [δική μου υπογράμμιση]. Βλ. Attridge, *ό.π.*, σ. 103.

<sup>343</sup> Πρβλ. «Στη «στατική» Πηνελόπη του αρχαίου έπους αντιπαρατάσσονται οι αρχικές και τελικές περιπλανήσεις του συζύγου, «αυτή δεν προσμετρά χώρες και θάλασσες, αντίθετα καρτερά στην Ιθάκη. Αυτό που την ημέρα συμβαίνει, καταλύεται τη νύχτα. Αν, δηλαδή, οι ιστορίες του Οδυσσέα μένουν και έχουν κάποιο τέλος (με την έννοια της *historie*) [...] η Πηνελόπη ξεπλέκει το υφαντό που υφαίνει κατά τη διάρκεια της ημέρας. Η δράση της είναι πάντα νέα και, συνεπώς, δεν παρουσιάζει ούτε αρχή ούτε τέλος». Βλ. Gabler, *ό.π.*, σ. 176.

<sup>344</sup> Ο M. Serres ξεκινά από την υπόθεση ότι οι προφορικοί πολιτισμοί διατηρούν τη γνώση τους για το χρόνο, τον τόπο, την ιστορία, τη φύση με τη βοήθεια αφηγηματικών διαδικασιών και επικών συστημάτων. Οι αφηγηματικοί χώροι –πριν την ανακάλυψη της γραφής και της τεχνολογίας– είναι αποθήκες μνήμης που, παραδόξως, έχουν κάτι κοινό με τις μηχανές: *είναι μνήμη, αλλά δεν έχουν μνήμη*. Τη θέση αυτή προσπαθεί να αποδείξει βάσει του παραδείγματος της *Οδύσσειας* και υποστηρίζει ότι η ιστορία του Οδυσσέα έχει συνείδηση του τρόπου μεσολάβησής της και συσχετίζει την αφήγηση και τη θεωρία της

υποκειμενικότητά της παραλλάζει και μεταμορφώνει εξ αποστάσεως πρόσωπα και συμβάντα. Το κεφάλαιο λοιπόν ξεδιπλώνεται κύρια στο χώρο παρά στο χρόνο και μοιάζει να κατασκευάζεται μπροστά στα μάτια του αναγνώστη.<sup>345</sup> Η «ύφανση», μάλιστα, στοχεύει και σε κάτι ακόμη: μέσω αυτής καταδεικνύεται αφενός πώς η σκέψη, εκτός του ότι είναι το βασίλειο της υποκειμενικότητας, διαπερνάται από το υλικό της γλώσσας, ότι τα σημεία του γραπτού λόγου δεν μεταγράφουν απλώς πνευματικά χαρακτηριστικά, αλλά διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη σύνθεση τους. Αφετέρου, εφαρμόζοντας ο συγγραφέας το μυθικό μοτίβο της εξ-ύφανσης τόσο ριζοσπαστικά στην κειμενική επιφάνεια επιθυμεί τη ρήξη με τις τρέχουσες αναγνωστικές συνήθειες.<sup>346</sup>

Το περιεχόμενο, ωστόσο, του τρυφερού μονόλογου της Molly, η διάθεση και ο τόνος της δε συναντούν πουθενά το μυθικό τους ανάλογο. Η μαλακή και τόσο ανθρώπινη πλευρά της, το γεγονός ότι είναι τόσο λίγο χαρακτήρας και περισσότερο κατηγορία σκέψεων και συναισθημάτων τη διαφοροποιεί ριζικά από μια Πηνελόπη, η οποία –πέρα από κάθε αισθηματολογία, στην οποία είχε αναλωθεί η κριτική για να χτίσει την εικόνα της «τέλειας και πιστής συζύγου»– δρα υπολογιστικά και διπλωματικά. Η Ιθακήσια βασίλισσα βιώνει την «Οδύσσειά» της παράλληλα και ομοίως άξια προς το σύζυγο, ώστε δικαίως να γίνεται λόγος για ισοζυγισμό: στο δούρειο ίππο αναλογεί ο δόλος του υφαντού, ενώ η εξέταση της αναγνώρισης θυμίζει την οδυσσειακή πανουργία.<sup>347</sup> Η Πηνελόπη λοιπόν είναι «ανδρόβουλη», η Molly είναι μια θηλυκή (και, προπαντός, «ακίνδυνη») «Ελένη, Καλυψώ, Κίρκη και Πηνελόπη».<sup>348</sup> «Η τελευταία λέξη (ανθρώπινη, πολύ ανθρώπινη) έχει δοθεί στην

---

αφήγησης. Πώς γίνεται αυτό; Από τη μια πλευρά, ο Οδυσσεύς υποφέρει, και ο νόστος του καθυστερεί, επειδή ο ήρωας οφείλει να περιπλανηθεί πάνω στους πολυάριθμους σταθμούς της αρχαίας μυθολογίας, της ναυτικής τέχνης, εν ολίγοις, του συστήματος της γνώσης. Ενώ λοιπόν το πλοίο του πηγαίνει από δω και από κει, και ενώ πρωτοκολλά την τοπογραφία των γεωγραφικών μυθικών τόπων και της γνώσης τους, υφαίνει η Πηνελόπη το υφαντό της, το οποίο καθορίζει το χρόνο αναμονής των μνηστήρων. Όπως λοιπόν το πλοίο του Οδυσσεά μετακινείται από τόπο σε τόπο, έτσι κινεί η Πηνελόπη το στημόνι της. Για τούτο υποστηρίζει ο Serres ότι η θεωρία του μύθου που βρίσκει ο Οδυσσεύς στη γυναίκα του είναι η θεωρία του κειμένου. Βλ. M. Serres, «Mythischer Diskurs und erfahrener Weg», στο: J. M. Benoist (επιμ.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter Leitung von Claude Lévi-Strauss*, Klett-Cotta, Στουτγάρδη 1980, σ. 33.

<sup>345</sup> Ότι το κεφάλαιο της «Πηνελόπης» «οπτικοποιεί» περισσότερο τη μνήμη παρά τη διατυπώνει λεκτικά πρόσεξε και ο Vladimir Nabokov, ο οποίος, σε σχέση με αυτό το τελευταίο κεφάλαιο, παρατηρεί ότι «το στοιχείο του χρόνου αποδυναμώνεται προς χάρη της τυπογραφίας». Βλ. Nabokov, *ό.π.*, σ. 442.

<sup>346</sup> Εάν οι προτάσεις φαίνεται να κυλούν χωρίς παύση δεν είναι γιατί έχουμε οικειοποιηθεί την ποιότητα της σκέψης της Molly, όπως αυτή μας παρουσιάζεται μέσω της έλλειψης στίξης, αλλά γιατί δεν έχουμε καταφέρει να οικειοποιηθούμε –χάρη στον τρόπο της οπτικής παρουσίας του Joyce– τις συντακτικές εκφράσεις που αυτή [...] χρησιμοποιεί. Με άλλα λόγια, το αποτέλεσμα έγκειται στη στρατηγική [...], η οποία δεν έχει να κάνει με τις συνέχειες της σκέψης [...], αλλά με τη δραστηριότητα της ανάγνωσης. Βλ. Attridge, *ό.π.*, σ. 102.

<sup>347</sup> Barbara Hardy, «Joyce and Homer: Seeing Double», στο: Martin Augustine (επιμ.), *The Artist and the Labyrinth*, Ryan Publishing, Λονδίνο 1990, σ. 172.

<sup>348</sup> *Ο.π.*, σ. 174.

Πηνελόπη. Είναι η αναπόδραστη σφραγίδα στο διαβατήριο αιωνιότητας του Bloom. Εννοώ το τελευταίο επεισόδιο *Πηνελόπη*», έγραφε ο Joyce στο φίλο Frank Budgen.<sup>349</sup> Ακριβώς αυτή η ανθρωπιά της Molly, ο τόνος οικειότητας που μιλά καθιστά την ηρωίδα αλληγορία του ίδιου του φαινομένου της ζωής. Το ατομικό αίρεται και συνυφαίνεται με το γενικό και άχρονο. Γι' αυτό, άλλωστε, η «Πηνελόπη» ανατρέπει το (αριστοτελικό) *hic et nunc* του *Οδυσσέα* βάζοντας τον σε άλλη τροχιά: ενώ αφορμάται από το χρονικό σημείο του ημερολογίου, τη 16<sup>η</sup> Ιουνίου του 1904, υπερακοντίζεται, τελικά, σε ένα μη συγκεκριμένο τόπο και σε ένα χρόνο, συγχρόνως, παρελθόν, παρόν και μέλλον.

---

<sup>349</sup> Παρατίθεται από τον Gabler, *ό.π.*, σ. 189.

## Jean-Luc Godard Le Mépris

Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΜΕΤΑΞΥ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ.– Αναντίρρητα, ο Joyce στάθηκε ένας από τους κατεξοχήν υπεύθυνους για «το διαζύγιο μυθιστορίας και μίμησης», αφού «έσπασε με τη γραφή του τη σχέση γλώσσας, αντιληπτικότητας και αναφοράς, και διέλυσε την ψευδαίσθηση του ρεαλισμού πως υπάρχει μια “πραγματικότης” στην οποία αντιστοιχεί ο αφηγηματικός λόγος».<sup>350</sup> Άλλωστε –τηρουμένων των διαφορών– με τον ίδιο ανατρεπτικό και δημιουργικό τρόπο κινήθηκε ένα μεγάλο μέρος της τέχνης του μοντερνισμού, η οποία κατέρριψε τη ρεαλιστική «αληθοφάνεια» με πολλές τεχνικές, λόγου χάρη, με τη συρρίκνωση ή απουσία της πλοκής, την παραβίαση της γλωσσικής τάξης, την εξακτίωση και άρα κονιορτοποίηση του προσώπου, τις μεταβολές των τοπικών και χρονικών κατηγοριών και ούτω καθεξής – από αυτήν την άποψη, η ιστορία της αποτελεί πράγματι «μια ιστορία ρήξεων, άρσεων και πατροκτονιών».<sup>351</sup> Ωστόσο, δεν είναι μόνο η λογοτεχνία, η οποία είναι αιρετική και εικονοκλαστική ή αλλάζει τις καθιερωμένες αναγνωστικές συμβάσεις, αλλά σε αντιστοιχία προς αυτήν ένα μέρος του κινηματογράφου απηχεί ανάλογα γνωρίσματα, χρησιμοποιεί την ίδια «ρητορική». Πρόκειται για έναν κινηματογράφο, ο οποίος δεν αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως τρόπο έκφρασης που αποδίδει μιμητικά την πραγματικότητα, όπως υπήρξε κάποτε το αίτημα του André Bazin, αλλά καταγράφει μόνο τον «κατακερματισμό» και την «ιστορία τυφλότητας» που έχει, στο μεταξύ, εξαπλωθεί.<sup>352</sup> Ο οποίος δεν αποτελεί συγχρονική διαδικασία, με την έννοια ενός οργανωμένου συνδυασμού οπτικών και ακουστικών σημείων, ούτε προωθεί τη γραμμική κινηματογραφική αφήγηση αλλά μορφές διάλυσης και ασυνέχειας. Συχνά, εξάλλου, εστιάζει την προσοχή του στα ίδια τα καλλιτεχνικά του μέσα, προβληματίζεται, παρατηρεί, ασκεί κριτική.

Μια τέτοια κινηματογραφική αισθητική διακόνησε ο Jean-Luc Godard, ο οποίος, προπαγανδίζοντας την «nouvelle vague», αμφισβήτησε το αριστοτελικό απεικονιστικό σύστημα και τον «ακαδημαϊκό κινηματογράφο»<sup>353</sup> και παραδειγματικά συμμετείχε στο πρόγραμμα «αναδιαμόρφωσης του οπτικοακουστικού του κώδικα».<sup>354</sup> Παίρνοντας, προπαντός, απόσταση από τον ιταλικό νεορεαλισμό θέλησε να διαλύσει τις μιμητικές τεχνικές αναπαράστασης και

<sup>350</sup> Βλ. Πολίτη, «Ο Τζόνς στο πανεπιστήμιο», ό.π., σ. 629.

<sup>351</sup> Γιώργος Αριστηνός, «Το μεταμοντέρνο ως συμβεβηκός», στο: *Μοντέρνο –Μεταμοντέρνο* (Πρακτικά του συμποσίου), Σμίλη, Αθήνα 1988, σ. 143.

<sup>352</sup> Volker Roloff, «Zur Theorie and Praxis der Intermedialität bei Godard», στο: Volker Roloff, Scarlet Winter (επιμ.), *Godard intermedial*, Stauffenburg, Μόναχο 1996, σ. 4.

<sup>353</sup> Για την ιστορία της «nouvelle vague» και τον τρόπο που η «phraséologie de la nouveauté» εμφανίζεται στη γαλλική κοινωνία κατά το τέλος της δεκαετίας του 1950, βλ. J.P. Jeancolas, *Le cinéma des français*, Stock-cinéma, Παρίσι 1979. Επίσης, βλ. Γιώργος Διζικιρίκης, *Λεξικό Αισθητικών και Τεχνικών Όρων του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1985, τ. 1.

<sup>354</sup> Βλ. Roloff, ό.π., σ. 3.

να παρουσιάσει το κινηματογραφικό έργο ως μια *μη* υπάκουη εναλλαγή λόγου και εικόνας, «ιδωμένου και ειπωμένου» – από αυτήν την άποψη, η ένταση ανάμεσα στο γλωσσικό στοιχείο και την κινηματογραφική εικόνα, την οποία διέκρινε ο Roland Barthes στον Eisenstein και χαρακτήριζε ως «sens obtu», σε αντίθεση προς το «sens obvie», μπορεί να εφαρμοσθεί υπό όρους και στον Godard.<sup>355</sup> Η καινοτομία του λοιπόν έγκειται στο γεγονός ότι το έργο του μετατρέπεται σε ένα «πεδίο έντασης συναισθητικής εμπειρίας», όπως παρατηρούσε εύστοχα ο Roloff.<sup>356</sup> Με άλλα λόγια, εδώ δεν μπορεί να γίνει λόγος για συγκέντρωση, αλλά για διάχυση, για «χιασμό του βλέμματος» καθώς ο Godard διαρρηγνύει τη συνάφεια των εκφραστικών μέσων και διαμορφώνει ένα νέο τρόπο σύνταξης, ο οποίος βασίζεται στην αρχή της διατάραξης (έτσι, παραδείγματος χάρη, η σχέση ανάμεσα στη μουσική, στη χειρονομία, στο λόγο κτλ. μοιάζει με αιτιολογημένη, αλλά, την ίδια στιγμή, τυχαία στην ταυτοχρονία της και ανεξάρτητη). Για τούτο, άλλωστε, ο Deleuze έχοντας κατά νου το παραπάνω κάνει λόγο για την πρακτική του «interstitium», για την τακτική του «μεταξύ», η οποία αποσυνθέτει την κινηματογραφική αλληλουχία καθιστώντας έτσι σαφή τα συστατικά της στοιχεία:

Η κινηματογραφική ταινία δεν αποτελεί πια αλυσίδα εικόνων, μια αδιάκοπη αλληλουχία εικόνων, από τις οποίες η καθμία είναι σκλάβος της άλλης και εμείς με τη σειρά μας σκλάβοι αυτών. Πολύ περισσότερο έχουμε να κάνουμε με τη μέθοδο του ΜΕΤΑΞΥ, «μεταξύ δύο εικόνων», η οποία εξορκίζει τον κινηματογράφο του ΕΝΟΣ· με τη μέθοδο του ΚΑΙ, «αυτό και μετά το άλλο», η οποία εξορκίζει τον κινηματογράφο της «Υπαρξης = είναι». Μεταξύ δύο πράξεων, μεταξύ δύο συναισθημάτων, μεταξύ δύο αντιλήψεων, μεταξύ δύο παραστατικών εικόνων, μεταξύ δύο ακουστικών εικόνων, μεταξύ του ακουστικού και του εικονικού: το αναποφάσιτο πρέπει να δηλωθεί και τούτο σημαίνει τα όρια να γίνουν φανερά.<sup>357</sup>

Ο Godard, ωστόσο, δεν φιλοδοξεί μόνο να περάσει μέσα ή πίσω από τις εικόνες, αλλά συνενώνει διαφορετικούς αισθητικούς κώδικες υιοθετώντας και εξελίσσοντας κυρίως την πρακτική της «ars combinatoria» του πρώιμου μοντερνισμού, η οποία είχε οδηγήσει στην ανακάλυψη νέων χώρων ανάμεσα στη ζωγραφική, τη γραφική, τη λογοτεχνία, το θέατρο και τον κινηματογράφο. Η καινοτομία του, εν ολίγοις, έγκειται στη χρήση της «διακαλλιτεχνικότητας» (Intermediality).<sup>358</sup> Με άλλα λόγια, εγκιβωτίζει συχνά στα έργα του στοιχεία

---

<sup>355</sup> Πρβλ. «Il (le sens obtus) est de la race des jeux de mots, des bouffonneries, des dépenses inutiles: indifférent aux catégories morales et esthétiques [...] il est du côté du carnaval”. Βλ. Roland Barthes, «Le troisième sens», *Cahiers du cinéma* 222 (Ιούλιος 1970), σ. 15.

<sup>356</sup> Βλ. Roloff, *ό.π.*, σ. 12.

<sup>357</sup> Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1997, σ. 234.

<sup>358</sup> Για την έννοια της «Intermedialität», όπως διαμορφώθηκε στη Γερμανία με τις θεωρίες των Jürgen E. Müller, Joachim Paech και Franz-Josef Albersmeier, οι οποίοι επηρεάστηκαν από τον McLuhan, τον Higgins, και τον τρόπο που η έννοια βρίσκεται σε συνάφεια με την

ζωγραφικής και γλυπτικής, λογοτεχνικά παραθέματα, μουσική, θέατρο, αλλά και άλλες μορφές τέχνης, οι οποίες, ωστόσο, δε δομούν ένα ομογενοποιημένο σύνολο, απεναντίας, η διαπλοκή γίνεται κατά τέτοιο τρόπο ώστε να καθίσταται φανερή η διαφορά των αισθητικών αυτών κατηγοριών. Πρόκειται, στην πραγματικότητα, για μια παράδοση στρατηγική. Οι μορφές τέχνης επιστρατεύονται αφενός για να δομήσουν τη ραχοκοκαλιά του έργου, να αποτελέσουν το δομικό υλικό του, αλλά, συγχρόνως, δυσχεραίνουν τη γραμμικότητα του, το μπλοκάρουν, το κάνουν να τραυλίζει. Αφηγούνται μια ιστορία, αλλά σταματούν και γίνονται οι ίδιες θέμα της ιστορίας στρέφοντας, μάλιστα, την προσοχή στις μεταβολές και στις μεταμορφώσεις που προκύπτουν από την αντικριστή συμπαράθεση. Χτίζουν σύνθετα δίκτυα, αλλά αίρουν τις ιεραρχίες εντός αυτών και αναπαριστούν κυρίως τη διαφορά. Από αυτήν την άποψη, η «διακαλλιτεχνικότητα» θα μπορούσε να γίνει κατανοητή «ως έκφραση της ραφής, του κενού ή της περίπλοκης σύνθεσης», αφού επιδεικτικά φανερώνονται οι ραφές της (κινηματογραφικής) ύφανσης και τα ετερογενή υλικά.<sup>359</sup>

Ενυπόστατο παράδειγμα αυτής της πρακτικής αποτελεί το *Le Mépris* (1963), το οποίο ευθύς εξ αρχής επιτίθεται ενάντια στην παραδοσιακή ρητορική του κινηματογράφου προοιδαίνοντας για την πολυπρισματική και νεοτερική τέχνη που θα ακολουθήσει. Η φωνή δηλαδή από το Off στην αρχή της ταινίας, παράθεμα του Bazin –«Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs»–, οφείλει να γίνει κατανοητή ως το credo του σκηνοθέτη, ως ένα είδος μανιφέστου μέσα, ωστόσο, από μια αντίστροφη προοπτική.<sup>360</sup> Το νέο κύμα όχι απλώς δεν πρόκειται «να αντικαταστήσει έναν κόσμο, ο οποίος ανταποκρίνεται στις επιθυμίες μας», αλλά θα καταδείξει βάσει ποιων μηχανισμών χειραγώγησης δομούνται αυτές οι επιθυμίες (και οι ψευδαισθήσεις) και θα διδάξει πώς να βλέπει πραγματικά κανείς. Θα «παραξενίσει», εξάλλου, προκειμένου να αποκαλύψει λαθεμένες αναπαραστάσεις εφαρμόζοντας, όπως ορθά παρατηρεί ο Robert Stam, τα μαθήματα του Brecht.<sup>361</sup> Όπως εκείνος δηλαδή καταγγέλλει την αστική ιδεολογία που έχει γίνει στο μεταξύ βιωμένος κόσμος, ένας είδος κανονικής παθολογίας, και αντιτάσσει σε αυτήν «ανοίκειες μεθόδους» για να την οδηγήσει στη γνώση, έτσι και ο Godard θα θέσει το θεατή ενώπιον ξένων και αφύσικων φαινομένων της

---

διακειμενικότητα της Kristeva και την έννοια της «διασποράς» του Derrida, βλ. Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, Wilhelm Fink Verlag, Siegen 1997, ιδιαίτερα σ. 31-144. Ο όρος «intermediality» δεν έχει αποδοθεί μέχρι τώρα στα ελληνικά· επιλέγω να τον μεταφράσω ως διακαλλιτεχνικότητα.

<sup>359</sup> Βλ. Spielmann, *ό.π.*, σ. 65 κ.ε.

<sup>360</sup> Το παράθεμα υπαινίσσεται, άλλωστε, τη γνωστή διαμάχη ανάμεσα στη ρεαλιστική παράδοση και σε μια διαφορετική στάση στην ιστορία του κινηματογράφου, την οποία ενσαρκώνει ο Godard, και αποβλέπει στην έμφαση της παρουσίας, σαν θέση και κατεύθυνση του κινηματογραφικού δημιουργού, όχι πια ως υπονοούμενου, αλλά ως εντελώς σαφούς αφηγητή. Περισσότερα στο: Phillip Drummoend, «Ζητήματα του ανεξάρτητου κινηματογράφου: Ρεαλισμός και Αφηγηματικότητα», *Φίλμ* 25, (1983), σ. 42-57.

<sup>361</sup> Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, UMI Research Press, Av Άρμπορ 1985 [έκδοση αναθεωρημένη Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1992], ιδιαίτερα το κεφάλαιο «The Pleasures of Subversion», σ. 210-237.

«βιομηχανίας των ονείρων» θυμίζοντας, συγχρόνως, πόσο πολύ η πολιτιστική εργασία εξαρτάται από οικονομικά παιχνίδια.

Όλα αυτά λοιπόν τα πειραματικά στοιχεία –τις μορφές διάλυσης και ασυνέχειας, τις τεχνικές των «μεταξύ» και της ανοικείωσης– επιστρατεύει ο δημιουργός στο *Le Mépris*, το θέμα του οποίου, άλλωστε, είναι ιδιαίτερα πρόσφορο για καινοτομίες και πειραματισμούς. Διότι υπόθεση του έργου –και, ασφαλώς, ένας επιπλέον λόγος για τη μορφολογική του αβεβαιότητα– είναι η μεταφορά του μύθου της ομηρικής Οδύσσειας σε σενάριο και, ακολούθως, σε κινηματογραφική ταινία (υπενθυμίζουμε, σε αυτό το σημείο, ότι η ταινία είναι μεταφορά του μυθιστορήματος *Il disprezzo –Η περιφρόνηση–* του ιταλού Alberto Moravia).<sup>362</sup> Είναι, ασφαλώς, περιττό να τονίσουμε εδώ ότι από την προφανή αυτή αυτοαναφορικότητα προκύπτουν σημαντικές συνέπειες. Με το να αναπαριστά δηλαδή το *Le Mépris* την ίδια τη γέννησή του μέσα σε χώρους κινηματογραφικών γυρισμάτων, μέσα σε στούντιο και αποθήκες για σκηνικά υποπίπτει σε μια τέτοια μεταμόρφωση, ώστε τα όρια μορφής και περιεχομένου διαρρηγνύονται θεαματικά. Η διάλυση των ορίων, μάλιστα, καθιστά το θεατή συνεργό στο κινηματογραφικό παιχνίδι και τον προσκαλεί να διατυπώσει εικασία ως προς το πιθανό περιεχόμενο και την πιθανή μορφή υπονομεύοντας την «εύκολη» ερμηνεία και το «αποκλειστικό» νόημα. Ο Godard, ωστόσο, δεν παραπέμπει, κατ’ αυτόν τον τρόπο, μόνο στην κατασκευαστική «αλήθεια» και στην «πλασματικότητα» της τέχνης του. Αφομοιώνει, προπαντός, μια κριτική προοπτική απέναντι στην ταινία του και την αφήνει να λειτουργήσει επίσης ως σχόλιο, όπως θα δούμε, απέναντι σε άλλες ταινίες και σε άλλα λογοτεχνικά έργα. Για τούτο η σύνθεση του αποτελεί επιπλέον παράδειγμα κινηματογραφικής μεταμυθοπλασίας. Ο όρος, ως γνωστόν, πρωτοχρησιμοποιείται από τον William Gass στα τέλη της δεκαετίας του 1960, ο οποίος σκιαγραφώντας μια βασική τάση της νεότερης λογοτεχνίας ορίζει αρχικά την έννοια ως «fiction with self-consciousness, self-awareness, self-knowledge, ironic self-distance».<sup>363</sup> Στις συζητήσεις που έπονται ο όρος παραπέμπει κυρίως σε

<sup>362</sup> Βλ. Alberto Moravia, *Il disprezzo*, Bompiani, Μιλάνο 1994. Ας επισημανθεί ότι η ταινία απομακρύνεται, σε γενικές γραμμές, λίγο από το μυθιστόρημα του Moravia (1957), αλλά αποκλίνει ως προς τον τρόπο παρουσίασης των χαρακτήρων (λ.χ. ο σκηνοθέτης του μυθιστορήματος είναι ένα πρόσωπο μάλλον αντιπαθητικό, απεναντίας, ο σκηνοθέτης της ταινίας, αξιοπρεπής και σχεδόν σοφός). Ωστόσο, ενώ για τον Moravia κεντρικό θέμα παραμένει η κρίση του ζευγαριού μέσα από το φόντο του οδυσσειακού μύθου, βασικό θέμα του Godard είναι η κρίση δημιουργίας ενός φιλμ και, εν γένει, του κινηματογράφου. Εξάλλου, ο Godard αφαιρεί το τελικό επεισόδιο, στο οποίο ο πρωταγωνιστής –ο οποίος στο μυθιστόρημα ονομάζεται Riccardo Molteni– έχει, την στιγμή που γίνεται το αυτοκινητιστικό ατύχημα, ένα είδος παραίσθησης, ένα είδος ονείρου, στο οποίο η γυναίκα του επιστρέφει, εν τέλει σε αυτόν. Αυτό γίνεται, όπως εξομολογείται σε συνέντευξή του ο Godard, για να μην ολισθήσει η ταινία στο τετριμμένο και κιτς. Βλ. «Due interviste con Jean-Luc Godard», *Filmcritica* 150 (1964), σ. 656. Επίσης, βλ. Walter Korte, «Godard’s Adaptation of Moravia’s *Contempt*», *Literature/Film Quarterly* 2/3 (καλοκαίρι 1974), σ. 284.

<sup>363</sup> Ενώ σύμφωνα με τον Gass φαίνεται να υπάρχει μια ομοιότητα ανάμεσα στη μεταμυθοπλασία και το «αντιμυθιστόρημα», ο Larry McCaffery εντοπίζει τη διαφορά στο εξής: ενώ το «αντιμυθιστόρημα» ασκεί κριτική κυρίως σε παρελθούσες μορφές και προτείνει νέες πιθανότητες αναφορικά με τη σχέση μυθοπλασίας, καλλιτέχνη και

εκείνο το έργο που «με αυτογνωσία και συστηματικότητα εστιάζει την προσοχή του στην κατάσταση του ως τεχνητή κατασκευή» και «παρέχει κριτική των ίδιων των μεθόδων κατασκευής του».<sup>364</sup> Παραπέμπει λοιπόν σε μια διαδικασία κατά την οποία καταργείται η διάκριση ανάμεσα στη «δημιουργία» και την «κριτική», σε μια ένταση που ενδημεί στο έργο. Πράγματι, από αυτήν την άποψη, το *Le Mépris* απηχεί, θα έλεγε κανείς, τη θεμελιώδη αντίθεση που χαρακτηρίζει εν γένει τη «μετα-μυθοπλασία», αφού κατασκευάζει μια μυθοπλαστική ψευδαισθηση και, ταυτόχρονα, την αποσυνθέτει, δομεί έναν μυθοπλαστικό κόσμο και, την ίδια στιγμή, κάνει μια δήλωση για τη δημιουργία του. Κατά συνέπεια, ο δημιουργός του *Le Mépris* είναι ταυτόχρονα και θεατής, μια διαλεκτική λοιπόν μορφή, η οποία κινείται εντεύθεν της παραγωγής και της πρόσληψης. Αλλά και ο θεατής, από την άλλη, εγκαθίσταται ομοίως σε αυτόν το συννοητικό λόγο, «στα σύνορα μεταξύ της μυθοπλασίας και της κριτικής».<sup>365</sup>

Θέμα λοιπόν του έργου είναι η μεταφορά της ομηρικής *Οδύσσειας* σε κινηματογραφική ταινία και, επομένως, η προβληματική φύση της μεσολάβησης του μύθου, της «μετάφρασής» του στη «γλώσσα» του κινηματογράφου (ας μη λησμονούμε, άλλωστε, πόσο σημαντικό ρόλο διαδραματίζει γενικότερα η μετάφραση, ή ορθότερα, η διερμηνεία στην ταινία). Ωστόσο, η «εργασία πάνω στο μύθο», η αφομοίωση του μυθολογικού υλικού στο νέο μέσο θα οδηγήσει, όπως θα δούμε, σε προδοσία – «traduire, c'est trahir». Και τούτο όχι μόνο επειδή ο κώδικας ασεβεί ή είναι, κάποτε, περιπαιχτικός και ειρωνικός απέναντι στο μύθο, ούτε μόνο επειδή ο μύθος περιέρχεται στα χέρια του χρήματος και του εμπορικού κινηματογράφου, αλλά, κυρίως, επειδή δεν είναι δυνατό να αναβιώσει σε μια μεταμυθολογική εποχή, είναι ένα ιδανικό που έχει χαθεί ανεπιστρεπτί (ως εκ τούτου, μάταια ο Lang, ο σκηνοθέτης της «ταινίας στην ταινία», θα επιχειρήσει να μεσολαβήσει το λαμπρό παρελθόν, «le monde des dieux et des demidieux»). Ακολουθώντας, το *Le Mépris* –η «παρεξήγηση»– δεν θεματοποιεί μόνο την παρανόηση, η οποία δημιουργείται ανάμεσα σε έναν άντρα και μια γυναίκα, παρανόηση, η οποία κορυφώνεται στην τραγωδία,<sup>366</sup> αλλά την αυταπάτη της μεταφοράς του μύθου στα «μοντέρνα ερείπια» καθώς, και σε ένα βήμα πιο πέρα, την εσφαλμένη ερμηνεία του οδυσσειακού μύθου, την υπερερμηνεία του. Το *Le Mépris* θεματοποιεί κυρίως μια αισθητική παρεξήγηση.

---

πραγματικότητας, αντικείμενο της μεταμυθοπλασίας είναι η ίδια η διαδικασία της «γραφής». Για την ιστορία της έννοιας, αλλά και για τα διάφορα προβλήματα που ενέσκησαν (λ.χ. πώς θα πρέπει να γίνει αντιληπτή η έννοια σε μεταμοντέρνα έργα, όπου η έννοια της συνείδησης του συγγραφέα είναι προβληματική ή κατά πόσο μπορεί να γίνει λόγος για νέα εμφάνιση μεταμυθοπλαστικών χαρακτηριστικών κτλ.) βλ. τη συλλογή άρθρων του Mark Currie (επιμ.), *Metafiction*, Longman, Νέα Υόρκη 1995.

<sup>364</sup> Βλ. Currie, *ό.π.*, σ. 3.

<sup>365</sup> *Ο.π.*

<sup>366</sup> Πρβλ. επίσης και αυτό που λέει ο Godard: «Το *Le Mépris* είναι η ιστορία μιας παρεξήγησης μεταξύ ενός άντρα και μιας γυναίκας. Πιστεύω ότι η παρεξήγηση είναι ένα μοντέρνο φαινόμενο. Πρέπει να επιχειρηθεί να ελεγχθεί ή να αποφευχθεί για να μην τελειώνει τραγικά». Παρατίθεται από τον Raymond Lefèvre, «*Le Mépris. Image et son*», *Revue du cinéma* 172 (Απρίλιος 1964), σ. 55.



Η ΝΕΑ ΕΚΔΟΧΗ ΘΕΩΝ ΚΑΙ ΗΡΩΩΝ.— Η εμφάνιση των δύο πρωταγωνιστών, του συγγραφέα Paul Javal (Michel Piccoli) και της γυναίκας του Camille (Brigitte Bardot) κατά την πρωινή τους συνέντευξη δεν παραπέμπει, όπως, άλλωστε, και το ζύπνημα ενός άλλου ζευγαριού από την Ιρλανδία, του Bloom και της Moly, σε μυθικές συνδηλώσεις (ωστόσο, ο Paul είναι ο *Οδυσσεύς* και η Camille η *Πηνελόπη*,<sup>367</sup> αλλά η μετάθεση του οδυσσειακού μύθου σε μια σύγχρονη κατάσταση, σε ένα μοντέρνο χωροχρονικό πλαίσιο, θα καταστεί φανερή, αργότερα, όταν δηλαδή υπάρξουν επαρκείς «δείκτες»). Μολονότι, ωστόσο, ο διάλογος των δύο συζύγων ηχεί γλυκά, φέρει ήδη, αν και λάθρα, τα σημάδια της έλλειψης επικοινωνίας. Αν τον αναγνώσει δηλαδή κανείς μέσα από την παράδοση του γαλλικού «*blason consacré*» —την εξύμνηση των μερών του γυναικείου σώματος—, θα διαπιστώσει ότι το λογοτεχνικό είδος παραμένει απλήρωτο διότι ο Paul απαντά στις επίμονες ερωτήσεις της συντρόφου για την ανατομία του σώματός της στατικά και όχι δυναμικά.<sup>368</sup> Με άλλα λόγια, η λυρική και γεμάτη μεταφορές περιγραφή του σώματος της αγαπημένης, την οποία απαιτεί φυσιολογικά η αισθητική του «*blason*», απουσιάζει εδώ ολοκληρωτικά, το πορτραίτο που δομείται σιγά-σιγά σαν ψηφιδωτό είναι λειψό και δεν αφήνει να λάμψει το κάλλος της Camille (άλλωστε, ο Paul την παρατηρεί μέσα από τον καθρέφτη).

Ωστόσο, εκεί όπου αποτυγχάνει ο λόγος θριαμβεύει η εικόνα του Godard, η οποία φανερά συλλαμβάνει τη γυναίκα ιδεαλιστικά και σχεδόν την μυθοποιεί. Το γυμνό σώμα της Camille είναι ένα θεϊκό σώμα, είναι ένα έργο τέχνης (η ομοιότητα, εξάλλου, με την Εύα στον πίνακα του Piero Della Francesca είναι φανερή).<sup>369</sup> Δεν είναι ένα αντικείμενο επιθυμίας, δεν είναι πορνογραφική εικόνα, απεναντίας, καταγγέλλει τον *voyeurismus* του κινηματογράφου και παρουσιάζεται μέσα από μια ασύμβατη προοπτική.<sup>370</sup> Με άλλα λόγια, παρουσιάζεται μέσα από βαθυκόκκινα και μπλε φίλτρα που στοχεύουν στη δημιουργία μιας απόστασης και ενός αισθήματος αποξένωσης (για να φανεί ασυνήθιστο το συνηθισμένο και να ξαναδούμε με νέο

---

<sup>367</sup> Ο Godard, πέραν της ταύτισης με τους οδυσσειακούς ήρωες, δήλωνε ότι τα πρόσωπα λειτουργούν και ως αρχέτυπα, λόγου χάρη, ο Piccoli είναι ο άντρας, η Bardot η γυναίκα, ο Lang υποστασιοποιεί τον καλλιτέχνη και ο Prokosch την περιπέτεια. Βλ. σχετικά: «*Conversazione con Jean-Luc Godard*», *Filmcritica* 139-140 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1963), σ. 655.

<sup>368</sup> Παρόμοια είναι και η άποψη του Mussmann σχετικά με την σκηνή: «Στην αρχική σκηνή του Paul και της Camille στο κρεβάτι το πρωί, η αποσύνθεση της αγάπης τους έχει ήδη ξεκινήσει όταν δεν είναι ικανός να αντεπεξέλθει στις ίδιες του τις αυθόρμητες δηλώσεις τρυφερότητας για εκείνη». Παρατίθεται στο: Tony Mussmann, *Jean-Luc Godard. A Critical Anthology*, Νέα Υόρκη 1968, σ. 156.

<sup>369</sup> Βλ. Levèvre, *ό.π.*, σ. 56.

<sup>370</sup> Για «αντι-φρεϊδιστική εικόνα του γυναικείου σώματος» κάνει λόγο, επίσης, ο Jacques Aumont, βλ. Jacques Aumont, «The Fall of the Gods: Jean-Luc Godard's *Le Mépris*», στο: Susan Hayward, Ginette Vincendeau (επιμ.), *French Film: Texts and Contexts*, Routledge, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1990, σ. 217. Αντίθετα, πολλοί αντικρίζουν στη σκηνή με το ντυμένο Paul και τη γυμνή Camille —μια σκηνή, η οποία θυμίζει τον πίνακα του Cézannes «Μια μοντέρνα Ολυμπία»— τη ντυμένη υποκειμενικότητα και το γυμνό αναπαριστώμενο αντικείμενο και, ακολούθως μια παρουσίαση της γυναίκας «ως την επιθυμία να είναι το αντικείμενο επιθυμίας του άλλου». Βλ. Yosefa Loshitzky, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Wayne State University Press, Ντιτρόιτ 1995, σ. 140.

βλέμμα το καθημερινό, θα έλεγε ο Μπρεχτ), τα οποία, άλλωστε, ελκύουν την προσοχή του δέκτη στη σημαντικότερη συμβολή του χρώματος στη δημιουργία της κινηματογραφικής σύνθεσης.<sup>371</sup> Βεβαίως, το νόημα της αρχικής σκηνής δεν εξαντλείται, ωστόσο, μόνο στην εικόνα που ξεδιπλώνεται πάνω στην οθόνη, αλλά είναι ταυτόχρονα δομημένη κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να συνιστά συμπαράδηλωση.<sup>372</sup> Το πλάνο, με άλλα λόγια, προοικονομεί και συνδέεται άμεσα με την μελλοντική πλοκή του έργου μέσω της λειτουργίας της ισοτοπίας. Η αγαλμάτινη ομορφιά της γυμνής Camille βρίσκεται σε προφανή συγγένεια με τον κόσμο των έντονα χρωματισμένων αρχαίων αγαλμάτων, τα οποία θα αναδυθούν, στη συνέχεια του έργου, στην κινηματογραφική εκδοχή της *Οδύσσειας* του Fritz Lang. Άλλωστε, όπως θα δούμε, η εκλεκτική συγγένεια των δύο χαρακτήρων πρόκειται να αγγίξει τη μεταφορική γλώσσα καθώς η Camille και ο Lang δεν παρουσιάζουν μόνο αισθητική ή πνευματική ομοιότητα, αλλά συνιστούν αλληγορία της αδέσμευτης φαντασίας του κινηματογράφου.

Την κινηματογραφική λοιπόν μεταφορά της ομηρικής *Οδύσσειας*, που χρηματοδοτεί ο δήθεν φιλόμουσος Αμερικάνος Jeremy Prokosch (Jack Palance), αναλαμβάνει να σκηνοθετήσει ο Fritz Lang, ο οποίος υποδύεται τον εαυτό του, το διάσημο σκηνοθέτη του γερμανικού κινηματογραφικού εξπρεσιονισμού. Με την εισαγωγή του, ωστόσο, δεν καταδεικνύεται μόνο μια ιδιαίτερα αγαπημένη τεχνική της «nouvelle vague», η «politique des auteurs», η οποία δηλώνει, κατ' αναλογία προς το συγγραφέα της λογοτεχνίας, ότι ο κινηματογραφικός δημιουργός οφείλει να καταστήσει «ορατή» την ύπαρξή του μέσα στο ίδιο το δημιούργημά του και, ακολούθως, να εκτεθεί στην κριτική και να λογοδοτήσει (παρεμπιπτόντως, ο Godard λαμβάνει ένα μικρό ρόλο στην mise en scène ως βοηθός σκηνοθέτη). Η εισαγωγή του Lang στοχεύει προπαντός αλλού. Ο γερμανός καλλιτέχνης δηλαδή, ο οποίος «σταμπάρεται» σημασιολογικά γιατί ενσαρκώνει και καταμαρτυρά in persona τον προσωπικό του μύθο –το μύθο του *M* (1931) ή του *Scarlet Street* (1945)– αίρεται κυρίως ως φορέας μιας ιδιαίτερης κινηματογραφικής ιδεολογίας, αυτής «του υψηλού, του μεγαλοπρεπούς, του απόλυτου της κίνησης».<sup>373</sup> Ο Lang δεν είναι μόνο «l'ambassadeur du cinéma», είναι ο ίδιος ο κινηματογράφος – «il est le cinéma», όπως δηλώνει ο σκηνοθέτης.<sup>374</sup> Εξάλλου, μόνο ο Fritz Lang, αυτός ο «ζωγράφος του μοιραίου», είναι σε θέση να ξαναζωντανέψει το ωραιότερο παράδειγμα της *Οδύσσειας*, τον κόσμο των Θεών και των Ημίθεων και τούτο γιατί

---

<sup>371</sup> Πρβλ. και την πληροφορία του Godard από τη συνέντευξή του στην Yvonne Baby: «Χρησιμοποίησα κόκκινο φωτισμό, και μετά γαλάζιο, έτσι ώστε η Bardot να μετατραπεί σε κάτι άλλο, έτσι ώστε να γίνει κάτι περισσότερο μη πραγματικό, πιο βαθύ και πιο σοβαρό από την Brigitte Bardot στο κρεβάτι. Ήθελα να την μετασηματίσω, γιατί ο κινηματογράφος μπορεί και πρέπει να μετασηματίζει την πραγματικότητα». Στο: Yvonne Baby, «Shipwrecked People from the modern World: Interview with Jean-Luc Godard on LE MÉPRIS», *Le Monde* (20 Δεκεμβρίου 1963), σ. 32. Υπενθυμίζουμε, άλλωστε, εδώ ότι οι γυμνές σκηνές προστέθηκαν μετά από απαίτηση των παραγωγών Carlo Ponti, Georges de Beauregard και Joseph Levine.

<sup>372</sup> Roland Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1988, σ. 57 κ.ε.

<sup>373</sup> Βλ. Deleuze, *ό.π.*, σ. 60.

<sup>374</sup> Παρατίθεται από το Lefèvre, *ό.π.*, σ. 56.

το συνολικό του έργο αποτελεί διαρκή επαναφορά ενός κεντρικού μοτίβου. Αναδεικνύει πώς η σύμπτωση, η οποία ελλοχεύει παντού, είναι δυνατό να μεταμορφώσει κάποιον σε τραγικό ήρωα και αυτό σημαίνει να τον κάνει να εναντιωθεί στην άτροπο μοίρα:

Όλα τα σενάρια του Lang κατασκευάζονται με τον ίδιο τρόπο: το τυχαίο αναγκάζει ένα πρόσωπο να βγει από το καβούκι του ατομισμού και να γίνει ένας τραγικός ήρωας στο βαθμό που συγκρούεται με το πεπρωμένο που του επιβάλλεται απότομα.<sup>375</sup>

Άλλωστε, το κινηματογραφικό όραμα του Lang, θα διατυπωθεί από τον ίδιο στην αρχή του *Le Mépris* και θα προσδιορίσει την αισθητική του προϊδεάζοντας τον θεατή με μια σειρά λογοτεχνικών παραθεμάτων σχετικά με τις αρχές και τους όρους που οφείλουν να τη διέπουν. Ο Lang, με δυο λόγια, επιστρατεύει ένα διακειμενικό πλέγμα που δεν είναι διακοσμητικό, αλλά ενδεικτικό της ποιητικής του. Έτσι, η παράθεση των λόγων του δαντικού Οδυσσέα από το στόμα του γερμανού σκηνοθέτη –απάντηση στον πραγματισμό του παραγωγού της ταινίας του– οριοθετεί προγραμματικά τη δημιουργία του, η οποία δεν υπάρχει μόνο για να υπάρχει, αλλά, ωθούμενη από μια ασίγαστη περιέργεια, αναζητά τη γνώση και την αρετή:

O Brüder, die ihr bis zum West  
Gekommen seid durch tausende Gefahren,  
Braucht eures Lebensabends kleinen Rest,  
Zur Welt, wo kein Bewohner weit und breit,  
Dem Gang der Sonne folgend, hinzufahren!  
Bedenkt doch euren Urprung, denkt, ihr seid  
Nicht wie das Vieh! und nie dürft ihr erkalten  
Bei dem Erwerb von Kenntnis, Tüchtigkeit.

Επιλέγοντας, με άλλα λόγια, ο Lang από την διακειμενική σειρά του μύθου (και) τη δαντική εκδοχή προπαγανδίζει τα ελεύθερα ταξίδια της καλλιτεχνικής φαντασίας, αλλά και την εξ-ανθρωπιστική λειτουργία που επιθυμεί να διαδραματίσει η κινηματογραφική του τέχνη – από αυτήν την άποψη, ενσαρκώνει επιπλέον «la morale du cinéma».<sup>376</sup> Αλλά και η αμέσως επόμενη απαγγελία στίχων επιφορτίζεται

---

<sup>375</sup> Παρατίθεται από τον Lefèvre, *ό.π.*, σ. 69.

<sup>376</sup> Ο Paul Javal ολοκληρώνει στη γαλλική γλώσσα το τέλος της δαντικής ιστορίας που ο Lang ξεκίνησε στα γερμανικά: «Déjà la nuit contemplait les étoiles,/ Et notre première joie se métamorphose vite en pleurs / Et jusqu'à ce que la mer se fût refermée sur nous». Ασφαλώς, το ναυάγιο του Οδυσσέα, εκφωνούμενο από τον Paul, λειτουργεί σε ένα διπλό επίπεδο. Καταρχάς, προοικονομεί το δραματικό τέλος της προσωπικής του ιστορίας και,

με ιδιαίτερο νόημα, όταν δηλαδή ο Lang παραθέτει τις τρεις τελικές εκδοχές του ποιήματος του Hölderlin *Dichterberuf* (*Το κάλεσμα του ποιητή*), το οποίο φαίνεται πως προέκυψε γύρω στα 1800 και, πάντως, μετά το ταξίδι του στη Γαλλία. Διότι εκεί ο ποιητής, αν και αναζήτησε τα «ίχνη του Απόλλωνα» (στα γράμματά του η Γαλλία εμφανίζεται ως μια άλλη Ελλάδα<sup>377</sup>), δεν κατάφερε να τα εντοπίσει. Διέκρινε μόνο την καθολική απώλεια της πίστης στους Θεούς, σε αντίθεση προς την αρχαιότητα, η οποία θεμελιωνόταν στην ενότητα, στην όσμωση Θεών και ανθρώπων και διέβλεψε ότι ο ρόλος του ποιητή, αλλοτινού μεσολαβητή ανάμεσα στον ουρανό και τη γη, έχει αλλάξει. Από αυτήν την άποψη, ο Hölderlin λειτουργώντας ως ευαίσθητος σειсмоγράφος καταγράφει τα πρώτα εκείνα συμπτώματα που αργότερα θα οδηγήσουν στη «μοντέρνα» νόσο. Μέσα από αυτήν την οπτική λοιπόν όταν ο γερμανός σκηνοθέτης παραθέτει τους στίχους

Furchtlos bleibt aber, so er es muss, der Mann  
Einsam vor Gott, es schützt die Einfalt ihn,  
Und Keiner Waffen braucht's und keiner Listen,  
So lange, bis Gottes Fehl hilft (1<sup>η</sup> εκδοχή)  
Solange der Gott nicht fehlet (2<sup>η</sup> εκδοχή)  
Solange der Gott uns nah bleibt (3<sup>η</sup> εκδοχή).

Άφοβος μένει όμως, έτσι πρέπει, ο Άνθρωπος  
Μονάχος μπρος στον Θεό, τον προστατεύει η αγνότητα  
Και δε χρειάζεται ούτε όπλα ούτε δόλο,  
Όσο η απουσία του Θεού βοηθά (1<sup>η</sup> εκδοχή)  
Όσο ο Θεός δε λείπει (2<sup>η</sup> εκδοχή)  
Όσο ο Θεός μένει κοντά μας (3<sup>η</sup> εκδοχή)

δια φωτίζει τη «νέα ποιητική», στην οποία ο καλλιτέχνης δεν είναι πλέον σε θέση να λάβει τον εγκαταλελειμμένο θρόνο των Θεών ή να επανεισαγάγει τον άνθρωπο στην χαμένη θεική τάξη, αλλά είναι ένας ξεριζωμένος πρόσφυγας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, προοικονομεί ότι η προσπάθεια του να προχωρήσει με συνέπεια το δρόμο της τέχνης (της ομηρικής, της δαντικής) είναι καταδικασμένος. Η ομηρική του *Οδύσσεια* θα έχει το τέλος του δαντικού ναυαγίου.

Άλλωστε, τα «κλασικά ιδεώδη» της τέχνης του Lang απειλούνται με την εισαγωγή στην κινηματογραφική παραγωγή του συγγραφέα Paul Javal, ο οποίος έναντι τεράστιου χρηματικού ποσού, αναλαμβάνει να διασκευάσει το μύθο της ομηρικής *Οδύσσειας* και να διασφαλίσει, κατ' αυτόν τον τρόπο, την εμπορικότητα της ταινίας.<sup>378</sup> Η πρόσληψη του σεναριογράφου θα διαδραματίσει εφεξής

---

από την άλλη, εφόσον αποδεχτούμε ότι ο Paul είναι ο κατεξοχήν «μοντέρνος άνθρωπος», υπονοεί η απαγγελία των δαντικών στίχων το «ναυάγιο του μοντερνισμού».

<sup>377</sup> Βλ. τις πληροφορίες που δίνει ο Lefèvre, *ό.π.*, σ. 59 κ.ε. Άλλωστε, ο ίδιος ο Godard αποκαλύπτει: «Επέλεξα τον Hölderlin εξαιτίας εκείνου του ενθουσιασμού που ασκούσε πάνω του η Ελλάδα, η Μεσόγειος». Βλ. Marc Cerisuelo, *Jean-Luc Godard*, Éditions des Quatre-Vents, Παρίσι χ.χ., σ. 92.

<sup>378</sup> Παρά την αξιοπρέπεια που προσπαθεί να διατηρήσει ο Paul, ο οποίος ενσαρκώνει το

σημαντικό ρόλο γιατί εκτός του ότι ενεργοποιεί το διάλογο μεταξύ της *Οδύσσειας* και της κινηματογραφικής της μεταφοράς, με την έννοια της μετατροπής ενός λογοτεχνικού κειμένου σε κινηματογραφική εικόνα, την «πιστή» ή «απομακρυσμένη» μεταφορά του και ούτω καθεξής, εκκινεί μια έντονη συζήτηση σε σχέση με την επιλογή των καταλληλότερων εκφραστικών μέσων. Συζήτηση, η οποία θα κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή της στην αίθουσα προβολής, στα διάσημα στούντιο της Cinecittà στη Ρώμη, όπου και παρουσιάζονται ενδεικτικά αποσπάσματα της δουλειάς του Fritz Lang από το επεισόδιο της *Ναυσικάς*.<sup>379</sup> Για την ακρίβεια, ενσωματώνονται εδώ διαφορετικά επίπεδα και ο θεατής προσλαμβάνει ταυτόχρονα το μυθικό παρελθόν (τα πλάνα με τα αγάλματα), τη στιγμή του παρόντος (το κινηματογραφικό επιτελείο, το οποίο παρακολουθεί κριτικά την ταινία του Lang) και το μέλλον αυτής της τέχνης (η συζήτηση αφορά την καλύτερη πρόσληψη) (βλ. σχεδιάγραμμα, σ. 131). Η σκηνή, με άλλα λόγια, μετατρέπεται σε ένα είδος *téseau*, σε ένα περίπλοκο σύστημα ετερόκλητων στοιχείων και σχέσεων. Η συμπαράταξη, μάλιστα, της διαφορετικότητας –ο διάλογος ανάμεσα στην ταινία του «εμπειρικού» και «πλασματικού» σκηνοθέτη, Godard και Lang αντιστοίχως, το παράθεμα των αδελφών Lumière που εγκλείει παρελθόν, παρόν και μέλλον μαζί σε συνδυασμό με τα ποικίλα διακειμενικά παραθέματα που επισωρεύονται κτλ.– συνιστά χαρακτηριστικό παράδειγμα «ετεροτοπίας», όπως προσδιόρισε την έννοια ο Foucault. Ως εκείνο δηλαδή το περίπλοκο σύστημα αναφορών, το οποίο διακρίνεται για την ταυτοχρονία, τις διαστρωματώσεις και τις μεταβολές, ως το χώρο, όπου οι αντιθέσεις της πραγματικότητας και της μυθοπλασίας, της δημιουργίας και της πρόσληψης, του μέσα και του έξω κόσμου, της κίνησης και της ακινησίας αίρονται. Εν ολίγοις, ως τη θέληση «να συγκεντρωθούν σε έναν τόπο όλοι οι χρόνοι και οι εποχές», κάτι σαν «συμμετρικές ετεροχρονίες», όπως φανερώνουν εξάλλου, σύμφωνα με τον Foucault, το παράδειγμα των «*Meninas*» του Velasquez, του λαβύρινθου του Borges, των φαντασιών του Αγίου Αντωνίου ή ακόμη και της σπηλιάς του Πλάτωνα.<sup>380</sup>

Εξυπακούεται ότι ο τρόπος αυτός παρουσίασης όχι απλώς δεν υποστηρίζει τη γραμμικότητα της κινηματογραφικής αφήγησης, αλλά διαρρηγγύνει τις συνηθισμένες κατηγορίες του τόπου και του χρόνου· η έννοια του χρονικού μετατρέπεται εδώ σε έναν τόπο του συγχρονικού. Άλλωστε, το παράθεμα των αδελφών Lumière, «*il cinema è un'invenzione senza avvenire*» («ο

---

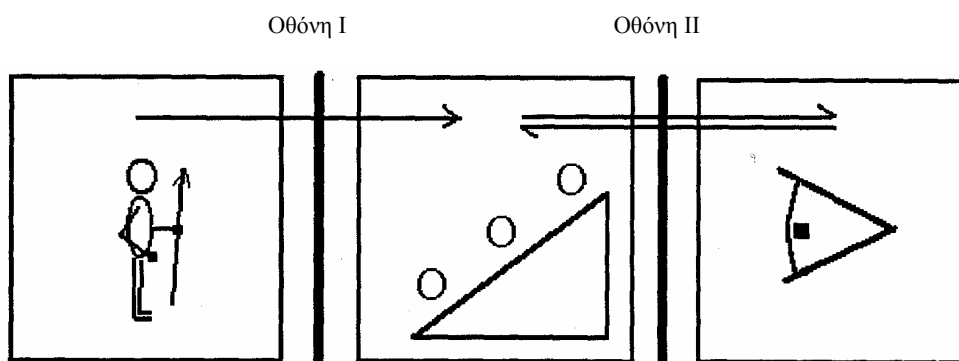
δίλημμα ανάμεσα στο βιβλίο και την κινηματογραφική φαντασία, παλινδρομεί ανάμεσα στον παραγωγό του Hollywood και στο μεγάλο σκηνοθέτη που θαυμάζει χωρίς να γνωρίζει τον πραγματικό λόγο. Εξυπακούεται ότι η ισχυρή παρουσία του γερμανού σκηνοθέτη καθιστά την παρουσία του σεναριογράφου περιττή.

<sup>379</sup> Η Cinecittà κατασκευάστηκε στη Ρώμη το 1937, όταν άνθιζε ο ιταλικός φασισμός, και αποτελούσε πραγματικά μια εξαιρετική «κινηματογραφούπολη», από τις πιο μοντέρνες που γνώρισε ποτέ η Ευρώπη. Η εγκατάλειψή της και, προπαντός, η παρακμή της δεν κρύβεται από τον Godard. Εάν θέλουμε να διαβάσουμε τον τρόπο παρουσιάσής της ως μεταφορά, τότε θα λέγαμε ότι η Cinecittà παραπέμπει στην κατάσταση εντροπίας και παρακμής, στην οποία έχει περιέλθει ο σύγχρονος κινηματογράφος.

<sup>380</sup> Michel Foucault, «*Andere Räume*», στο: K. Barck (επιμ.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Reclam Verlag, Λειψία 1990, σ. 43.

κινηματογράφος είναι μια ανακάλυψη χωρίς μέλλον»), το οποίο καλύπτει το χώρο μπροστά από την οθόνη, φαίνεται να σαρκάζει το παράδοξο ενός «μελλοντικού παρελθόντος». Από την προοπτική του παρόντος των Lumières –της παιδικής, θα έλεγε κανείς, ηλικίας του κινηματογράφου, των «Ομήρων του μέσου»<sup>381</sup> – δεν υπάρχει κινηματογραφικό μέλλον, γεγονός όμως που το παρόν του Godard διαμεύδει. Από την άλλη, ο αφορισμός των πρωτοπόρων της νέας τέχνης προκαλεί και μια άλλου είδους ανάγνωση που αφορά στην περίπτωση του Godard: ένας νέος καλλιτέχνης επιχειρεί να καταστρώσει σχέδια για το μέλλον μιας τέχνης που δεν έχει μέλλον.<sup>382</sup>

μυθικό παρελθόν                      κινηματογραφικό παρόν                      μέλλον πρόσληψης  
*Οδύσσεια του Fritz Lang*      *Le Mépris*



Η αντίθεση, πάντως, ανάμεσα στην ταινία «πρώτου βαθμού» (του Lang) και στην πραγματικότητα της παραγωγής της (η ταινία του Prokosch) γίνεται αντιληπτή μέσω μιας έντονης χρωματικής αντιπαράθεσης. Με άλλα λόγια, η σημειωτική του χρώματος –το λευκό και άρα άχρωμο του μοντέρνου και η εκτυφλωτική σχεδόν πολυχρωμία του μυθικού– σπεύδει να διαχωρίσει εφεξής τους δύο κόσμους. Ο οδυσσειακός μύθος, όπου και όταν εμφανίζεται είναι εκθαμβωτικός και εκκεντρικός, εκφέρεται μέσω μιας χρωματικής υπερβολής, ενός στυλιζαρίσματος. «Τα χρώματα του Lang», εξομολογείται ο Godard, «είναι πιο φωτεινά, πιο βίαια, πιο ζωντανά, πιο αντιθετικά, ακόμη, και πιο βαριά στην οργάνωσή τους. Ας πούμε ότι δημιουργούν την εντύπωση ενός πίνακα του Matisse ή του Braque στο μέσο μιας σύνθεσης του Fragonard ή μιας σκηνής του Eisenstein σε μια ταινία του Rouch. Σε ένα βήμα πιο πέρα, θα μπορούσε να πει κανείς ότι μέσα από μια

<sup>381</sup> Stam, *ό.π.*, σ. 22.

<sup>382</sup> Υπενθυμίζω, σε αυτό το σημείο, ότι τον Ιανουάριο του 1965 δηλώνει ο Godard στα *Cahiers du cinéma*: «Αναμένω το τέλος του κινηματογράφου με αισιοδοξία», *ό.π.*, σ. 118.

φωτογραφική οπτική οι σκηνές αυτές είναι γυρισμένες σαν ένα αντι-ρεπορτάζ».<sup>383</sup> Βεβαίως, ο «διακοσμητισμός» των αρχαίων αγαλμάτων της εγκιβωτισμένης κινηματογραφικής *Οδύσσειας*, η λαμπρότητα τους, η τελειότητα των αναλογιών τους σε συνδυασμό με τη χρωματική τους αρετή, δεν είναι μόνο ενδεικτικά της κλασικής αισθητικής του Lang. Ούτε, άλλωστε, ο προκλητικός αισθητισμός των εικόνων του, εσκεμμένα δουλεμένος μέσα σε ζωηρά χρώματα, στοχεύει μονάχα στο να προσδιορισθεί η σύνθεση ως Τέχνη, να καταδειχτεί η πνευματικότητα της, όπως παρατηρούσε ο Barthes για κάθε υπερβολικό αισθητισμό της εικόνας γενικά.<sup>384</sup> Ταυτόχρονα, απηχεί και μια ειρωνική στάση ή μια κριτική ματιά. Διότι, το αργότερο μετά την ανάλυση της Susan Sontag, γνωρίζουμε ότι η τέχνη της υπερβολής, το στυλιζάρισμα σε ένα έργο δεν μπορεί να θεωρηθεί μόνο υψηλή τέχνη, αντιθέτως, καθρεφτίζει μια αμφίθυμη στάση, «από τη μια στοργή, από την άλλη περιφρόνηση, από τη μια προσκόλληση από την άλλη ειρωνεία».<sup>385</sup> Ομοίως και η τέχνη του Lang μοιάζει αμφίσημη. Τα χρωματισμένα αγάλματα –του εχθρού Ποσειδώνα, της προστάτιδας του Οδυσσέα Αθηνάς– αλλά και το επεισόδιο των Σειρήνων που δεν τραγουδούν και κολυμπούν άχαρα, επιθυμούν μεν να μεταφέρουν την ομηρική μεγαλοπρέπεια, αλλά την προδίδουν. Η επικαιροποίηση του ομηρικού μύθου είναι νοσταλγική και σκωπτική ταυτόχρονα και αφήνει ένα αίσθημα παραλόγου.

Ακριβώς αυτή η τέχνη –όχι η αμφίσημη αλλά η «κλασική»– εξοργίζει τον παραγωγό Prokosch, ο οποίος, ακολούθως, ξεκινά μια έντονη συζήτηση σχετικά με την ορθή «ποιητική» της κινηματογραφικής *Οδύσσειας* που οφείλει να είναι περισσότερο «ψυχαγωγική» και «τολμηρή» (και εννοεί ερωτική έως πορνογραφική). Για τούτο νιώθει εξαπατημένος και κατηγορεί το σκηνοθέτη: «You cheated me Fritz, that 's not what is in the script». Στην απάντηση που καταφθάνει από την άλλη πλευρά δεσπόζει ο υπαινιγμός και η δηκτικότητα: «In the script it is written, on the screen it's pictures. *Motion pictures* it is called». Η εξήγηση των μηχανισμών παραγωγής του κινηματογραφικού έργου θα ήταν υπό άλλες συνθήκες εξαιρετικά περιττή, ωστόσο, η αναφορά σε αυτούς θέλει εδώ κατάδηλα να υπογραμμίσει τη διαφορά της τέχνης του κινηματογράφου με αυτή της λογοτεχνίας και, κυρίως, τη διαφορά της πρώτης τους ύλης, της εικόνας και της λέξης (δεν είναι διόλου τυχαίο, εξάλλου, ότι τα αποσπάσματα της ταινίας του Lang δεν είναι ομιλών

---

<sup>383</sup> Πρβλ. «Les couleurs en seront plus éclatantes, plus violentes, plus vives, plus contrastées, plus sénéres aussi, quant à leur organisation. Disons qu'elles feront l'effet d'un tableau de Matisse ou Braque au milieu d'une composition de Fragonard ou d'un plan d'Eisenstein dans un film de Rouch. Disons encore que, du point de vue purement photographique, ces scènes seront tournées comme de l'antireportage. Les acteurs y seront très maquillés. La lumière du monde antique tranchera ainsi par sa pureté, sa netteté, sur celle du monde moderne. Cette dernière lumière, celle du monde d'aujourd'hui, on vient de la dire, sera plus diffuse, sinon plus terne, plus disparate, plus floue dans ses rapports de tons, en un mot: moins définie». Παρατίθεται από τον Lefèvre, *ό.π.*, σ. 58.

<sup>384</sup> Βλ. Roland Barthes, *ό.π.*, σ. 33.

<sup>385</sup> Βλ. Susan Sontag, «Against Interpretation», στο David Lodge (επιμ.), *20<sup>th</sup> Century Literary Criticism*, Longman, Λονδίνο 1972, σ. 652-660. Βλ. και την ελληνική μετάφραση Susan Sontag, *Ενάντια στην Ερμηνεία*, μτφρ. Σπύρος Καλογηράτος, Καθρέφτης, Αθήνα 1998, σ. 35.

κινηματογράφος). Για τούτο, η κινηματογραφική μηχανή λήψης δεν αποτελεί μηχανή μετάφρασης από τη γραφή στην κίνηση, όπως πιστεύει ο Prokosch, ο οποίος αφελώς συγκρίνει το «πρωτότυπο» –σενάριο ή ακόμη και κείμενο της *Οδύσσειας*– με το κινηματογραφικό «αντίγραφο» του. Μάλιστα, η ειρωνεία του Godard, κομψότατη και ευφρόσυτη, εικονοποιεί την τραχύτητα του αμερικανού παραγωγού, όταν τον θέτει να αντιδρά βίαια και να εκσφενδονίζει, ως άλλος δισκοβόλος, τις κόπιες της ταινίας του γερμανού σκηνοθέτη – όχι μόνο η αισθητική του έργου είναι ευάλωτη αλλά και η ίδια η φύση του!

Παράλληλα, ομοίως ευάλωτη εμφανίζεται και η γλώσσα καθώς στο *Le Mépris*, μοιλονότι η «λέξη» και η «εικόνα» αποτελούν μέσα διαφορετικών κωδικών και εννοούνται ως διαφορετικοί τρόποι επικοινωνίας και, προπαντός, διαμεσολάβησης σημασίας, εξομοιώνονται κάτω από την εξής σκέψη: όπως το σελλούντ έτσι και η γλώσσα είναι εκτεθειμένη σε κινδύνους. Οι βιαστικές μεταφράσεις της Francesca (Georgia Moll), οι οποίες ανεξαιρέτως αποδίδουν άστοχα τους λόγους ή είναι αμφίσημες ή και λαθεμένες, καταδεικνύουν εύληπτα το βαθμό που το βασίλειο της γλώσσας –πλάι στο βασίλειο της τέχνης– κινδυνεύει. Η διερμηνεία της άλλοτε αδυνατεί να αποδώσει τα διακειμενικά παραθέματα των πρωταγωνιστών ή αφήνει αμετάφραστο το παιχνίδι της πολυσημίας τους, ενώ άλλοτε καταστρατηγεί τη συντακτική συνοχή ή σολοικίζει (ενώ, λόγου χάρη, τον Prokosch τον κάνει υπερήφανο η παραγωγή καλών ταινιών –«I believe in the pride of making good films»– πρέπει για την Francesca να είναι κανείς υπερήφανος για να κάνει σινεμά –«Il faut être orgueilleux pour faire du cinéma»–).

Πάντως, η δύναμη των χρωμάτων των ελληνικών αγαλμάτων, τα οποία δηλώνουν, σε κινηματογραφικό επίπεδο, το μύθο και τον αντιπαραθέτουν προς το μοντέρνο παρόν, θα εισχωρήσει βαθμηδόν και θα «μολύνει» χρωματικά αυτό το τελευταίο. Ότι ο μύθος θα κατοικήσει σε αυτή τη νέα «χώρα» γίνεται σύντομα εμφανές, όταν ο Paul και η Camille συναντηθούν, εν συνεχεία, στο σπίτι τους και θα βιώσουν νέους τρόπους σκηνοθεσίας καθώς και μια άλλη πραγματικότητα (έλλειψης) επικοινωνίας. Η δυσαρμονία των δύο συζύγων, η οποία θα ξεπεράσει τα όρια μιας απλής «mépris» και θα λάβει τελικά τραγικές διαστάσεις, έχει συγκεκριμένη αφετηρία: ο Paul δεν ξεπουλά μόνο τη συγγραφική του φαντασία στο χολιγουντιανό *establishment*, αλλά για να διασφαλίσει προπαντός τη δική του θέση πετά ως ερωτικό δόλωμα τη γυναίκα του, απαρχή της δικής της αποστροφής και περιφρόνησης (από λόγους τακτικής την πείθει να συνοδεύσει τον αμερικανό παραγωγό στο σπίτι του και αποδέχεται την πρόσκληση του τελευταίου στην πολυτελέστατη βίλα του στο Capri). Η απαρχή λοιπόν της ναρκοθετημένης επικοινωνίας των δύο συζύγων και της επακόλουθης σχέσης έντασης μεταξύ τους γίνεται άμεσα αντιληπτή στη σκηνή του συζυγικού καυγά. Η αντιπαράθεση τους, η οποία ξεπερνά κατά πολύ τα όρια μιας απλής λεκτικής διένεξης και δηλώνει, όπως σύντομα θα φανεί, μια περιπλοκότερη ιδεολογική διαφορά στην προσέγγιση του μύθου, υλοποιείται με διπλό τρόπο. Καταρχάς, η ασυμφωνία αναδεικνύεται μέσω μιας εξέχουσας θεατρικότητας που υιοθετούν οι πρωταγωνιστές, όταν δρουν επιστρατεύοντας καθημερινά χρηστικά αντικείμενα, αλλά και περιβολές δανεισμένες κατεξοχήν από την τέχνη της παράστασης επί σκηνής, καθρέφτες, περούκες, καπέλα, πιστόλι κτλ., αγγίζοντας κάποτε τα όρια του αυτοσχεδιασμού. Σκηνοθετούν, με άλλα λόγια, εαυτούς πλασματικούς και υποκριτικούς, γίνονται



διαφορετικοί, *άλλοι*, έκκεντροι. Πρόκειται για ένα παιχνίδι μεταμφίεσης και υπόκρισης που αναντίρρητα στοχεύει πρώτιστα να καταδείξει την έλλειψη επικοινωνίας. Ενώ όμως η Camille φαίνεται να διαθέτει ένα συναισθηματικό κέντρο, μολονότι πολύμορφη και αινιγματική, ο Paul συνιστά παιχνίδι από μάσκες, πληθυντικό πρόσωπο, είναι ο Dean Martin, αλλά θα ήθελε να είναι και ένας ήρωας από το *Rio Bravo* του Hawks (αργότερα θα δούμε ότι είναι και ο Οδυσσέας). Κατά δεύτερο λόγο, η αντιπαράθεση του Paul και της Camille ξεπερνά τα όρια του λεκτικού και εικονοποιείται επίσης με τη χρήση αντιθετικών χρωματικών σημαιόντων (παραδείγματος χάρη, ο Paul εμφανίζεται σε άσπρη τήβεννο ως αρχαίος ήρωας, η Camille αναδύεται, μετά το μπάνιο της, καλυμμένη σε κόκκινη πετσέτα κτλ.).<sup>386</sup> Η τακτική της έντονης χρωματικής αντίθεσης, η οποία θα διακρίνει από εδώ και στο εξής το ζευγάρι δεν παραπέμπει μόνο στη διχοστασία τους, αλλά και καταδεικνύει τη στάση τους απέναντι στο μύθο, εφόσον αυτός, όπως προαναφέρθηκε, αναδύεται χρωματικά στην ασηπτική επιφάνεια του παρόντος. Η πολυχρωμία, με άλλα λόγια, της Camille υπογραμμίζει διακριτικά τη συγγένειά της προς την αισθητική του Fritz Lang και τη φέρει κοντά στο μύθο, τον οποίο κατανοεί σχεδόν εννοιακά.<sup>387</sup> Αντίθετα, η έλλειψη χρωματικής ποιότητας του Paul ενσαρκώνει τη λογική, κυνική (από-)σταση του προς το μύθο, η οποία καταδεικνύεται και σε συμβολική γλώσσα, όταν καθώς περιεργάζεται το χάλκινο άγαλμα που διακοσμεί την οικία του χτυπά, σε μια κίνηση ισοπεδωτικής απόρριψης, τα «διακριτικά σημεία» του (και, σε αυτό το σημείο, δεν μπορούμε παρά να θυμηθούμε το ανάλογο επεισόδιο από τον *Οδυσσέα* του Joyce).

Αλλά και τα αναγνώσματα των δύο συζύγων αποτελούν εύγλωττα τεκμήρια της ιδεολογικής διαφοράς τους. Ενώ ο Paul ξεφυλλίζει το λεύκωμα της «Ερωτικής Τέχνης στην Αρχαία Ρώμη» που του δάνεισε ο Prokosch για να «εμπνευστεί» από το διαστροφικό ή σκανδαλώδη ερωτισμό του βιβλίου κατά την «παράφραση» της ομηρικής *Οδύσσειας*, τέρπεται η Camille με ένα «αξιοπρεπέστερο» βιβλίο, το οποίο, παρεμπιπτόντως, κυκλοφορεί στη Γαλλία την ίδια χρονιά παραγωγής της ταινίας, το 1963, σχετικά με την κινηματογραφική ποιητική του Fritz Lang, το «*Au goût du jour*». Μάλιστα, η αντίληψη του Lang για την αρχαία τραγωδία, την οποία επιλέγει η Camille να διαβάσει μεγαλόφωνα στο σύζυγό της –«ο θάνατος δεν είναι λύση, αλλά συμπτωματική παύση»– λειτουργεί ως σχόλιο στην παρούσα κινηματογραφική πλοκή, αφού ο προληπτικός χαρακτήρας της δικαιώνεται με το

<sup>386</sup> Η άδεια κατοικία των πρωταγωνιστών, εκτός του ότι παραπέμπει σε θεατρική σκηνή, τους δίνει τη δυνατότητα να «ξεδιπλώσουν» τα αισθήματά τους. Για το διάκοσμο, τον οποίο συνειδητά επιλέγει ο Godard, γράφει ο Deleuze: «Τα ντεκόρ υπακούουν συχνά στις συμπεριφορές του σώματος, στις οποίες κυριαρχούν και στη βαθμιαία ελευθερία που τους αφήνουν. Φανερό γίνεται αυτό στο διαμέρισμα της ταινίας *Le Mépris* του Godard ή στο δωμάτιο του *Vivre sa vie*», βλ. Deleuze, *ό.π.*, σ. 249.

<sup>387</sup> Στην πορεία της κινηματογραφικής πλοκής η σχέση του γερμανού σκηνοθέτη και της Camille στον τρόπο που προσεγγίζουν το μύθο –σε αντίθεση με τον αμερικανό παραγωγό και τον Paul– θα καταδειχτεί με ποικίλους τρόπους. Ενδεικτικά, ας αναφερθεί εδώ η σκηνή εκείνη, στην οποία, κατά τη διάρκεια ακρόασης για την επιλογή ηθοποιών, λαμβάνουν τα δύο ζευγάρια κυριολεκτικά αντίθετη «θέση», το ένα απέναντι στο άλλο: ο Lang και η Camille («le dinosaure et le bébé», έλεγε αστεϊευόμενος ο Godard) και ο Paul με τον Prokosch από την άλλη.

τέλος της ταινίας. Ανάλογα προς το βασικό δίδαγμα που άφησε παρακαταθήκη η αρχαία κλασική τραγωδία, την αδυναμία δηλαδή του ανθρώπου να αποφύγει το μοιραίο, αδυνατούν και οι χαρακτήρες του *Le Mépris* να φύγουν το αναπόδραστο.

Ωστόσο, εάν το κινηματογραφικό έργο έχει αποτελέσει έως τώρα μόνο περιφερειακά αφορμή για θεωρητικές συζητήσεις σχετικά με τους καταλληλότερους μηχανισμούς υιοθέτησης της ομηρικής *Οδύσσειας*, σύντομα ο μύθος θα διευρυνθεί προς μια ενδιαφέρουσα κατεύθυνση. Στο *Capri* δηλαδή, όπου μετατοπίζεται στο εξής η πλοκή, δε θα βιώσει απλώς ο μύθος άμεσα την ίδια τη διαδικασία της κινηματογραφικής του μεταφοράς, ούτε μόνο θα παρευρεθεί στη συζήτηση των ορίων της ερμηνείας του, αλλά –προπαντός– τη σύγχρονη μεταμόρφωσή του. Με άλλα λόγια, τα πρόσωπα –ο Paul, η Camille, ο μνηστήρας Prokosch– θα σφετεριστούν τις πράξεις και τα πάθη των ηρώων του οδυσσειακού μύθου, και ο μύθος θα αναδυθεί στη ρεαλιστική επιφάνεια. Αλλά και για έναν επιπλέον λόγο, όπως μας πληροφορεί ο Godard από την πλάγια οδό της συνέντευξης, γυρεύει το νησί να αποτελέσει ένα είδος φανεράς τομής προς την προγενέστερη πλοκή, η οποία διαδραματίστηκε στη Ρώμη. Εδώ, σε αυτό τον προπολιτισμικό χώρο, πρόκειται να καταστεί εμφανής η διαφορά του αρχαίου κόσμου και του σύγχρονου και, κατ' επέκταση, η διαφορά ενός κλειστού πολιτισμού, «τέλειου και ομοιογενούς», και της σύγχρονης αλλοτρίωσης. Με φόντο αυτό το «εγκαταλελειμμένο και μυστηριώδες νησί», την ιδανική Ιθάκη, δρα η ομήγουρη «των ναυαγών του δυτικού κόσμου» («des naufragés du monde moderne»), «των ανθρώπων που επέζησαν» –προσωρινά μόνο όπως θα δούμε– «το ναυάγιο του μοντερνισμού».<sup>388</sup> Από αυτήν την άποψη, δεν μπορούμε να αποφύγουμε τη σκέψη ότι το *Le Mépris* υλοποιεί σε κινηματογραφική γλώσσα «τη θεωρία του μυθιστορήματος» του Georg Lukács. Όπως και εκεί έτσι κι εδώ η απώλεια της αρχαίου παρελθόντος ορίζει την κατάσταση, κατά την οποία το μυθιστόρημα (αλλά και ο κινηματογράφος, θα συμπληρώναμε) προκύπτει από το έπος ως «έκφραση του μεταφυσικά άστεγου».<sup>389</sup>

ΟΔΥΣΣΕΙΑΚΕΣ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ.– Το υποβλητικό τοπίο του *Capri* λοιπόν, η έντονα «στιλιζαρισμένη» φύση καθώς και οι πανοραμικές θάλασσες και ουρανού λειτουργούν ως «σημαιολογικά πεδία», τα οποία κάθε άλλο παρά «ουδέτερη σκηνογραφία» αποτελούν.<sup>390</sup> Ο περιβάλλον χώρος προετοιμάζει για τις σκηνές που θα τελεστούν σε αυτόν, και θα μετατραπεί σύντομα σε πεδίο προβολής, πάνω στο οποίο θα συζητηθούν και θα διαφωτιστούν αισθητικά και φιλοσοφικά προβλήματα, αλλά και θα ξεδιπλωθούν σε όλη τους την έκταση τα αισθήματα των πρωταγωνιστών. Εξάλλου, σε αυτό τον αρχέγονο τόπο κατοικεί ο μύθος –η

<sup>388</sup> Η συνέντευξη του Godard παρατίθεται από τον Levénre, *ό.π.*, σ. 58.

<sup>389</sup> Βλ. Georg Lukács, *The Theory of Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of the Great Epic Literature*, μτφρ. Α. Bostock, M.I.T. Press, Κέμπριτζ 1975, σ. 41. Βλ. και την ελληνική μετάφραση Georg Lukács, *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας, Ακμων, Αθήνα χ.χ.

<sup>390</sup> Béla Balázs, στο: Knut Hieckethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Metzler, Στουτγάρδη 1996, σ. 73.

ρητορική των χρωμάτων δεν αφήνει την παραμικρή αμφιβολία γι' αυτό–, ο οποίος γίνεται αντιληπτός εννοιακά, μέσα από το πρίσμα της εμπειρίας και όχι του έλλογου νου. Για τούτο δεν είναι καταληπτός σε όλους, παρά μόνο στον καλλιτέχνη Lang με την μυστικιστική ενόραση και τη νοσταλγική αναπόληση των περασμένων και στην Camille. Αυτό γίνεται, άλλωστε, εμφανές σε κινηματογραφικό επίπεδο με την εναλλακτική εμφάνιση μεσαίων πλάνων, της Camille και των αρχαίων αγαλμάτων του Lang, τα οποία δεν αναδύονται τόσο με τη μορφή ερειπίων ή μνημείων όσο με την ένταση μιας επέκτασης, ενός μυθικού παρελθόντος που θέλει να αναβιώσει. Η Camille, ο Lang, ο μύθος αξιούνουν τώρα εν μέσω κινηματογραφικών παραγόντων, εν μέσω μιας κινηματογραφικής βιομηχανίας, η οποία πρωτίστως οραματίζεται την άμεση επιστροφή των επενδυμένων κεφαλαίων, εν μέσω ενός τεχνικού *instrumentarium* που έχει αναλάβει να διασκεύασει την ομηρική ιστορία στη γλώσσα ενός άλλου μέσου, την κεντρική και «αυθεντική» τους θέση. «Και τώρα τι ακολουθεί; Η περιπέτεια με τους Κύκλωπες». Η απότομη σύνδεση ανάμεσα στην εικόνα της Camille και στην κινηματογραφική μηχανή λήψης πραγματώνει ιδιοφυώς τη σύνδεση μεταξύ περιεχομένου και μέσων της κινηματογραφικής αναπαράστασης. Η αντιπαράταξη της εικόνας του φορέα της μυθικής αλήθειας, της Camille, με το «μηχανικό μάτι» της εποχής του μοντέρνου, την κινηματογραφική μηχανή λήψης, φιλοδοξεί να φέρει αντιμέτωπα το μυθολογικό υλικό και τη διασκευή του στην τέχνη του κινηματογράφου. Αυτό που φαίνεται να υπογραμμίζεται εδώ είναι ότι η ίδια η διαδικασία της πραγματοποίησης και μεταφοράς της μυθικής ιστορίας σε κινηματογραφική πραγματικότητα ενέχει κινδύνους: ότι οι περιπέτειες του Οδυσσέα μετατοπίζονται στα ίδια τα μέσα του κινηματογράφου, οι οδυσσειακοί κίνδυνοι έγκεινται στην ίδια τη διαδικασία της κινηματογραφικής υλοποίησης. Γι' αυτό η κινηματογραφική κάμερα παριστάνεται πραγματικά ως ο Πολύφημος, ως το μονόφθαλμο τέρας, στο οποίο είναι εκτεθειμένος ο μύθος. Η τεχνική όραση του κινηματογραφικού μέσου ενέχει κινδύνους, από αυτό πρέπει ο μύθος να ξεφύγει με δόλο.

Προπαντός, όμως, ο μύθος οφείλει να εναντιωθεί στη βαρβαρότητα, με την οποία η ερμηνεία, έρχεται κάποτε, επιθετικά και με ασέβεια, να τον υπερφαναγγίσει, όπως δείχνει η ακόλουθη συζήτηση μεταξύ του Paul Javal και του Fritz Lang, μια αντιπαράθεση που τρέφεται από το θέμα των ορίων της ερμηνείας της *Οδύσσειας*. Η «αισθητική» ύπαρξη του ομηρικού έργου μετατρέπεται τώρα, μέσω της ερμηνείας, σε «εννοιακό λόγο» και ο θεατής προσλαμβάνει δύο διαφορετικές μεταγλώσσες (του σεναριογράφου και του σκηνοθέτη), οι οποίες θέτουν το πρόβλημα του «νοήματος» και της «σημασίας», για την ακρίβεια, το ερμηνευτικό δίλημμα της διαφοράς «ανάμεσα στο –σταθερό– «νόημα» (του συγγραφέα) και τη μεταβαλλόμενη «σημασία» του κειμένου (στον εκάστοτε «δέκτη» του)». <sup>391</sup> Μάλιστα, υπό το πρίσμα της «ερμηνευτικής διαφοράς», τίθενται εύστοχα προβληματισμοί όπως, παραδείγματος χάρη, κατά πόσο η σημασία ενός λογοτεχνικού έργου (εδώ της *Οδύσσειας*) μπορεί να είναι απεριόριστη <sup>392</sup>, ποια είναι

<sup>391</sup> Βελουδής, Γιώργος, *Γραμματολογία. Θεωρία λογοτεχνίας*, Δωδώνη, Αθήνα 1994, σ. 240.

<sup>392</sup> Απεριόριστη με την έννοια που ο P. D. Juhl την εννοεί: «Ένα λογοτεχνικό έργο είναι πράγματι ανεξάντλητο, όχι υπό την έννοια ότι έχει σχεδόν απεριόριστο αριθμό νοημάτων, αλλά μάλλον υπό την έννοια ότι η σημασία του, η σχέση του νοήματος με τις

τα κριτήρια που καθορίζουν μια «εύλογη» ερμηνευτική εικασία και τότε αυτή η τελευταία καθίσταται ακραία και αδυνατεί να στηρίξει μια «ανάγνωση» με νόημα.

«Υπερερμηνεία»,<sup>393</sup> καταρχάς, αποτελεί το ερμηνευτικό εγχείρημα του Paul Javal, ο οποίος διατυπώνει μεν μια εικασία ως προς την πρόθεση του μυθολογικού κειμένου, η οποία, ωστόσο, δεν προσφέρει μια «οξυδερκή, τρυφερή περιγραφή της όψης του έργου τέχνης»<sup>394</sup> αλλά διακρίνεται από την «υπερβολή της έκκληξης».<sup>395</sup> Η κριτική του, αυθάδης και προκλητική, σφετερίζεται το περιεχόμενο του λογοτεχνικού μύθου και γεμίζει τα σημεία της δήθεν «απροσδιοριστίας» του με τη δική του προσωπική ιστορία. Στη θέση της εξήγησης της *Οδύσσειας* και, ιδιαίτερα, της ανθεκτικής στο χρόνο σχέσης του αρχαίου ζεύγους, αναδύεται μια ερμηνευτική κρίση, η οποία απηχεί αποκλειστικά το οικογενειακό δράμα του Paul. Ο Οδυσσεύς, υποστηρίζει τώρα εκείνος, δεν υπήρξε ποτέ ευτυχισμένος με την Πηνελόπη, γι' αυτό άλλωστε φεύγει για την Τροία και βρίσκεται διαρκώς καθ' οδόν από νησί σε νησί και από γυναίκα σε γυναίκα· μάλιστα, πριν την εφόρμησή του στον μυθικό κόσμο που συνταράσσεται από τέρατα και ερωτικά θέλγητρα κάθε λογής, την προτρέπει να αποδεχτεί τα υλικά ανταλλάγματα από τους μνηστήρες της, απαρχή της αποστροφής της προς αυτόν. Η πρόσληψη του Paul, φιλτραρισμένη μέσα από το δικό του –κυριολεκτικά βιωμένο και όχι τόσο αισθητικό– «ορίζοντα προσδοκίας», η «συναισθηματική του ανάμειξη», με την έννοια του Kendall Walton,<sup>396</sup> υποβάλλει στο αρχαίο κείμενο μια νέα κατανόηση. Είναι όμως πραγματικά αυτό που το μυθολογικό κείμενο «λέει»;

Σε αντίθεση προς το παραπάνω, η ερμηνεία του Fritz Lang συμβάλει στον έλεγχο και στην επανόρθωση της προηγούμενης κατάφωρης παρερμηνείας. Η κριτική του προσέγγιση στρέφεται ευθαρσώς ενάντια στο σφετερισμό του μύθου καθώς και σε εκείνη την προσέγγιση που αναγκάζει το μύθο να υποστεί ένα πλέγμα προσωπικών βιωμάτων και, τελικά, τον μετατρέπει σε τόπο αυθαίρετων ερμηνευτικών υποθέσεων. Είναι ανώφελο, διατείνεται τώρα ο Lang, να μετατραπεί η μυθολογική φιγούρα του «απλού, πολύτροπου και θαρραλέου Οδυσσεύα, σε νευρωτικό του 20<sup>ου</sup> αιώνα» – μια τέτοιου είδους «ευκαμνία» της *intentio operis* του ομηρικού κειμένου συνεπάγεται μόνο την επιβάρυνσή του και καταστρέφει τις εσωτερικές σημασιολογικές του συνδέσεις. Βεβαίως, με τη θέση αυτή ο γερμανός σκηνοθέτης δε δηλώνει ότι το ομηρικό κείμενο διαθέτει μόνο μια εικόνα, η οποία οφείλει να παραμείνει αναλλοίωτη, ούτε προβάλλει την αξίωση μίας «ορθής» ερμηνείας του, δεν υπήρξε ποτέ ο αφελής καλλιτέχνης. Αυτό που υποστηρίζει είναι

---

μεταβαλλόμενες ιστορικές περιστάσεις, είναι δυνητικά απεριόριστη». P. D. Juhl, «Does a Literary Work have one and only one Correct Interpretation?», στο: Juhl, P.D. (επιμ.), *Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, Princeton University Press, Πρίνστον 1980, σ. 230.

<sup>393</sup> Για την έννοια της υπερερμηνείας βλ. Umberto Eco, *Ερμηνεία και Υπερερμηνεία*, μτφρ. Αναστασία Παπακωνσταντίνου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1993.

<sup>394</sup> Βλ. S. Sontag, *ό.π.*, σ. 23.

<sup>395</sup> J. Culler στο Eco, *ό.π.*, σ. 163.

<sup>396</sup> Ο Walton αποδίδει τη διαρκή επιστροφή στα λογοτεχνικά έργα στο γεγονός της «συναισθηματικής ανάμειξης» που αυτά προκαλούν. Αυτό σημαίνει ότι τα έργα συνεχίζουν να ικανοποιούν τις συναισθηματικές ανάγκες με τον ίδιο τρόπο που το κάνει αυτό η ψυχοθεραπεία, η οποία θεμελιώνεται σε τεχνικές «role playing», βλ. Juhl, *ό.π.*, σ. 225.

ότι μια ανάλυση του μύθου της *Οδύσσειας* μπορεί να πετύχει τον στόχο της μόνο με την αναγωγή της στο ερμηνευτικό σύνολο, μόνο όταν συνθεωρήσει όλες τις επιμέρους στιγμές του λογοτεχνικού έργου συμπεριλαμβανομένων και των εξωκειμενικών του αναφορών. Η ερμηνεία, όπως προτείνεται από το Lang, καλεί τη μοντέρνα συνείδηση να σταθεί με προσοχή απέναντι στο αρχαίο κείμενο και υπογραμμίζει περισσότερο την αίσθηση του χρέους απέναντι στο παρελθόν και το γράμμα της παράδοσης. Όμοια προς την κριτική του προσέγγιση, στοχεύει φανερά και η τέχνη του στη διαμεσολάβηση ενός ιδανικού και όχι στη διατήρηση ενός περιεχομένου (απαραίτητο γι' αυτό είναι το αποστασιοποιημένο και γεμάτο σεβασμό «βλέμμα» της κινηματογραφικής κάμερας, η οποία μεταφέρει το μύθο αβλαβή στο παρόν και, ταυτόχρονα, τον προστατεύει από εχθρικές διαθέσεις). Άλλωστε, η χρονική απόσταση μεταξύ του ομηρικού έργου και του δικού του αποτελεί βασικό θέμα της ταινίας του, και μόνο η υπενθύμιση αυτής της απόστασης εγγυάται τη δυνατότητα μεσολάβησης της αρχαίας σκέψης στη μοντέρνα εποχή. Εν ολίγοις, η διαφορά ανάμεσα στον σκηνοθέτη και στο σεναριογράφο δεν εξαντλείται μόνο στο γεγονός ότι ο τελευταίος, ο Paul, φορτίζει υποκειμενικά το μύθο ή τον χρησιμοποιεί απομυθευτικά για ιδίους σκοπούς, ενώ ο Fritz Lang και η τέχνη του θέλουν να διαμεσολαβήσουν τη δύναμη και αλήθεια του μύθου· η αντίθεσή τους είναι βαθύτερη και έγκειται σε δύο εντελώς ξεχωριστές προσεγγίσεις ερμηνείας, σε δύο διαφορετικά στυλ, όπως αυτά σκιαγραφήθηκαν από τη Susan Sontag:

Διότι ο σύγχρονος ζήλος καταφυγής στην ερμηνεία προκύπτει συχνά όχι από ένα σεβασμό απέναντι στο προβληματικό κείμενο (που μπορεί να κρύβει και το στοιχείο της επίθεσης), αλλά από μια ανοικτή επίθεση, μια εμφανή περιφρόνηση για τις εξωτερικές όψεις. Το παλιό στυλ της ερμηνείας ήταν απαιτητικό, πλην όμως πλήρες σεβασμού· ανέγειρε ένα άλλο νόημα στηριζόμενο πάνω στο παλιό. Το σύγχρονο στυλ ερμηνείας ανασκάπτει, και καθώς το κάνει, καταστρέφει, σκάπτει «κάτω» από το κείμενο για να βρει ένα υπο-κείμενο που είναι το αληθινό.<sup>397</sup>

Βεβαίως, η προσωπική ερμηνεία του Paul δημιουργεί ένα διπλό αντικατοπτρισμό καθώς υπό το πρίσμα του αρχαίου ζεύγους Οδυσσέα-Πηνελόπης αναγιγνώσκει κανείς –αν και ανάποδα– τη σχέση του μοντέρνου ζεύγους, αλλά και, αντίστροφα, υποπτεύεται ο θεατής ανάλογες «μοντέρνες» διαστάσεις στο πρώτο.<sup>398</sup> Εξάλλου, στο εξής ο χώρος της κινηματογραφικής δράσης, ο χώρος του Carpi, στον οποίο διαδραματίζεται η *Οδύσσεια* του Fritz Lang, υπόκειται σε μια φανερή μεταβολή. Παύει να λειτουργεί ως κινηματογραφικό *mise en abyme*, παύει να

<sup>397</sup> Sontag, *ό.π.*, σ. 14.

<sup>398</sup> Αλλά και η αυτοαναφορικότητα της κινηματογραφικής αφήγησης του *Le Mépris* ρίχνει φως προς παρόμοιες στιγμές της ομηρικής λογοτεχνικής ύλης, η οποία φαίνεται να έχει συνείδηση των λογοτεχνικών της μηχανισμών. Ας αναλογισθεί, λόγου χάρη, κανείς τη μεταγλώσσα του προοιμίου, την προληπτική αφήγηση (Αγορά Θεών), την ανάληψη (αφήγηση περιπετειών από τον ίδιο τον ήρωα), την «εσωτερική αφήγηση» (Οδύσεια θ - ιβ'), την «πλαισιωμένη αφήγηση» κτλ.

αξιώνει τη δική του σφαίρα κίνησης και σκέψης, και συναιρείται με την πραγματικότητα των πρωταγωνιστών. Εύσχημα δηλαδή συγχωνεύονται οι δύο κινηματογραφικές αφηγήσεις και απορροφάται η μοντέρνα μυθοπλασία από αυτήν του μύθου, και ο χώρος της *Οδύσσειας* αποτελεί το «προσκήνιο» της δράσης των ηθοποιών του Godard. Το ξεπέραςμα και η συνένωση των ορίων των δύο κινηματογραφικών κόσμων του Fritz Lang και του Godard σηματοδοτείται, όταν το άγαλμα του Ποσειδώνα εμφανιστεί και καταλάβει, για δεύτερη φορά, την κινηματογραφική οθόνη, εισχωρώντας στην πραγματικότητα του Paul Javal, λαμβάνοντας, σχεδόν, θέση ως χαρακτήρας δίπλα σε αυτόν. Άλλωστε, όλα παραπέμπουν τώρα στο μυθικό παρελθόν, ακόμη και η ονειρική βίλα, το παλάτι του Οδυσσέα. Η γυάλινη διαφάνειά της τη συνενώνει με τον περιβάλλοντα χώρο, με το χώρο του μύθου, αλλά και η αρχιτεκτονική των εξωτερικών της χώρων, όμοια με τα μέρη ενός αρχαίου θεάτρου (μπορεί κανείς να διακρίνει τις «κερκίδες» και την «ορχήστρα») παραπέμπει αναλογικά στο μυθικό παρελθόν, λειτουργώντας, μάλιστα, ως πρόληψη για το τέλος του ταινίας, υπαινικσόμενη δηλαδή την τραγική κορύφωση των γεγονότων.

Η μοντέρνα διασκευή του μύθου όμως ενώ φαίνεται να ακουμπά πάνω στο ομηρικό κείμενο, με έναν δεξιοτεχνικό χειρισμό, αποκλίνει από αυτό, αφού στη νέα Ιθάκη δεν πρόκειται να λάβει χώρα καμιά «αναγνώριση», αλλά θα ξεδιπλωθεί το πιο σκοτεινό αίσθημα περιφρόνησης. Γνωρίζουμε: ο παραγωγός τρέφει αισθήματα καταφρόνιας προς το σεναριογράφο, τις γυναίκες και το σκηνοθέτη, ο τελευταίος περιφρονεί τον Prokosch, αυτή την αλληγορία του φασιστοειδούς παραγωγού,<sup>399</sup> η γυναίκα, τέλος, του σεναριογράφου συνταράσσεται από αισθήματα περιφρόνησης προς το σύζυγό της. Η σχέση μάλιστα των δύο οξύνεται, όταν η Camille-Πηνελόπη αποδεικνύεται άπιστη, πράξη, την οποία προκαλεί ουσιαστικά η παραμόρφωση του χαρακτήρα του Paul, η μετατροπή του σε *homo economicus*. Ο Paul δεν θα καταφέρει να την κερδίσει, μολονότι θα δηλώσει την πρόθεσή του να εγκαταλείψει το (εμπορικό) σενάριο της ταινίας και να στραφεί προς τη συγγραφή (καλλιτεχνικών) θεατρικών έργων, φαινομενική απόφαση, όπως θα αποδειχτεί στη συνέχεια του διαλόγου τους, αφού καλεί τελικά εκείνη να αποφασίσει για το μέλλον του.

Θα αποτελούσε ποτέ ο θάνατος λύση αυτών των «τραγικών» κρίσεων; Η Camille, έχει ήδη προ πολλού απαντήσει, όταν παρέθετε από το βιβλίο του Fritz Lang ότι ο θάνατος δεν αποτελεί λύση, αφού δεν τερματίζει ποτέ μια δράση, αλλά μόνο την ανακόπτει. Αντίθετα, ο Paul-Οδυσσέας παλινδρομεί για το τι θα κάνει με το όπλο που κρατά στο χέρι του. Θα υποκύψει άραγε σε συναισθηματικές ακρότητες και θα μιμηθεί την πράξη της μνηστηροφονίας του αρχαίου προτύπου του ή θα σταθεί αδύνατο να πραγματοποιήσει τη θανάσιμη λύση; Βεβαίως, η

---

<sup>399</sup> Στην ταινία αναφέρεται ότι ο Fritz Lang εγκατέλειψε τη φασιστική Γερμανία και την πρόταση του Goebbels να θέσει την κινηματογραφική τέχνη του σε σκοπούς προπαγανδιστικούς. Ωστόσο, είναι προφανές ότι ο Prokosch αναπαριστάται εδώ ως ο νέος Goebbels. Αρκεί να θυμηθούμε την πρότασή του «When I hear the word Art, I take out my checkbook», η οποία παραπέμπει στη γνωστή πρόταση του Goebbels «jedesmal, daß ich das Wort Art höre, ziehe ich meinen Revolver» («κάθε φορά που ακούω τη λέξη τέχνη, τραβώ το ρεβόλβερ μου»).

μυθική διακειμενικότητα προλαμβάνει τις προσδοκίες των θεατών, με άλλα λόγια, η γνώση της ομηρικής *Οδύσσειας* εκκινεί έναν αυτοματισμό της πρόσληψης, σε σχέση με την έκβαση που μπορεί να έχει η ιστορία. Μολονότι, όμως, η Francesca κλείνει ερμητικά την πόρτα της βίλας, όπως οι σύντροφοι του Οδυσσέα πριν τη μνηστηροφονία, και οι νόμοι του εξωτερικού κόσμου μοιάζουν να μη βρίσκουν δίοδο σε αυτό το χώρο του αρχαϊκού δικαίου, η πλοκή εξελίσσεται αντιθετικά προς την (προ)διαμορφωμένη προσδοκία του θεατή, και η ταινία απομακρύνεται από το ομηρικό προ-κείμενο. Ο νέος Οδυσσέας δεν είναι σε θέση ούτε, άλλωστε, ενδιαφέρεται να σκοτώσει κανένα «μνηστήρα».<sup>400</sup>

Η «αναγνώριση» λοιπόν του μοντέρνου ζεύγους, με την έννοια της τελικής ένωσης, δεν πρόκειται να λάβει ποτέ χώρα, η δυσαρέσκεια, η οποία προκλήθηκε από την παρανόηση των πραγματικών προθέσεων των δύο συζύγων, υπερισχύει έναντι του δύσκολα κερδισμένου ομηρικού τέλους. Παρά την αμφιταλάντευσή της η μοντέρνα Πηνελόπη θα εγκαταλείψει τελικά το σύζυγό της, ακολουθώντας με μεγάλη αδιαφορία και μόνο κατά το φαίνεσθαι, όπως μαρτυρά η τελευταία της επιστολή, τον αμερικανό μνηστήρα, πράξη, η οποία θα αποδειχτεί μοιραία. Το θανατηφόρο ατύχημα των Prokosch και Camille, το επεισόδιο της Νέκυιας στο *Le Mépris*, δεν αποτελεί βεβαίως ικανοποιητική «λύση» της πλοκής αλλά μόνο τη διακοπή της. Ο Fritz Lang φαίνεται ότι είχε δίκιο: η κινηματογραφική δημιουργία κορυφώνεται με την ολοκλήρωση αυτού που έχει ήδη προαποφασιστεί, με την αποθέωση της σύμπτωσης, με το λόγο της τραγωδίας. Παράλληλα, η σκηνή αποτελεί το τελευταίο εξαιρετικό παράδειγμα της «διακαλλιτεχνικότητας» (intermediality) του Godard. Τα στοιχεία της εικόνας και του ήχου, ο απόλυτος συγχρονισμός των οποίων θα συνθέτετε έναν «φυσιολογικό» ειρμό, μοιάζουν να έχουν τοποθετηθεί εντελώς συμπτωματικά διαταράσσοντας, ακολούθως, την ευθεία κινηματογραφική αφήγηση. Όταν, δηλαδή, ο θεατής βλέπει στην κινηματογραφική οθόνη το γράμμα της Camille με το περίφημο «Adieu» ενώ, ταυτόχρονα, ακούει τον εκκωφαντικό θόρυβο των φρένων του αυτοκινήτου, βρίσκεται ενώπιον ενός οπτικού «τραυλισματος», το οποίο καλείται να ανασυστήσει.<sup>401</sup>

Ο θάνατος, πάντως, του παραγωγού Prokosch, ο οποίος θα σήμαινε φυσιολογικά τη βίαιη διακοπή της παραγωγής δε στέκεται ικανός να εξαλείψει τη δραστηριότητα του Lang, η άγρυπνη καλλιτεχνική βούληση του οποίου στοχεύει στην ολοκλήρωση της τέχνης του.<sup>402</sup> Αφού ξεπεράσει κινδύνους και απειλές,

<sup>400</sup> Βλ. επίσης της σχετική ανάλυση από τον Mussman, *ό.π.*, σ. 164.

<sup>401</sup> Πρβλ. «Το οποίο για τον Godard γίνεται ένα οπτικό τραύλισμα, ένα τραύλισμα όχι στη γλώσσα, αλλά στο πώς κανείς βλέπει. Εκεί που η γλώσσα του κινηματογράφου διαχέεται, αποσυντίθεται στα στοιχεία της για να παραγάγει έναν μοριακό κινηματογράφο, τα εικοσιτέσσερα πλαίσια ανά δευτερόλεπτο. Όπως λέει ο ίδιος ο Godard, “πρόκειται για την παραδοχή του ότι τραυλίζεις, του ότι είσαι τυφλός κατά το ήμισυ, του ότι μπορείς να διαβάσεις, αλλά όχι να γράψεις”». Στο: Lort, Robert, *Jean-Luc Godard, Inbetween Deleuze*, σ. 2, διαθέσιμο άρθρο στο Internet: <http://www.thehub.com.au/~robertl/godard.html>, χ.χ., σ. 2.

<sup>402</sup> Ανάλογα προβλήματα με αυτά του Lang αντιμετώπισε και ο Godard με τους πραγματικούς παραγωγούς της ταινίας του, Levine, Ponti και de Beauregard. Αναφέρουμε εδώ πρόχειρα ότι η μουσική του Georges Delerue αντικαταστάθηκε στην ιταλική εκδοχή της ταινίας από την πιο «ψυχαγωγική» μουσική του Pierro Piccioni, ενώ το *Le Mépris* είχε

ματαιοδοξίες και ακαλαισθησίες, αφού διασχίσει τη Σκύλλα του εμπορικού κινηματογράφου και τη Χάρυβδη της εύπεπτης πρόσληψης που καταβροχθίζει τα πάντα (η εικόνα της περιπλάνησης ανάγεται λοιπόν σε μεταφορά της αισθητικής περιπλάνησης), θα φέρει εις πέρας την ταινία του και θα επαναπατρίσει τον ήρωά της. Ωστόσο, η τελευταία αυτή σκηνή, η οποία θέτει κυριολεκτικά το θεατή μπροστά από την κινηματογραφική μηχανή λήψης, το «μάτι» της οποίας συλλαμβάνει τώρα το γαλάζιο του πελάγου, είναι ένας αμφίβολος επαναπατρισμός και δε δηλώνει απαραίτητα έναν ξανακερδισμένο μυθικό κόσμο – η Ιθάκη, εξάλλου, δεν διακρίνεται πουθενά. Ο ίδιος ο Godard, άλλωστε, μιλώντας γι' αυτό τον επίλογο, έκανε λόγο για «μια οθόνη άσπρη, η οποία πρέπει να πληρωθεί», για «ένα ανοικτό τέλος», για μια «λευκή σελίδα».<sup>403</sup> Από αυτή την άποψη, το τέλος της κινηματογραφικής *Οδύσσειας*, το οποίο κορυφώνεται στο απόλυτο φως και στη σιωπή (ας μη λησμονούμε ότι «σιωπή» (Ruhe) είναι η τελευταία λέξη της ταινίας που προφέρει ο γερμανός σκηνοθέτης και ο βοηθός του Godard) είναι αρνητικό και θετικό, ταυτόχρονα, στην άρνησή του.

Καταρχάς, φαίνεται να τερματίζεται μια μεγάλη παρανόηση· μια καλλιτεχνική προσπάθεια, η οποία εισχώρησε στην παράδοση, υιοθέτησε το μύθο, αλλά τον πρόδωσε τελικά. Ήδη ο Stam εντόπιζε ορθά σε ποιο βαθμό η ταινία καθώς και «η ταινία μέσα στην ταινία» παρουσιάζουν μια αντι-επική ποιότητα· πώς οι χαρακτήρες, όπως αυτοί του Joyce, συνιστούν ειρωνικές σκιές των επικών προτύπων τους («ο Paul Javal είναι ένας Αντι-Οδυσσεύς που δεν διεκδικεί ηρωικά τη γυναίκα του, ενώ η Camille είναι μετά βίας η Πηνελόπη»)· πώς η «ταινία στην ταινία» αποτυγχάνει να ζωντανέψει το ομηρικό ήθος σε έναν κόσμο, όπου το «επικό» έχει πλέον τη σημασία του «χαριτωμένου» και του «θεαματικού»· πώς ο Fritz Lang πασχίζει για ολυμπιακή μεγαλοπρέπεια, αλλά το magnum opus που υλοποιεί πόρρω απέχει από το να θεωρηθεί καταξιωμένος κινηματογράφος: η Αθηνά, ο Δίας, ο Ποσειδώνας είναι φριχτά χρωματισμένα αγάλματα, ο Οδυσσεύς παλεύει γελοία μέσα σε μια βάρκα, η οποία χειμάζεται δήθεν στη μέση του πελάγου, οι βαριεστημένες Σειρήνες δεν τραγουδούν, και η συλφίδα Ναυσικά είναι μια άχαρη *starlett*. Και, ασφαλώς, σύμφωνα με τον Stam, «υπάρχει καλύτερος τρόπος να απομυθεύσει κανείς τον κινηματογράφο και εμμέσως το επικό στοιχείο από την παρουσίαση ενός επικού ήρωα σε μακρινό πλάνο, περιτριγυρισμένου από μηχανές αληθοφάνειας, προβολείς και μηχανές λήψης»;<sup>404</sup> Όλα λοιπόν δεικνύουν την επική παρακμή, την αποκλιμάκωση του μύθου, το «τέλος του». Ωστόσο, κάθε τέλος ενέχει και μια νέα αρχή, και είναι για τούτο που η «λευκή σελίδα», το φωτεινό κομμάτι του επιλόγου, ανοίγει την προοπτική της ελπίδας. Είναι η δεύτερη ευκαιρία του νέου ξεκινήματος (για τον κινηματογράφο), ενός ξεκινήματος που θα εγκαταλείψει παλιές συμβάσεις και κινηματογραφικούς «μερκαντισμούς».

---

διαφορετική διάρκεια στις χώρες που προβλήθηκε (103 λεπτά στην Αμερική, 100 λεπτά στη Γαλλία και 84 στην Ιταλία). Περισσότερες πληροφορίες για την «Οδύσεια» του Godard, βλ. Wheeler Dixon, *The Films of Jean-Luc Godard*, State University of New York Press, Νέα Υόρκη 1997, σ. 44 κ.ε.

<sup>403</sup> Παρατίθεται από τον Luigi Allegri, *Ideologia e linguaggio nel cinema contemporaneo: Jean-Luc Godard*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio delle Comunicazioni, Πάρμα 1976, σ. 101.

<sup>404</sup> Βλ. Stam, *ό.π.*, σ. 21.



Άλλωστε, ο ανοιχτός ορίζοντας είναι εκεί, απομένει μόνο να επινοηθεί το νέο καλλιτεχνικό ταξίδι.

## Stanley Kubrick 2001 - Οδύσσεια του Διαστήματος «ένα μυθολογικό ντοκιμαντέρ»

ΑΡΧΕΙΟ ΜΥΘΟΥ-ΛΟΓΟΥ.– Η ταινία *2001, Οδύσσεια του διαστήματος* αποτελεί αρχείο φιλοσοφίας, ζωγραφικής, μουσικής, μυθολογίας και θεολογίας, αλλά και ηχείο της *counterculture* της εποχής του καθώς και απολογισμός της θυελλώδους δεκαετίας του 1960 (ας μη λησμονούμε ότι η εμφάνισή της δε συμπίπτει απλώς με τον τελευταίο σταθμό του ευρωπαϊκού διαφωτισμού, το «απειθαρχο» 1968, αλλά προλαμβάνει κι ένα άλλο ιστορικό ορόσημο, την προσσελήνωση δηλαδή και τα σεληνιακά βήματα του 1969).<sup>405</sup> Εντούτοις, κι όλα αυτά μαζί δεν εξαντλούν το κινηματογραφικό έπος του Stanley Kubrick στο σύνολό του, το οποίο παρουσιάζει, λόγου χάρι, επιπρόσθετο ενδιαφέρον καθώς απηχεί την καινοφανή επιστημονική γνώση του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Έτσι, άλλοτε δεξιώνεται τη νέα θεωρία του χωροχρόνου και άλλοτε εικονογραφεί τη θεωρία του ροϊκού και πρωτεϊκού σύμπαντος, επιστημονικές αλλαγές, οι οποίες, όπως θα καταδειχτεί στη συνέχεια, δεν υιοθετούνται απλώς θεματικά, αλλά αναδύονται και σε επίπεδο μορφής υπαγορεύοντας στο δημιουργό νέους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης. Εξάλλου, σε αυτό το πυκνό δίκτυο αναφορών υιοθετεί ο Kubrick, όπως, άλλωστε, προεξαγγελτικά δηλώνει και στον τίτλο, την *Οδύσσεια*. Η προσφυγή, ωστόσο, στο οδυσσειακό υλικό και η αφομοίωση του δεν είναι ολοκληρωτική, αφού το μυθολογικό σχήμα αναδύεται στην επιφάνεια με εξαιρετικά αφαιρετικό τρόπο, εν είδει διαφορούμενων και περίτεχνων στρατηγικών, και μόνο ορισμένα στοιχεία του διασώζονται. Ακόμη όμως κι αυτό το αραιό πλέγμα, αυτή η ελάχιστη αναβίωση οδυσσειακών υπαινιγμών, είναι ικανή να ενεργοποιήσει το μύθο και να εκκινήσει ποικίλους τρόπους λειτουργίας του. Προτού περάσουμε στην εξέταση των τρόπων με τους οποίους η κινηματογραφική δημιουργία εγκολπώνεται παραθλασμένα τον οδυσσειακό μύθο οφείλουμε να κάνουμε, προς όφελος ενός ακριβέστερου προσανατολισμού, τις εξής προκαταρκτικές διευκρινίσεις.

Καταρχάς, παρά την πληθώρα των θεμάτων η σύνθεση του Kubrick οργανώνεται με απaráμιλλη οικονομία γύρω από έναν κεντρικό άξονα.<sup>406</sup> Με άλλα

---

<sup>405</sup> Ιδιαίτερα βοηθητικά στάθηκαν τα παρακάτω άρθρα: J.P. Dumont, J. Monod, «Beyond the Infinite: A Structural Analysis of 2001: A Space Odyssey», *Quarterly Review of Film Studies* 3/3 (καλοκαίρι 1978), σ. 297-316· D. Boyd, «Mode and Meaning in 2001», *Journal of Popular Film and Television* VI/3 (1978), σ. 202-215· Jay Boylan «Hal in 2001: A Space Odyssey. The Lover Sings His Song», *Journal of Popular Culture* 18/4 (άνοιξη 1985), σ. 53-56· John Charlot, «From Ape-Man to Space-Baby: 2001, An Interpretation», *East-West Film Journal* 1/1 (Δεκέμβριος 1986), σ. 84-89. Επίσης, πλούσια στοιχεία παρέχει η βάση δεδομένων [www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0018.html](http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0018.html), η οποία και περιλαμβάνει τις σημαντικότερες κριτικές της ταινίας.

<sup>406</sup> Το *2001* θα μπορούσε να διακριθεί σε τέσσερα βασικά μέρη. Το πρώτο αναπαριστά το πέρασμα του πρωτόγονου ανθρώπου στο στάδιο του «homo instrumentalis» χάρι στην παρουσία ενός αιγινιατικού μονόλιθου, το δεύτερο, με ένα ριζοσπαστικό πέρασμα στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, απεικονίζει το ταξίδι του επιστήμονα Dr. Floyd στη σεληνή εξαιτίας της

λόγια, η κινηματογραφική δράση αναπαριστά αφενός έναν κόσμο απολίτιστων και πρωτόγονων αποικιών πριν από την είσοδο στην ιστορικότητα και στον οργανωμένο κοινωνικό βίο και, αφετέρου, ένα «οργουελιανό» παρόν, την (υπερ)τεχνολογική πραγματικότητα του 21<sup>ου</sup> αιώνα, τα μεγαλοπρεπή εμβλήματα της οποίας –τα διαστημόπλοια– διασχίζουν με φυσικότητα πλέον το σύμπαν. Η ταινία λοιπόν δομεί μια τοξοειδή κατασκευή, τα άκρα της οποίας αγγίζουν δύο διαφορετικούς τόπους της ανθρώπινης ιστορίας: την πρώτη εμφάνιση του *homo sapiens* που εγκαινιάζει την «ιδεολογία των εργαλείων» και την πολλή μεταγενέστερη του *homo s@piens* (όπως σημειώνει εύστοχα ο Slavoj Zizek<sup>407</sup>, ξεκινά, θα έλεγε κανείς, από τις παρυφές της ανθρώπινης αντίληψης και φτάνει ως την κορυφή της τεχνητής νοημοσύνης). Βεβαίως, η συνύπαρξη του πρωτόγονου παρελθόντος και του τεχνολογικού παρόντος, ο προκλητικός αυτός ακροβατισμός, δεν είναι ασφαλώς διόλου ανοικονόμητος, αλλά δημιουργεί τους απαραίτητους όρους για την ακεραιότητα μιας εποπτείας. Μέσω της αντιπαράθεσης δηλαδή των δύο αυτών πολιτιστικών σταδίων και, κατ' επέκταση, των δύο –παραδοσιακά τουλάχιστον– αντίθετων συστημάτων σκέψης, του Μύθου και του Λόγου, συνοψίζεται μετωνυμικά η ιστορία της ανθρωπότητας. Με την τακτική της αναδρομής (στο μυθικό παρελθόν) και της ακόλουθης χρονικής και χωρικής εκτίναξης (στο τεχνολογικό παρόν) δε φωτίζονται μόνο δύο σημαντικοί σταθμοί της ανθρώπινης εξέλιξης, αλλά εξετάζεται εν τέλει διαλεκτικά ο ίδιος ο πολιτισμός.

Με ιδιαίτερη έμφαση, προπαντός, αναπαριστά ο Kubrick το φουτουριστικό κόσμο του έτους 2001 και εγκωμιάζει τη γεωμετρία των διαστημικών σταθμών, τη μαθηματική ακρίβεια των μηχανών –αυτών των «γλυπτών» ταχύτητας και ενέργειας–, το «λευκό όραμα» των τεχνοκρατών· με ένταση αποτυπώνει μια καινοφανή τεχνολογία, το νέο «μύθο» της μοντέρνας εποχής. Παράλληλα, ωστόσο, εμφυτεύει σε αυτό το «υμνολόγιο» και σπόρους υπονόμησης και αφήνει να φανούν η αποξενωμένη ποιότητα της ζωής, τα προβλήματα της εκβιομηχάνισης και του εκσυγχρονισμού, ενώ, συχνά, μοιάζει να υλοποιεί τη μεταφορά του Adorno για το «πώς κάτω από τον ήλιο του Λόγου ωριμάζει ο νέος καρπός της βαρβαρότητας».<sup>408</sup> Από αυτή την άποψη, η *Οδύσσεια του διαστήματος* κινείται σ' ένα διφορούμενο μεταίχμιο και ανιχνεύει διαρκώς τον αμφισημικό χαρακτήρα της τεχνολογίας συμφύροντας διαρκώς τη λυτρωτική λειτουργία και τη δαιμονολογία που έχει συνδεθεί με αυτήν.

Σ' αυτόν τον κόσμο, άλλωστε, της ακρίβειας και της τεχνολογίας εγκιβωτίζει επιπρόσθετα ο σκηνοθέτης την προοπτική του αρχέγονου παρελθόντος. Ο κόσμος του παρόντος δεν είναι αυτάρκης και κλειστός, και ο σκηνοθέτης οξύνει μόνο φαινομενικά την αντίθεση ανάμεσα στο «άλογο» παρελθόν και το «λογικό» παρόν, ενώ, στην πραγματικότητα, επιτρέπει προσμείξεις εντεύθεν και εκείθεν που θέτουν

---

ανακάλυψης εκεί ενός μονόλιθου, το τρίτο την αποστολή των αστροναυτών Bowman και Poole, ο σκοπός της οποίας φυλάσσεται κρυφός, και το τέταρτο μέρος αφορά στο μυστηριώδες ταξίδι του Bowman και τη μεταμόρφωσή του σε ένα νέο βιολογικό είδος.

<sup>407</sup> Slavoj Zizek, «Der Mensch auf dem Weg zum reinen Geist. Vorüberlegungen zum Umgang mit spirituellen Maschinen», στο: Jan Bürger, Hanna Leitgeb κ.ά. (επιμ.), *Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen* (Ιανουάριος 2001), σ. 70.

<sup>408</sup> Horkheimer, Adorno, *ό.π.*, σ. 38.

υπό το φως της σχετικότητας το δυϊσμό. Ενώ δηλαδή αρχικά φαίνεται να διηγείται ευθύγραμμα και να παρουσιάζει με χρονική συνέπεια την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους –από το αρχέγονο παρελθόν προς το ορθολογικό παρόν– διαρρηγνύει προοδευτικά κάθε γραμμικότητα στήνοντας ένα ιδιότυπο χρονικό παιχνίδι. Μέσω της προβολής φανερών ή κρυφών αναλογιών επιτυγχάνει να παροχετεύσει στο μοντέρνο κόσμο χαρακτηριστικά της μακρινής προϊστορίας και να τον αναγάγει, εν τέλει, σε ομοίωμα του παρελθόντος. Η αρχική αντίθεση Μύθου-Λόγου μετατρέπεται εν προόδω σε σύζευξη, ο αντίλογος σε διάλογο. Οι δύο κόσμοι δεν λειτουργούν πλέον αντίπαλα, αντίθετα, αντανακλώνται σε τέτοιο βαθμό που η συζυγία τους να θεωρείται δεδομένη. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ένταση της αρχικής προοπτικής υποχωρεί, ο θεατής ιχνηλατεί ομοιότητες στη διαφορά και ανακαλύπτει στο σκοτάδι του σύμπαντος τη μυθική προϊστορία. «Η θεαματική άνοδος στον κοσμικό χώρο ενεργοποιεί αντίστροφα την κάθοδο στο χρόνο», σημειώνει εύστοχα ο Nelson.<sup>409</sup>

Βεβαίως, εάν ο Kubrick αφήνει τους δύο κόσμους να μετεωρίζονται και να παλινδρομούν σ' ένα «μεταξύ» το κάνει με σαφή στόχο. Μεταφέρει έτσι την αμφισβήτηση του για τα δήθεν ασυμβίβαστα, για το διαχωρισμό της μυθικής από την επιστημονική σκέψη και στοχεύει, τελικά, στον έλεγχο του «μύθου» που αποθεώνει το εξελικτικό σχήμα και τη γραμμική της «αιώνιας προόδου». Η συνεξέταση των δύο κόσμων, των δύο συστημάτων σκέψης, αποκαλύπτει ειρωνικά «τη ψευδαίσθηση τους να κυριαρχήσουν στον κόσμο» και αποφενακίζει τελικά το σχήμα που συλλαμβάνει τα πάντα ως κτήση και πρόοδο.<sup>410</sup> Μόνο πέραν των δύο κόσμων και των ιδιοτήτων τους είναι δυνατή η εξύψωση σε μια νέα συνείδηση, πάνω από τη μανιχαϊκή αυτή διαίρεση, σε μια σύνθεση που θα συνενώνει τους δύο πόλους.

Ότι η καλλιτεχνική δημιουργία του Kubrick παρουσιάζει μια δυνάμει «ατελείωτη» αλυσίδα ερμηνειών και ότι με κάθε μετατόπιση αναδιατάσσεται διαρκώς και το περιεχόμενο το έχουμε ήδη υπαινιχθεί· ότι μια τέτοια περίτεχνη στρατηγική στοχεύει στην όξυνση του βλέμματος του δέκτη και στην ενεργό συμμετοχή είναι ευκολονόητο, εφόσον η ταινία, όμοια με γρίφο, προβάλλει πλείστες εκδοχές και καλεί το θεατή-συνδημιουργό σε απειράριθμους συνδυασμούς. Μια τέτοια φασματοποίηση και πυκνότητα υποκρύπτει η απεικόνιση των δύο κόσμων της ταινίας, οι οποίοι αναγείρονται πάνω σε ένα σύστημα πολλαπλών παραπομπών και συναρτήσεων. Περιορίζομαι να επισημάνω εδώ πολύ συνοπτικά τις πρακτικές εκείνες, βάσει των οποίων εκφέρονται οι δύο κόσμοι προκρίνοντας ιδιαίτερα τα σημεία εκείνα που είναι απαραίτητα για την κατανόηση της πλοκής.

1). Μια από τις βασικές αρχές της *Οδύσσειας του Διαστήματος* που δεν εγκαταλείπει σχεδόν ποτέ την ταινία είναι η διαπλοκή των ορίων του θεματικού και του μορφολογικού τοπίου. Συχνά δηλαδή η αναπαράσταση ενός γεγονότος δεν αποτελεί μόνο μέρος της κινηματογραφικής δράσης, αλλά είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τα ίδια τα μέσα της καλλιτεχνικής έκφρασης και αφομοιώνεται και εξωτερικά. Παράδειγμα αυτής της μεικτής μεθόδου αποτελεί ευθύς εξαρχής η εισαγωγή του *2001*, η οποία δε συνιστά μιμητική αναπαράσταση, αντίθετα,

<sup>409</sup> Thomas Allen Nelson, *Stanley Kubrick*, Heyne, Μόναχο 1984, σ. 154.

<sup>410</sup> *Ο.π.*, σ. 143.

ξεδιπλώνει στην κινηματογραφική οθόνη, υπό τη μουσική, μάλιστα, συνοδεία του *Requiem* του György Ligety, την εικόνα ενός μαύρου τετραγώνου.<sup>411</sup> Ασφαλώς, ο αποκλίνων αυτός τρόπος κινηματογράφησης δεν είναι κενός σημασίας, αλλά συνιστά εύρημα που έκδηλα προοιωνίζει μια διπλή γένεση. Αφενός δηλαδή το μαύρο πλαίσιο της οθόνης παραπέμπει στο χάος που άμορφα πλανιέται πριν την κοσμική δημιουργία, η οποία, σε επίπεδο πλοκής, θα λάβει σύντομα χώρα, αφετέρου λειτουργεί ως αυτοαναφορικό σχόλιο υποδηλώνοντας το σκοτεινό προθάλαμο πριν από την κινηματογραφική γένεση. Πρόκειται λοιπόν για ένα εύρημα, το οποίο διαθέτει δύο κλειδιά ερμηνείας και επιτρέπει να αναδειχθούν ταυτόχρονα δύο συμμετρικές κοσμογονίες: ο αισθητικός δημιουργός μιμείται το Δημιουργό και δομεί, κυριολεκτικά, κατ' εικόνα καὶ καθ' ὁμοίωσιν το δικό του σύμπαν-σύροντάς το από το αρχικό σκότος τού δίνει σχήμα στο φως, λειτουργία πρωταρχική όχι μόνο για το ζωικό φαινόμενο αλλά κύρια για το κινηματογραφικό! Μέσω λοιπόν μιας σύμμετρης πράξης του ποιεῖν διεισδύει το θαύμα της ζωής όπως υπήρξε στις απαρχές της (εξ ου και ο τίτλος του πρώτου μέρους *The Dawn of Man*) στο θεματικό και στο μορφολογικό πεδίο. Μορφή και περιεχόμενο είναι εδώ αζεδιάλυτα. Όταν, αργότερα, η πρακτική αυτή της συγχώνευσης συναντήσει τον οδυσσειακό μύθο, θα προκρίνει ομοίως, όπως σύντομα θα έχουμε τη δυνατότητα να δούμε, το νόημα μέσω της ίδιας αδιαίρετης έκφρασης.

2). Η *Οδύσσεια του Διαστήματος* υποκρύπτει ένα μεγάλο βάθος και ο μικρόκοσμος της περιλαμβάνει έναν εγκυκλοπαιδικό μακρόκοσμο, κάτω από την επιφάνεια εκτείνεται ένα αρχείο πολιτισμικών πληροφοριών, μια συλλογική μνήμη. Ως εκ τούτου, η ερμηνεία προϋποθέτει διαρκώς την αναγωγή σε ένα ευρύ σύνολο, την ανασύσταση και περιγραφή ποικίλων συνδηλώσεων και την αποκωδικοποίηση γνώσεων που αγγίζουν τις επιστήμες του πολιτισμού εν γένει. Ας δούμε, ενδεικτικά, ορισμένα παραδείγματα «δομών επιφανείας και βάθους», φανερού και κρυφού νοήματος:

Η εικόνα του ήλιου που ακολουθεί το σκοτάδι του χάους (ασφαλώς, αναγνώσιμη ως μεταφορά της ανήλικης ανθρωπότητας)<sup>412</sup> αναπαριστά φανερά ένα

---

<sup>411</sup> Για τον τρόπο που η ατονική μουσική πλαισιώνει το χάος πριν την κοσμογονία και για την εκφορά και λειτουργία της «α-μιμητικής» τέχνης του 2001 εν γένει, βλ. Μαρία Οικονόμου, «Die amimetische Welt-Raum-Odyssee oder wie Stanley Kubrick lernt, das Vakuum zu lieben», στο: Jan Siebert (επιμ.), *Zwischen-Bilanz – Festschrift für Joachim Paech* (CD-ROM), Κωνσταντία 2001.

<sup>412</sup> Άξια αναφοράς είναι, σ' αυτό το σημείο, η υπόθεση ορισμένων κριτικών ότι η αρχική σκηνή των πρωτόγονων συνιστά συνέχεια της ατομικής καταστροφής, η οποία είχε ήδη λάβει χώρα, τέσσερα χρόνια πρωτύτερα, στην άλλη ταινία του Kubrick *Dr. Strangelove*. Με δύο λόγια, η εμβρυακή ανθρωπότητα του 2001 θα μπορούσε να είναι αυτή, η οποία έπεται μιας αποκαλυπτικής πυρηνικής καταστροφής. Χωρίς να αποκλείεται διόλου μια τέτοια ερμηνεία, η οποία, μεταξύ άλλων, υπογραμμίζει και την αυτοαναφορικότητα του Kubrick, οφείλει να τονιστεί εδώ ότι τέτοιοι είδους ερμηνευτικές δοκιμές απηχούν ιδιαίτερος την κρίσιμη πολιτική κατάσταση της εποχής. Πρβλ. «[...] άλλωστε δεν αποτελούσε κοινός τόπος κατά την περίοδο του ψυχρού πολέμου ότι μετά από μια πυρηνική καταστροφή οι μάχες θα γίνονται με πέτρες και με ρόπαλα; Και δεν ονειρευόνταν οι στρατιωτικοί του πολέμου στο Βιετνάμ να το καταστρέψουν ολοσχερώς βυθίζοντάς το στην προϊστορική εποχή;». Βλ. τη

προϊστορικό παρελθόν: πιθηκάνθρωποι, εκτεθειμένοι στη χρεία και στους κινδύνους ενός άνυδρου τοπίου, περιφέρουν απλώς την ύπαρξη τους παρατηρώντας με ένταση τον ουρανό (σημάδι μιας λανθάνουσας πνευματικής εγρήγορσης) ή διάγουν με αγωνία και με υπεροξυμένες αισθήσεις τις νύχτες. Πρόκειται φανερά για την εποχή του πρωτόγονου ατομικισμού και των βίαιων ορμέφυτων, όταν δεν έχει ακόμη ανακαλυφθεί η αυτοτέλεια του εαυτού ούτε έχει γίνει κατανοητή η ικανότητα ανθρώπινης δράσης στον κόσμο· για εκείνο το στάδιο, στο οποίο απουσιάζουν οι σκοποί, η σχέση με τα αντικείμενα, τα νοικοκυρεμένα σχήματα έλλογης πειθαρχίας, όταν η ένωση με τον κόσμο δεν έχει ακόμη διαταραχθεί. Ωστόσο, η μεταστροφή πρόκειται σύντομα να έλθει καθώς εδώ λαμβάνει χώρα μια επανάσταση που τροποποιεί το «γενετικό κώδικα» του βιολογικού προγόνου και σηματοδοτεί το πέρασμα στο στάδιο ενός *homo sapiens*.

Τη θριαμβευτική αυτή στιγμή της ιστορίας της ανθρωπότητας, η οποία ταυτίζεται με την αφύπνιση της συνείδησης του «πρώτου ανθρώπου», απεικονίζει ο Kubrick ως προϊόν έξωθεν δωρεάς. Η απροσδόκητη δηλαδή παρουσία ενός μονόλιθου είναι εκείνη που ξυπνά την ανθρώπινη αντίληψη και μυεί στη γνώση. Το αινιγματικό αντικείμενο συνιστά για τα φοβισμένα ανθρωποειδή αποκαλυπτική εμπειρία και οι συνέπειες της επαφής με αυτό δε θα αργήσουν να γίνουν εμφανείς, όταν κάποιος πιθηκάνθρωπος, εν είδει κυρίως παιχνιδιού, αποσπάσει από το σκελετό ενός εν αποσυνθέσει ζώου ένα οστό και ανακαλύψει έτσι το πρώτο «αντικείμενο», το πρώτο «εργαλείο». Μέσω του οποίου, ακολουθώς, θα καταθέσει και τις πρώτες του «πολιτιστικές επιδόσεις»: το κόκαλο γίνεται εργαλείο δολοφονίας και εξοπλισμός στον πρώτο πόλεμο. Άξιος αναφοράς, πάντως, παραμένει εδώ ο πυκνός αλλά και ο ειρωνικός τρόπος, με τον οποίο ο σκηνοθέτης εικονογραφεί τη νεοαποκτηθείσα γνώση απηχώντας θεμελιώδεις τόπους της ιστορίας των ιδεών. Η σκηνή, με άλλα λόγια, υποκρύπτει πολλά στρώματα και παραπέμπει, καταρχάς, στη χριστιανική μυθολογία κατά διπλό τρόπο: η γένεση του ανθρώπινου πνεύματος από το πλευρό του νεκρού ζώου αντιστοιχεί στη γένεση «του θήλεος από τό όστουν του Ἄδάμ», αλλά, σε ένα βήμα πιο πέρα, ο τρόπος παρουσίασης απηχεί την «αδελφοκτόνο» ιστορία του Κάιν. Επιπλέον, η σκηνή διυλίζει μια διαδεδομένη θεωρία γένεσης του πολιτισμού αλλά και του πολέμου, βάσει της οποίας η δημιουργία απορρέει από την έμφυτη διάθεση του ανθρώπου να παίζει – ο πιθηκόμορφος *homo ludens* ανακαλύπτει παίζοντας το πρώτο αντικείμενο.<sup>413</sup> Η σκηνή συνδέει –τέλος– διακριτικά την απεικόνιση της οριακής

---

σχετική συζήτηση στο Georg Seeblen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, Arte Edition, Μάρμπουργκ 1999, σ. 160.

<sup>413</sup> Αναφερόμαστε, ασφαλώς, στη γνωστή θεωρία του Johan Huizinga *Ο Άνθρωπος και το παιχνίδι*, ο οποίος, αφού έθεσε τα βασικά χαρακτηριστικά του παιχνιδιού, λόγου χάρη, την ελευθερία από ανάγκες και εξωτερικούς σκοπούς, τον ιδιότυπο χαρακτήρα των κανόνων, τον περιορισμένο χώρο και ούτω καθεξής, εξήγησε πολλές πολιτισμικές μορφές –από το δίκαιο, τη φιλοσοφία ως και την ποίηση– ως εκδηλώσεις της έμφυτης ορμής προς το παιχνίδι. Εξάλλου, υποστήριξε ότι η τεχνολογία και το παιχνίδι έχουν κοινές ρίζες και έκανε λόγο για παιγνιώδη εφαρμογή της θεωρητικής γνώσης. Βλ. Johan Huizinga, *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo Ludens)*, μτφρ. Σ. Ροζάνης, Γ. Λυκιαρδόπουλος, Γνώση (Φιλοσοφική και Πολιτική Βιβλιοθήκη), Αθήνα 1989. Επίσης, για μια κριτική της θεωρίας του Huizinga, βλ.

αυτής εμπειρίας με καλλιτεχνικά επιτεύγματα, τα οποία θεματοποιούν έναν νέο τύπο ανθρώπου. Ο τρόπος δηλαδή που ο πρωτόγονος αγγίζει το μονόλιθο, την πηγή κάθε αρχής, παραπέμπει διακριτικά στην αναγεννησιακή τοιχογραφία της *Δημιουργίας του Αδάμ* του Michelangelo. (Ας υποδείξουμε, σ' αυτό το σημείο, παρεκβατικά και μέσα από την προοπτική του τέλους της ταινίας ότι η ίδια σκηνή θα επαναληφθεί εύληπτα, λίγο πριν τη μετάλλαξη του κοσμοναύτη Bowman σε νέο εξελιγμένο είδος.)

Πώς όμως θα πρέπει να αντιληφθούμε τη σημασία του μονόλιθου, ο οποίος διασφαλίζει το πέρασμα προς μια νέα πνευματική κατάσταση; Δεν παραμένει, αλήθεια, η «μονολιθική» απάντηση που δόθηκε κατά καιρούς και η οποία ξεκινούσε από τη μυθιστορηματική αφετηρία της *Οδύσσειας του Διαστήματος*, την ιστορία του Arthur C. Clarke,<sup>414</sup> η ταύτιση δηλαδή του αινιγματικού αντικειμένου με μια «ανώτερη εξωγήινη ευφυΐα», ιδιαίτερα περιοριστική; Ή δεν είναι ομοίως περιοριστική η αποδοχή και μόνο ότι ο μονόλιθος λειτουργεί ως θεματοφύλακας ενός κοσμικού μυστηρίου, μιας συλλογικής γνώσης και ότι η παρουσία του, σε νευραλγικά σημεία του έργου, εκκινεί το πέρασμα προς συνθετότερες μορφές ευφυΐας; Καταρχάς, θα μπορούσαμε να αποδεχτούμε ότι η μαύρη επιφάνεια του μονόλιθου διανοίγει παραδόξως δύο διαστάσεις. Σε αυτή δηλαδή διασταυρώνονται πολλές ερμηνευτικές υποθέσεις που, ταυτόχρονα, αναχαιτίζονται αποτελεσματικά. Ο μονόλιθος δεν αποκωδικοποιείται, ταυτόχρονα, όμως δε διαψεύδει και τίποτα, δεν επιβάλλει όρους ή περιορισμούς και τα μηνύματα που αποστέλλει είναι πρόσφορα προς ποικίλες ερμηνείες. Από αυτήν την άποψη, αποτελεί ένα είδος «μπαλαντέρ» (Mark Martel), είναι ο χώρος που προβάλλεται ο «Δαρβινισμός και ο Πλατωνισμός, ο ντετερμινισμός και η ελευθερία», αυτό που ο άνθρωπος αδυνατεί να συλλάβει (Margaret Stackhouse) ή –ακόμη– και το μαύρο τετράγωνο του Kasimir Malewitsch (Kay Kirchmannn).<sup>415</sup> Ένα νέο, ωστόσο, εξηγητικό υπόβαθρο για το μονόλιθο μου

---

Christoph Hubig, «Technologische Kultur» στο: *Leipziger Schriften zur Philosophie* 3, Universität Leipzig 1997, ιδιαίτερα σ. 49-70.

<sup>414</sup> Προς άρση της συνήθους παρεξήγησης: ενώ σημείο αφετηρίας για την κινηματογραφική σύνθεση αποτέλεσε η μόλις δεκασέλιδη ιστορία *The Sentinel* του Arthur C. Clarke (1948), η ομώνυμη μυθιστορηματική εκδοχή προέκυψε παράλληλα προς τα γυρίσματα της ταινίας και μέσα από τη στενή συνεργασία σκηνοθέτη-συγγραφέα κατά την περίοδο 1964-1966. Αυτό σημαίνει ασφαλώς ότι δεν υιοθετείται εξ αρχής μια λογοτεχνική πλοκή, αλλά ότι, αντίθετα, από την αρχή προσαρμόζεται το υλικό στις απαιτήσεις και στις δυνατότητες ενός οπτικοακουστικού κώδικα. Εξάλλου, ο σκηνοθέτης διαφοροποιεί τη δημιουργία του σύροντας μian άλλη διαχωριστική γραμμή: όχι μόνο δηλαδή δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα μυθικά θέματα του ταξιδιού και της μεταμόρφωσης και αλλάζει τον αρχικό τίτλο *Journey beyond the Stars* με τον οδυσσειακό, αλλά, κυρίως, προσκαλεί σε μian άλλη στάση πρόσληψης διαρρηγνύοντας τις συμβάσεις του αριστοτελικού κινηματογράφου: «καταργώντας κάθε αιτιοκρατική σύνδεση και παρουσιάζοντας ένα κινηματογραφικό θέμα σχεδόν ερήμην της γλωσσικής εμπειρίας» Βλ. Nelson, *ό.π.*, σ. 142). Για το διάλογο των δύο δημιουργών, βλ. Joseph Gelmis, *The Film Director as Superstar*, Doubleday and Company, Νέα Υόρκη 1970.

<sup>415</sup> Ενώ στο μυθιστόρημα του Clarke ο μονόλιθος συναιρεί αρκετές λειτουργίες (είναι, λόγου χάρη, εξωγήινο προϊόν, μηχανή γνώσης και διδασκαλίας ή ακόμη και πύλη προς έναν άλλο κόσμο), στην κινηματογραφική δημιουργία αποσιωπείται η πραγματική του υπόσταση. Ακόμη και η αρχική πρόθεση του σκηνοθέτη και του συγγραφέα να τον θέσουν «διδασκτικά»,

φαίνεται πως προκύπτει από το πλαίσιο προβληματισμού του Kubrick για τον ανορθολογισμό και την επιστημονικότητα, από το ιδεολογικό δίπολο για το οποίο έγινε ήδη λόγος. Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη μας ότι και ο πρώτος διηγηματικός κύκλος, η απεικόνιση της παιδικής ηλικίας της ανθρωπότητας, τρέφεται ομοίως από το αντιθετικό ζεύγος Μύθου-Λόγου (και αρκεί γι' αυτό να παρατηρήσουμε τον τρόπο που ο σκηνοθέτης συνυφαίνει τη βιβλική δημιουργία με τη δαρβινική θεωρία), τότε πιθανώς να είναι δυνατό να ερμηνεύσουμε υπό αυτό το πρίσμα το «σημείο» του μονόλιθου. Με άλλα λόγια, μέσω ενός μεταφυσικού «αναφερόμενου» (referent) είναι δυνατό να ταυτιστεί με το Θείο<sup>416</sup>, με την εξήγηση του Κόσμου *έξω* από τα όρια της ανθρώπινης εμπειρίας ή ακόμη και να εκληφθεί ως εκδοχή του Δέντρου της Γνώσης που αίρει την ανθρώπινη αθωότητα διανοίγοντας τις πύλες στον ιστορικό χρόνο. Μέσω ενός επιστημονικού «αναφερόμενου» πάλι είναι δυνατό να συνδεθεί ο μονόλιθος με τη γνώση και το διαφωτισμό, με την ερμηνεία *μέσα* από τα ίδια τα υποκείμενα και τους φυσικούς νόμους. Έτσι, πολλαπλώς, λόγου χάρη, παρατηρήθηκε πως η τέλεια γεωμετρία του υποβάλλει την ιδέα σχεδίασης και αποτελεί τεκμήριο ότι ο κόσμος είναι δυνατόν να σχηματοποιηθεί.<sup>417</sup> Συνεκτιμώντας λοιπόν την γενικότερη αντίθεση, την οποία ο Kubrick αδιαλείπτως και καθ' όλα δεξιοτεχνικά απηχεί, είναι δυνατό να ερμηνεύσουμε το σημαίνον του μονόλιθου ως εκείνη την επιφάνεια όπου διασταυρώνονται τα δύο σημαινόμενα του Μύθου (ή μεταφυσικής) και του Λόγου.

---

χρησιμοποιώντας τον δηλαδή ως οθόνη πάνω στην οποία θα προβάλλονταν εικόνες από την αρχέγονη εκείνη ανθρωπογεωγραφία, εγκαταλείφθηκε σύντομα διότι περιόριζε το αιγιματικό αντικείμενο σε μία γελοία διδακτική λειτουργία («Εν τέλει αποφάσισα ότι να απεικονίσω τον μονόλιθο με έναν τέτοιο έκδηλο τρόπο, θα διέτρεχε τον κίνδυνο να τον κάνουν να φαίνεται σαν μια προηγμένη τηλεοπτική εκπαιδευτική συσκευή», παρατίθεται στο Arthur Clarke's Diary, στην τοποθεσία [www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0073.html](http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0073.html)). Ενδιαφέρουσα, άλλωστε, είναι η ερμηνεία που προτείνει η Kay Kirchmannn, η οποία συσχετίζει το μονόλιθο με το «μαύρο τετράγωνο» του Kasimir Malewitsch, αυτό που ο ζωγράφος χαρακτήρισε ως «τη γυμνή, ακορναριζάριστη εικόνα του καιρού του, τη μηδενική μορφή, τον οφθαλμό μιας νέας καταγωγής και δημιουργίας». Μέσα από αυτήν την οπτική, ο μονόλιθος παραπέμπει σε έναν (νέο) κόσμο τέχνης, ο οποίος ταυτίζεται με το αισθητικό πρόγραμμα του Malewitsch. Βλ. Kay Kirchmannn, *Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder*, Hitzeroth, Μάρμπουργκ 1993. Επίσης, για άλλες ερμηνείες του μονόλιθου, βλ. Alexander Walker, *Stanley Kubrick. Leben und Werk*, Henschel Verlag, Βιέννη 1999, ιδιαίτερα σ. 162-197.

<sup>416</sup> Πρβλ. και την πληροφορία του Kubrick ότι «η εμπλοκή στη μεταφυσική είναι αναπόφευκτη διότι όλες οι βασικές ιδιότητες που αποδίδουμε σε μία «εξωγήινη» νοημοσύνη είναι τα χαρακτηριστικά του Θεού» και αλλού: «η έννοια του Θεού βρίσκεται στην καρδιά της ταινίας», βλ. Gelmis, *ό.π.*, σ. 9.

<sup>417</sup> Ενδιαφέρον, άλλωστε, παρουσιάζει στο σύνολο του έργου η χρήση του τετραγώνου ή του κύκλου. Ο κύκλος εμφανίζεται σπάνια και, πάντως, σε εκείνα τα σημεία, στα οποία θα ήταν δυνατό να γίνει λόγος για οπισθοχώρηση ή καταστροφή της λογικής, ενώ αντίθετα κυριαρχεί το σχήμα του τετραγώνου. Σύμφωνα με την Kirchmannn η έννοια του τετραγώνου εκφράζεται επίσης με τον αριθμό τέσσερα. Πρβλ. «Η ταινία έχει τέσσερα επεισόδια, τέσσερις ήρωες (πιθηκάνθρωπος, επιστήμονας, μηχανή, αστροναύτης), από την πρώτη εμφάνιση του μονόλιθου έχουν παρέλθει τέσσερα εκατομμύρια χρόνια, αλλά και τέσσερις συνθέτες μουσικής». Βλ. Kirchmannn, *ό.π.*, σ. 118.



Πάντως, τη σπουδαιότητα της ανακάλυψης, στην οποία ενοικούν σπέρματα της σοφίας του *homo faber*, θα αντιληφθεί ο θεατής στο αμέσως επόμενο και ίσως διασημότερο μοντάζ της ιστορίας του κινηματογράφου, όταν δηλαδή ο πρωτόγονος εφευρέτης, σε μια έκρηξη θριάμβου, εκσφενδονίσει το «κόκαλο-εργαλείο» στον αέρα αναγνωρίζοντας τη σημασία της νέας γνώσης. Στην εικόνα αυτή θα συναρμοστεί η εικόνα ενός διαστημικού λεωφορείου, το οποίο στροβιλίζεται στην κοσμική άβυσσο, με άλλα λόγια, θα πραγματοποιηθεί ένας αιφνίδιος διασκελισμός από το προ-πολιτισμικό προς την υψηλή τεχνολογία. Ασφαλώς, η ανορθόδοξη αυτή «συμπίεση» χρόνου δεν είναι τυχαία καθώς μέσω αυτής της συρραφής συμπύσσεται αφενός ο μακροχρόνος δισεκατομμυρίων ετών και καθίσταται φανερή η σημασία της πρωτόγονης ανακάλυψης και ο τρόπος που εκείνη πυροδότησε την αρχή μιας εξελικτικής πορείας (άλλωστε, η μουσική του Richard Strauß από το *Also sprach Zarathustra*, η σύνδεση δηλαδή με τον νιτσεικό Υπεράνθρωπο, ενισχύει το παραπάνω). Ανάμεσα λοιπόν στις δύο εικόνες εδρεύουν *in absentia* σημαντικές φάσεις της ανθρώπινης εξέλιξης και αποσιωπούνται, διότι εξυπακούονται λόγω της «περιληπτικότητας» του Kubrick, τα άλματα που στο μεταξύ διανύθηκαν. Αφετέρου, οι τεχνολογικές κατασκευές του 2001 –δορυφόροι, κομπιούτερ, διαστημόπλοια αλλά και στυλό– θα παραπέμπουν εφεξής διά σχήματος στο πρώτο εκείνο εργαλείο και θα υπενθυμίζουν τη διαρκή παρουσία της αρχέγονης κληρονομιάς στο διάστημα. Από αυτή την άποψη, η εικόνα του διαστημικού σταθμού<sup>418</sup> που αιφνιδιάζει το θεατή, εθισμένο έως τώρα στην πρωτόγονη ανθρωπογεωγραφία, ανάγεται σε έμβλημα ενός νέου πολιτισμού, ο οποίος κυριολεκτικά μεσουρανάει χωρίς να κρύβει τη βεβαιότητα της ηγεμονίας του.

3). Η πολυπλοκότητα του Kubrick έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι οι δύο κόσμοι είναι εξαιρετικά μελετημένοι στην οικονομία τους και συστήνονται ως δίδυμα θέματα. Γεγονότα μεταφέρονται αυτοφυώς από το χρόνο και το χώρο του πρωτόγονου παρελθόντος και επαναλαμβάνονται στο τεχνολογικό παρόν και ο προϊστορικός χρόνος, αν και απών, περιβάλλει τον νέο, του χαρίζει την ανάσα και το σφυγμό του. Η σύνταξη του έργου λοιπόν δεν είναι παρατακτική αλλά κυκλική καθώς η μοντέρνα πραγματικότητα αναδεικνύει παλαιότερα βιώματα και φέρνει στο φως προγενέστερα υποστρώματα. Ας παρακολουθήσουμε ακριβέστερα τον τρόπο, με τον οποίο η πορεία της ανθρωπότητας προς μια εντελέστερη εξέλιξη οργανώνεται έτσι, ώστε να επιδεικνύει συγγένειες προς το ατελές εξελικτικό στάδιο της.

Η υποθήκη της νήπιας ανθρωπότητας κορυφώνεται, όπως είδαμε, σε μια καινοφανή τεχνολογία, η οποία αφού έχει ανακαλύψει το πεπερασμένο του οικουμενικού τοπικισμού, διεισδύει στο αφιλόξενο σύμπαν προς αναζήτηση νέων κόσμων και γνώσης. Και, έτσι, πάνω σε «εκσυγχρονισμένα κόκαλα» ταξιδεύουν τώρα οι απόγονοι, πάνω σε διαστημικές μηχανές, τις οποίες ο Kubrick αφήνει να

---

<sup>418</sup> Ας υπενθυμιστεί εδώ ότι τα ειδικά εφέ της ταινίας (συνολικά παραπάνω από 200) υποστηρίχθηκαν και επιστημονικά. Έτσι, ο διαστημικός σταθμός υλοποιήθηκε από την εταιρεία κατασκευής αεροπλάνων Vickers-Armstrong, ζύγιζε 38 τόνους και είχε 12 μέτρα ύψος ενώ η κατασκευή του εσωτερικού του έγινε υπό την εποπτεία της NASA. Βλ. Sergio Toffeti, *Stanley Kubrick*, Guhl, Βερολίνο 1979.

λικνισθούν στους ήχους του βαλς του Johann Strauss *An der schönen blauen Donau*. Ωστόσο, όσο περισσότερο διαρκεί το κοσμικό μπαλέτο άλλο τόσο απλώνεται διαβρωτικά η ειρωνεία και υπονομεύει την τεχνολογική ευφορία. Και τούτο όχι μόνο επειδή η γιγαντιαία ρόδα του διαστημικού σταθμού ανακαλεί συνειρμικά –και ασφαλώς σε αντιστοιχία προς τη μουσική συνοδεία– τη «βιεννέζικη *Wiener Prater* και την παρακμή της Μοναρχίας του Δούναβη κατά το τέλος του προηγούμενου αιώνα» διαχέοντας, έτσι, την προφητεία ενός τέλους. Η ειρωνεία καθίσταται, προπαντός, φανερή όταν, εν συνεχεία, ο Kubrick γελοιοποιεί την ευφορία της μοντέρνας ανθρωπότητας, η οποία προπαγανδίζει στο κοσμικό σκοτάδι τη λογική του μονοπωλίου και του οικονομικού δαρβινισμού: τα διαστημικά καταλύματα *Hilton*, τις κατασκευές της *PanAm*, τα οπτικοακουστικά συστήματα της *Bell Systems* ή τις δορυφορικές εκπομπές του *BBC 12*· η οποία ακόμη και μέσα σε έναν «τεχνολογικό Λεβιάθαν» επιμένει στο πνεύμα της ανάλυσης και παραμένει ουσιαστικά στενόμυαλη κλείνοντας τα μάτια μπρος στο κοσμικό θαύμα (επισημαίνουμε, σε αυτό το σημείο, και την ψυχολογική διάσταση του λευκού χρώματος της τεχνολογίας σε αντίθεση προς το μαύρο του σύμπαντος, ως είδους υποσυνειδήτου που ελέγχει τη λογική διάταξη της συνείδησης). Κοντολογίς, η ειρωνεία του Kubrick, η οποία υφέρπει μέχρι και το τέλος του τρίτου μέρους, επιθυμεί να αρθρώσει τον αμφιλεγόμενο χαρακτήρα του 21<sup>ου</sup> αιώνα, να δείξει δηλαδή πως ο πεφωτισμένος άνθρωπος, ενώ επικαλείται μια ορθολογιστική στάση, είναι ψευδεπίγραφα σοφός και παρά την επιστημοσύνη και τεχνολογική αρτίωση κινείται με πρωτόγονη αδεξιότητα. Από αυτήν την άποψη, η ανθρωπότητα του 2001 φαίνεται να υπόκειται στο παράδοξο μιας ανάστροφης πορείας, από τη λογική πάλι πίσω στο άλογο. Ως προς αυτό εργάζονται τα εξής:

α. *Αφανισμός του προσώπου*. Το δεύτερο μέρος της κινηματογραφικής σύνθεσης εκτυλίσσεται σε υπεργίγιο χώρο και η δράση του θα μπορούσε να συνοψισθεί στο εξής: Ο Dr. Heywood Floyd (William Sylvester), ο οποίος λαμβάνει τη διάσταση συμβόλου και καθολικεύεται σε εκπρόσωπο της πραγματικότητας του 2001, ταξιδεύει με το διαστημόπλοιο *Aries* προς τη σελήνη για να εξετάσει ένα μυστηριώδη μονόλιθο που ανακαλύφθηκε εκεί (οπότε και πραγματώνεται η σύνδεση προς το πρώτο μέρος). Καθ' οδόν λοιπόν περνά από ένα διαστημικό σταθμό που αιωρείται εν μέσω γης και σελήνης –πρόκειται για την εικόνα που πρωταντικρίζει ο θεατής μετά την ανακάλυψη του πρωτόγονου–, το εσωτερικό του οποίου απηχεί έκδηλα τις συνισταμένες του χώρου της μοντέρνας πραγματικότητας και καθίσταται αγωγός της κυρίαρχης τάσης της. Η ασηπτική λευκότητα, ο μινιμαλισμός, το ηλεκτρονικό δίκτυο με τις οθόνες αποτελούν στιγμιότυπα μιας εποχής που ζει σε οργιώδη ένταση του Λόγου και που ανατριχιαστικά ανακαλεί εικόνες που κατέγραψε ο Fredric Jameson κατά την περιγραφή της δικής μας μεταμοντέρνας συνθήκης.<sup>419</sup> Πρόκειται για έναν πολιτισμό, ο οποίος δε διατρανώνει απλώς τη λογική ως τη μόνη αλήθεια, στο βωμό της οποίας θυσιάζει την ύπαρξη του «Άλλου» ή του διαφορετικού, αλλά καταδεικνύει ομοίως μιαν αλλαγή παραδείγματος στην επιστήμη και το πέρασμα από τη νευτώνεια μηχανική σε έναν ηλεκτρονικό χαρακτήρα τεχνολογίας που είναι δυνατό να περιγραφεί με τους όρους

---

<sup>419</sup> Fredric Jameson, *Το Μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Βάρσος, Νεφέλη, Αθήνα 1999.

ενός Paul Virilio ή ενός Marshal McLuhan.<sup>420</sup> Σε αυτή την πραγματικότητα λοιπόν άνθρωπος και μηχανή επηρεάζονται αμοιβαία, ο άνθρωπος «μηχανοποιείται» και η μηχανή «ανθρωποποιείται» (λ.χ. ο «εξανθρωπισμός» του μηχανικού HAL). Και για να μείνουμε προς το παρόν μόνο στο πρώτο, το περιβάλλον «χρωματίζει» το υποκείμενο και αφήνει να επικαθίσουν πάνω του δείγματα μηχανής. Ανεξαιρέτως, όλοι οι «άνθρωποι» του 2001, από τον Dr. Floyd έως και τους κοσμοναύτες Poole και Bowman του τρίτου μέρους, δε διαθέτουν ατομικά χαρακτηριστικά και ισοπεδώνονται εκμηδενιστικά μέσα από την ομοιομορφία μιας στολής ενσαρκώνοντας σχεδόν τον «πολιτισμό του simulacrum» – αντίγραφα, τα πρωτότυπα των οποίων έχουν χαθεί δηλώνοντας, ασφαλώς, με την απώλεια της ιδιαίτερης φυσιογνωμίας την αποδυνάμωση της μονάδας-κέντρου.<sup>421</sup> Πρόκειται για ανδρείκελα χωρίς ίχνος εσωτερικού κόσμου, τα οποία δεν επιδέχονται τις φόρμουλες μιας τρέχουσας χαρακτηρολογίας ή δεν συνιστούν αντικείμενα ψυχολογικής διερεύνησης. Ο Kubrick, εν ολίγοις, δεν αναπαριστά απλώς στο 2001 μια αλλοτρίωση ή μια κρίση σε οντολογικό επίπεδο, αλλά το ίδιο το τέλος της ανθρώπινης συνείδησης, την απώλεια του εσωτερικού κόσμου, τον αφανισμό του Εαυτού.

β. *Αφανισμός της γλώσσας*. Σε απόλυτη αντιστοιχία προς την παντομίμα των ανθρώπινων σχέσεων τοποθετεί ο Kubrick μια φατική γλώσσα, η οποία αδυνατεί να αρθρώσει «λόγο» και καταμαρτυρά το στάδιο αποσύνθεσης και παρακμής της. Άλλοτε συμπυκνωμένη στις οθόνες των cockpit ή στα λογότυπα των εταιρειών άλλοτε πάλι ευγενική και απατηλή μάσκα στις πολιτικές και κοινωνικές λειτουργίες της, ένα απρόσωπο σύστημα σημειωτικών συνδυασμών χωρίς επικοινωνιακή αξία. Εξάλλου, αυτό μαρτυρά και ο πρώτος διάλογος ανάμεσα στο Floyd και την ομάδα των σοβιετικών επιστημόνων, ένα λόγο δηλαδή μαθηματικό που ανακαλεί μάλλον στη μνήμη τα νοήματα των πρωτόγονων, ένα λόγο, ο οποίος συνωμοτεί σε μιαν άθλια πολιτική και ναυαγεί σε ρητορικά σχήματα που συγκαλύπτουν ψυχροπολεμικές στάσεις. «Εμφανέστατα και στην εποχή του διαστήματος, όπως και στην προϊστορική στέπα, δεν απουσιάζουν οι έριδες, εδώ, παραδείγματος χάρη, οι αποικιοκρατικές των Αμερικανών και Σοβιετικών», παρατηρεί ο Nelson.<sup>422</sup> Αλλά, εάν η γλώσσα του 2001 μοιάζει πρωτόγονη, είναι γιατί επιμένει στη νευτώνεια αυτονομία της, στις κλασικές κατηγορίες της, γιατί παρασύρεται διαρκώς από την ψευδαισθηση ότι ο τρόπος που προσδιορίζει την πραγματικότητα μπορεί να ανταποκριθεί και στο ατελείωτο του σύμπαντος. Και ασφαλώς η ειρωνεία του Kubrick δεν παραμελεί διόλου να το υπογραμμίσει βάζοντας, για παράδειγμα, τον Floyd να ισχυρίζεται ότι ταξιδεύει προς τα επάνω, προς τον κρατήρα Clavius, τους σοβιετικούς Smyslow (Leonard Rossiter) και Elena (Margaret Tyzack) προς τα κάτω, προς τη γη ή τον άντρα της σοβιετικής Irina να εργάζεται κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας, στον υποβρύχιο σταθμό ερευνών της Ostsee. Διά γλώσσας λοιπόν καταδεικνύεται η πνευματική φτώχεια, αποκαλύπτεται το πεπερασμένο του μοντέρνου ανθρώπου, ο οποίος αδυνατεί να κατανοήσει τις εξαισιες εμπειρίες τόπου ή να αντικρίσει σε αυτές ένα κίνητρο γνώσης. Βεβαίως, η συρρίκνωση της γλώσσας

<sup>420</sup> Paul Virilio, *Fluchtgeschwindigkeit*, Hanser, Μόναχο 1993.

<sup>421</sup> Βλ. Jean Baudrillard, *The Perfect Crime*, Verso, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, 1996.

<sup>422</sup> Nelson, *ό.π.*, σ. 152.

–κι αυτό ας το υπονοήσουμε απλώς εδώ– δεν είναι τυχαία, εφόσον στη θέση της θέτει ο Kubrick την παντοδυναμία της όρασης και πριμοδοτεί τη μεταφορά σημασίας διά του εικονικού και όχι διά του λεκτικού στοιχείου.<sup>423</sup>

Το «δράμα» της μοντέρνας ανθρωπότητας και του πολιτισμού της γίνεται αντιληπτό στην σκηνή της τελικής πτήσης του Dr. Haywood Floyd, η οποία δεν αποκαλύπτει απλώς μια διαφορετική εμπειρία χώρου –την έλλειψη βαρύτητας– αλλά τεκμηριώνει κυρίως αυτό που η «γλώσσα» υπαινίχθηκε: ότι ο μοντέρνος άνθρωπος αδυνατεί να αφομοιώσει τα διδάγματα χρόνου και χώρου ή τα «μαθήματα σχετικότητας», με τα οποία τον πολιορκεί το σύμπαν. Παρά την «ουρανογνωσία» της παραμένει η ανθρωπότητα του 2001 ματαιόσπουδη χωρίς την ελάχιστη έκπληξη ή εγρήγορση απέναντι στο σύμπαν. Αρκεί να παρατηρήσει κανείς το μοντέρνο Dr. Floyd, ο οποίος κοιμάται αγνοώντας σκανδαλιστικά το μεγαλείο του σύμπαντος και τη θέα του γαλάζιου πλανήτη (παρεμπιπτόντως, σε κατάσταση «υπνοβασίας» διάγουν όλοι ανεξαιρέτως οι ταξιδιώτες του 2001). Και ο οποίος για να νανουρίσει την πλήξη του «τηλεφωνεί» πρώτα στην κόρη του δίνοντας ένα ακόμη δείγμα «της τραγωδίας του εσωτερικού κόσμου». <sup>424</sup> Διότι επικοινωνώντας μαζί της μέσω ενός εικονοτηλεφώνου και, αφού απορρίπτει τη γενέθλια ευχή της <sup>425</sup> για ένα ακόμη τηλεφώνο (για ένα ακόμη *ομιλούν κόκαλο* όπως έγραψε ο Nelson) διότι «από αυτά έχει πολλά», επικυρώνει μια ακόμη φευγαλέα και αποσυγχρονισμένη ανθρώπινη σχέση (ο πειρασμός ασφαλώς να θυμηθούμε το Virilio και την παρουσία-απουσία των τηλετεχνολογιών είναι μεγάλος). <sup>426</sup> Όμως η ειρωνεία του Kubrick δεν εικονοποιεί μόνο μια «μοντέρνα συνείδηση» ασυγκρότητη και μοναχική, ανίκανη επικοινωνίας με τα πράγματα, με το παρελθόν, με τον «Άλλο». Εκφυλίζει, προπαντός, το ταξίδι σε εκδοχή του μοντέρνου τουρισμού. Διότι πώς μπορεί να παραβλέψει κανείς τη σάτιρα του σκηνοθέτη στο φεγγάρι, όταν ο σοφός επιστήμονας αποθανατίζεται πλάι στο μονόλιθο σε μια φωτογραφία-souvenir;

---

<sup>423</sup> Προκειμένου ο Kubrick να αναγάγει το φιλμ σε μουσική και οπτική εμπειρία αφαίρεσε το σχόλιο και τον πρόλογο και συρρίκνωσε ιδιαίτερος το διάλογο έτσι μόλις 40 από τα 141 λεπτά του χρόνου αφήγησης της ταινίας μεταφέρονται διά της γλώσσας αλλά και αυτά ακόμη είναι κενά συναισθημάτων και ιδιαίτερα λακωνικά.

<sup>424</sup> Βλ. Nelson, *ό.π.*, σ. 163.

<sup>425</sup> Ένα ανάλογο επεισόδιο επαναλαμβάνεται, άλλωστε, και στο τρίτο μέρος της ταινίας, όταν ο κοσμοναύτης Poole, με αφορμή την επέτειο γενεθλίων του, λαμβάνει ομοίως διά οθόνης ένα συγχαρητήριο μήνυμα από τους «γήινους» γονείς του. Η αντίδρασή του, ιδιαίτερα ψυχρή, παραπέμπει ομοίως στην πνευματική τυφλότητα και φτώχεια (πρβλ. επίσης τη συμβολική χρήση των γυαλιών που φορά). Η κινηματογραφική δημιουργία βρίσκεται λοιπόν από το μοτίβο της γένεσης: της έναρξης της ανθρωπότητας, του ηλεκτρονικού υπολογιστή, της επετείου γενεθλίων της κόρης του Dr. Floyd και του αστροναύτη, της γέννησης –τέλος– του νέου είδους, η οποία συμπύκνει και με τη γέννηση της νέας χιλιετίας.

<sup>426</sup> Πρβλ. την έννοια της τηλετεχνολογίας του Virilio: «οι τηλετεχνολογίες σκοτώνουν τον πραγματικό χρόνο, απομονώνουν το *hic et nunc* προς όφελος ενός άλλου τόπου, ο οποίος δεν ταυτίζεται με το συγκεκριμένο παρόν αλλά συνδέεται με μια διακριτική τηλεπαρουσία». Βλ. Virilio, *ό.π.*, σ. 21.

ΜΥΘΟΣ ΩΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑ.– Σ' αυτό το σημείο, ωστόσο, ήλθε η ώρα να θέσουμε τη νόμιμη, για το αντικείμενο της εργασίας μας, ερώτηση για τον τρόπο εκφοράς του οδυσσειακού μύθου στο 2001, ο οποίος στο εξής θα αναδυθεί με ιδιάζοντα και περίτεχνο τρόπο. Ήδη ο τίτλος της ταινίας *Η Οδύσσεια του Διαστήματος* συνιστά έναν πρώτο καθοδηγητικό σηματοδότη, ο οποίος εγκαινιάζει και προγραμματίζει, θα έλεγε κανείς, την πρόσληψη. Επισημαίνουμε επιπλέον εδώ ότι ο τίτλος του πρωτότυπου *A Space Odyssey*, η «Οδύσσεια του χώρου», εξυπνοεί, πέραν της αφομοίωσης του οδυσσειακού μυθικού σχήματος, ότι η ταινία δομείται στην αντίθεση χρονικού-τοπικού, ότι ο κινηματογράφος του Kubrick εστιάζει ιδιαίτερω στο χώρο και εξορκίζει σ' αυτόν τη γραμμικότητα του χρόνου (ακολούθως, το έργο οφείλει να γίνει κατανοητό και ως σκέψη για το κινηματογράφο που ξεδιπλώνεται κύρια στο χώρο). Ωστόσο, γιατί ο Kubrick ενώ φαίνεται να δεξιώνεται το υλικό της *Οδύσσειας*, ενώ στον κινηματογραφικό τίτλο προγραμματικά υπαινίσσεται την εμπλοκή σε οδυσσειακά δάνεια αφήνει, στα δύο πρώτα μέρη της δημιουργίας του, το μύθο σχεδόν «ανεκδιήγητο»; Πού λανθάνει τελικώς το πλέγμα των οδυσσειακών σχέσεων; Ή ακόμη παρόλο που εμβολίζει συγκεκριμένα, όπως έχει υποστηριχθεί, στα δύο πρώτα μέρη της ταινίας οδυσσειακά μοτίβα, λόγου χάρη, στην αρχική σκηνή των πρωτόγονων νομάδων σκιαγραφείται υπαινικτικά ο τρωικός πόλεμος<sup>427</sup> ή στο φεγγάρι ηχεί εκκωφαντικά το τραγούδι των Σειρήνων, είναι δυνατόν ποτέ να υποστηριχθεί ότι αυτά τα ψήγματα αναλογίας προς τον οδυσσειακό μύθο καλούνται να επιτελέσουν κάποια λειτουργία; Ας πάρουμε, ωστόσο, τα πράγματα με τη σειρά. Καταρχάς, η πρόθεση του δημιουργού να υιοθετήσει το υλικό της *Οδύσσειας* και να το χρησιμοποιήσει ως μεταφορά έχει πράγματι αποκρυσταλλωθεί στην πλάγια οδό της συνέντευξης:

Το καλύτερο που θα μπορούσαμε να επινοήσουμε ήταν μια Οδύσσεια του διαστήματος, συγκρίσιμη –έως ένα τουλάχιστον σημείο– με την ομηρική. Μας φάνηκε ότι το άπειρον της θάλασσας υπήρξε για τους Έλληνες πλήρες μυστικών, γεμάτο από το απροσμέτρητο, όπως περίπου ο κοσμικός χώρος για τη δική μας τη γενιά· άλλωστε, και τα μακρινά νησιά, όπου έφταναν οι εξάισιοι ήρωες του Ομήρου, δεν ήταν λιγότερο απρόσιτα και απόμακρα από τους πλανήτες, στους οποίους σύντομα θα προσγειωθούν και οι δικοί μας κοσμοναύτες.<sup>428</sup>

Βάσει λοιπόν μιας αναλογίας δομημένης στο ταξίδι, σε αυτό το σύμβολο ενός μόνιμου πεδίου αναζήτησης, αποκτά ο κόσμος της διαστημικής τεχνολογίας του έτους 2001 τη βαθύτερη συσχέτισή του προς τον οδυσσειακό μύθο. Ανάλογα δηλαδή προς τις περιπέτειες του ήρωα και των εταίρων στην αγιαλίτιδα ζώνη διαγράφει η μοντέρνα ανθρωπότητα ταξίδια στην κοσμική, τα οποία, όπως κάποτε και τα οδυσσειακά, έχουν ερευνητικό χαρακτήρα. Ένας παραλληλισμός λοιπόν

---

<sup>427</sup> Πρβλ. «Η σεκάνς της Αυγής μπορεί να διαβαστεί ως η αρχή της *Οδύσσειας*, η κλιμακωτή μάχη της Τροίας. Δύο φυλές παλεύουν για τα δικαιώματα επί του νερού ώσπου οι θεοί δίνουν δικιο στη μία πλευρά». Στο: Martel, Mark: «Another Odyssey: Design and Meaning in 2001», από τη βάση δεδομένων: [www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0018html](http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0018html).

<sup>428</sup> Βλ. Seeblen, ό.π., σ. 180.

ανάμεσα στο οδυσσειακό ταξίδι και τους σύγχρονους ταξιδιώτες εκκινεί αρχικά τη χρήση του μύθου, ο οποίος καλείται τώρα να λειτουργήσει ως όρος σύγκρισης για την πρόσφατη περιπέτεια της ανθρωπότητας. Βεβαίως, η σχέση της ταξιδιωτικής αυτής ισοδυναμίας, ελεγμένης, μάλιστα, στο μακροσκοπικό επίπεδο του έργου, διολισθαίνει προς τη δημιουργία μεταφορικού νοήματος και σ' ένα ακόμη επίπεδο και, γι' αυτό, θα μπορούσε να γίνει λόγος για μεταφορά διπλού βαθμού. Το ταξίδι δηλαδή υπαινίσσεται και την περιπέτεια της ανθρωπότητας, την πνευματική της «Οδύσσεια», αφού κεντρικό θέμα παραμένει η ευφύια και η εξέλιξη της προς συνθετότερες μορφές.

Πάντως, εάν στους δύο πρώτους αφηγηματικούς κύκλους ο σκηνοθέτης αφομοιώνει τον οδυσσειακό μύθο μόνο σπερματικά και του αρνείται σημαίνοντα ρόλο, το οδυσσειακό υλικό αναδύεται στα δύο τελευταία μέρη του *2001* υλοποιώντας αυτό που ο τίτλος ως επίσημος προπομπός προανήγγειλε. Προτού εξεταστεί αυτό διεξοδικότερα συγκρατώ εδώ κάποιες παρατηρήσεις, εν είδει πορισμάτων, για τον ιδιότυπο χαρακτήρα της μυθικής πρόσληψης στον Kubrick: α). Ενώ στο εξής το υλικό της *Οδύσσειας* αφομοιώνεται, παραμένει παρά ταύτα θρυμματισμένο, ώστε ο παραδοσιακός μυθολογικός ειρμός να καθίσταται δυσανάγνωστος. Ο σκηνοθέτης εισάγει μυθικά εμβόλιμα, αλλά καταργεί την ανασύσταση του μυθολογικού σχήματος παρέχοντας απεριόριστα δικαιώματα στη φαντασία του δέκτη. Πρόκειται για έναν μύθο αποσπασματικό και κρυπτικό, ο οποίος απαιτεί μια «δια μικροσκοπίου» εξέταση και η ανίχνευση και αποκρυπτογράφηση του είναι δυσχερής (βρισκόμαστε εδώ ακόμη μια φορά έναντι ενός θεμελιώδους χαρακτηριστικού της μοντέρνας μυθικής πρόσληψης). β) Το έργο δεν αφομοιώνει μόνο τον οδυσσειακό μύθο σε επίπεδο περιεχομένου αλλά και σε επίπεδο μορφής, το οποίο σημαίνει ότι δεν θεματοποιείται μόνο ο μύθος αλλά αναδύεται και στην κειμενική επιφάνεια. γ) Η *Οδύσσεια*, ως γνωστόν, τουλάχιστον η ομηρική, δεν αποτελεί απλώς την περιγραφή ενός πολύπλακτου ταξιδιού ούτε εξαντλείται σε μια ιστορία περιπετειών, αλλά συνδέεται κυρίως με την επιστροφή. Εάν εμμείνουμε σε αυτό το τελευταίο, ιδιαίτερα με βλέμμα στραμμένο προς το τέταρτο μέρος της ταινίας, το οποίο προκρίνει αυτό το μοτίβο, οφείλουμε να θέσουμε το ερώτημα, εάν και σε ποιο βαθμό το *2001* αποτελεί την ιστορία ενός «επαναπατρισμού» ή ενός νόστου και, εάν ναι, πού θα πρέπει τελικώς να εντοπιστεί η αποξένωση, το «άλγος». Διότι, εάν στην *Οδύσσεια* ο νόστος καθυστερεί, επειδή η ύβρη του Οδυσσέα είναι υπόλογη, πού θα πρέπει να εντοπιστεί εδώ ο λόγος της παρέκκλισης; Αραγε στη διάλυση της ενότητας Ανθρώπου-Κόσμου, στην αποξένωση από τη Φύση;

ΚΥΚΛΩΠΕΙΑ.– Ότι ο οδυσσειακός μύθος που αρχικά λαθροβιώνει δεν αποτελεί τυχαία επινόηση θα φανεί σύντομα, όταν πλέον διεισδύσει σταδιακά και, προπαντός, ειρωνικά στην επιφάνεια. Και, κατ' αρχήν, ιδιαίτερα διακριτικά προσάγεται η φιγούρα του Οδυσσέα σύμφωνα με τη λογική μιας συστοιχίας προς τη μοντέρνα πραγματικότητα. Ο αλλοτινός ναύτης γίνεται εδώ ο κοσμοναύτης, ο οποίος φέρει το όνομα *Bowman* (*bow*, τόξο) και παραπέμπει, σημαίνει, θα λέγαμε, το μυθικό ήρωα, ο οποίος, μετά την επιστροφή στην Ιθάκη, αποκαθιστά τη βασιλική τάξη τεντώνοντας την κόρδα του τόξου του. Η ειρωνεία, ωστόσο, του Kubrick δε

δομείται μόνο πάνω σε αυτό το παιχνίδι ετυμολογιών υποκρύπτοντας μια σκωπτική ή σατιρική διάθεση. Η υπονομευτική τεχνική του έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι ενώ ο νέος Οδυσσεάς τελεί σε σχέση ονομαστικής αναλογίας προς το μυθικό ήρωα, εικονοποιείται αντίστροφα προς τον πολύτροπο. Με άλλα λόγια, όχι μόνο δε διαφοροποιείται ως φορέας ενός μυθικού προτύπου, αλλά παρουσιάζεται μέσα από την ισοπεδωτική αλλοτρίωση που διακρίνει όλες τις φιγούρες της μοντέρνας πραγματικότητας· είναι ένα ανδρείκελο χωρίς την αρετή της συντροφικότητας, χωρίς ηρωισμό, πανουργία και ευελιξία.

Το θέμα, άλλωστε, της αποπροσωποποίησης –και, ακολούθως, αντιηρωποίησης– οξύνεται και από άλλα τεχνάσματα καθώς ο σκηνοθέτης αποδυναμώνει επιπλέον τα χαρακτηριστικά του Οδυσσέα του 21<sup>ου</sup> αιώνα κατασκευάζοντας ντουμπλέτες, οι οποίες καταστρέφουν ομοίως το ηρωικό πρότυπο. Αφενός η εξωτερική ομοιότητα του διαστημικού Οδυσσέα με τον άλλο κοσμοναύτη του *Discovery* Frank Poole (Gary Lackwood) καθώς και η ισοτοπία της σκηνοθετικής τους παρουσίασης ανακαλεί φαινόμενο διδύμων ή σωσία.<sup>429</sup> Οι δύο οριοθετούνται αμφίδρομα και συνιστούν αντανάκλαση εαυτού, αν και μια λεπτή αλλά θεμελιώδης, για την εξέλιξη της δράσης, διαφορά υποφώσκει: ενώ ο Poole προσανατολίζεται αποκλειστικά βάσει της υλικής του ύπαρξης, ο Bowman με τις ζωγραφιές που φιλοτεχνεί εν πλῶ μοιάζει να υποκρύπτει κάτι πνευματικό, να διαθέτει ένα απόθεμα φαντασίας και εγρήγορσης. Εξάλλου, πλάι στον ανθρώπινο σωσία του Bowman έχει θεθεί κι ένας άλλος μηχανικός σωσίας, ο ηλεκτρονικός υπολογιστής HAL –ακρώνυμο των «Heuristically programmed Algorithmic Computer»–, η ηλεκτρονική κιβωτός μιας εξέλιξης εκατομμυρίων ετών.<sup>430</sup> Άνθρωπος και μηχανή λοιπόν, Bowman και HAL, δομούν αντιπροσωπευτικά για ολόκληρη την ανθρωπότητα και τον *hightech* πολιτισμό της μια αδιαχώριστη ενότητα, τίθενται σε εξισωτική ισοδυναμία και ο ένας γίνεται τελικώς προέκταση του άλλου. Ο HAL αποτελεί το μυαλό και το νευρικό σύστημα του διαστημόπλοιου (και άρα του Bowman), το alter ego του πληρώματος. Η μαθηματική τελειότητά του διασφαλίζει, από την τροφή έως και τη διασκέδαση, το ιδανικό περιβάλλον για την απρόσκοπτη πλήρωση της αποστολής και την εξερεύνηση του διαστήματος. Αλλά και, αντίστροφα, ο HAL διαθέτει «ανθρώπινα χαρακτηριστικά» καθώς ο δημιουργός του τον έχει προγραμματίσει έτσι, για τούτο, άλλωστε, ο ψυχρός τόνος των ανακοινώσεων του εγκαταλείπεται και ηχεί συχνά «συναισθηματικός».

Όσο όμως ανθρώπινη και καθησυχαστική κι αν ηχεί η φωνή του υπολογιστή στη σιωπή του διαστημόπλοιου *Discovery* αρχίζουν, εν προόδω, να εμφανίζονται

---

<sup>429</sup> Για την ισοτοπία της παρουσίασης του Poole και του Bowman πρβλ. και την εύστοχη παρατήρηση του Nelson: «Ο Kubrick επέλεξε –ασφαλώς διόλου τυχαία– όμοιους ηθοποιούς (όμοιο χτένισμα, όμοιες στολές) και τους σκηνοθέτησε μάλιστα σε φανερή συμμετρία. Ο Bowman κάθεται, λόγου χάρη, πάντα δεξιά [...] ο Poole αριστερά – πρόκειται για θέσεις που τηρούνται σε όλη τη διάρκεια της ταινίας». Βλ. Nelson, *ό.π.*, σ. 170 κ.ε.

<sup>430</sup> Για την ονομασία του HAL, για τον οποίο αρχικά προόριζαν το όνομα *Αθηνά* όπως μαρτυρά το ημερολόγιο του Clarke, υπάρχουν διάφορες εικασίες. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι αυτή του Peter V. Brinkemper, ο οποίος υποστηρίζει τη μετατόπιση των γραμμάτων της γνωστής εταιρείας ηλεκτρονικών υπολογιστών IBM κατά μια θέση προς τα πίσω, Βλ. σχετικά: Peter Brinkemper: *Kubrick 2001*, στη βάση δεδομένων: [www.heise.de/tr/deutsch/inhalt/kino/4995/1.html](http://www.heise.de/tr/deutsch/inhalt/kino/4995/1.html) σ. 1-12 εδώ σ. 7.

δείγματα μιας «ιδιάζουσας» συμπεριφοράς. Αρχικά η προκλητικότητά του HAL για το αλάθητο της σειράς υπολογιστών 9000, έπειτα, η «προσωπική» ερώτηση που απευθύνει στον Bowman «εάν έχει αναλογισθεί το σκοπό της αποστολής», ο οποίος εξαρχής έχει διαφυλαχθεί κρυφός, –τέλος– ο ψευδής εντοπισμός ενός τεχνικού σφάλματος στο σύστημα επικοινωνίας. Ωστόσο, ο αλλόκοτος τρόπος του HAL δεν είναι δηλωτικός της δυσλειτουργίας του όσο φανέρωμα της αυτονόμησής του, δείγμα ότι η μηχανή έχει απολέσει την αθωότητα της – μια σκηνή, η οποία τίθεται απαραγνώριστα σε αναλογία προς την αφύπνιση της συνείδησης του πρωτόγονου.<sup>431</sup> Η αυτονόμηση του υπολογιστή, μάλιστα, καθίσταται εμφανής με τη μετατόπιση προς το «ανθρώπινο». Ο ηλεκτρονικός παντογνώστης καγχάζει, ψεύδεται και μισεί: το δαιμονικό μάτι του, ως οφθαλμός ενός *alter deus destructivus*, είναι πανταχού παρόν και η κόκκινη ίριδά του παρακολουθεί με τρόπο τρομακτικό τα μέλη του πληρώματος και καταγράφει κάθε κίνηση στο διαστημικό σταθμό. Από αυτήν την άποψη, και μέσα από την προοπτική του οδυσσειακού μύθου δεν υπάρχει η παραμικρή αμφιβολία για την ταύτιση του υπολογιστή με το μυθικό μονόφθαλμο γίγαντα – ο HAL είναι ο Πολύφημος. Και, ασφαλώς, πλάι σ' αυτή τη λειτουργία δε θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε την αυτοαναφορική χειρονομία του Kubrick καθώς ταυτίζει επιπλέον τον οφθαλμό του υπολογιστή με την ίδια την κινηματογραφική κάμερα ή με το εξωδιηγητικό «μάτι» του σκηνοθέτη, με άλλα λόγια, προκρίνει τον οδυσσειακό μύθο όχι μόνο ως θέμα αλλά και ως εκφραστικό μέσο.<sup>432</sup>

Η χειραφέτηση της μηχανής, προπαντός, η οποία παρεμπιπτόντως απηχεί το γνωστό τόπο της αντιπαράθεσης μεταξύ δημιουργού και κατασκευάσματος, το οποίο απρόοπτα χειραφετείται και στρέφεται ενάντια στον πρώτο (κατά το παράδειγμα του Φρανκενστάιν) εκκινεί αποφασιστικά τον οδυσσειακό μύθο. Όταν δηλαδή το μηχανικό τέρας αντιλαμβάνεται ότι συζητείται η απενεργοποίησή του εξέρχεται οριστικά από το στάδιο της μηχανής και υλοποιεί την «Κυκλώπεια», αν και μέσω μιας ανάστροφης πορείας. Σε αντίθεση προς την «κλασική»

---

<sup>431</sup> Σύμφωνα με αρκετές ερμηνείες, ο HAL φαίνεται να περιέρχεται σε ένα είδος διλήμματος το οποίο φαίνεται να προκάλεσε το γεγονός ότι, ενώ γνωρίζει το λόγο της αποστολής, το ταξίδι δηλαδή στον Κρόνο εξαιτίας της εκεί παρουσίας ενός μονόλιθου, «οφείλει» να τον αποσιωπήσει διότι έτσι είναι προγραμματισμένος. «Πιθανώς» λοιπόν «η χειραφέτησή του να στρέφεται ενάντια στη δικτατορία του προγραμματισμού και σε αυτόν που τον έχει αλωώσει» (Nelson, *ό.π.*, 174). Η αντιπαράθεση, πάντως, με τον υπολογιστή παραπέμπει ομοίως στη βιβλική ιστορία – εδώ ο μηχανικός Γολιάθ ενάντια στον Δαβίδ (*David Bowman*).

<sup>432</sup> Πρβλ. την παρατήρηση του Luis M. Garcia Mainar: «[...] στο 2001 η κινηματογραφική τεχνική δεν είναι μόνο ένα όχημα, γίνεται η ίδια το αντικείμενο της προσοχής του θεατή – η κινηματογραφική τεχνική γίνεται θέαμα». Στο: Luis M. Garcia Mainar, *Narrative and Styling Patterns in the films of Stanley Kubrick*, Camden House, Νέα Υόρκη 1999, σ. 139. Βέβαια, ο μηχανικός οφθαλμός τίθεται σε συνάφεια προς τα κυκλώπεια μάτια, για παράδειγμα, των διαστημικών λεωφορείων που μοιάζουν με τέρατα ή προς το απειλητικό βλέμμα της λεοπαρδαλής του πρώτου μέρους ή –και αντιθετικά– προς το αδέξιο, «κουκλίστικο» βλέμμα των ανθρώπων. Ασφαλώς, τούτο δεν γίνεται τυχαία, εφόσον λάβουμε υπόψη μας ότι στο 2001 η όραση ανάγεται σε κύριο όργανο της νοητικής λειτουργίας και επιχειρείται να καταδειχτεί το θέμα της μεταφορικής «τύφλωσης» αλλά και «εργήγορης».



ανθρωποφαγία εκσφενδονίζει τον Poole στον κοσμικό χώρο, μακριά από την ασφάλεια της σπηλιάς-διαστημικού σταθμού και θέτει τέλος στη ζωή των άλλων εταίρων. Και, επιπλέον, ως ο «πρώτος Κάιν του διαστήματος» αντιστρέφει «τη βιβλική παραβολή της ιστορίας της δημιουργίας» και βάλλει εναντίων των γεννητόρων του.<sup>433</sup> Ο Bowman, ακολουθώντας, ως μοναδικός επιζών, βιώνει ένα τραυματικό ξύπνημα, το οποίο και εγκαινιάζει την επιστροφή σε μια ηρωική ή απλώς ανθρώπινη φύση, η διαστημική «Νέκυια» εκκινεί την αυτογνωσία του. Έτσι, την ανώνυμη σκιά που γλιστρούσε στους διαστημικούς χώρους διαδέχεται τώρα κάποιος, ο οποίος συνέχεται από αίσθημα επιβίωσης, κάποιος που ως άλλος Οδυσσέας θα εναντιωθεί στο μηχανικό τέρας. Ο αγώνας, εξάλλου, που έπεται γίνεται μ' έναν αυτοσχεδιασμό που ανακαλεί σχεδόν τον αυτοσχεδιασμό του πιθηκάνθρωπου: μετέωρος ο Οδυσσέας-Bowman στο σύμπαν, αφού ο HAL σε αντίθεση προς το μυθικό ανάλογό του έχει παγιδεύσει τον ήρωα έξω από τη «σπηλιά», μηχανεύεται τρόπους να μετακινήσει τον ηλεκτρονικό θυρέο και να πολιορκήσει, ως άλλος «πτολιπόρθιος», το διαστημόπλοιο.<sup>434</sup> Και, πράγματι, αναπτύσσοντας πρωτοφανέστες δυνάμεις θα εισέλθει τελικώς με δόλο και θα «τυφλώσει» μια για πάντα τον ηλεκτρονικό οφθαλμό. Ωστόσο, ο τελετουργικός «φόνος» του HAL κορυφώνεται τόσο πολύ στο ανθρώπινο ώστε αφηνιδίως γίνεται επώδυνος και δραματικός. Ο μονόλογός του, ένα συναισθηματικό ξέσπασμα, άλλοτε επιχειρεί να μεταπείσει τον αστροναύτη άλλοτε ικετεύει και εκλιπαρεί μέχρι που η ηλεκτρονική φωνή οριστικά βουβαθεί, αφού ανασύρει πρώτα από την ηλεκτρονική μνήμη της μια τελευταία ανάμνηση, ένα παιδικό τραγουδάκι. Λίγο πριν την απενεργοποίηση βυθίζεται ο HAL στην αθωότητα του παιδικού κόσμου, το πνεύμα του υποχωρεί στο στάδιο νοημοσύνης της παιδικής ανωριμότητας και, σε αυτή τη στιγμή της αλήθειας, αποκαλύπτει στο Bowman το μυστικό σκοπό της αποστολής, την παρουσία ενός μονόλιθου στο κατώφλι του Κρόνου.<sup>435</sup> Όταν, τέλος, η ηλεκτρονική φωνή σιωπά και ο κυκλώπειος οφθαλμός σβήνει, σβήνει –σε ένα μεταφορικό επίπεδο– και το στάδιο της ευφύιας όπως το γνωρίσαμε, σβήνει ο Λόγος.

ΗΡΑΚΛΕΙΕΣ ΣΤΗΛΕΣ (JUPITER AND BEYOND THE INFINITE).– Μετά την «Κυκλώπεια», το τελευταίο μέρος του 2001 αφομοιώνει αποσπασματικά το μοτίβο του νόστου και, μάλιστα, τις δύο βασικές εκδοχές του, όπως αυτές αποκρυσταλλώθηκαν στην οδυσσειακή παράδοση. Απηχεί δηλαδή τόσο τον κεντρομόλο δρόμο, την οΐμη του Ομήρου, που οδηγεί στον επαναπατρισμό όσο και το φυγόκεντρο βηματισμό της δαντικής διασκευής. Σε αυτό το τελευταίο μέρος λοιπόν η έλξη του αγνώστου ωθεί τον Bowman να εγκαταλείψει το σταθμό και να

<sup>433</sup> Nelson, *ό.π.*, σ. 166.

<sup>434</sup> Πρβλ. «[...] η πολιορκία και η επιστροφή ταυτίζονται. Η Ιλιάδα και ο Οδυσσέας. Ο Αχιλλέας είναι ο Οδυσσέας. Και όταν αυτός σκοτώνει το «σωσία» Έκτορα προετοιμάζει το δικό του θάνατο». Στο: Enrico Chezzi, *Stanley Kubrick. Lo Spazio dell' Odissea*, χ.τ. 1977, σ. 93.

<sup>435</sup> Πρβλ. επίσης και την παρατήρηση της Kirchmann: «Μόνο στο τελικό τραγούδι του HAL μοιάζει η γλώσσα να αξιώνει κάποιο βαθμό αλήθειας, όταν δηλαδή ο ομιλών εγκαταλείπει τη λογική του». Βλ. Kirchmann, *ό.π.*, σ. 123.

κατευθυνθεί μόνος προς τον μυστηριώδη μονόλιθο που αιωρείται στο χάος. Όσο όμως το διαστημόπλοιο του τον πλησιάζει τόσο η «πλεύση» δυσχεραίνει, ώσπου ο διαστημικός Οδυσσέας εισέρχεται ξαφνικά σε μια νέα χωροχρονική διάσταση, σε έναν τόπο που διαρκώς ανακινείται εκτινάσσοντας οπτικά πυροτεχνήματα και αλλόκοτα σχήματα – ένα θαύμα ανάφλεξης χρωματικής που συστρέφεται και στροβιλίζεται. Πρόκειται για έναν κόσμο, τον οποίον η ανθρώπινη αντίληψη του Bowman δεν μπορεί να συλλάβει καθώς τον εξάγει από το καρτεσιανό σύμπαν και τους κανόνες του και τον εναποθέτει σε ένα οπτικό βασίλειο (επισημαίνουμε, σε αυτό το σημείο, ότι η ασυνήθιστη διαδοχή των χρωματικών συνδυασμών που ανακλώνται κατεξοχήν στο κράνος ή στην κάμερα-μάτι του κοσμοναύτη παραπέμπουν συμβολικά στη διάλυση του επάνω μέρους του κεφαλιού και άρα της λογικής).

Αλλά πώς οφείλει να ερμηνευθεί η είσοδος του Bowman σε αυτόν τον ανοίκειο χώρο, ο οποίος αποτελεί σχεδόν μια αφηγηματική και τοποχρονική τομή, ο οποίος συνιστά, όπως εύστοχα παρατηρήθηκε, «την αφετηρία μιας νέας ταινίας, η οποία, ενώ στα προηγούμενα είχε εκφράσει το δυϊσμό Μύθου-Λόγου, διανοίγει τώρα μια νέα διάσταση σημασίας και σκηνής»;<sup>436</sup> Πώς οφείλει να γίνει κατανοητή η εικονοκλαστική τολμηρότητα αυτής της τελευταίας σκηνής και η αλχημεία των μορφών της; Καταρχάς, είναι εμφανές ότι ο χειρισμός του σκηνοθέτη δε στοχεύει απλώς στην ανατροπή της «μμητικής» απεικόνισης ούτε εξαρθρώνει απλώς βίαια τη ρεαλιστική κινηματογραφική εικόνα, αλλά εστιάζει, προπαντός, στην ανάδειξη του πρωτογενούς υλικού που τη συνιστά και υποδεικνύει το προγενέστερο εκείνο στάδιο πριν από την κωδικοποίηση και νοηματοδότηση της. Πολύ περισσότερο δηλαδή από παραισθησιακή προβολή, πολύ περισσότερο από ψυχεδελικό έρασμα μέσα από «τεχνητούς παραδείσους», όπως υποστηρίχθηκε,<sup>437</sup> αποτελεί η σκηνή παιχνίδι μύησης σε μια κινηματογραφική τοπογραφία. Η χαρτογράφηση της οποίας αποκαλύπτει, θα έλεγε κανείς, την ίδια την *écriture zéro* του κινηματογράφου, τα πρώτα του υλικά, φως, κίνηση και ήχο, που ανακυκλώνονται δίνοντας την εντύπωση μιας άμορφης ρευστότητας (επενδεδυμένης, μάλιστα, με τη μουσική του Ligeti

---

<sup>436</sup> Kirchmann, *ό.π.*, σ. 121.

<sup>437</sup> Ποικίλες υπήρξαν οι ερμηνείες για το διαβόητο «τούνελ φωτός» του τελευταίου μέρους του *2001*. Έτσι, οι Seeblen και Jung έκαναν λόγο για «ταξίδι σαν αυτό που υπόσχονταν οι ναρκωτικές ουσίες», η Gregory Moore μίλησε για εικόνες σύλληψης και γέννησης («μέσα στη δομή του *2001*, οι άνθρωποι λειτουργούν σαν δισεκατομμύρια σπερματοζωαρίων που παρακινούνται ασυνείδητα προς έναν τελικό προορισμό, όπου, για να ξεκινήσει και πάλι ο κύκλος της ζωής ενός ανθρώπου, θα φτάσει μόνο ένας άνθρωπος / σπερματοζωάριο. Και όταν φτάσει τον τελικό προορισμό του – το αυγό – μεταμορφώνεται»), ενώ η Kirchmann κατάφερε να αναγνωρίσει στον κυκεώνα των μορφών και των χρωμάτων το μνημείο Valley, το χώρο εκείνο, στον οποίο διαδραματίστηκαν πολλές από τις ταινίες του John Ford. Εξάλλου, η Kirchmann συνδέει το «τούνελ φωτός» με τα προγράμματα της κλασικής *avantgarde* στη ζωγραφική και στον κινηματογράφο, με την πνευματική δηλαδή στάση του πρώιμου μοντερνισμού, η οποία εστίαζε στα ίδια τα μέσα δημιουργίας και επιζητούσε το απόλυτο στην τέχνη. Βλ. Kirchmann, *ό.π.*, σ. 126 κ.ε.

*Atmosphères*). Η σκηνή συνενώνει λοιπόν άναρχα τα πρωτογενή υλικά του κινηματογράφου και ανάγεται τελικώς σε έμβλημα της απόλυτης όρασης.<sup>438</sup>

Το καλειδοσκοπικό πανόραμα όμως δεν λειτουργεί μόνο καθ' εαυτόν, αλλά συνιστά συγγώνευση του περιεχομένου του οδυσσειακού μύθου με τα ίδια τα μέσα της κινηματογραφικής δημιουργίας. Με άλλα λόγια, η διέλευση του Bowman στην άγνωστη χώρα μπορεί να εξηγηθεί, εφόσον στοιχηθεί παράλληλα προς το οδυσσειακό υλικό, όπως αυτό ειδικότερα σφυρηλατήθηκε στη διασκευή του Δάντη. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, στο 26<sup>ο</sup> Κάντο του «Inferno» ο δαντικός Οδυσσέας βάζει ρότα προς τη γεωγραφική Εσπερία (παρεμπιπτόντως, η Δύση λειτουργεί ήδη το 12<sup>ο</sup> αιώνα ως «τόπος» του ερέβους και του θανάτου<sup>439</sup>) και ταξιδευοντας παράλληλα προς την τροχιά του ήλιου επιθυμεί, στο όνομα της γνώσης και της αρετής, να πλεύσει πίσω από αυτόν. Ότι η νέα αναζήτηση είναι καταδικασμένη σε αποτυχία γνωρίζει καλά και ο ίδιος ο ήρωας, ο οποίος, ωστόσο, εκτίθεται σε αυτή την τελευταία, βέβαιη περιπέτεια θανάτου του – «πήγε εκεί για να συναντήσει το θάνατο» («dove, per lui, perduto a morir gissi») βεβαιώνει ο Βιργίλιος από τα βάθη της Κόλασης (Inferno, XXVI, 84). Και πράγματι το ταξίδι που εκκινεί η περιέργεια και η αναζήτηση του θαύματος καταδικάζεται σε «υδάτινη σιωπή» καθώς ο «ποιητής-Ποσειδώνας» καταποντίζει το πλοίο και αφήνει τον Ατλαντικό να καταπιεί την κλασική επιστροφή του ήρωα «σε ένα από τα διασημότερα λογοτεχνικά ναύαγια με έναν και μόνο θεατή, τον ίδιο το δημιουργό», όπως σημειώνει εύστοχα ο Blumenberg.<sup>440</sup> Μπορεί βέβαια ο Οδυσσέας να μην πέρασε ποτέ το Γιβραλτάρ και να μην αντίκρισε τον κόσμο που κείτονταν πίσω από τον ήλιο, έναν κόσμο που έθρεψε ποικιλοτρόπως τη μεσαιωνική φαντασία· το ταξίδι του όμως επειδή παραμένει εγχείρημα που επιδιώκει να ξεπεράσει τα ίδια τα όρια του Μεσαίωνα, να διαρρήξει τον κλειστό κόσμο του, να περάσει εντεύθεν των πυλών του, υπερακοντίζει τον ήρωα σε παράδειγμα μιας μοντέρνας επιστήμης, η οποία, ακροβατώντας στα σύνορα του παλαιού και του νέου κόσμου, δεν τολμά να αρθρώσει ακόμη καλά-καλά το λόγο της.

Μέσα από την οπτική λοιπόν του δαντικού Οδυσσέα διαφωτίζεται και το «folle volo» του διαστημικού, ο οποίος, ομοίως εν γνώσει του τέλους, διαβαίνει τις κοσμικές Ηράκλειες στήλες και τον κόσμο μιας νέας διάστασης, θα λέγαμε, σαν αυτόν που περιέγραψε ο Ρήμαν ή ο Λομπατσέφσκι στην πανγεωμετρία του. Το πέρασμα προς εκείνο που βρίσκεται πέρα από την ανθρώπινη εμπειρία και τη φαντασία, το οποίο, όπως είδαμε, αναπαρίσταται με την αποδόμηση των ίδιων των μέσων της κινηματογραφικής δημιουργίας στα εξ'ων συνετέθη, απολήγει ομοίως

<sup>438</sup> Ότι η ταινία εντάσσεται κυρίως στο νοητικό πεδίο του Ξοικα και του κόσμου της εικόνας και ότι οφείλει να προσληφθεί κυρίως με τις αισθήσεις επικυρώνεται και από τον ίδιο το δημιουργό: «Το 2001 αποτελεί κυρίως οπτική και μη λεκτική εμπειρία. Αποφεύγει το διανοητικό βερμπαλισμό και εισχωρεί στο υποσυνείδητο του θεατή με τρόπο ποιητικό και φιλοσοφικό. Το έργο λοιπόν συνιστά υποκειμενική εμπειρία που εισβάλλει στο εσωτερικό επίπεδο συνείδησης όπως η μουσική ή η ζωγραφική [...] και δεν παραμένει κοντά στην έντυπη λέξη. [...] Και, επειδή λειτουργεί ως μουσική, διαρρηγγνύει περιορισμένες περιοχές της εμπειρίας και διανοίγει ορίζοντες προς μια συναισθηματική κατανόηση». Βλ. Gelmis, *ό.π.*, σ. 7.

<sup>439</sup> Βλ. Boitani, *ό.π.*, ιδιαίτερα το κεφάλαιο: «Naufragio: Interpretazione e alterita».

<sup>440</sup> Παρατίθεται από Boitani, *ό.π.*, σ. 48.

στο θάνατο. Λίγο πριν τον αφανισμό του ο κοσμοναύτης, απελευθερωμένος από τα δεσμά της ύλης και του χρόνου, επαναπατρίζεται μυστηριωδώς σ' ένα γήινο δωμάτιο του 18<sup>ου</sup> αιώνα (ενδεικτική είναι η διακόσμηση Louis XVI). Στο δωμάτιο αυτό, όπου αίρεται ο ιστορικός χρόνος και κάθε λογική, αφού ο πρωταγωνιστής διατρέξει για τελευταία φορά «αρχέγονες» συνήθειες –τον ύπνο σε ένα κανονικό κρεβάτι, το φαγητό σε ένα στρωμένο τραπέζι–, αφού διέλθει όλα τα στάδια της ανθρώπινης ζωής, αφού αντικρίσει το μονόλιθο,<sup>441</sup> αυτό το «γρίφο» που εκκινεί κάθε τόσο το άλμα προς το λογικό αλλά και προς το μυστικό και μαγικό ταυτόχρονα, θα αποχαιρετήσει για πάντα τον αιώνα του Διαφωτισμού, την εποχή της μοντέρνας σκέψης.<sup>442</sup> Ο θάνατος του, ωστόσο, δεν ταυτίζεται με ένα τέλος αλλά σηματοδοτεί πάλι μια αρχή καθώς το σώμα του εισχωρεί σε μια νέα ύπαρξη. Έτσι, η εμβρυακή χρυσαλίδα που αιωρείται στο σύμπαν δε δηλώνει απλώς ότι ο νόστος ολοκληρώθηκε με την επιστροφή σε μια νέα πατρίδα, αλλά παραπέμπει επίσης στη νέα συνείδηση που κυοφορεί αυτό το πλάσμα που με καθαρό βλέμμα, με αθωότητα αγγελική (και φωτογραφική) χαιρετίζει τη νέα χιλιετία. Αυτός λοιπόν ο απόγονος του μυθικού Οδυσσέα, ακόμη στα πρώιμα στάδια ανάπτυξής του, είναι το νέο είδος, από τον οποίο θα προκύψει μια νέα γνώση, μια νέα αλήθεια, μια νέα τέχνη.<sup>443</sup> Όταν λοιπόν το τέλος συναντήσει την αρχή, όταν το πρώτο ημικύκλιο –η ασυνείδητη

---

<sup>441</sup> Είναι η στιγμή που ο Bowman θα στρέψει το δάχτυλο του στο μονόλιθο καθιστώντας εμφανή την αναφορά στην τοιχογραφία του Michelangelo. Πρβλ. εδώ την παρατήρηση της Kirchmannn: «Η αναφορά δεν είναι τυχαία βαλμένη και επιλεγμένη, αντίθετα, εναρμονίζεται με το νέο τύπο του ανθρώπου της Αναγέννησης: ο Θεός δεν προκαλεί τη στιγμή της δημιουργίας, αυτήν επικαλείται ο Αδάμ. Η ιδιαίτερα σημαντική για την Αναγέννηση συζήτηση ανάμεσα σε Υποκείμενο και Αντικείμενο εκφράζεται στην τοιχογραφία και καταδεικνύει επίσης τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο Δημιουργό και το δημιούργημα. [...] Βέβαια, αυτός που στέκεται απέναντι στον Αδάμ/Bowman δεν αποτελεί αναπαράσταση του χριστιανικού Θεού αλλά είναι ένας μονόλιθος. [...] Διότι εδώ «καταστρέφεται» ο θειικός οφθαλμός και μετατοπίζεται προς το βλέμμα του Bowman και άρα προς το αισθητικό βλέμμα». Βλ. Kirchmannn, *ό.π.*, σ. 128.

<sup>442</sup> Πολλές υπήρξαν οι ερμηνείες για τη σημασία του τελικού δωματίου. Άλλοι το ταύτισαν συνεκδοχικά με το Διαφωτισμό – έτσι γράφει η Kirchmannn: «Στο τέλος, το διαστημόπλοιο όπως το καράβι του Rimbaud κουρασμένο και ετοιμοθάνατο, προσγειώνεται σε μια φανταστική Ευρώπη, στην πατρίδα του Διαφωτισμού» (Kirchmannn, *ό.π.*, σ. 123). Άλλοι αντίκρισαν στη συμβολική χειρονομία του Kubrick «αυτό που κατανοεί ο άνθρωπος» και κατ' επέκταση όλη «την πολιτιστική ιστορία του παρελθόντος» (Margaret Stackhouse), άλλοι, τέλος, το συνδύασαν με την αυτοαναφορική τέχνη του σκηνοθέτη και έκαναν λόγο για «ένα έγχρωμο αρνητικό» (colour negative) (Sandra Venturini, *A progressive Analysis of 2001* από τη βάση δεδομένων: [www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0010.html](http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0010.html), σ.1).

<sup>443</sup> Πρβλ. την πληροφορία του Kubrick γι' αυτή την τελευταία σκηνή: «Όχι δεν έχω τίποτα ενάντιο να μιλήσω. [...] Όταν ο διασωθείς αστροναύτης Bowman φτάνει τελικά στον Κρόνο, ρουφιέται –χάρη στο μονόλιθο– σε ένα πεδίο δύναμης, μια αστρική πύλη που τον εκσφενδονίζει σε ένα ταξίδι μέσω των διαστάσεων και τον φέρει τελικά σε ένα άλλο μέρος του γαλαξία, [...] σε ένα είδος γήινης κλινικής. Σε αυτόν τον κόσμο χωρίς χρόνο διαπερνά όλα τα ηλικιακά στάδια έως και το θάνατο. Θα ξαναγεννηθεί ως ον υψηλά εξελιγμένο, ένας άγγελος, ένας υπεράνθρωπος, εάν θέλετε, και θα επιστρέψει στη γη για να πραγματώσει το επόμενο μεγάλο άλμα εξέλιξης του ανθρώπινου είδους». Παρατίθεται από τον Nelson, *ό.π.*, σ. 182.

επιθυμία του πρωτόγονου ν' αγγίξει τα άστρα και να πραγματώσει το άλμα στο κοσμικό σκότος— κλείσει τελικώς από το δεύτερο —όταν ο κοσμοναύτης του 2001 επιστρέψει στη γη ολοκληρώνοντας, μέσω ενός ιδιόμορφου *regressus ad uterum*, το νόστο του—, όταν επιτέλους συμπληρωθούν τα όρια του φυσικού κύκλου, πάνω από αυτόν, θα προκύψει ένας νέος τύπος ανθρώπου, μια νέα μορφή ευφύιας.

ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ.— Είναι ασφαλώς περιττό να ειπωθεί ότι η *Οδύσσεια του Διαστήματος*, ιδιαίτερα με την πολυσημία της τελευταίας σκηνής, προκαλεί μια ποικιλία ερμηνευτικών δυνατοτήτων, πράγμα, άλλωστε, που υπήρξε σαφής στόχος των δημιουργών της. Ο Kubrick, λόγου χάρη, εξουσιοδοτεί το θεατή να δοκιμάσει πολλές εικασίες ερμηνείας για το φιλοσοφικό ή αλληγορικό νόημα του έργου του («you're free to speculate as you wish about the philosophical and allegorical meaning of the film»),<sup>444</sup> ενώ ο Clarke σημειώνει στο ημερολόγιο της γενετικής διαδρομής του 2001 ότι η χωρίς δυσχέρειες παρακολούθηση της ταινίας και η απρόσκοπτη κατανόηση των μηχανισμών και στρατηγικών της, θα σήμαινε και αποτυχία του στόχου τους.<sup>445</sup> Αλλά ποιος θα μπορούσε ποτέ να αρνηθεί ότι ο παραπάνω στόχος δεν επιτεύχθηκε ή ότι το «κοσμικό ποίημα» του 2001 δε συνιστά ανοικτό έργο; Ή, ακόμη, δε θα παραδεχόταν ότι η *Οδύσσεια του διαστήματος*, αυτό το έργο των συνεχών μετακινήσεων και ολισθήσεων, αφαιρεί από το θεατή τη συνήθη δυνατότητα —συνήθη τουλάχιστον, στον «αριστοτελικό» κινηματογράφο— να διατυπώσει σαφείς υποθέσεις ως προς την πρόθεση του έργου; Ήδη από την ανάλυση έχει επαρκώς φανεί ότι η δημιουργία του Kubrick, η οποία έχει κατασκευαστεί ως και την παραμικρή της λεπτομέρεια, εργάζεται προς την κατεύθυνση μιας άλλης κινηματογραφικής αγωγής και πιέζει, μέσω ενός δύστροπου σκηνοθετικού ύφους, προς μια άλλη στάση πρόσληψης (είδαμε, για παράδειγμα, πώς η επανάληψη στοιχείων καθιστά εφικτή την ενότητα της πλοκής, πώς κάποτε η εικονική αναπαράσταση μιας σκηνής λειτουργεί αντίθετα προς το κείμενο των διαλόγων, πώς ονόματα και πρόσωπα παραπέμπουν σ' αυτό που οι φιγούρες αντιπροσωπεύουν ή υποκρύπτουν). Η ρητορική λοιπόν της ταινίας, όμοια με σταυρόλεξο, προσκαλεί τον αποδέκτη να πληρώσει τα κενά, να προβεί σε συσχετισμούς, να συνυφάνει ακόμη και επουσιώδεις λεπτομέρειες φτάνοντας έτσι σε παραγωγή σημασίας.<sup>446</sup> Για τούτο η επιλογή των γλωσσικών, ακουστικών, οπτικών στοιχείων διαδραματίζει σημαντικό ρόλο καθώς αυτά καλούνται να δομήσουν σημασιακές κάθετες και οριζόντιες σχέσεις και να αποκωδικοποιήσουν το υπολογισμένο ερμητικό ύφος του σκηνοθέτη.

Βεβαίως, τα κενά προσπάθησαν να «κλείσουν» ποικίλες ερμηνείες. Άλλοτε, επί παραδείγματι, υποστηρίχθηκε πειστικά ότι το 2001 απηχεί τη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* και «επιτυγχάνει σε εικονική γλώσσα το καλλιτεχνικό ανάλογο στη

---

<sup>444</sup> Roderick Munday, Thoughts on 2001, από τη βάση δεδομένων για τον Kubrick: [www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0014.html](http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0014.html), σ. 1.

<sup>445</sup> Πρβλ. «If you can understand 2001 in one viewing, we have failed in our intent». Στο: Arthur Clarke, *Lost Worlds of 2001*, New American Library, Νέα Υόρκη 1972, σ. 2.

<sup>446</sup> Πρβλ. επίσης την πληροφωρία του σκηνοθέτη: «[...] ένας κάποιος βαθμός αμφισημίας είναι πολύτιμος, επειδή επιτρέπει στο κοινό να “πληρώσει” μόνο του την οπτική εμπειρία». Από τη συνέντευξη στο Joseph Gelmis. Βλ. Gelmis, *ό.π.*, σ. 8.

διαβόητη πλέον ανάλυση του Horkheimer και Adorno».<sup>447</sup> Εάν δηλαδή θέση του φιλοσοφικού δοκιμίου υπήρξε η ιδιότυπη εναλλαγή ανάμεσα στο Μύθο, που ενέχει ήδη το Λόγο, και στο Λόγο, που με κάθε νέο βήμα του βουλιάζει στο Μύθο, εάν προς απόδειξη της παραπάνω θέσης κοιμίζεται από τους γερμανούς φιλοσόφους το παράδειγμα της ομηρικής *Οδύσσειας* (διότι «κανένα έργο δεν τεκμηριώνει με τρόπο τόσο πειστικό την σύμπτυξη του διαφωτισμού και του μύθου όσο το ομηρικό, το θεμελιώδες κείμενο του ευρωπαϊκού πολιτισμού»), τότε το έργο του Kubrick είναι δυνατό να εκληφθεί ως υλοποίηση της παραπάνω φιλοσοφικής θέσης.<sup>448</sup> Με μια, ωστόσο, καίρια διαφορά, θα συμπληρώναμε. Εάν δηλαδή οι συγγραφείς της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού* προτείνουν τελικά την ουτοπία μιας σύνθεσης, στην οποία η λογική απογυμνώνεται από τη μυθική αλαζονεία της και επιτυγχάνεται έτσι μια συμφιλίωση των αρχών του πνεύματος και της φύσης, στον Kubrick παραμένει αυτός ο δυϊσμός (Μύθου-Λόγου) ασυμφιλίωτος.

Άλλα –πάλι– ερμηνευτικά εγχειρήματα χαιρέτησαν ως πνευματικό πατέρα της διαστημικής «Οδύσσειας» τον Nietzsche και αντίκρισαν στην πλοκή την εναλλαγή ανάμεσα στο διονυσιακό και στο απολλώνιο και την τελική τους υπέρβαση με την εμφάνιση του Υπεράνθρωπου.<sup>449</sup> Και επέμειναν ότι αναγνώρισαν τον τρόπο, με τον οποίο ο δημιουργός διακονεί το λόγο του Ζαρατούστρα, όχι μόνο στην αρχική σκηνή, όταν σημειώνει: «σε κάποια κρυφή γωνία του ατελείωτου ηλιακού συστήματος υπήρχε κάποτε ένας αστερισμός, στον οποίο έξυπνα ζώα ανακάλυψαν την αντίληψη. Ήταν το πιο αλαζονικό και πλέον υποκριτικό λεπτό της ιστορίας της ανθρωπότητας», αλλά όταν, μετά την κατάρρευση της παλιάς και ξεπερασμένης τάξης, αποθεώνει τον κόσμο του παιδιού: «Το παιδί είναι αθωότητα και λήθη, μια καινούρια αρχή, ένα παιχνίδι, ένας αυτοκινούμενος τροχός, μια πρώτη κίνηση, αυτό το ευλογημένο το ναι».<sup>450</sup> Εντούτοις, δεν είναι δυνατό να παρουσιαστεί εδώ το δυσπερίληπτο σύνολο όλων των ερμηνειών. Αρκεί να σημειωθεί ότι παρά την έκτυπη διαφορά τους παραμένει αποφασιστικής σημασίας ότι οι περισσότερες συμφωνούν ως προς ένα σημείο – απαραγνώριστο δείγμα ότι η εσωτερική αλληλουχία του έργου ελέγχει τις άλλως ανεξέλεγκτες ορμές του θεατή, όπως θα

---

<sup>447</sup> Αυτή υπήρξε η θέση του Hans-Thies Lehmann, βλ. Kirchmann, *ό.π.*, σ. 117 κ.ε.

<sup>448</sup> Ως γνωστόν, εφορμώντας από την ιστορικοφιλοσοφική βάση του G. Lukács, οι Horkheimer και Adorno αναπτύσσουν σε σχέση με την *Οδύσσεια* μια ερευνητική υπόθεση, χωρίς την οποία το μοντέλο της συνεχούς εναλλαγής Μύθου και Λόγου δεν θα ήταν δυνατόν να αρθρωθεί. Για τους δύο φιλοσόφους ο ομηρικός λόγος αποκαλύπτει την «επίδοση μιας απόλυτης λογικής», η οποία καταστρέφει εν τέλει τον ίδιο τον μύθο. Διότι εάν οι μυθικές δυνάμεις διατηρούνται μέσω της επανάληψης, το ταξίδι του Οδυσσέα τις εξοντώνει διαρκώς με σκέψη λογική και εντάσσεται για τούτο στο πλαίσιο ενός «σκληρού σχεδίου προόδου» (από αυτήν την άποψη, «οι περιπέτειες έχουν ως στόχο να αποσπάσουν το Εγώ από το δρόμο της λογικής»). Ο Οδυσσέας είναι το πρώτο μοντέρνο υποκείμενο, ο πρόγονος του αστού, είναι ο homo oeconomicus με χόμπι, με δομημένο Εγώ, αυτός που ακόμη και μπροστά στην Κίρκη παραμένει υποκείμενο και διαχωρίζεται από το ζώοδη πόθο. Εν ολίγοις, οι Horkheimer και Adorno αναγινώσκουν την *Οδύσσεια* ως την αλληγορία της αθεράπευτης ιστορίας του μοντέρνου.

<sup>449</sup> Donald Mac Gregor από τη βάση δεδομένων: [www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0010.html](http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0010.html), σ. 1.

<sup>450</sup> Βλ. την ανάλυση του Seeblen, *ό.π.* σ. 160κ.ε.

βεβαίωνα και ο Eco: αυτό της διαλεκτικής αντίθεσης που αίρεται ολοκληρωτικά από την εικόνα του τέλους, το οποίο δηλώνει την επιστροφή σ' εκείνο τον τόπο, όπου θα πραγματωθεί μια νέα σχέση τέχνης και επιστήμης. Ωστόσο, ας μη λησμονούμε ότι η στρατηγική του Kubrick δεν επιτρέπει καμιά νοηματική τελεσιδικία και η ειρωνεία του είναι προπαντός σωκρατική. Το οποίο ίσως και να σημαίνει ότι «το μυστικό της διαστημικής *Οδύσσειας* παραμένει τελικώς καλά κρυμμένο και για τον ίδιο το δημιουργό».<sup>451</sup>

Όσον αφορά την οδυσσειακή πρόσληψη, είδαμε ότι ο δημιουργός αξιοποιεί κάποιες σημασίες, τις οποίες προτάσσει ο μύθος και τον επιστρατεύει για να δομήσει ένα επικό κινηματογραφικό δοκίμιο για τη θυελλώδη διαδρομή της ανθρωπότητας, για τη φύση και την εξέλιξη της ευφυΐας της – ένα «μυθολογικό ντοκιμαντέρ», όπως συνήθιζε να λέει παραστατικά ο ίδιος.<sup>452</sup> Ενώ όμως το έργο του Kubrick προσδιορίζεται σαφώς από το οδυσσειακό υλικό, ανασυντάσσει μόνο μερικώς στοιχεία του μύθου. Τα μοτίβα της οδυσσειακής κίνησης – η χαρά της ανακάλυψης αλλά και ο λαβύρινθος και η εσφαλμένη οδός – και του νόστου διατρέχουν υπόγεια τη διαστημική «Οδύσεια» και τη δένουν γύρω από το αρχαίο σχήμα. Ταυτόχρονα, η αποσπασματική υιοθέτηση των οδυσσειακών μοτίβων δεν πραγματώνεται βάσει μιας «κλασικής» προσέγγισης, αλλά αναπτύσσεται με ρηζικέλευθη διάθεση και απόκλιση. Η ειρωνεία του Kubrick μεταφέρει μια διάσταση πολεμικής, ανατρέπει την αναμενόμενη οδυσσειακή ιεράρχηση, διαβρώνει το πάγιο παράδειγμα. Έτσι, στη διασκευή του απουσιάζουν οι ηρωικές ιδιότητες, συρρικνώνεται το σύνολο της περιπέτειας, λείπουν οι εταίροι-συνοδοιπόροι, αναιρούνται οι αξίες του οδυσσειακού κόσμου και στην άλλη άκρη δεν περιμένει καμιά Πηνελόπη. Το γεγονός λοιπόν ενός μερικώς συντελεσμένου μύθου καθώς και η αμφισβήτηση του αποτελούν τους δύο πόλους μιας εκκρεμότητας ειρωνικής και για τούτο άλυτης.

Βεβαίως, η πρόσληψη του οδυσσειακού μύθου από τον Kubrick πρέπει να ιδωθεί μέσα από ένα ιδεολογικό πρίσμα. Με άλλα λόγια, η επιλογή και η ανατροπή της *Οδύσσειας* πιθανώς να περνά μέσα από τη θεωρητική σκέψη πολλών φιλοσόφων του 20<sup>ου</sup> αιώνα, πέραν των Horkheimer και Adorno, οι οποίοι αντίκρισαν σε αυτήν το απαύγασμα της δυτικής υποκειμενικότητας και ανήγαγαν, συχνά, τον ήρωά της σε πρότυπο του μοντέρνου ανθρώπου, σε πρόγονο του σύγχρονου ορθολογισμού.<sup>453</sup> Υπενθυμίζω απλώς εδώ ότι πολλά, λόγου χάρη, από τα δοκίμια του Levinas εστιάζουν την προσοχή τους στο οδυσσειακό σχήμα και αντικρίζουν σε αυτό το παράδειγμα μιας δυτικής φιλοσοφίας που, κατά κανόνα, σκέφτεται με κατηγορίες και περιορίζει την πραγματικότητα σ' ένα στενό κλοιό εννοιών, μολονότι –κάποτε– επιχειρεί γενναιόδωρα ανοίγματα προς την πολυφωνία της τέχνης και του πολιτισμού. Σε ένα βήμα πιο πέρα, ο Levinas εκλαμβάνει το οδυσσειακό παράδειγμα ως την αλληγορία του δυτικού λόγου που αποκαλύπτει μεν το «άλλο»,

---

<sup>451</sup> Βλ. Nelson, *ό.π.*, σ. 179.

<sup>452</sup> Βλ. Chezzi, *ό.π.*, σ. 18.

<sup>453</sup> Βλ. Walter Lesch, «Philosophie als Odyssee. Profile und Funktionieren einer Denkfigur bei Levinas, Horkheimer/Adorno und Bloch» στο: Gothard Fuchs (επιμ.): *Lange Irrfahrt – Große Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*, Knecht, Φρανκφούρτη 1994, σ. 157-188.

το «αλλότριο», αλλά προσπαθεί να το ενσωματώσει στο βασίλειο της δικής της κυριαρχίας. Για τούτο ο Οδυσσεύς αποτελεί τον κατεξοχήν αντιήρωα, τον ορισμό της αυτοεπιβεβαίωσης της δυτικής υποκειμενικότητας. Αλλά και ο Ernst Bloch φαίνεται να διατηρεί, τηρουμένων των διαφορών, μια τέτοια θεώρηση. Ενώ δηλαδή γι' αυτόν ο Οδυσσεύς είναι ο θαλάσσιος Φάουστ, ο πρόγονος του Κολόμβου και αποτελεί καθοδηγητική φιγούρα στη φιλοσοφία της ελπίδας του (*Das Prinzip Hoffnung*), οι περιπέτειές του αντιμετωπίζονται απαραγνώριστα ως η πρώτη ιστορία της υποκειμενικότητας.

Βεβαίως, χωρίς να υπάρχουν φανερές μαρτυρίες ανάλογης φιλοσοφικής τοποθέτησης από τον Kubrick θα τολμούσαμε παρόλα αυτά την υπόθεση ότι, σ' ένα κινηματογραφικό δοκίμιο για τον «έλλογο κόσμο», θα ήταν δυνατό να εντοπιστεί ανάλογη πρόθεση. Εάν λοιπόν το αποδεχτούμε, σημαίνει ότι ο σκηνοθέτης στρέφεται με το έργο του ενάντια στη λογική και στην υποκειμενικότητα που εγκλείει ήδη το πρώτο έργο του δυτικού πολιτισμού και καταγγέλλει διακριτικά το συμμετοχικό του βάρος στη νέα πραγματικότητα: ότι χρησιμοποιεί τον οδυσσειακό μύθο ως μέσο κριτικής μοντέρνων σχημάτων, τα οποία όμως ο ίδιος ο μύθος καλλιέργησε: ότι ανιχνεύει, εν τέλει, πώς στο λογικό δρόμο που υπέδειξε η (ομηρική) *Οδύσεια* εμφιλοχωρεί το μοντέρνο αδιέξοδο. Ακόμη κι αν η υπόθεση ευσταθεί, δεν πρέπει να παραγνωρίσουμε το γεγονός ότι η στάση του καλλιτέχνη απέναντι στο μύθο είναι διλημματική, ότι πλάι στην αρνητική διατύπωση συμπλέει και μια καταφατική. Με άλλα λόγια, ο δημιουργός χαιρετίζει μεν ένα νέο κόσμο πέρα από την οδυσσειακή (και ομηρική) αντίληψη, αλλά χρησιμοποιεί τον οδυσσειακό μύθο για να προπαγανδίσει το δικό του κοινωνικό και αισθητικό όραμα.

Στο φως της οδυσσειακής παράδοσης, προπαντός, συλλαμβάνει ο Kubrick το νεωτερισμό του και από την επαφή με τον οδυσσειακό μύθο δημιουργεί μια νέα τέχνη (είδαμε πώς ο σκηνοθέτης υιοθετεί το μύθο τόσο ως αφήγηση όσο και ως δομικό στοιχείο). Στο μύθο –πέραν κάθε ελλειπτικότητας, ειρωνείας ή κριτικής διάθεσης– εμβαπτίζεται και μυθοποιεί και, πλάι στο οδυσσειακό δράμα της μοντέρνας ανθρωπότητας και του πολιτισμού της, απεικονίζει, τέλος, εύληπτα τη μεταφορά μιας άλλης «Οδύσειας», τον αγώνα δηλαδή και την αγωνία για μορφή μέσα στο έργο, τις περιπέτειες που διέρχεται ο καλλιτέχνης, τον περιπετειώδη δρόμο της τέχνης.





μέρος δ'  
αλληγορίες ποιητικής



## Η Σιωπή των σειρήνων

*Seul le silence est grand, le reste est bêtise*  
Alfred de Vigny

Τα θέληγτρα των Σειρήνων, ως γνωστόν, συνίστανται στον ήχο και στη γνώση. Αόρατες, παρά τη μεταγενέστερη εικονογραφία που τις υποτάσσει στο γνωστό διώνυμο της γυναίκας-πτηνού ή ακόμη και της γυναίκας-ψαριού, τραγουδούν ένα άσμα «μελιγδύ» και «μελίγηρυ», για το περιεχόμενο του οποίου πολλοί προβληματίστηκαν. Έτσι, ο Τιβέριος στη νυχτερινή μοναξιά του Capri σημειώνει –πιθανώς, όχι χωρίς ειρωνεία– «quid Sirenes cantare solitae sint» ενώ, τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, ο Italo Calvino, θέτοντας το ίδιο ερώτημα, απαντά αντιπαραβάλλοντας εμμέσως το επεισόδιο με ζωγραφικές συνθέσεις του Van Eyck, συνυφαίνοντάς το, δηλαδή, με ζητήματα αυτοαναφορικότητας και *mise en abyme*:

Μια πιθανή υπόθεση είναι ότι το τραγούδι τους δεν είναι άλλο από την ίδια την *Οδύσσεια*. Η πρόθεση του ποιήματος να συμπεριλάβει τον εαυτό του και να αντικατοπτριστεί σαν σε καθρέφτη εντοπίζεται ήδη πολλαπλώς στο έπος, ιδιαίτερα στα χωρία όπου τραγουδούν οι αοιδοί· ποιος θα μπορούσε λοιπόν καλύτερα από τις Σειρήνες να δώσει στο ίδιο το τραγούδι τη λειτουργία του μαγικού καθρέφτη;<sup>454</sup>

Αναντίρρητα, το εγκιβωτισμένο στους «Απολόγους» επεισόδιο των Σειρήνων συνιστά έναν έξοχο πολλαπλασιασμό του υποκειμένου που γράφει, και δεν χρειάζεται εδώ να αναφερθούμε διεξοδικά στο παιχνίδι με τους καθρέφτες ή πώς, στο πλαίσιο της μυθοπλασίας, ο αρχαίος ποιητής κάνει μια δήλωση για την κατασκευή της. Η αυτοαναφορικότητα του επεισοδίου έχει και πρώιμα εντοπιστεί

---

<sup>454</sup> Βλ. Italo Calvino, «I livelli della realtà», στο: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, σ. 322 (δική μου μετάφραση). Ο Calvino εξετάζει στο εν λόγω άρθρο όχι μόνο την αυτοαναφορικότητα του επεισοδίου των Σειρήνων, αλλά και πώς οι περιπέτειες του Οδυσσέα ξεδιπλώνονται μέσα από δύο γραμματικά πρόσωπα –το πρώτο και το τρίτο–, τα οποία φαίνεται να παραπέμπουν σε μια σημαντική διαφορά: «οι περιπέτειες που μεταφέρονται στο τρίτο πρόσωπο διαθέτουν διάσταση ψυχολογική και συναισθηματική που στις άλλες απουσιάζει. Η παρουσία του υπερφυσικού σ' αυτές εντοπίζεται στην εμφάνιση των Ολυμπίων θεών που εμφανίζονται στους ανθρώπους κάτω από θνητά ενδύματα. Αντιθέτως, οι περιπέτειες του Οδυσσέα, δοσμένες στο πρώτο πρόσωπο, μοιάζουν να ανήκουν σ' ένα μυθολογικό ρεπερτόριο πιο πρωτόγονο. Σε έναν κόσμο τεράτων, Κυκλώνων, Σειρήνων». Ο Calvino λοιπόν διακρίνει δύο διαφορετικά επίπεδα της μυθικής πραγματικότητας, στα οποία αντιστοιχούν δύο γεωγραφίες: η μια αντιστοιχεί στην ιστορική πραγματικότητα της εποχής (λ.χ. τα ταξίδια του Τηλέμαχου και η επιστροφή στην Ιθάκη) και η άλλη αναλογεί σε μια πραγματικότητα μυθοπλαστική, η οποία συντήκε διαφορετικές παραδόσεις (λ.χ. τα ταξίδια του Οδυσσέα, όπως τα αφηγείται ο ίδιος). Ανάμεσα στα δύο πεδία, υποστηρίζει ο Calvino, τοποθετείται το νησί των Φαιάκων, «ο ιδανικός τόπος, όπου γεννάται η αφήγηση, ουτοπία της ανθρώπινης τελειότητας, έξω από την ιστορία και τη γεωγραφία» (σ. 315).

και επαρκώς αναλυθεί.<sup>455</sup> Έτσι, δείγματος χάριν, η Annie Lermant-Pares στο άρθρο της «Sirens in Antiquity» εξετάζει το μοτίβο των Σειρήνων ως επίκεντρο αισθητικών και φιλοσοφικών προβληματισμών και, με όρους της σύγχρονης λογοτεχνικής θεωρίας, ιχνογραφεί στη μυθοπλασία «το βλέμμα του συγγραφέα απέναντι στο μύθο» και την αφομοίωση «μιας μεταγλώσσας».<sup>456</sup> Ομοίως ο ερευνητής των μεταμορφώσεων του θεματικού υλικού της *Οδύσσειας* P. Pucci κάνει λόγο για τον υπόγειο παραλληλισμό ανάμεσα στη φωνή του ποιητή και τις γητεύτερες τραγουδίστριες, και υπενθυμίζει ότι επιχειρούν να αποπλανήσουν τον Οδυσσέα υποσχόμενες, πέρα από την απεριόριστη γνώση, τα κλέα Αργείων και Τρώων.<sup>457</sup> Προσκαλούν, με άλλα λόγια, τον ήρωα να αποδεσμευτεί από το έπος στο οποίο είναι καθηλωμένος και να «μεταπηδήσει» από την *Οδύσσεια* στην *Ιλιάδα*. Ωστόσο, σε αυτό δεν πρόκειται να επεκταθούμε. Ας θέσουμε ευθύς εξαρχής το ερώτημα: τι γίνεται όταν ξαφνικά οι Σειρήνες ανασυντάσσουν τα τεχνάσματά τους και ανατρέπουν την σχεδόν εντεταλμένη θεματική, όταν το άσμα τους σβήνεται και αποκαλύπτει απλώς μια τελεσίδικη απουσία; Όταν σιγεί το αισθητικό θαύμα μιας γλώσσας που υπόσχεται το μυστήριο όλης της γνώσης;

Από τη βίαιη αναστροφή της παραδοσιακής οδυσσειακής σύνταξης επλήγησαν ιδιαιτέρως επιμέρους μοτίβα – ο ανατρεπτικός χειρισμός, λόγου χάρι, του μυθήματος των Σειρήνων υπερβαίνει το παραδεδομένο μυθικό μοντέλο και η περιπέτεια αρθρώνεται μέσω ενός ανοίκειου λόγου. Στη συνέχεια, θα περιοριστούμε σε μια συγκριτική ανάγνωση «απομυθευτικών» διασκευών, οι οποίες θέτουν στο κέντρο του προβληματισμού τους τη διάσημη περιπέτεια των Σειρήνων· σε μια κάθε άλλο παρά εξαντλητική εποπτική περιδιάβαση, που φαίνεται όμως να συναρμολογεί (αυτόνομα αλλά και συμπληρωματικά) μια ενιαία στάση ή να συγκλίνει προς τις ίδιες εκφάνσεις του ποιητικού λόγου. Χωρίς ισοπεδωτική σχηματοποίηση, με πλήρη επίγνωση προπαντός ότι πίσω από το επεισόδιο των Σειρήνων διασταυρώνονται ιστορικές προοπτικές, ιδεολογίες ή και αισθητικοί κώδικες, προτείνεται μια κατοπτρική ανάγνωση ορισμένων κειμένων, για να διαφανούν οι αρθρώσεις και οι διαπλοκές τους, ή –πέρα από κάθε διαφορετικότητα– το κοινό πνεύμα που τα διέπει.

---

<sup>455</sup> Μια ευσύνοπτη παρουσίαση της σύνδεσης των Σειρήνων με την ποίηση και την ποιητική εν γένει παρέχει η αδημοσίευτη διατριβή της Silvia Volterrani, η οποία δείχνει ότι ήδη η αρχαία ελληνική γραμματεία γνωρίζει το ζεύγμα Σειρήνες-Μούσες και συχνά ταυτίζει με αυτές τη φωνή του ποιητή (λ.χ. ο Πίνδαρος, ο οποίος, σ' ένα είδος αυτοαναφορικής αποστροφής, εύχεται να μιμηθεί τη φωνή των Σειρήνων, που έχει τη δύναμη να σβήνει τις «αιψηράς πνοάς» του Ζέφυρου). Επιπλέον κομίζει σημαντικές πληροφορίες για τον τρόπο που ο 16<sup>ος</sup> και 17<sup>ος</sup> αιώνας συνδέει το δυϊσμό της ταυτότητας των υβριδικών μορφών με τις νεοπλατωνικές απόψεις και το επιστημολογικό δίλημμα ανάμεσα στην «ιδέα» και την «έκφρασή» της, την «inventio» και τη «realisatio», βλ. την αδημοσίευτη διατριβή της Silvia Volterrani, *La seduzione di un mito: Sirene nella poesia e nell'emblematica fra cinque e seicento*, Νέα Υόρκη 1998.

<sup>456</sup> Βλ. Pierre Brunel, *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1992, σ. 1040-1043.

<sup>457</sup> Βλ. Pietro Pucci, «The Song of The Sirens», *Arethusa* 12/2 (1979), σ. 121-132.

ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΤΑΞΙΔΙ (GIOVANNI PASCOLI).– Το 1904 ο Ιταλός ποιητής Giovanni Pascoli, ο οποίος παίζει ομολογούσε ότι «μιλάει ελληνικά με Ιταλικές λέξεις» και ότι «το χέρι του γράφει με όλη την ευλυγισία, τα γυρίσματα και τα υπονοούμενα κάποιου που έχει τραφεί με ελληνική ποίηση»<sup>458</sup>, επιχειρεί με το «Τελευταίο ταξίδι» («L'Ultimo Viaggio»), μια λυρική σύνθεση των *Συμποσιακών Ποιημάτων* (*Poemi Conviviali*), μια ανατρεπτική ανάγνωση της παραδοσιακής οδυσσειακής σύνταξης. Προς ενίσχυση, μάλιστα, του εγχειρήματος, η σύνθεση στρατολογεί και άλλους συγγραφείς, ακριβέστερα, «θητεύει», όπως δηλώνει ο ποιητής στις σημειώσεις της πρώτης έκδοσης, σε διάφορα στάδια της οδυσσειακής λογοτεχνικής παράδοσης: ανήκει σε εκείνα τα ποιήματα, τα οποία «αναβλύζουν σαν ρυάκια από την αιώνια πηγή του Ομήρου» («derivano come rigagnoli dalla polla perenne Omerica»), αλλά και συμπλέει με το μύθο του Dante και του Tennyson. Εξάλλου, στη δεύτερη έκδοση του 1905, ο Pascoli φροντίζει να αυξήσει το διακειμενικό βάθος του «Τελευταίου Ταξιδιού» με την καλλιτεχνική συνδρομή του Arturo Graf.<sup>459</sup> Η συνάντηση λοιπόν με τον οδυσσειακό μύθο διηθείται μέσα από το πλέγμα προγενέστερων μυθολογικών εκδοχών, και το ποιητικό έργο συμπύρει στο εσωτερικό του και άλλες μικρές «Οδύσσειες» και αναδιπλασιάζει ή, ορθότερα, πολλαπλασιάζει την ηχώ τους. Η οικειοποίηση, άλλωστε, του μύθου υπογραμμίζεται και μέσω μιας δομικής αναλογίας, καθώς τα 24 μέρη του Ιταλικού κειμένου παραπέμπουν έκδηλα στην εξωτερική δομή της

<sup>458</sup> Η ποίηση προπαντός, για τον Pascoli, είναι ανάμνηση («la poesia non è, se non ricordo»), ανακάλυψη του καινούριου στο παλιό. «Η ποίηση», γράφει ο Pascoli, «είναι αναγέννηση αυτού που υπήρξε, ξαναζωντανέμα άμεσο και εντελές, μπροστά σε έναν ναό, οι κολόνες του οποίου είναι γεμμένες στη γη, μπροστά σε ένα ποίημα αρχαίου και δυσχρηστού λεξιλογίου, ανεγείροντας ξαφνικά, χάρη στην κίνηση του ονειρού, εκείνες τις γιγάντιες κολόνες ξαναδημιουργώντας με την πνοή του πνεύματος εκείνο τον απέραντο κόσμο» («la poesia è rivivere cio che fu, rivivere improvvisamente e pienamente, avanti un tempio dalle colonne corcate a terra, avanti un poema dal linguaggio antico e disusato, rialzando a un tratto con la leva del sogno quelle gigantesche colonne e ricreando, col soffio del pensiero, quel mondo immenso»). Τούτο, βέβαια, δε σημαίνει φυγή από το παρόν, αλλά πρόκειται για αναβίωση του παρελθόντος στο παρόν, κίνηση ενάντια στο θάνατο, αφού «δεν αφήνει κανείς να πεθάνει τίποτε από αυτό που υπήρξε όμορφο και εύθυμο» («non si lasci morir nulla di ciò che fu bello e giocondo»). Εξάλλου, οι αρχαίοι ήρωες φαίνεται να βρίσκονται περισσότερο σε συνάφεια με τον εσωτερικό του κόσμο από ό,τι οι προσωπικότητες του σήμερα («i personaggi di oggidì»). Παρατίθεται από την εισαγωγή της E. Piras-Ruegg, στο: Giovanni Pascoli, *L'Ultimo Viaggio*, φιλολ. επιμ. E. Piras-Ruegg, *Kölner romanistische Arbeiten* 43, Γενεύη 1974, σ. 12 κ.ε.

<sup>459</sup> Στο *L'ultimo viaggio di Ulisse* ο Arturo Graf συνδιαλέγεται με το μύθο του Δάντη και του Tennyson και οικειοποιείται το θέμα της δεύτερης αποδημίας στέλνοντας τον Οδυσσέα σε νέες θαλασσινές περιπέτειες. Τέσσερα χρόνια μετά την επιστροφή στην Ιθάκη, αποφασίζει ο ήρωας με τη συνοδεία τριών караβιών ένα νέο ταξίδι, το οποίο, ωστόσο, καταλήγει σε άδοξο ναυάγιο, που θυμίζει το δαντικό: «Και να, κάτω από αυτούς στα άσπλαχνα κύματα/ μια απέραντη άβυσσος ανοίγει/ και στριφογυρίζοντας και αφρίζοντας καταβροχθίζει/ καρίνες και ζώες στην αιώνια νύχτα» («Ed ecco, sotto a lor, nell'onde crude/ Una immensa voragine si schiude,/ E roteando e spumeggiando inghiotte/ Carene e vite nella eterna notte»). Βλ. Arturo Graf, «L'ultimo viaggio di Ulisse», στο: *Le Poesie di Arturo Graf*, Casa Editrice Giovanni Chiantore, Τορίνο 1922.

ομηρικής Οδύσσειας, ενώ οι 1.211 *endecasillabi sciolti* συνιστούν σμίκρυνση των 12.110 ομηρικών, σε αναλογία 1:10.

Όσο όμως και αν ο πασκολιανός ήρωας συναρθρώνεται από επιμέρους οδυσσειακές παραδόσεις, βασική συνιστώσα στη διαμόρφωση του παραμένει η δαντική εκδοχή του μύθου. Εξαρχής ο ιταλός ποιητής προκρίνει τον «φυγόκεντρο» Οδυσσέα προτείνοντας και αυτός, μετά την πραγμάτωση του πρώτου νόστου, μια δεύτερη φυγή. Ενώ ο ήρωάς του δηλαδή βιώνει για εννιά χρόνια ένα ειδύλλιο οικογενειακής και αγροτικής ζωής, αδυνατεί να αποδεσμευτεί από το θαλασσοπόρο παρελθόν και μοιάζει να διάγει βίο διπλό. Βρίσκεται στην Ιθάκη, αλλά ζει και στα περασμένα (έτσι, οι σπίθες της φωτιάς είναι στα μάτια του ηλικιωμένου Οδυσσέα, τα αστέρια που οδηγούν το ταξίδι της νεότητάς του), αναλογιζόμενος διαρκώς τον λόγο του Τειρεσία, το αμφίσημο «έξ άλλος», που μοιάζει να τον καλεί: «uomo terrestre, ala! non pala» (I, 33).<sup>460</sup> Ακολουθως, μια νύχτα της άνοιξης εγκαταλείπει την εστία και την Πηνελόπη, η οποία κοιμάται έναν «ύπνο ευγενή, θεϊκό και απαλό, όμοιο με θάνατο» (VIII 20-21), και κατευθύνεται στην ακρογιαλιά, όπου η θάλασσα τον «αναγνωρίζει με αναρίθμητο χαμόγελο κυμάτων» («lo risonobbe col riso innumerevole dell' onde», VIII, 50). Εκεί λαμβάνει την απόφαση να αναζητήσει ξανά το παρελθόν, να χαρτογραφήσει τα τοπία της νεότητας και επειδή επιθυμεί το σύννεφο και όχι τον καπνό («la nube voglio, e non il fumo», XII; 24) εφορμά με το παλιό τσούρμο και παραστάτες τον καλλιτέχνη Φήμιο και τον Ήρο σε ένα νέο ταξίδι (οι δυο φιγούρες εξακοντίζονται, εν προόδω, σε αντώνυμα σύμβολα καθώς ο πρώτος δηλώνει την απομάκρυνση από την πραγματικότητα και την προτίμηση της ψευδαίσθησης, ο δεύτερος, αντιθέτως, την ευχαρίστηση από την επαφή με αυτήν).

Ωστόσο, ο ποιητής σύντομα απομυθεύει το νέο ταξίδι που επιδιώκει τους ίδιους σταθμούς με το πρώτο (στην πραγματικότητα βρισκόμαστε εν όψει μιας αρνητικής ισοτοπίας). Η επιστροφή προς τους τόπους της νεότητας και η αναζήτηση των παραμέτρων που ενδοκειμενικά θέτει ο ήρωας (Αγάπη, Δόξα, Αλήθεια) απομένει ανεκπλήρωτη, και άδηλη η ηρωική συνθήκη. Έναν προς έναν διατρέχει ο Οδυσσέας τους τόπους των περιπετειών χωρίς να συναντά καμιά μυθική ετερότητα ή φαντασμαγορία. Η άφιξη στην Αία της «φαρμακού Κίρκης» πραγματώνεται απρόσκοπτα και ηελημένα, όμως η Θεά δεν αποκαλύπτεται, το τραγούδι της είναι το τραγούδι της θάλασσας και ο βρυχηθμός των λεόντων ο αέρας στα κλαδιά. Στο νησί της Αίας, μάλιστα, χάνεται και ο Φήμιος, ο οποίος με το συμβολικό του θάνατο

<sup>460</sup> Αξιοπρόσεχτο είναι το παιχνίδι της παραθεματικής τεχνικής του ποιητή, η οποία διαποτίζει τον ποιητικό καμβά με συνδηλώσεις, ηχητικές ομοιότητες και πολλαπλούς συνειρμούς. Ο στίχος που παραθέτουμε αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα λογοτεχνικών διασταυρώσεων. Ο Όμηρος, ως γνωστόν, αποκαλεί τα κουπιά «πτερά νηυσί», ενώ ο Δάντης κάνει λόγο για «dei remi facemmo ali» («από τα κουπιά ας κάνουμε φτερά», «Inferno», 26, 125). Η κλασική παιδεία του Pascoli, καθηγητή κλασικής φιλολογίας, ενσωματώνει γενικότερα στη διασκευή του «γλώσσες» και «μεταγλώσσες», εν ολίγοις, στο έργο του ανιχνεύονται και οδυσσειακές λογοτεχνικές διασκευές και στοιχεία από την επιστημονική-κριτική πρόσληψη της *Οδύσσειας*. Το *Τελευταίο ταξίδι*, τέλος, πρέπει να συναναγνωσθεί με το ποίημα του 1899, *Το όνειρο του Οδυσσέα (Il sonno di Odisseo)*: σε αυτό ο ήρωας επιθυμεί να επιστρέψει στην εστία, αλλά κοιμάται, όταν το πλοίο πλησιάζει στην Ιθάκη.

φαίνεται να δηλώνει ότι όχι μόνο ο ηρωισμός έχει απολεσθεί αλλά και η ποιητική δραστηριότητα, παραχωρώντας τη θέση της σε έναν καθημερινό, ανθρώπινο λόγο. Ομοίως και η περιπέτεια των Κυκλώπων δεν αναβιώνει. Ο γίγαντας παραμένει αφανής και στον άλλοτε μυθικό τόπο ο Οδυσσέας συναντά μόνο έναν αγροτικό μικρόκοσμο και ένα βουκολικό ήθος χωρίς ίχνη ηρωισμού. Μάταια επιχειρεί να περιγράψει τον μυθικό αντίπαλο στους νέους φιλήσυχους κατοίκους («είχε μόνο ένα στρογγυλό μάτι στο μέτωπο/ σαν ασπίδα μπρούτζινη, σαν τον ήλιο/ αναμμένο, κενό», XX, 26-28), οι οποίοι με δυσκολία ανασυνθέτουν σπαράγματα του θρύλου «που κάποτε έβρεχε βράχους στη θάλασσα» (XX, 37) για να τον εγγράψουν τελικώς αποστασιοποιημένα στην προφορική παράδοση της συλλογικής μνήμης. Η οριακή περιπέτεια του Οδυσσέα, εκείνο που υπήρξε γι' αυτόν άμεση εμπειρία, εντάσσεται πλέον στη σφαίρα του φανταστικού. Βεβαίως, είναι προφανές, σε αυτό το σημείο, ότι ο Pascoli δεν θεματοποιεί μόνο τη χρονική διαφορά δύο μυθολογικών εκδοχών, της ομηρικής και της δικής του· εισάγει επιπλέον διακριτικά την κατοπτρική αντιπαράθεση δύο μοντέλων χρόνου, καθώς θέτει τον Οδυσσέα, ως κατεξοχήν άνθρωπο του μύθου, ο οποίος ανακυκλώνεται και γνωρίζει μόνο το άχρονο, ενώπιον ενός άλλου χρονικού μοντέλου: αυτού της γραμμικής ιστορίας και εν γένει της ιστορικότητας, στο οποίο έχει βουλιάξει η νέα πραγματικότητα. Η πασκολιανή αντιπαράθεση, μάλιστα, μοιάζει ν' υλοποιεί το δίπολο για το οποίο έκανε λόγο ο Mircea Eliade, από τη μια δηλαδή την αρχαϊκή συνείδηση, η οποία δε φέρει το βάρος του αμετάτρεπτου των γεγονότων και, ακολούθως, είναι «ανιστορική» και, από την άλλη, τη «βέβηλη» ιστορική πράξη.<sup>461</sup> Οι δύο κόσμοι λοιπόν, ο μυθικός και ο ιστορικός, αντικαθρεφτίζονται, αναμετριούνται, και ο πρώτος χάνει το στοίχημα έναντι της ιστορικής προοπτικής (διόλου τυχαία, άλλωστε, αποβιβάζεται εδώ ο Ήρος εγκαταλείποντας διαπαντός τον κόσμο του Οδυσσέα και άρα του μύθου επιλέγοντας, όπως λέει, την πραγματική ζωή ακόμη κι αν είναι ταπεινή).

Ο Οδυσσέας, ολοένα πιο μελαγχολικός, («*indì riù lungi navigò, riù triste*», XXI, 1) δεν παραιτείται, όμως, από τα φαντάσματα του μυθικού παρελθόντος και επιμένει, παρά το ανέφικτο των περιπετειών, να διατρέξει αγέρωχα προς τα πίσω

---

<sup>461</sup> Σύμφωνα με τον Eliade, ο αρχαϊκός άνθρωπος καταργεί με το τελετουργικό τον καθημερινό χρόνο, και η ζωή του, ενώ λαμβάνει χώρα στο χρόνο, δε φέρει το βάρος του χρόνου ούτε αποτυπώνει το αμετάτρεπτο του χρόνου. Βιώνει, θα μπορούσε να πει κανείς, ένα αιώνιο παρόν, μια ζωή, η οποία συνίσταται σε κατηγορίες και όχι σε γεγονότα, σε αρχέτυπα και όχι σε ιστορικές προσωπικότητες. Από αυτήν την άποψη, ο αρχαϊκός κόσμος δε γνωρίζει, «βέβηλες» πράξεις και διαρκώς πανηγυρίζει την ένωση με το μυθικό χρόνο της Αρχής. Ο χρόνος λοιπόν αποτυπώνεται μόνο βιολογικά, χωρίς να αποβεί ιστορία δηλαδή χωρίς συνείδηση του αμετάτρεπτου των γεγονότων. Ο Eliade, σε ένα βήμα πιο πέρα, υποστηρίζει ότι οι ίδιες οι αρχαϊκές κοινωνίες εμποδίζουν τη δημιουργία μιας ιστορικής συνείδησης, ότι ανέχονται την ιστορία με δυσκολία και προσπαθούν περιοδικά να την καταργήσουν (άλλωστε, οι περιοδικές προβολές των αρχετύπων εκμηδενίζουν ουσιαστικά τους κινδύνους που συνεπάγεται η γραμμική ιστορία). Τούτο, λόγου χάρι, μπορεί κανείς να διαπιστώσει, σύμφωνα με το ρουμάνο φιλόσοφο, εάν παρατηρήσει τους μύθους της αιώνας περιπλάνησης και της αποκατάστασης, οι οποίοι φανερά απηχούν φιλοσοφικές θέσεις μιας αντιστορικής αντίληψης. Βλ. Mircea Eliade, *Κόσμος και Ιστορία. Ο μύθος της αειάου επαναλήψεως*, μτφρ. Θεμιστοκλής Λαζάρης, Οργανισμός εκδόσεων και γραφικών τεχνών Ιωάννου Καμpanά, Αθήνα 1966.



όλη τη διαδρομή της αλλοτινής περιπλάνησης. Η αναπόληση, μάλιστα, της περιπέτειας των Σειρήνων και η υπόσχεση της απόλυτης γνώσης γίνονται για λίγο μοχλός μιας νέας ελπιδοφόρας κίνησης στη μονοτονία του θαλάσσιου ορίζοντα. Αφού λοιπόν ξεσηκώσει με δαντικό λεξιλόγιο τους συντρόφους του, θυμίζοντάς τους την ποιότητα της ανθρώπινης φύσης, που είναι καμωμένη να αναζητά τη γνώση και την αρετή, διακηρύσσει τη θέλησή του να προσεγγίσει ανενδοίαστα πλέον τη φοβερή περιπέτεια, χωρίς δεσμά («funi ignave») και όρθιος στην πλώρη του πλοίου. Ωστόσο, η περιέργεια που ιλαρύνει για λίγο συντρόφους και καπετάνιο διαβρώνεται από την ειρωνεία του ποιητή, η οποία παρεισφρύνει εδώ, αλλοιώνοντας τον κατά βάση ελεγειακό τόνο της σύνθεσης, γελοιοποιώντας την προοπτική της απόλυτης γνώσης. Οδυσσέας και σύντροφοι σε λίγο θα γνωρίζουν ό,τι συμβαίνει στη γη, «αν καρποφόρησε το πέτρινο αμπέλι, αν γέννησε η αγελάδα, αν ο γείτονας μάζεψε λιγότερο ή περισσότερο μούστο ή τι έκανε τότε η πιστή σύζυγος, αν εμφανιζόταν ή αν ύφαινε στο σπίτι» (XXI, 51-55).

Ούτε όμως αυτή η περιπέτεια περατώνεται, αντίθετα, μεταλλάσσεται στο αντεστραμμένο είδωλό της. Μολονότι ο Οδυσσέας αντικρίζει το γνωστό σκηνικό – τα μυθικά όντα ανάμεσα στη σωρό με τα κόκαλα και τα ρυτιδιασμένα δέρματα– οι Σειρήνες καινοφανώς σιωπούν. Η γοητεία του τραγουδιού τους κορυφώνεται στην απόλυτη σιγή, και αυτό που διαχέεται στο χώρο είναι μόνο η φωνή του Οδυσσέα, η οποία επιστρέφει ως αντίλαλος: «Είμαι εγώ! Γύρισα για να μάθω». Μάταια, ωστόσο, ο Οδυσσέας εκλιπαρεί, οι όροι της επικοινωνίας με το μυθικό δεν αποκαθίστανται, και το θαύμα της γνώσης φαίνεται να έχει παραχωρήσει οριστικά τη θέση του στη σιωπή. Με αυτή τη σιγή, άλλωστε, επισφραγίζεται δραστικά το δεύτερο ταξίδι, σηματοδοτώντας μια νέα εμπειρία, που ακυρώνει την παλιά και φέρνει τον Οδυσσέα αντιμέτωπο με μια μυθική γλώσσα νεκρή και παράταιρη (η στιγμή αυτής της αποκάλυψης συμπίπτει με το φοβερό ναυάγιο, όταν το πλοίο του θρυμματίζεται ανάμεσα σε δύο βράχους –ανάμνηση των «scorulos Sirenum» του Βιργιλίου– και καταποντίζεται). Η θάλασσα ξεβράζει τον μισοπεθαμένο Οδυσσέα στο νησί της Καλυψώς, καθώς ο Pascoli εναποθέτει τον ήρωα στις ρίζες, θα έλεγε κανείς, του ομηρικού κείμενου, στη μυθική αφετηρία από την οποία άρχισε να ξετυλίγει το νήμα του νόστου του. Το ταξίδι καταλήγει στην ομηρική Ωγυγία, όπου όμως η παλιά υπόσχεση αθανασίας και αιώνιας συζυγίας απουσιάζει, ενώ ο Οδυσσέας με τα «σύννεφα στα μαλλιά», αυτοπαρατηρούμενος, ονομάζει όχι μόνο το νέο εγχείρημα αλλά και το παρελθόν «αέρα και καπνό» («il mio sogno non era altro che sogno; e vento e fumo», XXI, 15-16). Το ταξίδι του εκπληρώνεται, τελικώς, με το *exeunt* και κορυφώνεται στην κατάρριψη κάθε ψευδαίσθησης και σε μία μόνο αλήθεια – αυτή του θανάτου.<sup>462</sup>

<sup>462</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει, σε αυτό το σημείο, ο τρόπος εκφοράς, με άλλα λόγια, η ελλειπτική σύνταξη του τέλους, η χρήση του απαρεμφάτου και, συνεπώς, η κατάργηση του υποκειμένου («Non essere mai! Non esser mai! più nulla/ ma meno morte, che non essere più», XXIV, 52-53). Ας υπενθυμίσουμε, εξάλλου, ότι η μυθική διασκευή του Pascoli αποκτά την αληθινή σημασία της, αν αναχθεί μακροσκοπικά σε ολόκληρο τον ποιητικό κύκλο. Πράγματι, ο μυθικός πρωταγωνιστής, όπως όλα τα μυθικά ή ιστορικά πρόσωπα της συλλογής, ταλανίζεται από *enpui* και περιμένει, με σπληνική απαισιοδοξία, το θάνατο. Το δράμα του θυμίζει το δράμα ενός άλλου κοσμογυρισμένου των *Συμποσιακών Ποιημάτων*,

«Ο ηρωισμός του νέου Οδυσσέα», σημείωνε ο Pascoli, «έγκειται στην παραίτηση και όχι στην αντίσταση» («il sommo eroismo è nel rassegnarsi, non nel riluttare»).<sup>463</sup> Και σ' αυτή την πραγματικότητα συμπυκνώνεται το μήνυμα της δικής του «Οδύσσειας», η οποία, έστω και με αρχαία περιβολή, υποκρύπτει ένα μοντέρνο Zeitgeist: το πνεύμα της μελαγχολίας και του *spleen*, έτσι ώστε ακόμη και ο D'Annunzio να αναφωνήσει: «ποτέ δεν είχε ανοίξει τόσο βαθιά το βάραθρο της μελαγχολίας».<sup>464</sup> Το «Τελευταίο ταξίδι» λοιπόν, προϊόν του fin de siècle, διαπνέεται από σπληνική απαισιοδοξία και απηχεί, όπως ορθά παρατηρεί η Piras-Ruegg, τις θέσεις του Leopardi περί ματαιότητας.<sup>465</sup> Ταυτόχρονα, διαγιγνώσκει πολλαπλές τραγικότητες: πως ο μύθος έχει πεθάνει, αν και εξακολουθεί να εμφανίζεται σ' ένα μεταμφιεσμένο υποκατάστατο, πως ο ποιητής έχει χάσει τη λειτουργία του προφήτη, πως η καλλιτεχνική έκφραση δυσκολεύεται κάποτε να αρθρώσει λόγο ή νοσεί. Για τούτο η σιωπή των Σειρήνων αποκτά εμβληματικό ρόλο στην πασκολιανή ποίηση και ποιητική: δεν καθρεφτίζει μόνο τη ναυαγισμένη προσπάθεια ενός ποιητή να προσεγγίσει και να μεσιτεύσει το μύθο, αλλά απομυθεύει την ποίηση καθ' εαυτή και τη φενάκη ότι η ποίηση μπορεί πλέον να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο.<sup>466</sup>

---

του Μεγάλου Αλεξάνδρου, ο οποίος, μπροστά στα όρια του γνωστού κόσμου, συνταράζεται από την ανακάλυψη ότι τα όνειρά του υπήρξαν πλουσιότερα από την πραγματικότητα και ότι το «όνειρο είναι η ατελείωτη σκιά του πραγματικού» («il sogno è l' infinita ombra del vero»).

<sup>463</sup> Παρατίθεται από την εισαγωγή της γερμανικής μετάφρασης του Willy Herdt (Τυβίγγη, 1989, χ.σ.).

<sup>464</sup> Ο.π.

<sup>465</sup> Βλ. Piras-Ruegg, *ό.π.*, σ. 19.

<sup>466</sup> Μια τεχνητή αντιστροφή του ηρωικού έπους του Οδυσσέα καταθέτει ο Jean Giono με το πρώτο έργο του *Naissance de l'Odyssee* (1938), το οποίο αποτελεί, όπως εξομολογείται ο συγγραφέας στο πρόλόγό του, μια «πρώτη απόπειρα ενός λογοτεχνικού παιχνιδιού», αφορμή να ξεδιπλωθεί η δημιουργική του φαντασία. Η πλοκή του μυθιστορήματος διακρίνεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος, ο Οδυσσέας καθ' οδόν προς την Ιθάκη φροντίζει –οικειοποιούμενος μια άλλη ταυτότητα– να κατασκευάσει τον προσωπικό του μύθο. Με άλλα λόγια, ως εταίρος του Οδυσσέα, διηγείται απίθανες περιπέτειες, τις οποίες παραλαμβάνει ένας τυφλός κιθαρωδός και τις διαδίδει, έτσι ώστε ο ήρωας να μην είναι σε θέση πλέον να διαχωρίσει τη βιωμένη πραγματικότητα από τη μυθοπλασία. Στο δεύτερο μέρος, το οποίο διαδραματίζεται στην Ιθάκη, ο Giono δομεί τη δική του εκδοχή μέσω μιας αρνητικής ισοτοπίας προς το ομηρικό προ-κείμενο, λ.χ., η άσωτη έως τότε Πηνελόπη, η οποία μαθαίνει για την άφιξη του συζύγου της, αποφασίζει να διαδραματίσει το ρόλο της «ενάρτης νοικοκυράς», ο Τηλέμαχος δεν είναι διατεθειμένος να εμπλακεί σε κανέναν αγώνα και σχεδιάζει εν ψυχρώ τη δολοφονία του πατέρα του, ο θάνατος του Αντίνοου είναι αποτέλεσμα της σύμπτωσης κτλ. Βεβαίως, η ανατροπή του οδυσσειακού μύθου από το Giono, σε αντίθεση προς την εκδοχή του Pascoli, υπαγορεύεται κυρίως από τη θέληση του συγγραφέα να αποδομήσει το ηρωικό ιδεώδες, την αφήγηση των ηρώων ιδιαίτερα μετά τον πρώτο μεγάλο πόλεμο, στον οποίο συμμετείχε ο συγγραφέας. Βλ. Jean Giono, *Naissance de l'Odyssee*, Grasset, Παρίσι 1965.

ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΣΕΙΡΗΝΩΝ (RAINER MARIA RILKE).– Μόλις τρία χρόνια αργότερα, το 1907, και χωρίς να είναι δυνατό να γίνει λόγος για «επίδραση», ο Rainer Maria Rilke επανέρχεται στο θέμα της «σιωπής» των Σειρήνων στον δεύτερο τόμο των *Νέων Ποιημάτων* (*Der Neuen Gedichte Anderer Teil*): ειδικότερα, στην ποιητική σύνθεση *Το Νησί των Σειρήνων* (*Die Insel der Sirenen*)<sup>467</sup> ο κίνδυνος της αποπλάνησης, στον οποίο εκτίθενται ο Οδυσσέας και οι εταίροι, προέρχεται από την απόλυτη σιγή, η οποία βέβαια ερμηνεύεται καλύτερα, αν συνδεθεί με τις άλλες συνθέσεις της ίδιας συλλογής, αφού συνοδεύει, και συνεκφράζει τις θεωρητικές τους ζητήσεις. Ας σταθούμε, ωστόσο, πρώτα –ακροθιγώς– στα σημεία αυτής της ποιητικής:

Τα *Νέα Ποιήματα* εντάσσονται, ως γνωστόν, στη λεγόμενη «παρισινή» περίοδο δημιουργίας του Rilke και σηματοδοτούν μια μεταβολή στη ποιητική του, καθώς απηχούν δάνεια και διδάγματα από την προσωπική επαφή του με τον γάλλο ζωγράφο και γλύπτη Auguste Rodin και τη γνωριμία του με τον εικαστικό κόσμο του Paul Cézanne<sup>468</sup> – χάρη στη συμβολή αυτών των δύο ξεκινά η σπουδή του ποιητή σε «μια αυστηρή σχολή της όρασης».<sup>469</sup> Οι 172 συνθέσεις, ακολούθως, μεταστοιχειώνουν σε ποίηση επινοήσεις και τεχνικές των δύο γάλλων καλλιτεχνών, θέτουν στο κειμενικό τους κέντρο γλυπτά ή πίνακες, ερείπια του μύθου, ακρωτηριασμένα αγάλματα, φυτά, ζώα, εικόνες καθημερινής ασχίμιας ή εστιάζουν σε αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες από την ελληνική αρχαιότητα έως και τους καθεδρικούς του Μεσαίωνα. Εν ολίγοις, στρέφονται θεαματικά προς τα αντικείμενα, με σκοπό να ερευνηθούν συστηματικά το παιχνίδι της αντίληψης και, από αυτή την άποψη, απηχούν και επιδράσεις από τα σπουδαία «φαινομενολογικά» κέντρα της Γοτίγγης και του Μονάχου, στα οποία θήτευσε ο ποιητής. Προπαντός όμως, συνδέονται με τους νέους στόχους της ποίησης του νεαρού Rilke: με την παρουσίαση δηλαδή αντικειμένων, κατά το πρότυπο του ζωγράφου ή του γλύπτη –ένα είδος *ut pictura poesis*, θα έλεγε κανείς– τα οποία

---

<sup>467</sup> Το ποίημα συγγράφεται, σύμφωνα με τους εκδότες της συλλογής, Engel και Fülleborn, ανάμεσα στις 22.08 και 05.09.1907 και το εμπνέει η παραμονή του ποιητή στο Anacapri, όπως, άλλωστε, μαρτυρά και η επιστολή της 10.02.1907 στη σύζυγο Clara Rilke: «Αρχίζω να ανακαλύπτω το Anacapri, το εξωτερικό Anacapri [...] να' την πάλι η θάλασσα ή για την ακρίβεια αυτή είναι μια άλλη, μια νέα θάλασσα, μέσω της οποίας μπορεί να καταφτάσει ανά πάσα στιγμή ο Οδυσσέας, μια παλιά ελληνική θάλασσα [...] Πράγματι από εδώ (έτσι διάβασα πρόσφατα) πέρασε ο Οδυσσέας, και σήμερα από το Monte Solaro είδαμε να γέρνουν στον κόλπο του Σαλέρνο τα τρία νησιά των Σειρήνων –αλλόκοτοι βράχοι που κλείνουν το δρόμο και μοιάζουν σαν να ήταν κάποτε επιχρυσωμένοι–, από τα οποία διέπλευσε δεμένος στο κατάρτι, ασφαλής από την αναπόφευκτη βία, που διαλυμένη στον φωτεινό αέρα έφτανε μελωδικά». Παρατίθεται από την έκδοση των Ulrich Engel, Manfred Fülleborn: Rainer Maria Rilke, *Gedichte 1895 bis 1910*, τ. 1, Insel Verlag, Φρανκφούρτη, Λειψία 1996, σ. 962. Για το ποίημα, βλ. *ό.π.*, σ. 515-6.

<sup>468</sup> Για τις σχέσεις του Rilke με τον Rodin, για τον οποίο εκτελούσε χρέη γραμματέα από τα μέσα Σεπτεμβρίου 1905 έως και τον Μάιο 1906, και για τη γνωριμία με το έργο του Cezanne, τον Οκτώβριο του 1907, όταν επισκέπτεται την έκθεση στο *Salon d'Automne*, βλ. Michael Kahl, *Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902-1910*, Φράμπουργκ 1999, ιδίως το πρώτο κεφάλαιο: «Rilke, Rodin, Cézanne – Ästhetische Voraussetzungen der Neuen Gedichte», σ. 23-76.

<sup>469</sup> Βλ. Fülleborn, *ό.π.*, σ. 907 κ.ε.

αποσπώνται από το χώρο, το χρόνο και τη σύμβαση για να αναδειχτούν στην καθαρή μορφή τους· με τη σύνδεση, σε ένα βήμα πιο πέρα, της ποίησης ως τέχνης του χρόνου (Zeitkunst) –όπως την είχε ορίσει ο Lessing στον *Laokoon*–, με τις τέχνες του χώρου (Raumkunst) και, συνεπώς, με την άρση του παραπάνω διαχωρισμού (για την ακρίβεια, ο Rilke, όπως εύστοχα παρατηρήθηκε, αυξάνει «την ένταση ανάμεσα στην ενδογλωσσική διαδικασία του ποιήματος ως *χρονικό* φαινόμενο και τη διάθεση δημιουργίας βάσει μιας *τοπικής* μορφής»<sup>470</sup>). Στο σύμπαν λοιπόν των *Νέων Ποιημάτων* κυριαρχούν προπαντός, πέρα από τις διακειμενικές αναφορές, πέρα από τα βιβλικά και μυθολογικά πρόσωπα, τα «Dinggedichte», τα οποία, σε αντίθεση προς τα «ποιήματα-αντικείμενα» του 19<sup>ου</sup> αιώνα, δεν λειτουργούν μεταφορικά ούτε εκφράζουν διαθέσεις ή συναισθήματα, αλλά περνούν σε αυτό το στάδιο πριν υποδηλώσουν κάτι ή γίνουν συμβολικά.<sup>471</sup> Υπάρχουν μόνο ως απλές επιφάνειες (γι' αυτό, άλλωστε, ο Paul de Man εγκωμιάζει στα *Νέα Ποιήματα* τις «ομορφιές μιας συλλογής ή ενός μουσείου», οι οποίες «εγείρουν ένα χιασμό από σημαινόμενα που παραπέμπουν ιδιαιτέρως στην επιφάνεια, με συνείδηση του αναφορικού τους κενού»<sup>472</sup>). Οι επιφάνειες αυτές, βέβαια, επιχειρούν να φωτίσουν μια στιγμή της αντίληψης και να οδηγήσουν σε μια στιγμιαία έστω αποκάλυψη της πραγματικότητας, απηχώντας έτσι μια θεμελιώδη αξίωση του μοντερνισμού. Με άλλα λόγια, τα αντικείμενα που θησαυρίζονται στη συλλογή δε συνιστούν ρεαλιστική τέχνη, δεν αφομοιώνονται ανθρωποκεντρικά, αλλά παραμένουν «ξένα», και στοχεύουν –μέσω της θέασης– στη «μεταμόρφωση» (Verwandlung), όπως έλεγε ο Rilke. Μεταμόρφωση με την έννοια της εσωτερικής αλλαγής του παρατηρητή εξαιτίας του αντικειμένου αλλά και του αντικειμένου μέσω της θέασης.

Καθώς όμως ο Rilke επιχειρεί να ανακαλύψει, με την άμεση παρουσίαση των αντικειμένων, μια νέα γλώσσα, στην οποία η όραση αποκτά προνομιακή θέση,<sup>473</sup> αντιμετωπίζει διαρκώς την ένταση ανάμεσα στην αντίληψη των αισθήσεων και την ονομασία των αντικειμένων, αλλά και το «ανείπωτο» (Unsagbares) και γλωσσικά μη διαθέσιμο. Ήδη σε πρώιμες συνθέσεις του έχει πραγματευτεί με επιμονή το

---

<sup>470</sup> *Ο.π.*, σ. 908.

<sup>471</sup> Πρώτος ο Kurt Oppert εισήγαγε τον όρο «Dinggedicht» («ποίημα-αντικείμενο»), νοούμενο ως εκείνο τον τύπο ποιήματος που θεμελιώνεται «πάνω σε μια απρόσωπη, επική-αντικειμενική περιγραφή μιας ύπαρξης». Ωστόσο, ο χαρακτηρισμός αυτός, σύμφωνα με τον Fülleborn, δεν είναι ιδιαίτερα επιτυχής διότι παραβλέπει αυτό που ο μελετητής ονομάζει «Entdiglichung», «απο-αντικειμενικοποίηση». Με άλλα λόγια, η παρουσίαση των αντικειμένων δεν σχετίζεται με μια ρεαλιστική τέχνη ούτε με την αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου, αλλά με μια αφαίρεση: «τα αντικείμενα μεταμορφώνονται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να χάνουν εν τέλει τη φαινομενική στατικότητα τους, και η ουσία του κόσμου ως χρονικότητα, ως αλλαγή και ζωντανό γεγονός να εμφανίζεται», βλ. Fülleborn, *ό.π.*, σ. 914.

<sup>472</sup> Παρατίθεται από τον Winfried Eckel, *Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*, Königshausen und Neumann, Βούρτσμπουργκ 1994, σ. 98.

<sup>473</sup> Βλ. το γράμμα στην Andreas Lou Salomé που παραθέτει ο Amthor Wiebke, «"Der Name... kann nicht ausgesprochen werden". Rilkes Poetik der Leerstelle» στο: Hans Richard Brittnacher (επιμ.), *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den Weltinnenraum*, Βούρτσμπουργκ 2000, σ. 41-62.

πρόβλημα της ονοματοθεσίας, ως ετικέτας που επισυνάπτεται στα αντικείμενα, ως φαινόμενο επιφάνειας («Τολμήστε να πείτε τι ονομάζετε μήλο», *Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt*), ως κίνδυνο που παγιδεύει το ζωντανό πλάσμα σε άκαμπτες δομές («φοβάμαι τόσο πολύ τη λέξη των ανθρώπων», *ich fürchte mich so vor der Menschen Wort*) και έχει προ πολλού αναγνωρίσει ότι η ποιητική έκφραση, που θέλει να αναδείξει τα αντικείμενα, ακροβατεί σ' ένα μεταίχμιο, διχασμένη ανάμεσα στην *επιθυμία* για το όνομα αλλά και το *φόβο* μπροστά σε αυτό.<sup>474</sup> ότι η «σωτηρία» των αντικειμένων μέσω της ποίησης κινδυνεύει από την ίδια τη γλώσσα, και ότι η σιωπή μπορεί κάποτε να προστατεύσει από την κατάχρηση του ονόματος ή και να δημιουργήσει μια δυνατότητα αποκάλυψης.

Στο πλαίσιο αυτό μπορεί να ενταχθεί και το *Νησί των Σειρήνων*, το οποίο παραπέμπει φανερά στους αισθητικούς προβληματισμούς του Rilke και συνιστά παράδοξη ποιητική επίδοση: μια άσκηση σιωπής, θα έλεγε κανείς, βάσει γλωσσικών δυνατοτήτων. Καταρχάς, ας δούμε το ποίημα:

*Wenn er denen, die ihm gastlich waren,  
spät, nach ihrem Tage noch, da sie  
fragten nach den Fahrten und Gefahren,  
still berichtete: er wußte nie,*

*wie sie schrecken und mit welchem jähen  
Wort sie wenden, daß sie so wie er  
in dem blau gestillten Inselmeer  
die Vergoldung jener Inseln sähen,*

*deren Anblick macht, daß die Gefahr  
umschlägt; denn nun ist sie nicht im Tosen  
und im Wüten, wo sie immer war.  
Lautlos kommt sie über die Matrosen,*

*welche wissen, daß es dort auf jenen  
goldnen Inseln manchmal singt -,  
und sich blindlings in die Ruder lehnen,  
wie umringt*

*von der Stille, die die ganze Weite  
in sich hat und an die Ohren weht,  
so als wäre ihre andre Seite  
der Gesang, dem keiner widersteht.*

*Όταν σ' αυτούς που τον φιλοξενούσαν  
κι αργά, στο τέλος της μέρας, ρωτούσαν  
για τις περιπλανήσεις και τους κινδύνους  
ήσυχχα διηγόταν: ποτέ δεν ήξερε*

*πώς να τους φοβίσει και με ποια απρόβλεπτη  
λέξη να τους στρέψει, ώστε σαν αυτόν  
να δουν στη γαλάζια ατάραχη θάλασσα  
το χρυσαφί εκείνων των νησιών,*

*που η θέα τους κάνει τον κίνδυνο  
ν' αλλάξει· δεν είναι πια στους θορύβους  
και τις αντάρες όπου πάντα ήταν.  
Σιωπηλά πλησιάζει τους ναύτες*

*που γνωρίζουν ότι κάποια φωνή σ' εκείνα  
τα χρυσά νησιά κάπου-κάπου τραγουδά  
και τυφλά ακουμπούν στα κουτιά  
κυκλωμένοι*

*από τη σιωπή, πού' χει όλο το χώρο  
καταπιεί και θροίξει στ' αυτή,  
σαν να 'ταν η άλλη της πλευρά  
το τραγούδι που κανείς δεν του αντιστέκεται.<sup>475</sup>*

<sup>474</sup> Πρβλ. και την παρατήρηση του Fülleborn: «Αυτό, όμως, που πρέπει να τονιστεί είναι ότι για τον νεαρό Rilke δεν έχει τόση σημασία η δημιουργία μιας ποιητικής θεωρίας ή μιας θεωρίας της αντίληψης όσο κάτι πρακτικό και υπαρξιακό: η δυνατότητα να παράγει κανείς ποίηση. Και τούτο δεν σημαίνει τίποτε περισσότερο από το να βρεθεί μια γλώσσα ικανή, ώστε να μην σιωπήσει κανείς ολοκληρωτικά μπροστά στη νεότερη *condition humaine*», βλ. *ό.π.*, σ. 595.

<sup>475</sup> Δική μου μετάφραση.

Η ποιητική σύνθεση θεματοποιεί την παρουσίαση της περιπέτειας των Σειρήνων από τον Οδυσσέα και αναπτύσσεται με ουδέτερο αφηγηματικό ύφος, καθώς ο μυθικός ήρωας (βρισκόμαστε στο πλαίσιο των «Απολόγων») καθηλώνεται σ' ένα διάκενο λόγου και αδυνατεί να διατυπώσει την ανάμνηση της παρελθούσας απειλής, που δεν εκτυλίχθηκε «σε θορύβους και αντάρες» αλλά στην «ήρεμη θάλασσα και στα χρυσοκίτρινα νησιά». Άλλωστε, με ποια γλωσσική πρακτική, θα μπορούσε να μεταφέρει τη σιγή που επικράτησε τότε, αφού το μαγευτικό άσμα δεν ήχησε, στην πραγματικότητα, ποτέ; Πώς θα μπορούσε να μνημονεύσει κατάλληλα τη σιωπή που «θρόισε στα αυτιά» των κωπηλατών και τους σαγήνευσε, όντας η άλλη πλευρά του άσματος; Ο αλλοτινός ρήτορας στέκεται τελικώς αδύναμος απέναντι στη λέξη και σιωπά, νικημένος από την ανέφικτη έκφραση.

«Τα θέλητρα της σιωπής είναι αδιαχώριστα από την τόλμη και το ρίσκο της ποιητικής διαδικασίας», παρατηρούσε για την τέχνη του Rilke ο George Steiner στην περίφημη μελέτη του *Language and Silence*<sup>476</sup> – και, ασφαλώς, καμία άλλη ποιητική σύνθεση δεν το δείχνει τούτο πιο καθαρά από το *Νησί των Σειρήνων*. Διότι το ποίημα, αναστρέφοντας επίσης την κλασική εκδοχή του μύθου,<sup>477</sup> κατορθώνει, με τα μέσα του λόγου, να κοιτάζει πίσω από αυτόν και να σχοινοβατήσει για λίγο πάνω σ' αυτή την οριακή γραμμή, ανιχνεύοντας την ταυτοχρονία της. Με άλλα λόγια, στην καρδιά της ποιητικής κατασκευής χάσκει ένα κενό, και η σιωπή αναδύεται στην κειμενική επιφάνεια με τη βοήθεια ποιητικών τεχνασμάτων: με τη χρήση χειλικών και οδοντικών συμφώνων, με την αποδραματοποίηση και τη διάλυση κάθε προσωπικού περιγράμματος, με τη ροή των στίχων που μένουν μετέωροι εξαιτίας των διασκελισμών ή με την ξαφνική αλλαγή της αφηγηματικής οπτικής (μετά την απροσδιόριστη φωνή των δύο πρώτων στροφών συντελείται αιφνίδια η μετάβαση στον κλειστό χωροχρόνο του παρελθόντος, που δεν διαπερνάται από κανέναν ήχο). Η σιωπή, τέλος, αναπαρίσταται και σε εικονικό επίπεδο, καθώς η παρουσία του χρυσού φωτός που λούζει το σύμπλεγμα των νησιών των Σειρήνων, εικονοποιεί το κενό, δικαιώνοντας την παρατήρηση του Steiner πως «η γλώσσα εξωθείται κάποτε στα όρια της και γειτνιάζει με άλλους τρόπους μαρτυρίας, το φως, τη μουσική και τη σιωπή».<sup>478</sup> Εν ολίγοις, το ποίημα σιγεί μέσα στην ευγλωττία του, και η σιωπή

---

<sup>476</sup> Βλ. George Steiner, *Language and Silence. Essays 1958-1966*, Faber & Faber, Λονδίνο 1967, σ. 68.

<sup>477</sup> Σε αυτό το σημείο διαφωνώ με την ερμηνεία που προτείνει για το *Νησί των Σειρήνων* ο Clayton Koelb, με βάση τους όρους του *alethetic* ή *lethetic reading*, ανάλογα, δηλαδή, με το αν ο συγγραφέας επιφέρει μικρές ή ριζικές αλλαγές σε προγενέστερα κείμενα. Ο Rilke, κατά τον Koelb, διαβάζει τον Όμηρο *alethetically*, διότι στη σύνθεσή του υιοθετεί την εισαγωγή του επικού, «ακόμη και αν η επιφάνεια του κειμένου έχει διαταραχθεί και αντικατασταθεί από μια σύγχρονη σιωπή», ενώ αντίθετα ο Kafka είναι ένας *lethetic reader*. Κατά την άποψή μου, ωστόσο, οι αλλαγές που επιφέρει ο Rilke δηλώνουν κάθε άλλο παρά την αποδοχή της «κλασικής» δομής του μύθου: οι Σειρήνες μόλις που εμφανίζονται στον τίτλο του ποιήματος, ο Οδυσσέας παραμένει ανώνυμος (όπως το *Es* που κάποτε τραγουδά), και το άσμα μετατρέπεται σε αβυσσαλέα σιωπή. Βλ. Clayton Koelb, «Kafka and the Sirens: Writing as Lethetic Reading», στο: Koelb-Noakes (επιμ.), *The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice*, Ίθακα, Λονδίνο 1988, σ. 300-314.

<sup>478</sup> Βλ. Steiner, *ό.π.*, σ. 58.

υποστασιοποιείται, θα έλεγε κανείς, με τον ίδιο τρόπο που η μοντέρνα ζωγραφική ανάγει τον κενό χώρο σε αναπόσπαστο τμήμα της ή η μοντέρνα μουσική περιλαμβάνει στις συνθέσεις της άτονα μέρη. Πρόκειται, πάντως, για μια σιωπή που «μιλά», αφού το «Νησί των Σειρήνων» είναι κείμενο ποιητικής. Πίσω, δηλαδή, από τη σιωπή των νεοτερικών Σειρήνων-Μουσών και την απουσία του άσματός τους, πίσω από τον ανώνυμο ήρωα, που εγκαταλείπει τον γνωστό ρητορικό του οίστρο και ηθελημένα σιωπά, επειδή η γλώσσα του αδυνατεί να διατυπώσει την περιπέτεια, λανθάνει ένας συγχρονισμός, που επιτρέπει να συναντηθούν στον καθρέφτη της γραφής τα είδωλα Οδυσσέα και ποιητή. Αυτό που θεματοποιείται δηλαδή εδώ από έναν ποιητή που έζησε, ούτως ή άλλως, «σε οικειότητα κατάχρησης με τη σιωπή»<sup>479</sup> είναι οι εναπομένουσες δυνατότητες κατασκευής ενός μύθου με το λόγο. Αυτό που πριμοδοτείται τελικώς είναι «το παράδοξο της σιωπής ως τελευταία λογική της ποιητικής έκφρασης».<sup>480</sup> Μια αντινομία που δεν απασχόλησε τόσο πολύ προγενέστερους μελετητές (λ.χ. τον Hans Berendt, κ.ά.<sup>481</sup>), οι οποίοι επέμεναν να διαβάζουν τη συλλογή ως «ένα μεσσιανικό κείμενο, αντικρίζοντας ένα ιεραρχημένο δίκτυο συμβολικών σχέσεων που ανεβαίνει προς την παρουσία ενός θεϊκού όντος».<sup>482</sup> Οι οποίοι, με άλλα λόγια, δεν αναγνώρισαν ότι η ποιητική του Rilke, προβάλλοντας κυρίως *υποκατάστατα* μεταφυσικής, είχε ξεκινήσει –ως τμήμα της νεοτερικής ποίησης– το έργο της «καταστροφής», το οποίο θα έπαιρνε, αργότερα, τη μορφή δολοφονίας «της γλώσσας, σαν ένα είδος χωρικής, ευαίσθητης αντιστοιχίας της σιωπής».<sup>483</sup>

Η ΣΙΩΠΗ ΤΩΝ ΣΕΙΡΗΝΩΝ (FRANZ KAFKA). «Πιστεύουμε απλώς σε μια *πολιτική* του Kafka, η οποία δεν είναι ούτε φανταστική ούτε συμβολική. Πιστεύουμε απλώς σε μια ή πολλές *μηχανές* του Kafka, που δεν είναι ούτε δομή ούτε φαντασίωση. Πιστεύουμε απλώς σε έναν πειραματισμό του Kafka, χωρίς ερμηνεία, αλλά μόνο με πρωτόκολλα εμπειρίας»,<sup>484</sup> υποστηρίζουν οι Deleuze και Guattari στην από κοινού μελέτη τους για το καφκικό έργο γνωρίζοντας πολύ καλά ότι ο πιο σύντομος δρόμος ερμηνείας του δεν περνά από την ευθεία αλλά από το λαβύρινθο. Αλλά, θα μπορούσαμε να συμπληρώσουμε, ακόμη και σε εκείνα τα λεκτικά οικοδομήματα,

<sup>479</sup> Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Valery και παρατίθεται στη βιβλιοκρισία του Κλ. Παράσχου, βλ. Κλέων Παράσχος, «Ν. Ι. Λούβαρι: Ρίλκε (ο Αποδημητής, ο Μύστης, ο Επόπτης)», *Νέα Εστία* 33/375 (1943), σ. 123-126.

<sup>480</sup> Steiner, *ό.π.*, σ. 90.

<sup>481</sup> Hans Berendt, *Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte: Versuch einer Deutung*, Bouvier, Βόννη 1957.

<sup>482</sup> Βλ. Paul de Man, *Allegories of Reading, Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, 1979, σ. 45. Ο de Man, εξάλλου, υποστηρίζει ότι η διαλεκτική παρουσίας και απουσίας, η οποία προκρίνει κυρίως μια «αρνητική στιγμή», διατρέχει ολόκληρη τη συλλογή του Rilke. Έτσι, λόγου χάρη, το κενό του βιβλιού, η μη πραγματικότητα της φιγούρας στον καθρέφτη, η μπάλα που πέφτει ή το μάτι που λείπει από τον ακρωτηριασμένο Απόλλωνα υπογραμμίζουν μια ομολογία στη ρητορική δομή των *Νέων Ποιημάτων*.

<sup>483</sup> Roland Barthes, *ό.π.*, σ. 119.

<sup>484</sup> Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Κάφκα. Για μια ελάχιστη λογοτεχνία*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ. 20.

όπου η πύλη διανοίγεται φιλική και υπόσχηται απρόσκοπτη περιδιάβαση δεν αργεί ο συγγραφέας να μανταλώσει είσοδο και έξοδο και να εγκλωβίσει τον αναγνώστη σε αδιέξοδες φράσεις και σπειροειδείς διαδρόμους γραφής. Ένα τέτοιο κείμενο είναι *Η Σιωπή των Σειρήνων* (*Das Schweigen der Sirenen*),<sup>485</sup> το οποίο, επιπλέον, με ειρωνεία ακροβατεί στις δυο διαφορετικές εκδηλώσεις ευαισθησίας, το Λόγο και τη Σιωπή, που εξετάζει η συγκριτική ποιητική μας. Ας πάρουμε, ωστόσο, τα πράγματα με τη σειρά.

Το αρχικά άτιτλο αφήγημα (ο τίτλος δίνεται αργότερα από τον Max Brod) γράφεται τον Οκτώβριο του 1917 ως αποχαιρετιστήρια επιστολή στη μνηστή Felice Bauer και, μέσα από αυτήν την οπτική, απηχεί εύληπτα την περίπλοκη και αδιέξοδη σχέση και το ανέφικτο της επαφής.<sup>486</sup> Ωστόσο, δεν πρέπει να αναχθεί κατ' ανάγκη στις βιογραφικές συντεταγμένες του συγγραφέα. Ήδη οι ημερολογιακές σημειώσεις του Kafka διασώζουν την εικόνα μιας γαμψώνυχης γυναίκας-πτηνού, που σκορπά τρόμο στην πόλη και τον καταδιώκει,<sup>487</sup> ενώ ένα παλιότερο αποσπασματικό αφήγημα ή, καλύτερα, ημερολογιακό σχέδιασμα, προβάλλει στην κειμενική του επιφάνεια τις εν λόγω μυθικές φιγούρες και προοιωνίζεται τον καταλυτικό τρόπο με τον οποίο ο Kafka διαλέγεται εν συνεχεία με τη μυθολογική παράδοση: «Σήμερα στο τσίρκο θ' ανέβει μία σπουδαία παντομίμα, παντομίμα νερού· ολόκληρη η ορχήστρα θα βουτηχτεί στο νερό, ο Ποσειδώνας με τη συνοδεία του θα κυνηγά υποβρυχώς, θα εμφανιστεί και το πλοίο του Οδυσσέα και οι Σειρήνες θα τραγουδήσουν και, εν συνεχεία, η Αφροδίτη θα αναδυθεί εκ των κυμάτων – αμέσως κατόπι πέρασμα σε αναπαράσταση ενός μοντέρνου οικογενειακού μπάνιου».<sup>488</sup> Τέλος, η αυτοβιογραφική προοπτική εξασθενίζει οριστικά, όταν *Η Σιωπή των Σειρήνων*, αναγόμενη στη μακροδομή του καφκικού έργου, εντάσσεται σε μια ομάδα λογοτεχνικών έργων που παρέχουν άφθονα τεκμήρια ώστε να χαρακτηριστούν «συνεταιρικά». Το κείμενο, δηλαδή, συνδιαλέγεται με τα ομήλικα του αφηγήματα *Ο Νέος Δικηγόρος* και *Προμηθέας*, αλλά και με τον κατά τρία έτη μεταγενέστερο *Ποσειδώνα* (1920), και σχηματίζει με αυτά ένα διακριτό πλαίσιο όχι τόσο λόγω χρονικής γειννίας όσο, κυρίως, λόγω θεματικής συγγένειας. Με άλλα

---

<sup>485</sup> Χρησιμοποιείται η έκδοση του Franz Kafka, *Gesammelte Werke*, Fischer Taschenbuch Verlag, Φρανκφούρτη 1996, βασισμένη στην έκδοση του Max Brod. Το διήγημα περιλαμβάνεται στον τόμο *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß* και είναι μέρος του «Die Acht Oktavhefte». Η ελληνική μετάφραση είναι της Τζένης Μαστοράκη και του Νάσου Βαγενά (Ε. Α. Poe και G. T. di Lampedusa, *Λίγεια*, μτφρ. Τζ. Μαστοράκη, Ν. Βαγενάς, Στιγμή, 1996, σ. 11-13).

<sup>486</sup> Σχετικά με τη συγγραφή του κειμένου, βλ. Detlef Kremer, Tönende, schweigende Sirenen. Franz Kafkas Erzählung „Das Schweigen der Sirenen“, στο: Johannes Janota (επιμ.), *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik*, Niemeyer (Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991, τμ. 3), Τυβίγγη 1993, σ. 127 κ.ε.

<sup>487</sup> Βλ. το ημερολογιακό απόσπασμα της 15<sup>ης</sup> Αυγούστου 1917: «Όχι, άφησέ με! Όχι, άφησέ με», έτσι φώναξα ασταμάτητα μέσα στα μικρά στενά και πάλι από την αρχή εκείνη με έπιανε, ολόενα γράπωναν από την πλευρά ή πάνω από τους ώμους μου τα νύχια της σειρήνας το στήθος μου» (Nein, laß mich! Nein, laß mich!“ so rief ich unaufhörlich die Gassen entlang und immer wieder faßte sie mich an, immer wieder schlugen von der Seite oder über meine Schultern hinweg die Krallenhände der Sirene in meine Brust).

<sup>488</sup> Ο.π.



λόγια, τα μοτίβα των διηγημάτων αυτών αντλούν το υλικό τους από τον μυθολογικό λειμών, διακρίνονται από την αντιστροφή του νοήματος του μύθου και, προπαντός, εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στη ίδια τη διαδικασία πρόσληψης, στον τρόπο αφομοίωσης του μυθολογικού υλικού από τον συγγραφέα. Συγκροτούν, εν ολίγοις, μεταμυθικές παραβολές.<sup>489</sup>

Ας έλθουμε, ωστόσο, στο αφήγημα. Η *Σιωπή των Σειρήνων* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον κυρίως γιατί συνιστά αμφίσημο αφηγηματικό εγχείρημα: παριστάνει πως αφηγείται μια ιστορία, παριστάνει πως κυριαρχεί στο λόγο και, την ίδια στιγμή, ενδίδει στην εκμηδένιση του περιεχομένου του, λειτουργεί μέσα στη γλώσσα και τη διασαλεύει. Αρχικά, πίσω από το πρώτο, εμφανές επίπεδο των λέξεων, η τέχνη του καφκικού λόγου ιστορεί, συνδυάζει μια δράση (*récit*), η οποία, μάλιστα, καλείται να αποδείξει «ότι μπορεί να φανούν σωτήρια και τα ανεπαρκή, ακόμη και τα παιδαριώδη μέσα». Η ιστορία λοιπόν είναι η ακόλουθη:

---

<sup>489</sup> Για να γίνει τούτο κατανοητό, ας ανατρέξουμε επί τροχάδην την ιστορία του *Προμηθέα*, η οποία παραδίδεται σε τέσσερις εκδοχές (ο Kafka κάνει λόγο για «θρύλους»). Η πρώτη εκδοχή («επειδή [ο Προμηθέας] πρόδωσε τους θεούς στους ανθρώπους, τον αλυσόδεσαν στον Καύκασο και οι θεοί έστελναν αετούς να τρέφονται από το συκώτι του που ολοένα ξαναμεγάλωνε») έρχεται ήδη σε ρήξη με τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη, ο οποίος γνωρίζει την «κλασική» εκδοχή του μύθου από τη *Θεογονία* του Ησίοδου. Εδώ, αντιθέτως, ο Δίας μετατρέπεται σε πληθυντικό, σε «θεούς», ο αετός γίνονται «αετοί», ενώ απουσιάζει εντελώς το συμφιλωτικό τέλος του μύθου, ο Ηρακλής δηλαδή που σκοτώνει τον αετό, και ο Χείρων που αναλαμβάνει στον Κάτω Κόσμο το μαρτύριο του Προμηθέα. Αυτό λοιπόν που ο Kafka προκρίνει είναι μια τιμωρία, η οποία επαναλαμβάνεται *ad infinitum*, αποκρύπτοντας, εξάλλου, το λόγο του ατελείωτου μαρτυρίου. Η δεύτερη εκδοχή, η αυτοκαταστροφή του τιμωρημένου, (ο Προμηθέας πιέζεται όλο και πιο βαθιά μέσα στο βράχο, ώσπου γίνεται ένα με αυτόν) αντιτίθεται ουσιαστικά στην πρώτη. Στην τρίτη εκδοχή, πάλι, η παραβίαση της μυθικής τάξης έρχεται με τη λήθη (όλοι ξέχασαν, «οι θεοί, οι αετοί, ο ίδιος»), ενώ σύμφωνα με την τέταρτη το γεγονός κούρασε τους πάντες και κατέστη στο πέραςμα του χρόνου άνευ σημασίας. Είναι λοιπόν φανερό από τα παραπάνω ότι ο *Προμηθέας* θεματοποιεί την ίδια τη μυθολογική πρόσληψη και αποδυναμώνει, σε ένα βήμα πιο πέρα, την αυθεντικότητα ή την ορθότητα της *μίας* εκδοχής (ας μη λησμονούμε και την κατακλειδα του *Προμηθέα* ότι, εφόσον ο θρύλος έχει την αρχή του στην αλήθεια, επιστρέφει πάλι στο ανεξήγητο). Ως εκ τούτου, ορθά παρατηρεί ο Goebel: «Κάθε εκδοχή αλλοιώνει, εξαιτίας της αποσπασματικότητάς της, το σημασιολογικό δυναμικό του μύθου, το οποίο διαθέτει εκ των πραγμάτων ή, ορθότερα, *apriori* απόψεις που διαφεύγουν της μίας και μοναδικής παραδεδομένης εκδοχής. Η λειτουργία του θρύλου είναι η λειτουργία του *ερμηνεύειν*, και ο συγγραφέας εστιάζει στην ερμηνευτική διαδικασία της επικαιροποίησης του μυθικού δυναμικού και την παραγωγική εξήγηση του συγγραφέα». Ακριβώς αυτή η θεματοποίηση της πρόσληψης του μύθου από τον Kafka οδηγεί τον Hans Blumenberg να κάνει λόγο για «μυθοποίηση της ίδιας της ιστορίας πρόσληψης» (Blumenberg, 1990, 688), ένας χαρακτηρισμός, όμως, που δεν γίνεται αποδεκτός από τον Goebel και τον Karlheinz Stierle: ενώ ο πρώτος υποστηρίζει ότι το έργο του Kafka «συνιστά ριζοσπαστική αυτοκριτική της παραγωγικής μυθολογικής πρόσληψης» (σ. 78), ο δεύτερος διατείνεται ότι πρόθεση του συγγραφέα είναι να «αφαιρέσει από το μύθο την κανονικότητα ενός μοντέλου» (Stierle, *ό.π.*, σ. 463). Βλ. Rolf Johannes Goebel, *Kafkas Mythenrezeption: Kritik und Revision*, University of Maryland Press, Av Άρμπορ 1982.

Όπου αποδεικνύεται ότι σωτήρια μπορεί να φανούν και τα ανεπαρκή, ακόμη και τα παιδαριώδη μέσα:

Για να προφυλαχτεί από τις Σειρήνες, ο Οδυσσεύς έφραξε τα αυτιά του με κεριά και έβαλε να τον αλυσοδέσουν στο κατάρτι. Κάτι ανάλογο, ασφαλώς θα μπορούσαν να κάνουν ανέκαθεν όλοι οι ταξιδιώτες – εκτός από εκείνους που οι Σειρήνες πρόφταιναν να τους σαγηνεύσουν από μακριά – ήταν όμως παγκοσμίως γνωστό ότι δεν ωφελούσε. Το τραγούδι των Σειρήνων διαπερνούσε τα πάντα, και το πάθος των σαγηνευμένων δεν ήταν ικανό να σπάσει μόνο αλυσίδες και κατάρτια. Αυτό ο Οδυσσεύς δεν το σκέφτηκε, αν και πολύ πιθανόν το είχε ακουστά. Εναπέθεσε τις ελπίδες του σε μια χούφτα κεριά και μια αρμαθιά αλυσίδες, και γεμάτος αθώα χαρά για τα πενιχρά του μέσα, έβαλε πλώρη για τις Σειρήνες.

Οι Σειρήνες όμως έχουν ένα όπλο πιο φοβερό και από το τραγούδι: τη σιωπή τους. Και πιθανότερο, παρόλο που δεν έτυχε ποτέ, θα ήταν να γλιτώσεις από το τραγούδι τους, παρά από τη σιωπή τους. Τίποτε στον κόσμο αυτόν δεν μπορεί να αντισταθεί στο αίσθημα πως τις νίκησες με το σπαθί σου, ούτε στην αλαζονεία που επακολουθεί και σαράνι τα πάντα. Κι η αλήθεια είναι πως δεν τραγουδούσαν οι τρομερές Σειρήνες καθώς τις ζύγωνε ο Οδυσσεύς· γιατί πίστευαν, ίσως, ότι με τη σιωπή τους μόνο θα νικούσαν τούτο τον αντίπαλο – εκτός κι αν, βλέποντας τόση ευτυχία στο πρόσωπο του Οδυσσέα, που μόνο το κεριά σκεφτόταν και τις αλυσίδες του, λησμόνησαν κάθε τραγούδι.

Ο Οδυσσεύς όμως, τη σιωπή τους, ας μου επιτραπεί η έκφραση δεν την άκουσε: του φάνηκε πως τραγουδούσαν, και πως μόνο εκείνος δεν τις άκουγε, επειδή είχε λάβει τα μέτρα του. Πριν ξεκινήσει, έριξε μια κλεφτή ματιά, είδε τον καμπυλωμένο λαιμό, τις βαθιές ανάσες, τα δακρυσιμένα μάτια, το μισάνοιχτο στόμα, και πίστεψε πως όλα αυτά συνόδευαν τις άριες που ανάκουστες αντηχούσαν γύρω του. Κι έπειτα δεν τις ζανακοίταξε, γύρισε το βλέμμα του πέρα, μακριά, κι εμπρός στην αταλάντευτη απόφασή του οι Σειρήνες κυριολεκτικά εξαφανίστηκαν, τόσο που, κι όταν βρέθηκε κοντά τους, μήτε που τις πρόσεξε.

Εκείνες όμως, ωραιότερες παρά ποτέ, συστρέφονταν, τεντώνονταν, παράδερναν τα απαίσια μαλλιά τους με τον άνεμο, και τα γαμψά τους νύχια σέρνονταν πάνω στα βράχια. Και πια δεν ήθελαν να ξελογιάσουν – μόνο να κρατήσουν ένα καθρέφτισμα από τα μεγάλα μάτια του Οδυσσέα ήθελαν, όσο γινόταν πιο πολύ.

Αν οι Σειρήνες είχαν συνείδηση, εκείνη η φορά θα ήταν το τέλος τους. Τίποτε δεν έπαθαν όμως· απλώς ο Οδυσσεύς τους ξέφυγε.

Στην ιστορία αυτή υπάρχει πάντως κι ένα υστερόγραφο: Ο Οδυσσεύς ήταν, λένε, τόσο πολυμήχανος, τέτοια αλεπού, που μήτε η Θεά του πεπρωμένου δεν μπορούσε να διαβάσει τη ψυχή του. Και ίσως, αν και κάτι τέτοιο υπερβαίνει την ανθρώπινη λογική – ίσως να πρόσεξε στ' αλήθεια πως σωπαίνανε οι Σειρήνες, κι όλες αυτές οι προσποιήσεις που αναφέραμε, ήταν κάτι σαν ασπίδα, που την όρθωσε μπροστά τους, και μπροστά στους θεούς.

Προφανώς *Η Σιωπή των Σειρήνων* συνιστά μια συστηματική κατασκευή, στο βαθμό που επιμερίζεται σε δύο μέρη, σ' έναν διδακτικό απόλογο και μιαν εξήγηση. Η πρώτη πρόταση, η οποία εκφέρεται σε γλώσσα σχεδόν θεσμική και αξιώνει αντικειμενική ισχύ («ιδού μια απόδειξη ότι ακόμη και ανεπαρκή μέσα...»), πρέπει να επικυρωθεί και να ερμηνευτεί από το εξηγητικό μέρος της αφήγησης, που εγκιβωτίζει, γι' αυτόν το σκοπό, το μυθικό επεισόδιο των Σειρήνων. Το κείμενο, συνεπώς, καλείται να συναγάγει ως συμπέρασμα το περιεχόμενο της πρώτης δήλωσης, να αποτελέσει ένα είδος *exemplum* και γι' αυτό, άλλωστε, συσχετίστηκε με τη λογοτεχνική πρακτική του *midrashim*, της ιουδαϊκής Απολογητικής, σύμφωνα με την οποία η εγκυρότητα ενός γενικού αποφθέγματος φωτίζεται από ένα παράθεμα της Βίβλου.<sup>490</sup> Όλα λοιπόν εξελίσσονται κατά την αναγνωστική προσδοκία; Όχι, διότι από το επόμενο κιάλας σημείο ξεκινά ένας πόλεμος καθώς ο Kafka υπονομεύει συνεχώς την αφήγηση και προσθέτει ενστάσεις λογικής τάξης, ευνοώντας τα αδιέξοδα. Καταρχάς, για να κάνουμε ένα βήμα πιο πίσω, ο πόλεμος είναι ολοκληρωτικός απέναντι στο ομηρικό προ-κείμενο. Διότι, εάν ο Kafka προαναγγέλλει και αξιώνει «αντικειμενικότητα» (ιδού μια απόδειξη κτλ.) στη δική του ιστορία, με γραφειοκρατικό σχεδόν ύφος, παραπέμπει αντιστικτικά στην «υποκειμενικότητα» της ομηρικής ιστορίας· διότι εξαρχής καταστρέφει τη δομή του «κλασικού» επεισοδίου αναιρώντας τον δυϊσμό εταίρων-Οδυσσέα, αφού οι σύντροφοι δε διαδραματίζουν εδώ κανένα ρόλο και μόνο ο Οδυσσέας και αλυσοδένεται και βουλώνει με κερί τα αυτιά (ασφαλώς ο πειρασμός να θυμηθούμε, σε αυτό το σημείο, την εγγελιανή *Διαλεκτική*, στην οποία η κυριότητα και η δουλεία, χωρισμένες αρχικά σε διαφορετικά υποκείμενα, ενώνονται τελικά στο μοντέρνο συνειδητό, είναι μεγάλος)· διότι «η αλλοτινή αποφασιστικότητα υποβιβάζεται εδώ σε κώφευση, η ιδέα της αποπλάνησης και της αντίστασης, της νίκης και της ήττας σχετικοποιούνται»<sup>491</sup> διότι οι Σειρήνες μοιάζουν *ελεύθερες* να επιλέξουν ανάμεσα στο τραγούδι και τη σιωπή και εκείνες, καινοφανώς, επιλέγουν το δεύτερο.<sup>492</sup> διότι ο Οδυσσέας προξενεί τώρα τέτοιο θαυμασμό στη μυθική δύναμη που τελικώς η αποπλάνηση αντιστρέφεται. Κοντολογίς, η καφκική διασκευή αίρει θεαματικά την ιστοτοπία προς τον «παλιό» μύθο.

Πλάι σε αυτόν τον πόλεμο όμως διεξάγεται κι ένας άλλος, καθώς ο λόγος του συγγραφέα δεν προκρίνει τη γνώση –σύμφωνα με την αποδεικτική λογική– αλλά το μη περιεχόμενο, το κενό (από αυτήν την άποψη, θα έλεγε κανείς, η σιωπή των

---

<sup>490</sup> Βλ. Stéphane Moses, Franz Kafka: «The Silence of the Sirens», *The Denver Quarterly*, 11/2 (1976), σ. 68 κ.ε.

<sup>491</sup> Heinz Politzer, *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*, Metzler, Στουτγάρδη 1968, σ. 14.

<sup>492</sup> Πρβλ. «Εάν στον Όμηρο οι λέξεις δεν έχουν ανάγκη από τόνους για να γίνουν τραγούδι (γιατί είναι οι ίδιες τραγούδι), εάν εκεί το αισθητικό θαύμα της γλώσσας υπόσχεται σε αυτόν που ακούει το μυστήριο όλης της γνώσης, η καφκική εκδοχή ευαγγελίζεται το τέλος της τονικής-μελωδικής γλωσσικής αποκάλυψης. Στον ομηρικό στίχο αντιπαράθετοι ο Kafka μία μικρή πρόζα γραμμένη σχεδόν σε γραφειοκρατικό ξύλινο τόνο και απέναντι στη μελωδική γνώση τοποθετεί την παγερή σιωπή της αλλοτριώσης (γλωσσικής και ηθικής)». Βλ. Politzer, *ό.π.*, σ. 18.

Σειρήνων «μολύνει» το κείμενο). Ως προς αυτό εργάζονται τα εξής δύο: Αφενός η εκφορά της αφήγησης βάσει μιας κατ' επίφαση λογικής ακολουθίας είναι φαινομενική, και το κείμενο, παρά το ρεαλισμό του, παραπαίει, χωρίς να εγκαθιδρύει την παραμυθητή ελλογοφανή οργάνωση. Στο αποτέλεσμα αυτό συμβάλλει ιδιαίτερα ένας μηχανισμός γλώσσας, ο οποίος, ενώ φαίνεται ότι χρησιμοποιεί την αρχή της συντομίας και της περιεκτικότητας, «ροκανίζει» το κείμενο εκ των έσω: οι αντιθετικοί και διστακτικοί σύνδεσμοι ή τα σχήματα λόγου που ενισχύουν την ψυχρότητα του λογοτεχνικού ύφους (συνολικά 17 *αλλά, αν και, για να το πούμε κι έτσι* κτλ.)· η ρητορική της αμφισημίας (*είτε ...είτε*) που, σε συνδυασμό με την κατάχρηση της υποτακτικής έγκλισης, προβάλλει κυρίως το στοιχείο της αναξιπιστίας και δίνει στο κείμενο υποθετική χροιά· η χρήση ρημάτων ή εκφράσεων αποφατικού περιεχομένου (*θα ήταν αδύνατο, δεν γνώριζε, θα είχαν εξολοθρευτεί* κτλ.), που ακυρώνουν ομοίως τη διαύγεια και την ουδετερότητα της αφήγησης. Εξάλλου, η αφηγηματική μηχανή κάθε άλλο παρά πιστοποιεί ψυχολογικές ή λογικές σχέσεις, στήνει επιμελώς συλλογιστικές παγίδες και ανακλήσεις, δημιουργεί αποκλίσεις από τον κοινό κώδικα επικοινωνίας ή επικουρεί παράδοξα: πώς καταφέρνει, λόγου χάρη, ο Οδυσσεύς νιοθετώντας τα «αναχρονιστικά» μέσα ενός άλλου κόσμου και ενός άλλου κειμένου να σωθεί, αν και εκτίθεται σε κινδύνους άγνωστους στον ομηρικό μύθο; Δεν δηλώνουν τα μέσα σωτηρίας μια παράλογη συναρμογή, αφού είτε πιστεύει κανείς ότι το κερδί επαρκεί, και άρα δεν χρειάζονται αλυσίδες, είτε το αντίθετο; Ποια είναι τα πραγματικά κίνητρα της σιωπής των Σειρήνων, τα οποία ούτε ο ίδιος ο αφηγητής (διόλου τυχαία) δεν μπορεί να υποδείξει, καθώς οι δύο πιθανές εξηγήσεις που προτείνει ούτε να αποδειχτούν ούτε να καταρριφθούν μπορούν;

Κατά δεύτερον, την αίσθηση ενός αδιεξόδου ενισχύει το εξηγητικό μέρος, το οποίο ισοσταθμίζει δύο ανταγωνιστικές ερμηνείες και συμπύκνωση δύο περιεχόμενα που οδηγούν στην αλληλοαναιρέση των δύο τρόπων του οδυσσειακού χειρισμού. Σύμφωνα με την πρώτη εξήγηση, οι Σειρήνες *σιωπούν*, και στον κενό χώρο της σιωπής τους προβάλλει ο Οδυσσεύς το δήθεν άσμα τους, νομίζει ότι ακούει, ενώ, σ' αυτό το παράλογο θεατρικό παιχνίδι, συμβαίνει και μια αντιστροφή του αντικειμένου της επιθυμίας: η φοβερή μυθική δύναμη γοητεύεται από έναν θαλασσοπόρο, ο οποίος *και* εκτιμά λαθεμένα *και* αποτραβά τα μάτια του, με μια υποψία περιφρόνησης, προς το βάθος του ορίζοντα, όπου τον περιμένει η επόμενη περιπέτεια. Εν συνεχεία, όμως το αφήγημα διαψεύδει οριστικά την ταύτιση με τον εαυτό του με την εμφάνιση μιας δεύτερης φήμης που διασώζει ο αφηγητής, η οποία ακυρώνει και συσκοτίζει ολοκληρωτικά την έως τώρα δράση. Ενώ εξωτερικά δεν παρατηρείται μεταβολή, και ο Οδυσσεύς παραμένει δέσμιος και κωφεύων, εγκαταλείπει ξαφνικά το ρόλο του εξαπατημένου και βγάζει τη μάσκα της αθωότητας για να αποκαλύψει τον απόλυτο υπολογισμό και τη φάρσα της μίμησης: «ίσως να πρόσεξε στ' αλήθεια πως σώπαιναν οι Σειρήνες, κι όλες αυτές οι προσποιήσεις που αναφέραμε, ήταν κάτι σαν ασπίδα, που την όρθωσε μπροστά τους, και μπροστά στους θεούς», σημειώνει ο συγγραφέας, αντιστρέφοντας το σχέδιο διάσωσης που είχε προβλέψει για τον ήρωά του. Ο πρώτος Οδυσσεύς της άγνοιας γυρίζει λοιπόν επιδεικτικά την πλάτη στην ως τώρα δράση, αφήνει πίσω του μία τελετουργία μασκαρέματος και διαχέεται στο αντεστραμμένο είδωλο του, που όχι μόνο γνωρίζει ότι οι Σειρήνες *δεν* τραγούδησαν, *αλλά* έχει επίγνωση ότι οι άλλοι

(οι Σειρήνες, οι Θεοί ακόμη και οι αναγνώστες), όσοι αγνοούν αυτό το δεύτερο μέρος, ήταν οι εξαπατημένοι. Το κείμενο λοιπόν, αποδεσμευμένο από τον αρχικό διδακτισμό του, αλλάζει κατεύθυνση και αντιφάσκει φανερά προς τη δήλωση της πρώτης πρότασης (συνεπώς καμία παραβολή δεν λειτουργεί εδώ, δεν υπάρχει δίδαγμα ή επαγωγή, καθώς ένα αμφίσημο μυθολογικό απόσπασμα δεν μπορεί να επιβεβαιώσει ένα ηθικό μάθημα, και η γνώση του παρελθόντος κρέμεται από μια απάτη). Τελικώς πώς λειτουργεί αυτό το αυθαίρετο σημειωτικό παιχνίδι, στο οποίο «μήτε η Θεά του πεπρωμένου» δεν είναι ικανή «να διαβάσει την ψυχή του Οδυσσέα» και να εποπτεύσει το προσωπικό του μυστικό; Καταλήγει αυτή η «παρεξήγηση μεταφυσικών διαστάσεων»<sup>493</sup> στην απόλυτη σιωπή;

Ο πειρασμός να δεχτούμε ότι το κείμενο υποστασιοποιεί την απόλυτη σιωπή και αποκρούει κάθε αναγνώσιμο νόημα είναι μεγάλος. Αυτή η ανάγνωση θα σήμαινε ότι *Η Σιωπή των Σειρήνων* δεν περατώνεται ποτέ, αλλά εφαρμόζει τεχνικές για να επιβάλλει τη σιωπή στο λόγο, για να προκρίνει μια «αρνητική αισθητική» (κατά την ερμηνεία του Blanchot).<sup>494</sup> Ωστόσο, αν κινηθούμε μόνο προς αυτή την ερμηνευτική κατεύθυνση, θα παραγνωρίσουμε τη μοναδική γραμμή πάνω στην οποία ακροβατεί το κείμενο και την περίπλοκη στιγμή που κατασκευάζει: την παρουσία του λόγου και την απουσία του, τη γραμμική λογική και την κοχλίωση, το λόγο που φαινομενικά παράγει νόημα, και, την ίδια στιγμή, αιωρείται πάνω από την άβυσσο του αναφορικού του κενού. Αφήνω τελευταία την εκδοχή ή, μάλλον, το συλλογισμό που ίσως θα ταίριαζε καλύτερα στις προθέσεις του δημιουργού. Αν και ο Kafka, όπως είδαμε, υπονομεύει την παραβολή, χρησιμοποιώντας το ίδιο το τυπικό της, ενδεχομένως υπάρχει παραβολικό νόημα σ' ένα μετα-επίπεδο, εφόσον δεχτούμε ότι το αφήγημα θεματοποιεί *αλληγορικά* τις προϋποθέσεις επικοινωνίας με το μυθικό στοιχείο. Αρχικά, δηλαδή, ο Kafka παρωδεί κάθε προσπάθεια πιστής ανάπλασης ενός μυθικού κειμένου, που επιμένει –μολονότι ο κόσμος του μύθου έχει καταστεί απόμακρος, αποσπασματικός και αντιφατικός– στη δήθεν προνομιακή συνάντηση μ' αυτό τον κόσμο, μιμούμενη τους μηχανισμούς και το τελετουργικό του μυθικού μοντέλου· που, με άγνοια και έλλειψη ευαισθησίας, οδεύει προς το μύθο, χωρίς να υλοποιεί την επικοινωνία μαζί του. Παράλληλα με αυτή την πρόσληψη υπάρχει μια δεύτερη, που, ενώ γνωρίζει πόσο απόμακρα ηχεί ο μύθος, εφευρίσκει τεχνάσματα για να φανερώσει το μυθικό στοιχείο στο λόγο· υποκρίνεται πως χρησιμοποιεί τη ρητορική του μύθου για να τον αποσπάσει για λίγο από το σκοτάδι και να τον κρατήσει σαν «ασπίδα» απέναντι στη σιωπή, η οποία απειλεί να καταπιεί τα πάντα. Όπως ο πρωταγωνιστής του έτσι και ο Kafka ξεκινά από μια διαλεκτική προσέγγιση που ούτε καταφάσκει ούτε αρνείται, και υιοθετεί μια διπλή στρατηγική: πριμοδοτεί το μυθικό θέμα ως αντικείμενο της τέχνης του και υποκρίνεται ότι συνδιαλέγεται με το μύθο – αυτός πάλι επιστρέφει, στη νέα εκδοχή του, μόνο σε μικρές ψηφίδες, για να διασωθεί αποσπασματικός και παραμορφωμένος από τη λήθη. Ταυτόχρονα, ο συγγραφέας αποκαλύπτει τη ματαιότητα κάθε αναφοράς σε αυτόν. Το αδιαπέραστο της μυθικής σιωπής και η προσπάθεια επικοινωνίας μαζί της – ιδού το θέμα της αλληγορίας. Η πανουργία του

<sup>493</sup> *Ο.π.*, σ. 17.

<sup>494</sup> Maurice Blanchot, *Der Gesang der Sirenen, Essays zur modernen Literatur*, μτφρ. Karl Horst, Μόναχο 1962, σ. 11-40.

Kafka/Οδυσσέα έγκειται στο ότι, ενώ γνωρίζει το αδύνατο του εγχειρήματος, υποκρίνεται το αντίθετο, μετακινώντας για λίγο το μύθο από το χώρο της σιωπής στο χώρο της δικής του γραφής, ώστε να μη μείνει κενός. Από αυτήν την άποψη, οι Σειρήνες και η σιωπή τους είναι ένα πείραμα μυθολογικής πρόσληψης, όπως αυτό του *Προμηθέα*.<sup>495</sup> Με τη σημαντική διαφορά, ωστόσο, ότι ο μύθος αναδύεται και στην επιφάνεια, η σιωπή γίνεται *προβληματική κειμενικότητα*<sup>496</sup> και όχι «αφωνία» ή «έρημος σιωπής», σύμφωνα με το «καταστροφικό» μοντέλο ανάγνωσης του Blanchot. Τον σωστό τρόπο προσέγγισης του Kafka φαίνεται να τον υπέδειξε ο Brecht, όταν εξομολογείται στον Benjamin, ότι «ο Kafka είδε τι ερχόταν χωρίς να δει τι είναι». <sup>497</sup>

Ο ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΣΕΙΡΗΝΕΣ (BERTOLT BRECHT).– Εμπνευσμένος φανερά από τη μυθική διασκευή του Kafka, στην οποία φτάνει με την παρέμβαση του Walter Benjamin,<sup>498</sup> ο Brecht υιοθετεί το επεισόδιο των Σειρήνων στο έργο του *Διόρθωση Παλαιών Μύθων* (*Berichtigung alter Mythen*) του 1931.<sup>499</sup> Και ως γνήσιο τέκνο του

---

<sup>495</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ερμηνεία της *Σιωπής των Σειρήνων* από τον Wolf Kittler μέσα από τη διαφορά του προφορικού και του γραπτού πολιτισμού. Ξεκινώντας ο Kittler από την υπόθεση ότι το επεισόδιο των Σειρήνων εικονοποιεί την προφορική παράδοση και αφηγείται ένα μύθο που δεν έχει ακόμη αλλαχτεί μέσω της μεταφοράς του, διαβάσει την καφκική μεταμόρφωση του θαύματος του τραγουδιού σε θαύμα της σιωπής ως αναφορά σε μια λογοτεχνία, η οποία διαλύει αυτό που υπήρξε κάποτε «διήγηση» σε σιωπηρή ανάγνωση και γραφή – «η απουσία της φωνής αντικαθίσταται από την παρουσία του σιωπηλού σημείου της γραφής». Βλ. Wolf Kittler, *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten von Franz Kafka*, Verlag Palm & Enke Erlangen, Ερλάνγκεν 1985, σ 143 κ.ε.

<sup>496</sup> Βλ. Bettine Menke, «Das Schweigen der Sirenen: Die Rhetorik und das Schweigen», στο: Johannes Janota (επιμ.), *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik*, Niemeyer (Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991, τ. 3), Τυβίγγη 1993, σ. 134-162.  
<sup>497</sup> Βλ. Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Συνομιλίες με τον Μπρεχτ*, μτφρ. Βιβή Ζωγράφου, Καθρέφτης, Αθήνα χ.χ., σ. 13.

<sup>498</sup> Οι συζητήσεις του Walter Benjamin και του Brecht το 1934 στο Svendborg, όπως καταγράφηκαν ακολούθως στο ημερολόγιο του πρώτου, φαίνεται να διαφωτίζουν τον λόγο, για τον οποίο ο Brecht επιλέγει να συνδιαλεχθεί με το αφήγημα του Kafka. Από το ημερολόγιο δηλαδή μαθαίνουμε ότι ο Brecht αναγνώριζε το μέγεθος του Kafka, αλλά δεν αποδεχόταν το σύνολο έργου του. «Πρέπει να κοιτάξεις το έργο του Κάφκα», λέει στον Benjamin, αφού του έχει διηγηθεί πρώτα την παραβολή ενός κινέζου φιλόσοφου, «σαν να είναι ένα τέτοιο δάσος. Θα βρεις τότε ένα μεγάλο σύνολο χρήσιμων πραγμάτων. Οι εικόνες είναι καλές φυσικά. Τα υπόλοιπα είναι σκέτο μπέρδεμα. Είναι ανοησίες. Πρέπει να τα αγνοήσεις. Το βάθος δεν σε οδηγεί πουθενά. Είναι μια ξεχωριστή διάσταση, είναι απλώς βάθος. Και δεν υπάρχει τίποτα να δεις σε αυτό». Πιθανώς λοιπόν το κριτήριο της επιφάνειας και του βάθους να στάθηκε καθοριστικό στην επιλογή αυτής της μυθικής διασκευής. Βλ. Μπένγιαμιν *ό.π.*, σ. 16.

<sup>499</sup> Ο αρχικός τίτλος των μυθολογικών του διασκευών παλινδρομεί ανάμεσα στο: «Αμφισβήτηση του μύθου» και «Διόρθωση παλαιών μύθων», ενώ οι πρώτες σημειώσεις καταμαρτυρούν και την «Κριτική των μύθων». Βλ. Bertolt Brecht, «Berichtigung alter Mythen», *Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, επιμ. Werner Hecht, Jan Knopf κ.ά., τ. 19, Βερολίνο, Βαϊμάρη, Φρανκφούρτη 1997, και την ελληνική

διαφωτισμού, της εκλογίκευσης, της επιστημονικότητας και της απόδειξης, που προσβλέπει στην εξάλειψη μυθικών υπολειμμάτων, αναληθών υποθέσεων και ιδεολογικών δογμάτων, παραδίδεται στο πεδίο της *ratio* και *narratio* κάθε φορά που επιλέγει τη μυθική παράδοση ως υλικό της καλλιτεχνικής παραγωγής του. Ο μύθος, άλλωστε, δεν αποτελεί για τον Brecht το ασαφές προστάδιο της αληθινής γνώσης του κόσμου αλλά κυρίως μια πρώιμη μορφή διεστραμμένης παρατήρησης αυτού του κόσμου, στην οποία εκείνος αντιτάσσει το πάθος της διαλεύκανσης και την ιδεολογική κριτική, ιδίως όταν υπονιάζεται στη μυθική αφήγηση ίχνη πολιτικής δικαίωσης της εξουσίας.<sup>500</sup> Σε αυτό το πλαίσιο, η διασκευή *Ο Οδυσσεύς και οι Σειρήνες (Odysseus und die Sirenen)*, προϊόν των «σκοτεινών χρόνων» ανόδου του φασισμού, θεματοποιεί κριτικά την ποιητική πρόσληψη και «διορθώνει» το μύθο σ' ένα διδακτικό-αισθητικό πρόγραμμα. Υιοθετώντας τη μορφή μιας λογικά διατυπωμένης έκθεσης, η οποία, μάλιστα, αποστασιοποιείται ακόμη περισσότερο με την αποκάλυψη των διακειμενικών αναφορών της σε υποσημείωση,<sup>501</sup> ο συγγραφέας τηρεί, αρχικά, μια μερική ισοτοπία-συστοιχία προς τον «κλασικό» μύθο και οργανώνει την ιστορία «κατά τα συμφωνημένα και προβλεπόμενα»: οι «κουφοί υπηρέτες», από τη μια, ο πανούργος ήρωας που επιθυμεί να απολαύσει την τέχνη «χωρίς δυσάρεστες συνέπειες», από την άλλη. Σύντομα, ωστόσο, η ενσωμάτωση του μυθολογικού υλικού αποδεικνύεται φενάκη καθώς, σ' ένα βήμα πιο πέρα, ο συγγραφέας διασαλεύει τον οικείο ορίζοντα προσδοκιών και αμφισβητεί τη γνωστή εκδοχή: «καλά όλα αυτά, αλλά ποιος μας λέει –πέρα από τον Οδυσσέα– ότι οι Σειρήνες πράγματι τραγουδούσαν στη θέα του δεμένου άντρα; Χαράμισαν, στ' αλήθεια, την τέχνη τους αυτές οι πανίσχυρες και εύστροφες γυναίκες, απευθυνόμενες σε ανθρώπους χωρίς καμιά ελευθερία κινήσεων; Αυτή είναι η ουσία της τέχνης; Προτιμώ να δεχτώ ότι αυτοί οι λαιμοί, που οι κωπηλάτες τους είδαν να φουσκώνουν, έβριζαν μ' όλη τους τη δύναμη τον καταραμένο, προσεκτικό

---

μετάφραση της Νάντιας Βαλαβάνη, Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Διόρθωση παλιών μύθων και άλλες ιστορίες*, Αθήνα 2002.

<sup>500</sup> Ο Frank Wagner δείχνει τον τρόπο με τον οποίο ο Brecht αντιμετωπίζει την παράδοση και τους μύθους μέσα από την εκλογίκευση (*Rationalisierung*), αφού διασαφηνίζει πρώτα ο μύθος ότι για τον Brecht –είτε ως ιστορική κατάσταση είτε ως πνευματική στάση– δεν αποτελεί το Άλλο της λογικής και της αλήθειας αλλά ένα πρώιμο στάδιο σε μια διαδικασία εξέλιξης: η λογική και ο μύθος δεν αποτελούν λοιπόν αντίθετα μεγέθη, αλλά συμπληρώνουν το ένα το άλλο. Εν συνεχεία, ο Wagner εξηγεί τις τεχνικές «εκλογίκευσης» στο έργο του Brecht: α). απλούστευση του αρχαίου προτύπου, συρρίκνωση, κατά την οποία διπλά μοτίβα εξαλείφονται, ψιμύθια απομακρύνονται και κάθε δευτερεύουσα πλοκή απομακρύνεται. Κατ' αυτόν τον τρόπο προκύπτει, όπως, λόγου χάρη, στην περίπτωση της διασκευής της Αντιγόνης απλότητα και συγκέντρωση β). εξήγηση του αρχαίου υλικού με την έννοια ότι η υιοθέτηση λόγων και μοτίβων στη νέα διασκευή πρέπει να εμφανίζεται εύλογη και κατανοητή στον σημερινό αναγνώστη γ). ιστορικοποίηση του αρχαίου υλικού. Η *ratio* είναι ένας ιστορικός πυρήνας, ο οποίος πρέπει να δουλευτεί πάλι στην παραδεδομένη ιστορία· η ιδεολογική ασάφεια οφείλει να απομακρυνθεί, έτσι ώστε να γίνει ορατή η πραγματική κοινωνική βάση. Βλ. Frank Wagner, *Die Sirenen des Odysseus. Mythenversionen bei Kafka und Brecht*, Όλντενμπουργκ 2000.

<sup>501</sup> Η υποσημείωση είναι η εξής: «Γι' αυτήν την ιστορία βρίσκουμε και στον Franz Kafka μια διόρθωση που όμως στις μέρες μας δεν μοιάζει διόλου πιστευτή». Παρατίθεται από Kittler, *ό.π.*, σ. 154.

επαρχιώτη...». Με την προσφιλή μέθοδο της *ostranenie*, της ανοικείωσης, ο Brecht εκπορθεί τη μυθική σύμβαση, αναδεικνύει τον «αφύσικο» χαρακτήρα του επεισοδίου και εμμέσως μιας τέχνης που εξακολουθεί να μιλά, με παλαιά μέσα και φθαρμένα πάθη, σ' ένα κοινό που η εποχή του το έχει αλλάξει. Προπαντός, υπονοεί με την ανατρεπτική ερμηνεία του μια νέα αισθητική, η οποία, απομακρυσμένη από την περιοχή του «ηδυσμένου λόγου» και της «εύπεπτης» ψυχαγωγικής τέχνης, οφείλει να προσφέρει καλλιτεχνική και διανοητική ωριμότητα, να διδάξει την υπευθυνότητα και επομένως την ελευθερία. Με αυτή την απροσδόκητη στροφή εξουδετερώνει τον αυτοματισμό της μυθικής πρόσληψης και καθιστά εμφανές, με τη μεταγλώσσα του, το μήνυμα της ποιητικής του: τον επαναπροσδιορισμό της τέχνης από αντικείμενο καθαρής αισθητικής ενατένισης σ' ένα νέο πεδίο σύμπτωσης ιδεολογικού λόγου και καλλιτεχνικής μορφής (αργότερα, πιθανώς μέσω αυτού, αποκρυσταλλώνεται το μοτίβο των Σειρήνων, κατά τον γνωστό τρόπο, στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* των Horkheimer και Adorno).

Κείμενα που θεματοποιούν την καινοφανή σιωπή των Σειρήνων δεν διασκευάζουν μόνο τον λογοτεχνικό μύθο, αλλά επηρεάζονται και μορφολογικά απ' αυτόν, δεν τον αφομοιώνουν δηλαδή μόνο ως συστατικό τμήμα τους αλλά και ως εξωτερική επένδυση (οι Σειρήνες σιωπούν, και η σιωπή τους αναδύεται, σχεδόν ομοιοπαθητικά, στην κειμενική επιφάνεια). Είναι, προπαντός, κείμενα ποιητικής που λειτουργούν ως αυτοαναφορικά σχόλια, καθώς δεν αρκούνται στην κατασκευή μιας μυθοπλασίας αλλά απηχούν, σ' ένα μεταεπίπεδο, τον ποιητικό τρόπο του ίδιου του συγγραφέα απέναντι στο μύθο και τις αισθητικές του ζητήσεις. Πάνω απ' όλα, είναι ντοκουμέντα της λογοτεχνικής παραγωγής μιας ορισμένης περιόδου, τεκμήρια μιας γλωσσικής και αισθητικής κρίσης: ως ευαίσθητοι σειсмоγράφοι καταγράφουν (λίγο προτού η ευρωπαϊκή λογοτεχνία κατακλυσθεί από τη «*jargon* του θανάτου») ένα πνευματικό πρόβλημα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το πρόβλημα της «μεταφρασιμότητας» σε λέξεις, της επάρκειας των γλωσσικών μέσων, και επομένως δεν παρασύρονται από την πίστη στην δύναμη της γλώσσας, αλλά προωθούν (διά του λόγου) την αποσιώπηση του ονόματος, την «κενή θέση». Γι' αυτό ενσωματώνουν μια νέα μορφή εναλλαγής γλώσσας και σιωπής, παρουσίας και απουσίας, υπόσχεσης και άρσης του ονόματος, και απηχούν το παράδοξο μιας ποιητικής, που επιχειρεί να νοηματοδοτήσει ξανά και να επανερμηνεύσει τις παλαιές συνήθειες της ρητορικής και ποιητικής εξήγησης και, μέσω της έντασης, να επιτύχει μια νέα λυτρωτική διεύρυνση. Αποτελούν, τέλος, καλλιτεχνικά εγχειρήματα συγγενή με άλλες εκφάνσεις του πολιτιστικού λόγου του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που επίσης αποθεώνουν τη σιωπή: με τον φιλοσοφικό λόγο ενός Wittgenstein, με τη μοντέρνα μουσική (και τις παύσεις της), με τη μοντέρνα ζωγραφική (και τον κενό της χώρο).

Στον κύκλο αυτό θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν και ελληνικά μέλη, αν και η παράδοση των Σειρήνων ακολουθεί στη λογοτεχνία μας άλλους δρόμους, που απαιτούν ιδιαίτερη μελέτη των τρόπων και των τεχνικών τους: όχι, λ.χ., οι λαλίστατες Σειρήνες του Κ. Στεργιόπουλου ή του Α. Πούλιου «με το εκφραστικό



και περιπαθές τραγούδι τους»<sup>502</sup> ούτε ασφαλώς η σειρήνα με την «αηδονίσια φωνή» του σατιρικού Χριστόπουλου,<sup>503</sup> αλλά ενδεχομένως, το «Τέλος των Σειρήνων» του Γ. Ρίτσου, που, περατώνοντας οριστικά τον αφανισμό των γλυκόλαλων φτερωτών μορφών μέσα από την παράδοση των «Αργοναυτικών» του Απολλώνιου Ρόδιου, τίθεται στην υπηρεσία ιδεολογικών και ποιητικών ζητήσεων.<sup>504</sup> Πιθανώς, τηρουμένων των διαφορών, το *Τραγούδι των Αργοναυτών* του Άγγελου Σικελιανού (ο οποίος είτε επηρεάζεται από την ποιητική του Rilke που δεδηλωμένα γνωρίζει<sup>505</sup> είτε εφορμά από έναν παρόμοιο καλλιτεχνικό προβληματισμό για μια «νέα αισθητική») θα μπορούσε περιφερειακά να συσχετισθεί με την προβληματική που εκθέσαμε: ο ποιητής, ως γνωστόν, προβάλλει στο ταξίδι των κωπηλατών ένα ποιητικό ταξίδι, που καταλήγει –μέσω μιας αντίστροφης προοπτικής– από τη σιωπή στη μουσική και το φως. Το «πνεύμα της σιγής» του, ωστόσο, η οποία υποστυλώνει το ποίημα και οδηγεί προς τον καθαρτικό απολλώνιο Λόγο,<sup>506</sup> έχει μυστικιστική προέλευση. Η ρητορική της σιωπής δηλαδή λειτουργεί μυητικά και υπηρετεί την ποιητική του θεραπευτικού Λόγου, που κατακλύζει εν τέλει με χειμαρρώδη ορμή την υπόσταση ναυτών και ποιητή. Τέλος, στον μικρό μας κανόνα μπορούμε να συμπεριλάβουμε μια σχετικά νεότευκτη, αδιόρατα πικρή και καθ' όλα απομυθευτική ποιητική αναπαράσταση της «κάλπικης» γνώσης και ηδονής που αποκόμισε ο Οδυσσέας από την περιπέτεια των Σειρήνων, οι οποίες μάλλον τραγούδησαν, με βεβαιότητα όμως η πρόσληψη της τέχνης τους δεν ήταν η ορθή. Πρόκειται για τον ειλικρινή απολογισμό του Οδυσσέα – του *Οδυσσέα Δεσμώτη* του

<sup>502</sup> Βλ. Κώστας Στεργιόπουλος, «Οι Σειρήνες», *Τα ποιήματα* (1944-1965), Αθήνα 1988 και Λευτέρης Πούλιος, «Μυθολογία», *Τα ποιήματα. Επιλογή 1969-1978*, Αθήνα 1982.

<sup>503</sup> Βλ. Αθανάσιος Χριστόπουλος, «Παράπονα», *Άπαντα* (φιολ. επιμ. Γ. Βαλέτας), Αθήνα 1969.

<sup>504</sup> Πρβλ. «Το τέλος των Σειρήνων» (1965)

Τίποτα δεν πετούσαν οι Σειρήνες. Ο Ορφέας με το τραγούδι του κράτησε τους συντρόφους του. Μονάχα ο Βούτης ο ασυλλόγιστος, ρίχτηκε στο νερό πλέοντας με γοργές οργιές για τ' ακρογιάλι. Μα κι εκείνος

δεν κακοπέρασε. Τον περιμάζεψε η θεά από τα κύματα και πλάγιασε μαζί του. Έτσι γεννήθη ο Έρκεας. Όσο για τις Σειρήνες, αυτές απ' το κακό τους πέσανε στη θάλασσα και γίναν βράχοι.

Γύρω τους έπλεαν τα μεγάλα κίτρα που 'χανε κυλήσει απ' το καράβι κίτρινα κίτρινα σαν πρόσωπα πνιγμένων φόβων. (Σάμος, 16.Ι. 65)

<sup>505</sup> Βλ. τη μεταγενέστερη μαρτυρία του ποιητή στην εισαγωγή του κύκνειου άσματος της αποσπασματικής τραγωδίας «Ασκληπιός», Άγγελος Σικελιανός, *Θυμέλη*, Γ', επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα 1975, σ. 113, 115 και 124.

<sup>506</sup> Παρεμπιπτόντως η λέξη «σιγή» με τα παραλειπόμενά της είναι από τις πιο συχνά εμφανιζόμενες λέξεις του ποιήματος, λ.χ.: «*Βουβή γαλήνη, απάρθρηνη που προβοδάς, και τώρα / μακάριο το καράβι μας περιζώσες νησί, / της ησυχίας, στα φρένα μας, η μυστική πληθώρα / αναρροεί, και πότερο παρά θεϊκό κρασί [...]* Αηχο ποτάμι φαίνεται, που τ' άνθια αναμερίζει, / τ' άγιο καράβι, ως στρώνεται στο δρόμο του ο αφρός / και, με μιλιά πρωτάκουστη, στ' αυτιά μας μουρμουρίζει / μια γλώσσα νέα κι ολόδροσση, ως σβήνεται αλαφρός. / Με πόθο αιθέριο, ανείπωτο, εκεί π' ολόαχνο σμίγει / τον ουρανό το πέλαγο, ζανοίγονται στο νου / τα μέλλοντα όλα, κι η σιγή τη βίβλο ζετυλίζει ./ μίαν ίδια βίβλο: του πελάου, της γης, και τ' ουρανού».

Μιχάλη Πιερή, διηθούμενο, θα έλεγε κανείς, (και) μέσα από τις υπόκωφες αντηχήσεις του Brecht:

[...] Δεμένος μπρούμυτα στον πόθο  
μες στο σχοινί να σπαρταρώ σφιγμένος  
ν' ακούω δήθεν το τραγούδι  
στου караβιού που φεύγει τις εικόνες  
δίχως υπέροχη εκτροπή  
απ' τον καθορισμένο στόχο.  
Ασφαλισμένου τρόπου ενοχή  
στη μουσική να μαγευτώ για λίγο  
με καρδιοχτύπι τεχνητό  
πασάλειμμα της γνώσης  
ανόητος περαστικός μιας νόθας τόλμης.<sup>507</sup>

---

<sup>507</sup> Μιχάλης Πιερής, *Μεταμορφώσεις πόλεων. Εκλογή ποιημάτων 1978-1998*, Αθήνα 1999.

## Ο λόγος του Ελπήνορα

ΟΙ ΗΡΩΕΣ ΣΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ II

*Όχι μαζί μας, Κύριε.*

*Είναι τελείως διαφορετική η περίπτωση τους.*

*Κώστας Μόντης*

Η απομυθοποίηση και ανατροπή που επεφύλαξε ο περασμένος αιώνας στο οδυσσειακό παράδειγμα αποκρυσταλλώνεται κυρίως στο πρόσωπο του Ελπήνορα, της κατεξοχήν αντηρωϊκής και παθητικής μορφής του έπους και του νηπιότερου των συντρόφων. Το ομηρικό προ-κείμενο του αφιερώνει μόνο λίγες αράδες<sup>508</sup> – «ένα στα χρόνια παλικάρι, όχι όμως στον πόλεμο, μήτε γερό στο νου του», που, άθυρμα των παθών του, γκρεμοτσακίζεται από τα δώματα της Κίρκης, και, αργότερα, στο ζοφερό τοπίο του Κάτω Κόσμου εκλιπαρεί τον Οδυσσέα για ένα μνημούρι. Μολονότι ο δευτεραγωνιστής Ελπήνωρ παρεπιδημεί διαχρονικά στη λήθη, διότι ούτε λάμψη ούτε και ηρωική στόφα διαθέτει, αναλαμβάνει να διαδραματίσει στην εποχή του μοντερνισμού πρωταγωνιστικό ρόλο. Καινοφανώς η αγνοημένη μορφή του αναδύεται σε ένα μεγάλο αριθμό μυθολογικών μετακειμένων και γίνεται προσφιλής στη λογοτεχνική έμπνευση. Ο άλλοτε μοιραίος και αδικαίωτος σύντροφος, ο καταποντισμένος στις «παραγράφους» της ομηρικής μυθοπλασίας, μετέχει πλέον ενεργά στον οδυσσειακό μύθο και διαλέγεται μαζί του: γίνεται ισότιμος συνοδοιπόρος στην πραγματικότητά του· αναμετριέται με τον μυθικό πρωταγωνιστή και αποκαθηλώνει την (ηρωική) εικόνα του· διεκδικεί μια αναθεωρητική ανάγνωση του μύθου και καταφέρει, τελικώς, να νομιμοποιήσει κάθε λογοτεχνική του εμφάνιση. Με άλλα λόγια, ο Ελπήνωρ σφραγίζει δραστικά τον οδυσσειακό μύθο στον αιώνα που μόλις πέρασε και ρίχνει τη βαριά σκιά του (ή μήπως πρόκειται για το γνωστό εκείνο «μαύρο φως»;) σε πολλές νεότερες διασκευές. Λάμπει κατ' αντιπαραβολή προς τον Οδυσσέα. Χάρη σε ένα καθυστερημένο λογοτεχνικό μνημόσυνο κατοχυρώνει την ύπαρξή του στον μυθοπλαστικό κόσμο και αποκτά συνείδηση και φωνή, που εναντιώνεται στον έως τότε προνομιούχο λόγο του ηρωικού υποκειμένου, στην καταξιωμένη και εγκεκριμένη ιστορία.

Ασφαλώς, η επέλαση της μετριότητας του Ελπήνορα οφείλει να συναναγνωσθεί με την ανάδειξη άλλων άσημων και μοιραίων στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, οι οποίοι ανέκκλητα έως τότε είχαν αποσυρθεί στο βάθος της μυθοπλασίας ή της ιστορίας. Ας θυμηθούμε, λόγου χάρη, τον μετριοπαθή Belaqua, κατασκευαστή λαγούτων στη Φλωρεντία της Αναγέννησης που μόνο περιφερειακώς αναδύεται στο τέταρτο Canto του δαντικού «Καθαρτηρίου» και την –εξακόσια χρόνια αργότερα– ανακάλυψη και (δια)κειμενική αξιοποίησή του από τον Samuel Beckett ή τους Rosencrantz και Guildenstern, επιστήθιους φίλους του σαιξπηρικού Hamlet και θύματα της ραδιουργίας του, και την –κατά τετρακόσια χρόνια καθυστερημένη– λογοτεχνική τους αναβίωση στην ομώνυμη φιλοσοφική κωμωδία του Tom Stoppard· ή ακόμη εκείνον τον απλοϊκό συνοδό του «ιππότη με το

<sup>508</sup> Βλ. *Οδύσσεια* κ 555-563, λ 51-85, μ 9-15.

περίλυπο πρόσωπο», τον Sancho Pansa, και την προμελετημένη ανακατάταξή του – ομοίως τέσσερις αιώνες αργότερα– από τον Franz Kafka στο διήγημα «Wahrheit über Sancho Panza» («Η Αλήθεια για τον Σάντζο Πάντσα»), το οποίο εκθέτει ανεπανόρθωτα τον κεντρικό πρωταγωνιστή Δον Κιχώτη· ως θυμηθούμε, επίσης, τη μεροληπτικότητα, με την οποία ο Κ.Π. Καβάφης καταδύεται στο ιστορικό παρελθόν για να επιλέξει κομπάρσους και να τους θέσει στο ποιητικό του προσκήνιο αναδεικνύοντάς τους σε πρωταγωνιστές· ή, τέλος, τη γοητεία που ασκούν οι «άγνωστοι λησμονημένοι» στο Σεφέρη και πώς μια μονολεκτική αναφορά σ’ αυτούς, μια λέξη «αβέβαιη και ριγμένη», είναι ικανή να τους αναστήσει κειμενικά.<sup>509</sup>

Τα παραδείγματα θα ήταν δυνατό να πολλαπλασιαστούν, είναι ωστόσο προφανές ότι η εισβολή των άλλοτε καταδικασμένων σε μυθοπλαστική ή ιστορική εξορία φαίνεται να συνιστά μια θεμελιώδη σταθερά στη λογοτεχνία του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Πράγματι, ένα μεγάλο μέρος της λογοτεχνικής γραφής ανάγεται τώρα σε ενεργή μνημονική εργασία καθώς αναλαμβάνει να συλλέξει θραύσματα από το μυθοπλαστικό ή ιστορικό μακροχώρο του παρελθόντος, να ενεργοποιήσει άδηλες ή ναρκωμένες πλευρές του. Λειτουργεί, με άλλα λόγια, ως μια ιδιάζουσα κρύπτη μνήμης που δεξιώνεται αδύναμους, ηττημένους και μέσους και τους αναγνωρίζει το δικαίωμα της προσωπικής άποψης. Φωτίζει εκ νέου το νόημα των πράξεων τους, τους προβάλλει σε νέες προοπτικές και συσχετισμούς. Πρόκειται λοιπόν για μια γραφή, η οποία δρα συχνά ως «πολιτιστικός πράκτορας»: ακυρώνει παλαιές συμβάσεις, επιδίδεται στη *recollectio* κρυμμένων σημείων που θα οδηγήσουν σε μίαν (άλλη) αποκατάσταση μνήμης, αρχειοθετεί και υπενθυμίζει το διαφορετικό. Καλλιεργεί έναν νέο μηχανισμό επιλογής και αποθήκευσης της μνήμης, μια νέα «δημιουργική μνήμη»,<sup>510</sup> η οποία ασφαλώς υπαγορεύεται ιστορικά. Στην εποχή δηλαδή των λαμπρών ερειπίων είναι η πολλαπλότητα των απόψεων που μετρά και όχι η δήθεν αντικειμενικότητα της μιας αλήθειας· η υποκειμενική προοπτική των γεγονότων (ποιος τα διατυπώνει ή ποιος τα αποσιωπά) και όχι πώς αυτά εξελίχθηκαν· η ιστορία των ανθρώπινων σκιών και όχι το κυρίαρχο αφήγημα της «ιστορίας των ηρώων». Κοντολογίς, ο φωτισμός των άσημων μορφών συνυφαίνεται με τη διάθεση καταγραφής μιας νέας (μυθ)ιστορίας, προερχόμενης από «κάτω».

---

<sup>509</sup> Από το «Βασιλιά της Ασίνης», στο: Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 20<sup>00</sup>, σ. 185-187.

<sup>510</sup> Σύμφωνα με τη Renate Lachmann η σημειωτική του πολιτισμού θέτει αφενός ως προϋπόθεση ότι ο πολιτισμός –ως μη γενετικά κληροδοτημένη μνήμη ενός λαού– διαθέτει μηχανισμούς αποθήκευσης (μέσω συγκεκριμένων σταθερών κειμένων, κωδίκων, κανόνων κατά τη μεταφορά της πολιτισμικής πληροφορίας), οι οποίοι εγγυώνται την αναπαραγωγή της ταυτότητάς του και, αφετέρου, επιτρέπει έναν γενετικό μηχανισμό μεταβολών. Υπάρχει, με άλλα λόγια, ένας διαρκής ανταγωνισμός ανάμεσα στην «πληροφοριακή» και τη «δημιουργική» μνήμη. Η πρώτη αναπαράγει ευθύγραμμα και διαθέτει σαφή χρονική διάσταση, η δεύτερη είναι πανχρονική και μπορεί να ενεργοποιήσει ανά πάσα στιγμή το πολιτιστικά ξεχασμένο, προσδίδοντάς του μίαν άλλη ποιότητα. Ας αναφέρουμε εδώ ότι η προσέγγιση της Lachmann αφορμάται από τα κυβερνητικά μοντέλα και υποστηρίζει μια προβλεπόμενη εναλλαγή «αποθήκευσης» και «καταστροφής» νοήματος. Βλ. Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1990, σ. 47.

Στα γενικότερα λοιπόν αυτά συμφραζόμενα, τα οποία εκτρέφουν ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα, οφείλει να ενταχθεί η ανάδυση του μέσου Ελπήνορα και η αναγωγή του σε alter ego του Οδυσσέα. Αλλά όχι μόνο· διότι τα κείμενα που θεματοποιούν το εν λόγω δίδυμο συνδέονται άρρηκτα και με την οδυσσειακή Νέκυια, με τον μυθοπλαστικό δηλαδή τόπο της κατάβασης στον κόσμο των νεκρών. Ακριβώς αυτό –και, σε αυτό το σημείο θα ήθελα να προκαταβάλω τον αναγνώστη για το κεφάλαιο που έπεται– τα χρεώνει και με μια επιπλέον προοπτική, η οποία συνδέεται με το ρητορικό σχήμα της μεταφοράς. Μεταφοράς και μάλιστα διπλής, όπως θα δούμε: αφενός δηλαδή ο Κάτω Κόσμος αλλά και ο άσημος μέτοικός του Ελπήνωρ ενεργοποιούνται, προκειμένου να ανιχνευθεί η σκοτεινή πλευρά της ψυχής, να καταδειχθεί η σατανική πλευρά της ιστορίας, να βυθομετρηθεί η χρεοκοπία του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Αφετέρου, συνδυάζεται η κάθοδος στον Κάτω Κόσμο με την κατάβαση σε μια ζωντανή κιβωτό μύθων, ντοκουμέντων και κειμένων, σε ένα αρχείο παραδόσεων, όπου τελικώς η καλλιτεχνική βούληση αναβαπτίζεται και αναμορφώνεται. Ας μην επεκταθώ, ωστόσο, άλλο εδώ. Ας θυμίσω μόνο από αυτό το σημείο και πριν την οριστική μετάβαση στη «Νέκυια των αφανών» το πρώτο συγκριτολογικό δοκίμιο για τους Ελπήνορες του 20<sup>ου</sup> αιώνα του Γ. Π. Σαββίδη, το οποίο εκ των πραγμάτων διαπλέκεται εδώ. Και, προς επίρρωση των όσων ειπώθηκαν, τις δύο ερμηνευτικές επισημάνσεις του, ότι δηλαδή δεν είναι δυνατή η απομόνωση του Ελπήνορα από το μυθολογικό του συγκείμενο και ότι η ανάδυση του αποτελεί έναν κατεξοχήν «μεταπολεμικό μύθο».<sup>511</sup>

ΕΛΠΗΝΩΡ I (EZRA POUND).– Τα *Cantos* του Ezra Pound, η μνημειώδης απάντηση στα άλλα δύο κορυφαία εγχειρήματα του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού, στην *Ερημη Χώρα* και στον *Οδυσσέα*, προκάλεσε, ως γνωστόν, όσα λίγα έργα την αμνηχανία της κριτικής και της ανάγνωσης, και τούτο για πολλούς λόγους που δεν είναι δυνατό εν εκτάσει να συζητηθούν εδώ, διότι θα μας έβγαζαν από το ειδικότερο αντικείμενο της μελέτης μας. Για να εκτιμηθεί, ωστόσο, η παρουσία του φαινομένου που εξετάζουμε, θα σκιαγραφήσουμε επιλεκτικά το ιδεολογικό περιβάλλον, στο οποίο διαμορφώνονται, και θα υποδείξουμε τα βασικότερα χαρακτηριστικά της ρητορικής υπόστασής τους.

Καταρχάς, τα *Cantos* συνιστούν ένα ακραίο παράδειγμα παλίμνηστης γραφής, η οποία δεξιώνεται γενναιόδωρα στο χώρο της πάσης φύσεως κείμενα, λογοτεχνικά και φιλοσοφικά, σπαράγματα ιστορικών πηγών, εγκυκλοπαιδικά λήμματα, αλλόγλωσσα παραθέματα (παραποιημένα ή μη), ειρωνικούς υπαινιγμούς κ.ο.κ. Εν ολίγοις, το ποίημα οργανώνεται προγραμματικά γύρω από ξένους λόγους, οι οποίοι συρρέουν στο εσωτερικό του, συνυπάρχουν και αλληλενεργούν, αρνούμενο, ωστόσο, στον ένα ή στον άλλο την πρωτοκαθεδρία. Σπονδυλώνεται λοιπόν γύρω από μια πρωτοφανή διακειμενικότητα, γύρω από μια «συμπύκνωση

---

<sup>511</sup> Γ. Π. Σαββίδης, *Μεταμορφώσεις του Ελπήνορα (Από τον Πάουντ στον Σινόπουλο)*, Ερμής, Αθήνα 1981, σ. 11 κ.ε.

στον υπέρτατο δυνατό βαθμό». <sup>512</sup> Η ανάγνωση, ακολούθως, μοιάζει –για να θυμηθούμε τη γνωστή μεταφορά του Charles Grivel– με το πέρασμα μέσα από μια βιβλιοθήκη. <sup>513</sup> Ο αναγνώστης στέκει καταρχήν άναυδος ενόψει του εύρους της και καλείται να ανασυνθέσει την εσωτερική λογική της, να ταξινομήσει και να παραγάγει συνάψεις ανάμεσα στα αυθαίρετα τοποθετημένα (δια)κείμενά της (για ποιο λόγο, παραδείγματος χάρη, έχουν τοποθετηθεί πλάι-πλάι η αναγεννησιακή μετάφραση της *Οδύσσειας* και τα χειρόγραφα του σινολόγου Fenollosa ή το Liddell-Scott και τα διατάγματα σχετικά με τα Ανάκτορα των Δόγηδων της Βενετίας;). Καλείται, εν ολίγοις, από τα ίχνη κειμένων να ανασυστήσει το κρυφό «νόημα». Όσο «επαρκής», ωστόσο, κι αν είναι, ακόμη κι αν αποφασίσει να εξερευνησει αυτήν την «chambre d'échos» που είναι το έργο, σύντομα θα διαπιστώσει το παιδευτικό του κενό, σύντομα θα αντιληφθεί ότι η σύνθεση συνιστά μια ευφυή συνωμοσία («Cantos are not a poem but a conspiracy») <sup>514</sup> που ακυρώνει ούτως ή άλλως την ολότητα της ερμηνευτικής διαδικασίας. Θα διαπιστώσει, εν ολίγοις, ότι τα *Cantos* όχι μόνο αρνούνται να νομιμοποιήσουν μία ρητή και απροκάλυπτη ερμηνεία, αλλά συνδηλώνουν διαρκώς χωρίς να δηλώνουν διότι, εξαιτίας της πολυφωνικής υφής τους, λειτουργούν ως «μια μηχανή σημασίας, η οποία παράγει σημεία από μια συνάντηση σημείων» (a signifying machine producing signs out of an encounter of signs). <sup>515</sup> Συνακόλουθα, μέσα από τον ανεξάντλητο συνδυασμό δεδομένων, μέσα από την αναρίθμητη διαστρωμάτωση, ολισθαίνει η σημασία και πυροδοτούνται πολλαπλές ερμηνείες ταυτόχρονα (ας θυμηθούμε, σε αυτό το σημείο, την ανάλογη «sliding signification», την «κυλιόμενη σημασιολόγηση», της διακειμενικής χώρας του Joyce). Με δυο λόγια, στη «βιβλιοθήκη» του Pound δεν υποδεικνύεται η έξοδος, αλλά, αντιθέτως, επιτρέπεται στον αναγνώστη να επιλέξει τη δική του οδό ανάγνωσης.

Η ανάγνωση του έργου λοιπόν συνιστά μια «εξηγητική και επικυρωτική μαζί άσκηση», <sup>516</sup> η οποία, καθ' όλα δικαιωματικά, ανακαλύπτει στο κείμενο άλλοτε μια μοντέρνα *Οδύσεια*, άλλοτε μια σύγχρονη *Θεία Κωμωδία* (Pearlman) ή την αστυνομική ιστορία ενός οικονομικού «whodunit» (Eva Hesse) και άλλοτε πάλι ένα μοντερνιστικό εγχείρημα, «που επιθυμεί να μυήσει τον αναγνώστη στα λογοτεχνικά μυστήρια της ερμητικής γραφής» (Tryphonopoulos), για να αναφέρουμε ενδεικτικά ορισμένα μόνο παραδείγματα. <sup>517</sup> Ακριβώς αυτό το ανεξάντλητο των ερμηνειών υπαινίσσεται και ο Σεφέρης στις σημειώσεις των *Αντιγραφών* του όταν διά Pound

<sup>512</sup> Ezra Pound, *The Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, (επιμ. D. D. Paige), New Directions, Νέα Υόρκη 1971, σ. 322 κ.ε.

<sup>513</sup> Παρατίθεται από Manfred Pfister, *ό.π.*, σ. 13.

<sup>514</sup> Eva Hesse (επιμ.), *New Approaches to Ezra Pound*, Faber & Faber, Λονδίνο 1969, σ. 13.

<sup>515</sup> Terri Riddel, Joseph Brint, *Ezra Pound's Epic Variations: The Cantos and Major Long Poems*, University of Maine, Ορόνο χ.χ., σ. 115.

<sup>516</sup> Φράση του Martin A. Kayman, παρατίθεται από τον Τάκη Καγιαλή στην εισαγωγή του στο: Έζρα Πάουντ, *Σπουδή των Κάντο I-XXX*, μτφρ. Γιώργος Βάρσος, Πατάκης, Αθήνα 1995, σ. 16.

<sup>517</sup> Δεν είναι λίγες οι ερμηνείες, οι οποίες προτάσσουν κυρίως το στοιχείο της αποκρυφιστικής αγωγής. Ενδεικτικά βλ. Demetres Tryphonopoulos, *The Celestial Tradition: A Study Of Ezra Pound's The Cantos*, Wilfrid Laurier, University Press, Οντάριο 1992, σ. 6.

καλεί το μελλοντικό κριτικό των *Cantos* να στοχαστεί γόνιμα πάνω στο παράγγελμα του ποιητή: «Όλοι αποκρίθηκαν σωστά, / Δηλαδή, κατά τη φύση του ο καθένας»,<sup>518</sup> αφού, βέβαια, έχει παραινέσει πρώτα το μελλοντικό αναγνώστη: «Ίσως είναι καλύτερο να έχει υπόψη του [ο αναγνώστης], στην αρχή, ότι ο Pound μεταχειρίζεται την ποιητική μεταφορά, με την κυριολεκτική της σημασία, σαν μια μεταφορά που μεταφέρει στ' αλήθεια μέσα στο έργο του όλα όσα μπόρεσαν να μαζέψουν οι αντένες ενός πνεύματος αδηφάγου, που έχει προσεταιριστεί ένα μεγάλο πλήθος από τα στοιχεία που διαμόρφωσαν την τωρινή ζωή μας, είτε είναι κείμενα των Ελλήνων και των Ρωμαίων, είτε ο Μεσαίωνας, είτε η Αναγέννηση, είτε η προδαντική ποίηση των Προβηγκιανών. Και τα μεταφέρει με οδηγό, σχεδόν αποκλειστικά, το αίσθημα της ρηματικής λειτουργίας ανήσυχο, ατίθασο, δεσποτικό [...]».<sup>519</sup>

Ασφαλώς η πρακτική της «μεταφοράς» δεν είναι διόλου τυχαία. Ούτε τυχαία, άλλωστε, μπορεί να θεωρηθεί η άρνηση του Pound να ολοκληρώσει την εργασία του κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να αποκρυσταλλωθεί στον αναγνώστη μια τελειωμένη αντίληψη. Πέραν της πολλαπλώς διατυπωμένης άποψης ότι ο ποιητής υπηρετεί, κατ' αυτόν τον τρόπο, μια αποκρυφιστική αγωγή, μνεί δηλαδή μέσω της «μνημειώδους δυσκολίας» τον αναγνώστη σε μια «μυστική» γνώση, που συνενώνει Σοφία και Επιστήμη, φαίνεται εδώ να πρυτανεύει ένας γενικότερα διδακτικός χαρακτήρας. Με άλλα λόγια, ο τρόπος σύνθεσης του κειμένου –η ετερογλωσσία του με όλα τα σημασιολογικά της επακόλουθα, τα κενά που δεν κλείνει ο ποιητής («όπως τα λευκά που άφηναν οι χρονογράφοι στις γραφές τους [...] για εκείνα που δεν ήξεραν»), οι ασυνέχειες, οι αντιμεταθέσεις αλλά ακόμη και ο συμφυρμός μορφολογικών χαρακτηριστικών που ακυρώνει κάθε ειδολογική ταξινόμηση ή, ακόμη, το ανεπίγνωστο και ανεξιχνίαστο τέλος– επιβεβαιώνουν «τη διδακτική πρόθεση για μέγιστη συμμετοχή του αναγνώστη». Το κείμενο δομείται έτσι για να χειραφετήσει τον αναγνώστη και να οδηγήσει προς την «ιδιόπλαστο πρόσληψη» («self-formed») που τόσο επιζητούσε ο Pound.<sup>520</sup> Επιπλέον όμως –και έρχομαι στο δεύτερο σημείο που θα ήθελα να υποδείξω– για να προβάλλει ένα νέο παράδειγμα αντίληψης. Διότι τα *Cantos* οφείλουν να διαβαστούν και ως δραστική ιδεολογική καταγγελία, η οποία επιθυμεί να έλθει σε ρήξη με τη δυτική σκέψη και να διατυπώσει ένα νέο αισθητικό, ιστορικό και οικονομικό πρόγραμμα.<sup>521</sup> Είναι ένα

<sup>518</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Αντιγραφές*, Ίκαρος, Αθήνα <sup>2</sup>1978, σ. 157.

<sup>519</sup> Γ. Σεφέρης, *ό.π.*, σ. 151 κ.ε.

<sup>520</sup> Βλ. Hesse, *ό.π.*, σ. 16. Πρβλ. επίσης: «Ο αναγνώστης οφείλει να ανακαλύψει τις συνάψεις ανάμεσα σε μια σωρεία γεγονότων και εδώ ακριβώς έγκειται η θεμελιώδης ιδέα της παράταξης του Pound. Η πρακτική της έγκειται στο διαρκή μετωρισμό ανάμεσα στα σύνορα της *μίμησης* και της *αφαίρεσης*, ώστε το κείμενο να μετατρέπεται σε μια επιφάνεια γλωσσικών αντιφάσεων, οι οποίες προκαλούν τη διάδραση του αναγνώστη με το ποίημα». Βλ. Alexander Schmitz, *Ezra Pound zur Einführung*, Junius, Αμβούργο 1998, σ. 114 (δική μου υπογράμμιση).

<sup>521</sup> Πρβλ. και την άποψη της Hesse, σύμφωνα με την οποία τα *Cantos* είναι «η απάντηση της μεταδιαφωτιστικής ποίησης στην επιστήμη», μια «προσπάθεια σωτηρίας της ατομικής πρόσληψης έναντι των επιστημονικών αφηρημένων σχημάτων. Είναι το χαρακτηριστικό της μεταδιαφωτιστικής ποίησης, η οποία δεν απορρίπτει παντελώς πνεύμα και επιστήμη, αλλά επιχειρεί να τα αναγεννήσει με εμπειρικά μέσα». Βλ. Hesse, *ό.π.*, σ. 39).

«έργο-προειδοποίηση», ένα «έργο σήμα-κινδύνου»,<sup>522</sup> το οποίο αρχειοθετεί, απαρχής κόσμου, όλους εκείνους τους λόγους που συνέδραμαν στην παρακμή της Δύσης, αυτής «της φαφούτας γριάς πόρνης που για χάρη της σκοτώθηκαν μυριάδες»:<sup>523</sup> την άνιση, παραδείγματος χάριν, κατανομή εξουσίας παλαιόθεν· το ρόλο των προστατών στην ανατέλλουσα Ευρώπη· την κερδοσκοπία της εκκλησιαστικής διπλωματίας· τις επαναστάσεις και τον ηρωισμό του ασυμβίβαστου· τη χρήση δανείων και την τοκογλυφία· τις ηθικές συνέπειες των χρηματιστικών αξιών και την αποθέωση της «*usura*», του χρήματος δηλαδή ως φετίχ· το σύστημα τραπεζών και επιχειρήσεων και την ιδιωτική συσσώρευση πλούτου· τον κοινωνικό δαρβινισμό του καπιταλισμού· τη χρεωκοπία της παιδείας· την ανηθικότητα της κακής τέχνης αλλά και της παραδοσιακής κριτικής κ.ο.κ. Αυτά και άλλα τόσα παραδείγματα (το «*just price*», θα λέγαμε, που κατατέθηκε για το δώρο του πολιτισμού) καταγράφει σχολαστικά ο Pound στο μεγάλο του κατάλογο, αποτιμά την πολιτισμική κρίση και απέναντι σε αυτή την ιστορία αλλοτρίωσης της ανθρωπότητας, αναλαμβάνει να αντιτάξει το δικό του ιδεολογικό και καλλιτεχνικό αγώνα και να θεμελιώσει μια νέα ιεραρχία αξιών. Για τούτο θέτει στο στόχαστρο του όλα τα παραδεδομένα πολιτισμικά συστήματα, αλλά καιρία αποφασίζει να πλήξει κυρίως δύο παραδοσιακές αντιλήψεις: αυτή του γραμμικού χρόνου καθώς και της δυτικής υποκειμενικότητας.

Εάν δηλαδή το κείμενο ματαιώνει, όπως είδαμε, κάθε εσωτερική αρμονία και απαιτεί από τον αναγνώστη κινήσεις απροσδόκητες ή συνειρμικές, το κάνει κυρίως για να υποδείξει ένα άλλο μοντέλο χρονικής κατανόησης, όπου η συνείδηση δεν κινείται μονόδρομα ή βάσει «οικειών» λογικών σχημάτων αλλά «σπειροειδώς» ή ακόμη και «υπεργεωμετρικώς»<sup>524</sup> (η συγγένεια με τη φιλοσοφική σκέψη του Bergson είναι εδώ προφανής, ιδιαίτερα εάν θυμηθούμε ότι και εκεί η αλληλουχία γεγονότων θεωρείται «λαθεμένη τοπική προβολή του χρόνου», και ότι μόνο η διάρκεια («*durée*») μπορεί να αποκαλύψει την αλληλουχία των γεγονότων της συνείδησης).<sup>525</sup> Μέσω της ανεξάντλητης παράταξης ο Pound στοχεύει στην κατάργηση της συμβατικής έννοιας του χρόνου και, πράγματι, επιτυγχάνει τη δημιουργία μιας βαθιάς φιλοσοφικής προοπτικής και ενός μεγάλου ιστορικού βάθους που αναχωνεύει όλες τις στιγμές («πολλοί νεκροί είναι σύγχρονοι των εγγονιών μας»). Επιτυγχάνει μια υπεριστορική διάρκεια και ταυτοχρονία, στην οποία η ιδέα του παρόντος ενέχεται στο παρελθόν και αντιστρόφως. Για την πραγμάτωση, μάλιστα, της νέας αυτής ποιότητας χρονικής εμπειρίας κομίζει ο ποιητής υλικά από διάφορες, συγγενείς μεταξύ τους, αισθητικές: τη «λαμπρή λεπτομέρεια» («*luminous detail*»), όμοια με την «επιφάνεια» του Joyce ή το «*Augenblick*» του Rilke· την τεχνική του Εικονισμού και, συγκεκριμένα, το «*image*», αυτό δηλαδή «που, μέσα σε μια χρονική στιγμή, παρουσιάζει ένα σύμπλεγμα διανοητικής ή συγκινησιακής τάξης» παρέχοντας μια αιφνίδια

---

<sup>522</sup> Βλ. την εισαγωγή του Βαγγέλη Αθανασόπουλου, στο: Έζρα Πάουντ, *Ποιητική τέχνη*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Αστρόλάβος, Αθήνα 1985, σ. 19.

<sup>523</sup> Βλ. Ezra Pound, *Selected Poems 1909-1959*, Faber & Faber, Λονδίνο-Βοστόνη <sup>6</sup>1990, σ. 101.

<sup>524</sup> Eva Hesse, *Ezra Pound. Von Sinn und Wahnsinn*, Kindler, Μόναχο 1978, σ. 60.

<sup>525</sup> Βλ. σχετικά Hesse, *ό.π.*, σ. 57.



απελευθέρωση.<sup>526</sup> Και, αργότερα, μετά την ενασχόληση με τις ανέκδοτες σημειώσεις του Fenollosa, το 1914, την ιδεογραμμαμική μέθοδο, η οποία «προβάλλεται στο πεδίο της ιστορίας, υποσχόμενη την αποκάλυψη του βαθύτερου νοήματος της τελευταίας μέσω του ανεξάντλητου *συνδυασμού* μικροσκοπικών δεδομένων».<sup>527</sup>

Ο Pound, επιπλέον, αντιπαραθέτει δυναμικά στον τρισυπόστατο διαχωρισμό του παραδοσιακού χρόνου –παρελθόν-παρόν-μέλλον– τις δικές του κατηγορίες: το «μόνιμο» –αυτό που ανήκει δηλαδή αποκλειστικά στη σφαίρα του θείκου αμετάβλητου–, το «περιοδικό» –το στάδιο της αέναης επανάληψης, το οποίο βρίσκει διαρκώς δίοδο στο εκάστοτε επίκαιρο και απαρτίζεται από πρότυπα «ενάρτησης δράσης»– και το «απλώς περιστασιακό ή τυχαίο» –το παροδικό, βιογραφικό στοιχείο–.<sup>528</sup> Ενώ όμως η πρώτη κατηγορία αναπαύεται στη μακαριότητα ενός «paradiso», μια διαρκής πάλη διεξάγεται μεταξύ των δύο τελευταίων κατηγοριών, ανάμεσα στις «δημιουργικές προσωπικότητες», οι οποίες περιοδικά εμφανίζονται, ενδύομενες πάντα και μιαν άλλη μάσκα, για να διαδραματίσουν καλό και δίκαιο αγώνα, και τους επάρατους κόσμους της φρίκης και της ηλιθιότητας, στους οποίους εισχωρούν. Διότι, εάν, κατά κανόνα, τα πρόσωπα του σταδίου της περιοδικότητας διακρίνονται για το δημιουργικό τους ήθος, τα πρόσωπα του παροδικού διακατέχονται μάλλον από ποταπά αισθήματα· ανάξια κριτήρια καθοδηγούν τις πράξεις τους. Γύρω από αυτήν την αντιθετική δράση λοιπόν δομείται το ποίημα, γύρω από έναν αγώνα που όμως στην πραγματικότητα αναλαμβάνει –μέσα από έναν ομοίως διδακτικό τόνο– να υποδείξει «τι προκαλεί η κίνηση δημιουργικών και αποδιοργανωτικών δυνάμεων μέσα σε ένα κοινωνικό σύνολο»· ή «ποια αξιώματα παραμένουν αναλλοίωτα και ποια εξαφανίζονται»· ή, ακόμη, αυτό που, μολονότι θεωρείται σταθερό, επιδέχεται αναθεώρησης.<sup>529</sup>

Σε «θέση μάχης» αντιπαραθέτει ο ποιητής χιλιάδες πρόσωπα, τα οποία έρχονται και φεύγουν, χωρίς όμως ποτέ να ολοκληρώνονται αφηγηματικά ως χαρακτήρες. Διότι το γνωστό υποκείμενο, το ανεπανάληπτο και συγκροτημένο, δεν έχει θέση στο κείμενο του Pound. Όπως στην περίπτωση του Joyce, έτσι κι εδώ «ο μοναδικός εαυτός αποδεικνύεται ψευδοεαυτός και ο εσωτερικός του μονόλογος ένας ηχητικός ετερόλογος».<sup>530</sup> Αυτός που μιλά είναι πάντα η δύναμη μετενσάρκωση ενός άλλου και τα διαρκή προσωπεία («*personae*») και οι μεταλλάξεις καταδεικνύουν μόνο ότι ο ποιητής δομεί «το Εγώ πάνω στο μη-Εγώ», ότι «η συνείδησή του λαμβάνει ικανοποίηση μόνο στη συνείδηση κάποιου άλλου», εν ολίγοις, ότι αντιλαμβάνεται την ταυτότητα ως μη ταυτότητα.<sup>531</sup> Άλλωστε, το ανθρώπινο πνεύμα είναι, σύμφωνα με τον Pound, ιδιαίτερα πολύμορφο για να παγιδευτεί μόνο σε μια μορφή, εφόσον μπορεί να αναπαραστήσει τη μορφή όλων

<sup>526</sup> Βλ. Β. Αθανασόπουλος, *ό.π.*, σ. 25.

<sup>527</sup> Βλ. Τ. Καγιαλής, *ό.π.*, σ. 38.

<sup>528</sup> Ezra Pound, «Mr. Ezra Pound's "Cantos"», *New English Weekly* (11 Μαΐου 1933), σ. 96.

<sup>529</sup> Βλ. σχετικά τον επίλογο της Eva Hesse στη γερμανική μετάφραση των *Cantos*, στο: *Ezra Pound. Cantos I-XXX*, Arche, Ζυρίχη 1964, σ. 295.

<sup>530</sup> Βλ. Τζ. Πολίτη, «Ο *Οδυσσεάς* στο πανεπιστήμιο», *ό.π.*, σ. 629.

<sup>531</sup> Βλ. Hesse, *Ezra Pound. Von Sinn und Wahnsinn*, *ό.π.*, σ. 63.

των πραγμάτων – για τούτο το «et omniformis omnis intellectus est» του νεοπλατωνιστή Ψελλού ανάγεται προγραμματικά σε κατευθυντήρια αρχή της σύνθεσης.<sup>532</sup> Τα πάντα οφείλουν να υπακούν τώρα σε αυτήν την αρχή, οι «δύσκαμπτες, στάσιμες φυσιολογίες» δεν έχουν θέση εδώ. Ακόμη και τα αντίπαλα ζεύγη των δύο κατηγοριών, του περιοδικού και του παροδικού, υπονομεύουν συχνότατα την αντίθεσή τους, ανταλλάσσουν τους όρους τους και αλληλοϋποκαθιστούν τις διαφορές τους.<sup>533</sup>

Το χαρακτηριστικό αυτό του ανθρώπινου πνεύματος αντικρίζει προπαντός ο Pound στον κατ' εξοχήν «πολύτροπο» λογοτεχνικό ήρωα, τον Οδυσσέα, ο οποίος είναι ο άνθρωπος της πολλαπλής συνείδησης, ο «omniformis», αυτός που αισθάνεται βολικά εν μέσω ξένων τόπων, ικανός πάντα να συμμετέχει στην ύπαρξη του άλλου. Είναι ο ιδεώδης Ούτις, η ιδιότητα του οποίου προξενεί ενδιαφέρον και στους Θεούς, ώστε να αναφωνήσουν: «A chap with a mind like THAT! The fellow is one of us. One of us».<sup>534</sup> Ως γνωστόν, η συνάντηση του ποιητή με τη μυθολογική μορφή γίνεται σχετικά νωρίς, το 1908, και εκκινεί μια διπλή συσχέτιση ή, ορθότερα, μεταφορά. Ο νεοαφιχθείς δηλαδή στο Λονδίνο Pound παραβάλλει αφενός, σε επιστολές του, τις κακουχίες και τα βάσανα που αντιμετωπίζει με τις οδυσσειακές περιπέτειες καθώς και συγκρίνει, σε άρθρα ποιητικής του, το μοντέρνο συγγραφέα, ο οποίος ριζοσπαστικά πειραματίζεται, με την πορεία ενός οδυσσειακού ταξιδευτή προς το άγνωστο.<sup>535</sup> Άλλωστε, η οδυσσειακή μυθολογική ύλη και, κυρίως, το μοτίβο του ταξιδιού με την ομηρική ηχώ της εξορίας και της ανακάλυψης βρίσκει συγκεκριμένα δίοδο στην καλλιτεχνική του παραγωγή. Ας μη λησμονούμε ότι η πρώτη μεγάλη του «persona» είναι η μορφή του Seafarer, που τοποθετείται πλάι στον ξενιτεμένο του «The Exile's Letter», ή, επίσης, ότι ο ποιητής μεταφράζει ένα μέρος της *Οδύσσειας* ή, ακόμη, ότι το οδυσσειακό σχήμα υποβαστάζει τη συλλογή *Hugh Selwyn Mauberley*.

Οστόσο, εδώ προκύπτει εύλογα το εξής ερώτημα: εάν η *Οδύσσεια* υπήρξε το θεμελιώδες μοντέλο που, έως ένα τουλάχιστον σημείο, ποδηγετούσε το νεαρό Pound, τότε γιατί αυτός καθυστέρησε τόσο να αναγάγει τον Οδυσσέα σε βασική μορφή; Η απάντηση θα πρέπει αφενός να συσχετισθεί με ζητήματα ποιητικής του, αφετέρου, με τη δραστική επίδραση και, ενδεχομένως, την «πίεση» που άσκησαν τα έργα-σταθμοί του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού και ιδιαίτερα ο *Οδυσσέας*. Αρχικά δηλαδή ο Pound οραματίζεται να δημιουργήσει ένα μοντέρνο επικό ποίημα,

---

<sup>532</sup> «Ἡ νοερά οὐσία ὁμοιομερής ἐστίν» – η λατινική πρόταση φέρεται ως επικεφαλίδα στο εδάφιο XIII της μετάφρασης έργων του Πορφυρίου από τον λόγιο της ιταλικής Αναγέννησης Marsilio Ficino, ο οποίος έδωσε στο έργο τον τίτλο *De Occasionibus, sive causis ad intelligibilia nos ducentibus*. Η παράθεση της πρότασης από τον Pound γίνεται στο Canto XXIII.

<sup>533</sup> Η *omniforma* αρχή τέθηκε συχνά στο στόχαστρο της κριτικής καθώς δεν ήσαν λίγοι εκείνοι που υποστήριζαν ότι η υλοποίησή της κατέληξε σε καθαρή αφαίρεση (Lain) ή συνέδεσαν τη χρήση της με την άρνηση εισαγωγής του Pound στη χρονικότητα (Pankow). Για μια συνοπτική παρουσίαση των σημαντικότερων «ενστάσεων» από πλευράς κριτικής, βλ. Hesse, *ό.π.*, σ. 65 κ.ε.

<sup>534</sup> Βλ. Ezra Pound, *Guide to Kulchur*, Owen, Λονδίνο 1966, σ. 146.

<sup>535</sup> Βλ. Forrest Read, «Pound, Joyce and Flaubert: The Odysseans», στο: Eva Hesse (επιμ.), *New Approaches to Ezra Pound*, Faber & Faber, Λονδίνο 1969, σ. 125-144.

και αυτό σημαίνει, σύμφωνα με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται το επικό, «ένα ποίημα που περιέχει ιστορία» («a poem containing history») και που θεμελιώνεται «πάνω στο σύγχρονο στάδιο συνείδησης» («upon the present state of consciousness»).<sup>536</sup> Μολονότι όμως μέχρι το 1915 ταλαντεύεται ακόμη ανάμεσα στον Όμηρο και στον Browning αναζητώντας τη βάση της επικο-δραματικής του τέχνης, διαπιστώνει βαθμιαία ότι η μοντέρνα συνείδηση εκφράζεται αποδοτικότερα στον πεζό λόγο (ενδεικτικό προς αυτήν την κατεύθυνση είναι, λόγου χάρη, το άρθρο του 1916, όπου ο ποιητής θέτει το πρόβλημα των λογοτεχνικών γενών και του μοντέρνου ρεαλισμού και αποφαινεται ότι το μυθιστόρημα είναι εκείνη η μορφή, η οποία αποδίδει καταλληλότερα τη μοντέρνα πολυπλοκότητα).<sup>537</sup> Η άποψη του Pound οριστικοποιείται πλέον από την συνολική ανάγνωση του *Οδυσσέα* του Joyce –την οποία, τουλάχιστον από το 1914, κεφάλαιο προς κεφάλαιο παρακολουθεί– και την αναγνώριση της καινοτομίας του, την οποία με στοχαστικό βάθος εξαιρεί στα θεωρητικά άρθρα του 1922. Απέναντι λοιπόν σε αυτόν τον κεκρωμένο ηγεμόνα του μοντερνισμού (αλλά και στον Eliot) αντιτάσσει εκτάκτως ο Pound το παλιό επικό του σχέδιο εισάγοντας όμως νέα αιτήματα. Και στο πλαίσιο ενός λογοτεχνικού στοιχήματος αναφύεται οριστικά πλέον στη δημιουργία του το οδυσσειακού σχήμα και καρποφορεί.<sup>538</sup>

Ακολουθώς ο ποιητής αξιοποιεί για το ποιητικό του πρόγραμμα τη μεγάλη ομηρική κληρονομιά, τον *περίπλου*, τον οποίον τώρα αντιλαμβάνεται, υπό την επίδραση του Victor Bérard, ως «γνώση των ακτών από την παράλληλη οπτική γωνία του πλοίου και όχι από την εποπτεία του χάρτη». Τα *Cantos*, με άλλα λόγια, οφείλουν να λειτουργήσουν ως ημερολόγια καταστρώματος, να συλλέξουν σχολαστικά κάθε εμπειρία, να γίνουν εργαλείο αποκάλυψης. Για τούτο, επειδή δεν αποκλείουν τίποτε, δεν ξέρουν κατά που τραβάνε, όπως εύστοχα παρατηρεί η Eva Hesse:

Το ταξίδι, για το οποίο αναχωρεί ο Οδυσσέας/Pound, μπορεί να ιδωθεί ως μια περιπέτεια ή ως ένα πείραμα, εφόσον ο ήρωας [...] δε γνωρίζει πραγματικά προς ποια πορεία τραβά για να φτάσει στο στόχο του. Σε αντίθεση προς το Δάντη, ο οποίος ταξιδεύει βάσει σχεδίου και μόνο ένα σχήμα έχει να ακολουθήσει –πρώτα την Κόλαση, κατόπι το Καθαρήριο και τέλος τον Παράδεισο–, ο Οδυσσέας/Pound ξανοίγεται στο άγνωστο με την ελπίδα της Ιθάκης και του παράδεισου αλλά και με τη πιθανότητα ταυτόχρονα ενός ναυαγίου, μιας απόλυτης καταστροφής να τον συντροφεύει διαρκώς – βασική συνοδοιπόρος του εγχειρήματος του.<sup>539</sup>

<sup>536</sup> Για τις «επικές διαθέσεις» του Pound, οι οποίες χρονολογούνται από το 1904 ή 1905, βλ. Donald Davie, *Ezra Pound. Poet as Sculptor*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1964.

<sup>537</sup> Βλ. τη σχετική ανάλυση στον Read, *ό.π.*, σ. 131.

<sup>538</sup> Πρβλ. την άποψη του Read: «Η απόφασή του να ξεκινήσει το δικό του ποίημα σαν μια μοντέρνα *Οδύσσεια*, μετά τον πεζογραφικό *Οδυσσέα* – “ένα ντοκουμέντο για την κατάσταση του ανθρώπινου μυαλού στον εικοστό αιώνα που άφησε εποχή (πρώτο στη νέα εποχή), δηλ. μαρτυρία της «ρήξης»” – ήταν κάτι παραπάνω από τυχαίο». Βλ. Read, *ό.π.*, σ. 129.

<sup>539</sup> Βλ. Hesse, *ό.π.*, σ. 17.

Το πείραμα, ως γνωστόν, κάποια στιγμή εγκαταλείφθηκε, αλλά αυτό δεν ενδιαφέρει την παρούσα μελέτη – αντιθέτως, αυτό που πρώτιστα ενδιαφέρει είναι ο τόπος εκκίνησης του ποιητικού ταξιδιού του Pound, στον οποίον άλλωστε αναδύεται για πρώτη φορά επώνυμα, μετά από απουσία δεκαεννέα αιώνων, ο Ελπήνωρ. Αυτός ο τόπος δεν είναι άλλος από τον τόπο των νεκρών καθώς η εισαγωγική σύνθεση των *Cantos* ξεκινά με την κατάδυση του Οδυσσέα στη χθόνια χώρα, εκεί όπου «ολόμαυρη νύχτα» είναι πάντα «τεντωμένη πάνω στους άμοιρους ανθρώπους». Η κάθοδος στο βασίλειο των νεκρών, ασφαλώς επιλεγμένη με ξέχωρη προσοχή στα *Cantos* (το επεισόδιο της Νέκυιας θεωρείται από τον ποιητή ως το παλαιότερο του ομηρικού έπους), καλείται να επιτελέσει συγκεκριμένες λειτουργίες. Προτού τις εντοπίσουμε, ας υπενθυμίσουμε ακόμη μια φορά ότι η Νέκυια στις νεοτερικές της εφαρμογές, όπως πειστικά έδειξε η μελέτη του Evans Lansing Smith,<sup>540</sup> είναι κυρίως απόρροια μιας πολιτισμικής κρίσης (έχει, ασφαλώς, προηγηθεί η τραυματική εμπειρία του Πρώτου Παγκόσμιου) και, συνακόλουθα, μιας ποιητικής κρίσης. Ο Κάτω Κόσμος λειτουργεί δηλαδή σε πολλά κείμενα του μοντερνισμού ως μια αποθήκη φαντασίας και μνήμης, ως ένα αρχείο της ιστορίας, του πολιτισμού και της λογοτεχνίας – κάτι σαν τον «thesaurus inscrutabilis» του Αυγουστίνου– που παροχετεύει με γνώση και υλικό, ως μια κρύπτη που μπορεί ζωογόνα να μεταμορφώσει. Ανάλογες λειτουργίες λοιπόν εντοπίζονται και στο εισαγωγικό Canto. Η Κατάβαση δεν είναι απλώς η κατάδυση σε έναν τόπο άχρονων δομών, ο οποίος συγκεντρώνει την παρουσία των νεκρών όλων των αιώνων ως υπόγεια «silent cortège», ως σιωπηλή συνοδεία των ζωντανών· είναι, προπαντός, η κατάδυση στο χώρο της μνήμης –της πολιτισμικής, της λογοτεχνικής–, η οποία θα υποβαστάξει το ποίημα και θα του παράσχει «τη βάση για ένα ταξίδι επιστροφής, το οποίο θα αναδομήσει ένα νέο πολιτισμό».<sup>541</sup> Το πέρασμα από τον Άδη θα υποδείξει, όπως και στην ομηρική εκδοχή του, το δρόμο προς την πλήρωση του νόστου, τον οποίο ο Pound αντιλαμβάνεται μέσα από τη νεοπλατωνική του σημασία: ως αναζήτηση και εύρεση μιας μεταφυσικής που θα αναβαπτίσει την πολιτική, την ιστορία, τη λογοτεχνία.

Έτσι, η Κατάβαση ενεργοποιεί πρωτίστως τη λογοτεχνική μνήμη καθώς ο ποιητής συναντά, στην πραγματικότητα, στον Κάτω Κόσμο ένα λογοτεχνικό τοπίο, ακούει τις ποιητικές φωνές του παρελθόντος. Αυτό καθίσταται το αργότερο φανερό, όταν, στο πλαίσιο του πρώτου Canto, ο Pound ρητά αποκαλύπτει ότι η Νέκυια του δεν παραπέμπει στο ομηρικό προ-κείμενο, αλλά ότι αποτελεί μετάφραση της λατινικής μετάφρασης του Ομήρου από τον Andrea Divus, αποτελεί, θα λέγαμε, αναφορά από δεύτερο χέρι.<sup>542</sup> Ασφαλώς, η ποιητική χειρονομία όχι μόνο δεν είναι τυχαία, αλλά «η μετάφραση της μετάφρασης» φαίνεται να λαμβάνει προγραμματικό χαρακτήρα για ολόκληρη τη σύνθεση. Με

---

<sup>540</sup> Evans Lansing Smith, *The Descent to the Underworld in Literature, Painting, and Film, 1895-1950. The Modernist Nekyia*, The Edwin Mellen Press, Νέα Υόρκη 2001.

<sup>541</sup> Βλ. Read, *ό.π.*, σ. 139.

<sup>542</sup> Στα quais του Παρισιού ο Pound αγόρασε την αναγεννησιακή μετάφραση του Ομήρου: *Homeri Odyssea ad verbum translata*, Andrea Divo Justinopolitano interprete, Eiusdem *Batrachomyomachia*, Aldo Manutio interprete, Eiusdem *Hymni Deorum XXXII*, Georgio Dartona Cretense interprete, Parisiis, In officina Christiani Wecheli, 1538.

άλλα λόγια, ολόκληρο το κείμενο που ακολουθεί συνάγεται από κομματάκια-ντοκουμέντα του παρελθόντος και του παρόντος, και ο ποιητής είναι μόνο «ένας διερμηνέας που στέκεται στο πίσω μέρος».<sup>543</sup> Από αυτή την άποψη, στη Νέκυια συναντά ο Pound το κατάλληλο υλικό για να ζυμώσει και να εμπλουτίσει την καλλιτεχνική του δημιουργία, το αισθητικό του πρόγραμμα. Στη Νέκυια, προπαντός, σφυρηλατεί τη θεωρία ανάγνωσης, την οποία προτείνει για το έργο του, μια ανάγνωση που είναι «κυριολεκτικά επαφή με τους νεκρούς ποιητές του παρελθόντος», μια ερμηνεία που είναι «ληηλασία της κρύπτης των κειμένων».<sup>544</sup>

Αλλά ο Οδυσσεάς αντιμετωπίζει στον Άδη και την πρόκληση της ιστορικής μνήμης και μάλιστα της πρόσφατης, αυτής από την «τελευταία τραγωδία της Ευρώπης». Γύρω του στοιβάζονται «τα αδύναμα κεφάλια του θανάτου» που σαλεύουν και μιλούν και παρελαύνουν άντρες πολλοί «έχοντας ακόμη τ' άρματα ματωμένα» – μέσα από αυτούς αναδύεται, μετά από μακρά λογοτεχνική απουσία, και ο Ελπήνωρ. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του ατυχήματός του (πώς γλίστρησε στο μέγαρο της Κίρκης, πώς τσάκισε το κόκαλο του αυχένα, πώς έμεινε άκλαυτος και άθαφτος) επαναλαμβάνεται κατά το ομηρικό προ-κείμενο πλην της απόκλισης, την οποία εκφράζει η τελική του παράκληση: εδώ ζητά να χαραχτεί στον τύμβο του, πλάι στο αφροντυμένο κύμα, η επιγραφή «Ένας άμοιρος άνθρωπος και μ' όνομα μελλούμενο» εν αντιθέσει με το ομηρικό «για να θυμούνται και οι στερνοί το δόλιο παλικάρι» (*Οδύσσεια*, λ, 78). Μια επιγραφή, η υπόσχεση της οποίας πρόκειται αναμφίβολα να κατοχυρωθεί. Αφενός διότι το όνομα του Ελπήνορα θα εμφανιστεί πάλι ενδοκειμενικά, αφού θα υπάρξει εκ νέου αναφορά σε αυτόν στο πλαίσιο της σύνθεσης και ειδικότερα στο εικοστό Canto (προς αυτήν την κατεύθυνση λοιπόν φαίνεται να παραπέμπει ο ποιητής *παίζων*). Αφετέρου, μολονότι αυτό δεν μπορεί να το γνωρίζει ο Pound το 1917, διότι η επιγραφή προφητεύει έξοχα την επιβίωση του Ελπήνορα και εξωκειμενικά, το λαμπρό δηλαδή λογοτεχνικό μέλλον που του επιφυλάσσει ο 20<sup>ος</sup> αιώνας: όλες εκείνες τις διασκευές, οι οποίες, ως προς ένα μέρος τους τουλάχιστον, προκύπτουν και από τη συνομιλία με το παρόν κείμενο.

Πώς ερμηνεύεται, ωστόσο, η αιφνίδια παρουσία του «αξιοθρήνητου πνεύματος»; Πώς το συσχετίζει ο Pound με τον Οδυσσέα ή με το μυθολογικό συγκεκριμένο της *Οδύσσειας* εν γένει; πώς μετά εκτιμάται στη μακροσκοπική διάσταση του έργου; Καταρχάς, μπορούμε να εικάσουμε ότι αυτό που γοητεύει τον Pound στην persona του Ελπήνορα, ώστε να του προσδώσει σχετική αυτονομία, είναι η ιδιάζουσα θέση του τελευταίου στο μύθο. Ο Ελπήνωρ είναι ένας ανάμεσα στους πολλούς, ο μέσος άνθρωπος. Όσο μέτριος εντούτοις είναι, το όνομά του αναφέρεται, το όνομά του ανάγεται σε παράδειγμα μετριότητας, γεγονός που τον καθιστά συλλογικό υποκείμενο, αλλά του παρέχει επίσης και το ελάχιστο μιας «υποκειμενικότητας» που απαιτείται για ένα λογοτεχνικό πρόσωπο. Άλλωστε, η *Οδύσσεια* μπορεί να τον αφανίζει, αλλά δεν τον σβήνει ολοσχερώς από τη μνήμη

---

<sup>543</sup> Για την πράξη της μετάφρασης και ιδιαίτερα της «δημιουργικής παράφρασης» (creative mistranslation) στον Pound ως μηχανισμό διαμεσολάβησης ξένων μετρικών συστημάτων και ως διάθεση σύνδεσης του κοινωνικού τους συστήματος με αυτό του 20ου αιώνα, βλ. Stanford, *ό.π.*, σ. 16 κ.ε.

<sup>544</sup> Βλ. Smith, *ό.π.*, σ. 532.

της καθώς ο τυχαία θανατωμένος Ελπήνωρ, το «πληθυντικό» πρόσωπο, εξακοντίζεται οριστικά σε ατομική περίπτωση καθώς λαμβάνει τελικώς ένα *μνήμα* και, άρα, τη δυνατότητα να εισαχθεί στο μέλλον της ποιητικής *μνήμης*. Ακριβώς αυτό το ζύγισμα του Ελπήνορα ανάμεσα στην ανωνυμία και τον ιδίτυπο πρωταγωνισμό επισημαίνει ο ποιητής –με συγκεκριμένο, όπως θα δούμε, στόχο– στο εικοστό Canto. Εν χορώ παραπονούνται εκεί οι ανώνυμοι σύντροφοι του Οδυσσέα πως η συμμετοχή τους στο περιπετειώδες ταξίδι και οι θυσίες τους δεν απέφεραν τίποτε· τρεφόμενοι από κλεμμένο κρέας, αλυσοδεμένοι στο καράβι, κουφοί από το κερί στα αυτιά και τελικώς σκυλοπνιγμένοι συντρίφθηκαν θεαματικά μέσα και από την *Οδύσσεια*:

*Τι χαρήκαν λοιπόν με τον Οδυσσέα,  
Οι που χάθηκαν, νύχτα θοή,  
Μετά τόσον κάματο,  
Να τρων κλεμμένο κρέας, δεμένοι στο κουπί,  
Για το δικό του το άφθιτο κλέος  
Και τις νύχτες που πλάγιασε με τη θεά;  
Τα δικά τους ονόματα δε γίναν χάραγμα στο χαλκό  
Ούτε στηθήκανε τα κουπιά τους με του Ελπήνορα·  
Τύμβο δεν έχουν παρά θίνα θαλάσσης.  
Που ποτέ δεν αντίκρισαν ελαιώνα σπαρτιάτικο  
Με τα φύλλα γλαυκά να είναι πράσινα και να μην είναι,  
Και τη λαμποκοπή στα κλαριά τους·  
Και δε γνώρισαν χάλκινα δώματα ή παραγώνι,  
Μήτε πλάγιασαν με θεραπεαινίδες βασιλισσών,  
Μήτε χαρήκαν την Κίρκη στο ανάκλιτρο, Κίρκη Τιτάνια,  
Μήτε τα φαγοπότια με την Καλυψώ  
Ή στο μηρό τους το χάδι των μεταξωτών της εσθήτων·  
Έργο; Τι έργο τους δόθηκε;  
Κερί στ' αυτιά.  
Φαρμάκι και κερί στ' αυτιά,  
Κι ένας τάφος αρμύρας στη γη των ταύρων,  
Νήσον αμύμονα, τα κεφάλια τους κουρούνες στα κύματα,  
Μαύρες κηλίδες, φύκια σε πόντο ηεροειδέα·  
Κονσέρβα βοδινό για τον Απόλλωνα, δέκα κονσέρβες το φορτίο.<sup>545</sup>*

Ο συσχετισμός της παρουσίας του Ελπήνορα (στο πρώτο Canto) και της αναδρομικής αναφοράς σε αυτόν (στο εικοστό) αποκαλύπτουν το βαθμό και την έκταση της συνομοσίας, την οποία στήνει ο ποιητής, προκειμένου να ξετυλίξει την ιδεολογική κριτική του. Τα δύο σημεία προσκαλούν σε συνανάντηση. Διότι με αφορμή τον Ελπήνορα και τη μεταθανάτια επιβίωσή του οι εταίροι καταγγέλλουν αποκάλυπτα τον αφανισμό τους για χάρη της εμφάνισης του ενός επώνυμου· βεβαιώνουν ότι υπήρξαν σύντροφοι μόνο στα δεινά όχι όμως στο κλέος· αμφισβητούν το πρόσωπο της εξουσιαστικής μονολογικότητας και της ιδεολογικής

<sup>545</sup> Έζρα Πάουντ, *Σπουδή των Κάντο I-XXX*, ό.π., σ. 191-192.

φυσικότητας του Οδυσσέα. Άλλωστε, εάν η ανωνυμία του αρχηγού είναι στρατηγική και προωθεί το ατομικό συμφέρον, η δική τους ανώνυμη συνθήκη προδίδει μόνο «την απόκλισή τους από τη σφαίρα της παρουσίας», και δείχνει πως η ιστορία του *πολύτροπου* Οδυσσέα «δεν είναι η αφήγηση μιας *ισομοιρίας*, ίσο πεπρωμένο ίσα κέρδη»<sup>546</sup> (εξάλλου, ενισχυτικά προς αυτήν την κατεύθυνση οφείλουν επιπλέον να ακουστούν και οι εισαγωγικοί στίχοι του 6<sup>ου</sup> Canto, εκφωνούμενοι με ειρωνεία από έναν απρόσωπο αφηγητή: «Το μέγα σου το έργο, Οδυσσέα/ Το μάθαμε το μέγα σου το έργο...»)<sup>547</sup> Με πρόφαση τον Ελπήνορα λοιπόν ο Pound θεματοποιεί την απόσβεση του Ανώνυμου από την ιστορική μνήμη, τον επαχθή φόρο που καταθέτει στα επώνυμα γεγονότα, αλλά και την ιδεολογία μιας κυριαρχίας που δομείται στο στοιχείο της εξαπάτησης. Εξαιτίας του πριμοδοτεί μια οξεία, οδυνηρή και συγκρουσιακή αναμέτρηση με τον Οδυσσέα. Σκιαγραφεί εξάλλου τη «σκοτεινή» πλευρά του Οδυσσέα, ώστε ένα μέρος της κριτικής να προβάλλει μάλιστα στον τρόπο αυτόν παρουσίασής του χαρακτηριστικά του Οδυσσέα των Horkheimer και Adorno από τη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Έτσι, παραδείγματος χάριν, η ανάγνωση του Paul Morrison επισημαίνει ότι ο Οδυσσέας του Pound αναπαρίσταται ως κάποιος που «με κινητή βία και πολύτροπη γλώσσα καταφέρει να κατακτήσει τα αγαθά των άλλων» σε αντίθεση με το δαντικό Οδυσσέα που «φαίνεται να λειτουργεί στο πλαίσιο του κοινού καλού προσπαθώντας να αφομοιώσει τις ηθικές συνέπειες του χρήματος και των χρηματιστικών μηχανισμών μέσα σε μια θρησκευτική άποψη για τον κόσμο».<sup>548</sup> Και ότι, βαθμηδόν, ο Pound εγκαταλείπει τον Όμηρο και το οδυσσειακό σχήμα, εφόσον δεν ανταποκρίνονται πλέον στο οικονομικο-πολιτικό του πρόγραμμα.<sup>549</sup> Ο Pound ενεργοποιεί δηλαδή διαλεκτικά τη μυθολογική παράδοση, επιστρατεύει το μύθο για να εγκαθιδρύσει την ποιητική του αλλά και ως κριτικό εργαλείο. Μετασχηματίζει, σε ένα βήμα πιο πέρα, τη «μονόφωνη» αφήγηση του μύθου σε «πολύτροπη» αφήγηση, σε ποίηση πολυφωνική και διαλογική. Όσο για τον Ελπήνορα του, αυτός δεν συνιστά ακόμη απειλή, αλλά σύντομα θα αυτονομηθεί και θα χειραφετηθεί μετατοπίζοντας σε δεύτερο πλάνο την μέχρι τότε κεντρική φιγούρα.

---

<sup>546</sup> Paul Morrison, *The Poetics of Fascism. Ezra Pound, T.S. Eliot, Paul de Man*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη-Οξφόρδη 1996, σ. 46.

<sup>547</sup> Πρβλ., επίσης, και αυτό που σημειώνει ο ποιητής στο *Guide to Kulchur*: «Η *Οδύσσεια* [...] ένας κόσμος ανεύθυνων θεών, μια υψηλή κοινωνία, η οποία δεν αναγνωρίζει ηθικές αξίες, το άτομο υπεύθυνο μόνο στον εαυτό του». Παρατίθεται από τον Morrison, *ό.π.*, σ. 28.

<sup>548</sup> Βλ. Morrison, *ό.π.*, σ. 19.

<sup>549</sup> Πρβλ., επίσης: «Η χρήση του Οδυσσέα μοιάζει με την συμβατική ανωνυμία της λυρικής εξωτερίκευσης, με την ανώνυμη συνθήκη ενός εαυτού εννοούμενου ως προγενέστερου ή μεταγενέστερου σταδίου του κοινωνικού». Βλ. Morrison, *ό.π.*, σ. 45.

ΕΛΠΗΝΩΡ ΙΙ (JEAN GIRAUDOUX).– Δύο χρόνια μετά την εμφάνιση του ελάχιστος ομηρικού προσώπου στη λογοτεχνία του Pound, και μόλις ένα χρόνο μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου, ο Jean Giraudoux ανάγει τον Ελπήνορα σε αδιαφιλονίκητο πρωταγωνιστή του ομώνυμου μυθιστορηματός του (επισημαίνουμε, σε αυτό το σημείο, ότι δεν έχει τεκμηριωθεί αν ο Giraudoux γνώριζε τον Pound).<sup>550</sup> Τα αλλόκοτα μάλιστα στοιχεία του *Elpénor* ή, επί το ευστοχότερον, οι «γυμνασιακές ακρότητες» του, όπως έγραφε ο Γ.Π. Σαββίδης,<sup>551</sup> παραξένεψαν σε τέτοιο βαθμό κοινό και κριτικούς, ώστε, στις στήλες των *Provinciales*, να κάνουν λόγο για «paradoxes soignés» και για «plaisirs de myore», ενώ μόνο ο André Gide χαιρέτιζε, αν και συγκρατημένα, την πρωτοτυπία του νέου συγγραφέα.<sup>552</sup> Ασφαλώς η αμηχανία στην πρόσληψη του έργου δε σχετιζόταν με μια «αισθητική απόκλιση» ή με ένα καινοφανές καλλιτεχνικό πείραμα όπως στην περίπτωση του Pound. Το «ερμηνευτικό πρόβλημα» προξενούσαν τώρα κυρίως η ακραία υπερβολή του Giraudoux, το διογκωμένο κωμικό στοιχείο και η ανοίκεια οπτική του που δημιουργούσαν έκπληξη, τρόμο και γέλιο συγχρόνως. Εν ολίγοις, οι μηχανισμοί «ανοικείωσης» του κειμένου. Θα χρειαστεί κάμποσος καιρός (τουλάχιστον μέχρι το 1937 και την εμφάνιση της *Électre*) για να αναγνωρισθεί και να καταξιωθεί οριστικά στους λογοτεχνικούς κύκλους η παιγνιώδης και ευφυής γραφή του Giraudoux, που προφανώς απαιτεί «un certain sens du bonheur et de l'élégance» για να γίνει κατανοητή.<sup>553</sup>

Η νεότερη κριτική, στο μεταξύ, με τεκμηριωμένη ευστοχία εντάσσει το συγγραφέα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αναφοράς, στο οποίο ανήκουν πολλά και επιφανή λογοτεχνικά μέλη, αρχής γενομένης από τον Scarron μέχρι και τον Marivaux, αλλά και τους σύγχρονους ομότεχνους του συγγραφέα λ.χ. τον Jean Anouilh και άλλους.<sup>554</sup> Τοποθετεί, με άλλα λόγια, τον Giraudoux σε μια «σχολή μύθου», η οποία διακρίνεται από έναν κοινό τρόπο οικειοποίησης και ενσωμάτωσης του μυθολογικού υλικού και δουλεύει κυρίως με τα μέσα της «reductio» και «amplificatio». Επιφέρει δηλαδή αφενός διά «σμίκρυνσης» εσωτερικές αλλαγές στο μυθολογικό θέμα, επιδίδεται αφετέρου σε μια εξωτερική διεύρυνση και ενσημώνει ένα επινοημένο σύστημα δευτεραγωνιστών και δράσεων (ο Frick, αναφερόμενος σε αυτό το τελευταίο, κάνει λόγο για «πλαισίωση του πυρηνικού μύθου» [Kontextuierung der Kernfabel]).<sup>555</sup> Αυτός λοιπόν ο τρόπος

<sup>550</sup> Χρησιμοποιώ εδώ τη γερμανική μετάφραση του μυθιστορηματος του Giraudoux: *Die Irrfahrten des Elpenor*, μτφρ. Otto Best, Propyläen, Βερολίνο, Φρανκφούρτη, Βιέννη, 1960. Στο εξής τα παραθέματα από το μυθιστόρημα δίνονται μόνο με τον αριθμό σελίδας.

<sup>551</sup> Γ. Π. Σαββίδης, *ό. π.*, σ. 21.

<sup>552</sup> Για την αμηχανία που προκάλεσε το έργο του Giraudoux στο γαλλικό κοινό καθώς και για μια σύντομη επισκόπηση της πρόσληψης του, βλ. σχετικά Laurent LeSage, *Jean Giraudoux. His Life and Works*, The Pennsylvania State University Press 1959, ιδιαίτερα σ. 167-199.

<sup>553</sup> Jacqueline de Romilly, «Ouverture du colloque», στο: S. Coyault, P. Brunel (επιμ.), *Jean Giraudoux et les mythes. Mythes anciens, mythes modernes*, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC, Clermont-Ferrand 2000, σ. 9.

<sup>554</sup> Βλ. σχετικά Frick, *ό. π.*, σ. 371-399. Επίσης για τη σχέση του Giraudoux με το μύθο βλ. το αφιέρωμα στο: S. Coyault, P. Brunel (επιμ.), *ό. π.*

<sup>555</sup> Βλ. Frick, *ό. π.*, σ. 371.



«εργασίας στο μύθο» επεμβαίνει ποσοτικά κατά διττό τρόπο και, ακολούθως, σημασιολογικά. Αλλά και ένα επιπλέον γνώρισμα φαίνεται να διακρίνει τις μυθολογικές διασκευές της «σχολής» αυτής: μια ένταση «ανάμεσα στο διηγητικό πλαίσιο, με την έννοια του Genette, και τη γλωσσική-υφολογική διαμόρφωση».<sup>556</sup> Με άλλα λόγια, τα κείμενα διέπονται από μια ασυμφωνία μεταξύ υψηλού θέματος και ταπεινού ύφους ή, για να το θέσουμε με όρους διαφορετικούς, επιστρατεύουν μια «υψηλή αρχαία πλοκή», αλλά εκφέρονται μέσα από ένα «βέβηλο» και τετριμμένο «genus humile». Προκαταβολικά κρατούμε τη χρηστική αξία των παραπάνω πορισμάτων και συνεχίζουμε.

Μολονότι ο Giraudoux ρητά υποστηρίζει ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι ο βασικός τρόπος σύνθεσης των έργων του («je prends une feuille blanche et je commence à écrire; chaque phrase, chaque chapitre naît de celui qui précède»)<sup>557</sup> ο Ελρένορ του κάθε άλλο παρά παρορμητική σύλληψη είναι. Απεναντίας, ως καλοστημένη σύνθεση, συλλέγει προγραμματισμένα υλικό από τη φιλοσοφία, τη ζωγραφική, το θέατρο ή τον κινηματογράφο και, προπαντός, σφυρηλατείται παράλληλα αλλά και σε φανερό αντίστιξη προς τον ομηρικό μύθο, με τον οποίον ο συγγραφέας επί μακρόν έχει ασχοληθεί.<sup>558</sup> Τη διακειμενική συγγένεια μάλιστα με το ομηρικό προ-κείμενο αλλά συνάμα και την περιπαικτική-ειρωνική πρόθεση απέναντι του υποκρύπτει επιμελώς το ψευδοομηρικό μότο που ο Giraudoux θέτει ως προμετωπίδα του έργου του: «μόνο ο θάνατός του μου δίνει αφορμή να μιλήσω για τον Ελπήνορα». Πάντως, ακόμη κι αν ο αναγνώστης δεν αντιληφθεί αυτόν τον παιγνιώδη δείκτη στην κειμενική είσοδο, η εναρκτήρια κιόλας σκηνή φροντίζει να εξασφαλίσει την ανάγνωση του κειμένου ως παρωδία. Διότι η πρώτη οδυσσειακή περιπέτεια διωλίζεται με κωμικό τρόπο μέσα από την πλατωνική διδασκαλία του κόσμου των ιδεών απηχώντας, σε ένα βήμα πιο πέρα, απόψεις για το «φαίνεσθαι» και το «είναι» του Ficino, του Leone Ebreo ή ακόμη και του Schopenhauer.<sup>559</sup> Ειδικότερα, ο Οδυσσεύς με το πλήρωμα πλέει προς ένα νησί, το ακριβές αντίγραφο του οποίου («η ιδέα του νησιού», σ. 13) βρίσκεται μόλις μερικά μίλια απέναντι. Η ειδυλλιακή πραγματικότητα της «νήσου των ιδεών», ωστόσο, την οποία εξερευνά ο ήρωας κατόπιν παρότρυνσης του Ελπήνορα, εξαπατά καθώς πίσω της караδοκει η εφιαλτική πραγματικότητα του Κύκλωπα. Ακολούθως, και σύμφωνα με τα «συμφωνημένα», επιστρατεύεται το οδυσσειακό «λογικό» ενάντια στο κυκλώπειο «θυμικό», επαναλαμβάνεται δηλαδή κι εδώ το τέχνασμα του «Κανένα», στο οποίο, μάλιστα, συμμετέχουν ενεργά οι σύντροφοι με δικά τους ονομαστικά τεχνάσματα, αλλά, εν τέλει, η τύφλωση ακυρώνεται χάρη στην παρέμβαση του Ποσειδώνα.

Μετά την «αποτυχία» του ομηρικού τρόπου ο Giraudoux υφαίνει μια άλλη μπουρλέσκα πλοκή, η οποία επανακινεί το μυθολογικό υλικό, αλλά μέσω μιας κωμικής παραλλαγής τούτη τη φορά. Ο Οδυσσεύς τυφλώνει τώρα μεταφορικά τον Κύκλωπα, για την ακρίβεια, τον υποβάλλει σε βασανιστήρια λογικής φύσης που άλλοτε ανατρέπουν στο γίγαντα το μοντέλο του χρόνου («κάθεται στην ακρογιαλιά

<sup>556</sup> Βλ. *ό.π.*, σ. 380.

<sup>557</sup> Παρατίθεται από τον LeSage, *ό.π.*, σ. 169.

<sup>558</sup> Βλ. Françoise Isabelle Guinle, «Le bouclier d'Achille ou Jean Giraudoux et la Grèce», (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή) Αϊόβα 1968.

<sup>559</sup> Βλ. Guinle, *ό.π.*, σ. 89.

χωρίς παρελθόν και μέλλον») άλλοτε την έννοια του χώρου ή την πίστη στα χρώματα, ώστε να εκλιπαρεί για την ελευθερία του. Τηρουμένων των διαφορών, ο Οδυσσεύς με τη δεξιοτεχνία του λόγου του,<sup>560</sup> τον πραγματισμό του και το φιλέταιρο ενδιαφέρον του εκπληρώνει εδώ ακόμη στο ακέραιο τις ομηρικές προδιαγραφές (ακόμη διότι, στη διάρκεια της πλοκής, έπεται η αποδόμησή του). Είναι εμφανώς ο αντίποδας του Ελπήνορα που προσώρας λειτουργεί ως περιφερειακή μορφή, παρείσακτη, θα' λεγε κανείς, στο μυθοπλαστικό σύμπαν: ανώνυμος, ανένταχτος, ανίκανος για επικοινωνία. Ως ένα πρόσωπο «χωρίς διανοητική φυσιολογία»,<sup>561</sup> χωρίς εσωτερικότητα, τα κίνητρα του οποίου ο αναγνώστης δεν αντιλαμβάνεται, ούτε συμμετέχει συναισθηματικά στον κόσμο του· ως παρουσία χωρίς φωνή και ιδεολογική αυθυπαρξία (η μόνη πληροφορία που εκχωρείται διακριτικά στο λογοτεχνικό του «μητρώο» είναι η συνήθεια του «καπνίσματος», και εννοείται, μολονότι δεν κατονομάζεται, παραισθησιογόνων ουσιών). Ασφαλώς η ηθελημένη αυτή τεχνική αναπαράστασης, η παραμονή δηλαδή του ήρωα του τίτλου στο κειμενικό περιθώριο, δεν επιλέγεται διόλου τυχαία. Ο αφηγηματικός φακός θέλει να εστιάσει πρώτα στο χαρακτήρα του Οδυσσέα, ο οποίος οφείλει να συγκροτηθεί επιμελώς μέσω της εικόνας των λόγων του και των πράξεών του – μόνο όταν αυτό συντελεστεί ο Ελπήνωρ μπορεί, όπως θα δούμε, να λάβει φυσιολογία, να συντεθεί σε εικόνα και να εισχωρήσει δυναμικά στη δράση.

Η επόμενη περιπέτεια των Σειρήνων, την οποία ο Ελπήνωρ δεν αντιλαμβάνεται λόγω παρενεργειών κάποιου αφιονιού, πιστοποιεί πλέον οριστικά τη σατιρική πρόθεση του Giraudoux απέναντι στο μύθο. Η στρατηγική της συμπίκνωσης του μυθολογικού υλικού και της συνακόλουθης διεύρυνσης μιας άλλης δράσης γίνεται εφεξής πάγια τακτική. Γύρω από μια ισορροπία εξάρτησης και ανεξαρτησίας προς το ομηρικό προ-κείμενο χτίζεται η ιστορία, η οποία θεαματικά αντιστρέφει αλλά και διευρύνει το μύθο με γκροτέσκα στοιχεία. Έτσι, λόγου χάρη, άλλοτε οι σύντροφοι αναφωνούν με ενθουσιασμό την ώρα που κατασπαράσσονται από τη Σκύλλα «τι ωραία να πεθαίνει κανείς θύμα των Σειρήνων» (σ. 46), άλλοτε οι Σειρήνες, «όμοιες με τις άγαρμπες χορεύτριες του Théâtre de Colonne» (σ. 52) προφητεύουν στον Οδυσσέα ένα ταξίδι πέρα από τις Ηράκλειες στήλες και την ανακάλυψη μιας Ηπείρου, «όπου ερυθρόδερμοι ιππεύουν κροκοδείλους» καθώς και το κυκλικό σχήμα της γης και την ανακάλυψη της

---

<sup>560</sup> Η ρητορική διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στο έργο του Giraudoux, ο οποίος επικαλείται διαρκώς, όπως παρατηρεί ο Gabriel du Genet, «mille exemples pour illustrer un manuel pratique de rhétorique». Μέσα από αυτήν την οπτική, οφείλει λ.χ. να αναγνωσθεί η προσπάθεια των συντρόφων του Οδυσσέα να «αποπροσανατολίσουν» τον Κύκλωπα μυώντας τον στην ποίηση και διδάσκοντάς τον ρητορικούς τρόπους: οξύμωρα και ζεύγματα, παρονομασίες και διασκελισμούς. Καθώς μάλιστα διακρίνονται για τη ρητορική τους δεινότητα, όπως άλλωστε όλα τα πρόσωπα των έργων του Giraudoux, τα οποία τείνουν, σύμφωνα με τον Frick, προς μια «ρητορική υπερδιακόσμηση», συσσωρεύουν στην αφήγησή τους ανέκδοτα, παραβολές και οπερέτες, που θυμίζουν κάποτε αυτές του Offenbach, επιγράμματα και τα λοιπά. Πρόκειται, ασφαλώς, για αυτοαναφορικές ασκήσεις ύφους, οι οποίες λειτουργούν ως παραδία της μορφής του ίδιου του έργου. Επίσης, για τη χρήση της ρητορικής στο Giraudoux, βλ. LeSage, *ό.π.*, ιδιαίτερα σ. 172-179.

<sup>561</sup> Umberto Eco, «Η πρακτική του ήρωα», στο: *Κήνσορες και θεράποντες*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα 1990, σ. 255.

τυπογραφίας, όμως εκείνος, ασχέτως της ψευδούς του διαβεβαίωσης, *δεν ακούει το άσμα των Σειρήνων* επειδή οι ναύτες τραγουδούν ακόμη πιο δυνατά, προκειμένου να λησμονήσουν την καταναγκαστική κωπηλασία κ.ο.κ. Είναι, ασφαλώς, προφανές ότι η ειρωνική ανατροπή του μύθου από τον Giraudoux πραγματώνεται, εκτός της μπουρλέσκας μεταμφίεσης του, βάσει ηθελημένων αναχρονισμών. Διότι η ταυτόχρονη παρουσία ανόμοιων στοιχείων από απομακρυσμένες μεταξύ τους ιστορικές πραγματικότητες δυναμιτίζει τη χωροχρονική πλαισίωση της δράσης και συνιστά παραφωνία. Διαρρηγνύει την ολότητα και τη συνέχεια της μυθολογικής ιστορίας και της προσδίδει ένα μοναδικό βάθος, στο οποίο ενοικούν και καθρεφτίζονται ειρωνικά πολλοί χρόνοι. Η ταυτοχρονία του ανόμοιου κάνει προπαντός τα πρόσωπα «να μιλάνε ταυτοχρόνως με πολλές γλώσσες και να σχολιάζουν με σύγχρονη συνείδηση και λόγο αυτό που τους συμβαίνει στην αρχαία τους πραγματικότητα».<sup>562</sup> Για τούτο άλλωστε η πρακτική αυτή λειτουργεί και ως ερμηνευτική έκκληση στον αναγνώστη, ο οποίος καλείται να εξαγάγει παραλληλίες ή διαφορές ανάμεσα στην αρχαία κατάσταση και στη μοντέρνα πραγματικότητα.

Η ρητορική της ειρωνείας και της ανατροπής του Giraudoux κλιμακώνεται, προπαντός, με τη διασάλευση της αρχικής ιεράρχησης των προσώπων. Ο Οδυσσεύς καταρρέει κάτω από την έντονη παρουσία του Ελπήνορα, ο οποίος από αντήρωας κατασκευάζεται βαθμηδόν σε ολοκληρωμένο εαυτό που εισβάλλει καταλυτικά και καταλαμβάνει το κειμενικό κέντρο. Ασφαλώς, η αφηγηματική αυτή μετατόπιση, η οποία γίνεται, μάλιστα, με ιδιαίτερα καταγγελτική και απομυθευτική πρόθεση, αποκαλύπτοντας τη φιλαρέσκειά αλλά και τη διεφθαρμένη εξουσία του Οδυσσέα, πραγματώνεται βαθμιαία. Καταρχάς, ο Ελπήνωρ ανάγεται σε αντικείμενο έντονης συζήτησης καθώς, στο νησί της Κίρκης και λίγο πριν από την αναχώρηση για τον Κάτω Κόσμο, διαπιστώνουν όλοι ότι αυτός υπήρξε κατ' ουσία η πηγή κάθε κακοδαιμονίας· ότι τα καμώματά του, ασύμβατα προς το σοβαρό των (μυθολογικών) περιστάσεων, είχαν διαρκώς αρνητικές συνέπειες:

όταν στο βάθος της συνείδησής μου αφήνω να ξεδιπλωθεί η μικρή θάλασσα με τους ναυαγούς της και οι περιπέτειές μας που δεν έλεγαν ποτέ να τελειώσουν, μου φαίνεται ότι όχι το πεπρωμένο αλλά ο Ελπήνωρ έπαιξε τον αποφασιστικότερο ρόλο. Αυτός είναι η πηγή της συμφοράς όλων μας. [...] Γιατί ποιος σας έχωσε το καυτό κερί στα αυτιά και σας έκανε να ουρλιάζετε τόσο, ώστε να σκεπάσετε με τις αγριοφωνάρες σας το τραγούδι των Σειρήνων; Ποιος είναι πάντα ο πρώτος στο φύγει-φύγει, ο τελευταίος όταν μπαίνουμε στα πλοία και ποιος μεταμορφώθηκε εδώ στο νησί πρώτος σε γουρούνι; (σ. 62 κ.ε.)

Εν συνεχεία, μετά το θάνατο του, τον οποίο υπαγορεύει σε γενικές γραμμές το ομηρικό σενάριο, ανακλύπτει μια νέα αφηγηματική ισορροπία καθώς τα δύο πρόσωπα –ο Ελπήνωρ και ο Οδυσσεύς– διασταυρώνονται επί ίσοις όροις και η συνάντησή τους ανάγεται σε βίαιη σύγκρουση. Ό,τι και να κάνει στο εξής ο αλλοτινός πρωταγωνιστής αδυνατεί να ξανακερδίσει την αποκλειστικότητα, την οποία κάποτε διέθετε στην αφηγηματική προοπτική του κειμένου. Είτε γιατί στο

---

<sup>562</sup> Βλ. Frick, *ό.π.*, σ. 397.

ζοφερό τοπίο του Κάτω Κόσμου ο υπερδραστήριος Ελπήνωρ στριμώχεται πλάι του και τον εκτοπίζει επιζητώντας την προσωπική επαφή με τους άλλους τρωικούς ήρωες ή συζητώντας με την Ελένη και τον Τειρεσία είτε γιατί ο «φτωχός χοντρός Ελπήνωρ» (σ. 81) βιώνει, μέσα από τη διογκωμένη υπερβολή του συγγραφέα, δύο αφηγηματικές νεκραναστάσεις: μια πρώτη χάρη στην παρέμβαση του Δία (καθότι η Κίρκη αγωνιά ότι το νησί της μπορεί να μετονομαστεί, μετά τον τραγικό του θάνατο, σε «νησί του Ελπήνορα») και μια δεύτερη κατόπι αφότου ο ίδιος ο Οδυσσέας τον έχει θανατώσει! Εν ολίγοις, ο άσημος υπηρέτης του μύθου «μεγεθύνεται» διαρκώς στην πορεία της αφήγησης, τίποτε δεν τον συνθλίβει και καταλαμβάνει, εν τέλει, την κεντρική θέση του ήρωα. Τούτο συμβαίνει διότι ο Αλκίνοος, ο οποίος αναμένει μετά από υπόδειξη της Αθηνάς τον πιο διάσημο ναυαγό, που όμως προσωπικά δε γνωρίζει, αναγιγνώσκει λαθεμένα τα θεϊκά σημεία και διανοίγει έτσι το δρόμο σε σειρά κωμικών παρεξηγήσεων. Λαός και παλάτι δηλαδή θεωρούν ότι ο νεοαφιχθείς Ελπήνωρ είναι ο Οδυσσέας και έκθαμβοι θαυμάζουν τις γελοίες περιπέτειες του ξένου αλλά και τα «εξαιρετικά μαθήματα» σεμνότητας και ειλικρίνειας του (μιαν ανάλογη αλληλοεμπλοκή και αντιστροφή των ρόλων με διαφορετική όμως ιδεολογική δεσπόζουσα απαντάται και στη σάτιρα του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*). Ο Ελπήνωρ, μάλιστα, αυτός ο μοναδικός «agens provocateur», θα εκτοπίσει τελικά με την αθώα «ευφύια» του ακόμη και τον Απόλλωνα στον ποιητικό διαγωνισμό που διοργανώνεται, μια ποιητική νίκη, η οποία, ωστόσο, θα τιμωρηθεί πολλαπλώς, αφού το καταλυτικό χιούμορ του Giraudoux θα προβάλλει στην τελική ποιητική διάσημες και καθ' όλα φριχτές μυθολογικές τιμωρίες: ο Ελπήνωρ θα διαμελιστεί ως άλλος Πενθέας, θα τυραννιστεί ως άλλος Προμηθέας, θα μαρτυρήσει ως άλλος Μαρσύας και θα θανατωθεί οριστικά και αμετάκλητα από τον ίδιο τον Απόλλωνα.<sup>563</sup> Όσο για τον Οδυσσέα, ο οποίος φθάνει καθυστερημένος, αντιλαμβάνεται ότι ένα διαφορετικό επεισόδιο της *Οδύσσειας* παίχτηκε ερήμην του και, αφού δεν του απομένει πια άλλος ρόλος, επιβιβάζεται στο πρώτο πλοίο με προορισμό την Ιθάκη, προκειμένου να εισέλθει πάλι στον οικείο κόσμο του μύθου του.

Οι απροσδόκητες όμως περιπέτειες του Ελπήνορα δεν εκπηγάζουν από τον ναρκισσισμό του, από διάθεση κατάκτησης της εξουσίας ή ακόμη και από οργισμένη αποστασία· απλώς του *συμβαίνουν*. Οι καταστάσεις προκύπτουν σε αυτήν την «πηγή αταξίας», σε αυτό το «τυχαίο ον». Διόλου συμπτωματικά, άλλωστε, τον αποκαλούν οι Φαίακες *Charlot de l'Odyssee*, Charlie Chaplin του μύθου. Πράγματι ο Ελπήνωρ του Giraudoux, ο οποίος αποδεδειγμένα φέρει επιδράσεις από τις γκροτέσκες ταινίες μικρού μήκους του Chaplin,<sup>564</sup> παραπέμπει

<sup>563</sup> Για την τελευταία σκηνή του έργου βλ. και τη σχετική ανάλυση της Francoise Isabelle Guinle, σύμφωνα με την οποία ο Απόλλωνας του Giraudoux μοιάζει μάλλον «με το Διόνυσο όντας εκπρόσωπος μιας άλογης ποίησης και μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας, ικανής να απελευθερώσει». Βλ. Guinle, *ό.π.*, σ. 95.

<sup>564</sup> Για τη συνάντηση του Giraudoux με τις ταινίες μικρού μήκους του Charlie Chaplin και την επίδραση που άσκησαν στην ποιητική του, βλ. τον επίλογο του Best, *ό.π.*, σ. 138. Θεωρώ, ωστόσο, ότι η επίδραση του κινηματογράφου στο έργο του Giraudoux οφείλει επιπλέον να διευρυνθεί και προς μια άλλη κατεύθυνση, η οποία φαίνεται να έχει διαφύγει της έως τώρα έρευνας. Πιθανώς δηλαδή δεν είναι μόνο ο Chaplin ο κινηματογραφικός πρόγονος του εν λόγω Ελπήνορα αλλά και ο σύγχρονός του Buster Keaton, ο οποίος –μιας

συχνά στον «αλητάκο», στον «tramp», σε αυτή τη μοναδική αλληγορία της μετριότητας της νεότερης εποχής, και γειτνιάζει ιδιαιτέρως με το slapstick: τρέχει και χοροπηδά καθ' υπερβολή και η ασυντόνιστη «μηχανική» των κινήσεών του –«η μηχανική δυσκαμψία ή ανελαστικότητα», όπως έγραφε ο Bergson– σε συνδυασμό με την έκθεση των αρνητικών του ιδιοτήτων, συμπεριλαμβανομένης και της συμπαθητικής ηλιθιότητάς του, είναι πηγή του κωμικού. Ο Ελπήνωρ άλλωστε σκιαγραφείται εμφανώς ως καρικατούρα, καθώς δε διαθέτει ελάχιστο αρμονίας εξωτερικής και το πλέον διακριτικό γνώρισμά του –τα στραβά του πόδια και ο ιδιότυπος τρόπος βαδίσματός του– υπερτονίζεται σε κάθε ευκαιρία.

Η παρουσία του, ωστόσο, δεν εξαντλείται απλώς σε μια κωμική κινηματογραφική εμφάνιση, ο Ελπήνωρ δεν είναι μόνο θύμα της σύμπτωσης ή της μικροατυχίας αλλά και των μεγάλων και επωνύμων. Απαραγνώριστα ο Giraudoux τον υπερακοντίζει σε σύμβολο ενός μέτριου πεπρωμένου, το οποίο θυσιάζεται χωρίς να γνωρίζει το λόγο, σε «πρότυπο», όπως λέει, «όλων εκείνων των λίγων περιέργων, άσχετων και ανώνυμων»:

Γνώριζε τον κόσμο και τον υπόκοσμο του ηρωικού έπους μόνο από την άθλια αντίστροφη μεριά τους. Τα μεγάλα γεγονότα της μυθολογίας του χρησίμευαν μόνο ως θεμέλια μνήμης για τα μίζερα περιστατικά της δικής του ζωής: το απόγευμα του επεισοδίου με τη Βρισηίδα έχασε στα ζάρια δυο δραχμές από κάποιον ονόματι Βήριο· το απόγευμα της Ανδρομάχης ήπιε από το ηδύ κρασί των Αμαζόνων με κάποιον Τράχοπη. [...] Αλλά δε μπορούσε να το αποφασίσει και να αρνηθεί στο έπος την πίστη του όπως ένας υπηρέτης που πρέπει να ακολουθεί τον κύριό του. Ξέπλενε τα άπλυτα του μύθου (σ. 110).

Πλάι λοιπόν στον «ήρωα» Οδυσσέα, ο οποίος σκόπιμα ευτελίζεται ως ψεύτης, γελοίος εραστής, κάκιστος ποιητής, εχθρός της αταξίας (και, άρα, «ως αντι-Ελπήνωρ»)<sup>565</sup> προωθεί ο συγγραφέας συνειδητά τον παράδοξο, ατελή και ανώνυμο Ελπήνωρα. Αντί του ηρωικού ανθρώπου, που επώνυμο και αμφιλεγόμενα ποιεί Ιστορία, υπενθυμίζει την παρουσία του ανθρώπινου ανθρώπου,<sup>566</sup> αντί του ήρωα

---

και ο λόγος για τον Ελπήνωρα και τον άσημο θάνατό του– σπάζει κατά τη διάρκεια γυρισμάτων τον αυχένα του και, σαν τους ήρωες των slapstick που ενσαρκώνει, αγνοεί περιέργως τον τραυματισμό του και συνεχίζει να κάνει ταινίες. Τέλος, ας αναφερθεί ότι το κείμενο του Giraudoux διασκευάστηκε τηλεοπτικά από τον Henri Helman με τον τίτλο *Le Cyclope d'Elpenor*.

<sup>565</sup> Βλ. Guinle, *ό.π.*, σ. 98.

<sup>566</sup> Πρβλ. και την παρατήρηση της Romilly για την ανθρωπιά των ηρώων στα κείμενα του Giraudoux, η οποία συχνά εκκινείται από τα ίδια τα αρχαία κείμενα: «[...]στον Όμηρο ο Οδυσσέας ήδη προτιμά την ανθρώπινη ιδιότητά του, και αρνείται την αθανασία που του προσφέρει η Καλυψώ για να γυρίσει στο σπίτι του και να ξαναβρεί τη γερασμένη γυναίκα του. Η διάθεση του Giraudoux συναντά ακόμη σε αυτό το σημείο, παρόλο που φαινομενικά την ανατρέπει, την εσώτερη παρόρμηση των ελληνικών κειμένων. Αλλά θα προσέθετα ακόμη ένα τελευταίο χαρακτηριστικό: ωθώντας με αυτόν τον τρόπο τους ήρωες προς το καθημερινό, ο Giraudoux δεν έχει καθόλου την τάση, όπως άλλοι συγγραφείς, να δίνει στα

τον μέσο και αφανή. Και επειδή δεν έχει παρέλθει τόσος καιρός από τότε που ανώνυμοι (αλλά και «ήρωες») έγραφαν τη δική τους εποποιία στα πεδία πολεμικών συρράξεων της Marne ή μπροστά στο Verdun θα ήταν δυνατό να υποθέσουμε ότι όσα ακούγονται στο κείμενο λαμβάνουν μια επιπλέον διάσταση και επικαιροποιούνται. Ότι ο Ελπήνωρ δηλαδή λειτουργεί ως *pars pro toto*, ως συνεκδοχή του εκάστοτε άδηλου φορέα της Ιστορίας γενικότερα και, ειδικότερα, του πρόσφατου ανώνυμου.

Βεβαίως, με την εναντιόδρομη φορά απέναντι στο ομηρικό πρότυπο ο Giraudoux δεν επαναθέτει μόνο το ζήτημα μακρο- και μικρο-ιστορίας, τη σχέση δηλαδή της θεωρητικά γενικευμένης και ομογενοποιημένης ιστορίας και των άδηλων υποστρωμάτων της· ούτε «διορθώνει» μόνο με μια παραμορφωμένη και κωμική «telecture» του ομηρικού μύθου την εγκυρότητα του ιδεολογικού μηνύματος του ή του αξιακού του συστήματος. Όμοια με τον Ελπήνορά του, ο συγγραφέας πολιορκεί και σαρώνει με κατεξοχήν τεχνάσματα της παρωδίας (ψευδοηρωϊκό ύφος, μπουρλέσκο κτλ.) έναν ποιητικό χώρο, ο οποίος θεωρείται άβατος, το χώρο μιας τέχνης «υψηλής» και «ιερής». Και, όπως ο ήρωάς του, έτσι κι αυτός αυτονομείται μέσω κωμικών καινοτομιών, ρητορικής υπερβολής και αιρετικής σάτιρας υιογραμμίζοντας τη δική του καλλιτεχνική φύση, αλλά και αναιρώντας την ταυτόχρονα.<sup>567</sup>

ΕΛΠΗΝΩΡ ΙΙΙ (ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ).– Δίχως άλλο ο «σκοτεινιασμένος ορίζοντας της Ευρώπης», ο Ελπήνωρ και ο Οδυσσεάς ως δύο όψεις ενός μεταπολεμικού πεπρωμένου, η μνήμη και η απώλειά της, η συνθήκη της στέρξης συνιστούν ομοίως θέματα της σφαιρικής ποιητικής. Η οποία εδραιώθηκε, ως γνωστόν, πάνω στη πρόδηλη αλλά και λανθάνουσα παρουσία του οδυσσειακού σχήματος και εξύψωσε την *Οδύσεια* σε κατ' εξοχήν έμβλημα της, ούτως ώστε να επιβεβαιώνεται εκείνο που ο ποιητής γαλλιστί είχε σημειώσει: «Car une partie considérable de notre vie se développerait alors sous le signe de l'Odyssee».<sup>568</sup> Στο μεταξύ, η διαδρομή της πρόσληψης του οδυσσειακού μύθου στην ποίηση του Σεφέρη έχει αρκούντως αποκατασταθεί από τη φιλολογική έρευνα και δε χωρεί αμφιβολία ότι οι οφειλές είναι μοιρασμένες σε πολλούς: στον E. Keeley, ο οποίος κατέδειξε ότι πολλά στοιχεία του ώριμου σφαιρικού έργου, τα οποία αποδίδονταν αρχικά σε

---

κείμενά του έναν τόνο αστεϊσμού ή γελοιοποίησης, ή να παίζει ένα εύκολο παιχνίδι αναχρονισμών: πλησιάζοντάς τους σε εμάς, περιβάλλει τα πρόσωπά του με τρυφερότητα». Βλ. Romilly, *ό.π.*, σ. 9.

<sup>567</sup> Πρβλ. «Μόλις ξεκινά [ο Giraudoux] μια αφήγηση ή μια περιγραφή, εκκινείται ένας καλοδιάθετος σαρκασμός – σαρκασμός αυτού που [ο Giraudoux] γράφει, του εαυτού του και, επίσης, του αναγνώστη». (βλ. LeSage, *ό.π.*, σ. 185). Άξια αναφοράς είναι άλλωστε εδώ και η άποψη του Frick κατά την οποία οι «αρνητικές» μυθολογικές διασκευές της γαλλικής σχολής με τη σατιρική τους υπονόμηση «δεν θέλουν να καταστρέψουν ή να αντικαταστήσουν, αλλά να προτείνουν κυρίως εναλλακτικές λύσεις, να λειτουργήσουν ως σύγχρονο σχόλιο και ειρωνικές παράλληλοι προς τα προ-κείμενα». Βλ. Frick, *ό.π.*, σ. 382.

<sup>568</sup> *La Semaine Egyptienne*, 3-4 (15 Ιανουαρίου 1942) (=Γιώργος Σεφέρης, *Δοκίμες*, τόμος Γ', Ίκαρος, Αθήνα 1992, σ. 56-69 [Pour les voyageurs du „Sea-Adventure“] ελλ. μτφρ., σ. 317-325).

δάνεια από την ποίηση του T. S. Eliot, υποφώσκανε ήδη στην πρόωμη δημιουργία του ποιητή συμβάλλοντας δραστικά έτσι στην αναθεώρηση ερμηνειών που στήριζαν κύρια την εκδοχή της εξάρτησης από το ελιοτικό παράδειγμα.<sup>569</sup> Στον Γ.Π. Σαββίδη αλλά και στον Ν. Βαγενά, ο οποίος ανασύστησε το πυκνό πλέγμα διασυνδέσεων της σφαιρικής ποίησης με τη ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία. Στο Δ. Ν. Μαρωνίτη, ο οποίος έδειξε πόσο ανοιχτή είναι η μοντέρνα ποίηση στη συνδρομή της φιλολογικής επιστήμης και υπέδειξε με οξυδέρκεια την αρχαιογνωσία του ποιητή και τον τρόπο που ενοφθαλμίστηκε λειτουργικά στην ποίησή του ο οδυσσειακός μύθος.<sup>570</sup> Στον Ν. Νικολάου, ο οποίος ανίχνευσε διεξοδικά τους παράγοντες που προσδιόρισαν το θεωρητικό πλαίσιο και τις συμβολικές παραμέτρους της σφαιρικής μυθολογίας: τις επιδράσεις, λόγου χάρη, που άσκησε η κλασική παράδοση του 17<sup>ου</sup> αιώνα με κεντρικό άξονα τον Ρακίνα, η οποία, ακολούθως, άνοιξε το δρόμο προς τη γαλλική Πλείαδε καθώς και τη λατινογενή λογοτεχνία της Αναγέννησης· τον πρωτοποριακό μύθο του James Joyce, απόηχοι του οποίου εντοπίζονται, μεταξύ άλλων, στο σφαιρικό μυθιστόρημα *Έξι Νύχτες στην Ακρόπολη*, μια άσκηση αφομοίωσης του μύθου «στα όρια μιας μυθιστορηματικής αφήγησης και μέσα στο πλαίσιο ενός σύγχρονου ρεαλισμού».<sup>571</sup> Επίσης, τον καθοριστικό ρόλο που διαδραμάτισαν οι θεωρητικές δοκιμές του T.S. Eliot (ιδιαίτερα η ανάγνωση του περί μυθικής μεθόδου του Joyce και το πόνημά του *What is a Classic?* που συνηγορεί υπέρ της αδιάλειπτης συνέχειας, της «ταυτοχρονικής» εγκόλπωσης της λογοτεχνικής δημιουργίας από τον Όμηρο έως τη σύγχρονη λογοτεχνία)· την «ποιητική τάξη» του Ezra Pound καθώς και το ελληνοκεντρικό πλέγμα συμβόλων που ο ποιητής ανακάλυψε στην αρχαία γραμματολογία.

Ασφαλώς, στο πλαίσιο της ανασύστασης του μύθου της *Οδύσσειας* στο Σεφέρη, δεν έλειψαν και οι (παρ)αναγνώσεις, όπως, λόγου χάρη, εκείνη που υποστήριζε την εν μέρει υιοθέτηση στο σφαιρικό έργο (ειδικότερα στην «Ελένη» και στην *Κίχλη*) της «μυθικής μεθόδου» του Eliot, νοούμενης ως «αντικειμενικής συστοιχίας», ως «ταύτισης των στοιχείων του μύθου με τα στοιχεία της σύγχρονης πραγματικότητας και συνεπώς ως μιας ταύτισης της μυθικής εποχής με τη

---

<sup>569</sup> Βλ. E. Keeley, «Ο Έλιот και η Ποίηση του Σεφέρη», *Κριτική*, 7-8 (Ιανουάριος-Απρίλιος 1960), σ. 17-32. Για μια κριτική του παραπάνω άρθρου, βλ. Αντώνης Δρακόπουλος, *Ο Σεφέρης και η κριτική. Η υποδοχή του σφαιρικού έργου (1931-1971)*, Πλέθρον, Αθήνα 2002, σ. 76 κ.ε.

<sup>570</sup> Βλ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Μελέτες και μαθήματα*, Ερμής, Αθήνα 1989.

<sup>571</sup> Βλ. Ν. Νικολάου, *Μυθολογία Γ. Σεφέρη. Από τον Οδυσσέα στον Τεύκρο*, Δαίδαλος, Αθήνα 2000, σ. 37. Ας μη λησμονούμε, άλλωστε, ότι ήδη από τον καιρό του Παρισιού ο Σεφέρης μελετά την ομηρική *Οδύσσεια* αλλά και το νεοεμφανιζόμενο *Οδυσσέα*, όπως μαρτυρά ο Θεοτοκάς, με τον οποίο ο ποιητής διατηρεί αλληλογραφία: «αυτός πάλευε με τον Οδυσσέα του James Joyce, εγώ [Θεοτοκάς] θαύμαζα το ρωσικό μυθιστόρημα». Βλ. Γ. Θεοτοκάς και Γ. Σεφέρης, *Αλληλογραφία (1930-1966)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ερμής, Αθήνα 1975, σ. 14. Επίσης, πρβλ. D. Kohler, *L'aviron d'Ulysse. L'itinéraire poétique de G. Séferis*, Les Belles Lettres, Παρίσι 1985.

σύγχρονη».<sup>572</sup> Ωστόσο, εδώ δεν πρόκειται να σταθούμε και να ελέγξουμε τη σημασία της «μυθικής μεθόδου», η οποία εκκίνησε κάμποσες φιλολογικές έριδες, εφόσον τούτο έγινε σε άλλο σημείο της μελέτης μας, στο κεφάλαιο περί Joyce. Αρκεί μόνο να θυμίσουμε εκ νέου, σε αυτό το σημείο, ότι η «μυθική μέθοδος» που εισηγείται ο Eliot στη βιβλιοκριτική του για τον *Οδυσσέα* αποσιωπά ότι η καταφυγή στο μύθο συνοδεύεται παράλληλα από αστάθεια και ανοικειώση, ότι αναπτύσσονται δηλαδή ανάμεσα στο μοντέρνο κείμενο και το μυθικό προ-κείμενο σχέσεις απόκλισης και έντασης, ένα ανήσυχο παιχνίδι εναλλαγής ανάμεσα στο προσκήνιο και στο βάθος. Έχοντας αυτά κατά νου οφείλουμε να ξαναδούμε στον Σεφέρη το ζήτημα της χρήσης του μύθου όχι πλέον μέσα από τις αλυσιδωτές (παρ)αναγνώσεις του ελιοτικού μοντέλου, ως μύθου δηλαδή που δομικά συγκρατεί, αλλά ως μια στάση μυθολογικής πρόσληψης, η οποία πραγματώνεται καταρχήν βάσει διαφορετικών διακειμενικών τεχνικών και υπηρετεί διαφορετικές ιδεολογικές και ποιητικές ζητήσεις. Ως μια πρόσληψη, προπαντός, στην οποία ενοικεί η πιστότητα προς το μυθικό πρότυπο αλλά και η αντιπαράθεση προς αυτό, η οποία ακολουθεί μια αρχή στήριξης και υπονόμησης. Διότι ο Σεφέρης, μολονότι δεν προβαίνει σε «αντι-μυθική ανταρσία», τολμηρά προχωρεί, πάντως, στην αντιστροφή των όρων του οδυσσειακού παραδείγματος. Εν προόδω υλοποιεί μια μικρή «ανάποδη Οδύσεια», για να θυμηθούμε και την ημερολογιακή εγγραφή της 2. Σεπτεμβρίου του 1925. Έτσι, από την παρωδιακή αντιπαράθεση με το μύθο –τα ποιητικά παίγνια «Γλώσσα στην Οδύσεια» (1926) και «Οι σύντροφοι στον Άδη» (1931) – περνά σε «σοβαρούς» άδηλους ή πρόδηλους συνειρμούς οδυσσειακών θεμάτων, αποκλίνει μετά πάλι με καινοτομία από τη μυθολογική παράδοση –με την πρόκριση ενός προσώπου αντιηρωικού από την *Οδύσεια*, του Ελπήνορα–, έως ότου εγκαταλείψει οριστικά το οδυσσειακό ταξίδι στρεφόμενος προς μια ευριπίδεια θεώρηση του κόσμου.<sup>573</sup> Από αυτή την άποψη εμφανίζεται ιδιαίτερα οξυδερκής η παρατήρηση ενός από τους πρώτους σεφερολόγους, του Δ. Νικολαρέζη, που

---

<sup>572</sup> Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα 1990, σ. 153. Ο ώριμος Keeley ανασκευάζει εκ των υστέρων τις απόψεις του περί μυθικής μεθόδου του Σεφέρη, διατυπωμένες στο άρθρο του 1956, και επανεκτιμά τον τρόπο που ο ποιητής χρησιμοποιεί τις μυθολογικές πηγές. Ορθώς, επίσης, υποστηρίζει ότι ο όρος «έχει γίνει ένα cliché της μοντέρνας κριτικής, που έχει χρησιμοποιηθεί, επί σειρά ετών, τόσο πλατιά και συχνά, ώστε να έχει χάσει μεγάλο μέρος της χρησιμότητάς του σε οποιαδήποτε συμφραζόμενα εκτός από τα αρχικά». Βλ. Edmund Keeley, *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Στιγμή, Αθήνα 1987, σ. 139.

<sup>573</sup> Η επίνοια της ανάγνωσης του Νικολάου έγκειται στη διαπίστωση ότι η παρουσία του Τεύκρου στην ποίηση του Σεφέρη αποτελεί την εξελικτική βαθμίδα που έρχεται να διαδεχτεί τον Οδυσσέα και τον Στρατή Θαλασσινό και είναι αντιθετική ή αναιρετική προς ό,τι είχε συμβολίσει η ομηρική μορφή. Πρόκειται για έναν νέο ήρωα «που έχει αποδεχτεί την απώλεια της πρώτης πατρίδας [...]». Αυτή η αποδοχή τον έχει οδηγήσει σε μια υπαρξιακή κατάσταση, όπου δεν αγωνιά πλέον ούτε προσμένει, όπως συνέβαινε με τον Οδυσσέα, που ήταν πάντοτε καθ' οδόν προς την πρώτη πατρίδα ή σε μια «αρχέτυπη» έννοια της πατρίδας, έχοντας ως υπέρτατη βούληση την πραγμάτωση του νόστου του. Ο Τεύκρος έχει βιώσει τον οδυσσεικό νόστο και τον έχει απολέσει όντας σ' έναν χώρο οικείο, αλλά αδρανής και ουδέτερος χωρίς να μετέχει πλέον στη λογική του ταξιδιώτη του νόστου». Βλ. Ν. Νικολάου, *ό.π.*, σ. 119.



σχολιάζοντας το 1949 την παραγωγική πρόσληψη του ομηρικού μύθου στη νεοελληνική λογοτεχνία σημείωνε για τη μυθολογική πρακτική του Σεφέρη: «τη διάρθρωση του ομηρικού έπους ο Σεφέρης την έσπασε· έβγαλε από την Οδύσσεια τη σπονδυλική της στήλη».<sup>574</sup> Ο κριτικός εντόπιζε την «ανατροπή» σε δύο κυρίως σημεία: αφενός, όπου στην ποίηση του Σεφέρη υποδηλώνονταν οι δυο μεγάλοι πλόες της ηρωικής Ελλάδας –ο πλους των Αργοναυτών ή του Οδυσσέα, χωριστά ή συμβολικά συγχωνευμένοι,– διακρινόταν είτε η ιδέα ενός ανευόδωτου νόστου («σα να έκλεισαν οι δρόμοι του πελάγους ή σα να στέρευε ο οίστρος του ταξιδιού») είτε «η εντύπωση του ναυαγίου ή του ποδίσματος».<sup>575</sup> Αφετέρου, ανακάλυπτε στον σεφερικό λόγο το τέλος κάθε ηρωολογίας – «η ηρωική ζωή», έγραφε, «βρίσκεται στη δύση της στο έργο του Σεφέρη· η οπτασία της χρυσίζει απλώς το βάθος του ορίζοντα».<sup>576</sup> Και ερμήνευε ως σύμπτωμα της στάσης αυτής τον κομβικό ρόλο που ανέθετε ο ποιητής στον Ελπίνορα, ο οποίος, στα τελευταία έργα, λάμβανε ακόμη «μεγαλύτερη σημασία από τον Οδυσσέα».<sup>577</sup>

As έλθουμε, ωστόσο, στον τρόπο οργάνωσης της σεφερικής ποίησης γύρω από τον οδυσσειακό μυθολογικό άξονα. Νομίζω ότι θα ήταν δυνατό να διακριθούν χονδρικά δύο ειδών διακειμενικές στρατηγικές. Κατά πρώτον, η «εργασία στον οδυσσειακό μύθο» από το Σεφέρη διεκπεριώνεται μέσω ενός προφανούς διαλόγου, μέσω μιας προβεβλημένης *littérature au second degré*, μέσω δηλαδή ενδεικτικών τεκμηρίων, τα οποία καθοδηγούν την προσοχή του αναγνώστη προς τα σχετικά μυθικά διακείμενα (ως παραδείγματα αυτής της «μαρκαρισμένης διακειμενικότητας» θα μπορούσαν εδώ να προσαχθούν «Οι σύντροφοι στον Άδη» ή το «Πάνω σε έναν ξένο στίχο» κ.ο.κ). Επί το πλείστον όμως η σεφερική πρακτική κατασκευάζει στη μακροκλίμακα του έργου της ένα χαλαρό μυθολογικό φόντο. Υιοθετεί μυθικά σπαράγματα, αποκομμένα μάλιστα κάποτε από το συγκεκριμένο τους, τα οποία εντούτοις συνθέτει «με εκείνο το είδος ακρίβειας που καθιστά το νόημά τους δραματικό και συνάμα διακριτικό».<sup>578</sup> Προβαίνει, εν ολίγοις, στην υιοθέτηση θραυσμάτων αναλογίας προς το μύθο κατά τρόπο που να παραπέμπει σε εκείνο το είδος νεοτερικής μυθολογικής πρόσληψης που –διά Karlheinz Stierle– ορίσαμε ως «ριζοσπαστικοποίηση της μυθικής αμφισημίας», με την έννοια, ότι επιλέγονται μόρια από ένα μυθολογικό σύνολο, ώστε η «ισοτοπία» προς την «παραδοσιακή σύνταξη του μύθου» να μην είναι δυνατό να εξαχθεί.<sup>579</sup> Από τον κόσμο της *Οδύσσειας* λοιπόν επιστρατεύει ο Σεφέρης απόηχους του ταξιδιού, της Νέκυιας, του νόστου ή του Οδυσσέα και των εταίρων και τα διασκορπίζει στο έργο του, από τη *Στροφή* έως και την *Κίχλη*, χωρίς, ωστόσο, αυτά να είναι ευθύς εξαρχής αναγνωρίσιμα ή να δομούν μια ενοποιητική μυθολογία.<sup>580</sup> Απεναντίας, υφέρπουν εν

<sup>574</sup> Δ. Νικολαρετζής, «Η παρουσία του Ομήρου στη Νέα Ελληνική Ποίηση», στο Δημήτρης Δασκαλόπουλος (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Σεφέρη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1996, σ. 27.

<sup>575</sup> *Ο.π.* σ. 27-28.

<sup>576</sup> *Ο.π.*, σ. 29.

<sup>577</sup> *Ο.π.*, σ. 28.

<sup>578</sup> Βλ. E. Keeley, *ό.π.*, σ. 116.

<sup>579</sup> Βλ. K. Stierle, *ό.π.*, σ. 461.

<sup>580</sup> Αξιανάγνωστη, επίσης, είναι και η κριτική προσέγγιση του Γ. Δάλλα, ο οποίος προτείνει ένα άλλο ερμηνευτικό κλειδί για τη σεφερική μυθολογία, το διαχωρισμό δηλαδή ανάμεσα

είδει υπαινιγμών, βάσει μιας «κρυμμένης» ή «σιωπηλής» διακειμενικότητας, η οποία δημιουργεί σε ορισμένα ποιήματα έναν διπλό πάτο.<sup>581</sup> Πρόκειται για μια μυθολογία *praesens in absentia* (και ασφαλώς εάν είναι συνειδητή ή ανεπίγνωστη στον ίδιο το Σεφέρη είναι μικρής σημασίας).<sup>582</sup> Όμως την επίδραση της που ξεδιπλώνεται χάρη στο συνειρμό δεν πρέπει διόλου να υποτιμήσουμε. Διότι πρόκειται για μια ηθελυμένη στρατηγική, η οποία επιτρέπει στον αναγνώστη να διαβάσει τα σεφερικά κείμενα μέσα από το πρίσμα (καν)ενός μυθικού διακειμένου που εξεστινώνεται κάτω από την ρεαλιστική επιφάνεια: «Ο Σεφέρης παρέχει στον αναγνώστη το πλεονέκτημα να διαμορφώσει το τελικό σχήμα του προσώπου του ήρωα, προσφέροντας μόνο το πρωταρχικό υλικό», παρατηρεί εύστοχα ο Νικολάου.<sup>583</sup>

Στον κόσμο λοιπόν του οδυσσειακού μύθου, ο οποίος συγκεκαλυμμένα ή φανερά διαπερνά το σεφερικό σύμπαν, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαδικασία των αλληπάλληλων εμπλοκών εταίρων και Οδυσσέα. Πρόκειται ασφαλώς για μια συμβιωτική σχέση, η οποία ομοίως θεματοποιείται είτε μέσα από ένα αναγνωρίσιμο μυθολογικό περιβάλλον (λ.χ. οι «Αργοναύτες» του *Μυθιστορήματος*, η *Κίχλη*) είτε υφέρπει αόριστα, όπως στην περίπτωση του μεγαλύτερου μέρους του *Μυθιστορήματος*. Εκεί σύντροφοι και αρχηγός είναι από κοινού καταδικασμένοι σε μια περιπέτεια, ο στόχος της οποίας παραμένει απροσδιόριστος και τα νέα «τέρατα» που χαρτογραφεί είναι η ανεσιτότητα, η μοναξιά. Την ποιότητα, μάλιστα, αυτής της σχέσης υπέδειξε ο ίδιος ο Σεφέρης, όταν στο δοκίμιο της *Κίχλης* διευκρίνιζε ότι ο αρχικά ανώνυμος Ελπήνωρ, ταυτισμένος με ένα συλλογικό εγώ, με τη συνείδηση των εταίρων, και ο Οδυσσέας, φορέας ενός ανώτερου πεδίου διάνοησης και εγρήγορσης, συνιστούν δύο θεμελιώδεις πόλους της ανθρώπινης διάθεσης και δράσης που, κατ' ανάγκη, συμπλέουν αλλά δε συγκλίνουν.<sup>584</sup> Συμπορεύονται ως κατεξοχήν παραδείγματα δύο αντιθετικών ηθικών κατηγοριών. Με άλλα λόγια, ο Σεφέρης χαλκεύει ένα δίπολο – από τη μια οι «υψηλόφρονες επιδιώξεις από την άλλη η αδυναμία των

---

στο «ποίημα-μύθο» και στο «ποίημα-ιστορία». Ενώ δηλαδή αρχικά ο Σεφέρης φαίνεται να υιοθετεί μια αχρονική ή παγχρονική λειτουργία του μύθου (με την έννοια ότι τα μυθικά σύμβολα παραπέμπουν «αόριστα και μεταφυσικά στη μοίρα του εν γένει «πάσχοντος ανθρώπου»), με το ξέσπασμα του πολέμου παρατηρείται μια μετατόπιση καθώς ο μύθος χρησιμεύει κύρια ως αφορμή για να συντονιστεί το έργο άμεσα με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Ασφαλώς, στην ποίηση του Σεφέρη είναι δυνατό να εντοπιστεί και μια «συνθετική διαπλοκή», μια «οργανική συναίρεση» των δύο τύπων (ως παράδειγμα διασταύρωσης αναφέρεται η *Κίχλη*). Βλ. Γιάννης Δάλλας, «Το ποίημα ιστορία ως εξέλιξη του έργου του Σεφέρη», στο: Μ. Πιερής (επιμ.), *Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη (Αγία Νάπα, 14-16 Απριλίου 1988)*, Πατάκης, Αθήνα 1997, σ. 43.

<sup>581</sup> Ο Riffaterre κάνει λόγο για μια διακειμενικότητα «υποκατάστασης» [substitute type] και αναφέρει ως υποθετικό παράδειγμα την περίπτωση ενός συγγραφέα που αντί να προβαίνει σε σαφή διακειμενική αναφορά προς τον Ροε γράφει «ότι κάποτε τα πουλιά λένε ιδιαίτερα απαισιόδοξα πράγματα». Βλ. Μ. Riffaterre, *ό.π.*, σ. 58.

<sup>582</sup> Για τον τρόπο που λειτουργεί η «κρυμμένη διακειμενικότητα» του μύθου, βλ. Frick, *ό.π.*, σ. 231 κ.ε.

<sup>583</sup> Βλ. Ν. Νικολάου, *ό.π.*, σ. 91.

<sup>584</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μια σκηνοθεσία για την Κίχλη», στο: *Δοκιμές, Δεύτερος Τόμος (1948-1971)*, Ίκαρος, Αθήνα 1984, σ. 30-56.

συντρόφων»—,<sup>585</sup> το οποίο, ωστόσο, δεν επαληθεύεται απαραίτητα από την ίδια την ποιητική πράξη. Πριν εξεταστεί αυτό διεξοδικότερα, ας γίνει, σε αυτό το σημείο, μια παρέκβαση:

Ως γνωστόν, το επεξηγηματικό σχόλιο «Μια σκηνοθεσία για την Κίχλη», όπως, άλλωστε, και το σημείωμα στο Levesque *Permanence de la Grèce*, υπαγορεύεται κυρίως από την έλλειψη της αναγνωστικής ανταπόκρισης καθώς και από την επιφυλακτική έως αρνητική πρόσληψη του έργου από μέρους της κριτικής.<sup>586</sup> Πρόκειται για μια αναδρομική χειρονομία, η οποία σπεύδει να μετριάσει την κατηγορία για το ερμητικό και αμετάδοτο στοιχείο της σύνθεσης, να ρίξει μια μικρή γέφυρα προς τον αναγνώστη αποκαλύπτοντας τα σημεία συνάφειας που την συγκροτούν· η οποία πριμοδοτεί, από την πολυσημία του ποιήματος, ορισμένα μόνο στοιχεία, που βοηθούν μόνο στην ανασκευή της ερμηνείας χωρίς όμως να την κατευθύνουν ή να τη συμμορφώνουν (απεναντίας, ο Σεφέρης προέβαλε, στο δοκίμιό του, την άποψη ότι υπεύθυνος για την κατανόηση των προκλήσεων της νεοτερικής ποίησης δεν είναι μόνο ο ποιητής αλλά κι ο αναγνώστης). Εν ολίγοις, ο σχολιασμός της *Κίχλης* παρά τις ευνοϊκές πληροφορίες που κομίζει δεν πρέπει να χρησιμοποιείται «ως σιδηρόδρομος»,<sup>587</sup> αλλά, αντιθέτως, με ιδιαίτερη σύνεση. Και τούτο επειδή ο Σεφέρης μιλά εκεί κατόπιν χρονικής απόστασης (και, πιθανώς, μέσω μιας αναδρομικής ψευδαισθήσεως) αναζητώντας εκ των υστέρων, με την *Οδύσσεια* ανά χείρας, παραλληλίες. Διότι, στην απόπειρα «να

---

<sup>585</sup> Βλ. Keeley, *ό.π.*, σ. 98.

<sup>586</sup> Ενδεικτικά, ας αναφερθεί ότι η περίπτωση του Αλέξανδρου Αργυρίου συνιστά ένα έξοχο παράδειγμα της ιστορικότητας του «ορίζοντα προσδοκιών». Αρχικά δηλαδή το κριτικό του σημείωμα (όπως και πολλά άλλα εξάλλου της σύγχρονης πρόσληψης, λ.χ. του Π. Σ. Σπανδωνίδη, του Α. Θρύλου κ.ά.) δείχνει πως η κριτική κοινότητα είναι ακόμη απροετοίμαστη να δεχτεί την ανοικία αισθητική μορφή της *Κίχλης*. Έτσι, ο Αργυρίου του 1948 γράφει με φανερή επιφύλαξη: «[...] Τι συμβαίνει: Είναι η γνωστή συγκρατημένη απελπισία του κ. Σεφέρη, η αυστηρή του ψυχρότητα, η εγκεφαλική του σύλληψη; Νομίζω ότι κάτι άλλο δούλεψε από τα μέσα, για να χτυπήσει στα θεμέλια μια ποίηση που όδευε απαθής. Πολλά σημάδια σημειώνουν ότι η ωρίμανση της *Κίχλης* έφτασε ως την αποσύνθεση. Σαν να εξαντλήθηκε πια η ψυχή του κ. Σεφέρη, αφού λείπει από δω η αγωνία του που πήγαζε από βαθύτερες αιτίες. Από δραματικές αφορμές. [...] Σήμερα φαίνεται να θέλει να διασκεδάσει πάνω σε πράγματα που του ήταν κάποτε αιματηρά. Αλλά τούτο δεν είναι γενναιότητα. Το πολύ να είναι μια καταφυγή ενός, όχι που έπαψε να αγωνιά, μα που αγωνίζεται να την κατανικήσει με εύκολα μέσα». Βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Γιώργου Σεφέρη: *Κίχλη*», *Ελεύθερα Γράμματα* 7 (Ιανουάριος 1948), σ. 200. Αργότερα, ο Αργυρίου του 1961 και μετά την κυριαρχία, θα λέγαμε, του νέου ορίζοντα, αναλαμβάνει να αποκωδικοποιήσει την *Κίχλη*, εξαιρώντας την ποιητική της, βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Προτάσεις για την *Κίχλη*. Μια πρώτη προσέγγιση», στο: *Για το Σεφέρη. Τιμητικό Αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, Αθήνα 1961, σ. 250-291.

<sup>587</sup> Βλ. Μαρωνίτης, *ό.π.*, σ. 57. Αλλά και ο Αργυρίου έδειξε ορθώς προς αυτήν την κατεύθυνση: «Δεν είμαι όμως βέβαιος εάν οι σημειώσεις για το ποίημα συνιστούν ένα σώμα με το έργο και υποχρεώνουν τον τρίτο που το εξετάζει να τις αποδεχτεί απολύτως. [...] Έτσι, όσο πιο άξιο είναι το έργο, τόσο πιο πολλά μυστικά κρύβει και τόσο πιο πολλές ερμηνείες προμηθεύεται από τους άλλους, εκείνους ακριβώς που εξέφρασε στην βαθύτερή του οικονομία». Βλ. Αργυρίου, *ό.π.*, σ. 251.

αρθρώσει λογικά τα προσωπικά του αισθήματα»,<sup>588</sup> δημιουργεί ένα δίπολο, το οποίο όμως δεν είναι πάντα συμβατό με την παρουσία των χαρακτήρων στο έργο. Διότι πέρα από την «αντιπαλότητα» των Ελληνορικών συντρόφων και του Οδυσσέα προκύπτει εντέλει και μια παράλληλη υπόσταση, μια διάχυση και ακύρωση της έντασης καθώς τα δύο μεγέθη δεν είναι στεγανές περιπτώσεις, αλλά συνενώνονται σε μια αναπόφευκτη όσμωση. Για να κατανοήσουμε, ακολούθως, το παραπάνω προτείνω να ελέγξουμε την εμφάνιση αμφοτέρων στο σύνολο σφαιρικό έργο, όπου αυτή ανακλύπεται ή υποκρύπτεται· να ερευνήσουμε πώς στήνονται οι εταιρικές σχέσεις αλλά και οι κρυμμένες συγκρούσεις ή πώς αναδεικνύεται το δράμα των ηττημένων, το οποίο μένει ανοιχτό και χωρίς λύση, χωρίς όμως να παραγκωνίζεται και το διαφορετικό δράμα του αρχηγού (του μοναδικού που διαθέτει το βάθος του στοχασμού και της ωρίμανσης)· να ανακατασκευάσουμε το ήθος και των δύο μέσα από την εναλλαγή φωνών και τον τρόπο που αυτές τελικά συστήνουν την πολλαπλότητα των εκδοχών και όχι της μιας άποψης.

Ας ξεκινήσουμε καταρχήν με τον Οδυσσέα,<sup>589</sup> η πρώτη ανώνυμη εμφάνιση του οποίου εντοπίζεται στους «Αργοναύτες» (υπενθυμίζω εδώ προσώρας ότι ο αναγνώστης έχει ήδη μυηθεί στον οδυσσειακό κόσμο με το ποίημα «Οι Σύντροφοι στον Άδη» του 1931, το οποίο προβάλλει το μοτίβο των «ανίδεων και χορτάτων» συντρόφων με τα σφοδρά ζωικά ένστικτα με μια ειρωνεία –εκφερόμενη σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο– που υπογραμμίζει κυρίως την ανθρώπινη πλευρά τους μέσα από το ηρωικό φόντο των Τρωικών). Ο σφαιρικός λοιπόν Οδυσσέας των «Αργοναυτών» ακουμπά αλλά και αποκλίνει την ίδια στιγμή από την οικεία μυθολογική παράδοση. Όχι τόσο επειδή συνιστά υβριδική μορφή καθώς συγχωνεύεται με τον άλλο ήρωα του αργοναυτικού επικού κύκλου, τον Ιάσονα, όσο επειδή καινοφανώς αποχαιρετά το πνεύμα συλλογικότητας και απεκδύεται το φιλέταιρο προσωπείο του. Με άλλα λόγια, αυτό που στην ομηρική *Οδύσσεια* διακριτικά μόνο υποφώσκει, το ζήτημα της πενιχρής απόδοσης μνήμης στους ηττημένους, αναδύεται εδώ σε όλη του τη διάσταση και κλιμακώνεται αιφνίδια στην σκληρή διαπίστωση-κατακλείδα του τέλους: «Κανείς δε τους θυμάται. Δικαιοσύνη». Μια νέα λύση λοιπόν του οδυσσειακού δράματος, μια δικαιοσύνη που συνηγορεί υπέρ της λήθης των πολλών. Μια νέα διαχείριση μνήμης που πιθανώς αιτιολογείται από τη διαφορετική εξέλιξη του ήθους. Διότι, όπως υπέδειξε ο Δ. Ν. Μαρωνίτης σε μια σαφώς αντίθετη ανάγνωση από αυτή των Horkheimer και Adorno, εάν ο αρχηγός βαθμιαία ωριμάζει, οι σύντροφοι «σα δέντρα και σαν κύματα δεν αλλάζουν»· διότι ο Οδυσσέας (ο σφαιρικός όπως και ο αρχαίος) «βλέπει διψασμένα γύρω του, για λογαριασμό και των συντρόφων του, που δεν βλέπουν και δε φαίνεται να ακούν. Εκείνοι με χαμηλωμένα μάτια καταποντίζονται· αυτός με ανοιχτά μάτια επιβιώνει, θυμάται και διηγείται κάνοντας την πικρή του

<sup>588</sup> Βλ. Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 15.

<sup>589</sup> Ο Νικολάου εξετάζει τον τρόπο που η εικόνα του Οδυσσέα μετατοπίζεται στο χώρο και τον χρόνο εκφράζοντας κάθε φορά ένα διαφορετικό υπαρξιακό στίγμα και εντοπίζει τρία κυρίως στάδια, βάσει των οποίων εκφέρεται το ποιητικό εγώ σε συνάρτηση με αυτήν. Αρχικά, δηλαδή, μέσω μιας χαλαρής συνύπαρξης κατά ομοιοπαθητικό τρόπο σύμφωνα με το «πρότυπο» του Du Bellay, εν συνεχεία, μέσω της έμμεσης μνείας, της πλάγιας αναφοράς (η περίπτωση λ.χ. της *Στροφής* ή του *Μυθιστορήματος*) και, τέλος, μέσω της συμβολικής απεικόνισης του προσώπειου, με το οποίο συμφύεται ο ποιητής (η περίπτωση της *Κίχλης*).

πλούσια πείρα ποίηση».<sup>590</sup> Η επίνοια, προπαντός, της ανάγνωσης των «Αργοναυτών» από τον Δ. Ν. Μαρωνίτη έγκειται κυρίως σε αυτό που αποκαλεί «σχιζοφρενική διαίρεση» του Οδυσσέα, ο οποίος είναι σύντροφος και αρχηγός μαζί, συμμετέχει στη μια και στην άλλη μοίρα, στέκεται συναισθηματικά και (αυτο)κριτικά την ίδια στιγμή. Εξ ου και η διαρκής σύγχυση και αμφιθυμία που από τη μια τον κάνει να κατανοεί την κατάσταση του μετρίου, του μέσου, σπαταλημένου και παθητικού και από την άλλη να διακρίνει με σαφήνεια τον κίνδυνο που αυτή ενέχει. Μάλιστα, η αντίφαση αυτή, το δόσιμο πότε προς τη μια και πότε προς την άλλη κατεύθυνση, θα ήταν δυνατό να ανιχνευθεί και σε άλλες φανερές ή λανθάνουσες εμφανίσεις της οδυσσειακής persona.<sup>591</sup> Και καταρχάς λίγο παρακάτω και, πάντως μέσα στο πλαίσιο ακόμη του *Μυθιστορήματος*, ανακλώνται σπασμένες πλην αναγνωρίσιμες εικόνες μιας Νέκυιας και καθίσταται φανερή η προσπάθεια μετριασμού της σκληρής δικαιοσύνης. Έτσι, η ανώνυμη φωνή στο τέλος του ΙΕ' μοιάζει να αντισταθμίζει, με την δευτεροπρόσωπη επίκλησή της, την καταδίκη των άμοιρων συντρόφων: «Λυπήσου το σύντροφο που μοιράστηκε τη στέρησή μας/ και τον ιδρώτα/ και βύθισε μέσα στον ήλιο σαν κοράκι πέρα απ' τα μάρμαρα/ χωρίς ελπίδα να χαρεί την αμοιβή μας».<sup>592</sup> Αλλά, και εν συνεχεία, η παλινδρόμηση, η οριακή κατάσταση του ήρωα, επικυρώνεται μέσα από λόγους που φάσκουν και αντιφάσκουν δημιουργώντας ένα δίκτυο εσωτερικών ανταποκρίσεων κατά μήκος του σεφερικού συνόλου – υποδεικνύω ενδεικτικά μόνο παραδείγματα χωρίς να εξαντλώ την αντίφαση αυτή.

Επώνυμα, ως γνωστόν, το μυθολογικό πρόσωπο του Οδυσσέα πρωτοεισάγεται στο «Πάνω σε έναν ξένο στίχο» και διυλίζεται μέσα από ένα διακειμενικό δίκτυο, προσδιοριζόμενο από τον Όμηρο ως τη γαλλική Πλειάδα, αγγίζοντας συγχρόνως μια πελασγική ή προομηρική ρίζα.<sup>593</sup> Πρόκειται για την παρουσία ενός Οδυσσέα, που, όπως παρατηρούσε η κριτική, δεν πάσχει διόλου από «φιλολογική αναμία», ενός ήρωα «τυπικά ελληνικού», επειδή –μπορούμε εδώ να εικάσουμε– δεν έθετε σε δοκιμασία τον κρατούντα ορίζοντα προσδοκιών, αφού κινούταν στις γνώριμες συνιστώσες του κοινού οδυσσειακού λογοτεχνικού

---

<sup>590</sup> Δ. Ν. Μαρωνίτης, *ό.π.*, σ. 61.

<sup>591</sup> Ασφαλώς η παλινδρόμηση εντοπίζεται, εντέλει, στον ίδιο τον Σεφέρη. Υπενθυμίζω, λόγου χάριν, αυτό που σημειώνει ο Σαββίδης: «[...] έχοντας βαθμιαία οικειοποιηθεί την persona του Οδυσσέα ως μοναχικού εξόριστου που λαχταράει ένα νόστο σε μίαν Ιθάκη, την οποία ο χρόνος έχει καταστήσει ανυπόστατη και συνεπώς εφικτή μονάχα διαμέσου της μνήμης η του θανάτου – κρυστάλλωσε όλα τα αρνητικά στοιχεία του δικού του χαρακτήρα (συμπεριλαμβανομένου και του οξύτατου αισθησιασμού του) στην αντίστροφη persona του Ελπήνορα ως του κατεξοχήν «μοιραίου» (με την Βαρναλική έννοια), ενδοτικού και συνεπώς αποδιοπομπαίου συντρόφου». Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 21.

<sup>592</sup> Πρβλ. επίσης και την ημερολογιακή παρένδειξη: «Κι όμως τον αγαπούσες το σύντροφο που/ άφησες για το σκοτεινό μονοπάτι. / Όσο απλώνεις τα χέρια σου / όσο στυλώνεις τα μάτια σου/ όσο δεν ξέρεις τίποτα πηγαίνοντας-/ σ' ακολουθούν τα χέρια του/ σ' ακολουθούν τα μάτια του/ σ' ακολουθεί σαν ίσκιος ο χαμός του./ μ' εκείνη τη χάρη γαζελιού που είχε στον ήλιο» [Οκτώβρης, Αθήνα 1936].

<sup>593</sup> Πρβλ. την άποψη του Νικολαρείζη: «συναντιέται [ο Οδυσσέας] με τη χαμένη μορφή ενός ανώνυμου, θρυλικού καπετάνιου, εξερευνητή της ημιάγριας τότε Μεσογείου που λύτρωσε το νου των ελλήνων θαλασσιών από το φόβο». Βλ. Νικολαρείζη, *ό.π.*, σ. 26.

κεφαλαίου. Εξ ου και ο έκδηλος ενθουσιασμός: «Έχουμε εκεί τον Ομηρικό Οδυσσέα στο φυσικό του μέγεθος· είναι ο μέγας Οδυσσέας που αγάπησε η ελληνική φυλή: πρίγκηπας των στρατηγημάτων, ήρωας χάρις στο τέλειο μηχανισμό του μυαλού του. Είναι ο άνδρας που κέρδισε τον αγώνα της Τροίας, καταβάλλοντας τον αντίπαλο πνευματικά με ένα αριστοτεχνικό δόλο· είναι επιπλέον ο εφτάμυθος θαλασσινός, που κέρδισε και τον άλλο αγώνα με το κύμα, με τις νύμφες και με τα τέρατα, πολεμώντας στο τέλος μόνος του με αλύγιστη θέληση».<sup>594</sup> Αυτός ο Οδυσσέας –για να επιστρέψουμε στο ειδικότερο ζητούμενό μας– μετριάζει ομοίως την προτερόχρονη κρίση (του), προβάλλοντας κύρια την πένθιμη αίσθηση των αδικοχαμένων συντρόφων και τη φιλέταιρη ιδιότητά του: «την πίκρα να βλέπεις τους συντρόφους σου καταποντισμένους μέσα στα στοιχεία, σκορπισμένους: έναν-έναν». Αργότερα, πάλι, ένα άλλο οδυσσειακό προσωπείο καταδεικνύει την απόσταση από τον προηγούμενο «εαυτό» του και συνδυάζει στο λόγο του την απορριπτική και τη θετική αξιολόγηση μαζί. Στην «Αλληλεγγύη» (ο τίτλος ήδη δηλώνει την ευνοϊκά διακείμενη «φωνή») οι «μοιραίοι σύντροφοι», οι «ανυπόστατοι ίσκιοι» είναι αχώριστα δεμένοι με την τύχη ενός φιλέταιρου και φιλήρημου συγχρόνως αφηγητή, που δεν πιστεύει πια στην ύπαρξή τους: «Τα λόγια σας συνήθεια της ακοής/ βουίζουν μέσα στα ξάρτια και περνάνε/ μήπως πιστεύω πια στην ύπαρξή σας». Σε ένα άλλο πάλι σημείο, ένα σφαιρικό είδωλο, που αδυνατεί να πραγματώσει μέσα στο ανοίκειο τοπίο τον διάλογο με τους νεκρούς, αναφωνεί σχιζοφρενικά ανακαλώντας σχεδόν αυτολεξεί την πρόταση από τον «Ελπήνορα» του Giraudoux: «ακριβέ μου Ελπήνωρ!, Ηλίθιε φτωχέ μου Ελπήνωρ» («Ο Στρατής Θαλασσινός ανάμεσα στους αγάπανθους»). Σε αυτό το αντιφατικό πλαίσιο, άλλωστε, θα πρέπει να συναναγνωσθεί η συχνότατη παρουσία της λέξης «φίλος» ή «σύντροφος» σε ποιήματα, που δεν κινούνται πάντοτε φανερά μέσα σε ένα αναγνωρίσιμο μυθολογικό περιβάλλον («σε φίλους χαμένους πίσω από τον ωκεανό παντοτινά· φίλοι που έφυγαν, φίλοι που έμειναν πιστοί» κτλ.),<sup>595</sup> ή το παρακειμενικό μότο του Hölderlin («είναι πιο καλά να κοιμηθείς παρά να βρίσκεσαι έτσι χωρίς σύντροφο») με τη μεταγενέστερη παλινωδία: «Οι σύντροφοι μ' είχαν τρελάνει/ με θεοδόλιχους εξάντες πετροκαλαμήθρες/ και τηλεσκόπια που μεγαλώναν πράγματα – καλύτερα να μέναν μακριά».<sup>596</sup> Εν ολίγοις, στον Οδυσσέα ή στις «φωνές» του συμπεραίνεται μια διχοστασία, μια συνάλληλη παρουσία διαφορετικών αισθημάτων. Όταν πάει να κυριαρχήσει η μια του διάθεση, παρεμβάινει η άλλη και ούτω καθεξής, και από αυτήν την αντιπαράθεση και συμπαράθεση συγκροτείται η πολυεπίπεδη εικόνα του. Για εκείνον είναι ο σύντροφος το αναπόσπαστο κομμάτι του, αλλά και ο αρνητικός σωσίας του, αυτός που πεζά και καταλυτικά επενεργεί στη δράση. Ή όπως διατυπώθηκε: «Εάν το φάντασμα του Οδυσσέα είναι ο κύριος αφηγητής της σύγχρονης Οδύσσειας του Σεφέρη, ο Ελπήνωρ είναι το βασικό θέμα της αφήγησής του: ο χαρακτηριστικός

---

<sup>594</sup> Ο.π.

<sup>595</sup> Προς αυτήν την κατεύθυνση υπέδειξαν τόσο ο Δ. Ν. Μαρωνίτης (*Ο φιλέταιρος Οδυσσέας, ό.π.*, σ. 150) όσο και ο Γ. Π. Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 55 κ.ε..

<sup>596</sup> *Τρία κρυφά ποιήματα, Γ'.*

«σύντροφος» του ταξιδιού, που απογοητεύει τον καπετάνιο του και κάνει το ταξίδι αγωνιώδες και ατελείωτο». <sup>597</sup>

Ομοίως μέσα από ένα πλέγμα φανερών ψηφίδων και αντικατοπτρισμών συγκροτείται η εικόνα του συντρόφου-Ελπήνορα, τον βαθμό και την έκταση του οποίου στη σφαιρική ποίηση πρώτος ο Νικολαρεΐζης διέκρινε. Ο κριτικός εντόπιζε, αν και συνοπτικά, ότι, μετά την πρώτη μνεία των εταίρων του Οδυσσέα στη *Στροφή* («Οι σύντροφοι στον Άδη»), η μορφή υπονοείται χωρίς να μνημονεύεται στο Δ΄ του *Μυθιστορήματος*, κατόπιν, ότι επώνυμα αναδύεται στον «Στρατή Θαλασσινό ανάμεσα στους αγάπανθους» και, τέλος, δραματοποιημένη στον ελαφρά ειρωνικό «Ηδονικό Ελπήνορα». Και, με οξύνοια, ερμήνευε την παρουσία αυτού του περιφερειακού ομηρικού χαρακτήρα ως θέληση του ποιητή να κοιτάξει την ιστορία από τη σκοπιά των μικροεπιπέδων της, να τη χαρτογραφήσει στις παρυφές της:

Ο Ελπήνορας είναι μια επεισοδιακή μορφή της Οδύσσειας. [...] Το ομηρικό έπος τον απορρίπτει πριν μπει στο θριαμβευτικό κύκλο του επιλόγου του που αρχίζει με την Κάθοδο στον Άδη, – όπως το άλογο ρίχνει τον ανάξιο αναβάτη πριν μπει στην καμπύλη του τέρματος. Για τον Σεφέρη ο Ελπήνορας είναι ο πιο αντιπροσωπευτικός από τους ασυλλόγιστους συντρόφους του Οδυσσέα που τους τρώει όλους το ταξίδι· είναι ένα δείγμα της ταπεινής εκείνης μερίδας της ανθρωπότητας που δεν την φωτίζει, όσο ζει, καμμιιά αχτίδα μεγάλης μοίρας, άξια να απασχολήσει το έπος ή την ιστορία, και που ο θάνατος τη βυθίζει σε αδιατάραχτη λήθη. [...] Κι εδώ εκείνο που μαγνητίζει τη φαντασία του Σεφέρη είναι η μοίρα του ανθρώπου που δεν κατόρθωσε ν' ανεβεί ως τα υψίπεδα που αποθανατίζει η ιστορία. Αλλά ο ποιητής επεκτείνει το θέμα του αφήνοντας να διαγραφεί στο βάθος της σκέψης του ολόκληρο το πρόβλημα της φθοράς των ανθρώπινων ψυχών και των ανθρώπινων έργων. <sup>598</sup>

Ακριβώς αυτό το πλαίσιο επρόκειτο να επιβεβαιωθεί αλλά και να διευρυνθεί από τον ίδιο το δημιουργό, που, στο επιστολιμαίο δοκίμιο της *Κίχλης*, έσπευδε να διαβεβαιώσει ότι ο Ελπήνωρ λανθάνει επιπλέον και στους «υπομονετικούς της “Αρνησης”» καθώς και στο *Ημερολόγιο Καταστρώματος Α΄*: «ο άνθρωπος που «πηγαίνει κλαίγοντας» είναι ένα σκίτσο grotesco του Ελπήνορα, [...] ο πιο συγγενικός με τον Ελπήνορα της *Κίχλης*». Και υποδείκνυε, όπως προαναφέρθηκε, ότι η παρουσία του «αισθησιακού, άτολμου και χωρίς επιτηδειότητα Ελπήνορα», πάντα σε σύγκριση και αντιπαραβολή με τον Οδυσσέα, κυμαίνεται ανάμεσα στη συνεκδοχή (έκανε λόγο για διυποκειμενική εμφάνιση του, για «μη ήρωες-Ελπήνορες») και την ατομική παρουσία. Αποτυπώνει, άλλωστε, σ' όλο του το φάσμα το «σύνδρομο του Ελπήνορα»: τη διακεκριμένη μετριότητα, τον άκρατο αισθησιασμό ενός *homme moyen sensuel*, το ήσυχο, υποτακτικό και σπαταλημένο

<sup>597</sup> E. Keeley, *ό.π.*, σ. 99.

<sup>598</sup> *Ο.π.*, σ. 163.

ύφος. Βέβαια, οι όροι ανάγνωσης του ποιητή παρέμειναν σαφείς, ώστε να κατευθύνουν τη σκέψη του αναγνώστη, αλλά, συγχρόνως, επειδή προέβαλαν έναν πολυεδρικό Ελπήνορα, ήταν αρκούντως ασαφείς ώστε να αφήνουν χώρο για τη συνδυαστική φαντασία και το συνειρμό. Με άλλα λόγια, η παρουσίαση του Ελπήνορα διατυπώθηκε από τον Σεφέρη κατά τέτοιον τρόπο, ώστε τελικώς να διαθλάται σε ένα ευρύτερο δίκτυο ποιητικών του αναφορών, να ρίχνει φως τόσο προς την προτερόχρονη όσο και προς την υστερόχρονη σφαιρική ύλη. Δικαιολογημένα, λοιπόν, η φιλολογική έρευνα εντόπισε, πέραν των «υποδείξεων» του δοκιμίου, ένα διαθλασμένο Ελπήνορα, λόγου χάρη, στο «Παλικάρι», όπου μια μη προσδιορίσιμη «φωνή» αφηγείται το ταξίδι της με τον «Καπετάν Οδυσσέα» – ενσωματώνοντας συγχρόνως βυζαντινούς αναχρονισμούς καθώς και απόηχους από τον κόσμο του Ερωτόκριτου–, τη μύση της στην ερωτική πράξη καθώς και τη συνακόλουθη ενοχή. Ή, επίσης, εντόπισε ότι η φιγούρα λανθάνει στο «Ήταν καλό το χοιροστάσι», το οποίο θεματοποιεί την προτίμηση παραμονής στην κατάσταση του ζώου ή σε αυτήν της ηδονής και μοιάζει να απηχεί εκτός από τον Ελπήνορα και τον Γρύλλο του ομώνυμου πλουτάρχειου διαλόγου. Εκείνου δηλαδή του συντρόφου που επέλεξε, στη νησί της Κίρκης, να παραμείνει στο στάδιο του ζώου, και επιχειρήματα του οποίου περί ανωτερότητας των ζώων οδήγησαν τον Οδυσσέα, παρά τη ρητορική του δεινότητα, σε διαλογική πανωλεθρία. Ή εντόπισε παραθλασμένα τον Ελπήνορα στην «Αιολία»,<sup>599</sup> στο «Γυρισμό του Ξενιτεμένου» ή στην «Αγιάννα Α΄» (εκεί όπου ένας σφαιρικός ήρωας αφήνοντας πίσω του τη Νέκυια και τα άμενηνά κάρηνα αναδύεται πάλι στο φως της Κύπρου ως ευριπίδειος Τεύκρος).<sup>600</sup>

Με την επίγνωση του κινδύνου που μπορεί να εμπεριέχει μια τέτοια υπόθεση μπαίνω στον πειρασμό να ισχυριστώ ότι πιθανώς μπορεί να γίνει λόγος για μια επιπλέον εμφάνιση του οδυσσειακού συντρόφου, την οποία η κριτική, όσο τουλάχιστον γνωρίζω, δεν έχει συνεκτιμήσει (ίσως επειδή δεν έχει ακόμη σοβαρά συνυπολογιστεί ο τρόπος, με τον οποίον τα ζωγραφικά *marginalia* του ποιητή προβαίνουν σε διάλογο με το έργο του). Πάντως, θα ήθελα να υποδείξω, σ' αυτό το σημείο, ότι η έρευνα στο παρα-κειμενικό σφαιρικό αρχείο αποκαλύπτει ένα τεκμήριο ιδιαίζόντως εύγλωττο: το μάλλον κακότεχο σκίτσο ενός άνδρα, φτιαγμένο από το Σεφέρη και καταχωρημένο ως ημερολογιακή εγγραφή της 5. Σεπτεμβρίου 1943, που φέρει ως τίτλο τον στίχο-επωδό από τη νεότερη «Αφήγηση» «αυτός ο άνθρωπος πηγαίνει κλαίγοντας». Δεδομένου λοιπόν, σύμφωνα με τη σφαιρική ομολογία του δοκιμίου για την *Κίχλη*, και στην «Αφήγηση» λανθάνει ένας «καλοβαλμένος και ήσυχος» Ελπήνορας «που πηγαίνει

<sup>599</sup> Για τον τρόπο που η «Αιολία» γονιμοποίησε αργότερα την ποιητική ενότητα του *Τετραδίου Γυμνασμάτων*, «Σημειώσεις για μια Εβδομάδα» και ως ένα βαθμό το ίδιο το «Μυθιστόρημα», βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Η γονιμότητα μιας σύνθεσης. Από την «Αιολία» στις «Σημειώσεις για μια εβδομάδα» του Γιώργου Σεφέρη», *Πολίτης*, 22 (Νοέμβριος 1978), σ. 26-33.

<sup>600</sup> Πρβλ. και τη μελέτη του Δ. Ν. Μαρωνίτη («Ο φιλέταιρος Οδυσσέας»), ο οποίος εντοπίζει το πλέγμα Οδυσσέα-συντρόφων –ανώνυμων ή με το όνομα του Ελπήνορα– και σε άλλα σημεία εκτός από αυτά που προτείνει το «μερικά μόνο χρήσιμο και πολλαπλά ολισθηρό» δοκίμιο της *Κίχλης*, παραδείγματος χάρη, στο «Έναν λόγο για το καλοκαίρι» ή στο «Επί Σκηνης Δ΄». Βλ. Μαρωνίτης, *ό.π.*, σ. 44-62.



κλαίοντας ολοένα», είναι δυνατό να διατυπωθεί η εικασία (στηριζόμενη, είναι η αλήθεια, μόνο στην απλή επαγωγική μέθοδο) ότι ο άνδρας του σκίτσου θα μπορούσε να ονομάζεται Ελπήνωρ ή ότι υποβάλλει το «σύνδρομο του Ελπήνωρα». Εξάλλου, ο τρόπος απεικόνισης από το Σεφέρη φαίνεται να μην αποκλείει έναν τέτοιο συσχετισμό. Με άλλα λόγια, η αυστηρή συμμετρία των χαρακτηριστικών του ανδρικού προσώπου (η αφαίρεση, συνεπώς, κάθε προσωπικού τόνου και η αποτύπωση μιας καθολικότητας), ο υπερτονισμός των αισθητηρίων οργάνων, των ματιών, των χειλιών και της μύτης, ιχνογραφούν το «τοπίο» μιας ρημαγμένης ατομικής πραγματικότητας. Φανερώνουν ένα άλγος αλλά και, συγχρόνως, προς τον «άνθρωπο των αισθήσεων». Και παρά το άστοχο της σύγκρισης δεν θα μπορούσα ακόμη να αποφύγω τη σκέψη ότι η εικόνα, η οποία, παρεμπιπτόντως, «φιλοτεχνείται» στα δύσκολα χρόνια της εξορίας στο Κάιρο και μοιάζει να αποκαλύπτει κάτι από «τον αδιάκοπο πυρετό των διαδοχικών κρίσεων» της Κυβέρνησης<sup>601</sup> αλλά και ασύνειδα κάτι από την αισθαντικότητα και ηδυπάθεια των καβαφικών ηρώων, ανακαλεί στη μνήμη την «εικόνα-διάθεση» του Deleuze. «Ο καθένας από μας», έγραφε ο γάλλος φιλόσοφος, «ως ενδεχόμενο κέντρο δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια διάταξη τριών εκδοχών της εικόνας, μια συγχώνευση της εικόνας-αντίληψης, της εικόνας-διάθεσης, της εικόνας-δράσης».<sup>602</sup> Και όριζε ότι μεταξύ της αντίληψης και της δράσης –ή επί το απλούστερον της δράσης και της αντίδρασης– δεσπόζει η διάθεση, η οποία απορροφά κάθε εξωγενές έναυσμα και το αναπτύσσει μόνο εσωτερικά· ότι έδρα της είναι το πρόσωπο, εκεί όπου κάθε έξωθεν κίνηση αφομοιώνεται και μετατρέπεται μόνο σε κίνηση της έκφρασης.<sup>603</sup> Προς αυτήν την προοπτική της «εικόνας-διάθεσης» φαίνεται να παραπέμπει και η ζωγραφική του Σεφέρη. Προς μια συναισθηματική στάση, με την έννοια, επίσης, της στάθμευσης: αυτήν της έσχατης απόγνωσης, του αισθήματος του μοιραίου και της θλίψης. Προς μια «μηχανή μιας απέραντης οδύνης», καθηλωμένη σε ένα αδιέξοδο, παγωμένη σε ένα συναίσθημα, αποκλεισμένη από τη δημιουργία και τη δράση. Από αυτή την άποψη, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η μορφή, η οποία φέρει τόσο τα χαρακτηριστικά μιας απεγνωσμένης παθητικότητας, αντιδιαστέλλεται, σ' ένα υποθετικό επίπεδο, με την ανήσυχη και ενεργητική μορφή του Οδυσσέα.

Πάντως, εάν ο Ελπήνωρ παρεπιδημεί στο ανώνυμο πλήθος των συντρόφων, μόνο στην *Κίχλη* αναδύεται ως χαρακτήρας με ψυχολογική πληρότητα και φωνή για να καταστήσει εμφανή τον τρόπο, με τον οποίο τα δύο πρόσωπα (ή μήπως φρονήματα;) αδιάσπαστα εμπλέκονται. Μόνο εκεί λαμβάνει χώρα η συνάντηση του «ανεύθυνου» ηδονιστή και του alter ego του, Οδυσσέα, καθώς και μια νέα διαπραγμάτευση της μυθολογικής ιεραρχίας.

---

<sup>601</sup> Πρβλ. την ημερολογιακή εγγραφή της 14. Αυγούστου 1943, στο: Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Δ' (1941-1944)*, Ίκαρος, Αθήνα<sup>3</sup>1993.

<sup>602</sup> Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1997, σ. 97.

<sup>603</sup> Σ' αυτό το σημείο ο Deleuze υιοθετεί τον ορισμό της διάθεσης του Bergson: «Η διάθεση είναι μια ώθηση κίνησης πάνω σε ένα νεύρο αντίληψης· με άλλα λόγια, μια σειρά από κλάσματα κινήσεων πάνω σε ένα συγκεκριμένο δίσκο νεύρων» Βλ. Deleuze, *ό.π.*, σ. 123.

Είναι γνωστό ότι το φθινόπωρο του 1946, το φθινόπωρο του «ηδυπαθούς Πόρου», στάθηκε μια από τις πιο γόνιμες περιόδους της σεφερικής παραγωγής, που μοιράστηκε με αποτελεσματικότητα σε ποικίλα είδη πνευματικής εργασίας. Από τη γραφίδα του poeta doctus προέκυψε, μέσα σε πενήντα μέρες, η *Κίχλη* των 213 στίχων καθώς και το κείμενο της διάλεξης για τον Καβάφη και τον Έλιοτ (εξ ου και οι πρόδηλες ή άδηλες αναφορές στον Αλεξανδρινό στο πλαίσιο της σύνθεσης).<sup>604</sup> Όσον αφορά την κυοφορία της *Κίχλης* και την «ιστορική γεωγραφία» της, έχουν τα περισσότερα επισημανθεί και δε χρειάζεται, ως προς αυτό τουλάχιστον, να εμμείνουμε – εν είδει σύντομης επανάληψης, επικεντρώνουμε την προσοχή στα εξής: Μετά την περιπέτεια του πολέμου και πριν από την εμπειρία του θαύματος της Κύπρου ο ποιητής, με νωπά ακόμη τα τραύματα της Ιστορίας, μεταφέρει στο κλειστό και ηδονικό νησί μίαν «ασήκωτη πέτρα». Όλα αυτά που ενέτειναν το καθεστώς της «ανέκφραστης ευαισθησίας και έκφρασης», στο οποίο τελεί από την άνοιξη του ίδιου έτους: «Δεύτερος Παγκόσμιος, Μέση Ανατολή, Αίγυπτος, Παλαιστίνη, Συρία, το κρατίδιο της Κομμαγηνής, άμμος της ερήμου και θάλασσα του Πρωτέα. Ύστερα απελευθέρωση, εμφύλιος σπαραγμός».<sup>605</sup> Και ασφαλώς το φορτίο της αβεβαιότητας, ενόψει της στροφής που πρόκειται να πάρει σύντομα η ζωή του με το δημοψήφισμα της 2<sup>ης</sup> Οκτωβρίου. Ο νέος τόπος λοιπόν που τον φιλοξενεί, μια «ελλαδική εξοχή» ευεξίας και ελαφρότητας του παρέχει για λίγο το απατηλό αίσθημα της πατρίδας. Όμως δεν είναι αθώος. Ο Πόρος είναι βαρύς και πνιγρός, λαμπερός και με μυρωδιές που ζαλίζουν και παγιδεύουν. Ο Πόρος του Σεφέρη δεν είναι σχεδόν γεωγραφικός τόπος· είναι ένας τόπος που έχει περάσει, μέσω της προσωπικής του «ανάγνωσης», σε έναν αρχετυπικό συμβολισμό: υποκρύπτει κάτι σκοτεινό, έναν ερωτισμό μια πρωτόγονη σεξουαλικότητα, που οδηγεί στην αποκάλυψη ή στο θάνατο. Από αυτόν τον τόπο της «νωχέλειας» και του «πειρασμού» (το νησί χαρακτηρίζεται ως «κρεβατοκάμαρα κοκότας» ή ως το «σπίτι της Καλυψώς») θα εμπνευσθεί και θα δομηθεί ο μυθοπλαστικός τόπος της *Κίχλης*.

Εξάλλου, πέραν της ιστορίας –συλλογικής και προσωπικής– για την κατανόηση του έργου συνδράμει ιδιαίτερος και η ποιητική προϊστορία. Όχι μόνο με την έννοια ότι η *Κίχλη* οφείλει να διαβαστεί μέσα από το προτερόχρονο σεφερικό έργο και ιδιαίτερα μέσα από τη οδυσσειακή ποιητική, αλλά και με την έννοια ότι θα πρέπει να ληφθεί υπόψη και η πρόσληψη του «φαινομένου-Ελπήνωρ» μέσω μιας ευρύτερης ποιητικής ή μέσω μιας «διακειμενικής σειράς». Ας ανακαλέσουμε, επί παραδείγματι, στη μνήμη μας ότι ο Σεφέρης σπουδάζει στο Παρίσι, όταν δημοσιεύεται εκεί ο πολύκροτος *Ελπήνωρ* του Giraudoux, ότι μεταφράζει το πρώτο Canto του Ezra Pound ή, για την ακρίβεια, «τις διαδοχικές προσχώσεις» των μεταφράσεων που αυτό εγκιβωτίζει, «ένα κομμάτι του Ομήρου για τρίτη φορά», όπως σημείωνε.<sup>606</sup> ότι κατά πάσα πιθανότητα γνωρίζει τον Ελπήνωρα του Archibald MacLeish, ένα μέρος της λυρικής ποίησης του οποίου

<sup>604</sup> Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση. Σχόλια στο ...Κύπρον οὐ μ' ἔθεσπισεν», στο: *Για το Σεφέρη*, ό.π., σ. 305.

<sup>605</sup> Βλ. Μαρωνίτης, ό.π., σ. 20.

<sup>606</sup> Βλ. Γ. Σεφέρης, *Αντιγραφές*, ό.π., σ. 156.

ομοίως «αντιγράφει».<sup>607</sup> Στην ποιητική προϊστορία, άλλωστε, ανήκουν οι ημερολογιακές εγγραφές του ίδιου έτους που δια φωτίζουν τη διαδικασία σύνθεσης καθώς και τα διάφορα στάδια της εκφραστικής περιπέτειας του ποιήματος (την πρώτη «κατεργασία» από το Μάη ως τον Ιούνιο του 1946 και τη συνακόλουθη «ολοκλήρωση» το τελευταίο δεκαπενθήμερο του Οκτώβρη). Αλλά και ημερολογιακά ευρήματα καθώς και ποιητικά, δοκιμαϊκά ή αφηγηματικά σφαιρικά κείμενα, που αφήνουν να διαφανεί ότι, τουλάχιστον από το 1926, συσσωρεύεται το γενετικό υλικό, το υπόστρωμα εικόνων και παραθεμάτων, πάνω στα οποία θα σχηματιστεί αργότερα η *Κίχλη*. Η συγκέντρωση λοιπόν αυτού του υλικού επιτρέπει με ασφάλεια τη χάραξη ερμηνευτικών δρόμων και μέσω αυτού, άλλωστε, τεκμαίρεται ένα μεγάλο μέρος των διακειμενικών πηγών του ποιήματος. Έτσι, η *Κίχλη* αντηχεί ως μια «chambre d'échos»: «υπάρχουν εδώ ο Όμηρος, ο Ηράκλειτος, ο Αισχύλος· υπάρχουν ο Ησίοδος, ο Σοφοκλής, ο Πλάτων, ο Μέγκ Τσου και το Ζεν, το *Pervigilium Veneris*, ο Δάντης, ο Κορνάρος, ο Κάλβος, ο Μπωντλαίρ, ο Λαφόργκ, ο Πάουντ, ο Έλιοτ, ο Σικελιανός, ο Καβάφης».<sup>608</sup> Ένα είδος λογοτεχνικού recycling –για να το θέσουμε με τον όρο του Peter Rabinowitz– που όμως μεταμορφώνει και αφομοιώνει δημιουργικά τα ξένα σημεία.

Σε αυτήν την προϊστορία, τέλος, ενσωματώνονται και τα στοιχεία των ερμηνευτικών πρακτικών που εκκίνησε η *Κίχλη*. Διότι μολονότι η σύνθεση, όπως ορθά παρατηρεί ο Τάκης Σινόπουλος, συνιστά επιστροφή «στο σκοτεινό δάσος του ερμητισμού», ιδιαίτερα μετά το «ανοιχτό, καθαρό κι αθόλωτο» *Ημερολόγιο Καταστώματος Β'*, κατατάσσεται σε εκείνη την κατηγορία των «κλειστών» έργων «που αφήνουν ή, καλύτερα, προτείνουν στον κριτικό και τον μελετητή ανεξάντλητα «πεδία ερμηνευτικών πιθανοτήτων», πολλούς αγώνες για την προσέγγιση και την αποκατάσταση του νοήματος».<sup>609</sup> Εν ολίγοις, η ερμητική ποιότητα του σφαιρικού κειμένου καθιστά το έργο «ανοικτό», ευεπίφορο προς νέες αναγνωστικές

---

<sup>607</sup> Από τις υποσημειώσεις των *Μεταμορφώσεων του Ελπήνορα* ο Γ.Π. Σαββίδης θέτει δικαιολογημένα το ερώτημα γιατί εν τέλει ο Σεφέρης δεν μεταφράζει το *Elpenor 1933* του MacLeish, αλλά δύο άλλα ποιήματα του 1930 («Άντρες» [Αντιγράφες 1965] και το «Γράμμα από την Αμερική» [Τα Νέα Γράμματα, Δ', Απρίλιος-Μάιος 1938, σ. 368-371]). Καταρχάς, θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι η μεταφραστική επιλογή των δύο ποιημάτων που προέρχονται από τη συλλογή *New Found Land* (1930) χαρακτηριστικά απηχεί ιδεολογήματα της σφαιρικής σκέψης. Εάν δηλαδή τα εξετάσουμε προσεκτικά, θα διαπιστώσουμε ότι το πρώτο θεματοποιεί την ιστορία ενός τόπου που «είναι ευγενική βαριά και τραγική» και παραπέμπει σε έναν αυθεντικό και έντονα συλλογικό πολιτισμό. Αντιθέτως, το δεύτερο, διατυπωμένο ως το γράμμα ενός Αμερικάνου που κοινοποιεί τη νοσταλγία του για τις «θάλασσες του νοτιά» και για άλλες πατρίδες καθώς «η Αμερική δεν είναι μήτε χώρα μήτε λαός» αλλά είναι «μιας λέξης το σχήμα» και «μόνη», δηλώνει ακριβώς το αντίθετο: την απουσία μιας οργανικής συλλογικότητας, το ιστορικό κενό (από αυτήν την σκοπιά, τα ποιήματα φωτίζονται κατοπτρικά). Τους λόγους της «απόρριψης» του Ελπήνορα του MacLeish από το μεταφραστικό corpus του Σεφέρη δεν είναι δυνατό να γνωρίζουμε· πάντως, με σχετική βεβαιότητα μπορούμε να πούμε για ποιον λόγο ο Γ. Π. Σαββίδης μετέφρασε αναδρομικά τον «Ελπήνορα» του MacLeish «κλείνοντας» έτσι διαπαντός το σφαιρικό μεταφραστικό κενό και γνωστοποιώντας –προπαντός– όλα τα κείμενα που σύστηνε η μελέτη του.

<sup>608</sup> Βλ. Ν. Βαγενάς, *ό.π.*, σ. 296.

<sup>609</sup> Τάκης Σινόπουλος, *Τέσσερα μελετήματα για το Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα <sup>2</sup>1986, σ. 113.

πραγματώσεις. Έτσι, άλλοτε το ερμητικό ποίημα ξεκλειδώνει με το κλειδί του νόστου και του θανάτου, αφού περάσει αναγκαία μέσα από τον ενδιάμεσο κρίκο της σωκρατικής δικαιοσύνης (Μαρωνίτης) άλλοτε, πάλι, χάρη στο κλειδί της τριμερούς εγγελιανής διαίρεσης με τη διαλεκτική υπέρβαση των αντιθέτων (Μιχαηλίδης)· άλλοτε τονίζεται στη σύνθεση η έννοια της συμφιλίωσης των αντιθέτων (Βαγενάς) ή προβάλλεται σε αυτή ο ορίζοντας των προσωκρατικών διανοητών και υποστηρίζεται ότι η εγγελιανή διαλεκτική δεν βοηθά να κατανοήσουμε τη σημασία του «μαύρου φωτός», την ηρακλείτεια οπτική του Σεφέρη που αποθεώνει τη διπλή προοπτική των πραγμάτων (Μαλεβίτσης)· άλλοτε η *Κίχλη* προωθεί κυρίως την υπέρβαση του νόστου αποχαιρετώντας για πάντα την περιπέτεια και τον κόσμο αξιών της οδυσσειακής λογικής οδεύοντας προς ένα ευρύτερο σύστημα πλατωνικής σκέψης (Νικολάου)· άλλοτε, και μάλιστα από το χώρο των υποσημειώσεων, μας κλείνουν ορισμένοι συνθηματικά το μάτι υποδεικνύοντας τη δυνατότητα μιας πολιτικής ανάγνωσης (η οποία σαφώς ενισχύεται από την άμεση αναφορά στον Ετεοκλή και στον Πολυνείκη στο πλαίσιο του ποιήματος), που όμως αφ' εαυτής θα είχε μια ασύμφορα περιοριστική κατάληξη.<sup>610</sup>

Ποιο μονοπάτι λοιπόν να ακολουθήσουμε σε αυτήν την *selva oscura*; Μα εκείνο που ταιριάζει περισσότερο με το θέμα του Ελήνηορα και του Οδυσσέα και που δεν είναι άλλο από το θέμα της μνήμης. Διότι η λειτουργία της μνήμης, όπως αυτή παρουσιάζεται μέσα από τις διαφορετικές μνημονικές διαδρομές που διέρχονται οι χαρακτήρες και, ακολούθως, μέσα από την ενεργητική αναζήτησή της με την καταβύθιση στο βασίλειο των νεκρών, αποτελεί κεντρικό θέμα της σύνθεσης – η *Κίχλη* συναπαρτίζεται από ασκήσεις ανάμνησης. Ήδη το εισαγωγικό μοτίβο υποδεικνύει προς αυτήν την κατεύθυνση και δίνει έμφαση προς τη σχέση παρελθόντος-παρόντος. Γιατί τι ξέρουμε για τα σπίτια; Καταρχάς, μετά τη συμβολή του Gaston Bachelard για την «ποιητική του χώρου», γνωρίζουμε ότι δεν είναι μονάχα γεωμετρικά αντικείμενα, δεν αποτελούν δηλαδή, είτε αποτυπώνονται λεπτομερώς είτε απεικονίζονται σχηματικά, μόνο ένα καταφύγιο ή έναν οικείο μικρόκοσμο, αλλά συνδέονται με τις φυσικές και ηθικές ενέργειες της ανθρώπινης ύπαρξης· ότι, περισσότερο ακόμη κι από τις εικόνες της φύσης, παραπέμπουν σε μιαν *état d'âme*, ότι κάθε περιγραφή τους σπεύδει να διατυπώσει συγχρόνως διαστάσεις της εσωτερικής ζωής. «Κανονικά ένα τέτοιο γεωμετρικό αντικείμενο», γράφει ο Bachelard για το σπίτι, «μοιάζει να αντιστέκεται στις μεταφορές που παίρνει το ανθρώπινο σώμα, η ανθρώπινη ψυχή. Όμως το πέρασμα στο ανθρώπινο συντελείται αναπόφευκτα, εφόσον κάποιος αντιλαμβάνεται το σπίτι ως ένα χώρο της παρηγοριάς και του οικείου, ως ένα χώρο που οφείλει να συμυκνώσει και να υποστηρίξει την εσωτερικότητα».<sup>611</sup> Το σπίτι, συνεπώς, δεν είναι ένα άψυχο σχήμα,

<sup>610</sup> Γράφει ο Γ. Π. Σαββίδης στην 22η υποσημείωση των *Μεταμορφώσεων του Ελήνηορα*: «Ο Σεφέρης περιορίζεται στην ερμηνεία: «κατά την Αρκτο: κατά το βοριά (Ποιήματα, 91974, σ. 333). Τι να σήμαινε αυτό στα 1946-47; Στις *Δοκιμές*, Β', σ. 46, ο Σεφέρης αποφεύγει να διευκρινίσει το τέλος του δικού του Ελήνηορα». Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, *Μεταμορφώσεις του Ελήνηορα*, ό.π., σ. 57.

<sup>611</sup> Ο Bachelard εισάγει, ανάλογα προς την ψυχανάλυση, τον όρο τοπο-ανάλυση, νοούμενη ως «τη συστηματική ψυχολογική εξέταση των τόπων της εσωτερικής μας ζωής», στο: Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes*, Fischer Wissenschaft, Φρανκφούρτη 1987, σ. 68.

αλλά ένα ζωντανό σώμα που αναπνέει, δεν είναι η σκληρή ύλη των χώρων και του εξοπλισμού, αλλά η απαλή ύλη της εσωτερικότητας. Είναι μια μεταφορά του ίδιου του κόσμου της ύπαρξης και των συντεταγμένων της. Κάθε χώρος έχει εξομολογητική δύναμη, κάθε σημείο ανάγεται σε σύμβολο μιας ψυχολογικής κατάστασης.

Τι άλλο γνωρίζουμε για τα σπίτια; Ότι το εσωτερικό τους δεν αποτελεί μόνο ένα ιδιωτικό σύμπαν, στο οποίο κατασκηνώνει το εγώ, τρέφει αισθήματα ή γερνάει. Αλλά, επιπλέον, ότι διακρίνονται και από μια χρονική διάσταση, ότι διανύοντας δηλαδή κάποιος τις δομές των χώρων τους ταξιδεύει και στο χρόνο. Εν ολίγοις, κάθε σπίτι λειτουργεί ως ένα αρχείο αναμνήσεων. Κάθε χώρος, με τα αντικείμενα που δεξιώνεται, συγκρατεί τη μνήμη ή λειτουργεί ως καταλύτης της μνήμης και συντάσσει μια ιστορία ή εκκινεί τρόπους «ανάγνωσης» της. Μάλιστα, ένας τόπος είναι δυνατό να λειτουργήσει και ως φανταστικός τόπος και τα αντικείμενά του να αναχθούν σε οδοδείκτες μιας φανταστικής ιστορίας. Ασφαλώς, ο λόγος εδώ είναι για τη μνημοτεχνική, για την *ars memoriae* που, ως γνωστόν, σκηνο-θετεί έναν φανταστικό χώρο, που κάποιος οφείλει να διανύσει νοητά, προκειμένου να παραγάγει την ανάμνηση. Ειδικότερα, η μνημοτεχνική, η οποία είχε αρχικά τεθεί στην υπηρεσία ρητορικών σκοπών, βασιζόμενη στην ιδιότητα του χώρου να αποθηκεύει τα περασμένα, ανάγει ακριβώς αυτήν την ιδιότητα σε βάση ενός τοπολογικού μοντέλου μνήμης. Η μνήμη, με άλλα λόγια, παρουσιάζεται ως ένας φανταστικός χώρος, που υποδιαιρείται σε μέρη με ακριβή μορφή, λόγου χάρη, δωμάτια, διαδρόμους, παράθυρα κτλ. Αυτό το χώρο «γεμίζει» ο ρήτορας με διάφορες γνώσεις, οι οποίες με τη μορφή εικόνων (*imagines*), οι οποίες στην πραγματικότητα προσδιορίζουν συγκεκριμένα αντικείμενα (*res*) της επιχειρηματολογίας του λόγου του, διατάσσονται σε διάφορα *σημεία του χώρου* (*loci*). Η μνημοτεχνική λοιπόν βασίζεται «στη δυνατότητα μεταφοράς του λόγου σ' έναν φανταστικό χώρο, όπου συμπυκνώνονται οι σκέψεις σε ακριβείς εικόνες και αλληλοτοποθετούνται στις σταθερές θέσεις που δομούν το χώρο».<sup>612</sup> Εάν γίνεται, σε αυτό το σημείο, αναφορά σε αυτήν είναι για να συγκρατήσουμε το γενικό δίδαγμα της: μια ιστορία «αποθηκεύεται» στο χώρο ή αλλιώς η περιήγηση στο χώρο ανακαλεί την αλληλουχία και την ανάγνωση μιας ιστορίας.

Πώς «διαβάζεται» λοιπόν, εν προκειμένω, το σπίτι (ή τα σπίτια) της *Κίχλης*; Αναμφισβήτητα, το σπίτι κοντά στη θάλασσα, στο οποίο γυρνά ένας μεταπολεμικός Οδυσσέας, με τα γυμνά δωμάτια με την απουσία εισόδων ή εξόδων (συνεπώς, μπορεί κανείς να περιφέρεται ανεμπόδιστα, να μπαίνει και να βγαίνει κατά βούληση) είναι ένα σπίτι «στατικό», που δε ζει, όπως ορίζει ο Bachelard για κάθε τόπο που δεν παρουσιάζει κιναισθησία. Πρόκειται για ένα ενδιαίτημα που δε διαθέτει ούτε «σημεία» αναφοράς ούτε είναι προς τα περασμένα προσανατολισμένο, που άδειο, φθαρμένο και χωρίς αναμνήσεις δε γεωμετρεί τον οικείο χώρο. Από αυτό απουσιάζουν οι «θησαυροί των παλιών ημερών» («χωρίς τίποτε δικό μου» παραπονείται η φωνή του πρώτου μέρους), η «ανάγνωση» των οποίων θα μπορούσε να ανασυστήσει το κείμενο του παρελθόντος.<sup>613</sup> Ο κενός χώρος αποκλείει την εκτύλιξη προς τα πίσω, προς τη μνήμη, αποκλείει τη

<sup>612</sup> Goldmann, *ό.π.*, σ. 43.

<sup>613</sup> Για το ενανθρωπισμένο σπίτι στην σεφερική ποίηση, βλ. Βαγενάς, *ό.π.*, σ. 267 κ.ε.

χρονολογική παράταξη και τακτοποίηση των περασμένων. Και είναι γι' αυτό που ο Οδυσσεύς, ενώ θυμάται γενικά τη βιογραφία των σπιτιών, «πώς είναι καινούργια στην αρχή», πώς «χαμογελούν» ή πώς «πεισματώνουν εύκολα» αργότερα, αδυνατεί να ορίσει την ουσία και το χαρακτήρα του νέου «καταφυγίου», που εμφανώς αποτελεί το αντίστροφο της αρχαίας υποδοχής του νόστου: «δεν ξέρω πολλά πράγματα από σπίτια / ξέρω πως έχουν τη φυλή τους, τίποτε άλλο». Είναι γι' αυτό που ο λόγος του προσώπου ή του προσωπείου στρέφεται σχεδόν με νοσταλγία προς όλους εκείνους που ξέφυγαν από αυτήν την τελευταία οδύνη. Διότι ακόμη και η περιπλάνηση, η παραφροσύνη στα καταφύγια, ακόμη και ο θάνατος είναι *πατρίδα* – ένα leitmotiv, το οποίο θα αναδυθεί και στη συνέχεια με τον Σωκράτη, ο οποίος προτιμά το θάνατο από την εξορία, δηλαδή την απώλεια του παρελθόντος και της καταγωγής, αλλά και εμμέσως με το μυθικό Οιδίποδα. Ο Οδυσσεύς λοιπόν στέκεται σε ένα «επτασφράγιστο» σπίτι, που του αρνείται την περιδιάβαση στους χώρους του και, ακολούθως, την πρόσβαση στην προσωπική ή τη συλλογική μνήμη. Το οποίο με τα γυμνά δώματά του και τη βραδινή αράχνη (καλβικός απόηχος) ανάγεται εν τέλει σε έμβλημα της μοντέρνας ανεστιότητας και του εκτοπισμού. Ταυτίζεται με ένα απέραντο οικουμενικό πανδοχείο αλληγορώντας, προπαντός, τη ρημαγμένη ιστορική εποχή, το «άχθος της ιστορίας».<sup>614</sup>

Ενώ η «ανάγνωση» του Οδυσσεά αποτυγχάνει, επειδή το «κείμενο» του σπιτιού είναι γυμνό σαν ένα άσπρο φύλλο χαρτιού, στο δεύτερο μέρος της *Κίχλης* επαναλαμβάνεται το εγχείρημα ανασύστασης του παρελθόντος μέσω μιας άλλης μνημονικής στρατηγικής. Πρόκειται για το ξετύλιγμα μιας μνήμης διαισθητικής,<sup>615</sup> μιας μνήμης που αφορμάται από τις μικρολεπτομέρειες των αντικειμένων και φορέας της είναι ο Ελπήνωρ. Ο οποίος, σε αντίθεση προς την αποστασιοποιημένη Sehnsucht του Οδυσσεά για τα περασμένα, σε αντίθεση προς την «αμνησία» του, αδυνατεί να ξεφύγει από το παρελθόν που τον καταδιώκει «στο σπίτι, στο γραφείο, στις δεξιώσεις των μεγιστάνων» μέχρι και «στον ανομολόγητο φόβο του ύπνου». Ο Ελπήνωρ, θα έλεγε κανείς, υποφέρει σχεδόν από υπερμνησία, που είναι εν τέλει μια άλλη μορφή αμνησίας. Η διασταλμένη μνήμη του είναι σαφώς παθολογική: ακούσια και ασύνειδη ξεπηδά άναρχα και αγκαλιάζει διαστρεβλωμένες εικόνες, αντιφάσεις και εμμονές. Τα αντικείμενα, μάλιστα, είναι εκείνα που δίνουν μονίμως έναυσμα στην ανάμνηση του, πυροδοτούν τη μνήμη του, όπως φανερώνει το διπλό

---

<sup>614</sup> Ας θυμηθούμε, σε αυτό το σημείο, κι αυτό που γράφει στο δοκίμιο *Η Γλώσσα στην ποίησή μας*: «Τώρα που ο τριγυρινός μας κόσμος μοιάζει να θέλει να μας κάμει τρόφιμους ενός οικουμενικού πανδοχείου, θα την απαρηθούμε άραγε αυτή την μνήμη;», στο: Γιώργος Σεφέρης, «Η γλώσσα στην ποίησή μας», στο: *Δοκίμες, Δεύτερος Τόμος (1936-1947)*, Ίκαρος, Αθήνα <sup>5</sup>1984, σ. 178.

<sup>615</sup> Ο Δ. Τζιόβας έχει δείξει ότι η επικοινωνία με το παρελθόν στο Σεφέρη πραγματώνεται άλλοτε διαισθητικά, λόγου χάριν, μέσα από φαντάσματα («Πάνω σ' έναν ξένο στίχο») άλλοτε με τη διερεύνηση του κενού μιας εντάφιας προσωπιδας («Βασιλιάς της Ασίνης»), χάρη σε ένα άδειο πουκάμισο («Ελένη») ή ακόμη και μνημονικά μέσα από τα αυλάκια του νου («Επί Ασπαλάθων»). Πρόκειται για μια συνειρμική μέθοδο, που είναι στενά συναρτημένη με το λεγόμενο υπαρξιακό ιστορικισμό «ο οποίος βλέπει την ιστορία ως πλέγμα σχέσεων και συσχετισμών (άρα και ερμηνειών) πάντοτε μέσα από τη συνείδηση ενός ιστορικού υποκειμένου στο παρόν». Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Ο υπαρξιακός ιστορισμός του ποιητή», στο: *Εφημερίδα το Βήμα*, 10.12.2000.

tertium comparationis του σπασμωδικού του παραληρήματος: όπως από τα σπασμένα αγάλματα προκύπτει αιφνίδια ζωή, έτσι και το φιλί της αγαπημένης μπορεί να λάβει ένα μεγάλο βάθος και να αναστήσει άλλους νεκρούς έρωτες, «είδωλα στον καθρέφτη, σώματα που ήταν μια φορά» (ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ η διακειμενική χρήση της παρομοίωσης, αφού εμφανώς ο ηδονικός και αισθησιακός σύντροφος καθώς και το συναφές λεξιλόγιο περί ηδονής καθρεφτίζεται εδώ στα κάτοπτρα της καβαφικής ηδονής).<sup>616</sup> Η ομοίως, σχεδόν αλά Proust, η μνήμη μπορεί να κατακλύσει κάποιον, όταν μετά από μακρόχρονη απουσία ανοίξει μια κασέλα, όπου αναπαύονται τα κουρέλια που άλλοτε «σε όμορφες ώρες, σε γιορτές με φώτα» υπήρξαν λαμπρά ενδύματα – μια εικόνα, η οποία, εκτός της προυστικής συγγένειας, παραπέμπει στη δύναμη υπόμνησης που τα χρηστικά αντικείμενα, «συρτάρια, μπαούλα με διπλό πάτο, ερμάρια», εν ολίγοις, όλα αυτά τα «εξωτερικά μοντέλα της εσωτερικότητας» μας, όπως έλεγε ο Bachelard, διαθέτουν· η οποία μοιάζει να παραπέμπει ακόμη και στον Milosz, ο οποίος σημείωνε πως μια κασέλα, «γεμάτη από ένα σιωπηρό σάλο αναμνήσεων», μπορεί να ανοίξει μια χαραμάδα προς το παρελθόν.<sup>617</sup> Ωστόσο, το περιεχόμενο παραμένει για τον Ελπήνορα «νεκρό φορτίο». Διότι, ορμώμενος από τα αντικείμενα, μπαινοβγαίνει μόνο νευρωτικά σε κύκλους χρόνου, χωρίς να ταξινομεί επιλεκτικά, χωρίς να βρίσκει στο παρελθόν ανακούφιση ή κάθαρση. Τα αντικείμενα, άλλωστε, προσλαμβάνονται από αυτόν μέσω ενός συγκεκριμένου τρόπου. Ενώ δηλαδή ο Οδυσσεύς αντικρίζει τα πράγματα ως αντικείμενα που θα ήταν δυνατό να διαβαστούν, εάν δεν είχαν απολέσει τα «σημεία» τους, ο Ελπήνωρ αδυνατεί να διαφοροποιηθεί ως υποκείμενο από τον κόσμο των αντικειμένων.<sup>618</sup>

---

<sup>616</sup> Τη σχέση καβαφικών ηρώων και Ελπήνορα υπέδειξε πρώτος ο Γ. Π. Σαββίδης, ο οποίος εντόπισε στη *Στροφή*, και δη στους «Συντρόφους στον Άδη», την πρώτη εμφάνιση του Καβάφη – εκεί οι σύντροφοι «θυμίζουν ακατανίκητα τον Νέρωνα τον Αλεξανδρινό: έμμεσα τον ανίδεο ηδονιστή της «Διορίας» και αμεσότερα τον Νέρωνα των «Βημάτων» που «βαθιά κοιμάται [...] ασύνειδος, ήσυχος κ' ευτυχής». Βλ. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση...», ό.π., σ. 316 (υπ. 2). Πάντως, πέραν της ερεθιστικής διακειμενικής συνάντησης με την ποίηση του Καβάφη, οι στίχοι αποτελούν παράδειγμα μιας ενδοκειμενικής, όπως λέμε, διακειμενικότητας (Intra-Intertextualität) καθώς ανακαλούν, αν και παραθλασμένα, στίχους και εικόνες από τον Ελπήνορα της σεφερικής *Αφήγησης*. Ορθά υπογραμμίζει ο Ν. Βαγενάς ότι εκεί εντοπίζεται το πρόπλασμα του αισθηματικού και σπαταλημένου ήρωα της *Κίχλης*: «Ο Ελπήνωρ της «Αφήγησης» μονολογεί για «σπασμένους καθρέφτες», για «σπασμένες μορφές μέσα στους καθρέφτες / που δεν μπορεί να συναρμολογήσει πια κανείς», ή αναλώνει τη μνήμη του σε χαμένες αγάπες «σαν αυτές που μας βασανίζουνε τόσο / στην ακροθαλασσιά το καλοκαίρι με τα γραμμόφωνα» – εικόνες που θα επανέλθουν, πιο συγκεκριμένες, στην *Κίχλη*». Βλ. Ν. Βαγενάς, ό.π., σ. 275.

<sup>617</sup> Πρβλ. «Το ερμάρι και τα συρτάρια του, το μπαούλο με τον διπλό πάτο είναι πραγματικά όργανα της μυστικής ψυχολογικής ζωής, χωρίς αυτά τα αντικείμενα, πλάι σε άλλα εξίσου σημαίνοντα, θα έλειπαν στην εσωτερική μας ζωή τα εξωτερικά μοντέλα της εσωτερικότητας. Όμοια με μας, μέσα από μας και για μας διαθέτουν μian εσωτερικότητα». Βλ. Bachelard, ό.π., σ. 94.

<sup>618</sup> Πρβλ. και την άποψη του Μαλεβίτση ότι ο Ελπήνωρ είναι κομιστής μιας αρχέγονης κατάστασης, συνδέεται κυρίως με την «ύλη» σε αντίθεση με τον Οδυσσέα που είναι κομιστής «ιδέας»: «οι σύντροφοι δεν έχουν καμιά «ιδέα», είναι «νήπιοι», δηλαδή άνθρωποι της ηδονής, του ύπνου και τέλος του θανάτου. Αυτά τα χαρακτηριστικά δεν έχουν

Έτσι, λόγου χάρη, δεν παρατηρεί τα αγάλματα, αλλά εκείνα τον παρατηρούν, αποκτούν ζωή, λυγίζουν, συνωμοτούν ή τον καταδιώκουν.<sup>619</sup> Γι' αυτό η δήθεν αυτογνωστική διακρίβωση ότι ο ίδιος είναι τελικά το «ρημάδι», τα «συντρίμμια» (με βλέμμα στραμμένο όχι μόνο προς τα διαμελισμένα αγάλματα, αλλά και, εμμέσως, προς τα γύρω ερείπια στη ρημαγμένη από τον ευρωπαϊκό πόλεμο και τον τρέχοντα εμφύλιο σπαραγμό Ελλάδα) δεν αρκεί. Διότι απλούστατα δεν αρκεί η παθητική πράξη της θεώρησης, δεν αρκούν οι ιδιοτροπίες της συνειρμικής μνήμης, αλλά απαιτείται μια ενεργή, μια συνειδητή μνήμη.

Αντιθέτως, η αγοραία Κίρκη που βαριεστημένα ακούει το μονόλογο του Ελπίνορα και ανυπόμονα τον διακόπτει, η οποία αναγνωρίζει τα αγάλματα ως αντικείμενα και θραύσματα του παρελθόντος και τη ζωή τους ως μια παρεξήγηση από την αντανάκλαση του φωτός ή της σκιάς, εκπροσωπεί την ηθελημένη απώλεια της μνήμης. Κηρύσσει τελεσίδικα την αυτονομία του παρόντος και το παρελθόν του παρελθόντος («τ' αγάλματα είναι στο μουσείο»). Ενισχυτικά, προς αυτήν την κατεύθυνση, οφείλει να ακουσθεί και η φωνή του ραδιοφώνου, η οποία κατ' ουσία είναι η φωνή της Κίρκης,<sup>620</sup> είναι η αποπλανητική της τέχνη, η πρόσκληση για μια άνευ όρων παράδοση στο «τώρα». Διότι όπως στο ομηρικό κείμενο η «καλλιπλόκαμη θεά» έχει τη δύναμη να μεταμορφώνει στο στάδιο του ζώου, να προωθεί την ηδονή και, συνεπώς, τη διάλυση, τη ζώωδη αμνησία, έτσι και στο σεφερικό κείμενο αντιστρατεύεται το ανθρώπινο καθώς και τον ανθρώπινο χρόνο. Τα «φάρμακά» της προτάσσουν τώρα –με ρυθμό και ομοιοκαταληξία– ένα τραγούδι του συρμού, μια μελωδία σε ανάλαφρους ιάμβους, το οποίο απορρίπτει κάθε βάθος και νόημα και εστιάζει μόνο στην ηδονή της ψυχαγωγίας· το οποίο δήθεν επιχειρεί, με συναισθηματισμούς όμως και χωρίς την επικουρία της μνήμης, να θεραπεύσει την απώλεια, το πέρασμα του χρόνου και του θανάτου. Άλλωστε, εκ των πραγμάτων το τεχνολογικό μέσο του ραδιοφώνου ή του γραμμοφώνου, εν ολίγοις, η μηχανικά διατηρημένη φωνή βρίσκεται ολόκληρη μέσα στον «ενεστώτα». Εκπέμπει μηνύματα (είτε πρόκειται για τη φθαρτή αξία της επίκαιρης είδησης είτε για το «Δυο πράσινα μάτια με μπλε βλεφαρίδες»)<sup>621</sup> από ένα στατικό παρόν και όχι από τα βαθιά στρώματα του χρόνου. Επί του χώρου και όχι επί του χρόνου κυριαρχεί το ραδιόφωνο, εξ ου και η ασύνειδη σύνδεση των δυο σημείων της επικαιρότητας στην τελευταία στροφή του δεύτερου μέρους, της ακρογιαλιάς

---

υποτιμητική προκατάληψη. Είναι η ανικτικότητα της ύλης και τίποτε παραπάνω». Βλ. Μαλεβίτσης, *ό.π.*, σ. 37).

<sup>619</sup> Για το άγαλμα στην ποίηση του Σεφέρη, βλ. Α. Αργυρίου, *ό.π.*, σ. 266 κ.ε.

<sup>620</sup> Πρβλ. και την παιχιδιάρικη παρατήρηση του Σεφέρη: «Μπορούμε εύκολα να φανταστούμε πως η Κίρκη που ολοένα τραγουδά [...] τραγουδούσε στον αργαλειό, ύστερα από το ξεκίνημα του Οδυσσέα, αυτό το ίδιο τραγούδι για να γελάσει τον καημό της. *Η σουσουράδα, ο κοκωβίος κι ο μυγοχάφτης*» (Σεφέρης, *ό.π.*, 47). Εξάλλου, τον τρόπο που το σεφερικό ραδιόφωνο αντηχεί τη δημιουργία του Eliot και συγκεκριμένα το Little Gidding από τα τέσσερα κουαρτέτα ερεύνησε ο Ν. Βαγενάς. Για τη δομική σχέση Έλιοτ-Σεφέρη καθώς και για τη διαφορά τους για τη «θεολογική κοσμοθεωρία» του Έλιοτ και την «εγκόσμια, σχεδόν απτή, μεταφυσική» του Σεφέρη, βλ. Βαγενάς, *ό.π.*, σ. 271 κ.ε.

<sup>621</sup> Ως γνωστόν, το τραγούδι αυτό του συρμού αναφέρεται από τον ίδιο το Σεφέρη στις επεξηγηματικές σημειώσεις της *Κίχλης*, προκειμένου να γίνει κατανοητός ο τόνος του δικού του ραδιοφωνικού τραγουδιού.



δηλαδή της Κίρκης με την Αθήνα των τελευταίων ημερών του Β΄ Παγκόσμιου – ο οδυσσειακός μύθος συναντά εδώ την εκδοχή της πρόσφατης ιστορίας. Από αυτήν την ακρογιαλιά θα ξεκινήσει η νέα Νέκυια.

Έτσι λοιπόν οδεύει σιγανά η *Κίχλη* προς τη Νέκυια του δεύτερου μέρους και προετοιμάζει με την επανάληψη των μοτίβων της «μνήμης, της νοσταλγίας, του ερωτισμού, της φθοράς, του πολέμου, της καταστροφής»<sup>622</sup> τη νεκρομαντική της επίσκεψη. Και εμφανώς η σεφερική Κατάβαση διακρίνεται από τη «διαφοροποιημένη διαλεκτική της σύνδεσης και της απόστασης» προς τον οδυσσειακό μύθο, όπως το συναντήσαμε ήδη και στα άλλα κείμενα. Καταρχάς, εάν στην ομηρική *Οδύσσεια* ο Οδυσσεύς διέρχεται μια τρομακτική διαχρονία για να εκμαιεύσει από τους νεκρούς το μυστικό της επιστροφής, η σεφερική Νέκυια δεν ακολουθεί διόλου την επική προοπτική. Η έκτυπη διαφορά του Πάνω και του Κάτω Κόσμου αίρεται, ο υποχθόνιος Άδης μετατρέπεται εδώ σε υποβρύχιο Άδη. Οι φωνές των νεκρών φτάνουν τώρα από ένα βυθισμένο σκαρί, την «Κίχλη», σαν από «στόμα θαμπό κάποιου μεγάλου κήτους νεκρού σβησμένο στο νερό», το οποίο ο Οδυσσεύς από τη θαλασσινή επιφάνεια παρατηρεί. Πρόκειται, ασφαλώς, για ένα παλίμνηστο ναυάγιο, το οποίο κατάδηλα παραπέμπει σε άλλα διάσημα λογοτεχνικά ναυάγια: σε αυτό του Δάντη μετά το αποτυχημένο ταξίδι του Οδυσσέα προς τον ακατοίκητο κόσμο πίσω από τον ήλιο (*Inferno*, XXVI), στο ναυάγιο του Mallarmé στο «À la nue accablante tu...» ή, ακόμη, ανακαλεί συνειρμικά «Το καράβι του θανάτου» του Lawrence, ενώ, επιπλέον, απηχεί έναν συχνό τόπο στην ποίηση του Σεφέρη, αυτόν του βουλιαγμένου караβιού.<sup>623</sup> Στο βάθος λοιπόν του θαλάσσιου Άδη συναντά ο ποιητής τις μνήμες των άλλων κειμένων.

Σε αυτό, άλλωστε, το θαλάσσιο βασίλειο των σκιών ακούγεται πρώτη, σύμφωνα με τη μαρτυρία του ποιητή, η φωνή του νεκρού συντρόφου. Σε αντίθεση όμως προς το ομηρικό προ-κείμενο ο σεφερικός Ελπήνωρ δεν εκλιπαρεί να υψωθεί το κουπί του ως επιτύμβια στήλη που θα μνημειώνει το δράμα του και θα συνενώνει το μέλλον με το παρελθόν του, δεν απαιτεί κανένα τεκμήριο του περάσματός του από τη ζωή. Απεναντίας, είναι εκείνος που χαρίζει το «ξύλο λεμονιάς» που είτε σχετίζεται, όπως υποστηρίχθηκε, με το μαγικό ξύλο της Κίρκης είτε απηχεί συνειρμικά τον «ηδονόπαθο» Πόρο με το λεμονοδάσος του πιθανώς συνδέεται με τη σφαίρα του γίνου και αισθησιακού.<sup>624</sup> Ο Ελπήνωρ δεν

<sup>622</sup> Γ. Σεφέρης, *ό.π.*, σ. 48.

<sup>623</sup> Για την εικόνα του βουλιαγμένου караβιού που απαντάται, λόγου χάρι, στη *Λεωφόρο Συγγρού* (1930), παραθλασμένα στο *Έξι Νύχτες στην Ακρόπολη* καθώς και ως ημερολογιακή εγγραφή (πρβλ.: «Έλεγα πως ήμασταν όλοι ένα βουλιαγμένο καράβι που με την καταποντισμένη ζωή του επηρεάζει ακόμη την άνωθέ του επιφάνεια» (*Μέρες Α΄*, *ό.π.*, σ. 60)), βλ. Νικολάου, *ό.π.*, σ. 78.

<sup>624</sup> Ο Α. Αργυρίου συνδέει το ξύλο λεμονιάς με το μακρύ ραβδί της Κίρκης, που ο Ελπήνωρ μεν νοσταλγεί, αλλά παραδίδει σε «ξένα χέρια» (Αργυρίου, *ό.π.*, 276). Ο Ν. Βαγενάς, ακολουθώντας την ανθρωπολογική θέση του Maud Bodkin, πληροφορεί ότι το κλωνάρι, που απαντάται συχνά σε σκοτεινά σημεία μύθων, συνοδεύει τους νεκρούς και συμβολίζει «την ενότητα της ζωής και τη δύναμη της αυτο-ανανέωσης μέσα από την πίστη» καθώς και τη συμφιλίωση των αντιθέσεων. Πρόκειται δηλαδή για ένα σύμβολο που δίνεται σε όσους κατέχουν «οραματική δύναμη» και είναι σε θέση να εξερευνηθούν «τις σκοτεινές περιοχές της γης – το μυστήριο της ζωής και του θανάτου» (Βαγενάς, *ό.π.*, 284).

ενδιαφέρεται για αναθήματα, κληροδοτεί μόνο την ηδονή, την παραίτηση, θα λέγαμε, στη στιγμή. Η απόκλιση, πάντως, από τον οδυσσειακό μύθο ολοκληρώνεται εν συνέχεια καθώς ο τόπος των νεκρών είναι ανίσχυρος να προμηθεύσει στον Οδυσσέα μια προφητεία, να υποδείξει το τέλος της ιστορίας του. Οι αγνώριστοι ίσκιοι που «έρχονται από του ήλιου, το άλλο μέρος το σκοτεινό», οι μπερδεμένοι ψίθυροι δεν αρχειοθετούν τα περασμένα και η απροσδόκητη παρουσία του Σωκράτη, που έχει υποκαταστήσει τη μαντική τέχνη του Τειρεσία, δε δηλώνει το δρόμο του γυρισμού. Διότι η φωνή του γέρου, ο οποίος ανακοινώνει ότι προτιμά το φαρμάκι απορρίπτοντας έτσι την απέλαση, αφού ο εξόριστος είναι σαν ένα «στρογγυλό λιθάρι» που κυλά, συμβουλεύει την αμνήμονα παραίτηση· το θάνατο, αυτή τη ρίζα στο πουθενά, που είναι προτιμότερος, ωστόσο, από τον ξεριζωμό τελειώνοντας με την αμφιλεγόμενη φράση της πλατωνικής *Απολογίας*: «Ποιος πάει για το καλύτερο ο θεός το ξέρει». Η νέα προφητεία λοιπόν υποδεικνύει προς μια εν δυνάμει πάντοτε αναζήτηση του νόστου, ο κύκλος θανάτου-νόστου δεν αποκαθίσταται, και, ως εκ τούτου, ορθά υποστηρίχτηκε ότι «η απροσδιόριστη Ιθάκη εξαϊλώνεται τελικά μαζί με το νανάγιο της Κίχλης».<sup>625</sup> Ο Άδης δε διαθέτει χρονικό βάθος, δε διανοίγει το δρόμο προς το παρελθόν ούτε αυτόν προς το μέλλον και ο Οδυσσέας δε συναντά εδώ το πεπρωμένο του.

Ο Οδυσσέας λοιπόν «ανόστιμος»; Ή μήπως εν τέλει πρυτανεύει η δικαιοσύνη και ο Οδυσσέας «θα ξανακοιτάξει από τα ανοιχτά παράθυρα του [σπιτιού του] και θα ξαναχαρεί το θαύμα της ζωής»;<sup>626</sup> Δηλώνει η φωτοπλημμύρα του τέλους την αίσια έκβαση ή μήπως –για να μιλήσουμε με το Κ. Θ. Δημαρά– πρόκειται για ένα φως που «δοξολογεί το θάνατο» στη «μελέτη θανάτου» που παρέχει το ποίημα;<sup>627</sup> Ως γνωστόν, στο τέλος του σφαιρικού κειμένου, όλα συναθροίζονται γύρω από ένα αμφιλεγόμενο φως που κονιορτοποιεί τα πάντα. Ένα «αγγελικό και μαύρο φως», το οποίο μεταφέρει την ελπίδα του δαντικού παραδείσου και, συγχρόνως, περιέχει και το σκότος παραπέμποντας έτσι στο παράδοξο της παρμενίδειας θεώρησης του κόσμου: κάθε πράγμα διαθέτει μια διπλή προοπτική, είναι φως και σκότος μαζί.<sup>628</sup> Το «αγγελικό και μαύρο φως» κουβαλά προπαντός ο Οιδίποδας, η persona που διαδέχεται το Σωκράτη και που τυφλή και εξόριστη οδεύει προς μια παραιτημένη συμφιλίωση. Και παρά το τραγούδι αγάπης της Αντιγόνης, παρά το ευφρόσυνο μήνυμα του *Pervigilium Veneris* η κατάληξη της *Κίχλης* παραμένει σκοτεινή – επιστροφή που όμως δεν έχει έναν συγκεκριμένο τόπο, φως που όμως τυφλώνει και καίει τα πάντα, αποκάλυψη που όμως εκβάλλει σε μια ιδιάζουσα αποκατάσταση. Πλάι στο Δάντη, πλάι στον Ηράκλειτο που

<sup>625</sup> Βλ. Νικολάου, *ό.π.*, σ. 86.

<sup>626</sup> Β. Ν. Βαγενάς, *ό.π.*, σ. 278.

<sup>627</sup> Κ. Θ. Δημαράς, «Μια αντιπροσωπευτική φωνή των χρόνων μας», *Νέα Εστία, Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη*, 92/1087 (15.10.1972), σ. 1447.

<sup>628</sup> Για τη σύσταση του φωτός στην *Κίχλη* πρβλ. επίσης και τη μελέτη του Ε. Καψωμένου, η οποία υποστηρίζει ότι οι αντιφατικές εκφράσεις που κατακλύζουν την ποίηση του Σεφέρη κρατούν πάντα παρούσα και ορατή στον αναγνώστη τη διπλή προοπτική των πραγμάτων και προβάλλουν ως δεσπόζουσα ιδέα την αντιφατική σύσταση του Κόσμου. Πρόκειται για μια ιδέα, η οποία «πηγάζει από την ηρακλείτεια φιλοσοφία και αποτελεί, ταυτόχρονα, και τον πυρήνα της αρχαίας τραγωδίας». Βλ. Ερατοσθένης Καψωμένος, «Η μυθολογία του φωτός στην ποίηση του Σεφέρη», στο: Μ. Πιερής (επιμ.), *ό.π.*, σ. 63-77.

αποθεώνει τα αντίθετα, το ποίημα αφομοιώνει δημιουργικά και την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη, όταν τα βουνά εξαφανίζονται, όταν η θάλασσα αδειάζει, όταν ο σκορπιός κατακλύζει την επιφάνεια. Αυτό που απομένει είναι η σιωπή και το απόλυτο λευκό πιθανώς μια «επιφάνεια», που πίσω από το μεσαιωνικό ή μοντερνιστικό της ένδυμα, υποκρύπτει, εάν έχει δίκιο ο Σαββίδης, το *ιστορικό* «αγγελικό και μαύρο φως» της 6<sup>ης</sup> Αυγούστου του 1945 ή την «αγγελική και μαύρη μέρα της 3<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου του 1944». <sup>629</sup> Όπως και να έχει, το τέλος κρύβει μια αρχή. Τώρα που ο κόσμος έχει πνιχτεί στο φως, που τα τζιτζίκια έχουν παύσει να τραγουδούν, τώρα που το ίδιο το ποίημα καταλήγει σχεδόν σε λευκό χαρτί, υπάρχει η δυνατότητα σε αυτήν την *tabula rasa* να τραβήξει κανείς μια πρώτη γραμμή, να εκφέρει μια πρώτη συλλαβή...

«ΣΕΦΕΡΟΓΕΝΕΙΣ» ΕΛΠΗΝΟΡΕΣ.– Οι τύχες του Ελπήνορα στην ελληνική λογοτεχνία μετά το Σεφέρη, κατά μία έννοια, τελούν υπό τη βαριά σκιά του. Ένας μεγάλος αριθμός μεταγενέστερων ποιητών εμπλέκονται σε διαφόρους τύπους διαλόγου με τη σεφερική ποίηση και το πρόσωπο του Ελπήνορα φαίνεται να προκρίνεται σε σχέση με τα υπόλοιπα πρόσωπα και *personae* που κατά καιρούς χρησιμοποίησε ο Σεφέρης. Αναμφισβήτητα, πρόκειται για ένα φαινόμενο πρόσληψης, το οποίο εξηγείται σε μεγάλο βαθμό από το γεγονός ότι ο μείζων Σεφέρης «άφησε το στίγμα του τόσο ενεργά και σε τέτοιο βάθος στον μεταγενέστερό του ποιητικό λόγο, ώστε η επίδρασή του στους νεότερους διαμεσολαβήθηκε ακόμη και από ποιητές των ενδιάμεσων γενεών, όπως π.χ. ο Τάκης Σινόπουλος». <sup>630</sup> Ασφαλώς, πρόκειται για μια πρόσληψη, η οποία είναι δυνατό να λάβει διάφορες μορφές: «άλλοτε, λόγου χάρη, αναζητά στη σεφερική ποιητική στήριγμα και δοκιμάζει μια ομολογη γραφή, άλλοτε πάλι καταφεύγει σε αυτήν, προκειμένου να εκφράσει την ιδεολογική ή αισθητική της αμφισβήτηση, χωρίς να απουσιάζει κάποτε και η ειρωνεία ή η υποδόρια σατιρική διάθεση». <sup>631</sup>

Μέσα από το Σεφέρη, λόγου χάρη, μπορεί να γίνει –ως ένα τουλάχιστον σημείο– κατανοητή η περίπτωση του Ελπήνορα στην καλλιτεχνική δημιουργία του

---

<sup>629</sup> Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση...», ό.π., σ. 323.

<sup>630</sup> Ευριπίδης Γαραντούδης: «Οι δεσμοί με τους οργισμένους ποιητές του 70», *Εφημερίδα Το Βήμα* 27.02.2000. Πρβλ. επίσης την άποψη του ίδιου σε άλλο σημείο της μελέτης: «Η λογοτεχνική κριτική γενικά απέδωσε τη διασπορά θεμάτων και εκφραστικών τρόπων, τη γλωσσοκεντρική τάση, την ερμητικότητα ή και την αυτοαναφορικότητα, δηλαδή τα χαρακτηριστικά που διαμόρφωσαν την ταυτότητα της νεανικής ποιητικής παραγωγής στη δεκαετία του 1970, στην επίδραση της σεφερικής ποιητικής ως της «κυρίως ορίζουσα(ς) το πρότυπο έκφρασης των νεωτέρων» (Αλέξης Ζήρας). Υπό αυτή την έννοια, καθώς πηγή διαμόρφωσης του εκφραστικού στίγματος της γενιάς του 1970 στάθηκε ο ελληνικός ποιητικός μοντερνισμός και καθώς η μια κυρίαρχη εκδοχή του ήταν αυτή που κυρίως μορφοποίησε η σεφερική ποίηση, εγκλιματίζοντας στην Ελλάδα την ποιητική του γαλλικού συμβολισμού και του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού, όλοι οι ποιητές της γενιάς του 70 κατάγονται, λιγότερο ή περισσότερο, από τον Σεφέρη».

<sup>631</sup> Βλ. Δώρα Μέντη, «Ο Σεφέρης και η πρώτη μεταπολεμική γενιά», στο: *Εφημερίδα Το Βήμα* 27.02.2000.

Τάκη Σινόπουλου, «του πρώτου Νεοέλληνα ποιητή που ανάρτησε ρητά» στα καθ' ημάς το μύθο του αφανούς συντρόφου.<sup>632</sup> Στον οποίο, ωστόσο, ο Σινόπουλος δίνει μια άλλη βαρύτητα· διότι το σύνολο ποιητικό έργο του, όπως προσφυώς διέγινωσε η ανάγνωση του Γ. Π. Σαββίδη, συνιστά μια «μελέτη θανάτου», μια «Νέκυια εν προόδω με ζωτικό πυρήνα τον Ελπήνορα ή μάλλον αυτό που συντομογραφικά μπορούμε να ονομάσουμε «εμπειρία του Ελπήνορα».<sup>633</sup> Με άλλα λόγια, ο «σπαραχτικός μη-ήρωας» κατακερματίζεται εν προόδω και λαμβάνει πολλαπλά προσωπεία και φωνές καθώς η σκοπιά του ποιητή τον διευρύνει βαθμιαία από ατομική σε συλλογική εμπειρία, ώστε –σύμφωνα με το ερμηνευτικό επιστέγασμα του ίδιου μελετητή– «να μην αλλάζει μόνο όνομα, μορφή, φύλο και σκηνικό, αλλά να διαμελίζεται βακχικά και να μετουσιώνεται σε μια πολυάριθμη Νέκυια «αφανών» σε αντίθεση, λόγου χάρη, προς την Νέκυια των «επιφανών» του Βαλαωρίτη αλλά και της *Θείας Κωμωδίας* ή ακόμη και των *Cantos*.<sup>634</sup> Με εξαίρεση λοιπόν το λογοτεχνικό πρόσωπο του Μαξ (*Η Γνωριμία με τον Μαξ*, 1956), ο οποίος «δεν είναι ακριβώς ένας αντι-Ελπήνωρ αλλά ένας προσωρινά εξευμενισμένος Ελπήνωρ»,<sup>635</sup> η εν λόγω φιγούρα διατρέχει φανερά ή συγκεκαλυμμένα το σύνολο του έργου του Σινόπουλου και εμφατικά ανάγεται, όπως θα δούμε, σε εντολοδόχο των ανωνύμων και αδικαιώτων. Μιλά εξ ονόματος τους αναλαμβάνοντας να υπενθυμίσει στον ποιητή το χρέος του να διασώσει το όνομα τους στο ποιήμα-μνήμη, το χρέος του να αναγάγει τη γραφή του σε ενεργή άσκηση της μνήμης, να διηγηθεί ξανά και ξανά την ίδια ιστορία για να μη χαθεί ή λησμονηθεί. Εν ολίγοις, ο συντετριμμένος από την πρόσφατη Ιστορία Ελπήνωρ, λειτουργεί άλλοτε ως εμφανής και άλλοτε ως αφανής υποβολέας στο σινοπουλικό έργο θυμίζοντας διαρκώς το καθήκον της ποίησης να διαχειριστεί τον παραλογισμό και τη φρίκη της νεότερης ιστορικής εμπειρίας.

Ασφαλώς η συνάντηση του Σινόπουλου με τον Ελπήνορα ενεργοποιείται πάνω σε μια αιχμή. Πραγματώνεται, καταρχάς, στο επίπεδο της ιστορικής συγκυρίας, υπαγορεύεται από τα ιστορικά συμφραζόμενα. Είναι τα χρόνια «τα κατεξοχήν αντι-ηρωικά» και δύσκολα, είναι η αρπάγη των πολέμων (του Δεύτερου Μεγάλου, του εμφυλίου) είναι οι ανεξίτηλες εμπειρίες που αποκόμισε ο ποιητής από μια στρατιωτική θητεία, η οποία έζησε από κοντά το μηχανισμό εξολόθρευσης για τέσσερα ολόκληρα χρόνια και εννιά μήνες.<sup>636</sup> Είναι, προπαντός, η αδιάκοπη ενοχή εκείνου που επέζησε και που επωμίζεται το επώδυνο έργο της μαρτυρίας.<sup>637</sup>

<sup>632</sup> Βλ. Σαββίδη, *Μεταμορφώσεις του Ελπήνορα*, ό.π., σ. 31.

<sup>633</sup> *Ο.π.*, σ. 31.

<sup>634</sup> *Ο.π.*, σ. 32.

<sup>635</sup> *Ο.π.*, σ. 59.

<sup>636</sup> Για τις εμπειρίες πολέμου του Σινόπουλου καθώς και για βιογραφικά στοιχεία από τη ζωή του ως στρατιωτικού γιατρού, βλ. Κίμων Φράιερ, *Τοπίο θανάτου. Εισαγωγή στην ποίηση του Τάκη Σινόπουλου*, μτφρ. Νάσος Βαγενάς, Θωμάς Στραβέλης, Κέδρος, Αθήνα 1978, σ. 48-49.

<sup>637</sup> Πρβλ. επίσης αυτό που αναδρομικά αποκαλύπτει ο ποιητής: «Επιζών» σημαίνει αυτός που επέζησε έτσι; Γλύτωσε από τον πόλεμο, γλύτωσε από την κατοχή, γλύτωσε από τον ανταρτοπόλεμο, κτλ. Δεν απουσίασε. Ήταν παρών κι απλώς γλύτωσε, επέζησε. Είναι ένας μάρτυρας, ένας άνθρωπος δηλαδή που θέλει να μαρτυρήσει, αισθάνεται την ανάγκη να εκφραστεί μαρτυρώντας, να μαρτυρήσει εκφραζόμενος. Προς Θεού, μη νομίσεις πως είναι

Κοντολογίς, η τύψη του επιζώντα γίνεται ισόβια αγωνία και κινητήριος μοχλός της ποιητικής του Σινόπουλου, η οποία εφεξής κινείται στο πλαίσιο μιας «πολιτικής ηθικής», έτσι όπως την όρισε ο Δ. Ν. Μαρωνίτης: όχι δηλαδή απαραίτητα ως συγκεκριμένη πολιτική πράξη ή κομματική ένταξη, αλλά ως «συγκεκριμένη πολιτική εμπλοκή, με τα μέτρα μιας ντόπιας υπαρξιακής αγωνίας, δημιουργώντας έτσι, το ιδιότυπο κλίμα ενός εγχώριου υπαρξισμού».<sup>638</sup> Πρόκειται λοιπόν για έναν «πολιτικό υπαρξισμό» διαφοροποιημένο αρκετά από τον φιλοσοφικό ευρωπαϊκό ρεύμα, ο οποίος αναγνωρίζει ακολούθως με επίγνωση σαφείς ιδεολογικούς κώδικες: την «ευθύνη του αυτόπτη μάρτυρα», την «ανάγκη της αντικειμενικής μαρτυρίας», την ποίηση που οφείλει να λειτουργεί ως χρονογραφία.<sup>639</sup>

Από την άλλη πλευρά η συνάντηση του Σινόπουλου με τον Ελπήνορα διαμορφώνεται στο πεδίο ενός ενεργού διακειμενικού διαλόγου, ο οποίος επιμελώς, αν και όχι πλήρως, έχει ανασυσταθεί. Ο ποιητής δηλαδή δρέπει τους καρπούς του νεότερου του λόγου μέσα από την ποίηση του Σεφέρη και αφομοιώνει επιλεκτικά όσα διδάγματα του προσφέρει το έργο του πρόγονου ποιητή (στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης ενδιαφέρον παρουσιάζουν, παραδείγματος χάριν, οι αφομοιωμένοι απόηχοι των «Αργοναυτών» ή του «Στρατή Θαλασσινού ανάμεσα στους αγάπανθους» στο εισαγωγικό ποίημα του Μεταίχιμου («Ελπήνορ»), αλλά και η άσκηση σεφερικής γραφής στο ακροτελεύτιο ποίημα της παραπάνω συλλογής («Άδης») που ο ποιητής δημιουργεί σε συνεργασία με τον κατ' εξοχήν «σεφερικό» Γιώργη Παυλόπουλο καθώς –τέλος– και η ποίηση «ελιοτικού χαρακτήρα και ο τρόπος που αυτή ενσωματώνεται», μέσω κυρίως του πρώιμου έργου του Σεφέρη, στο διανοητικό κλίμα των κειμένων που μας ενδιαφέρουν).<sup>640</sup> Ασφαλώς, και η γόνιμη επενέργεια άλλων προπατόρων είναι ορατή και μαρτυρημένη στην ποιητική του Σινόπουλου:<sup>641</sup> του Τ.Σ. Eliot και της *Έρημης Χώρας*, την οποία ο ποιητής γνωρίζει καταρχήν από το μεταφραστικό δίαυλο του Παπατσώνη (1933) και,

---

κανένας ήρωας, ή θέλει να παραστήσει κάτι τέτοιο. Κάθε άλλο, είναι το αντίθετο του ήρωα. Δεν είναι παρά ένας άνθρωπος που έτυχε να γλυτώσει και να επιζήσει. Τώρα προσπαθεί να μαρτυρήσει αντικειμενικά, δηλαδή χωρίς να μετέχει των δυνάμεων εκείνων που τον οδήγησαν να ζήσει αυτές τις εμπειρίες», βλ. *Εφημερίδα Το Βήμα*, 4 Ιανουαρίου 1976. Πρβλ. επίσης και το ποίημα «Ο Επιζών» από τη συλλογή *Η Νύχτα και η αντίστιξη* (1959), το οποίο, σύμφωνα με τον Φράϊερ, θυμίζει την «Τετάρτη των τεφρών» του Έλιοτ καθώς και το τελευταίο μέρος της *Έρημης χώρας*.

<sup>638</sup> Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Ποιητική και πολιτική ηθική. Πρώτη Μεταπολεμική Γενιά*, Κέδρος, Αθήνα 1976, σ. 21.

<sup>639</sup> Μια ανάλογη οπτική υιοθετεί και η ερμηνευτική ανάλυση του Πιερρή, βλ. Μιχάλης Πιερής, *Ο ποιητής-χρονογράφος. Μεταμορφώσεις του αφηγητή στον Νεκρόδειπνο του Τάκη Σινόπουλου*, Ερμής, Αθήνα 1988, σ. 18.

<sup>640</sup> Για τη γνωριμία του Σινόπουλου με το Σεφέρη και τα αναγνωστικά κλειδιά αυτής της σχέσης, τα οποία παρέχει ο ίδιος ο ποιητής στα δοκίμιά του «Σκέψεις πάνω στο έργο του Σεφέρη» (1943) καθώς και για τον τρόπο που ο Σινόπουλος ανιχνεύει στο σεφερικό λόγο ποιητικά στοιχεία, όμοια με εκείνα που είχε ξεχωρίσει και εντοπίσει ο Σεφέρης στον Έλιοτ, βλ. Μαρία Στεφανοπούλου, *Τάκης Σινόπουλος. Η ποίηση και η ουσιαστική μοναξιά*, Πορεία, Αθήνα 1992, ιδιαίτερα το κεφάλαιο «Από το σεφερικό λόγο σε μια ποίηση-μελέτη θανάτου», σ. 53-124.

<sup>641</sup> Βλ. Φράϊερ, *ό.π.*, σ. 13 κ.ε.

κατόπι, του Σεφέρη (1936)· του Pound<sup>642</sup> και του Ελπήνορά του από το πρώτο Άσμα των *Cantos*, τον οποίον ο ποιητής παρομοίως συναντά από την πλάγια οδό του σεφερικού μεταφραστικού εγχειρήματος (1939).<sup>643</sup> επιπλέον του Ροε, του Σικελιανού, του Παπατσώνη πιθανώς ακόμη και του Καβάφη –του νεκρομαντικού «Καισαρίωνα»–, εάν έχει δίκιο ο Γ.Π. Σαββίδης.<sup>644</sup>

Αυτοί οι αντίλαλοι λοιπόν είναι λιγότερο ή περισσότερο εύληπτοι στην πρώτη ποιητική συλλογή του 1951, η οποία φέροντας τον τίτλο *Μεταίχμιο* χαρτογραφεί, θα έλεγε κανείς, ευθύς εξαρχής το χώρο εκείνο, όπου θα κινηθεί η μετέπειτα ποίηση του Σινόπουλου: την ενδιάμεση ζώνη ανάμεσα στο θάνατο και στη ζωή, τον Επάνω και τον Κάτω Κόσμο· την όμορη περιοχή μεταξύ ζωντανών (ή και ζωντανών νεκρών) και νεκρών, την οποία μόνο ο ποιητής –αυτός ο αγγελιοφόρος «μηνυμάτων προς επιζώντας»– περιδιαβαίνει κατά βούληση.<sup>645</sup> Άλλωστε η αξιοπρόσεκτη σκηνοθεσία της συλλογής, η οποία δημιουργεί κατ' ουσία ένα τόξο με την μια του άκρη στον Επάνω Κόσμο και την άλλη στον Άδη προοικονομεί και σε μακροσκοπικό επίπεδο το επίμονο αυτό ζύγισμα, στο οποίο μελλοντικά θα αναλωθεί ο Σινόπουλος. Όλη η ποίηση του αφορμάται από αυτό το μεταίχμιο, από το κατώφλι των δύο κόσμων, που δεν είναι ποτέ ανταγωνιστικοί, αλλά συνυπάρχουν αξεχώριστα. Ασφαλώς, η παραμονή σε αυτό το ημιθανές αδιέξοδο είναι οδυνηρή, την υπαγορεύει όμως μια ιδεολογική εμμονή που δεν εγκαταλείπει ποτέ τον ποιητή: «να καταθέσει σε εκείνο τον ελάχιστο μεταίχμιακό χώρο, τη «νεκρή ζώνη» ανάμεσα στις αντιμαχόμενες δυνάμεις του ιστορικού γίνεσθαι, όπου συντρίβεται προσπαθώντας, ωστόσο, να επιζήσει ο ανθρώπινος παράγοντας, τη δική του καλλιτεχνική μαρτυρία για την πραγματική εμπειρία των ανθρώπων της χώρας και της εποχής του».<sup>646</sup>

Σε αυτό το μεταίχμιο παλινδρομεί ο εισαγωγικός «Ελπήνωρ» της συλλογής αφού, όπως και στον MacLeish, η κάθοδος στη χθόνια χώρα δεν είναι πλέον

---

<sup>642</sup> Πρβλ. επίσης και την αναδρομική κρίση του Σινόπουλου: «Η διαφορά μου βασικά με τον Πάουντ ήτανε, πέρα βέβαια από τη διαφορά του αναστήματος, το γεγονός ότι ενώ οργανώνω το ποίημα και, το βασικότερο απ' όλα, βάζω μιαν αρχή, μια μέση και ένα τέλος, ενώ στον Πάουντ είναι μια συνεχής ροή, ας πούμε, το ποίημα», παρατίθεται από τον Πιερή, *ό.π.*, σ. 38.

<sup>643</sup> *Νέα Γράμματα*, Ε', 4-6 Απρίλης-Ιουνής, 1939 [= Γιώργος Σεφέρης, *Αντιγραφές*, Ίκαρος, Αθήνα 1996, σ. 57-61].

<sup>644</sup> Βλ. Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 42.

<sup>645</sup> Πρβλ. επίσης: «Καιρό προσπάθησα να οικειωθώ με τις διαδοχικές εκείνες καταστάσεις που θα μπορούσα να τις ονομάσω: Κλίμακα θανάτου. Γιατί αρνούμαι το θάνατο σα σύνορο ή σα γεγονός οριστικό. Έρχεται πριν το καταλάβουμε και τελειώνει –τελειώνει;– πολύ αργότερα απ' ό,τι υποθέτουμε. Σε τούτο το Μεταίχμιο συνάντησα τον Ελπήνορα, την Ελένη, τον Ιάκωβο, τον Μπίλια, τον Φίλιππο, την Ιωάννα. Ζώντας τη ζωή μου μοιράστηκα στα δυο. Ποιο κομμάτι ανήκει στη φθορά και ποιο στην αφθαρσία; [...] Αγώνιζομαι για μια σύζευξη χωρίς να πετυχαίνω...», στο: *Κοχλίας* Β/14 (Απρίλιος 1947), σ. 18.

<sup>646</sup> Βλ. Πιερής, *ό.π.*, σ. 19. Άλλωστε, το «Μεταίχμιο» εντάσσεται σε μια γενικότερη στροφή της ελληνικής ποίησης προς θέματα με κοινωνικό ενδιαφέρον (στην ίδια αυτή περίοδο γράφονται λ.χ. τα «Ακρτικά» του Σικελιανού (1941-41), ο *Μπολιβάρ* του Εγγονόπουλου (1944), το *Ursa Minor* του Παπατσώνη (1944), το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθρωπολογαγό της Αλβανίας* του Ελύτη (1945) ή η «Ρωμιοσύνη» του Ρίτσου (1966).

απαραίτητη<sup>647</sup> καθώς ο ίδιος ο νεκρός αναδύεται τώρα σε μια έρημη ακρογιαλιά του σύγχρονου κόσμου<sup>648</sup> – μια φανερή, σαφώς, απόκλιση από τον ομηρικό μύθο, η οποία προγραμματισμένα, μάλιστα, εγκλείεται και στο ψευδοομηρικό motto του ποιήματος καλώντας, κατ’ αυτόν τον τρόπο, «τον αναγνώστη να διαπιστώσει την ουσιώδη διαφορά προς τα «παλιά χειρόγραφα».<sup>649</sup> Αλλά και ό,τι έπεται καθιστά εμφανή τη διάθεση παρουσίασης μιας νέας μυθολογικής εκδοχής, η οποία διαφοροποιείται τόσο από τη διασκευή του Pound όσο και από τη σκληρή «Δικαιοσύνη» που είχε άλλοτε αποδώσει ο Σεφέρης στο νήπιο σύντροφο. Ο Ελπίνωρ δηλαδή σκηνοθετείται εδώ ως ο κατασπαραγμένος από την ιστορία, ως το

---

<sup>647</sup> Επισημίναμε, σε άλλο σημείο, ότι ένα από τα θεμιά επακόλουθα των ερευνών λογοτεχνικών θεμάτων είναι η ανάγνωση του πνεύματος της εποχής καθώς και της ιστορίας της λογοτεχνίας της. Πράγματι, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς, ότι καμιά άλλη μυθική ανάπλαση δεν αναγιγνώσκει τόσο εύλωττα το Zeitgeist όσο το ποίημα «Elpenor 1933», το οποίο ο Αμερικάνος Archibald MacLeish καταθέτει δείχνοντας προς την επίσημη άνοδο του ευρωπαϊκού φασισμού, την αρχή εκείνης της νέας περιόδου που κάνει ιστορικούς και φιλοσόφους να μιλούν για «τέλος», «έκρηξη» ή «κρίση» της «Ιστορίας». Από αυτή την άποψη, ο Ελπίνωρ του MacLeish παρουσιάζει ενδιαφέρον στο βαθμό που δεν αντικατοπτρίζει απλώς τη συνάντηση του μύθου με την ιστορία, αλλά την αναγωγή του μύθου σε μέσο ενός έντονα αντιρρητικού κριτικού λόγου. Ο οδυσσειακός μύθος, εν ολίγοις, επωμίζεται εδώ το καθήκον της ιστορικής προειδοποίησης και ο προφανής διδακτισμός του ποιήματος υπερισχύει της «λογοτεχνικότητας». Την άλλοτε περιθωριακή ομηρική φιγούρα ανακαλύπτει αρχικά ο MacLeish μέσω του Pound, αλλά, ακολούθως, τη διυλίζει μέσα από στοιχεία της δαντικής δημιουργίας, καθώς επίσης αφομοιώνει ίχνη από τον «Ulysses» του Alfred Lord Tennyson. Εν αντιθέσει όμως προς τον παλιό του χαρακτήρα, ο νέος Ελπίνωρ δεν είναι πλέον ο «νήπιος» σύντροφος. Αντιθέτως, διαθέτει υψηλό βαθμό εργήγορης και αυτογνωσίας που του επιτρέπει να ξεχωρίζει και να καταγγέλλει όλες εκείνες τις ισχυρά κωδικοποιημένες «γλώσσες» που εκτρέφουν τη σύγχρονη ιστορική φρίκη ή να προαισθάνεται τον πόλεμο που επέκειται. Άλλωστε, η κόλαση, όπου παρεπιδημεί –για την ακρίβεια αυτό που πιστεύει ότι είναι η κόλαση, «the place I believe to be Hell»– δεν είναι απαραίτητα ο Κάτω Κόσμος, αλλά μοιάζει να εκτείνεται σε ολόκληρη τη γη. Πάνω σ’ αυτή αντηχεί τώρα η κραυγή του, η οποία –καθώς ο Ελπίνωρ συνδιαλέγεται με τον Οδυσσέα– στρέφεται με οργή ενάντια «στους φιλόσοφους που τάζουν πολλά και τα αποδείχνουν με απανωτά τσιτάτα», τους «μωρούς που φλομώνουν με χρησμούς», τους «αυτοκράτορες και διχτάτορες, караβανάδες και λαοπλάνους» που αφρίζουν βγάζοντας δεκάρικούς από τα πολιτικά μπάλκονια, μπροστά σε μιλούνια νεκρών, υποσχόμενοι την επιστροφή «πίσω στις αλλοτινές μέρες»: «στη μυρωδιά του βραστού κουνουπιδιού/ και στα σημάδια του σπιτιού και του κορμιού»: σε μια ομαλή ζωή «με θέση στον ήλιο/ μετά τον κόπο τον απομεσήμερο». Επιπλέον, ο Ελπίνωρ γελοιοποιεί τη ρητορική του «βυζόμορφου Τειρεσία», ο οποίος υποδεικνύει κατ’ ουσία μόνο το δρόμο προς τη στασιμότητα και το φθόνο της εστίας, και αντιτάσσει μια επαναστατική ουτοπία προτρέποντας τον Οδυσσέα να συνεχίσει το ταξίδι. Βλ. Archibald MacLeish, *New & Collected Poems*, 1917-1976, Houghton Mifflin Company Boston, 1976 (ελληνική μετάφραση: Γ. Π. Σαββίδης, *Λέξη 4* (Μάιος 1981) = *Εδώδιμα Αποικιακά. Ελάσσονα και ανέκδοτα κείμενα και ποιητικές μεταφράσεις 1945-1995*, Ερμής, Αθήνα 2000).

<sup>648</sup> Πρβλ. και τη δήλωση του ίδιου του Σινόπουλου για την συμβολική χρήση της ακρογιαλιάς ως το σύνορο ζωής-θανάτου στις επεξηγήσεις της συλλογής *Άσματα* (1953) και, ειδικότερα, σε αυτές του Άσματος VI.

<sup>649</sup> Βλ. Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 35.

θύμα μιας ιστορικά προσδιορισμένης κρίσης· ως ο αναμεμειγμένος σε μια μεγάλη υπόθεση που τον συνθλίβει εν τέλει με τη βιαιότητά της, που βιολογικά και ηθικά τον εξοντώνει. Ο θάνατός του δεν είναι το αποτέλεσμα της σύμπτωσης, δεν είναι ο αλλοτινός γελοίος θάνατος, που δε μπορεί να συγκριθεί με τους άλλους σπουδαίους, με αυτούς υπέρ των «υψηλών ιδανικών». Είναι ο θάνατος του «περσινού χειμώνα», ο θάνατος από «το μαύρο σίδηρο μπηγμένο στα πλευρά». Μάλιστα, η εμπειρία του μεταπολεμικού αυτού Ελπήνορα είναι τόσο ακραία και αδιανόητη, ώστε να αντιστέκεται σε κάθε αφήγηση – για τούτο και παραμένει σιωπηλός ενόψει του αφηγητή-συντρόφου, που δεν ταυτίζεται με τον Οδυσσέα, και αφήνει αντ' αυτού να «μιλήσει» το (φανερά ελιοτικό) *τοπίο θανάτου* με το αμείλικτο φως.<sup>650</sup> Η φιγούρα άλλωστε του Ελπήνορα, στην πορεία του ποιήματος, λαμβάνει εμφανώς παραδειγματικό χαρακτήρα και ταυτίζεται με εκείνον τον ανθρώπινο τύπο που ενοικεί στο επίπεδο των κατώτερων βαθμίδων της Ιστορίας («Ελπήνορα χαμένε στις απέραντες παραγράφους της ιστορίας εγώ σε κράζω») παραπέμποντας έτσι εμμέσως σε όλους εκείνους, τους οποίους εξολόθρευσε η πρόσφατη πολεμική μηχανή, σε όλο εκείνο το αγνοημένο δυναμικό που παγιδεύτηκε στο δίχτυ της διαβρωτικής εμπόλεμης κατάστασης (έτσι τα δώδεκα ποιήματα, που ακολουθούν, αποτελούν κατ' ουσίαν παραλλαγές πάνω σε αυτό το «θέμα της αποκάλυψης» και αναδεικνύουν τις πιο «επικές», τις πιο εντυπωσιακές όψεις αυτής της πρωτοφανέρωτης βίας).<sup>651</sup>

Ο βακχικός πάντως διαμελισμός του Ελπήνορα ξεκινά επισήμως στον «Νεκρόδειπνο για τον Ελπήνορα», τη δεύτερη φανερή προσπάθεια του Σινόπουλου να «εξευμενίσει τον δαίμονα που ζήτησε να πρωτοεκφραστεί» στο εισαγωγικό του ποίημα.<sup>652</sup> Πρόκειται για μια σύνθεση που κατέχει στη σύνολη δομή της ίδιας συλλογής περίοπτη κεντρική θέση και πιθανώς θα μπορούσε να αναγνωσθεί ως προγραμματικό παράδειγμα αυτού που γενικότερα η ποίηση του Σινόπουλου επιχειρεί: να μετατρέψει, έστω για λίγο, τον τόπο του ποιήματος σε τόπο ανάστασης των νεκρών. Πράγματι, εδώ οι σκιές-φαντάσματα είναι αναρίθμητες, στριμώχνονται πλάι στον ποιητή (το σκηνικό είναι τώρα αυτό ενός κλειστού

---

<sup>650</sup> Σύμφωνα με τον Νικολαΐδη η σιωπηρή στάση του Ελπήνορα ανακαλεί ένα άλλο περιστατικό από την ομηρική Νέκυια: την άτυχη συνάντηση του Οδυσσέα με το χολωμένο Αϊάντα, που ακόμη και στον Κάτω Κόσμο φαίνεται να μη λησμονά την επικράτηση του πρώτου στο δικαστήριο των Ελλήνων για την απόκτηση των όπλων του Αχιλλέα (γεγονός που στάθηκε, άλλωστε, και η αιτία αυτοκτονίας του). Προβάλλοντας λοιπόν αυτό το επεισόδιο στη σιωπή του Ελπήνορα-Αϊάντα ο Νικολαΐδης αναγιγνώσκει τη σκηνή «ως έντονα υπαινικτική μιας ιστορικής και πολιτικής στιγμής» αναφερόμενος ασφαλώς στην εμφύλια διαμάχη. Βλ. Παναγιώτης Νικολαΐδης, «Διάλογος με τους νεκρούς. Από το Γιώργο Σεφέρη στον Τάκη Σινόπουλο», *Κονδυλοφόρος* 2 (2002), σ. 1-11.

<sup>651</sup> Υπενθυμίζω, σε αυτό το σημείο, ότι το ποίημα δεν έχει μόνο μια μυθολογική αλλά και μια «πραγματική» αφετηρία, την οποία έχει διασώσει ο Φράϊερ. Πρόκειται για την παραισθητική εμπειρία που είχε ο Σινόπουλος μια καυτή καλοκαιριάτικη μέρα του 1944, στη διάρκεια της Κατοχής, όταν κάθισε να ξεκουραστεί σε ένα παγκάκι στο Πεδίο του Άρεως. Μπροστά του διέκρινε έναν φίλο της νεότητας, τον Φώτο Πασχαλινό από τον Πύργο της Ηλείας. Όταν σηκώθηκε να του μιλήσει ξαφνικά θυμήθηκε πως ο φίλος του είχε εκτελεστεί από τους Γερμανούς το 1942. Τρομαγμένος γύρισε σπίτι του κι έγραψε το πρώτο σχέδιο του ποιήματός του.



χώρου) και ζητούν να εισακουστούν, μια σκηνή που σχεδόν επιβάλλει, θα 'λεγε κανείς, τη συνανάγνωση με άλλα έργα, εκτός της ομηρικής Νέκυιας, τα οποία αξιοποιούν το ίδιο μοτίβο. Βουβές και ασάλευτες σκιές, παραδείγματος χάριν, κατακλύζουν τον Goethe επιθυμώντας να λάβουν μορφή (αρκεί να θυμηθούμε τους προλογικούς στίχους του Faust) αλλά ακόμη και τον Luigi Pirandello στο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*. Πάρα ταύτα η αυτοαναφορικότητα του Σινόπουλου είναι διαφορετική, και υπακούει, όπως προαναφέρθηκε, σε έναν ήδη προδιαγεγραμμένο στόχο υποστασιοποιώντας πρόσωπα προσδιορισμένα πολιτισμικά και χρονικά από το ιστορικό παρόν. Είναι γι' αυτό που ο Ελπήνωρ αφαιρεί εδώ το μυθικό προσώπειο του και φορά το ιστορικό ταυτιζόμενος διακριτικά με τον πρόσφατα πεσόντα στον Αλβανοϊταλικό πόλεμο Μπίλια ή ακόμη και με τον Αλέξαντρο και που, ενώ θυμίζει στον ποιητή το παλιό ανεκπλήρωτο τάξιμο –ένα δείπνο, ένα μνημόσυνο– για τον αλλοτινό θάνατό του, δείχνει ταυτόχρονα και προς το θάνατο των νέων, αδικαίωτων Ελπηνώνων. Όσο για τον αφηγητή, μπορεί να αποκτήσει γαλήνη μόνο με την αναγνώριση της λησμονημένης υπόσχεσης, εν ολίγοις, με την αποδοχή της ποιητικής του μοίρας, η οποία συνδέεται με την βασανιστική και επώδυνη λειτουργία της μνήμης.

Το ποίημα προπαντός θεματοποιεί πώς μέσα από και στο χώρο της ποίησης οι νεκροί κερδίζουν μια θέση στη συλλογική μνήμη, λαμβάνουν πάλι μορφή και στιγμιαία ξαναζούν. Και, σε αυτό το σημείο, είναι αναπόφευκτος ο συνειρμός της σύνδεσης του «Νεκρόδειπνου για τον Ελπήνωρα» αλλά και του μεταγενέστερου ώριμου «Νεκρόδειπνου» και κατ' επέκταση του συνόλου σινοπουλικού έργου με την ιστορία της ανακάλυψης της μνημοτεχνικής (όχι με τη σημασία που έλαβε στη μεταμυθική εκδοχή της, ως άσκηση δηλαδή μνήμης για σκοπούς ρητορικούς, αλλά κυρίως ως ιστορία που συνδέει έξοχα το θάνατο, τη μνήμη και την ποίηση).<sup>653</sup> Χωρίς να ισχυρίζομαι δηλαδή ότι είναι δυνατό να γίνει λόγος για συνειδητή υιοθέτηση της παραπάνω ιστορίας στο έργο του Σινόπουλου, θεωρώ ότι η συγκριτική ανάγνωση μπορεί να δια φωτίσει καλύτερα την «εσχατολογική» ποιητική του και το ρόλο που διαδραματίζει η μνήμη σε αυτήν. Καταρχήν εν συντομία η ιστορία από τη διασκευή του Κοϊντιλιανού.<sup>654</sup> Ο Σιμωνίδης συνθέτει προς τιμήν κάποιου παλαιστή ένα ποίημα, το οποίο και εκφωνεί στο εορταστικό δείπνο του τελευταίου. Όταν, ωστόσο, φθάνει η ώρα της αμοιβής ο οικοδεσπότης αρνείται να αποδώσει στον ποιητή το προκαθορισμένο χρηματικό ποσό, επειδή, όπως ισχυρίζεται, στο τέλος του ποιήματος μοιράζεται τη δόξα με τον Κάστορα και τον Πολυδεύκη (σημειωτέον τον πιο διάσημο παλαιστή της αρχαιότητας) και, ως εκ τούτου, οφείλουν εκείνοι να αποδώσουν το υπόλοιπο. Πράγματι οι Διόσκουροι φαίνεται ότι «ανταμείβουν» τελικώς το Σιμωνίδη. Ενώ δηλαδή εκείνος ξαφνικά ειδοποιείται να εμφανιστεί στην έξοδο για να συναντήσει δυο νέους που τον

---

<sup>652</sup> Ενδιαφέρουσα, άλλωστε, είναι η πληροφορία που μας δίνει ο Σαββίδης για την εσκεμμένα ψευδή ημερομηνία της πρώτης δημοσίευσης του ποιήματος, το 1945 δηλαδή αντί του ορθού 1947 (στον *Κοχλία*, Β', 19 Αυγούστου), προκειμένου ο Σινόπουλος να υποδηλώσει την ανεξαρτησία του προς την *Κίχλη*, βλ. Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 39.

<sup>653</sup> Για μια ανάλυση του μύθου της μνημοτεχνικής, βλ. Goldmann, *ό.π.* σ. 44.

<sup>654</sup> *Institutio Oratoria* 11,2, 11-16.

αναζητούν και ενώ δεν έχει δρασκηλήσει καλά-καλά το κατώφλι της θύρας, το κτήριο καταρρέει παίρνοντας στο θάνατο όλους τους συνδαιτημόνες. Κατόπι, όταν φτάνει η ώρα της ταφής, και ενώ οι οικείοι των νεκρών αδυνατούν να αναγνωρίσουν τα διαμελισμένα πτώματα, ο ποιητής Σιμωνίδης, ο μοναδικός επιζών, θυμάται την τοποθέτηση τους γύρω από το τραπέζι και «αποδίδει», κατ' αυτόν τον τρόπο, στους ζωντανούς τους νεκρούς τους. Μέσω της (ποιητικής) μνήμης του εξασφαλίζει στον κάθε νεκρό ένα μνήμα.

Τα σημαντικότερα σημεία του μύθου –ο ποιητής ως μεσολαβητής ανάμεσα στο θάνατο και τη ζωή, το «κατώφλι» ως σύμβολο αυτής της διαμεσολαβητικής δράσης– αναγνωρίζονται σχετικά εύκολα και στον Σινόπουλο, στον «ποιητή που μοιράζεται στα δυο». Η δημιουργία του οποίου δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα διαρκές γύμνασμα καταγραφής και αποκατάστασης της μνήμης των νεκρών. Αρκεί, λόγου χάριν, να θυμηθούμε εδώ πρόχειρα το τέλος του «Νεκρόδειπνου», στο οποίο το ποίημα μετατρέπεται σε εκκλησιά για τον επιτάφιο όλων των άγνωστων στρατιωτών που, σαν σταυρωμένοι Χριστοί, προσκυνούνται («πώς μες στην έρημη εκκλησιά μ' άνθη πολλά στολίζεται ο ανώνυμος, μυρώνεται ο νεκρός»). Εντούτοις η «κεκύρωση» και η αποκατάσταση είναι πάντα προσωρινή («Μα τι θα πει κεκυρωμένος;»), τα πρόσωπα έρχονται ξανά και ξανά γυρεύοντας το δίκιο τους.<sup>655</sup> Και πάλι από την αρχή ο ποιητής και, μάλιστα, συχνά στο πλαίσιο των ίδιων των κειμένων του (εξ ου και η αυτοαναφορικότητά τους) προγραμματίζει τις αρχές του, ελέγχει το συντελεσμένο έργο της μνήμης, σχολιάζει τις παραλείψεις ή τα μπερδέματά της.

Έχοντας λοιπόν όλα αυτά κατά νου αντιλαμβανόμαστε καλύτερα σε ποιο βαθμό ο μυθικός, φασματοποιημένος Ελπήνωρ λειτούργησε στη «μελέτη θανάτου» του Σινόπουλου ως «καταλύτης», όπως έλεγε ο Γ. Π. Σαββίδης με μια μεταφορά από τη γλώσσα της χημείας, για την έκφραση «της κατακλυσμικής προσωπικής και συλλογικής εμπειρίας» του ποιητή.<sup>656</sup> Πόσο η «εμπειρία του Ελπήνωρα» και ο τρόπος εκφοράς της (με *leitmotifs* που επαναλαμβάνονται όπως άλλοτε η μισοφωτισμένη ατμόσφαιρα ή το διαπεραστικό φως, άλλοτε η πυρκαγιά και το κάψιμο αλλά και η κραυγή, ο ψίθυρος ή η σιωπή) διατρέχει το έργο και πάντως λανθάνει σίγουρα και πιο πέρα από τα αποσπασματικά Άσματα του 1953, στα οποία εντοπίζεται η τελευταία επώνυμη αναφορά σε αυτόν. Μάλιστα, το «παράδειγμα» του Ελπήνωρα προβάλλεται σε αυτά τα τελευταία με μια αναθεωρημένη τεχνική, αφού διυλίζεται μέσα από τη φανερό διακειμενική παρουσία του Joyce. Η ήδη πρισματική μορφή ενδύεται επιπλέον τώρα το ιστορικό προσώπειο του Charles Parnell, του Ιρλανδού πολιτικού και κατ' εξοχήν θύματος της θρησκευτικής και κρατικής μισαλλοδοξίας, αλλά και το λογοτεχνικό προσώπειο του Stephen Dedalus, του παρία αυτοεξοριζόμενου πρωταγωνιστή του *Οδυσσέα* και του *Πορτραίτου*. Μια πρόσληψη, τη διαδρομή της οποίας έχει ανασυστήσει η κριτική.<sup>657</sup> ο Σινόπουλος προσεγγίζει, ως γνωστόν, τα εν λόγω πρόσωπα μέσω των δύο μεταφραστικών δοκιμών, ενός αποσπάσματος από τον «Άδη» και ενός άλλου από τον «Πρωτέα»,

<sup>655</sup> Άσματα, 1953 (Άσμα IV) στο Τάκης Σινόπουλος, *Συλλογή I*, Ερμής, Αθήνα 1990, σ. 55-56.

<sup>656</sup> Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 94.

<sup>657</sup> Βλ. Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 45.

που φιλοξενεί ο *Κοχλίας* το Δεκέμβριο του 1945 και τον Μάη του 1946 αντίστοιχα<sup>658</sup> (άλλωστε το ποίημα του «Ο Ελπήνωρ παρά θιν' αλός» δηλώνει, ούτως ή άλλως, απερίφραστα την κειμενική πηγή του).<sup>659</sup> Πάντως, η νέα σκηνοθεσία του Ελπήνωρα, ο οποίος παρεμπιπτόντως επανεισάγεται χαλαρά στα συμφραζόμενα του οδυσσειακού μύθου και συνυπάρχει, στο πλαίσιο της σύνθεσης, με τον Οδυσσέα, τον Τειρεσία, την Ελένη ή τη Ναυσικά χωρίς, ωστόσο, να χάνει ποτέ τη σύγχρονη ιστορική προοπτική του είτε αυτή ονομάζεται Parnel είτε «ταλανιζόμενος Φίλιππος», πιθανώς να σχετίζεται με έναν καλλιτεχνικό πειραματισμό του Σινόπουλου. Ίσως δηλαδή τα *Άσματα* να συνιστούν μια άσκηση αξιοποίησης ή οικειοποίησης των αισθητικών μέσων και ερεθισμάτων που πρόσφερε η αγγλική νεότερη γραμματεία αλλά και ο μαθητευόμενος σε αυτήν ελληνικός σεφερικός μοντερνισμός. Ίσως δηλαδή πρόκειται για ένα εγχείρημα διαμόρφωσης ενός νέου τύπου ποιητικής γραφής, αφορμώμενου από τη συνομιλία με τους «μείζονες» νεότερους δασκάλους (ας μη λησμονούμε την καταλυτική επίδραση, που πρέπει να έχει ασκήσει ο *Κοχλίας* με το έντονο θεωρητικό και μεταφραστικό του ενδιαφέρον για την αγγλική πρωτοπορία, με τον οποίο ο ποιητής συνεργάζεται). Αυτό λοιπόν που η κριτική διέγινε στη δεύτερη αυτή συλλογή – την έντονη παραπομπή στον εαυτό της, τη λειτουργία του Ελπήνωρα/Parnel/Dedalus «ως λογοτεχνική διακόσμηση»<sup>660</sup> πιθανώς να συνδέεται με μια ποιητική διάθεση, που βρίσκεται στην αναζήτηση νέων εκφραστικών μέσων. Και η οποία αφήνει έκτυπα σήματα των λογοτεχνικών «επιδράσεων» της. Αρκεί, λόγου χάρη, να προσέξουμε τον τίτλο της συλλογής που παραπέμπει στα *Cantos* του Pound, τη λατινική αρίθμηση των κειμένων, το ξαφνικό μυθολογικό φορτίο, τις «ανησυχίες» της μορφής –σε αντίθεση με τα κείμενα της πρώτης συλλογής–, τη «διακαλλιτεχνικότητα» με την εισαγωγή της μουσικής παρτιτούρας του Mozart στο τέταρτο Άσμα, τη γλώσσα του θεατρικού δράματος ή ακόμη και τις επεξηγηματικές υποσημειώσεις κατά το πρότυπο του Eliot και, ακολούθως, του Σεφέρη. Αναζήτηση λοιπόν ύφους, που θα ευοδωθεί εν τέλει στο «Νεκρόδειπνο», γεγονός που, κατά τον απολογισμό του ίδιου του ποιητή, οφείλεται πρώτιστα στον Ιρλανδό συγγραφέα.<sup>661</sup>

<sup>658</sup> «Τζέημς Τζόνς, «Ο Οδυσσέας», Απόσπασμα, μεταφραστική προσπάθεια: Ζωή Καρέλλη, Γιώργος Κιτσόπουλος, Ν.Γ. Πεντζίκης, Λευτέρης Κονιόρδος, Τάκης Ιατρού, Κάρολος Τσίζεκ, *Κοχλίας* 1 (Δεκέμβρης 1945), σ. 12-13. Επίσης: «Τζέημς Τζόνς, Ο Στήβεν παρά θιν' αλός», Απόσπασμα από την αρχή του Οδυσσέα, μεταφραστική προσπάθεια Ν.Γ. Πεντζίκης, Γ. Κιτσόπουλος, *Κοχλίας* 6 (Μάης 1946), σ. 100-102.

<sup>659</sup> Υπενθυμίζω ότι το θέμα του παραθαλάσσιου περιπάτου του Stephen Dedalus αφομοιώνεται όψιμα και από τον ίδιο τον Πεντζίκη στο *Μυθιστόρημα της Κυρίας Έρσης*.

<sup>660</sup> Βλ. Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 46.

<sup>661</sup> Ο ποιητής επεξηγεί το ιστορικό της σύνθεσης και, ιδιαίτερα, πώς προέκυψε ο πυρήνας του «Νεκρόδειπνου» μετά από παραγγελία του Κώστα Κουλουφάκου, διευθυντή του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*: «[...] Ήλθα σπίτι και άρχισα να σκαλίζω τα χαρτιά μου, να δω τι μπορούσα να κάνω. Κοίταξα το ένα ποίημα, κοίταξα το άλλο ποίημα, κάτι πράγματα δευτερευούσης αξίας. Τίποτε δεν με ικανοποίησε. Και τελικά, μέσα από ένα πάκο ανασύρω μια κόλλα χαρτί, όπου είχα γράψει, έτσι πειραματικά κατά κάποιον τρόπο, ένα είδος εσωτερικού μονολόγου στον τύπο του μονολόγου της κυρίας Μπλουμ στον *Οδυσσέα* του Τζόνς. [...] Δοκίμασα και είδα από την πρώτη ματιά ότι μου έδινε δυνατότητες αυτό το παράδειγμα να γίνει κάτι. [...] Πρέπει να πω ότι από τότε [...] διαμόρφωσα μια καινούργια

Στην πορεία του έργου το μυθικό πρόσωπο του Ελπήνορα δεν κατονομάζεται, όμως αυτό δεν σημαίνει ότι ο «φάκελος-Ελπήνωρ» κλείνει οριστικά. Διότι η φιγούρα υποφώσκει και μεταμφιέζεται από τη μια ποιητική φάση στην άλλη: είτε σε Λεονώρα που πεθαίνει αργά «ένα θάνατο σοφά μελετημένο», είτε σε Ιάκωβο που «χύμηξαν και τον χτύπησαν» είτε στον υπ' αριθμόν ΕΠΤΑ νεκρό που «τον ξέκαναν στα γρήγορα». Ο θάνατος του Ελπήνορα πολλαπλασιάζεται και, και κάποια στιγμή, συμβάλλεται με την άλλη του όψη, με τον ηδονισμό και αισθησιασμό – Έρωσ και Θάνατος. Ωστόσο, σε αυτό δεν πρόκειται να επεκταθούμε. Ας κρατήσουμε εδώ επιγραμματικά ότι ο Ελπήνωρ ή ορθότερα η «εμπειρία του Ελπήνορα» παραμένει η πιο δραστική μετωνυμία της ποίησης του Σινόπουλου. Και ακόμη δύο συμπερασματικές παρατηρήσεις: η πρώτη, έχει ήδη επαρκώς αναλυθεί, και αφορά την ιστορική αντίληψη του Σινόπουλου, τη συνειδητή προσπάθεια αποτύπωσης ενός «μικροϊστορικού» βιώματος, την ανάδειξη δηλαδή προσώπων που έρχονται από το περιθώριο της δράσης αποκτώντας όνομα και ταυτότητα μέσα στο χώρο της ποίησης.<sup>662</sup> Η δεύτερη παρατήρηση αφορά το γλωσσικό ύφος, το οποίο για σαφείς λόγους δεν προκρίνει την καλλιλογία ή την ορθόδοξη γραμματική και σύνταξη, αλλά μια γλώσσα σκληρή και απογυμνωμένη· έναν λόγο που συχνά μιμείται την απουσία, το κενό, τη στέρηση και προσιδιάζει στη σιωπή, όπως ορθώς έχει επισημάνει ο Φράιερ.<sup>663</sup> Αλλά πώς θα μπορούσε να είναι κι αλλιώς; Πώς θα μπορούσε η εμπειρία του 20<sup>ου</sup> αιώνα –η εμπειρία της εξάρθρωσης και υποβάθμισης– να αρθρώσει άλλο λόγο εκτός από την άναρθρη ή αποσπασματική κραυγή, πώς θα μπορούσε να μην επιδοθεί σε έναν αφασικό διάλογο με τους νεκρούς;

Από την άλλη πλευρά, έκτυπο παράδειγμα αντιρρητικής απέναντι στον ελληνορικό τύπο ανθρώπου στάσης αποτελεί η περίπτωση του Ρίτσου. Ως γνωστόν, πρώτος ο Γ. Π. Σαββίδης ανέγνωσε προσφυσώς τρία ποιήματα των *Μαρτυριών Β'* του Γ. Ρίτσου ως λανθάνουσες «επιθέσεις» εναντίον του Σεφέρη ή, τουλάχιστον, ως προσπάθεια αναίρεσης των θέσεων του σχετικά με τους συντρόφους του Οδυσσέα και τον Ελπήνορα.<sup>664</sup> Εντόπισε, με άλλα λόγια, μια αντιπαράθεση προς τον «*poeta maior*» που στόχευε κύρια στην αποδόμηση του αξιακού του συστήματος, την απόρριψη του μοντέλου ποιητικής πραγματικότητάς του. Πριν διατρέξουμε εν συντομία τα εν λόγω ποιήματα, τα οποία χρονολογούνται μεταξύ του 1964 και 1965, καλό είναι να υπενθυμίσουμε ότι πέραν της συγκεκριμένης επικριτικής

---

ποιητική γραφή, την οποία δεν την είχα μέχρι τότε». Βλ. *Η διδασκαλία της σύγχρονης ποίησης στη μέση εκπαίδευση*, Εκπαιδευτήρια Ζηρίδη, Αθήνα 1978, σ. 175-176.

<sup>662</sup> Πρβλ. και την άποψη του Πιερή «[...] περάσαμε κυρίως με το *Νεκρόδειπνο* του Σινόπουλου, σε μια νέα φάση που τη χαρακτηρίζει η συνειδητή ποιητική προσπάθεια για ανάδειξη άσημων ή άγνωστων, επώνυμων είτε και ανώνυμων μορφών από το απόλυτο σκοτάδι της ιστορίας. Ή για να το τοποθετήσουμε, καταλήγοντας, σε μιαν άλλη βάση: από τη μυθική και την ηρωική σύλληψη του ιστορικού γίνεσθαι, είχαμε περάσει με πρωτοπόρο τον Καβάφη, και ακολούθως τον Σεφέρη, αλλά προπάντων το Ρίτσο σε μια φάση αντιρωικής προσέγγισης της ιστορίας». Βλ. Πιερής, *ό.π.*, σ. 63.

<sup>663</sup> Βλ. Φράιερ, *ό.π.*, σ. 93.

<sup>664</sup> Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 24.

διάθεσης απέναντι στον ομόλογο του, ο Ρίτσος επανέρχεται σποραδικά, έως και το 1968, στο οδυσσειακό παράδειγμα ανατρέποντας το. Από μια άποψη, συνθέτει κι εκείνος, τουλάχιστον σε ένα μακροσκοπικό επίπεδο, μια ανάποδη Οδύσεια: «Στο τέλος των Σειρήνων» (1965), λόγου χάρη, υιοθετώντας την παράδοση των Αργοναυτικών του Απολλώνιου Ρόδιου οδηγεί το μύθο στην καταστροφή του.<sup>665</sup> στην «Απόγνωση της Πηνελόπης» (1968) αποκαλύπτει, ομοίως μέσω μιας αντίστροφης προοπτικής, την απογοήτευση της Ιθακήσιας βασίλισσας τη φοβερή στιγμή της αναγνώρισης: ότι «είχε ξοδέψει είκοσι χρόνια αναμονής και ονείρων» για έναν «άθλιο και αιματόβρεχτο ασπρογένη».<sup>666</sup> στο «Άργος, ο σκύλος του Οδυσσέα» (1968) αποδομείται η «κλασική» συνάντηση Οδυσσέα και Άργου: ο ήρωας κλωτσά το σκύλο του και το ποίημα τελειώνει με τον Άργο νεκρό «με πετρωμένα μάτια... να βλέπει ακόμα – πρώτη του φορά να βλέπει».<sup>667</sup>

Στον «Ευρύλοχο» λοιπόν, παρατηρεί ο Σαββίδης, ο «άλλος» των τελευταίων στίχων («Κι ύστερα σου λέει ο άλλος: / δειλοί, απερίσκεφτοι, και πάνω απ' όλα “τα γουρούνια”.») μπορεί να εκληφθεί ως καλυμμένη αναφορά στο Σεφέρη.<sup>668</sup> Στο ποίημα, ως γνωστόν, ο ομώνυμος σύντροφος του Οδυσσέα υπονομεύει την αντίθεση αρχηγού-εταίρων και ανάγει την ήττα της Κίρκης –και συνεκδοχικά όλα τα οδυσσειακά κατορθώματα– σε συγκυριακούς λόγους, δείχνοντας ότι ο «ηρωικός» Οδυσσέας δεν διαφέρει, εν τέλει, «οντολογικά» από τους συντρόφους. Η «Συγγνώμη», πάλι, ποίημα-απολογία για τον αφανισμό των γελαδιών του Ήλιου και, συνεπώς, έμμεση απάντηση στους «Συντρόφους στον Άδη», υπογραμμίζει πόσο λογική, ανθρώπινη, και πιθανώς αναπόφευκτη ήταν η πράξη των συντρόφων, ενώ ταυτόχρονα ίσως επιρρίπτει ευθύνες και στον Οδυσσέα («Ο πολυμήχανος γλυκοκοιμόταν στο γρασίδι»). Ο «Μη-ήρωας», τέλος, συνεχίζει στο ίδιο μοτίβο: συνιστά ένα επιτάφιο του Ελπήνορα, και τονίζει την –αφανή– συμβολή του στο οδυσσειακό ταξίδι υποστηρίζοντας ότι η ξεχωριστή μνεία του από τον Όμηρο, παρά την κάποια περιφρόνηση, δηλώνει μια εκτίμηση.

Στην πορεία ο Ελπήνωρ αυτονομείται απολύτως από το μυθικό του πλαίσιο και από την αντίστιξη με τον Οδυσσέα, δεν διαλέγεται με τους υπόλοιπους κρίκους της διακειμενικής αλυσίδας και παύει να λειτουργεί ως μετωνυμία του μέσου και αφανούς, περιοριζόμενος στην ανακύκλωση ενός σφαιρικού μοτίβου.<sup>669</sup> Τούτο, ασφαλώς, σημαίνει ότι βρισκόμαστε εν όψει μιας νέας σημασιοδότησης του λογοτεχνικού υλικού του Ελπήνορα, εφόσον συντελείται το πέρασμα από έναν «μεταπολεμικό μύθο» προς μια λογοτεχνική του επεξεργασία. Το πέρασμα αυτό αποτελεί μέρος της «επίδρασης» του Σεφέρη στους μεταγενέστερους και εξισώνεται συχνά με ένα σύνηθες μοτίβο της ποίησης, τουλάχιστον από το 1970 και εξής, αυτό του «μεμψίμοιρου» ποιητή, που κατηγορεί την αντιποιητικότητα της

<sup>665</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Επαναλήψεις Α'», στο: *Ποιήματα 1963-1972*, Τόμος Ι', Κέδρος, Αθήνα 1989.

<sup>666</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Επαναλήψεις Β'», στο: *Ποιήματα 1963-1972*, Τόμος Ι', Κέδρος, Αθήνα 1989.

<sup>667</sup> *Ο.π.*

<sup>668</sup> Βλ. Σαββίδης, *ό.π.*

<sup>669</sup> Βλ. Νάσος Βαγενάς, «Ο Ελπήνωρ μεταμοντέρνος», στο: *Θέματα Νεοελληνικής Φιλολογίας. Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη*, Ερμής, Αθήνα 1996, σ. 187-190.

εποχής και θεματοποιεί την αδυναμία της γραφής του (δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι το μοτίβο εμφανίζεται σε σχετικά «ήσσονες» ποιητές, εκφυλιζόμενο κάποιες φορές σε απλό ακκισμό και σε «διακοσμητική» αναφορά).<sup>670</sup> Ωστόσο, αυτό ξεφεύγει από τα όρια της παρούσας μελέτης. Όπως και να έχει, ο Ελπήνωρ, αυτός που «στο υφαντό της *Οδύσσειας* ήταν μόνο ένα αραβούργημα»,<sup>671</sup> μεγενθύθηκε και υφάνθηκε σε άλλα κείμενα ξεφεύγοντας διαπαντός από την ανωνυμία.

---

<sup>670</sup> Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν δύο σχετικά μεταγενέστερα ποιήματα. Το πρώτο, του Δημήτρη Γραμμένου, «Η δευτερολογία του ηδονικού Ελπήνωρα» (1979) παραπέμπει –ήδη από τον τίτλο– ευθέως στην *Κίχλη*. Η διαφορά είναι έκδηλη: ο Ελπήνωρ δεν αποτελεί ένα από τα πρόσωπα, αλλά τη μοναδική φωνή του ποιήματος, η οποία ταυτίζεται εδώ με μια ποιητική persona, ενώ το «αγγελικό και μαύρο φως» μετασχηματίζεται στο πιο μονοδιάστατο (παρότι κι αυτό ενίοτε σκοτεινό, π.χ. «Αυτούσιο φως, το φως όλων των εικόνων / και των πιο σκοτεινών» και παρακάτω «το φως που αναβοσβήνει») φως που πρέπει να εκπέμπει η ποίηση. Ο επίμονα προγραμματικός τόνος του ποιήματος (η επανάληψη του «πρέπει») δείχνουν ότι βασικό θέμα του ποιήματος αποτελεί η –ασήμαντη– θέση της ποίησης σε καιρούς αντιπονητικούς, και η φωνή του Ελπήνωρα ταυτίζεται με τη φωνή του ποιητή, ο οποίος αδυνατεί να επιβάλλει την ποιητική ηθική. Στο ίδιο περίπου πλαίσιο κινείται το πολύ πιο ενδιαφέρον ποίημα του Αλέξη Τραϊανού «Σύνδρομο του Ελπήνωρα ή έτοιμος» (1986). Το υποκείμενο του ποιήματος που πάσχει από το σύνδρομο του Ελπήνωρα, παρότι «βλέπει την επανάσταση», δεν τρέφει πλέον καμιά ψευδαίσθηση: τα «σάπια αυγά του κόσμου» και το πτώμα του είναι οι αποσκευές του για ένα ταξίδι που δεν οδηγεί πουθενά· «σπαραγμένο στα χειρουργεία της ποίησης» δεν ξέρει για ποιον γράφει. Κι εδώ λοιπόν ο Ελπήνωρ γίνεται η αφορμή για να δηλωθεί η αδυναμία της ποιητικής γραφής και η απέλπιδα κατάσταση στην οποία η τελευταία οδηγεί. Επίσης, βλ. τη συλλογή διηγημάτων του Γιάννη Τσίγκρα, *Η δίγα του Ελπήνωρα*, Νεφέλη, Αθήνα 1996.

<sup>671</sup> Otto Best στον επίλογο της γερμανικής μετάφρασης του Giraudoux: *Die Irrfahrten des Elpenor*, Propyläen, Βερολίνο, Φρανκφούρτη, Βιέννη, 1960, σ. 135.



Κάθε μυθολογική διασκευή συνιστά πάντοτε «ταυτότητα» και «απόκλιση», διατηρεί και καταστρέφει συγχρόνως, *απο-δομεί*. Εκ πρώτης όψεως αποτελεί αυτή η διπλή κίνηση ένα παράδοξο, το οποίο, ωστόσο, αίρεται όταν η διαφορά γίνει κατανοητή ως μορφή επανάληψης, έτσι όπως ο Gilles Deleuze την εννοεί στο κεντρικό φιλοσοφικό του έργο.<sup>672</sup> Στη *Διαφορά και επανάληψη* σκιαγραφεί, ως γνωστόν, τη διαφορά (difference), σε αντίθεση προς την απλή διαφορά, ως μια επανάληψη με αποκλίσεις, οι οποίες αφήνουν ανέπαφη την αρχική ενότητα αλλά και τη διαμορφώνουν. Ακόμη και η πιο μεγάλη διαφορά απαιτεί ταυτόχρονα, σύμφωνα με τον γάλλο φιλόσοφο, μια συστατική ομοιότητα χωρίς την οποία εξάλλου δε θα γινόταν αντιληπτή. «Ταυτότητα» και «διαφορά» είναι σύμμαχοι και τούτο ισχύει κυρίως στην περίπτωση της μυθολογικής πρόσληψης, αφού κάθε διασκευή ταυτίζεται με το μύθο με το να τον επαναλαμβάνει και αποκλίνει από αυτόν με το να συμπεριφέρεται στην επανάληψη διαφορετικά. Έτσι δεν παραδοξολογεί κανείς όταν υποστηρίζει ότι κάθε διασκευή του μύθου διαφέρει από το μύθο, αλλά ο μύθος δε διαφέρει από τη διασκευή του.

Από αυτήν την άποψη, δεν μπορεί να υποστηριχθεί ότι στον 20<sup>ο</sup> αιώνα ο μύθος καταστρέφεται ή δε γίνεται αποδεκτός, αλλά ότι η μοντέρνα μυθολογική πρόσληψη αντιλαμβάνεται τον εαυτό της ως επανάληψη του μύθου που εκθέτει κυρίως τη διαφορά· ότι παραμένει μυθοποιητική υπογραμμίζοντας, ωστόσο, διαρκώς τη διάθεση ανατροπής, αμφισβήτησης και καινοτομίας. Έτσι, είδαμε ότι οι οδυσσειακές διασκευές τράφηκαν τόσο από την μυθολογική προϊστορία όσο – κυρίως– και από τη ρήξη με αυτήν, στράφηκαν ενάντια στους λόγους της από τους οποίους όμως συντάχθηκαν, άρδευαν από την «ηγεμονική-κυριαρχική» δύναμη της για να διαφοροποιηθούν ως «αρνητικές» εκδοχές της. Γέρνοντας πάνω στην παράδοση, σκηνοθέτησαν προγραμματικά τη διαφορά τους κατά διπλό τρόπο. Αφενός δηλαδή διαφοροποιήθηκαν σε ένα *θεματικό* επίπεδο μεταθέτοντας την condition littéraire των προ-κειμένων, αναιρώντας το σύστημα αξιών τους και παρωδώντας τους «κοινούς τόπους» τους και αφετέρου σε ένα *μορφολογικό*, αφού εγγράφηκαν στην παράδοση για να υπονομεύσουν τις αφηγηματικές συμβάσεις της και βάσει του παλιού να δημιουργήσουν μια νέα ποιητική.

Τούτο έγινε φανερό από τις οδυσσειακές διασκευές που εξετάστηκαν, οι οποίες εύληπτα κατέδειξαν πώς το –άλλοτε ηρωικό– κέντρο της Οδύσσειας καταλαμβάνεται στον 20<sup>ο</sup> αιώνα από την περιφερειακή μορφή. Το μυθιστόρημα, λόγου χάρη, του Joyce εικονοποιεί έξοχα την κατωφερή πορεία του μύθου: το σύνθηες εκτοπίζει κάθε ηρωικότητα και μολονότι ο πρωταγωνιστής συνιστά παλίμψηστο διάσημων (μυθικών ή ιστορικών) προσωπικοτήτων άλλο τόσο αναδύεται στην επιφάνεια το τετριμμένο των σωματικών λειτουργιών του, ο αισθησιασμός του ή η περιορισμένη του αντίληψη. Ομοίως ο Οδυσσεύς του Godard διακρίνεται από μοντέρνα κόπωση, από ψυχολογική σύγχυση και έλλειψη στόχων ενώ ο κοσμοναύτης Οδυσσεύς του Kubrick είναι σχεδόν μια μηχανή, ένας

<sup>672</sup> Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1997, ιδιαίτερα 49 κ.ε.



Οδυσσέας cyborg. Οι κεντρικές μορφές, εν ολίγοις, προέρχονται από κάτω και αμφισβητούν την έννοια του ήρωα, ο οποίος –κάποτε τουλάχιστον– διέθετε μια επικίνδυνη υποκειμενικότητα. Βεβαίως, πάλι σ' αυτήν την ανατροπή πορεύονται εκφραστικοί τρόποι, οι οποίοι επιθυμούν να αποδώσουν αυτή τη μοντέρνα συνείδηση – άλλωστε, η ανατροπή των παραδεδομένων και ξεπερασμένων ιδεολογικών συστημάτων απαιτεί την κατασκευή ενός μορφολογικού οικοδομήματος, το οποίο θα φιλοξενήσει το νέο κόσμο. Και, αναντίρρητα, αυτή η αναζήτηση για την κατάλληλη μορφή είναι πάντα πειραματική και αυτοαναφορική. Ο Joyce, ο Godard, ο Kubrick εκθέτουν στην πορεία τα κομμάτια της κατασκευής τους, αυτοελέγχονται, φωτίζουν τους κανόνες των μέσων τους, δε φοβούνται να δείξουν τις δυσπλασίες τους, τις περιπέτειες της αφήγησής τους, με δυο λόγια, περνούν τη δική τους (ποιητολογική) Οδύσσεια. Μέρος αυτής της αυτοαναφορικότητας, εξάλλου, είναι και το σκηνοθετημένο χρονικό βάθος της οδυσσειακής παράδοσης, η οποία τώρα εκτίθεται αφήνοντας να φανεί μικρότερο ή μεγαλύτερο μέρος από τη σειρά των Οδυσσειών.

Ακριβώς, αυτή η «συμπεριφορά» απέναντι στο μύθο –η ανατροπή των πνευματικών-ιστορικών αξιών και το πείραμα που αναζητά επαρκείς μορφές– φαίνεται να κρυσταλλώνεται στις μορφές του Ελπήνορα και των Σειρήνων. Ο Ελπήνωρ είναι η περιφέρεια που διείσδυσε στο κέντρο, ο αντίποδας του Ιθακήσιου βασιλιά, ένα υποβαθμισμένο υποκείμενο. Αναδύεται πάντοτε εκεί, όπου η διαφορά του υψηλού προς το χαμηλό, του καθημερινού προς το ασυνήθιστο οφείλει να καταστεί διακριτή. Υπογραμμίζει την έλλειψή του απέναντι στο ηρωικό υποκείμενο (ή καταλαμβάνει τη θέση του) αλλά και τον «ηρωισμό» του στους διάφορους φασισμούς του αιώνα. Σαφώς δεν είναι ο «Ούτις» του μύθου, αλλά ο καθημερινός άνθρωπος του αδιάφορου παρόντος. Οι Σειρήνες, από την άλλη, μεταφέρουν τη δεύτερη άποψη του μύθου στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, αυτή της φωνής. Είναι έμβλημα του τραγουδιού, της καλλιτεχνικής έκφρασης ακόμη κι όταν το τραγούδι τους σωπαίνει ή ηχηί άρρυθμα (εδώ συναντάμε πάλι τις κατηγορίες της «επανάληψης» και της «διαφοράς» καθώς η σιωπή επαναλαμβάνει το τραγούδι ως «διαφορά», ως το αντίθετό του). Πόσο διαφορετικά είναι η σιωπή και το τραγούδι αλλά και πόσο όμοια έδειξε ο Rilke, όταν υποστήριξε ότι το ένα είναι «η πλευρά του άλλου», αλλά και ο Kafka που παραμέρισε τη διαφορά με την αναποφασιστικότητα μορφής και περιεχομένου του μικρού του κειμένου. Η σειρήνα λοιπόν είναι η εικόνα ενός νέου (παράδοξου) λόγου: μιλά με τη σιωπή, πειραματίζεται με τη φωνή της, είναι η κατεξοχήν μορφή της αυτοαναφορικότητας.

Η οδυσσειακή μυθολογική πρόσληψη στον 20<sup>ο</sup> αιώνα λοιπόν διακρίνεται από τη «βιαιότητα», από τη θεματική και μορφολογική ανατροπή. Και, ασφαλώς, δεν είναι απορίας άξιο που ο αιώνας έστησε την Οδύσσεια του αντι-θρύλου με ένταση και χιούμορ, που της επεφύλαξε παραλληλισμούς προς γελοία βιώματα, την παραμόρφωσε και την ανέτρεψε. Μια τέτοια προγραμματική αποσύνθεση του μύθου (η οποία όμως δεν καταστρέφει το μύθο) οφείλει να διαγνωστεί μέσα στο ίδιο αυτό πλαίσιο της εποχής, η οποία υπήρξε καθ' όλα «απομυθευτική», εφόσον βίωσε τις συνέπειες των βαθύτερων ίσως ρωγμών στην ιστορία αλλά και τη σχετικοποίηση κάθε φιλοσοφικής βεβαιότητας ή επιστημονικής εγγύησης. Τις κρίσεις του μοντερνισμού λοιπόν, τα σκάνδαλά του, απηχούν ως ευαίσθητοι σειсмоγράφοι η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος. Για τούτο «φορούν ανάποδα»

το μύθο και, χρησιμοποιώντας τον ως στόχο και αγωγό κριτικής συγχρόνως, φωτίζουν όχι τον ηρωισμό αλλά τον Ελπήνορα, όχι τη συμφιλιοτική επιστροφή αλλά την ουτοπία της πατρίδας και της εστίας. Από μια άποψη, μάλιστα, μοιάζει η δαντική εκδοχή να περιέχει ήδη αυτό που η ανατροπή και τα καλλιτεχνικά πειράματα των διασκευών του 20<sup>ου</sup> αιώνα συνεχίζουν. Διότι αυτή η διασκευή μοιάζει να «αντικαθιστά τη θεϊκή σφαίρα με μια απέραντη επιφάνεια, το νησί με τον ωκεανό»· διότι «η ιδέα της αποξένωσης μοιάζει να είναι καρπός αυτού του νέου ταξιδιού. Ενός ταξιδιού στην επιφάνεια, επίπεδου, χωρίς αρχή και τέλος».<sup>673</sup> Όπως τα οδυσειακά ταξίδια του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

---

<sup>673</sup> Tontcho Jetchev, «Der Odysseus-Mythos», *Lettre International* 3 (1988), σ. 87.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adorno, Theodor, Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1988
- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia. Inferno* (φιολ. επιμ. Daniele Mattalia), Bibliotheca Universale Rizzoli, Μιλάνο <sup>6</sup>1993
- Allegri, Luigi, *Ideologia e linguaggio nel cinema contemporaneo: Jean-Luc Godard*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio delle Comunicazione, Πάρμα 1976
- Alleman, Beda, «Kafka und die Mythologie», *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kulturwissenschaft*, τ. 20, Bouvier Verlag, Βόννη 1975, σ. 129-144
- Attridge, Derek, *Joyce Effects. On languages, Theory, History*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 2000
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke Verlag, Βέρνη <sup>2</sup>1959
- Aumont, Jacques, «The Fall of the Gods: Jean-Luc Godard's *Le Mépris*», στο: Hayward, Susan, Ginette Vincendeau (επιμ.), *French Film: Texts and Contexts*, Routledge, Λονδίνο, Νέα Υόρκη 1990
- Bachelard, Gaston, *Die Poetik des Raumes*, Fischer Wissenschaft, Φρανκφούρτη 1987
- Bakhtin, Michail, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie and Lachkultur*, Fischer, Φρανκφούρτη, 1996
- Barck, K. (επιμ.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Reclam Verlag, Λειψία 1990
- Barthes, Roland, «Le troisième sens», *Cahiers du cinéma* 222 (Ιούλιος 1970), σ. 12-19
- Barthes, Roland, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1988
- Barthes, Roland, *Μυθολογίες - Μάθημα*, Ράππας, Αθήνα 1979
- Bataille, George, *Die Literatur und das Böse*, μτφρ. Cornelia Langendorf, Matthes & Seitz, Μόναχο 1987
- Battaglia, Rosemarie-Ange, *Presence and Absence in Joyce: Heidegger, Derrida, Freud*, State University of New York, Μπινγκάμπτον 1984
- Baudrillard, Jean, *The Perfect Crime*, Verso, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, 1996
- Beller, Manfred «Von der Stoffgeschichte zur Thematologie», στο: Horst Rudiger (επιμ.), *arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, Verlag Walter de Gruyter, 5 (1970), σ. 1-38
- Berendt, Hans, *Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte: Versuch einer Deutung*, Bouvier, Βόννη 1957
- Bertelsmann, Richard, «Das Verschleiende Deuten. Kommunikation in Kafkas Erzählung *Das Schweigen der Sirenen*», *Acta Germanica – Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistenverbandes* 1982 τ. 15, σ. 63-75
- Bertoni, Giulio, «Ulisse nella *Divina Commedia* e nei poeti moderni», στο: *Arcadia: Accademia letteraria Italiana*, Vol. V-VI. Atti dell' Accademia degli Arcadi e scritti dei soci, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1931, σ. 19-

- Blanchot, Maurice, *Der Gesang der Sirenen, Essays zur modernen Literatur*, μτφρ. Karl Horst, Μόναχο 1962
- Blumemberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη <sup>2</sup>1999
- Blumenberg, Hans, «Wirkungsbegriff und Wirkungspotential des Mythos», στο: Manfred Fuhrmann (επιμ.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1971, σ. 11-66
- Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη <sup>5</sup>1990
- Boitani, Pietro, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Mulino, Μπολόνια 1992
- Boitani, Pietro, *Sulle orme di Ulisse*, Mulino, Μπολόνια 1998
- Bolz, Norbert, «Entzauberung der Welt und Dialektik der Aufklärung», στο: Peter Kemper (επιμ.) *Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft?*, Fischer Taschenbuch Verlag, Φρανκφούρτη 1989, σ. 223-241
- Booker, Keith, *Joyce, Bakhtin and the Literary Tradition. Toward a Comparative Cultural Poetics*, University of Michigan Press, Αν Άρμπορ 1995
- Borchmeyer, Dieter κ.ά., *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Niemeyer, Φρανκφούρτη, 1994
- Borges, Jorge Luis, *Gesammelte Werke. Die letzte Reise des Odysseus. Essays 1980-1982* (φιλολ. επιμ., μτφρ. Gisbert Haefs), Carl Hanser Verlag, Βιέννη-Μόναχο 1987
- Boyd, D., «Mode and Meaning in 2001», *Journal of Popular Film and Television* VI/3 (1978), σ. 202-215
- Boyer, Régis, «Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire?», στο: Pierre Brunel (επιμ.), *Mythes et Littérature*, Παρίσι 1994, σ. 153-164
- Boylan, Jay, «Hal in 2001: A Space Odyssey. The Lover Sings His Song», *Journal of Popular Culture* 18/4 (Άνοιξη 1985), σ. 53-56
- Brecht, Bertolt, «Berichtigung alter Mythen», *Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, επιμ. Werner Hecht, Jan Knopf κ.ά., τ. 19, Βερολίνο, Βαϊμάρη, Φρανκφούρτη 1997
- Broch, Hermann, *James Joyce und die Gegenwart*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1972
- Brunel, Pierre κα., *Ti είναι η συγκριτική γραμματολογία*., μτφρ. Δημήτρης Αγγελάτος, Πατάκης, Αθήνα 1998
- Brunel, Pierre, *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1992
- Budgen, Frank, *James Joyce and the Making of "Ulysses" and other writings*, Oxford University Press, Λονδίνο, Οξφόρδη, Μελβούρνη <sup>3</sup>1972
- Calinescu, Matei, *Five faces of modernity*, Duke University Press, Ντούρχαμ 1987
- Calvino, Italo, «I livelli della realtà», στο: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Τορίνο 1980
- Cassirer, Ernst «Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften», στο E. Cassirer (επιμ.), *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Ντάρμστατ <sup>7</sup>1983, σ. 169-200
- Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das*

- mythische Denken*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Ντάρμστατ<sup>7</sup>1977
- Cassirer, Ernst, *Versuch über den Menschen*, Hamburg Meiner, Φρανκφούρτη 1990
- Cerisuelo, Marc, *Jean-Luc Godard*, Éditions des Quatre-Vents, Παρίσι χ.χ.
- Charlot, John «From Ape-Man to Space-Baby: 2001, An Interpretation», *East-West Film Journal* 1/1 (Δεκέμβριος 1986), σ. 84-89
- Chezzi, Enrico, *Stanley Kubrick. Lo Spazio dell' Odissea*, χ.τ. 1977
- Clarke, Arthur, *Lost Worlds of 2001*, New American Library, Νέα Υόρκη 1972
- Clayton, Jay, Rothstein, Eric (επιμ.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, University of Wisconsin Press, Μάντισον 1991
- Clayton, Jay, Rothstein, Eric, «Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality» των ιδίων (επιμ.): *Influence and Intertextuality in Literary History*, Madison 1991, σ. 3-36
- Coupe, Laurence, *Myth*, The New Critical Idiom, Methuen, Λονδίνο 1997
- Currie, Mark (επιμ.), *Metafiction*, Longman, Νέα Υόρκη 1995
- Curtius, E.-R., *James Joyce und sein Ulysses*, Verlag der neuen Schweizer Rundschau, Ζυρίχη 1929
- Curtius, E.-R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Βέρνη-Μόναχο<sup>10</sup>1984
- Dante, *Η Θεία Κωμωδία. Η Κόλαση*, μτφρ. Ν. Καζαντζάκης, Εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη, Αθήνα 1992
- Davie, Donald, *Ezra Pound. Poet as Sculptor*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1964
- Deleuze, Gille, *Das Bewegungs-Bild*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1997
- Deleuze, Gille, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1997
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *Κάφκα. Για μια ελάχισσα λογοτεχνία*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Καστανιώτης, 1998
- Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*. Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1997
- Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild, Kino I*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1989
- Derrida, Jacques, «Two words for Joyce», στο: Derek Attridge, Daniel Ferrer (επιμ.), *Post-structuralist Joyce*, Cambridge University Press, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1984
- Dixon, Wheeler, *The Films of Jean-Luc Godard*, State University of New York Press, Νέα Υόρκη 1997
- Doležel, Lubomír, «A Semantics for Thematics: The Case of the Double», στο: Claude Bremond, Thomas Pavel (επιμ.), *Thematics – New Approaches*, Suny Series, The Margins of Literature, Νέα Υόρκη 1995, σ. 89-103
- Donoghue, Denis, «Pound's Joyce, Eliot's Joyce», στο: Augustine Martin (επιμ.), *James Joyce. The Artist and the Labyrinth*, Ryan Publishing, Λονδίνο 1990, σ. 293-311
- Drummoend, Phillip, «Ζητήματα του ανεξάρτητου κινηματογράφου: Ρεαλισμός και Αφηγηματικότητα», *Φιλμ 25*, (1983), σ. 42-57
- Dumont, J.P., Monod, J., «Beyond the Infinite: A Structural Analysis of 2001: A Space Odyssey», *Quarterly Review of Film Studies* 3/3 (καλοκαίρι 1978), σ. 297-316

- Eberl, Ulrich, *James Joyce' "Ulysses": Leitbild und Sonderfall der Moderne. Vom psychologischen Realismus zur transindividuellen Allegorie*, S. Roderer Verlag, Ρέγκενσμπουργκ 1989
- Eckel, Winfried, *Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*, Königshausen und Neumann, Βύρτσμπουργκ 1994
- Eco, Umberto, «Κινηματογράφος και λογοτεχνία: η δομή της πλοκής», *Φίλμ* 25 (Ιούλιος 1983), σ. 31-38
- Eco, Umberto, Santoro-Brienza, Liberato, *Talking of Joyce*, University College Dublin Press, Δουβλίνο 1998
- Eco, Umberto, *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*, Harvard University Press, Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη 1989
- Eco, Umberto, *Ερμηνεία και Υπερερμηνεία*, μτφρ. Αναστασία Παπακωνσταντίνου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1993
- Eco, Umberto, *Κήνσορες και θεράποντες*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα 1990
- Eliade, Mircea, *Κόσμος και Ιστορία. Ο μύθος της αενάου επαναλήψεως*, μτφρ. Θεμιστοκλής Λαζάκης, Οργανισμός εκδόσεων και γραφικών τεχνών Ιωάννου Καμpanά, Αθήνα 1966
- Eliot, T.S., «Myth and Literary Classicism. [Ulysses]», στο: Richard Ellmann, Charles Feidelson, (επιμ.), *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1964, σ. 679-681
- Ellmann, Richard, Charles Feidelson (επιμ.), *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1965
- Emrich, Wilhelm, «Die Bilderwelt Franz Kafkas», στο: Walter Höllerer - Hans Bender (επιμ.), *Akzente – Zeitschrift für Dichtung*, Carl Hanser Verlag, Μόναχο 1960, 172-192
- Fénelon, *Die Abenteuer des Telemach*, μτφρ. Friedrich Ruckert, Reclam, Στουτγάρδη 1984
- Finsler, Georg, *Homer in der Neuzeit. Von Dante bis Goethe. Italien, Frankreich, England, Deutschland*, Verlag von B. G. Teubner, Λειψία και Βερολίνο 1912
- Forssbohm, Paul, *Formen des Offenen: Thomas Manns "Zauberberg", die "Oxen of the Sun" – Episode in James Joyce's "Ulysses" und Julio Cortázar's "Rayuela"*, Peter Lang, Φρανκφούρτη 1988
- Foucault, Michel, «Andere Räume», στο: K. Barck (επιμ.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Reclam Verlag, Λειψία 1990
- Foulkes, A. P., «An Interpretation of Kafka's "Das Schweigen der Sirenen"», *Journal of English and Germanic Philology*, τ. LXIV, Illinois University Press, Ουρμπάνα, Ιλινόις 1965, σ. 98-104
- French, Marilyn, *The Book as World. James Joyce's Ulysses*, Harvard University Press, Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη και Λονδίνο 1976
- Frenzel, Elisabeth, *Stoff- und Motivgeschichte*, Erich Schmidt, Βερολίνο 1966
- Frenzel, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur*, Alfred Kröner Verlag, Στουτγάρδη 1981
- Frick, Werner, *Die mythische Methode. Komparatistische Studien zur*

- Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Max Niemeyer Verlag, Τυβίγγη 1998
- Frow, John, *Marxism and Literary History*, Harvard University Press, Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη 1986
- Frye, Northrop, «Mythus, Dichtung und Umsetzung», στο: Joseph Strelka, Walter Hinderer (επιμ.), *Moderne Amerikanische Literaturtheorien*, Fischer Verlag, Μόναχο 1970, σ. 369-391
- Frye, Northrop, *Ανατομία της κριτικής. Τέσσερα δοκίμια*, μτφρ. Μαριζέτα Γεωργουλέα, Gutenberg, Αθήνα 1997
- Füger, Wilhelm, *James Joyce. Epoche – Werk – Wirkung*, Beck Verlag, Μόναχο 1994
- Fuhrmann, Manfred (επιμ.), «Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts», στο: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1971, σ. 120-143
- Gabler, Hans, *Nachwort zu Penelope*, Philipp Reclam jun., Στουτγάρδη 1989
- Gelmis, Joseph, *The Film Director as Superstar*, Doubleday and Company, Νέα Υόρκη 1970
- Gilbert, Stuart, *James Joyce's Ulysses*, Faber & Faber, Λονδίνο 1952
- Giono, Jean, *Naissance de l'Odyssee*, Grasset, Παρίσι 1965
- Giraudoux, Jean, *Die Irrfahrten des Elpenor*, Propyläen, Βερολίνο, Φρανκφούρτη, Βιέννη 1960
- Goebel, Rolf Johannes, *Kafkas Mythenrezeption: Kritik und Revision*, University of Maryland Press, Αν Άρμπορ 1982
- Goebel, Rolf Johannes, *Kafkas Mythenrezeption: Kritik und Revision*, University of Maryland Press, Ann Arbor 1982
- Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke. Dramen 1776-1790*, (φιλολογική επιμέλεια Hendrik Birus, Dietrich Borchmeyer κ.ά.), 5 Dt. Klassiker-Verlag, Φρανκφούρτη 1988
- Goldmann, Stefan, «Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos», στο: Karlheinz Stierle (επιμ.), *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 21, B.R. Grüner, Άμστερνταμ 1989, σ. 43-66
- Graf, Arturo, «L' ultimo viaggio di Ulisse», στο: *Le Poesie di Arturo Graf*, Casa Editrice Giovanni Chiantore, Τορίνο 1922
- Grimm, Gunter (επιμ.), *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*, Philipp Reclam jun., Στουτγάρδη 1975
- Grivel, Charles, «Serien textueller Perzeption. Eine Skizze.», στο: W. Schmid, W.D. Stempel (επιμ.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener slavistischer Almanach* 11 (1983), σ. 53-84
- Groden, Michael, *Ulysses in Progress*, Princeton University Press, Πρίνστον, 1977
- Guinle, Françoise Isabelle, «Le bouclier d'Achille ou Jean Giraudoux et la Grèce», (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή) Αϊόβα 1968
- Guyard, Marius-François, *Συγκριτική Γραμματολογία*, μτφρ. Ζαχαρίας Σιαφλέκης, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988



- Habermas, Jürgen, *Theorie des Kommunikativen Handelns. Handlungs-Rationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, I, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1981
- Hansen-Love (επιμ.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wiener slavistischer Almanach, Sonderband 11, Βιέννη 1983
- Hardy, Barbara «Joyce and Homer: Seeing Double», στο: Martin Augustine (επιμ.), *The Artist and the Labyrinth*, Ryan Publishing, Λονδίνο 1990, σ. 169-191
- Hassan, Ihab, «The problem of influence in literary history: Notes toward a definition», στο: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, September 1955, XIV, 1, σ. 66-76
- Hauser, Arnold, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης. Νατουραλισμός, Ιμπρεσιονισμός, Κινηματογράφος*, μτφρ. Τάκης Κονδύλης, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1984
- Hayman, David, *Ulysses. The Mechanics of Meaning*, The University of Wisconsin Press, Μάντισον 1982
- Henke, Suzette, *James Joyce and the Politics of Desire*, Routledge, Λονδίνο 1990
- Hesse, Eva (επιμ.), *New Approaches to Ezra Pound*, Faber & Faber, Λονδίνο 1969
- Hesse, Eva, *Ezra Pound. Von Sinn und Wahnsinn*, Kindler, Μόναχο 1978
- Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Metzler, Στουτγάρδη 1996
- Hofmann, Heinz (επιμ.), «Odysseus: Von Homer bis zu James Joyce», στο: *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Attempto Studium generale, Τυβίγγη, 1999, σ. 27-67
- Hubig, Christoph, «Technologische Kultur» στο: *Leipziger Schriften zur Philosophie* 3, Universität Leipzig, Λειψία 1997
- Hübner, Kurt, «Der Mythos, der Logos und das spezifisch Religiöse: Drei Elemente des christlichen Glaubens», στο: Hans Heinrich Schmid (επιμ.), *Mythos und Rationalität*, Gütersloher Verl. Haus Mohn, Gütersloh 1988, σ. 27-41
- Hübner, Kurt, «Die moderne Mythos-Forschung – eine noch nicht erkannte Revolution», στο: Dieter Borchmeyer (επιμ.) *Wege des Mythos in der Moderne*, Dt. Taschenbuchverlag, Μόναχο 1987, σ. 238-259
- Hübner, Kurt, *Die Wahrheit des Mythos*, Beck, Μόναχο 1985
- Huizinga, Johan, *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo Ludens)*, μτφρ. Σ. Ροζάνης, Γ. Λυκιαρδόπουλος, Γνώση (Φιλοσοφική και Πολιτική Βιβλιοθήκη), Αθήνα 1989
- Iser, Wolfgang, «Historische Stilformen in Joyces *Ulysses*», στο: Horst Meller, Hans-Joachim Zimmermann (επιμ.), *Lebende Antike*, Erich Schmidt Verlag, σ. 433-450
- Jameson, Fredric, *Το Μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Βάρσος, Νεφέλη, Αθήνα 1999
- Jauß, Hans Robert, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία Μελετήματα*, μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Εστία, Αθήνα 1995
- Jeancolas, J.P., *Le cinéma des français*, Stock-cinéma, Παρίσι 1979
- Jetchev, Tontcho, «Der Odysseus-Mythos», *Lettre International* 3 (1988), σ. 83-87

- Joyce, James, *Οδυσσέας*, μτφρ. Σωκράτης Καψάσκης, Κέδρος, Αθήνα 1990
- Juhl, P.D. (επιμ.), *Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, Princeton University Press, Πρίνστον 1980
- Kafka, Franz, *Gesammelte Werke*, Fischer Taschenbuch Verlag, Φρανκφούρτη 1996
- Kafka, Franz, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Fischer Taschenbuch, Φρανκφούρτη 1986
- Kahl, Michael, *Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902-1910*, Φράιμπουργκ 1999
- Keeley, Edmund, «Ο Έλιοτ και η Ποίηση του Σεφέρη», *Κριτική*, 7-8 (Ιανουάριος-Απρίλιος 1960), σ. 17-32
- Keeley, Edmund, *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Στιγμή, Αθήνα 1987
- Kenner, Hugh, *Joyce's Voices*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 1978
- Kenner, Hugh, *Ulysses*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1982
- Kirchmann, Kay, *Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder*, Hitzeroth, Μάρμπουργκ 1993
- Kittler, Wolf, *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten von Franz Kafka*, Verlag Palm & Enke Erlangen, Ερλάνγκεν 1985
- Koelb, Clayton, «Kafka and the Sirens: Writing as Lethetic Reading», στο: Koelb-Noakes (επιμ.), *The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice*, Ithaca & Λονδίνο 1988, σ. 300-314
- Kohler, D., *L'aviron d'Ulysse. L'itinéraire poétique de G. Séferis*, Les Belles Lettres, Παρίσι 1985
- Korte, Walter, «Godard's Adaptation of Moravia's *Contempt*», *Literature/Film Quarterly* 2/3 (καλοκαίρι 1974), σ. 284-289
- Kremer, Detlef, «Tönende, schweigende Sirenen. Franz Kafkas Erzählung „Das Schweigen der Sirenen“», στο: Johannes Janota (επιμ.), *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik*, Niemeyer (Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991, τ. 3), Tübingen 1993
- Kreutzer, Eberhard, *Sprache und Spiel in Ulysses of James Joyce*, Studien zur englischen Literatur 2, Βόννη 1969
- Lachmann, Renate *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1990
- Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1990
- LeSage, Laurent, *Jean Giraudoux. His Life and Works*, The Pennsylvania State University Press 1959
- Lesch, Walter, «Philosophie als Odyssee. Profile und Funktionieren einer Denkfigur bei Levinas, Horkheimer/Adorno und Bloch» στο: Gothard Fuchs (επιμ.): *Lange Irrfahrt – Große Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*, Knecht, Φρανκφούρτη 1994
- Lévi-Strauss, Claude, *Άγρια Σκέψη*, μτφρ. Εύα Καλπουρτζή, Παπαζήσης, Αθήνα 1977
- Lévi-Strauss, Claude, *Θλιβεροί Τροπικοί*, μτφρ. Βούλα Λούβρου, Χατζηνικολή, Αθήνα 1979

- Lévi-Strauss, Claude, *Μύθος και Νόημα*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1986
- Litz, A. Walton, «Πορτραίτο του Καλλιτέχνη σε νεαρά ηλικία», *Νέα Εστία* 152/1750 (Νοέμβριος 2002), σ. 598-614
- Lohmann, Dieter, «Die rosenfingrige Eos bei Homer und im Ulysses von James Joyce. Ein Beitrag zur Homerrezeption im modernen Roman», στο: John Kazazis, Antonios Rengakos (επιμ.), *Euphrosyne, Studies in Ancient Epic and its Legacy in Honor of D.N. Maronitis*, Steiner, Στουτγάρδη 1999, σ. 221-244
- Loshitzky, Yosefa, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Wayne State University Press, Ντιτρόιτ 1995
- Luhmann, Niklas, «Kultur als historischer Begriff», στο N. Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik (Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft)*, τ. 4, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1995, σ. 31-54
- Lukács, Georg, *The Theory of Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of the Great Epic Literature* (μτφρ. Α. Bostock), M.I.T. Press, Cambridge 1975, σ. 41. Βλ. και την ελληνική μετάφραση Georg Lukács, *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας, Άκμων, Αθήνα χ.χ.
- Lüthi, Max, «Motiv, Zug, Thema aus der Sicht der Volkserzählung» στο: Raymond Trousson, J. Adam Bisanz (επιμ.), *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung*, Alfred Kröner Verlag, Στουτγάρδη 1980, σ. 11-24
- MacLeish, Archibald, *New & Collected Poems, 1917-1976*, Houghton Mifflin Company Boston, 1976
- Manfred Fuhrmann, (επιμ.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Μόναχο 1971
- Manfred, Frank (επιμ.), *Lange Irrfahrt – Große Heimkehr*, Knecht, Φρανκφούρτη 1994, σ. 103-122
- Menke, Bettine, «Das Schweigen der Sirenen: Die Rhetorik und das Schweigen», στο: Johannes Janota (επιμ.), *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik*, Niemeyer (Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991, τ. 3), Tübingen 1993, σ. 134-162
- Merchant, Paul, *Το Έπος*, μτφρ. Ράλλη / Χατζηδημού, Αθήνα, Ερμής (Η Γλώσσα της Κριτικής), 1983
- Mohn, Jürgen, *Mythostheorien*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1998
- Morrison, Paul, *The Poetics of Fascism. Ezra Pound, T.S. Eliot, Paul de Man*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη, Οξφόρδη 1996
- Moses, Stéphane, Franz Kafka: «The Silence of the Sirens», *The Denver Quarterly* 11/2 (1976), σ. 62-78
- Multhaupt, Uwe, *James Joyce*, Wissenschaftlich Buchgesellschaft, Ντάμστατ 1980
- Mussmann, Tony, *Jean-Luc Godard. A Critical Anthology*, Νέα Υόρκη 1968
- Nabokov, Vladimir, *Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der europäischen Literatur*, Fischer, Φρανκφούρτη 1992
- Nelson, Thomas Allen, *Stanley Kubrick*, Heyne, Μόναχο 1984
- New, Christopher, *Philosophy of Literature. An Introduction*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, 1999

- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, Carl Hanser Verlag, Μόναχο 1999
- Nipperdey, Thomas, «Der Mythos im Zeitalter der Revolution», στο: Dieter Borchmeyer (επιμ.), *Wege des Mythos in der Moderne*, Dt. Taschenbuchverlag, Μόναχο 1987, σ. 96-109
- Ostendorf, Bernhard, «Der amerikanische Myth Criticism: Überlegungen zu den Grenzen und Möglichkeiten einer literarischen Anthropologie», στο: Ahrens/ Wolff (επιμ.), *Englische und amerikanische Literaturtheorie. Studien zu einer historischen Entwicklung*, τ. 2, Carl Winter Universitätsverlag, Χαϊδελβέργη 1997, σ. 524-555
- Paech, Joachim, *Literatur und Film*, Metzler, Στουτγάρδη 1988
- Paetz, Bernhard, *Kirke und Odysseus. Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*, Βερολίνο, 1970
- Paetzold, Heinz, *Die Realität der symbolischen Formen. Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers im Kontext*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Ντάρμστατ 1994
- Parandowski, Jan «Meeting with Joyce» [πρώτη δημοσίευση στο DIAL 75, 1923], εδώ αναδημοσιευμένο στο: Willard Potts (επιμ.), *Portraits of the Artist in Exile. Recollections of James Joyce by Europeans*, University of Washington Press, Σιάτλ 1979, σ. 153-162
- Pascoli, Giovanni, *L'Ultimo Viaggio*, φιλολ. επιμ. E. Piras-Ruegg, Kölner romanistische Arbeiten 43, Γενεύη 1974
- Pasero, Nicolo', «Il testo, il rimosso, il mercato. Divagazioni sull' ideologia intertestuale», στο: N. Pasero (επιμ.), *Intertestualità: Materiali di lavoro del Centro di ricerche in scienza della letteratura*, Γένοβα 1986, σ. 67-73
- Pavel, Thomas, Bremond, Claude, «The End of an Anathema», στο: *Thematics – New Approaches*, Suny Series, The Margins of Literature, Νέα Υόρκη 1995, σ. 181-192
- Petrarca, Francesco, *Lettere varie e miscellanea*, (φιλολ. επιμέλεια Alessandro Pancheri), Πάριμα 1994
- Pfister, Manfred, Broich, Ulrich (επιμ.), *Intertextualität: Formen, Funktionen. Anglistische Fallstudien*, Niemeyer, Τυβίγγη 1985
- Politzer, Heinz (επιμ.), *Franz Kafka*, wissenschaftliche Buchgesellschaft 52, Ντάρμστατ 1973
- Politzer, Heinz, *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*, Metzler, Στουτγάρδη 1968
- Pound, Ezra, «Mr. Ezra Pound's "Cantos"», *New English Weekly*, 11 Μαΐου 1933
- Pound, Ezra, *Guide to Kulchur*, Owen, Λονδίνο, 1966
- Pound, Ezra, *Selected Poems 1909-1959*, Faber & Faber, Λονδίνο-Βοστώνη<sup>6</sup> 1990
- Pound, Ezra, *The Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, (επιμ. D. D. Paige), New Directions, Νέα Υόρκη 1971
- Pound, Ezra, *Ποιητική τέχνη*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Αστρολάβος, Αθήνα 1985
- Pound, Ezra, *Σπουδή των Κάντο I-XXX*, μτφρ. Γιώργος Βάρσος, Πατάκης, Αθήνα 1995
- Pucci, Pietro, «The Song of The Sirens», *Arethusa* 12/2 (1979), σ. 121-132

- Rahner, Hugo, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Herder Spectrum, Φράμπουργκ 1984
- Rahner, Hugo, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Müller, Σάλτσμπουργκ 1964
- Riddel, Terri, Brint, Joseph, *Ezra Pound's Epic Variations: The Cantos and Major Long Poems*, University of Maine, Ορόνο χ.χ.
- Riffaterre, Michael, «The intertextual unconscious», *Critical Inquiry* 13/2 (χειμώνας 1987), σ. 371-385
- Righter, William, *Myth and Literature*, Routledge and Paul, Λονδίνο, Βοστόνη 1975
- Rilke, Rainer Maria *Gedichte 1895 bis 1910*, επιμ. Engel Ulrich, Manfred Fülleborn τ. 1, Insel Verlag, Φρανκφούρτη-Λειψία 1996
- Roloff, Volker, Winter, Scarlet (επιμ.), *Godard intermedial*, Stauffenburg Verlag, Μόναχο 1996
- Romilly de, Jacqueline, «Ouverture du colloque», στο: S. Coyault, P. Brunel (επιμ.), *Jean Giraudoux et les mythes. Mythes anciens, mythes modernes*, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC, Clermont-Ferrand 2000, σ. 6-10
- Rosslyn, Felicity, *Alexander Pope. A Literary Life*, St. Martin's Press, Νέα Υόρκη 1990
- Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*, 5<sup>ο</sup> βιβλίο, (φιολολ. επιμέλεια: Gregor Vogt-Spira), Frommann-Holzboog, Στουτγάρδη 1998
- Schlegel, Friedrich, *Studien des klassischen Altertums*, επιμ. Ernst Behler, Paderborn-Μόναχο, Βιέννη, 1979
- Schmitz, Alexander, *Ezra Pound zur Einführung*, Junius, Αμβούργο 1998
- Schrodter, Hermann, *Die Neomythische Kehre. Aktuelle Zugänge zum Mythischen in Wissenschaft and Kunst*, Königshausen und Neumann, Βύρτσμπουργκ 1991
- Schulze, Joachim, «Marginalien zur Methodologie. Geschichte oder Systematik? Zu einem Problem der Themen- und Motivgeschichte», στο: *arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 10 (1975), σ. 76-82
- Seeßlen, Georg, Jung, Fernand, *Stanley Kubrick und seine Filme*, Arte Edition, Μάρμπουργκ 1999
- Serres, M., «Mythischer Diskurs und erfahrener Weg», στο: J. M. Benoist (επιμ.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter Leitung von Claude Lévi-Strauss*, Kleft-Cotta, Στουτγάρδη 1980, σ. 22-47
- Smith, Evans Lansing, *The Descent to the Underworld in Literature, Painting, and Film, 1895-1950. The Modernist Nekyia*, The Edwin Mellen Press, Νέα Υόρκη 2001
- Sontag, Susan, «Against Interpretation», στο David Lodge (επιμ.), *20<sup>th</sup> Century Literaty Criticism*, Longman, Λονδίνο 1972, σ. 652-660 (ελληνική μετάφραση Susan Sontag, *Ενάντια στην Ερμηνεία*, μτφρ. Σπύρος Καλογηράτος, Καθρέφτης, Αθήνα 1998)
- Spielmann, Yvonne, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, Wilhelm Fink Verlag, Ζίγκεν 1997
- Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc*

- Godard, UMI Research Press, Av Άρμπορ 1985 [έκδοση αναθεωρημένη Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1992]
- Stanford, W.B., *The Ulysses Theme*, The University of Michigan Press, Ann Arbor Paperbacks, 1968
- Stanzel, Franz, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Branmüller (Wiener Beiträge zur englischen Philologie 63), Βιέννη 1955
- Steiner, George, *Language and Silence. Essays 1958-1966*, Faber & Faber, Λονδίνο 1967
- Stierle, Karlheinz, «Die Fiktion als Vorstellung, als Werk und als Schema», στο: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (επιμ.), *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1983, σ. 173-182
- Stierle, Karlheinz, «Mythos als «Bricolage» und zwei Endstufen des Prometheusmythos», στο: Manfred Fuhrmann (επιμ.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1971, 455-472
- Stierle, Karlheinz, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, Βιέννη, Carl Hanser Verlag, 2003
- Still, Judith, Worton, Michael (επιμ.), *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester University Press, Μάντσεστερ, Νέα Υόρκη 1990
- Tedesco, Viva, *Il canto delle Sirene. Il percorso di una metafora dal mondo greco al Novecento*, Lucis motus non est in momento sed in tempore 5, Castrovillari 1994
- Tegtmeyer, Henning, «Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen. Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis», στο: Josef Klein, Ulla Fix (επιμ.), *Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Stauffenburg Verlag, Τυβίγγη 1997, σ. 49-81
- Tennyson, Alfred, *Poems and Plays*, Oxford University Press, Λονδίνο 1962
- Tillyard, E. M. W., *The English Epic and its background*, Chatto and Windus, Λονδίνο 1954
- Toffeti, Sergio, *Stanley Kubrick*, Guhl, Βερολίνο 1979
- Trousseau, Raymond «Les études de thèmes: Question de méthode», στο: R. Trousson (επιμ.), *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung*, Alfred Kröner Verlag, Στουτγάρδη 1980, σ. 2-10
- Tryphonopoulos, Demetres, *The Celestial Tradition: A Study Of Ezra Pound' s The Cantos*, Wilfrid Laurier University Press, Οντάριο 1992
- Vernant, Jean-Pierre, «Der reflektierte Mythos», στο: Claude Lévi-Strauss, Jean-Pierre Vernant (επιμ.), *Mythos ohne Illusion*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1984
- Vico, Giambattista, *La Scienza Nuova. Libro Terzo: Della scoperta del vero Omero* (φιλολογική επιμέλεια Fausto Nicolini), τ. 2 Bari 1928
- Virilio, Paul, *Fluchtgeschwindigkeit*, Hanser, Μόναχο 1993
- Volterrani, Silvia, *La seduzione di un mito: Sirene nella poesia e nell'emblematica fra cinque e seicento*, Νέα Υόρκη 1998
- Wagner, Frank, *Die Sirenen des Odysseus. Mythenversionen bei Kafka und Brecht*, Όλτενμπουργκ 2000

- Walker, Alexander, *Stanley Kubrick. Leben und Werk*, Henschel Verlag, Βιέννη 1999
- Wellek, René, Warren, Austin, *Θεωρία λογοτεχνίας*, μτφρ. Σταύρος Δεληγιώργης, Δίφρος, Αθήνα 1955
- Wetz, Franz-Joseph, *Hans Blumenberg zur Einführung*, Junius, Αμβούργο 1993
- Wiebke, Amthor, «"Der Name... kann nicht ausgesprochen werden". Rilkes Poetik der Leerstelle» στο: Hans Richard Brittnacher (επιμ.), *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den Weltinnenraum*, Βύρτσμπουργκ 2000, σ. 41-62
- Witte, Bernd, Peter Schmidt (επιμ.), *Goethe Handbuch. Prosaschriften 3*, Metzler, Στουτγάρδη 1997
- Wright, David (επιμ.), *Ironies of Ulysses*, Barnes & Noble, Δουβλίνο 1991
- Walton Litz, A., «Πορτραίτο του Καλλιτέχνη σε νεαρά ηλικία», *Νέα Εστία* (Νοέμβριος 2002), 152/1750, σ. 598-614
- Zimmermann, Christiane, *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*, Gunter Narr Verlag, Τυβίγγη 1993
- Zizek, Slavoj «Der Mensch auf dem Weg zum reinen Geist. Vorüberlegungen zum Umgang mit spirituellen Maschinen», στο: Jan Bürger, Hanna Leitgeb κ.ά. (επιμ.), *Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen* (Ιανουάριος 2001), σ. 70-75
- Ανδρεάδης, Γιάγκος, *Ο γυρισμός του Οδυσσέα και ο νόστος της ποίησης στην Πολιτεία*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986
- Αργυρίου, Αλέξανδρος, «Γιώργου Σεφέρη: Κίχλη», *Ελεύθερα Γράμματα 7* (Ιανουάριος 1948), σ. 200
- Αριστηνός, Γιώργος, «Ο Τζαίμς Τζόνς και τα όρια της νεωτερικότητας», *Νέα Εστία* 152/1750 (2002), σ. 619
- Αριστηνός, Γιώργος, «Το μεταμοντέρνο ως συμβεβηκός», στο: *Μοντέρνο – Μεταμοντέρνο* (Πρακτικά του συμποσίου), Σμίλη, Αθήνα 1988
- Βαγενάς, Νάσος, «Ο Ελπίνωρ μεταμοντέρνος», στο: *Θέματα Νεοελληνικής Φιλολογίας. Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη*, Ερμής, Αθήνα 1996, σ. 187-190
- Βαγενάς, Νάσος, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα 1990
- Βασιλικοπούλου, Αγνή, *Η Αναγέννησις των Γραμμάτων κατά τον ΙΒ' αιώνα εις το Βυζάντιον και ο Όμηρος*, Αθήνα 1971-1972
- Βελουδής, Γιώργος, *Γραμματολογία. Θεωρία λογοτεχνίας*, Αθήνα, Δωδώνη, 1994
- Γαραντούδης, Ευριπίδης, «Οι δεσμοί με τους οργισμένους ποιητές του 70», *Εφημερίδα Το Βήμα* 27.02.2000
- Για το Σεφέρη. *Τιμητικό Αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, Αθήνα 1961
- Γιατρομανωλάκης, Γιώργης, «Η γονιμότητα μιας σύνθεσης. Από την «Αιολία» στις «Σημειώσεις για μια εβδομάδα» του Γιώργου Σεφέρη», *Πολίτης* 22 (Νοέμβριος 1978), σ. 26-33
- Δημαράς, Κ.Θ., «Μια αντιπροσωπευτική φωνή των χρόνων μας», *Νέα Εστία, Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη*, 92/1087 (15.10.1972), σ. 1420-1449
- Διζικιρίκης, Γιώργος, *Λεξικό Αισθητικών και Τεχνικών Όρων του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1985

- Δρακόπουλος, Αντώνης, *Ο Σεφέρης και η κριτική. Η υποδοχή του σφαιρικού έργου (1931-1971)*, Πλέθρον, Αθήνα 2002
- Ζωγράφου-Λύρα, Γερασιμούλα, *Ο μύθος του Παλαμίδα στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, Ιωάννινα 1987
- Θεοτοκάς, Γ. και Γ. Σεφέρης, *Αλληλογραφία (1930-1966)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Ερμής, Αθήνα 1975
- Καγιαλής, Τάκης, «Σπασμένες λέξεις από ξένες γλώσσες»: Η μοντερνιστική πολυγλωσσία και ο Σεφέρης, *Ποίηση 21* (άνοιξη / καλοκαίρι 2003), σ. 47-91
- Κατσαίτης, Πέτρος, *Ιφιγένεια - Θυέστης – Κλαθμός Πελοποννήσου. Ανέκδοτα έργα*, επιμ. Εμμανουήλ Κριαράς, Collection de l' Institut Français d' Athènes 44, Αθήνα 1950
- Καψάλης, Διονύσης, «Η ποιητική της αγοράς», *Ποίηση 22* (2003), σ. 254.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Άλκη, «Η ερμηνεία των μύθων από την αρχαιότητα ως σήμερα», στο: Ι.Θ. Κακριδής (επιμ.), *Εισαγωγή στο μύθο*, τ. 1, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986, σ. 241-303
- Κωστίου, Κατερίνα (επιμ.), *Ο Γιώργος Σεφέρης ως αναγνώστης της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, University Studio Press (Νέα Ελληνική Φιλολογία 3), Θεσσαλονίκη 2002
- Μαραγκόπουλος, Άρης, «Κατά την ανάγνωση και η μετάφραση», *Νέα Εστία 152/1750* (Νοέμβριος 2002), σ. 675-684
- Μαραγκόπουλος, Άρης, *Ulysses, Οδηγός ανάγνωσης*, Κέδρος, Αθήνα 2001
- Μαρωνίτης, Δ.Ν., *Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Μελέτες και μαθήματα*, Ερμής, Αθήνα 1989
- Μαρωνίτης, Δ.Ν., *Ποιητική και πολιτική ηθική. Πρώτη Μεταπολεμική Γενιά*, Κέδρος, Αθήνα 1976
- Μαρωνίτης, Δημήτρης, *Αναζήτηση και Νόστος του Οδυσσέα. Η διαλεκτική της Οδύσσειας*, Αθήνα, Κέδρος, 1971
- Μαρωνίτης, Δημήτρης, *Ομήρου Οδύσεια-Απόλογοι. Αΐολος, Λαιστργόνες, Κίρκη*, Στιγμή, Αθήνα 1994
- Μέντη, Δώρα, «Ο Σεφέρης και η πρώτη μεταπολεμική γενιά», στο: *Εφημερίδα Το Βήμα 27.02.2000*
- Μήττα, Δήμητρα, *Απολογία για το Μύθο. Μία ιστορικοκριτική προσέγγιση*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1997
- Μοντέρνο –Μεταμοντέρνο* (Πρακτικά του συμποσίου), Σμίλη, Αθήνα 1988
- Μπένγιαμιν, Βάλτερ, *Συνομιλίες με τον Μπρεχτ*, μτφρ. Βιβή Ζωγράφου, Καθρέφτης, Αθήνα χ.χ.
- Νικολαΐδης, Παναγιώτης, «Διάλογος με τους νεκρούς. Από το Γιώργο Σεφέρη στον Τάκη Σινόπουλο», *Κονδυλοφόρος 2* (2002), σ. 1-11
- Νικολάου, Ν., *Μυθολογία Γ. Σεφέρη. Από τον Οδυσσέα στον Τεύκρο, Δαίδαλος*, Αθήνα 2000
- Νικολαρεΐζης, Δημήτρης, «Η παρουσία του Ομήρου στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη», στο Δημήτρης Δασκαλόπουλος (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Σεφέρη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1996, σ. 23-30
- Ντελόπουλος, Κυρ., *Παιδικά και νεανικά βιβλία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Σχολιασμένη και*



- εικονογραφημένη βιβλιογραφική καταγραφή. Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (Ε.Λ.Ι.Α.), Αθήνα 1995
- Παράσχος, Κλέων, «Ν. Ι. Λούβαρι: Ρίλκε (ο Αποδημητής, ο Μύστης, ο Επόπτης)», *Νέα Εστία*, 33 (1943), σ. 123-126
- Πιερής, Μιχάλης (επιμ.), *Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη (Αγία Νάπα, 14-16 Απριλίου 1988)*, Πατάκης, Αθήνα 1997
- Πιερής, Μιχάλης, *Ο ποιητής-χρονικογράφος. Μεταμορφώσεις του αφηγητή στον Νεκρόδειπνο του Τάκη Σινόπουλου*, Ερμής, Αθήνα 1988
- Πολίτη, Τζίνα, «Ο Οδυσσέας στο Πανεπιστήμιο ή η προσπάθεια να χωρέσει ένα εξάμηνο σε ένα άρθρο», *Νέα Εστία* 152/1750 (Νοέμβριος 2002), σ. 622-643
- Πολίτη, Τζίνα, *Στα όρια της γραφής*, Άγρα, Αθήνα 1999
- Ρίτσος, Γιάννης, *Ποιήματα 1963-1972*, Τόμος Γ', Κέδρος, Αθήνα 1989
- Σαββίδης, Γ. Π., *Μεταμορφώσεις του Ελπίνορα (Από τον Πάουντ στον Σινόπουλο)*, Ερμής, Αθήνα 1981
- Σαββίδης, Γ.Π., *Εδώδιμα Αποικιακά. Ελάσσονα και ανέκδοτα κείμενα και ποιητικές μεταφράσεις 1945-1995*, Ερμής, Αθήνα 2000
- Σαββίδης, Γιώργος, *Μικρά Καβαφικά Β'*, Αθήνα, Ερμής, 1987
- Σεφέρης, Γιώργος, *Αντιγραφές*, Ίκαρος, Αθήνα <sup>2</sup>1978
- Σεφέρης, Γιώργος, *Δοκίμες Β'* (1948-1971), Ερμής, Αθήνα <sup>5</sup>1984
- Σεφέρης, Γιώργος, *Δοκίμες*, τόμος Γ', Ίκαρος, Αθήνα 1992
- Σεφέρης, Γιώργος, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα <sup>20</sup>2000
- Σιαφλέκης Ζ.Ι., *Εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα 1994
- Σινόπουλος, Τάκης, *Συλλογή Ι*, Ερμής, Αθήνα 1990
- Σινόπουλος, Τάκης, *Τέσσερα μελετήματα για το Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα <sup>2</sup>1986
- Τζιόβας, Δημήτρης, «Ο υπαρξιακός ιστορισμός του ποιητή», στο: *Εφημερίδα το Βήμα*, 10.12.2000
- Τσιμπούκη, Ντόρα, «Επίγονοι του Τζαίημς Τζόυς: Ιστορίες ενός φλογερού οικογενειακού ρομάντζου», *Νέα Εστία* 152/1750 (Νοέμβριος 2002), σ. 664-674
- Φράιερ, Κίμων, *Τοπίο θανάτου. Εισαγωγή στην ποίηση του Τάκη Σινόπουλου*, μτφρ. Νάσος Βαγενάς, Θωμάς Στραβέλης, Κέδρος, Αθήνα 1978
- Φράιερ, Κίμων, *Τοπίο θανάτου. Εισαγωγή στην ποίηση του Τάκη Σινόπουλου*, μτφρ. Νάσος Βαγενάς, Θωμάς Στραβέλης, Κέδρος, Αθήνα 1978
- Χριστόπουλος, Μενέλαος, «Οι Σειρήνες», *Διαβάζω* 174 (Ειδικό αφιέρωμα στον Όμηρο, 16.09.1987), σ. 39-46

