

Παλαμάς, χ.χ., α

Κ. Παλαμάς, *Άπαντα*, τομ. Β'. Αθήνα: Μπίρης

Παλαμάς, χ.χ., β

Κ. Παλαμάς, *Θάνατος παλληκαριού και άλλα διηγήματα*. Αθήνα: Εστία

Πεντζίκης, 1978

Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, *Σημειώσεις εκατό ημερών*. Θεσσαλονίκη: Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις

Πεντζίκης, 1987

Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*. Αθήνα: Άγρα

Ρούσος, 1987

Ευάγγελος Ρούσος (εκδ. και μετάφρ.), *Ηράκλειτος, Περί Φύσεως*. Αθήνα: Παπαδήμας

Σικελιανός, 1968

Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τόμ. Ε'. Αθήνα: Ίκαρος

## ΓΙΩΡΓΟΥ ΧΕΙΜΩΝΑ, ΠΕΙΣΙΣΤΡΑΤΟΣ: ΤΟ ΜΕΤΑΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΤΗΣ ΕΦΗΒΕΙΑΣ. ΜΙΑ ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ<sup>1</sup>

### 1. Εισαγωγικά σχόλια

Στην παρούσα εργασία, θα προσπαθήσω αρχικά να εντοπίσω το είδος γραφής που συναντούμε στο μυθιστόρημα *Πεισίστρατος* του Γιώργου Χειμωνά. Στη συνέχεια θα προχωρήσω στην εξερεύνηση των τόπων και τρόπων με τους οποίους άλλα κείμενα, ή σημειοδοτικοί κώδικες, μεταθέτονται, μεταλλάσσονται και εγγράφονται στο νέο αυτόν κειμενικό περίγυρο, δηλαδή θα ασχοληθώ με τη *διακειμενικότητά* του.

Ο *Πεισίστρατος* πρωτογράφηκε το 1957, όταν δηλαδή ο Χειμωνάς ήταν ηλικίας δεκαεννέα χρονών, και εκδόθηκε τρία χρόνια αργότερα (το 1960) με λίγες μόνο προσθήκες. Ο ίδιος ο Χειμωνάς πιστεύει πως η συγγραφική του διαδρομή ξεκινάει μάλλον με το δεύτερό του βιβλίο την *Εκδρομή*, άποψη που επαναλαμβάνουν και ορισμένοι κριτικοί.<sup>2</sup> Παρ' όλα αυτά, το ίδιο το έργο του Χειμωνά στο σύνολό του αποδεικνύει ότι ο *Πεισίστρατος* αποτελεί τον πρώτο θεμέλιο λίθο μίας συστηματικής τριαντάχρονης συγγραφικής κυκλικής πορείας της οποίας το επισφράγισμα αποτελεί το τελευταίο έργο του, *Ο εχθρός του ποιητή*.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Η εργασία αυτή βασίζεται σε κεφάλαιο της διδακτορικής διατριβής μου, που εγκρίθηκε από το Πανεπιστήμιο του Σύδνεϋ κατά το 1993, με γενικό τίτλο "Η διακειμενικότητα και η δημιουργική πράξη: η περίπτωση του Γιώργου Χειμωνά".

<sup>2</sup>Βλ. για παράδειγμα: Αριστηνός, 1981: 39, Μαρωνίτης, 1986: 12, Παγανός, 1988: 257.

<sup>3</sup>Χαρακτηρίζεται η συγγραφική πορεία του Χειμωνά "συστηματική" διότι μέσα σ' αυτό το διάστημα των τριάντα χρόνων ο συγγραφέας εκδίδει, σχεδόν προγραμματικά, το σύνολο του έργου του: την περίοδο 1960–84 εκδίδει όλα τα λογοτεχνικά του έργα εκτός από τον *Εχθρό του ποιητή* που αποτελεί το τελευταίο έργο του και το εκδίδει το 1990. Στο μεταξύ διάστημα 1984–9 δημοσιεύει τα τρία θεωρητικά του κείμενα καθώς και τις τέσσερις μεταφράσεις του. Επίσης χαρακτηρίζεται "κυκλική" διότι ξεκινάει με την αγωνιώδη αλλά και "ανήμερη μανία" ενός νέου να αναδειχτεί ως συγγραφέας (σε επίπεδο μυθοπλασίας αλλά και στην πραγματική ζωή του Χειμωνά) και τελειώνει με τον διπλά συμβολικό του θάνατο, εφόσον πεθαίνει ως πλασματικός ήρωας–συγγραφέας και τερματίζει ο ίδιος ο Χειμωνάς τη

“Ο Πεισίστρατος”, θα παρατηρήσει η Άλκηστις Σουλογιάννη (1990: 91) τονίζοντας τη σημασία αυτού του πρωτολείου για το όλο έργο του Χειμωνά, σαν σύνολο, “περιέχει σε μια τρομακτική, πυρηνική πυκνότητα και με μια καταλυτική υπαινικτικότητα την πρώιμη διατύπωση του θεματικού και του ανθρωπολογικού συστήματος που έχει οριστικοποιηθεί στα μεταγενέστερα βιβλία του Γιώργου Χειμωνά, [...] και αποτελεί έτσι ένα είδος πρώτης ύλης για την ‘προγραμματική’ του λογοτεχνία”. Αλλά και ο ίδιος ο Χειμωνάς, παραδεχόμενος ότι βασικά χαρακτηριστικά της μετέπειτα γραφής του ενυπάρχουν στον Πεισίστρατο, αυτοαναφέρει κατά κάποιον τρόπο την παραπάνω άποψή του, ότι δηλαδή η συγγραφική του πορεία ξεκινά με την Εκδρομή. Παραθέτω το συγκεκριμένο απόσπασμα, αρχικά για να επιδείξω αυτή την “αντιφατικότητα” που υποβόσκει στα λόγια του Χειμωνά, αλλά κυρίως όμως γιατί μέσα σ’ αυτές τις λίγες γραμμές διαφαίνονται βασικά χαρακτηριστικά όλου του λογοτεχνικού του έργου, από άποψη θεματικής και είδους γραφής. Ένας τρίτος λόγος για την παράθεση αυτού του αποσπάσματος είναι ότι μας δίνονται σ’ αυτό στοιχεία για τη συγγραφή και το νόημα του Πεισίστρατου τα οποία συνεπιτείνουν στην “ταξινόμηση” αυτού του έργου, που επιχειρείται στη συνέχεια :

Πιστεύω πως η διαδρομή μου αρχίζει με το δεύτερο βιβλίο, την Εκδρομή, γι’ αυτό και δίσταζα να τον ξαναεκδώσω τον Πεισίστρατο. Τον κρατούσα πάντα σαν ένα νεανικό βίωμα, εξομολογημένο μ’ έναν άξεστο τρόπο. Αλλά αυτού του είδους η άξεστη γραφή θα συνεχιστεί και στα επόμενα βιβλία μου —και δίνω μιαν απόλυτα θετική έννοια σ’ αυτή την λέξη, άξεστος. Σημαίνει τον θαρραλέο, όσο και δύσκολο τρόπο, γεμάτο πέτρες και κινδύνους να χαθείς, να μιλάς για το πρόσωπο του ανθρώπου, τις αιματηρές σχέσεις του με τον άλλον και με το άλλο, για τα ανθρωποβόρα οράματα, τις “κατακόρυφες” θανάσιμες πράξεις. Πολλά από αυτά υπάρχουν ήδη στον Πεισίστρατο. Πέρα όμως από αυτά, ο Πεισίστρατος, συγκεκριμένα, είναι η ιστορία ενός εφήβου που αγωνίζεται να υπάρξει και να δικαιωθεί μέσα σ’ εκείνη την βουβή, εσπερινή Θεσσαλονίκη, με τη γνωστή της (για όσους την ζήσαμε από παιδιά) πολύτιμη αθλιότητα. Και όχι

συγγραφική του πορεία, τουλάχιστο σύμφωνα με ανακοίνωσή του σε συνέντευξη που έδωσε στην εφημερίδα *Τα Νέα*, 22.10.1990.

απλά να δικαιωθεί— αλλά να δικαιωθεί σαν μια δαιμονική ιδιοφυΐα. Το “υπερβολικό διήγημα” που, φαινομενικά, είναι όλος ο κόπος κι όλη η μανία αυτού του εφήβου, είναι ο φοβερός κόπος και η ανήμερη μανία του να γίνει ο βασιλιάς της Καρθαγένης.<sup>4</sup>

## 2. Χρονικό ενηλικίωσης

Το μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη *Eroica* (1938) χαρακτηρίζεται ως το κατεξοχήν “μυθιστόρημα της εφηβείας” της νεοελληνικής λογοτεχνίας διότι θεματικά ασχολείται με μια συγκεκριμένη χρονικά περίοδο της ζωής του ανθρώπου, την εφηβεία. Ειδικότερα, ασχολείται με τις αναζητήσεις και τις ιδεαλιστικές αντιλήψεις μιας ομάδας εφήβων για τη φιλία, τον έρωτα, το θάνατο και τον ηρωισμό, λίγο πριν ξεσπάσει ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος.<sup>5</sup> Ο Πεισίστρατος του Χειμωνά θα μπορούσε αρχικά να χαρακτηριστεί ως το χρονικό της ενηλικίωσης ενός εφήβου μέσα στην μεταπολεμική και μεταεμφυλιακή Θεσσαλονίκη.<sup>6</sup> Άμεσες μνήμες, αναφορές ή έστω και έμμεσοι υπαινιγμοί στο δράμα της Κατοχής και του Εμφυλίου Πολέμου, που υποτίθεται ότι έζησε ο έφηβος της ιστορίας στην παιδική του ηλικία, βέβαια εδώ εξοβελίζονται ή μάλλον μετουσιώνονται σε προβληματισμούς υπαρξιστικής και οντολογικής φύσης, σε φιλοδοξες διατυπώσεις “νέαν” βιο-κοσμοθεωριών και σε αγωνιάδη αναζήτηση της καλλιτεχνικής του φλέβας. Η σύγχυση, ο διχασμός, η αυτοεξερεύνηση, η μοναξιά, η φαντασιοκοπία, η ονειροπόληση και η μανία για ανάδειξη και επικράτηση είναι τα χαρακτηριστικά στοιχεία που συνιστούν την ταυτότητα αυτού του νέου· στοιχεία βέβαια που καθρεφτίζουν και την ταυτότητα της ίδιας της

<sup>4</sup>Το απόσπασμα αυτό είναι παρμένο από το οπισθόφυλλο της β΄ έκδοσης του Πεισίστρατου (Χειμωνάς, <sup>2</sup>1980). Όλες οι παραπομπές και τα αποσπάσματα που ακολουθούν προέρχονται από την έκδοση αυτή.

<sup>5</sup>Ως “μυθιστορήματα της εφηβείας” θα μπορούσαμε επίσης να χαρακτηρίσουμε το *Λεωνή* του Γιώργου Θεοδοκά (χ.χ. = 1940), αλλά και τον *Έφηβο* του Ντοστογιέβσκι (χ.χ., α = 1875), και το *A Portrait of the Artist as a Young Man* του James Joyce (1971 = 1916).

<sup>6</sup>Και ο Μουλλάς (1961: 63–5), πέρα των άλλων, χαρακτηρίζει τον Πεισίστρατο ως “ημερολόγιο της ηλικίας, χρονικό της μοναξιάς”, αλλά και “ντοκουμέντο σύγχρονου ψυχισμού”.

μεταβατικής εποχής μέσα στην οποία ζει.<sup>7</sup>

Αλλά, με το να καταργεί ο Χειμωνάς τα συγκεκριμένα χρονικά πλαίσια ή, ακριβέστερα, με το να τα μετουσιώνει σε προβληματισμούς και αντιδράσεις γενικότερης υφής και ισχύος, πετυχαίνει να χαρίζει στο κείμενό του διαχρονικές διαστάσεις που του εξασφαλίζουν το γενικότερο χαρακτηρισμό του “χρονικού της ενηλικίωσης ενός εφήβου σε οποιαδήποτε μεταβατική εποχή” ή ίσως και του “χρονικού της ενηλικίωσης ενός εφήβου με ‘δαιμονική ιδιοφυΐα’, σε οποιαδήποτε εποχή”.<sup>8</sup>

### 3. Μεταμυθιστόρημα εφηβείας: αυτοαναφορά και αυτοσυνειδησία

Από μια εντελώς διαφορετική οπτική γωνία, που βασίζεται στη μυθοπλαστική τεχνοτροπία που υιοθετεί ο Χειμωνάς, ο Πεισίστρατος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως “μεταμυθιστόρημα της εφηβείας” διότι, πέραν του ότι είναι η ιστορία ενός εφήβου “που αγωνίζεται να υπάρξει και να δικαιωθεί”, θεματοποιεί ταυτόχρονα και τη διαδικασία της γραφής του και προβάλλει με άμεσες και έμμεσες

<sup>7</sup>Η Σουλογιάννη (1990: 91), εκτός από τη σύγκριση που επιχειρεί ανάμεσα στον έφηβο του Πεισίστρατου και τον Αλέκο της *Εροϊκά* του Κοσμά Πολίτη, παρατηρεί επίσης πως “καθένα από αυτά τα βιβλία ορίζει ένα τέλος και μια αρχή εποχής”. Η ίδια παρατήρηση θα ίσχυε και για τον Λεωνή του Γιώργου Θεοτοκά.

Ο Αλαβέρας (χ.χ.: 46–7), εκθέτοντας τα χαρακτηριστικά “του κόσμου” που κληρονόμησαν οι συγγραφείς της γενιάς (όπως τη χαρακτηρίζει) του 1950–60 της Θεσσαλονίκης (συμπεριλαμβανομένου και του Χειμωνά), μεταξύ των άλλων αναφέρεται σε ένα προσχηματισμένο πνευματικό κλίμα που τους στερεί την ελευθερία του “ανεξάρτητου πετάγματος” (πρβλ. Bloom, 1973). Επίσης αναφέρεται στις “εμπειρίες μιας σκληρά δοκιμασμένης εφηβείας και μιας αιμάσουσας νεότητας, στη δεκαετία του 1940–50”, και καταλήγει στην εξής σημαντική συμπερασματική πρόταση: “Έτσι μέσα από το απτά δραματικό κατά τα άλλα, ατομικό περιστατικό, περνά η γεύση των πραγμάτων ενός κόσμου που τους κληρονομήθηκε, ανελέητος, καλίμβουλος, παρανοϊκός, με δαιμονικές τάσεις αυτοϊκανοποίησης και, φυσικά, αυτοκαταστροφής, για τον οποίο ‘εκλήθησαν’ αυτοί να φέρουν την ευθύνη της συντηρήσεως, και αναγκάζονται από βιολογική πια ανάγκη, να είναι και οι φορείς του”.

Αν και τα περί στερήσεως ανεξάρτητου πετάγματος κάθε άλλο παρά θα ίσχυαν για την περίπτωση του Χειμωνά, εν τούτοις στον Πεισίστρατο μπορούμε να πούμε πως “περνούν” πολλά από τα παραπάνω χαρακτηριστικά του κόσμου που τους κληρονομήθηκε.

<sup>8</sup>Βλ. και Σουλογιάννη, 1990: 91 και 92.

αυτοαναφορές την πλασματική του ιδιότητα. Ο έφηβος πρωταγωνιστής του έργου, ο οποίος ψάχνει, στις σχέσεις του με το “άλλο”, αλλά και ψάχνεται για να ανακαλύψει τον εαυτό του, κάνει ταυτόχρονα το πρώτο και μεγάλο του βήμα της συγγραφικής του πορείας, έχοντας μάλιστα φιλόδοξες βλέψεις: θέλει να αναδειχτεί σε σημαντικό συγγραφέα —να γίνει ο βασιλιάς της Καρθαγένης.<sup>9</sup>

Το θέμα αυτού του πρώτου έργου του, όπως φροντίζει να μας ενημερώσει εμμέσως ο συγγραφέας–αφηγητής, δεν είναι καθόλου μια ανάπλαση της πραγματικότητας ούτε βέβαια αυτό που θα ανέμενε ο διαποτισμένος από πρότυπα παραδοσιακής γραφής αναγνώστης. Αφορά μάλλον τις φαντασίες του τις οποίες και χαρακτηρίζει ως “παραπανίσιες κινήσεις”, κατ’ αναλογία του υπερβολικού, παράξενου, ασυνάρτητου και έξαλλου τρόπου με τον οποίο ένας σημαντικός ηθοποιός κλασικού θεάτρου ξαναζωντάνευε τον ρόλο του μετά το τέλος της κάθε παράστασής του (σελ. 11). Επομένως, πρόκειται περί ενός τεχνητού κατασκευάσματος, το μοντέλο του οποίου βρίσκεται όχι σε κάποια μορφή της πραγματικότητας, αλλά σε μια άλλη μορφή της τέχνης, σ’ έναν άλλο λόγο. Επιπλέον, από άμεσες αναφορές, για τις οποίες γίνεται λόγος στη συνέχεια, γίνεται φανερό ότι η συγγραφή του βιβλίου του αφηγητή είναι παράλληλη με εκείνη του έργου του Χειμωνά, και μέρος του έργου του δευτέρου θεματοποιεί την πλασματική διαδικασία του πρώτου. Έχουμε, λοιπόν, την εξής διπλή περίπτωση: α) του εφηβικού μυθιστορήματος (ενός μυθιστορήματος περί εφηβείας, γραμμένου μάλιστα από έναν έφηβο συγγραφέα) το οποίο θεματοποιεί τη διαδικασία συγγραφής ενός ανάλογου μυθιστορήματος —για τούτο και μπορούμε να μιλούμε, αναφερόμενοι στον Πεισίστρατο, για “μεταμυθιστόρημα εφηβείας”— και β) την περίπτωση του μυθιστορήματος μέσα σε μυθιστόρημα, με το ιδιαίτερο επιπροσθέτως χαρακτηριστικό ότι και τα δύο έργα φέρνουν τον ομώνυμο τίτλο “Πεισίστρατος”.

Πεισίστρατος επίσης ονομάζεται και ένας συμφοιτητής του συγγραφέα–αφηγητή, ο οποίος όμως μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελεί

<sup>9</sup>“Καρθαγένη” είναι το όνομα μεσογειακής πόλης της Ισπανίας, είναι δηλαδή η αρχαία Νέα Καρχηδόνα των Φοινίκων. Εδώ βέβαια η χρήση του ονόματος παίρνει εντελώς μυθικές διαστάσεις. Βλ. και Κωστούλας Μητροπούλου, *Η χώρα με τους ήλιους* (1958), όπου η πρωταγωνίστρια θέλει να φτάσει, μέσω της γραφής της, στη χώρα με τους ήλιους.

το “άλλο” του, ή ένα από τα προσώπια με τα οποία συναντούμε το συγγραφέα μέσα στο έργο του,<sup>10</sup> και αντιπροσωπεύει τη δαιμονική, φιλόδοξη και επιδειξιμανή πλευρά του εαυτού του, εφόσον, όπως παρατηρεί και ο Χουρμουζιάδης (1991: 56), “ήρωας του έργου του συγγραφέα ‘Χειμωνά’, με όποιο προσώπιο και αν εμφανίζεται, είναι πάντα ο εαυτός που αποτελεί το κατεξοχήν γνωστικό αντικείμενο”.<sup>11</sup> Η πλευρά αυτή του εαυτού “πεθαίνει” όταν την αρνείται ο συγγραφέας–αφηγητής.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Άλλα δύο προσώπια του συγγραφέα θα μπορούσαν να θεωρηθούν αυτά του Ιππότη Λεονάρδου και της Χάρης. Σ’ αυτά θα αναφερθώ εκτενέστερα παρακάτω.

Αυτό που εμείς σήμερα ονομάζουμε “προσώπια του συγγραφέα”, ο Freud το είχε χαρακτηρίσει ως “μερικά εγώ”: “Το ψυχολογικό μυθιστόρημα γενικά, χωρίς αμφιβολία, οφείλει την ιδιαίτερη φύση του στην κλίση του σύγχρονου συγγραφέα να διαιρεί το εγώ του, μέσω της αυτοπαρατήρησης, σε πολλά ‘μερικά εγώ’ και, κατά συνέπεια, να προσωποποιεί τα συγκρουόμενα ρεύματα της δικής του ψυχικής ζωής σε πολλούς ήρωες”. Βλ. Freud, 1982: 21.

<sup>11</sup> Τόσο η τεχνική του αναδιπλασιασμού (*dédoublment*) της ιστορίας, με τη μορφή του μυθιστορήματος για το μυθιστόρημα ή του μυθιστορήματος μέσα στο μυθιστόρημα, όσο και η τεχνική του αναδιπλασιασμού του ονόματος αποτελούν χαρακτηριστικά του νέου μυθιστορήματος (Michel Butor, *Degrés* και *La Modification*, Robert Pinget, *L’Inquisiteur*, Alain Robbe-Grillet, *Les Gammes* και *La Maison de Rendez-vous*, Claude Simon, *La Route des Flandres*). Γενικά όμως η τεχνική του αναδιπλασιασμού είναι πολύ παλαιότερη. Τη συναντούμε ακόμη και στον *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες (1606 και 1614) με τη μορφή του διχασμού ή αναδιπλασιασμού των χαρακτήρων και των επεισοδίων και στο *The Life and Opinions of Tristram Shandy* του Lawrence Sterne (1760–7), με τη μορφή της ιστορίας μέσα στην ιστορία. Επίσης στον Faulkner το *The Sound and the Fury* (1929) συναντούμε τον αναδιπλασιασμό του ονόματος. Συνήθως, με την τεχνική του αναδιπλασιασμού ή του διχασμού κάθε μορφής (προσώπων, ιστοριών, χωροχρονικών διαστάσεων) επέρχεται η διάσπαση της ενότητας και υπονοείται η πολλαπλότητα της πραγματικότητας. Επιπλέον όμως προδίδεται και η παρουσία ενός ανθρώπινου μυαλού που ρυθμίζει το υλικό του ανάλογα με τη θέλησή του. Στην προκειμένη περίπτωση ο Χειμωνάς πετυχαίνει κάτι περισσότερο. Ο αναδιπλασιασμός του ονόματος “Πεισίστρατος” οδηγεί σε μια διαδικασία ταύτισης–αποταύτισης συγγραφέα–αφηγητή, “άλλου” και αφηγομένου. Με αυτό το παιχνίδι εναλλαγής ρόλων και ιδιοτήτων ο Χειμωνάς προσδίδει οργανική λειτουργικότητα στο λόγο, ταυτόχρονα όμως εμπαιξεί τις προσδοκίες του αναγνώστη και καθιστά την αναγνωστική διαδικασία απαιτητική και κοπιώδη.

<sup>12</sup> Ο “θάνατος” ή η “απαλοιφή” αυτής της πλευράς του εαυτού του συγγραφέα–αφηγητή επέρχεται τη στιγμή που οι εφιάλτες, οι φαντασιώσεις και τα απροσδιόριστα οντολογικά του προβλήματα παίρνουν μορφή, γίνονται

Όλες οι άμεσες αυτοαναφορές αφορούν το έργο και τη συγγραφική ιδιότητα του πρωταγωνιστή ο οποίος, μέσα από την τριπλή υπόσταση του ήρωα–αφηγητή–συγγραφέα, προβαίνει σε εξομολογήσεις οντολογικής υφής, σχετικές με το συγγραφικό του έργο και τη σημασία του για τον ίδιο, όπως: “(γράφω ένα βιβλίο που μ’ αυτό θα βρω τον εαυτό μου και το λέω ‘Πεισίστρατος’)” (σελ. 9), ή “Τα γραφτά μου δεν θα τα εμπιστευθώ σε άλλον και θα τα κρατάω, θα τα χαίρομαι, θα τα εχθρεύομαι, δεν θα δώσω ποτέ στον εαυτό μου την συναίσθηση της αξίας του” (σελ. 11)· προβαίνει σε υποσχέσεις και όρκους, όπως: “[...] ο Πεισίστρατος είναι το μεγάλο μου βήμα το μεγάλο και το πρώτο. Θα τον ξαναγράψω από την αρχή και θα τον απλώσω θα τον κάνω καλλίτερο και φοβερώτερο γιατί έτσι πρέπει να γίνει γιατί αλλιώς θα πεθάνω. Θα τον αλλάξω” (σελ. 59), ή “(στ’ ορκίζομαι θα γίνω μια μέρα μεγάλος συγγραφέας και θα γράψω πολλά βιβλία που θα έχουν πολλήν ανθρωπιά και θα μιλούν για όλους μας [...] και θα γράψω κι ένα βιβλίο με όνομα πονούσε κι ύστερα πέθανε [...] και θα δεις δε ξέρω τι θα λείει όμως θα δεις)” (σελ. 63).<sup>13</sup> ακόμη και σε δηλώσεις για την αγωνία της συγγραφικής διαδικασίας, όπως: “Έχω έναν εφιάλτη και φταιίει ο Πεισίστρατος” (σελ. 9).

Γίνεται, λοιπόν, σαφές ότι ο Πεισίστρατος είναι τόσο ένα αυτοαναφορικό όσο και ένα αυτοσυνείδητο μυθιστόρημα το οποίο αντί να προσποιείται ότι αντανακλά την πραγματικότητα, στρέφει ναρκισσιστικά τον καθρέφτη προς τον εαυτό του και προβάλλει το δικό του είδωλο. Συγκεκριμένα στον Πεισίστρατο ο καθρέφτης στρέφεται προς το συγγραφικό υποκείμενο και τη συγγραφική διαδικασία η οποία αποκτά εδώ υπαρξιακή σημασία που αφορά όχι

δηλαδή το έργο του. Οπότε αυτός ο “θάνατος” μπορεί να ερμηνευτεί ως η “γένεση” της γραφής του, η ολοκλήρωση δηλαδή του βιβλίου του, αλλά και η ανασύνθεση του διχασμένου εαυτού του. Στη λακανική θεωρία, θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως το πέρας από το Φανταστικό (το χαοτικό εκείνο χώρο των εικόνων, των αισθήσεων, αλλά και του ψευδαίσθητου ναρκισσισμού που δημιουργεί ένα τραυματικό “εγώ”) στο Συμβολικό ή τη Συμβολική Τάξη (στον αποδεκτό δηλαδή χώρο της γλώσσας, της επικοινωνίας, του νόμου, αλλά και ενός πιο συγκροτημένου πλέον “εγώ”). Βλ. Lacan, 1977: ix–x και 1–7. Όπως και Χατζηβασιλείου, 1985: 22–7.

<sup>13</sup> Η γραφή του Χειμωνά αποτελεί ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα στο χώρο της ελληνικής λογοτεχνίας όπου η άκωψη για τη διάκριση μεταξύ μορφής και περιεχομένου υφίσταται τη μεγαλύτερη υπονόμευση. Για το Χειμωνά το νόημα είναι γλώσσα.

μόνο την ψυχική ισορροπία του συγγραφέα—πρωταγωνιστή αλλά και το νόημα της ίδιας του της ζωής.<sup>14</sup>

#### 4. Δομική αποδιάρθρωση

Ευθύς εξαρχής ο αναγνώστης του *Πεισίστρατου* αντιλαμβάνεται ότι έχει μπροστά του ένα έργο του οποίου η “εξωτερική” δομική διάρθρωση αποκλείει την οποιαδήποτε “ομαλή”, γραμμική αφηγηματική εξέλιξη μιας ιστορίας. Το όλο κείμενο υποδιαιρείται σε δεκαοκτώ κεφάλαια τα οποία θα μπορούσαμε κάπως γενικευτικά να υποστηρίξουμε ότι λειτουργούν σε δύο επίπεδα: α) το πραγματοκρατικό (περιλαμβάνονται σ’ αυτό τα κεφάλαια: ο δρόμος, το αμφιθέατρο, το ιατρείο, η γειτονιά, η θεία ντομνή, ο τυμπανιστής, ο δρόμος) και β) το φαντασιακό ή “υπερβολικό” (περιλαμβάνονται σ’ αυτό τα επτά κεφάλαια που φέρνουν τον τίτλο “το υπερβολικό διήγημα”). Στα πρώτα δεκατέσσερα αυτά κεφάλαια τα δύο επίπεδα, πραγματοκρατικό και φαντασιακό, παρουσιάζονται εναλλακτικά, κατά ένα κεφάλαιο· στη συνέχεια όμως συγκλίνουν για να μας δώσουν τα υπόλοιπα τέσσερα κεφάλαια (τα δύο που φέρνουν τον ομώνυμο τίτλο “χάρη”, το τρίτο “ο βασιλιάς της καρθαγένης” και το τελευταίο “φιλοσοφία”). Έχουμε επομένως, αρχικά, μια αντιστικτική δομική διάρθρωση η οποία, ως ένα σημείο, ανταποκρίνεται στη βασική διμερή θεματική του έργου, δηλαδή στην προσπάθεια ανακάλυψης, αφ’ ενός, του εαυτού του ήρωα μέσω της αυτοεξερεύνησης αλλά και της επαφής του, κατά την υπαρξιστική έννοια,<sup>15</sup> με το “άλλο” (τον “έξω κόσμο”, το χώρο των σπουδών του,

<sup>14</sup>Σχετικές μελέτες που ασχολούνται με το θέμα της αυτοσυνειδησίας και αυτοαναφορικότητας στο μυθιστόρημα είναι: Alter, 1975, Brooke-Rose, 1981, Boyd, 1983, Waugh, 1984. Για το θέμα της ναρκισσιστικής αφήγησης βλ. κυρίως Hutcheon, 1984: 7. Με βάση το διαχωρισμό της Hutcheon, σε “φανερά” και “κρυφά” ναρκισσιστικά κείμενα, ο *Πεισίστρατος* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα “φανερά ναρκισσιστικό” κείμενο.

<sup>15</sup>Γι’ αυτή την επαφή με το “άλλο” που οδηγεί στην αυτογνωσία, βλ. Σαρτρ, χ.χ.: 62–3. Επίσης Macquarie, 1973: 110. Ο αφηγητής του *Πεισίστρατου*, στα αρχικά ακόμη στάδια της αυτοεξερεύνησής του, όπου κάθε ίχνος αυτοεκτίμησης εκλείπει, την ασκήμια και την ασημαντότητα του εαυτού του θα τη συσχετίσει με τη στάση των άλλων προς αυτόν: “Είμαι άσκημος είμαι άσκημος πολύ είμαι ασημαντος δεν αξίζω πεντάρα. [...] είμαι άσκημος κι ασημαντος σαν κουράδι. Είμαι μια ασκήμια μέσα στο αμφιθέατρο που είναι γεμάτο δροσιά και φως και με πνίγει η αγανάκτηση

της εργασίας και το πιο οικείο του περιβάλλον)· και στο φιλόδοξο και “υπερβολικό” εγχείρημά του, αφ’ ετέρου, να εξυψώσει, κρυμμένος κάτω από το προσωπείο του φίλου του Πεισίστρατου, την ατομική του συνείδηση σε κοσμική, προβαίνοντας σε προσωπικά αξιώματα και θεωρίες για τη ζωή, τον εγκέφαλο, το θάνατο και την αυτοκτονία, το Θεό, την ύπαρξη και τη δημιουργία, σε σημείο μάλιστα που να φαντάζει νάρκισσος και υπερφίαλος.<sup>16</sup> Στη συνέχεια, μετά το δέκατο τέταρτο κεφάλαιο, η αντιστικτική δομική διάρθρωση μετατρέπεται σε αθροιστική, σε ένα σύνολο δηλαδή από αφηγήσεις οι οποίες διαδέχονται η μία την άλλη, χωρίς κάποια ειδική προϋπόθεση να εξασφαλίζει την οποιασδήποτε μορφής συνεκτικότητα.

Στη διάρρηξη της “εξωτερικής” συνεκτικότητας του κειμένου του *Πεισίστρατου* συμβάλλουν —πέρα από την προαναφερθείσα δομική διάρθρωσή του— και τα κενά που παρεμβάλλονται κυρίως μεταξύ των κεφαλαίων, τα εικονικά σύμβολα, όπως το “ιδεόγραμμα” (σελ. 12) και οι ευθείες διαχωριστικές γραμμές (σελ. 16 και 52), ακόμη και οι τυπογραφικές μεταλλαγές (για παράδειγμα τα πλαγιογράμματα της ιστορίας του Ιππότη Λεονάρδου, τα οποία εκ πρώτης όψεως δημιουργούν την εντύπωση παρείσακτου, “ξένου” λόγου).<sup>17</sup>

Αλλά και όταν ακόμη μεταφερθούμε από το εξωτερικό επίπεδο διάρθρωσης στην εσωτερική αφηγηματική δομή του κειμένου, παρατηρούμε επίσης ότι ελλείπει η αλληλουχία γεγονότων, η βασισμένη στη σχέση αίτιου—αιτιατού, ώστε να εξασφαλίζεται η ύπαρξη μιας συνεκτικής ιστορίας. Τα δεκαοκτώ κεφάλαια που συνιστούν τον *Πεισίστρατο* αποτελούν ανεξάρτητες ενότητες, αδέσμευτες στην πλειοψηφία τους από οποιαδήποτε λογική αφηγηματική ή και χωροχρονική διαδοχή. Θα τολμούσαμε μάλιστα να πούμε πως μπορούμε να ανταλλάξουμε τη θέση ορισμένων από αυτές τις ενότητες μέσα στο κείμενο, χωρίς να επηρεάζεται η γενική αφηγηματική “συνοχή” του κειμένου. Δεδομένης μιας τέτοιας

—κανείς δεν με προσέχει κανένας δεν με λογαριάζει ξεχνάν να με χαιρετήσουν στο δρόμο αυτό πια δεν το ανέχομαι: ρίχνουν μια ματιά αφηρημένη επάνω μου αποφεύγουν την δική μου ματιά και δεν με χαιρετάν. Με πληγώνουν” (σελ. 13).

<sup>16</sup>Βλ. και Χουρμουζιάδης, 1991: 56–7.

<sup>17</sup>Για τη σχέση εικονικής χωροθέτησης του κειμένου, δομικής διάρθρωσης και αφηγηματικής συνοχής θα γίνει λόγος στη συνέχεια. Επίσης, βλ. McHale, 1987: 179–96 και Malmgren, 1985: 159–95.

κατάστασης, έχουμε το δικαίωμα να μιλούμε για ασυνεχή επεισοδιακή δομική διάρθρωση ή για δομική αποδιάρθρωση, η οποία εξάλλου αντανακλά, ως ένα τουλάχιστο σημείο, και τον συγχυσμένο ψυχικό κόσμο του αφηγητή-συγγραφέα-εφήβου.

### 5. Ετερογενής γραφή — πολύτυπο μοντάζ

Το είδος γραφής που παρατηρούμε στον *Πεισίστρατο* διακρίνεται για την πολυτυπία και την ετερογένειά του. Η ετερογένεια ενός κειμένου επιτυγχάνεται με ποικίλους τρόπους: με την ανάμιξη των ειδών (π.χ. λογοτεχνικών ειδών, όπως ανάμιξη πεζογραφίας με ποίηση, ή των ειδών γραφής, όπως ρεαλιστικής με ονειρική ή και φανταστική γραφή), με την ανάμιξη σημειοδοτικών κωδικών (π.χ. λεκτικού κώδικα και εικονικού), με τη χρήση ποικίλων ιδιωμάτων και υφών (π.χ. επιστημονικού, λαϊκού, παραμυθιακού), με τη συνύφανση στην αφήγηση ερμηνευτικών σχολίων αλλά και με τη μορφή υποσημειώσεων ή και ξεχωριστής ενότητας “Σημειώσεων” στο τέλος του κειμένου,<sup>18</sup> με τη διακευμενικότητα (η οποία βέβαια, με την ευρεία της σημασία, μπορεί να πάρει οποιαδήποτε από τις παραπάνω μορφές) και, στην ακραία περίπτωση, με την απλή συνάθροιση άσχετων κειμενικών αποσπασμάτων τα οποία ανήκουν σε ποικίλους χώρους, ώστε να σχηματίζουν το λεγόμενο κολλάζ.<sup>19</sup>

Αρχικά, όσον αφορά τον *Πεισίστρατο*, γίνεται φανερό ότι σε καθένα από τα δύο επίπεδα λειτουργίας που διέκρινα —το πραγματοκρατικό και το φανταστικό ή υπερβολικό— το είδος γραφής διαφέρει:

α) Στο πραγματοκρατικό έχουμε κυρίως μια συνύφανση ρεαλιστικής, ονειρικής και φανταστικής μαζί γραφής. Είναι μια αφήγηση που καθρεφτίζει τη σύγχυση, το διχασμό, τη μοναξιά αλλά

<sup>18</sup>Σ’ αυτές τις περιπτώσεις υπάρχει έντονη η αυτοσυνειδησία της γραφής. Ο συγγραφέας “προλαβαίνει” τον μελλοντικό κριτικό του (όπως για παράδειγμα ο Vladimir Nabokov στο *Pale fire*) ή και εμπαιξίζει τις προσδοκίες του αναγνώστη (όπως ο Εμμανουήλ Ροΐδης στην *Πάπισσα Ιωάννα*). Πρβλ. Κακαβούλια, 1985, και κυρίως 295.

<sup>19</sup>Στην περίπτωση του κολλάζ έχουμε απλώς αντιπαράθεση ανόμοιων στοιχείων, χωρίς να αποτελούν κάποια ενότητα, σε αντίθεση με το μοντάζ, όπου ετερογενή στοιχεία συναθροίζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να πετυχαίνεται κάποια συνοχή και ενότητα μέσα στην ποικιλία. Βλ. Sherzer, 1986: 37–8.

και την ασφύξια που νιώθει ο νέος μπροστά στην αντιμετώπιση μιας αποπροσανατολιστικής πραγματικότητας.<sup>20</sup> Η κοινωνικοποίησή του —η ένταξή του στις κοινωνικές δομές και η γνωριμία-επαφή του “άλλου”— διακόπτεται από τα όνειρα, τους ονειρικούς συνειρμούς και τις φαντασιώσεις του, που εν είδει αντισταθμιστικών μηχανισμών εξισορροπούν την πίεση και τους περιορισμούς που υφίσταται από τον περίγυρό του.<sup>21</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του είδους ανάμικτης γραφής αποτελεί το πρώτο κεφάλαιο που τιτλοφορείται “ο δρόμος”: η πρώτη εντύπωση που γεννάται στον αναγνώστη είναι μια εικόνα κυκλικότητας, πολυπλοκότητας και συγχάνευσης αντιθέσεων. Η στιγμιαία αρχικά αίσθηση ρεαλιστικής περιγραφής ενός δρόμου μετατρέπεται αμέσως σε μια διαδοχή συνειρμικών παραστάσεων, για να συνεχιστεί με την αφήγηση ενός ονείρου και τέλος να καταλήξει με το είδος περίπου γραφής που ξεκίνησε.

Η σύνδεση των εκ πρώτης όψεως ασύνδετων παραστάσεων επέρχεται κυρίως βάσει των νόμων της αντίθεσης, της τοπικής συνύπαρξης, της αναλογίας ακόμη και του συμβολισμού, της μεταφοράς ή και της αμφισημίας μιας λέξης, παρά αυτών της λογικής συνέπειας (αιτίου-αιτιατού), της ομοιότητας ή της χρονικής αλληλουχίας.<sup>22</sup> Έτσι, για παράδειγμα, το αποτύπωμα του καραγκιόζικου πρίαπου, στον απέναντι τοίχο, με τη γαϊδουρινή φύση, ακολουθείται από την περιγραφή απότομων φυσικών μεταβολών. Έχουμε δηλαδή μια αντίθεση ακινησίας-κίνησης, τεχνητού-

<sup>20</sup>Ο Bakhtin, παρουσιάζοντας διάφορες παθολογικές καταστάσεις της ψυχής, όπως την τρέλα, τις διχασμένες προσωπικότητες, τις ονειροπολήσεις, τα όνειρα και τον θάνατο, ως χαρακτηριστικά της Μενίπειακής γραφής, είχε παρατηρήσει ότι αυτά τα στοιχεία έχουν περισσότερο δομική παρά θεματική σημασία για το κείμενο. Αποτελούν και ένα είδος έρευνας πάνω στις δυνατότητες της ίδιας της γλώσσας και της γραφής. Πρβλ. Kristeva, 1980: 83.

<sup>21</sup>Σύμφωνα με τον Freud (1982), “οι ανικανοποίητες επιθυμίες είναι οι υποκινητές των φαντασιώσεων, κάθε φαντασίωση είναι η πραγματοποίηση μιας επιθυμίας”. Επίσης ο ίδιος υποστηρίζει ότι η φαντασίωση, τα όνειρα και τα νευρωτικά συμπτώματα συγγενεύουν, για το λόγο ότι όλα τους είναι σχηματισμοί υποκατάστατης ικανοποίησης. Πρβλ. Baudry, 1990: 87 και 74 αντίστοιχα.

<sup>22</sup>Η Hutcheon (1984: 119) διακρίνει αυτή την τακτική “ενότητας της διηγητικής πληθυντικότητας” ως χαρακτηριστικό του πιο όψιμου *prouveau roman*, σε αντίθεση με το πρώιμο που απέβλεπε αποκλειστικά στη διηγητική διάσπαση.

φυσικού, αλλά και παιχνίδι με βάση την αμφισημία της λέξης “φύση”.<sup>23</sup> Το απότομο, το απροσδόκητο και ξαφνικό που παρατηρείται στις μεταβολές του φυσικού / εξωτερικού κόσμου, αναλογεί στο είδος των αλλαγών που επέρχονται στον εσωτερικό κόσμο του αφηγητή· αλλά και οι δύο αυτές ανάλογες καταστάσεις έρχονται σε αντίθεση με ένα συγκεκριμένο περιστατικό, τη βαθμιαία αύξηση του θορύβου της καρότσας που εμφανίζεται στο δρόμο. Τη βραχνή φωνή του ανθρωπάκου που σπρώχνει την καρότσα τη διαδέχεται η τσιριχτή φωνή της γυναίκας-σκιάχτρου· και τέλος, την περιγραφή της αλλοπρόσαλλης αυτής εξωτερικής πραγματικότητας, που μόνο σύγχυση και περιορισμούς μπορεί να προκαλεί στην ανήσυχη ψυχή ενός εφήβου, την ακολουθεί η αφήγηση ενός ονείρου που δεν μπορεί παρά να φέρνει στην επιφάνεια τις ανικανοποίητες επιθυμίες του και τον πληγωμένο εσώτερο εαυτό του:

[...] Στεκόμουν με ανοιχτά χέρια κι εκείνοι μάκραιναν και τους είπα θάρθω μαζί σας. Με κοίταζαν με άδειο χαμόγελο και προχωρούσαν κι εγώ στεκόμουν κι έβλεπα να με προσπερνάν και να μακραίνουν. Δεν μπορούσα να κάνω βήμα ήμουν σαν φυτό που πάλευε να ξεκολλήσει τις ρίζες του από το χώμα κι ήθελα να τους πάρω από πίσω. Στεκόμουν κι εκείνοι φεύγαν δεν έλεγαν έλα χαμογελούσαν. Έμεινα από τότε μονάχος κι έπαυα να κλαίω η αγάπη στέρεψε κι έπαυε να τρέχει. (σελ. 8)<sup>24</sup>

Βέβαια, όπως γνωρίζουμε, το όνειρο δεν είναι κατ’ ουσίαν λόγο απλώς το αντίθετο της πραγματικότητας. Σύμφωνα με τη θεωρία του Freud για την εξήγηση των ονείρων, το όνειρο προϋποθέτει τις δύο βασικές διαδικασίες της *μετάθεσης* (*Verschiebung, displacement*) και της *συμπύκνωσης* (*Verdichtung, condensation*), πράγμα που συμβαίνει εδώ, όπως γίνεται φανερό από το παραπάνω απόσπασμα.<sup>25</sup>

<sup>23</sup>Ο Πρίαπος μπορεί να θεωρηθεί και ως μια προκαταρκτική ένδειξη, ή το “συμβεβλημένο” περιεχόμενο της καρότσας με τα πορτοκάλια που εμφανίζεται στη συνέχεια της αφήγησης.

<sup>24</sup>Η παράσταση του “καρφωμένου” και ανήμπορου εαυτού που αγωνίζεται να ελευθερωθεί για να ικανοποιήσει την επιθυμία του, και που εδώ παρομοιάζεται με το φυτό που παλεύει να ξεκολλήσει τις ρίζες του από το χώμα, επανέρχεται και σε μετέπειτα έργα του Χειμωνά, όπως για παράδειγμα στο *Γάμο* (σελ. 9), όπου παρουσιάζεται ως τετράγωνη σιδερένια σημαία που δεν μπορεί να κυματίζει.

<sup>25</sup>Η Kristeva (1974: 57–61) χρησιμοποιεί τις δύο αυτές διαδικασίες, της

β) Αντίθετα από το πραγματοκρατικό επίπεδο, στο φανταστικό ή “υπερβολικό” έχουμε ως επί το πλείστον περιπτώσεις παρωδίας λόγων από άλλες αφηγηματικές παραδόσεις όπως την φιλοσοφία, την επιστήμη, τις λαϊκές αφηγήσεις. Περιπτώσεις παρωδίας λόγων, από το χώρο της λαϊκής παράδοσης και της λογοτεχνίας, συναντούμε επίσης και στο τελευταίο μέρος του βιβλίου όπου, όπως είπαμε, τα δύο επίπεδα συγκλίνουν. Σ’ αυτές τις περιπτώσεις ο συγγραφέας-αφηγητής-έφηβος συνομιλεί με την προ αυτού εκφραστική παράδοση· εκμεταλλεύεται την εκφραστική της δυνατότητα για να μεταθέσει σ’ ένα καινούργιο επίπεδο λόγου (*discourse*) την αναπαράσταση της αναπαράστασης του απόμακρου εκείνου “πραγματικού”.<sup>26</sup>

Η παρωδία, μία πολύχρηστη, από την αρχαιότητα,<sup>27</sup> τεχνική της εκφραστικής δυνατότητας του ανθρώπου, εννοούνταν αρχικά ως η “κωμική απομίμηση ενός ποιήματος”. γρήγορα όμως τα εννοιολογικά της όρια επεκτάθηκαν και επιφορτίστηκαν με αρνητικές συνδηλώσεις για να ορισθεί ως η “σκαπτική διαστροφή και γελοιοποίηση κάθε λογοτεχνικού έργου”.<sup>28</sup> Παρ’ όλα αυτά ο ρόλος της φαίνεται να καθορίζεται από τα ευρύτερα ιδεολογικά ρεύματα και τις απόψεις που επικρατούν για τις σχέσεις παρόντος-παρελθόντος. Σε τούτο, μάλλον, συναινεί και η πολυσημία του προθέματος παρά του όρου παρωδία, που προσκαλεί για περισσότερους από έναν ορισμούς αυτού του όρου.<sup>29</sup> Έτσι, ενώ στο μοντερνισμό παίρνει τη μορφή ειρωνικής ρήξης

*μετάθεσης* και της *συμπύκνωσης* για να ορίσει τη διακεμενικότητα. Σ’ αυτές προσθέτει και μία τρίτη, την *μετατόπιση* (*transposition*), που την ορίζει ως το πέραςμα από το ένα σύστημα σημείων στο άλλο. Επίσης, η δομική γλωσσολογία και η ψυχανάλυση εκμεταλλεύτηκαν τις διαδικασίες της *μετάθεσης* και της *συμπύκνωσης* και τις παρουσίασαν μέσα από τις έννοιες της *μετωνυμίας* και της *μεταφοράς*. Βλ. σχετικά, Jakobson, 1956 και Lodge, 1977.

<sup>26</sup>Ο ίδιος ο Χειμωνάς (1988: 193) ερμήνευσε τη χρήση της εκφραστικής παράδοσης ως πράξη αμοιβαίας συμπαράστασης και αλληλεγγύης μεταξύ του προγόνου και του επιγόνου δημιουργού.

<sup>27</sup>Για παράδειγμα, ο Αριστοφάνης συχνά στις κωμωδίες του παρωδεί στίχους του Ομήρου, αλλά και των συγχρόνων του δραματουργών.

<sup>28</sup>Βλ. Μαρκαντωνάτος και Σακελλαριάδης, χ.χ.: 387 και Fowler, 1973: 137–8. Κυρίως, όμως, βλ. το κεφάλαιο της Hutcheon (1985: 30–49), όπου και γίνεται μια επισκόπηση των πολύ πιο πρόσφατων ορισμών της παρωδίας.

<sup>29</sup>Η Hutcheon (1985: 32), καταφεύγοντας στην ετυμολογία του όρου παρωδία, παρατηρεί ότι ενώ το πρόθεμα “παρά” έχει διπλή σημασία, συνήθως λαμβάνονταν υπόψη μόνο η μία σημασία του, του “ενάντια” και του

με το παρελθόν, στο μεταμοντερνισμό ερμηνεύεται ως τρόπος ανάπλασης και ενσωμάτωσης, δηλαδή διαφυλάξης, αλλά ταυτόχρονα και αμφισβήτησης του παρελθόντος.<sup>30</sup> Αποτελεί δηλαδή και η παρωδία μια από τις παραδοξότητες του μεταμοντέρνου. Η Linda Hutcheon (1988: 126) λέει σχετικά:

Η παρωδία δεν είναι καταστροφή του παρελθόντος· στην πραγματικότητα, η παρωδία διαφυλάσσει το παρελθόν και, ταυτόχρονα, το θέτει υπό αμφισβήτηση. Και αυτό είναι, και πάλι, το μεταμοντέρνο παράδοξο.<sup>31</sup>

Το μυθιστορηματικό είδος από την αφετηρία του, με τον *Don Quixote*, υιοθετεί την παρωδία ως μία από τις βασικότερες τεχνικές του. “Φαίνεται”, παρατηρεί ο John Barth (1984: 205), “πως ήταν καθορισμένο να ξεκινήσει με την αυτο-υπερβατική παρωδία και συχνά επιστρέφει σ’ αυτόν τον τρόπο για την ανανέωσή του”.<sup>32</sup> Διαιωνίζεται με τις αυτομεταλλαγές του και επανακατασκευάζεται μέσα από τον ίδιο του τον εαυτό, ενώ ταυτόχρονα προβαίνει σε καινοτομίες ανακαλύπτοντας ανεκμετάλλευτες μέχρι τότε εκφραστικές δυνατότητες και τεχνικές.

Στον *Πεισίστρατο*, όπως γίνεται φανερό και στη συνέχεια, η

“αντίθετα”. Σ’ αυτό ίσως οφείλεται και το ότι ο όρος παρωδία σήμαινε αντιπαράθεση δύο κειμένων με σκοπό τη γελοιοποίηση. Όταν όμως ληφθεί υπόψη και η δεύτερη σημασία του προθέματος “παρά”, του “δίπλα” και “κοντά”, τότε προτείνεται η σημασία της στενής σχέσης και όχι της αντίθεσης. Έτσι, καταλήγει, “Δεν υπάρχει τίποτε στην παρωδία που να καθιστά αναγκαίο το συνυπολογισμό (the inclusion) της έννοιας του γελοίου, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με το αστείο ή το *burla* (σοβαροφανή παρωδία) της διακωμώδησης. Τότε η παρωδία, στην ειρωνική της ‘μετα-συγκειμενοποίηση’ (‘trans-contextualization’) και αντιστροφή, είναι επανάληψη με διαφορά” (μετάφρ. δική μου· όλες οι μεταφράσεις που ακολουθούν είναι δικές μου εκτός από τις περιπτώσεις που γίνεται διαφορετική δήλωση: βλ. τη βιβλιογραφία στο τέλος του άρθρου). Εδώ βέβαια θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς ότι, εφόσον στη διαδικασία της “μετα-συγκειμενοποίησης” και αντιστροφής ενυπάρχει το χαρακτηριστικό της ειρωνείας, τότε η παρωδία, εκτός από επανάληψη με διαφορά, είναι και κάποιος μορφής αμφισβήτηση, που οπωσδήποτε δεν εξισώνεται υποχρεωτικά με το γελοίο. Τούτο, όπως θα δούμε στη συνέχεια, το παραδέχεται και η ίδια η Hutcheon.

<sup>30</sup>Βλ. Jusdanis, 1987: 73.

<sup>31</sup>Επίσης, Hutcheon, 1991: 29–32, απ’ όπου και το συγκεκριμένο απόσπασμα που παραθέτουμε.

<sup>32</sup>Βλ. και Matthews, 1989: 35–57, συγκεκριμένα 37.

παρωδία παίζει βασικό ρόλο. Ο Χειμωνάς εδώ, υιοθετώντας την ιδέα της κοινής διαλογικής “περιουσίας”, προβαίνει σε δεξιότητες επικλήσεις παλαιότερων αφηγηματικών λόγων, που ανήκουν σε ένα ευρύτατο φάσμα της λεκτικής του παράδοσης. Τους λόγους αυτούς τους οικειοποιείται και μας παρέχει μια γραφή η οποία δεν διεκδικεί καθόλου το χαρακτηριστικό της μοναδικότητας ή της πρωτοτυπίας. Αντίθετα, μάλιστα, προβάλλει με κάθε μέσο την ετερογενή προέλευσή της και επιδεικνύει τις προϋποθέσεις της “κατασκευής” της: αποσπάσματα, ίχνη, ή και “σπαράγματα”, προϋπαρχόντων λόγων μεταθέτονται και ενσωματώνονται στο έργο—είτε αμετάβλητα, οπότε και η πηγή προέλευσής τους είναι αναγνωρίσιμη, είτε μεταλλαγμένα, είτε και επινοημένα· αλλά και σ’ αυτή ακόμα την περίπτωση είναι βασισμένα στο ύφος και τα γενικά χαρακτηριστικά συγκεκριμένων λόγων του παρελθόντος (π.χ. το “καβαφικό” ποίημα ή η ιστορία του Ιππότη Λεονάρδου, αλλά και ο ψευδο-επιστημονικός και ο ψευδο-φιλοσοφικός λόγος των υπερβολικών διηγημάτων του). Επομένως, όλοι αυτοί οι ετερότυποι λόγοι δεν μεταπλάθονται και εμβολιάζονται στο έργο με τρόπο ώστε να μας δώσουν μια ομοιόμορφη πρόζα, αλλά συναθροίζονται διατηρώντας εξ ολοκλήρου, σε μικρότερο ή και ελάχιστο βαθμό, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και καταλήγουν να δημιουργούν ένα πολύτυπο και πολυσύνθετο μοντάζ χωρίς να ταξινομούνται με τέτοιο τρόπο ώστε οι μεν να απολαμβάνουν κάποια ιεραρχική αναγνώριση έναντι των υπολοίπων. Αντιθέτως μάλιστα, ο λαϊκός λόγος παρατάσσεται δίπλα στον επιστημονικό, τον “καλλιεργημένο” ή “αισθητικοποιημένο” έτσι ώστε, αντί να αμφισβητείται η αξία του πρώτου, να υπονομεύεται η άποψη περί ανώτερων και κατώτερων λόγων, περί υψηλής και μαζικής τέχνης. Σ’ εκείνες μάλιστα τις περιπτώσεις που ο “επιστημονικός” ή “φιλοσοφικός” λόγος πάει να επιδειχτεί ή να επιβληθεί, αμέσως ξεγυμνώνεται και γελοιοποιείται, όπως συμβαίνει στην περίπτωση όπου ο Πεισίστρατος πειραματιζόμενος, προσπαθεί να αποκαλύψει στον αφηγητή το νόημα της ζωής και τη σχέση της με την ύλη, ενώ ο αφηγητής, ανεντυπωσιάστος από το επιδεικτικό “κήρυγμα” του Πεισίστρατου και με μια στάση που δεν είναι καθόλου αφελής—εφόσον είναι προγραμματισμένη και αποβλέπει στη μείωση και υπονόμηση του λόγου του Πεισίστρατου—του ζητάει να ανοίξει το παράθυρο, γιατί βρωμάει από τις αναθυμιάσεις του πειράματος:



[...] Ζωή είναι κάτι πλατύτερο κι αοριστότερο από αυτό που νομίζουμε, είναι η ίδια η ύλη που αυτή η ύλη.  
— Βρωμάει. Άνοιξε το παράθυρο. (σελ. 22)

Ή ακόμη στην περίπτωση όπου ο αφηγητής αγανακτισμένος προβαίνει σε άμεση κριτική του είδους λόγου που χρησιμοποιεί ο Πεισίστρατος ο οποίος, με τις μεγαλόστομες υπαρξιστικές δηλώσεις του περί αυτοκτονίας, σαν άλλος Ντοστογιεβσκικός Κιρίλωφ,<sup>33</sup> ζητάει να εξισωθεί με την ανώτερη εκείνη Δύναμη που ανεξέλεγκτη ορίζει την αρχή της ζωής του ανθρώπου. Για τον αφηγητή όμως, οι “μεγάλες” και εντυπωσιακές κουβέντες δεν ισοδυναμούν υποχρεωτικά με τις μεγάλες ιδέες:

— Είσαι ένα αστείο πράγμα, Πεισίστρατε. Έχεις μερικές βαρύγδουπες λέξεις και τις βροντάς κάθε τόσο, τι υλισμός της πεντάρας, κι εσύ πιστεύεις πως στρώνεις βαθυστόχαστες σκέψεις, περιμένεις κάθε σου έκφραση και κίνηση να προξενήσει συνταρακτική εντύπωση, να μας γεμίσει ερωτηματικά για τον λαβυρινθιακό σου χαρακτήρα, φαντάζεσαι πως περπατάς με υπόκρουση βαγκνερική. (σελ. 34)

**6. Διακειμενικές προϋποθέσεις / προκειμενικά στοιχεία**  
Ο Laurent Jenny (1982: 40), στην προσπάθειά του να οριοθετήσει την έννοια της διακειμενικότητας, πρότεινε τη διάκριση του υπαινιγμού και της ανάμνησης —τα οποία και χαρακτήρισε ως “αδύνατους” (weak) τύπους διακειμενικότητας— από εκείνα τα αφηγηματικά δάνεια που τα συναντούμε στο κείμενο με οποιαδήποτε μορφή αναφορικών ή και παραθεματικών δομών, και που τα θεωρεί ως τον “κανονικό” τύπο διακειμενικότητας. Συγκεκριμένα πρότεινε:

να μιλάμε για διακειμενικότητα μόνο όταν παρευρίσκονται στο κείμενο στοιχεία τα οποία επιδεικνύουν μια δομή προδημιουργηθείσα του κειμένου, βέβαια πάνω από το επίπεδο του λεξήματος, αλλά [και] ανεξάρτητα από το επίπεδο αυτής της δομής. [...] Διακρίνουμε αυτό το φαινόμενο από την παρουσία στο κείμενο ενός απλού υπαινιγμού ή μιας

<sup>33</sup>Το θέμα της “ανώτερης” ή “λογικής αυτοκτονίας”, που θα εξασφαλίσει στον άνθρωπο την εξίσωσή του με το Θεό, απασχολεί τον Ντοστογιεβσκι και στο *Ημερολόγιο ενός συγγραφέα*, όπως και τον Albert Camus στο *Μύθο του Σίσυφου* (1973: 123–31).

ανάμνησης [...]

τα οποία, όμως, στη συνέχεια χαρακτήρισε ως “αδύνατους” τύπους διακειμενικότητας.

Χωρίς βέβαια να παραβλέπεται η αυθαιρεσία που διακρίνει έναν τέτοιου είδους διαχωρισμό, θα μπορούσαμε, με αφορμή αυτόν ακριβώς το διαχωρισμό, να πούμε ότι η παραδία αποτελεί έναν από τους πιο “ισχυρούς” τύπους διακειμενικότητας (Matthews, 1989: 38). Μάλιστα, η σχέση μεταξύ παραδίας και διακειμενικότητας μας δίνεται από την εξής συνοπτική, αλλά και άκρως διευκρινιστική, πρόταση του Jenny (1982: 38): “[...] ενώ η παραδία είναι πάντοτε διακειμενική, η διακειμενικότητα δεν υποβιβάζεται στα όρια της παραδίας”.

Στον *Πεισίστρατο*, πέρα από τους “ισχυρούς”, παραδιακούς τύπους διακειμενικότητας, τους οποίους, όπως αναφέρθηκε, συναντούμε με τη μορφή του ψευδο-επιστημονικού / φιλοσοφικού λόγου (“υπερβολικό διήγημα”, σελ. 21–23), ψευδο-επιστημονικού (“υπερβολικό διήγημα”, σελ. 28–30), ψευδο-φιλοσοφικού (“υπερβολικό διήγημα”, σελ. 32–34), ψευδο-λαϊκού (ιστορία του Ιπότη Λεονάρδου, σελ. 38–44), ψευδο-παραμυθιακού (παραμύθι της Σταχτοπούτας, σελ. 54), αλλά ακόμη και ψευδο-λογοτεχνικού λόγου (“καβαφικό ποίημα”, σελ. 56), διακρίνουμε και μια πληθώρα “αδύνατων” τύπων διακειμενικότητας με τη μορφή της αναφοράς, του υπαινιγμού και κυρίως με τη μορφή του συμβόλου. Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε πως στα διακειμενικά στρώματα λόγων που υφέρπουν στον *Πεισίστρατο* υπάρχουν ένας πολύ έντονος συμβολισμός και αλληγορικότητα, με αποτέλεσμα το αφήγημα αυτό να μην έχει την αυτάρκεια των μεταγενέστερων λογοτεχνικών κειμένων του Χειμώνα.

Τα σύμβολα, οι αναφορές και οι υπαινιγμοί που διαρρέουν και μορφοποιούν το σώμα του *Πεισίστρατου* ανήκουν σε ένα ευρύτατο φάσμα της πολιτιστικής και πολιτισμικής κληρονομιάς του συγγραφέα. Μπορούμε ενδεικτικά να τα διακρίνουμε σε:

α) **ιστορικά και θρησκευτικά σύμβολα**: ο Πεισίστρατος, ο πανάρχαιος κούρος (σελ. 10), ο Ιπποκράτης (σελ. 19), ο ευμολπίδης (σελ. 19), ο Σεβαστιανός (σελ. 24), ο μεγαλέξαντρος (σελ. 25), η Πόλη (σελ. 25), ο Χριστούλης (σελ. 27), η συνέδημος (σελ. 31 και 32), η εικοσπέντε του Μάρτη (σελ. 35), οι πέντε κρίθινοι άρτοι (σελ. 41),

αρχαίο βιβλίο επιγραφόμενον περί θεοπλαστικής (σελ. 43).

β) *μυθολογικά και καλλιτεχνικά σύμβολα*: ο काराकिόζικος πρίαπος (σελ. 7), το κακό άριελ (σελ. 10), ο Σαίξπηρ και ο Ρακίνας (σελ. 11), η Μαργαρίτα (σελ. 24, 26, 27), ο Ζορρό (σελ. 27), η Σφίγγα (σελ. 34), η βαγκνερική μουσική (σελ. 34), ο εκατόγχειρας (σελ. 36), ο Ιπότης Λεονάρντος (σελ. 38), η Ηλέκτρα (σελ. 51), η Σταχτοπούτα (σελ. 53–4), η αλεξανδρινή ποίηση (σελ. 56), ο θηλυκός Παν (σελ. 57), ο βασιλιάς της καρθαγένης (σελ. 57), ο αετός των θαλασσών (σελ. 61–2).

γ) *φιλοσοφικά και ψυχαναλυτικά σύμβολα*: “ο συμπαντικός νόμος της αρμονίας” (σελ. 12), “Εδιζησάμην εμεαυτόν” (σελ. 16), το Εμπεδόκλειο σχήμα (σελ. 30), η Φροντίδα (σελ. 44), ο Πυθαγόρας / ο σοφός απ’ τον Ακράγαντα (σελ. 45), ο Ντιλτάι (σελ. 56).

Όλες αυτές οι αναφορές και τα σύμβολα, που προϋπάρχουν σε άλλα βιβλία ή είναι καταχωρημένα στο αρχείο της “συλλογικής μνήμης”, αποτελούν, μαζί με τα κάθε μορφής αφηγηματικά δάνεια, τις *διακειμενικές προϋποθέσεις* ή τα *προκειμενικά στοιχεία*, τα οποία, μετά τη μετάθεση και (επανα-)συγκειμενοποίησή τους (re-contextualization) στο νέο κειμενικό περιβάλλον του *Πεισίστρατου*, μετατρέπουν το κείμενο σε δια-κείμενο· διαθέσιμο δηλαδή το ίδιο σε μια πληθώρα αναγνώσεων και επανεγγραφών, λόγω της αλληλενέργειας των διαφορετικών λόγων που του χαρίζουν ένα πληθυντικό νόημα (πρβλ. Barthes, 1981: 39).

Όπως γίνεται φανερό, η όλη διακειμενική διεργασία —η επιλογή δηλαδή των προκειμενικών στοιχείων, η μετάθεση, μεταλλαγή και ενσωμάτωσή τους στο νέο κειμενικό περιβάλλον και η μετέπειτα αυτοδιάθεση του νεοδημιουργηθέντος κειμένου στην αγορά των λόγων για διαδοχικές αναγνώσεις και επανεγγραφές, για να αποτελέσει δηλαδή τώρα το ίδιο την πηγή προκειμενικών στοιχείων για το μελλοντικό κείμενο— αντιστοιχεί στον τρόπο λειτουργίας της ίδιας της γλώσσας. Το γλωσσικό σύστημα (langue) αποτελεί την πηγή απ’ όπου αντλούνται τα γλωσσικά στοιχεία για το σχηματισμό της ομιλίας (parole), η οποία ομιλία στη συνέχεια θα διαμορφώσει το νέο γλωσσικό σύστημα για το σχηματισμό των μετέπειτα ομιλιών. Ο Morrisette (1987: 111–21), σε ανάλογο παραλληλισμό της διακειμενικής διεργασίας με τη λειτουργία της γλώσσας, μίλησε για

προ-κώδικα, κώδικα και μετα-κώδικα.<sup>34</sup> Στην περίπτωση μας μιλούμε για διακειμενικές προϋποθέσεις και προκειμενικά στοιχεία, για διακειμενική διαδικασία και κειμενική δόμηση, όπως και για μετακειμενικά σχόλια.

## 7. Η διακειμενική διαδικασία

Η διακειμενική διαδικασία αφορά τη μετάθεση, μεταλλαγή και την ενσωμάτωση ή τον ενοφθαλμισμό<sup>35</sup> των προκειμενικών αυτών στοιχείων τα οποία αποτελούν τις διακειμενικές προϋποθέσεις, στο νέο κειμενικό περιβάλλον. Έτσι, τα ερωτήματα τα οποία θα απαντηθούν στη συνέχεια αυτού του κειμένου είναι: α) ποιες “τεχνικές” επιστρατεύει ο Χειμωνάς στον *Πεισίστρατο* για τη μετατόπιση και επανα-συγκειμενοποίηση προϋπαρχόντων εκφραστικών στοιχείων, και β) ποια η λειτουργικότητα των μεταφερθέντων αυτών στοιχείων μέσα στον καινούργιο τους κειμενικό περίγυρο.

### 7.1 Συνύπαρξη εικονικού και λεκτικού συστήματος σήμανσης σε διακειμενική σχέση

Σύμφωνα με τον Laurent Jenny (1982: 51), “κάθε έκφραση —και μάλιστα κάθε σύστημα σήμανσης— που παίρνει μέρος σε μια διακειμενική διαδικασία, υφίσταται τρία είδη διεργασίας της οποίας ο σκοπός είναι να τη φέρει [την έκφραση] ‘στη φυσική κατάσταση’, ώστε να διευκολύνει την καταχώρησή της στο νέο κειμενικό σύνολο”. Τα τρία αυτά είδη διεργασίας είναι: α) η *λεκτικοποίηση* (verbalisation), στην περίπτωση που το σύστημα σήμανσης το οποίο μεταφέρεται στο κείμενο είναι μη-λεκτικό, β) η *γραμμικοποίηση* (linearisation), εφόσον η γραμμικότητα αποτελεί μία από τις δύο βασικές αρχές του σημαίνοντος,<sup>36</sup> έστω και αν, όπως προσθέτει ο

<sup>34</sup>Βλ. επίσης, Γιαννακάκη, 1991: 101–25, και πιο συγκεκριμένα 107–8.

<sup>35</sup>“Ενοφθαλμισμός” ή “εμβολιασμός” (grafting) είναι ο όρος με τον οποίο θα μπορούσαμε επίσης να αποδώσουμε τη διαδικασία της ενσωμάτωσης των διακειμενικών στοιχείων μέσα στο νέο κειμενικό περίγυρο, με βάση τον τίτλο Grafts and Graft που προτείνει ο Jonathan Culler σε σχετικό κείμενό του (1983: 134–56).

<sup>36</sup>Εδώ βέβαια ο Jenny αναφέρεται στις δύο βασικές αρχές του σημαίνοντος, σύμφωνα με τη θεωρία του F. de Saussure (1979: 101–4), δηλαδή στην αρχή της αυθαιρεσίας του γλωσσικού σημείου και στην αρχή της

Jenny (1982: 52), “η διακειμενικότητα προσκαλεί τον αναγνώστη για μια πολλαπλή ανάλυση (πολυσημασιολογική, παραγραμματική–polysemous, paragrammatical)”, και γ) η ενσωμάτωση (embedding), ώστε η διακειμενική αρμονία να επιτευχθεί από πλευράς περιεχομένου και μορφής.

Το παραπάνω προτεινόμενο σχήμα των τριών διεργασιών θα λέγαμε πως αρμόζει περισσότερο για εκείνη τη γραφή που χαρακτηρίζουμε “ρεαλιστική” και που ο Sukepnick (1985: 206) ορίζει ως το “συμπαγές σώμα τυπωμένης ύλης από το ένα περιθώριο ως το άλλο, από την κορυφή της σελίδας μέχρι το τέλος, εκτός από τις διακοπές των παραγράφων”, η οποία “τείνει να αρνείται την τεχνολογική της πραγματικότητα”. Εν τούτοις, ο Jenny δεν αποβλέπει σε έναν ανάλογο περιορισμό του σχήματός του· έτσι, κατά την ανάλυση της διαδικασίας της λεκτικοποίησης, παρατηρεί ότι συναντούμε συχνά παραδείγματα εικονικού συστήματος σήμανσης και λεκτικού που να λειτουργούν σε μια διακειμενική σχέση. Η διακειμενική αυτή σχέση μπορεί να πάρει είτε τη μορφή της ανασυγκρότησης μιας εικόνας κατά τη “μετάφρασή” της από εικονικό σε λεκτικό σύστημα σήμανσης (όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τις περιγραφές πίνακα ζωγραφικής στο έργο του Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*), είτε τη μορφή της ενσωμάτωσης μέσα στο κείμενο εικόνων με τρόπο ώστε τα δύο συστήματα να αναπτύσσουν μια διακειμενική σχέση παραλληλίας, αντίθεσης, συμπλήρωσης ή και παρωδιακής αμφισβήτησης (Simon, *La Bataille de Pharsale*; Döblin, *Berlin Alexanderplatz*).

Την πρώτη περίπτωση, της ανασυγκρότησης της εικόνας κατά τη “μετάφρασή” της από το ένα σύστημα σήμανσης στο άλλο, τη συναντούμε σ’ ένα άλλο έργο του Χειμωνά, το *Γάμο*, όπου έχουμε λεκτικοποίηση και ενσωμάτωση της εικόνας του Αγίου Γεωργίου. Στην προκειμένη περίπτωση, του Πεισίστρατου, θα μας απασχολήσει η δεύτερη κατηγορία, της ενσωμάτωσης εικονικού συστήματος σήμανσης μέσα στο λεκτικό.

Η ενσωμάτωση εικόνων, γεωμετρικών ή αφηρημένων γραμμικών σχημάτων, όπως και φωτογραφιών μέσα σε ένα λογοτεχνικό κείμενο δεν αποτελεί καθόλου νεωτερικό φαινόμενο. Από τα μέσα του δέκατου όγδοου αιώνα (1760–7), ο Lawrence Sterne στο *The Life and Opinions*

γραμμικότητας.

of *Tristram Shandy*, πέρα από τους αστερίσκους, τις κενές ή και μαύρες σελίδες που ενσωματώνει στο έργο του για να επεκτείνει τις εκφραστικές δυνατότητες της γλώσσας (Αθανασοπούλου, 1987: 52), καταφεύγει και στη χρήση γραμμικών σχημάτων τα οποία αντιπροσωπεύουν τόσο την εξέλιξη του αφηγηματικού χρόνου όσο και την ηθική στάση του αφηγητή (Sterne, 1983: 379–80). Αλλά, όπως θα παρατηρήσει και ο W.J.T. Mitchell (1980: 554), “η υπέροχη ειρωνεία του μυθιστορήματος είναι ότι του Sterne η συνεχής επίδειξη του ειλικρινούς και ‘ευθύ’ αφηγητή που πρέπει να τα πει όλα, συμπεριλαμβανομένων και των δυσκολιών που αντιμετωπίζει με τις διάφορες αφηγηματικές τεχνικές, συνεχώς τον εμποδίζουν να ακολουθεί τη ‘σωστή γραμμή’ της στρατής αφήγησης”.

Το δέκατο ένατο αιώνα, ενώ η εικονογράφηση μυθιστορημάτων αποτελεί σύνηθες φαινόμενο, οι απεικονιστικοί πειραματισμοί χωροθέτησης του κειμένου που επιχειρεί ο Lewis Carroll, πέρα από τους γλωσσικούς, αποτελούν χαρακτηριστική περίπτωση. Η λεκτική απεικόνιση του γλωσσικού παίγνιου της ομώνυμης (δηλαδή ομόηχης αλλά ετερόσημης) φράσης “long tale/tail” (“μεγάλη ιστορία/ουρά”) αποτελεί ίσως το μοντέλο αυτού του είδους ποίησης, αρχικά και αργότερα πεζογραφίας, που θα χαρακτηριστεί με τον όρο “concrete” (“συμπαγής”).<sup>37</sup>

Αργότερα, η ενσωμάτωση εικόνων μέσα σε λογοτεχνικά κείμενα “καθαιρείται” από τα “σοβαρά” μοντερνιστικά μυθιστορήματα, επανέρχεται όμως με τη μορφή των σουρεαλιστικών μυθιστορημάτων–κολλάζ αλλά και ως φωτογραφικές απεικονίσεις. Συνήθως σ’ αυτές τις περιπτώσεις έχουμε συρραφή οπτικών ασυνεχειών (non sequiturs) που αποβλέπουν, πολλές φορές, στην παρωδία των συμβάσεων της απεικόνισης μυθιστορημάτων του προηγούμενου αιώνα, έχουμε δηλαδή αντι-απεικονίσεις (anti-illustrations).<sup>38</sup>

<sup>37</sup>Ο McHale (1987: 184) ορίζει ως εξής αυτού του τύπου τη γραφή που ονομάζει “συμπαγή”: “Όπως και η συμπαγής ποίηση, [η συμπαγής πρόζα] είναι στην κυριολεξία ‘λεκτικές εικόνες’ που μιμούνται με το σχήμα τους το σχήμα αντικειμένων ή διαδικασιών του πραγματικού κόσμου.” Ο ίδιος θεωρεί ως μοντέλο της “concrete” πρόζας το έργο του Apollinaire, *Calligrammes*. Βλ. επίσης το τρίτο κεφάλαιο, “A caucus-race and a long tale” στο έργο του Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland* (ελληνική μετάφραση, 1983: 41–3).

<sup>38</sup>Χαρακτηριστικό παράδειγμα παρωδιακού μυθιστορήματος–κολλάζ

Στο μεταμοντερνιστικό μυθιστόρημα των τελευταίων δεκαετιών η χρήση λεκτικών και γραμμικών γεωμετρικών ή και αφηρημένων εικόνων, που μισούνται το σχήμα αντικειμένων ή και διαδικασιών, ή που προσπαθούν να αποδώσουν (εικονικά) αφηρημένες έννοιες, αποτελούν σχεδόν κοινοτυπία. Σε γενικές όμως γραμμές, όπως παρατηρεί και ο Dick Higgins (1984: 32) σχετικά με την “concrete” ποίηση, η απεικόνιση τείνει “να είναι πολύ λιγότερο μιμητική. Το οπτικό στοιχείο είναι καθαρά εκφραστικό και αυτοσχεδιασμένο, με τον τρόπο ενός αφηρημένου εξπρεσιονιστικού πίνακα. Ή είναι καθαρό και γεωμετρικό”.<sup>39</sup>

Η λειτουργικότητα των εικονικά χωροθετημένων κειμένων ποικίλει ανάλογα με την κατάσταση. Γενικά θα λέγαμε πως προβάλλεται η υλικότητα του βιβλίου και η οντολογική αντίθεση μεταξύ της μυθοπλαστικής λέξης και του εικονογραφικού υλικού. Η αντίθεση αυτή μπορεί να λειτουργεί ως αρνητικός ανταγωνισμός μεταξύ των δύο διαφορετικών συστημάτων σήμανσης —του λεκτικού και του εικονικού—, όπως για παράδειγμα στο *Let Us Now Praise*

αποτελεί το έργο του Max Ernst, *Une semaine de bonté*, 1934. Σ’ αυτό ο Ernst χρησιμοποιεί ολοσέλιδες απεικονίσεις από μυθιστορήματα του δεκάτου ένατου αιώνα, στις οποίες όμως προσθέτει άλλο οπτικό υλικό με αποτέλεσμα να διασπάται η συνεκτική ιστορία της εικόνας. Επίσης ο André Breton στο *Nadja* ενσωματώνει ολοσέλιδες φωτογραφίες προσώπων, τοποθεσιών, αντικειμένων και σχεδίων που δεν σχετίζονται άμεσα με την αφήγηση. Δηλαδή και σ’ αυτή την περίπτωση έχουμε αντι-απεικονίσεις. Όμως για τον Breton, το τυχαίο είναι που οδηγεί στις ‘καταπληκτικές συναντήσεις’ και μας αποκαλύπτει το “θαυμαστό”. Τη δε ομορφιά δεν τη βλέπει “ούτε δυναμική ούτε στατική [...] Η ομορφιά θα είναι ΣΠΑΣΜΩΔΙΚΗ” (1963: 154–5). Πρβλ. Βασιλάκος, 1990: 50–2. Επίσης, McHale 1987: 187–90.

<sup>39</sup>Πρβλ. McHale, 1987: 184 και 187. Το μοντέλο της αφηρημένης εξπρεσιονιστικής πρόζας βρίσκεται, κατά τον McHale, όχι στον Apollinaire αλλά στο Mallarmé “τα μη εικονικά αποσπάσματα του περιφημου σχηματικά χωροθετημένου κειμένου *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897)”. Βλ. κυρίως σελ. 184.

Γνωστά μεταμοντερνιστικά παραδείγματα “συμπαγούς” πρόζας με λεκτικές εικόνες αντικειμένων ή αφηρημένων εννοιών (conceptual icons), αποτελούν έργα των: Federman, Sukenick, Brooke-Rose, Butor. Μεταμοντερνιστικά παραδείγματα κειμένων με φωτογραφίες, γεωμετρικά σχήματα ή σχέδια αντλημένα από άλλες πηγές ή και αυτοσχεδιασμένα από τους ίδιους τους συγγραφείς, είναι των: Brautigan, Barthelme, Gass και Vonnegut.

*Famous Men* (1941),<sup>40</sup> ή ως θετικό έρεισμα, όπως στο *Out* του Sukenick (1973), όπου η εικονική χωροθέτηση του κειμένου προσδίδει ένα είδος συμπάγειας και απτότητας στις περιπλοκές, αόριστες ή και υπερβολικά αφηρημένες ιδέες του, ή στο *Take It or Leave It* του Federman (1971), όπου το άφατο και αδιατύπωτο των εμπειριών του συγγραφέα, που κατάφερε εκ θαύματος να επιζήσει από το χιτλερικό ολοκαύτωμα, αποδίδεται με τα διάφορα ιδεογράμματα, τα “X” και τα μηδέν. Επιπλέον, ο παιγνιώδης χειρισμός των συμβάσεων της εικονογράφησης, όπως στην περίπτωση των μυθιστορημάτων–κολλάζ, μετατρέπει την εικόνα σε στοιχείο παράδοσης ή και χλευασμού. Τέλος, οι εικονογραφήσεις μέσα στη δομή των λεκτικών κειμένων μπορεί να θεωρηθούν ως άλλες μορφές λόγου —οπτικοί λόγοι, που συμβάλλουν στο να επιτείνεται η πολυφωνική δομή αυτών των κειμένων (McHale, 1987: 181–90).

Κατά τον McHale (1987: 187 και 189–90), “Ένα απεικονιστικά χωροθετημένο κείμενο τελικά εικονογραφεί τον εαυτό του: το σχήμα του απεικονίζει το περιεχόμενό του”. Ο ίδιος επίσης παρατηρεί ότι πολλές φορές ένα έργο αποτελεί απλώς μια επεκταμένη μορφή λεζάντας (extended caption) της απεικόνισης του εξωφύλλου του, όπως για παράδειγμα θα μπορούσε να ιδωθεί το έργο του Richard Brautigan, *Trout Fishing in America*. Οι παρατηρήσεις αυτές του McHale —που, αν και εκφρασμένες διαφορετικά, στην ουσία είναι ταυτόσημες— θα λέγαμε πως ισχύουν για όλα τα έργα του Γιώργου Χειμωνά, των οποίων οι απεικονίσεις των εξωφύλλων τους θα μπορούσαν να ιδωθούν ως η συμπυκνωμένη μορφή του περιεχομένου τους ή, αντίστροφα, τα κείμενα θα μπορούσαν να ιδωθούν ως η επεκταμένη μορφή λεζάντας της εικονογράφησης των εξωφύλλων τους. Πέρα όμως από τις εικονογραφήσεις των εξωφύλλων και τη σχέση τους με το κείμενο που ακολουθεί, ο Χειμωνάς στον *Πεισίστρατο* μας παρέχει έναν ενδιαφέροντα τύπο διακειμενικότητας, όπου το “διακειμενικό απόσπασμα” το αποτελούν ένα μείγμα της λεκτικοποιημένης περιγραφής της διακόσμησης ενός παλαιού βάζου και της

<sup>40</sup>Ο McHale (1987: 189) παρατηρεί σχετικά μ’ αυτό το έργο: “[...] η επιτυχής συνεργασία του φωτογράφου Walker Evans και του συγγραφέα James Agee δεν θα πρέπει να μας εμποδίζει να δούμε την ένταση εξαιτίας των ανταγωνιστικών δικαιωμάτων για αυτοσυνείδητα ‘αντικειμενική’ φωτογραφία και αυτοσυνείδητα ‘υποκειμενική’ γραφή”.

εικονογραφικής απόδοσης του συμβολισμού του, όπως τον αντιλαμβάνεται ο συγγραφέας-αφηγητής. Η περιγραφή μας δίνεται ως εξής:

[...] κοιτάζοντας την διακόσμηση ενός παλιού βάζου νόμισα πως ανακάλυψα έναν πρωτόγονο, αδιόρατο συμβολισμό του “συμπαντικού νόμου της αρμονίας”. Δυο γραμμές που δεν ήταν σαφής η παραλληλία τους μα βιασμένη, θαρείς, από κάποια κρυφή πίεση — μάντεψα στην πορεία της δεύτερης γραμμής την δράση μιας δύναμης αόρατης κι ακατανίκητης που την έσπρωχνε ν’ ακολουθήσει την φορά της πρώτης. Ταυτόχρονα, έβλεπα την αντίσταση της γραμμής (δηλαδή την ακαμψία της) να υποκύψει σε μια νόμιμη σχέση: παραλληλία — με την άλλη. Την παράσταση αυτή την βάφτισα “της βιασμένης παραλληλίας”, ένα ιδεόγραμμα που παρίστανε την “έναρξη της κανονικότητας”. (σελ. 12)

Παράλευρα σ’ αυτή την περιγραφή δίνεται το αυτοσχεδιασμένο, αφηρημένο εξπρεσιονιστικό διάγραμμα του ιδεογράμματος της “βιασμένης παραλληλίας”.

Στην προκειμένη περίπτωση, όσο και αν τα δύο συστήματα σήμανσης (λεκτικό και εικονικό) λειτουργούν σε μια σχέση “φιλική”, δύσκολα θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως το απεικονιστικό διάγραμμα προσδίδει κάποια συμπάγεια και απτότητα στο ασαφές περιεχόμενο της περιγραφής ή και αντίστροφα ότι η λεκτική περιγραφή προσδιορίζει ή και περιορίζει το νόημα του αφηρημένου σχήματος της “βιασμένης παραλληλίας”. Το σύνολο του νοήματος παραμένει υπερβολικά αφηρημένο και θα μπορούσε να ερμηνευτεί μόνο σ’ ένα επίπεδο μεταφορικό ή αλληγορικό.

Παίρνοντας υπόψη ότι το βασικό θέμα του *Πεισίστρατου* αφορά την εξερεύνηση και ανακάλυψη του συγγραφικού υποκειμένου —μέσα από το ψάξιμο του εαυτού του (“Έδιζησάμην εμεωυτόν” (Ηράκλειτος, απόσπ. 101), τη σχέση του με το “άλλο”, αλλά και τη διαδικασία της ίδιας της γραφής του— τότε η “παράσταση της βιασμένης παραλληλίας”, όπως μας δίνεται στη διπλή, λεκτικοποιημένη αλλά και εικονική μορφή της, μπορούμε να πούμε ότι αποτελεί έναν εσωτερικό καθρέφτη (*mise en abyme*),<sup>41</sup> μια μικρο-

<sup>41</sup>Ο όρος *mise en abyme* χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τον André Gide (1893: 41) και αποτελεί ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του *pouveau*

γραφική μεταφορά του περιεχομένου του έργου.

“Ο άνθρωπος”, παρατηρεί ο Κώστας Αξελός (1974: 199), ερμηνεύοντας τις ηρακλείτειες απόψεις για την αυτογνωσία, την ψυχή και το σώμα, “πρέπει να συλλάβει τον εαυτό του σαν κάτι που περιέχεται στη συμπαντική κίνηση για να μπορέσει να σκεφτεί σύμφωνα με το λόγο και για να επιχειρήσει να εξερευνήσει την ψυχή του. Η ηρακλείτικη σκέψη, όπως κάθε αληθινή σκέψη, θέλει να επισημάνει τα όρια· ωστόσο, όλα τα σύνορα μετατοπίζονται και ξεπερνιούνται”. Στην περίπτωση μας, ο συγγραφέας-αφηγητής φαίνεται να προτείνει με τη συμβολική του ερμηνεία, ότι η συμπαντική αρμονία εξασφαλίζεται από την ισορροπία δύο αντιθετικών δυνάμεων: της αόρατης και ακατανίκητης, από τη μια πλευρά, συμπαντικής δύναμης που πιέζει το άτομο, το νέο, το συγγραφέα κτλ., να ακολουθήσει το ρεύμα της κίνησης που προηγείται, και της αντίστασης, από την άλλη, που προβάλλει εκείνο στο να συμμορφωθεί απόλυτα σ’ αυτή την πίεση. Έτσι, η λειτουργία του “συμπαντικού νόμου της αρμονίας” δεν στηρίζεται στην ομόρροπη κατεύθυνση των δυνάμεων που εξασφαλίζουν την απόλυτη παραλληλία, αλλά στην αμφίρροπη που εξασφαλίζει την “κανονικότητα” μέσα από μια “βιασμένη παραλληλία”. Η περίπτωση του “παλιού μεγάλου ηθοποιού του κλασσικού θεάτρου” που, μετά από την προκαθορισμένη από το κοινό παράσταση, έβρισκε την ισορροπία του στις “παραπανίσσιες κινήσεις” του, η αντιφατική συμπεριφορά του αφηγητή-συγγραφέα του *Πεισίστρατου* ή ακόμη και η ίδια η γραφή του Γιώργου Χειμωνά, η οποία “διαφυλάσσει το παρελθόν” αλλά και ταυτόχρονα το θέτει υπό αμφισβήτηση, μπορούν να θεωρηθούν μόνο επιμέρους εκδηλώσεις της λειτουργίας του “συμπαντικού νόμου της αρμονίας”.

## 7.2 Προ-κατασκευασμένες ιστορίες μέσα στην ιστορία / παραποιοιμένες λογοτεχνικές κατασκευές

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η τεχνική της ιστορίας μέσα στην ιστορία, ή και του αναδιπλασιασμού των ιστοριών ή επεισοδίων έχει τις ρίζες

roman. Ο ίδιος ορίζει αυτή την τεχνική ως “καλινδρόμηση του υποκειμένου πάνω στον εαυτό του”. Πρβλ. Jefferson, 1980: 110. Επίσης, ο Dallenbach (1977) ορίζει το *mise en abyme* ως τον κάθε εσωτερικό καθρέφτη που καθρεφτίζει το σύνολο της αφήγησης. Πρβλ. Carroll, D., 1982: 169.

της στις απαρχές του μυθιστορηματικού είδους· αποτελεί επίσης ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του *pouneau roman*, και έχει σαν αποτέλεσμα να επιφέρει τη διάσπαση της γραμμικής διάρθρωσης του κειμένου και να προβάλλει την ετερογένεια και την πλαστότητα του λογοτεχνικού έργου. Το σημαντικότερο, όμως, για την περίπτωση μας εδώ είναι ότι με την τεχνική αυτή επιτυγχάνεται η μετάθεση και ενσωμάτωση προϋπαρχόντων εκφραστικών εκδηλώσεων —στη μορφή της ιστορίας— με αποτέλεσμα να εξασφαλίζεται η πολυφωνικότητα και να πολλαπλασιάζονται οι διακειμενικές διαστάσεις του κειμένου, σ' ένα άλλο, πολυπλοκότερο επίπεδο.

Στον *Πεισίστρατο* συναντούμε ένα σύνολο από ιστορίες, αφηγήσεις, ποιητικές κατασκευές, που μας δίνονται με τη μορφή του επιπέδου (σελ. 9–10 και 52), της φάρσας (“το αμφιθέατρο”, σελ. 13–15), του ονείρου (σελ. 8 και 57–9 “ο βασιλιάς της καρθαγένης”), της υποτιτικής ιστορίας (σελ. 38–44), του μισοτελειωμένου παραμυθιού (σελ. 54) ή και του παραποιημένου ποιήματος (“καβαφικό ποίημα”, σελ. 56), όπως και με άλλες μορφές. Τα περισσότερα από αυτά είναι “κατασκευές” του ίδιου του Χειμωνά. Γι' αυτό, στην προκειμένη περίπτωση θα μας απασχολήσουν μόνο οι δύο τελευταίες “ιστορίες”, του Ιππότη Λεονάρδου και το μισοτελειωμένο παραμύθι της Σταχτοπούτας, καθώς και το παραποιημένο “καβαφικό” ποίημα, τα οποία, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα, αποτελούν, σαν ιστορίες ή ποιητικές κατασκευές, προ-κατασκευασμένο διακειμενικό υλικό.

#### α) Η ιστορία του Ιππότη Λεονάρδου

Η ιστορία του Ιππότη Λεονάρδου δεν ανάγεται σε ένα συγκεκριμένο αρχικείμενο (*architext*), το μοντέλο της όμως βρίσκεται στις μεσαιωνικές υποτιτικές μυθιστορίες.<sup>42</sup> Οι μυθιστορίες αυτές

<sup>42</sup>Κύρια χαρακτηριστικά των μεσαιωνικών υποτιτικών μυθιστοριών θεωρούνται τα εξής: σχετική εισαγωγή που παρέχει στον ακροατή ή αναγνώστη γενικές πληροφορίες για την ιστορία, το περιεχόμενο αναφέρεται σε ιστορίες αγάπης και περιπέτειας ρηγάδων και αρχόντων, και έχουν ευτυχές τέλος (*happy ending*), μικτό γλωσσικό λαϊκό ιδίωμα, χαλαρά δομημένη πλοκή, τα γεγονότα εξελίσσονται σε ακαθόριστο τόπο και χρόνο, οι χαρακτήρες παρουσιάζονται με υπερτονισμένα χαρακτηριστικά και χωρίζονται σε καλούς και κακούς, τα ιστορικά γεγονότα συγχέονται με το μύθο (όπως στις μυθιστορίες τις σχετικές με το βασιλιά Αρθούρο της Αγγλίας και τους ιππότες του), το υπερφυσικό στοιχείο είναι έντονο. Επιπλέον, οι μυθιστορίες των τελευταίων βυζαντινών χρόνων είναι όλες γραμμένες σε

αναπτύχθηκαν σε μεγάλο βαθμό στην Ευρώπη και κυρίως στη Γαλλία, του δωδέκατου αιώνα, αλλά και στο Βυζάντιο, με την πνευματική επίδραση που δέχθηκε από τη μεσαιωνική Δύση.<sup>43</sup> Σαν λογοτεχνικό είδος, όμως, η μυθιστορία (*romance*) λέγεται ότι έχει τις ρίζες της στις αρχαίες ελληνικές μυθιστορίες της “δεύτερης σοφιστικής” εποχής, δηλαδή του δεύτερου, τρίτου και τέταρτου αιώνα μ.Χ.<sup>44</sup>

Η ιστορία του Ιππότη Λεονάρδου αναπαράγει από πλευράς αφήγησης, δομής και ύφους τα κύρια χαρακτηριστικά μιας μεσαιωνικής υποτιτικής ιστορίας: είναι μια “καλογραμμένη” ιστορία, με αρχή, μέση και τέλος, με έναν ήρωα (ιππότη) και τις πολλές περιπέτειες στη ζωή του. Ο αφηγητής μας εισάγει στην ιστορία με τη σχετική, κατατοπιστική εισαγωγή, και η ιστορία έχει το απαιτούμενο “ευτυχές τέλος”. Η γλώσσα στην οποία γίνεται η εξιστόρηση είναι ένα λαϊκό ιδίωμα ανάμικτο με λόγια στοιχεία, δηλαδή με τα “ε” των άτονων ρηματικών αυξήσεων των παρελθοντικών χρόνων, τα τελικά “-ν” και τα “-ων” των ονοματικών καταλήξεων (π.χ. εκαλούσαν, εψάζαν, την πρέπουσαν αξίαν, αλλόφρων κ.ά.), αλλά και με τις λαϊκές και ιδιωματικές λέξεις και εκφράσεις (π.χ. συρομάλλιασαν, φαρδιές δρασκελές, ενούς κ.ά.).

Τα παραπάνω, όμως, στοιχεία μαρτυρούν ότι η ιστορία του Ιππότη Λεονάρδου βρίσκεται σε αντίθεση, από πλευράς τεχνικής αφήγησης, δομής και ύφους, με τον υπόλοιπο κειμενικό περίγυρο μέσα στον οποίο ενσωματώνεται. Η αντίθεση αυτή ενισχύεται και οπτικά από την τυπογραφική χωροθέτηση της ιστορίας, από το ότι δηλαδή ο συγγραφέας επιλέγει να εμβολιάσει το “διακειμενικό απόσπασμα” με τη μορφή του αυτούσιου παραθέματος, του οποίου τα πλαγιογράμματα στοιχεία καθιστούν περισσότερο αισθητή τη διαφορά. Απ' αυτή την

δεκαπεντασύλλαβο ανομοιοκατάληκτο στίχο.

<sup>43</sup>Γνωστές ελληνικές υποτιτικές μυθιστορίες του 13ου αι. μ.Χ. και μετά, με φανερά επιδράσεις των δυτικών υποτιτικών μυθιστοριών, είναι οι εξής: *Βέλθανδρος και Χρυσάντζα*, *Φλώριος και Πλάτσια-Φλώρα*, *Ιμπίριος και Μαργαράνα*. Βλ. Κριαράς, 1955: 7–16.

<sup>44</sup>Μυθιστορίες αυτής της εποχής είναι: *Χαιρέας και Καλλιρρόη* του Χαρίτανου του Αφροδισιά (τέλος 1ου μέχρι μέσα 2ου αι. μ.Χ.), *Κατά Δάφνιν και Χλόην* του Λόγγο (γύρω στις αρχές του 2ου αι. μ.Χ.), *Κατ' Άνθειαν και Αβροκόμην Εφρειακά* του Ξενοφώντα (2ος αι. μ.Χ.), *Κατά Λευκίπην και Κλειτοφώντα* του Αχιλλέως Τατίου (μετά τα μέσα του 2ου αι. μ.Χ.), *Τα Αιθιοπικά* του Ηλιοδώρου (μέσα του 4ου αι. μ.Χ.). Βλ. Κριαράς, 1955: 7–16 και Αθανασοπούλου, 1987: 46.

άποψη, η ιστορία του Ιππότη Λεονάρδου μπορεί να θεωρηθεί ως μια παρωδία των μεσαιωνικών ιπποτικών μυθιστοριών, και ιδιαίτερα της τεχνικής αφήγησης και δόμησης που χρησιμοποιούσαν.

Αλλά, αν η ιστορία του Ιππότη Λεονάρδου διαλέγεται αντιθετικά με τον υπόλοιπο κειμενικό περίγυρο, στο επίπεδο του τυπικού (αφήγησης, δόμησης και ύφους), διαλέγεται αναλογικά στο επίπεδο του περιεχομένου. Εκεί ανακαλύπτουμε κοινούς θεματικούς τόπους, ιδιαίτερα μάλιστα σε επίπεδο μεταφοράς. Έτσι για παράδειγμα, η παραβίαση από τον Λεονάρδο των κατεστημένων αντιλήψεων, φεύγοντας από το σπίτι σε νεανική ακόμη ηλικία, οι ιπποτικές περιπέτειες και αναζητήσεις του, αλλά και η ανακάλυψη της ισορροπίας του στην ανατρεπτική δημιουργική πράξη — η οποία όμως ανατρεπτική δημιουργική πράξη βρίσκει το μοντέλο της στην αρχέτυπη πράξη της Δημιουργίας του κόσμου — θα μπορούσαν να ερμηνευτούν ως επανάληψη της παράστασης της “βιασμένης παραλληλίας”, στη λεκτικοποιημένη βέβαια μορφή της. Αυτή η παράσταση, όπως είπαμε, αποτελεί έναν εσωτερικό καθρεφτισμό (*mise en abyme*) του κεντρικού θέματος του *Πεισίστρατου*: της προσπάθειας του νέου ατόμου ή νέου συγγραφέα να ξεφύγει από την πίεση που ασκεί πάνω του η παράδοση, το κατεστημένο, το ρεύμα της “συμπαντικής κίνησης” — είτε αυτά νοούνται ως τρόπος γραφής είτε ως τρόπος και νόημα της ζωής — αλλά και της ανάγκης να στηριχτεί σ’ αυτά για να μπορέσει να υπάρξει και να δημιουργήσει. Από την άποψη αυτή, η ιστορία του Ιππότη Λεονάρδου μέσα στον *Πεισίστρατο* δεν αποτελεί παρά μία ακόμη εκδοχή της παρωδιακής παραδοξότητας του μεταμοντέρνου, το οποίο, όπως αναφέρθηκε, ενώ διαφυλάσσει το παρελθόν, ταυτόχρονα το θέτει υπό αμφισβήτηση.

Πέρα όμως από τα παραπάνω, η ιστορία του Ιππότη Λεονάρδου αποτελεί και ένα είδος μετασχόλιου του κειμένου για την (δια)κειμενικότητά του, διότι δεν λειτουργεί μόνο ως γραφή μέσα στη γραφή αλλά και ως γραφή για τη γραφή.

Η επιβίωση της μυθιστορίας ως λογοτεχνικού είδους, μέσα στους αιώνες, οφείλεται στις συνεχείς επανεγγραφές και αναδιασκευές της.<sup>45</sup> Και η ιστορία του Ιππότη Λεονάρδου, αν και είναι

<sup>45</sup> Ο Εμμανουήλ Κριαράς παρατηρεί κάτι ανάλογο για τη μυθιστορία *Φλώριος και Πλάτζια Φλώρα*. Παρ’ όλο που ο Κριαράς επιζητεί τις πηγές προέλευσης

“κατασκευασμένη” από το Χειμωνά, εφόσον μιμείται, ως ένα τουλάχιστον σημείο, τα χαρακτηριστικά του είδους της ιπποτικής μυθιστορίας, αποτελεί μια επανεγγραφή της πολλαπλής γραφής κάποιας ιπποτικής ιστορίας, που και εκείνη πάλι έχει τις ρίζες της σε κάποια άλλη μακρινή ιστορία ή “ζωντανή πραγματικότητα”. Ακόμη, και ο Ιππότης Λεονάρδος, πέρα από τα χαρακτηριστικά του ήρωα μιας ιπποτικής ιστορίας που φέρει, και τα οποία του στερούν την οποιαδήποτε μοναδικότητα και αυθεντικότητα ως χαρακτήρα, δανείζεται, με μια υβριστική θα λέγαμε υπερηφάνεια,<sup>46</sup> το λόγο των κειμένων της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης για να “μιλήσει”, και τις πράξεις θεϊκών προτύπων, όπως του Χριστού και του Θεού, για να “υπάρξει”. Έτσι, το επεισόδιο της ανυποταξίας του εντεκάχρονου ή δωδεκάχρονου Λεονάρδου (σελ. 39), αποτελεί μια παραποιημένη επανάληψη της “ανυποταξίας” του δωδεκάχρονου Χριστού (Λουκ., 2.41–52), ενώ η φράση “[...] είναι σα να μοιράζω πέντε κριθίνους άρτους σε πεντακισχιλίους νηστικούς [...]” (σελ. 41) αποτελεί, μέσα στα νέα συμφραζόμενα, μια ειρωνική παρανόηση των ευαγγελικών χωριών (Ιωάν., 6.9–13), και τούτο διότι η λειτουργικότητα της φράσης αυτής, μέσα στο νέο κειμενικό περίγυρο, είναι ακριβώς η αντίθετη από ό,τι στο κείμενο από το οποίο προήλθε. Ειρωνική παρανόηση των βιβλικών χωριών (Γένεσις, 1.26–8) αποτελεί επίσης και το παράθεμα:

και εἶπεν ὁ ἄνθρωπος ἄς κἀνωμεν θεόν καθ’ εἰκόνα ἡμῶν καθ’ ὁμοίωσιν ἡμῶν καὶ ἄς ἐξουσιάξῃ ἐπὶ τῶν ἰχθύων τῆς

του κειμένου και όχι τις διακειμενικές του διαστάσεις, δεν νομίζουμε πως επηρεάζεται το αποτέλεσμα. Λέει, λοιπόν, ο Κριαράς (1955: 136): “Σχετικά τώρα με την ελληνική διασκευή του μυθιστορήματος από καιρό έχει γίνει δεκτό ότι το ελληνικό αυτό κείμενο αποτελεί διασκευή τσκανικού ποιήματος του δεκάτου τετάρτου αιώνα (*Il Cantare di Fiorio e Biancifiore*), που κι’ αυτό είναι διασκευή του γαλλικού μυθιστορήματος. Από το ιταλικό αυτό έργο, καθώς έδειξε ειδική μελέτη του V. Crescini [...], προήλθαν η ελληνική και η ισπανική παραλλαγή του μυθιστορήματος, αλλά συνάμα σ’ αυτό έχει την πηγή του το γνωστό έργο του Βοκκακίου Filocolo.”

<sup>46</sup> Ο Μαρανίτης (1986: 29) κάνει την παρακάτω παρατήρηση γι’ αυτή την υβριστική υπερηφάνεια του ανθρώπου, και τη σχέση της με το συγγραφέα και τη γραφή: “Κάποτε ο θεός της Παλαιάς Διαθήκης έφτιαξε με το λόγο του τον κόσμο· ο Χειμωνάς φαίνεται να πιστεύει πως έφτιασε πια η ώρα να φτιάξει ο άνθρωπος με το δικό του λόγο το δικό του κόσμο, έναν αντίκοσμο ελευθερίας απέναντι στον κόσμο της ανάγκης. Αλαζονεία και ύβρις· όμως ο Χειμωνάς το λέει και το επαναλαμβάνει συνεχώς: η περηφάνεια είναι η αρετή, αν όχι του συγγραφέα, σίγουρα της γραφής.”

θαλάσσης και επί πάσης της γης και επί παντός ερπετού έρποντος επί της γης και επ' εμού και εποίησεν ο άνθρωπος τον θεόν κατ' εικόνα εαυτού κατ' εικόνα ανθρώπου εποίησεν αυτόν. (σελ. 43)

Στην προκειμένη, μάλιστα, περίπτωση, το παραποιημένο διακειμενικό απόσπασμα λειτουργεί σε τρία διαφορετικά επίπεδα:

α) στο επίπεδο του θέματος, αποτελεί μια παρωδία των συμβάσεων της ιπποτικής μυθιστορίας: ο Ιππότης Λεονάρδος από “στρατιώτης” που έπρεπε να είναι του Θεού, όπως το απαιτεί η ιπποτική μυθιστορία, γίνεται “δῆμιός” του.

β) στο φιλοσοφικό επίπεδο, ο Λεονάρδος, αντιστρέφοντας τα λόγια της *Γενέσεως*, τα μετατρέπει σε υπαρξιστικές δηλώσεις, με αποτέλεσμα να υπερβαίνει τα όρια του ανθρώπου και να προεκτείνει την ύπαρξή του στην περιοχή της ισοθείας. Αυτή όμως η αυθυπέρβαση προϋποθέτει το θάνατό του.<sup>47</sup> Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε πως από ήρωας ιπποτικής ιστορίας μετατρέπεται σε ντοστογιεβσκικό ήρωα.

γ) σ' ένα, τέλος, μετακειμενικό επίπεδο, ο Λεονάρδος, με την ειρωνική παρανόηση του συγκεκριμένου αποσπάσματος της *Γενέσεως*, ξαναγράφει και αναδημιουργεί τους κανόνες της ιπποτικής μυθιστορίας ως λογοτεχνικού είδους, επιβεβαιώνοντας έτσι ότι κάθε καινούργια γραφή είναι και επανεγγραφή.

#### β) Ψευδοπαραμυθιακό μοτίβο

Μία άλλη τεχνική που εφαρμόζει ο Χειμωνάς για τη μετατόπιση και ενσωμάτωση μέσα στο κείμενό του προκατεσκευασμένου κειμενικού υλικού, σε επίπεδο ιστορίας, είναι αυτή του ψευδοπαραμυθιακού μοτίβου, με το μισοτελειωμένο παραμύθι της Σταχτοπούτας.

Η ενσωμάτωση παραμυθιακών στοιχείων μέσα στο μυθιστορηματικό είδος, και ιδιαίτερα μέσα στις μεσαιωνικές μυθιστορίες αποτελεί σύνθηρες φαινόμενο. Ο τρόπος, όμως, της ενσωμάτωσης αυτών των στοιχείων φαίνεται πως ποικίλλει αναλόγως με την εποχή και τις βλέψεις του συγγραφέα. Στην προκειμένη περίπτωση ο έφηβος αφηγητής-συγγραφέας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως “παραμυθοκλάστης”. Με το να αφήνει το παραμύθι της Σταχτοπούτας μισοτελειωμένο, και μάλιστα στο συγκεκριμένο σημείο που το αφήνει,

<sup>47</sup>Βλ. Μποχένσκι, <sup>2</sup>1985: 215.

παραβαίνει δύο βασικούς κανόνες του είδους: α) τον κανόνα της βασικής δομής του παραμυθιού —το ότι δηλαδή το παραμύθι έχει στερεότυπη αρχή και τέλος, και β) τον κανόνα του βασικού στόχου του παραμυθιού— δηλαδή, το να προσφέρει ευχαρίστηση, εφόσον το τέλος του είναι πάντα το επιθυμούμενο. Αλλά το αυτοαναφορικό σχόλιο του αφηγητή για τη γένεση αυτής της εκδοχής του παραμυθιού της Σταχτοπούτας (“Τι συνέβηκε; τούτη η ιστορία έγινε ακριβώς εκείνη την εποχή που χαθήκαν διαπαντός οι νεράιδες και τα ξωτικά κι οι δράκοι κι οι στρίγγλες κι έτυχε να γίνει αυτός ο καταποντισμός την ώρα που πήγαινε η Σταχτοπούτα στο παλάτι. [...]”, σελ. 54) θα μπορούσε να ιδωθεί όχι τόσο ως εξήγηση για τη συγκεκριμένη “μεταποίηση” του παραμυθιού της Σταχτοπούτας, αλλά ως μετασχόλιο για τη διαδικασία της γένεσης των ιστοριών: ότι δηλαδή γένεση ιστορίας σημαίνει επανεγγραφή προειπωμένης ιστορίας, η οποία επανεγγραφή, όμως, καθορίζεται από τη συγκυρία, η οποία γράφει τη δική της “ιστορία”.

Από την άποψη του τρόπου με τον οποίο το “διακειμενικό απόσπασμα” συνδιαλέγεται με τον κειμενικό του περίγυρο, μπορούμε να πούμε ότι η διαδικασία της “μεταποίησης” ξεγυμνώνει το παραμύθι της Σταχτοπούτας από τα ευχάριστα παραμυθιακά του στοιχεία και το μετατρέπει σε τραγική ιστορία ανάλογη με εκείνη της Χάρης (η οποία είναι φτωχή, ορφανή, άσχημη και “στιγματισμένη” από το σημάδι που της προκάλεσε ο πατέρας της στο λαιμό). Η ίδια όμως η Χάρη, η οποία αποτελεί και τον αποδέκτη του “μεταποιημένου” παραμυθιού, φαίνεται πως πάσχει από “το σύνδρομο της Σταχτοπούτας” (Dowling, 1981). Αρνείται να δεχτεί τις αρνητικές νοηματικές συνδηλώσεις που προτείνει η νέα εκδοχή του παραμυθιού και προτιμά να απαλύνει τη δυστυχία της με ευχάριστες φαντασίες και όνειρα. Σ' ένα άλλο, μεταφορικό επίπεδο, το “μεταποιημένο” παραμύθι της Σταχτοπούτας και η ιστορία της Χάρης θα μπορούσαν να ιδωθούν ως μία ακόμη εκδοχή του σχήματος της “βιασμένης παραλληλίας”.

#### γ) Το παραποιημένο “καβαφικό” ποίημα

Το παραποιημένο “καβαφικό” ποίημα αποτελεί μία ακόμη περίπτωση προκατασκευασμένου κειμενικού υλικού που εμβολιάζεται μέσα στον Πεισίστρατο. Όπως και η ιστορία του Ιππότη Λεονάρδου, δεν



ανάγεται σε ένα συγκεκριμένο αρχικείμενο, φέρει όμως βασικά χαρακτηριστικά λεξιλογίου, ρυθμού και ύφους της ποίησης του Καβάφη.<sup>48</sup> Παραλληλία διακρίνουμε, ιδιαίτερα σε επίπεδο ύφους και ρυθμού, με το γνωστό ποίημα “Ιθάκη” Πέρα όμως από αυτό, σε επίπεδο περιεχομένου, “διακειμενικό απόσπασμα” και διακείμενο (και με “διακείμενο” εννοείται εδώ η ποίηση του Καβάφη γενικά, αλλά και πιο ειδικά το συγκεκριμένο ποίημα “Ιθάκη”) συνδιαλέγονται αντιθετικά: έτσι, παίρνοντας για παράδειγμα το περιεχόμενο της “Ιθάκης”, εκεί που ο Καβάφης παροτρύνει τον αναγνώστη του για επίγειες αναζητήσεις κάθε μορφής: υλικές, πνευματικές και ερωτικές:

να εύχεται νάναι μακρύς ο δρόμος,  
γεμάτος περιπέτειες, γεμάτος γνώσεις. [...]  
να σταματήσεις σ’ εμπροχία Φοινικικά,  
και τες καλές προημάτιες ν’ αποκτήσεις, [...]  
και ηδονικά μυρωδικά κάθε λογής, [...] (Καβάφης, 1990: 52–3)

το “καβαφικό ποίημα” αποτρέπει ή παροτρύνει για το αντίθετο: απόλυτη πίστη σε ηθικολογικές και θρησκοληπτικές αξίες και αρχές, υπομένοντας στερήσεις και μαρτύρια, γιατί μόνο έτσι κερδίζεται η Βασιλεία των Ουρανών:

ποτέ την κατακόμβη μην αφίνεις  
κι αν σε διώκουν νέρωνες και διοκλητιανοί [...]  
τις ύβρεις τα μαρτύρια να προτιμάς  
την αγωνία νάχεις του θανάτου [...]  
μακρυνά σου αφήνοντας τα φώτα των οργίων  
να τρέχεις το λυχνάρι σου ν’ ανάβεις [...]  
στο θυμιατό σου μοσκολίβανο να βάζεις  
θάρθει μια μέρα που οι ρωμαίοι θα χαθούνε  
κι οι κατακόμβες θε να γίνουν εκκλησιές. (Πεισίστρατος. 56)

Πρόκειται δηλαδή για ειρωνική παρανόηση της ποίησης του Καβάφη.

Μέσα στα νέα του συμφραζόμενα, το “καβαφικό ποίημα” έχει σκοπό να ειρωνευτεί τόσο την καταπιεστική πλευρά της παράδοσης όσο και τον πνευματικό σκοταδισμό που οφείλεται σε ηθικολογικές και θρησκοληπτικές αντιλήψεις της ζωής, και που, στην προκειμένη περίπτωση, παίρνουν υπόσταση στο πολλαπλά “στιγματισμένο”

<sup>48</sup>Ο ίδιος εξάλλου ο αφηγητής έμμεσα μας πληροφορεί πως πρόκειται για “αλεξανδρινή ποίηση” (σελ. 56).

πρόσωπο της Χάρης. Κατ’ αναλογία, στη συνέχεια, η αντιφατική, σκληρή και ειρωνική στάση του νέου συγγραφέα–αφηγητή προς την “πολυστιγματισμένη” Χάρη, καθώς και η άρνησή του να ενωθεί μαζί της ερωτικά —πράγμα που σχετίζεται άμεσα με την έλλειψη πνευματικής “συνουσίας”— μπορεί να ερμηνευτεί, σε ένα μεταφορικό επίπεδο, ως άρνηση και ειρωνεία, από το συγγραφέα, αυτής της καταπιεστικής πλευράς της παράδοσης ή ακόμη και της καταπιεστικής πλευράς της παραδοσιακής γραφής.<sup>49</sup>

Πέρα όμως από όλα τα παραπάνω, το “διακειμενικό απόσπασμα” εδώ και το διακείμενο (ποίηση του Καβάφη) συνδιαλέγονται και σ’ ένα άλλο επίπεδο, μετακειμενικό, που αφορά δύο βασικά στοιχεία της ποιητικής του Καβάφη: την ειρωνεία και τη διακειμενικότητα, ως συμβολές στη δημιουργική πράξη.<sup>50</sup> Απ’ αυτή την άποψη τότε, το “καβαφικό ποίημα” μέσα στον Πεισίστρατο, αποτελεί ένα είδος μετασχόλιου για την ίδια τη διαδικασία της γραφής.

## 8. Συμπερασματικές προτάσεις

Ο τελευταίος, ίσως, χαρακτηρισμός που θα μπορούσαμε να αποδώσουμε στον Πεισίστρατο, ιδιαίτερα ύστερα από την παραπάνω ανάλυση, είναι αυτός του “μεταμυθιστορήματος μαθητείας”.<sup>51</sup> Η “ενηλικίωση” του έφηβου, ως ατόμου και συγγραφέα, προϋπέθετε το πέρασμά του μέσα από τις απαιτούμενες δοκιμασίες–τελετές ενηλικίωσης (rites of passage). Απαραίτητη, δηλαδή, προϋπόθεση της ενηλικίωσής του, ως ατόμου, ήταν το ψάξιμο του εαυτού του μέσα από τη σχέση του με το “άλλο”. Απαραίτητη προϋπόθεση της ολοκλήρωσης του πρώτου του έργου, άρα και της “ενηλικίωσής” του ως συγγραφέα, ήταν η ανακάλυψη της τομής που επιφέρει ο λόγος του σε σχέση με την παρελθοντική γραφή. Η παράσταση της “βιασμένης παραλληλίας” στις πρώτες σελίδες του κειμένου, καθώς και ο μετά πληρωμής έρωτας

<sup>49</sup>Είναι φανερό πως εδώ υποβόσκει η άποψη του Freud που θεωρεί την καλλιτεχνική δραστηριότητα υποκατάστατο της αυτοερωτικής ή αλλοερωτικής άθησης του ατόμου. Βλ. επίσης, Βαλαωρίτης, 1990: 262.

<sup>50</sup>Για την ειρωνεία στον Καβάφη βλ. Άγρας, 1930: 281–8, Παναγιωτόπουλος, 1946: 188–92, Παράσχος, 1961 και Βελουδής, 1983: 44–57. Για τη διακειμενικότητα στον Καβάφη, βλ. Δημηρούλης, 1983: 574–88.

<sup>51</sup>Ο γερμανικός λογοτεχνικός όρος “Bildungsroman” αποδίδεται στα ελληνικά ως “μυθιστόρημα μαθητείας” ή “παιδευτικό μυθιστόρημα”. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Hawthorn, 1985: 16 και Πρεβελάκης, 1985: 24.

του έφηβου-νέου συγγραφέα με την κοινή γυναίκα / τον “πένθιμο θηλυκό Πάνα”, στις τελευταίες σελίδες του κειμένου, αποτελούν μόνο συμβολικές, ή αλληγορικές αποδόσεις αυτών των δοκιμασιών-τελετών ενηλικίωσης. Πάνω από όλα όμως, εκείνο που κάνει τον Πεισίστρατο “μεταμυθιστόρημα μαθητείας” είναι ότι αυτές οι δοκιμασίες-τελετές ενηλικίωσης αποτελούν έμμεσα και ένα είδος μετασχόλιου για την ίδια τη διαδικασία της γραφής, που προτείνει ότι: η αρχετυπία και η πρωτοπορεία, η δημιουργία δηλαδή εκ του μηδενός, δεν έχει καμία θέση στην ποιητική της γραφής. Και η γραφή του νέου συγγραφέα, όπως και κάθε άλλου, ανάγεται στην επανεγγραφή της αντιγραφής μιας προηγούμενης γραφής. Το ίδιο δε το “νέο” κείμενο, με την πρόδηλη ετερογένειά του, προβάλλει τη διακειμενικότητά του και αυτοκαθορίζεται όχι πια ως αντι-κείμενο αλλά ως δια-κείμενο.

Παναγώτα Νάζου  
University of Sydney

## Βιβλιογραφία

- Άγρας, 1930  
Τ. Άγρας, “Η ειρωνεία στον Καβάφη”, *Αλεξανδρινή Τέχνη* 4: 281-8
- Αθανασοπούλου, 1987  
Μ.Θ. Αθανασοπούλου, “Ο Δον Κιχώτης και ο Τρίστραμ Σάντνυ πρόδρομοι του αυτοκατοπτριζόμενου μυθιστορήματος”, *Διαβάζω* 176: 87-94
- Αλαβέρας, χ.χ.  
Τηλέμαχος Αλαβέρας, *Διηγηματογράφοι της Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη: Κωνσταντινίδης*
- Alter, 1975  
Robert Alter, *Partial Magic: the novel as a self-conscious genre*. Berkeley: University of California Press
- Αξελός, 1974  
Κώστας Αξελός, *Ο Ηράκλειτος και η φιλοσοφία*. Αθήνα: Εξάντας
- Αριστηνός, 1981  
Γιώργης Αριστηνός, *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Γ. Χειμωνά*. Αθήνα: Κέδρος
- Βαλαωρίτης, 1990  
Νάνος Βαλαωρίτης, *Για μια θεωρία της γραφής*. Αθήνα: Εξάντας

- Barth, 1984  
John Barth, *The Friday Book: essays and other nonfiction*. Νέα Υόρκη: Putnam
- Barthes, 1981  
Roland Barthes, “Theory of the text”. Στο Robert Young (επιμ.), *Untying the Text*: 31-47. Boston: Routledge and Kegan Paul
- Barthelme, 1971  
Donald Barthelme, *City Life*. Λονδίνο: Jonathan Cape
- Barthelme, 1972  
Donald Barthelme, *SADNESS*. Νέα Υόρκη: Farrar, Straus and Giroux
- Βασιλάκος, 1990  
Νίκος Βασιλάκος, *Υπερρεαλισμός και μυθιστόρημα*. Αθήνα: Ύψιλον
- Baudry, 1990  
Jean-Louis Baudry, “Ο Φρόνιτ και η ‘λογοτεχνική δημιουργία’”. Στο Βασίλης Καλλιπολίτης (επιμ.), *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση*. Αθήνα: Εξάντας
- Βελουδής, 1983  
Γ. Βελουδής, “Η ειρωνεία στον Καβάφη”. Στο βιβλίο του Αναφορές: 44-57. Αθήνα: Φιλιππότσης
- Bloom, 1973  
Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*. Οξφόρδη και Νέα Υόρκη: Oxford University Press
- Boyd, 1983  
Michael Boyd, *The Reflexive Novel*. Lewisburg: Bucknell University Press
- Brautigan, 1967  
Richard Brautigan, *Trout Fishing in America*. Λονδίνο: Jonathan Cape
- Breton, 1963  
André Breton, *Nadja* (1928). Παρίσι: Gallimard. (Στα ελληνικά: André Breton, *Νάντια*. Μετάφρ. Ν. Κουμανούδης, 1981. Αθήνα: Ύψιλον)
- Brooke-Rose, 1975  
Christine Brooke-Rose, *Thru*. Λονδίνο: Hamish Hamilton
- Brooke-Rose, 1981  
Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge: Cambridge University Press
- Butor, 1957  
Michel Butor, *La Modification*. Παρίσι: Editions de Minuit. (Στα ελληνικά: Μισέλ Μπυτόρ, *Τροποποιήσεις*. Μετάφρ. Έφη Χρηστοφόρου, 1990. Αθήνα: Εστία)

- Butor, 1960  
Michel Butor, *Degrés*. Παρίσι: Gallimard
- Camus, 1973  
Albert Camus, *Ο μύθος του Σίσυφου*. Μετάφρ. Βαγγέλης Χατζηδημητρίου. Αθήνα: Μπουκουμάνης
- Carroll, D., 1982  
David Carroll, *The Subject in Question: the language of theory and the strategies of fiction*. Chicago: Chicago University Press
- Carroll, 1982  
Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*. Στο *Penguin Complete Lewis Carroll*: 8–120. Harmondsworth: Penguin. (Στα ελληνικά: *Οι περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*. Μετάφρ. Μένη Κουμανταρέα. Αθήνα: Γαλαξίας)
- Γιαννακάκη, 1991  
Ελένη Γιαννακάκη, “Ο θάνατος και η ανάσταση του νάρκισσου: ‘Ο πεθαμένος και η ανάσταση’ του Ν.Γ. Πεντζίκη”, *Παλίμνηστον* 11: 101–25
- Culler, 1983  
Jonathan Culler, *On Deconstruction*. Λονδίνο, Μελβούρνη και Henley: Routledge and Kegan Paul
- Dallenbach, 1977  
Lucien Dallenbach, *Le récit spéculaire*. Παρίσι: Seuil
- de Saussure, 1979  
F. de Saussure, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*. Μετάφρ. Φ.Δ. Αποστολόπουλος. Αθήνα: Παπαζήσης
- Δημηρούλης, 1983  
Δημήτρης Δημηρούλης, “Η ανάγνωση του Καβάφη”, *Χάρτης* 5/6: 574–88
- Dowling, 1981  
Colette Dowling, *The Cinderella Complex*. Νέα Υόρκη: Summit Books. (Στα ελληνικά: Κολέτ Ντούλιγκ, *Το σύνδρομο της Σταχτοπούτας*. Μετάφρ. Μαρίνα Λώμη, 1983. Αθήνα: Γλάρος)
- Faulkner, 1974  
William Faulkner, *The Sound and the Fury* (1929). Λονδίνο: Chatto and Windus. (Στα ελληνικά: Γουίλιαμ Φώκνερ, *Η βουή και το πάθος*. Μετάφρ. Νίκος Μπακόλας, 1980. Αθήνα: Εξάντας)
- Federman, 1971  
Raymond Federman, *Double or Nothing*. Chicago: Swallow Press
- Federman, 1976  
Raymond Federman, *Take It or Leave It*. Νέα Υόρκη: Fiction Collective

- Fowler, 1973  
Roger Fowler (επιμ.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*. Λονδίνο και Βοστώνη: Routledge and Kegan Paul
- Freud, 1982  
Sigmund Freud, “Ο δημιουργός συγγραφέας και η ονειροπόληση” (μετάφρ. Στέλλα Μακρή), *Το Δέντρο* 27: 15–23
- Gass, 1971  
William H. Gass, *Willie Masters' Lonesome Wife*. Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf
- Hawthorn, 1985  
Jeremy Hawthorn, *Studying the Novel: an introduction*. Λονδίνο: Edward Arnold
- Higgins, 1984  
Dick Higgins, *Horizons: the poetics of the intermedia*. Carbondale και Edwardsville: Southern Illinois University Press
- Hutcheon, 1984  
Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Methuen
- Hutcheon, 1985  
Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: the teaching of twentieth-century art forms*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Methuen
- Hutcheon, 1988  
Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge
- Hutcheon, 1991  
Linda Hutcheon, “Διακειμενικότητα και μετα-μοντέρνο”, (μετάφρ. Γιάννης Π. Σκαρπέλος), *Διαβάζω* 254: 29–32
- Jakobson, 1956  
Roman Jakobson, “Two aspects of language and two types of aphasic disturbances”. Στο Roman Jakobson και Morris Halle (επιμ.), *Fundamentals of Language*: 67–96. The Hague: Mouton
- Jefferson, 1980  
Ann Jefferson, *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press
- Jenny, 1982  
Laurent Jenny, “The strategy of form”. Στο Tzvetan Todorov (επιμ.), *French Literary Theory Today*: 34–63. Μετάφρ. R. Carter. Cambridge: Cambridge University Press (Πρώτη δημοσίευση στα γαλλικά, στο *Poétique* 27, 1976: 257–81)

- Joyce, 1971  
James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). Νέα Υόρκη: The Viking Press
- Jusdanis, 1987  
Gregory Jusdanis, "Is postmodernism possible outside the 'West'? The case of Greece", *Byzantine and Modern Greek Studies* 11: 69–92. Μέρος του κειμένου αυτού μεταφρασμένο στα ελληνικά: "Ο μεταμοντερνισμός στην τέχνη και τη θεωρία" (μετάφρ. Χριστίνα Γκέκου), *Διαβάζω* 254: 67–9
- Θεοτοκάς, χ.χ.  
Γιώργος Θεοτοκάς, *Λεωνής* (1940). Αθήνα: Εστία
- Καβάφης, 1990  
Κ.Π. Καβάφης, *Άπαντα Ποιητικά*. Αθήνα: Ύψιλον
- Κακαβούλια, 1985  
Μαρία Κακαβούλια, "Πάπισσα Ιωάννα: πολύτυπο/καλίμψηστο", *Χάρτης* 15: 294–312
- Κριαράς, 1955  
Εμμανουήλ Κριαράς (επιμ.), *Βυζαντινά ιπποτικά μυθιστορήματα*. Σειρά: Βασική Βιβλιοθήκη 2. Αθήνα: Αετός
- Kristeva, 1974  
Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*. Παρίσι: Seuil
- Kristeva, 1980  
Julia Kristeva, *Desire in Language: a semiotic approach in literature and art*. Επιμ. Leon S. Roudiez. Μετάφρ. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez. Νέα Υόρκη: Columbia University Press
- Lacan, 1977  
Jacques Lacan, *Écrits: a selection*. Μετάφρ. Alan Sheridan. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: W.W. Norton and Company
- Lodge, 1977  
David Lodge, "Metaphor and metonymy". Στο βιβλίο του *The models of modern writing*: 73–124. Λονδίνο: Edward Arnold
- Macquarie, 1973  
John Macquarie, *Existentialism*. Harmondsworth: Penguin
- Malmgren, 1985  
Darryl Malmgren, *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Λονδίνο και Τορόντο: Associated University Press
- Μαρκαντωνάτος και Σακελλαριάδης, χ.χ.  
Γ. Μαρκαντωνάτος, Γ. Σακελλαριάδης, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*. Αθήνα: Μαλλιάρης-Παιδεία

- Μαρωνίτης, 1986  
Δ.Ν. Μαρωνίτης, *Η πεζογραφία του Γιώργου Χειμωνά: αφηρημένο και συγκεκριμένο*. Αθήνα: Λατός
- Matthews, 1989  
John T. Matthews, "Intertextual frameworks: the ideology of parody in John Barth". Στο Patrick O'Donnell και Robert Davis (επιμ.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*: 35–57. Βαλτιμόρη και Λονδίνο: The Johns Hopkins University Press
- McHale, 1987  
Brian McHale, *Postmodernist Fiction*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Methuen
- Μητροπούλου, 21988  
Κωστούλα Μητροπούλου, *Η χώρα με τους ήλιους* (1958). Αθήνα: Λατός
- Mitchell, 1980  
W.J.T. Mitchell, "Spatial form in literature: toward a general theory", *Critical Inquiry* 6.3: 539–67
- Morrisette, 1987  
B. Morrisette, "Referential intertextuality: pre-code, code, and post-code". Στο A. Whiteside and M. Issacharoff (επιμ.), *On referring in Literature*: 111–21. Bloomington και Indianapolis: Indiana University Press
- Μουλλάς, 1961  
Παναγιώτης Μουλλάς, "Γιώργου Χειμωνά: Πεισίστρατος". *Κριτική Γ'* 3–4: 63–5. Αναδημοσιεύεται στο *Για τη μεταπολεμική μας πεζογραφία*, 1989. Αθήνα: Στιγμή
- Μποχένσκι, 21985  
I.M. Μποχένσκι, *Ιστορία της σύγχρονης ευρωπαϊκής φιλοσοφίας*. Μετάφρ. Χρήστος Μαλεβίτσης. Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη
- Nabokov, 1962  
Vladimir Nabokov, *Pale Fire*. Λονδίνο: Weidenfeld and Nicolson
- Ντοστογιέβσκι, χ.χ., α  
Φ. Ντοστογιέβσκι, *Ο έφηβος*. Μετάφρ. Άρης Δικταίος. Αθήνα: Δαρεμάς
- Ντοστογιέβσκι, χ.χ., β  
Φ. Ντοστογιέβσκι, *Το ημερολόγιο ενός συγγραφέα*. Μετάφρ. Μ. Ζωγράφου. Αθήνα: Δαρεμάς
- Παγανός, 1988  
Γιώργος Δ. Παγανός, "Γιώργος Χειμωνάς". Στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, τόμ. Η': 250–97. Αθήνα: Σοκόλης
- Παναγιωτόπουλος, 1946  
I.M. Παναγιωτόπουλος, *Κ.Π. Καβάφης*. Αθήνα: Αετός

- Παράσχος, 1961  
Κ. Παράσχος, "Η ειρωνεία του Καβάφη", *Καθημερινή*, 8 Δεκεμβρίου (Αναδημοσιεύεται στη *Νέα Εστία* 74 [872], 1961: 1509-11)
- Pinget, 1962  
Robert Pinget, *L' inquisiteur*. Παρίσι: Editions de Minuit
- Πολίτης, 1989  
Κοσμάς Πολίτης, *Eroica*. Επιμ. Ρ. Mackridge. Αθήνα: Ερμής
- Πρεβελάκης, 1985  
Παντελής Πρεβελάκης, *Δείχτες πορείας*. Αθήνα: Εστία
- Robbe-Grillet, 1953  
Alain Robbe-Grillet, *Les gommés*. Παρίσι: Editions de Minuit
- Robbe-Grillet, 1965  
Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous*. Παρίσι: Editions de Minuit. (Στα ελληνικά: *Το σπίτι των ραντεβού*. Μετάφρ. Νόρα Αναγνωστάκη. Αθήνα: Νεφέλη.)
- Ροΐδης, 1978  
Ε. Ροΐδης (επιμ. Α. Αγγέλου), *Άπαντα*, τόμ. Α' (*Πάπισσα Ιωάννα*). Αθήνα: Ερμής
- Σαρτρ, χ.χ.  
Ζαν-Πωλ Σαρτρ, *Ο υπαρξισμός είν' ένας ανθρωπισμός*. Μετάφρ. Κ. Σταματίου. Αθήνα: Αρσενίδης
- Sherzer, 1986  
Dina Sherzer, *Representation in Contemporary French Fiction*. Lincoln και Λονδίνο: University of Nebraska Press
- Simon, 1960  
Claude Simon, *La route des Flandres*. Παρίσι: Editions de Minuit. (Στα ελληνικά: *Ο δρόμος της Φλάνδρας*. Μετάφρ. Πατρίκιος Βελλιανίτης και Πέτρος Παπαδόπουλος, 1988. Αθήνα: Εστία)
- Simon, 1971  
Claude Simon, *The Battle of Pharsalus*. Μετάφρ. Richard Howard. Λονδίνο: Jonathan Cape
- Σουλογιάννη, 1990  
Άλκηστις Σουλογιάννη, "Ο Πεισίστρατος απέναντι στον Εχθρό του ποιητή", *Ο Παρατηρητής* 17: 88-92
- Sterne, 1983  
Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-17). Οξφόρδη: Clarendon Press
- Sukenick, 1973  
Roland Sukenick, *Out*. Chicago: Swallow Press

- Sukenick, 1979  
Roland Sukenick, *Long Talking Bad Conditions Blues*. Νέα Υόρκη: Fiction Collective
- Sukenick, 1985  
Roland Sukenick, *In Form: digressions on the act of fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press
- Κατζηβασιλείου, 1985  
Βασίλης Κατζηβασιλείου, "Η υπεροχή της γλώσσας ως κριτική στη φιλοσοφία της συνείδησης", *Διαβάζω* 126: 22-7
- Χειμωνάς, <sup>2</sup>1980  
Γιώργος Χειμωνάς, *Πεισίστρατος* (1960, Θεσσαλονίκη). Αθήνα: Ύψιλον
- Χειμωνάς, 1964  
Γιώργος Χειμωνάς, *Η εκδρομή*. Αθήνα: Κέδρος
- Χειμωνάς, <sup>3</sup>1982  
Γιώργος Χειμωνάς, *Ο γάμος* (1974). Αθήνα: Κέδρος
- Χειμωνάς, 1988  
Γιώργος Χειμωνάς, "Πώς τελειώνει ο μύθος". Στο συλλογικό τόμο *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο*: 123-32. Αθήνα: Σμίλη
- Χειμωνάς, 1990  
Γιώργος Χειμωνάς, *Ο εχθρός του ποιητή*. Αθήνα: Κέδρος
- Χειμωνάς, 1990  
"Γιώργος Χειμωνάς: Δεν ξαναγράφω λογοτεχνία". Συνέντευξη στην Έλενα Δ. Κατζηγιωάννου. *Τα Νέα*, 22 Οκτωβρίου: 26-7
- Χουρμουζιάδης, 1991  
Κρίτων Χουρμουζιάδης, "Το ταξίδι στην Ιωνία: η θεματική λογοτεχνία του Γιώργου Χειμωνά", *Εντευκτήριο* 17: 54-9
- Vonnegut, 1973  
Kurt Vonnegut, *Breakfast of Champions*. Νέα Υόρκη: Delacorte Press
- Waugh, 1984  
Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Λονδίνο: Methuen

## ERRATUM

*Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)* 1, 1993

In the process of editing the text of D.H. Close, "Schism in Greek society under Axis occupation: an interpretation", the word "anti-Venizelist" was inadvertently extracted from several places; it needs to be re-inserted in:

p. 2, line 5; p. 3, para. 3, lines 9 and 18; p. 7, para. 3, lines 4 and 11; p. 19, para. 3, line 2.