



Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

ΜΠΣ Δημιουργική Γραφή

Διπλωματική Εργασία

Όψεις της φύσης στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία

Εμμανουήλ Τζάβλας, ΑΜ: 510809

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ευαγγελία Δασκαλά

Αθήνα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή Εμμανουήλ Τζάβλα που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Όψεις της φύσης στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία

Εμμανουήλ Τζάβλας

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Συν-επιβλέπων Καθηγητής

Δασκαλά Ευαγγελία
ΣΕΠ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Φίλιππος Παππάς
ΣΕΠ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου για την πολύτιμη καθοδήγηση, τι παρατηρήσεις και τη συνεχή υποστήριξη καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας. Ευχαριστώ επίσης τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής για τον χρόνο που αφιέρωσαν στη μελέτη της εργασίας. Τέλος, αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω τους ανθρώπους του οικογενειακού και φιλικού μου περιβάλλοντος για την ενθάρρυνση, την υπομονή και τη συμπαράστασή τους κατά τη διάρκεια της παρούσας μελέτης.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να συμβάλει στον διάλογο γύρω από τη θέση της φύσης στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία και να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο οι λογοτεχνικές αφηγήσεις συμμετέχουν στον ευρύτερο προβληματισμό για την οικολογική κρίση. Παράλληλα, επιδιώκει να καταδείξει ότι η λογοτεχνία εξακολουθεί να αποτελεί έναν προνομιακό χώρο κατανόησης της πραγματικότητας, ικανό να φωτίσει πλευρές της ανθρώπινης εμπειρίας που συχνά διαφεύγουν από τον δημόσιο ή τον επιστημονικό λόγο.

Το ενδιαφέρον μου για το συγκεκριμένο θέμα γεννήθηκε από τη διαπίστωση ότι η σύγχρονη ελληνική πεζογραφία στρέφεται ολοένα και συχνότερα προς ζητήματα που σχετίζονται με το περιβάλλον, τον τόπο, τη μνήμη και τις συνέπειες της ανθρώπινης παρέμβασης στη φύση. Πρόκειται για έργα που δεν αντιμετωπίζουν τη φύση ως ένα ουδέτερο σκηνικό δράσης αλλά ως ζωντανή παρουσία, η οποία συνομιλεί με τους ανθρώπινους χαρακτήρες, επηρεάζει τις επιλογές τους και συχνά καθορίζει τη μοίρα τους. Η παρατήρηση αυτή αποτέλεσε το έναυσμα για μια συστηματικότερη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η σύγχρονη ελλαδική πεζογραφία αναπαριστά τη φύση και επεξεργάζεται τις περιβαλλοντικές ανησυχίες της εποχής μας.

Σ' αυτή την κατεύθυνση στο πρώτο, θεωρητικό μέρος της εργασίας, παρουσιάζονται οι αναπαραστάσεις της φύσης στα ευρωπαϊκά λογοτεχνικά ρεύματα, καθώς και οι διαθλάσεις της στη νεοελληνική λογοτεχνία, με επιλογή ενδεικτικών παραδειγμάτων από έργα της νεοελληνικής ποίησης και πεζογραφίας. Αυτή η περιδιάβαση οδηγεί χρονολογικά στο εικοστό πρώτο αιώνα περνώντας ουσιαστικά στο δεύτερο και κεντρικό μέρος της εργασίας. Εδώ, με εργαλεία την οικοκριτική και την εκ του σύνεγγυς ανάγνωση, εξετάζονται με χρονολογική σειρά τέσσερα έργα της σύγχρονης ελλαδικής πεζογραφίας. Τα έργα αυτά είναι: *Μαύρο Νερό* του Μιχάλη Μακρόπουλου (2019), *Το Βουνί* της Λουίζας Παπαλοΐζου (2020), *Τζίντιλι* του Δημήτρη Χριστόπουλου (2020) και *Η κεφαλή του Τσάτσγουερθ* της Κωνσταντίας Σωτηρίου (2025). Το τελευταίο τμήμα της εργασίας αποτελείται από το δημιουργικό μέρος όπου καταθέτω την απόπειρά μου να γράψω ένα διήγημα με σημείο αναφοράς τη δυναμική σχέση του φυσικού τοπίου με τον άνθρωπο.

Λέξεις –κλειδιά

Περιβαλλοντική λογοτεχνία, περιβαλλοντική καταστροφή, ανθρωπόκαινος εποχή, οικοφεμινισμός, οικολογική ηθική, οικοκεντρισμός, αργή βία, τοπιογραφική μνήμη, εντοπιότητα, υπεραντικείμενα, ζωτικότητα της ύλης, Μιχάλης Μακρόπουλος, Κωνσταντία Σωτηρίου, Λουίζα Παπαλοΐζου, Δημήτρης Χριστόπουλος.

Aspects of Nature in Contemporary Greek Prose

Emmanouil Tzavlas

Abstract

The present thesis aspires to contribute to the ongoing scholarly dialogue concerning the place of nature in contemporary Greek prose and to highlight the ways in which literary narratives participate in the broader discourse surrounding the ecological crisis. At the same time, it seeks to demonstrate that literature continues to constitute a privileged field for understanding reality, capable of illuminating dimensions of human experience that often elude public or scientific discourse.

The choice of this subject emerged from the observation that contemporary Greek prose increasingly engages with issues related to the environment, place, memory, and the consequences of human intervention in nature. Such literary works do not approach nature as a neutral backdrop to human action, but rather as a living presence that interacts with human characters, influences their choices, and often determines their fate. This observation provided the impetus for a more systematic exploration of the ways in which contemporary Greek prose represents nature and addresses the environmental concerns of our time.

In this context, the first, theoretical part of the thesis examines representations of nature in European literary movements, as well as their manifestations in Modern

Greek literature, through selected examples drawn from works of Modern Greek poetry and prose. This chronological exploration leads to the twenty-first century and subsequently to the second part of the thesis. Employing ecocriticism and close reading as methodological tools, four works of contemporary Greek prose are examined in chronological order: *Μάυρο Νερό* by Michalis Makropoulos (2019), *To Bouní* by Louiza Papaloizou (2020), *Τζίντιλι* by Dimitris Christopoulos (2020), and *Η κεφαλή του Τσάτσγουερθ* by Constantia Sotiriou (2025). The final section of the thesis consists of a creative project, presenting an attempt to write a short story focused on the dynamic relationship between the natural landscape and the human being.

Keywords

Environmental literature, environmental destruction, Anthropocene, ecofeminism, ecological ethics, ecocentrism, slow violence, landscape memory, sense of place, hyperobjects, vibrant matter, Michalis Makropoulos, Constantia Sotiriou, Louiza Papaloizou, Dimitris Christopoulos.

Περιεχόμενα

Περίληψη	1
Abstract	2
Περιεχόμενα	4
Α. Θεωρητικό Μέρος	
Οι αναπαραστάσεις της φύσης στα ευρωπαϊκά λογοτεχνικά ρεύματα.....	5
Διαθλάσεις της φύσης στην ελληνική λογοτεχνία.....	8
Μιχάλης Μακρόπουλος, <i>Μαύρο Νερό</i>	18
Λουΐζα Παπαλοΐζου, <i>Το Βουνί</i>	28
Δημήτρης Χριστόπουλος, <i>Τζίντιλι</i>	39
Κωνσταντία Σωτηρίου, <i>Η κεφαλή του Τσάτσουερθ</i>	50
Συμπεράσματα	59
Β. Δημιουργικό Μέρος	
Βιβλιογραφία	74

Α. Θεωρητικό μέρος

Εισαγωγή

Οι αναπαραστάσεις της φύσης στα ευρωπαϊκά λογοτεχνικά ρεύματα

Η σχέση φύσης και λογοτεχνίας αποτελεί έναν από τους πλέον σταθερούς και συνάμα μεταβαλλόμενους άξονες της παγκόσμιας γραμματείας, καθώς αντανακλά τις εκάστοτε θεωρήσεις του ανθρώπου για τον κόσμο, τον εαυτό του και τη θέση του στο φυσικό περιβάλλον. Η λογοτεχνία δεν είναι ένα αυτόνομο αισθητικό φαινόμενο, αλλά μια μορφή κοινωνικής πρακτικής που σχετίζεται άμεσα με την υλική μας ύπαρξη. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Terry Eagleton «είναι περίεργο να θεωρούμε τη φύση στατική σε μια εποχή που αλλάζουμε και χειραγωγούμε τα πάντα για να ικανοποιήσουμε τις ανάγκες μας» (Terry Eagleton, 2025, 98). Αυτή η αλήθεια προβάλλεται στη διαλεκτική σχέση φύσης και πολιτισμού. Έτσι, φύση και πολιτισμός δεν αποτελούν μια γραφική αντίστιξη, αλλά αλληλένδετες έννοιες που διαμορφώνονται μέσω της ιστορικής δράσης του ανθρώπου. Η φύση δεν συνιστά απλώς ένα εξωτερικό σκηνικό της ανθρώπινης δράσης, αλλά έναν δυναμικό και πολυεπίπεδο παράγοντα που συμβάλλει στη συγκρότηση νοημάτων, αξιών και πολιτισμικών ταυτοτήτων. Η λογοτεχνία, ως κατεξοχήν μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, λειτουργεί ως προνομιακό πεδίο αποτύπωσης και επεξεργασίας αυτής της σχέσης, αποκαλύπτοντας τόσο τη βιωματική όσο και τη συμβολική της διάσταση. Είναι η προσπάθεια του ανθρώπου να δώσει νόημα στη φυσική του κατάσταση και απαντήσεις στα υπαρξιακά του ερωτήματα. Η λογοτεχνία δεν «δραπετεύει» από τη φύση, αλλά αποτελεί μια εκλεπτυσμένη μορφή της ανθρώπινης προσπάθειας να διαχειριστεί τις φυσικές του ανάγκες.

Αυτή η διαλεκτική σχέση φύσης και λογοτεχνίας παρέχει τη δυνατότητα στην τελευταία ως μορφή πνευματικής παραγωγής να μετασχηματίζει τη φύση. Ο λογοτέχνης μεταπλάθει μέσω της γλώσσας τις εμπειρίες του φυσικού κόσμου σε λογοτεχνικό κείμενο. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα πλέγμα ιδεολογικών και αισθητικών παρεμβάσεων με σκοπό την παρουσίαση μιας συγκεκριμένης εικόνας του κόσμου με τις αντιθέσεις της. Η μελέτη της λογοτεχνίας είναι αδιαχώριστη από τη μελέτη των υλικών όρων ύπαρξης της ζωής. Η φύση είναι η προϋπόθεση της ύπαρξης

μας και η λογοτεχνία ένα σημαντικό εργαλείο ανοικείωσης μέσω του οποίου ο λογοτέχνης μας παρέχει τη δυνατότητα αναστοχασμού. Ο ίδιος επιχειρεί να αγγίζει την ελευθερία, χωρίς όμως να μπορεί να αποκοπεί πλήρως από τις υλικές της ρίζες. Αυτοί οι δύο κόσμοι «συνδέονται αδιάρρηκτα ο ένας με τον άλλο και βρίσκονται σε διαρκή αλληλεπίδραση» (Μιχαήλ Μπαχτίν, 2022, xiii).

Από τις πρώιμες μορφές της λογοτεχνικής παραγωγής, η φύση εμφανίζεται στενά συνδεδεμένη με το θεϊκό στοιχείο και το κοσμολογικό σύστημα. Στην αρχαία γραμματεία, το φυσικό περιβάλλον δεν διαφοροποιείται σαφώς από την ανθρώπινη ύπαρξη, αλλά εντάσσεται σε μια ενιαία τάξη πραγμάτων, όπου το φυσικό, το θεϊκό και το ανθρώπινο στοιχείο συνυπάρχουν. Η φύση αποτελεί φορέα δύναμης, αρμονίας αλλά και απειλής, ενώ η ανθρώπινη μοίρα παρουσιάζεται άρρηκτα συνδεδεμένη με τις μεταβολές της. Η αντίληψη αυτή προβάλλεται έντονα στο χαρακτηριστικό του νεοκλασικισμού που αφορά τη μίμηση, σύμφωνα με την οποία «η λογοτεχνία πρέπει να αποτελεί μίμηση της αρμονίας, της τάξης και του μεγαλείου των φυσικών φαινομένων» (Εύη Βογιατζάκη, 2016, 38). Αυτή η μίμηση σχετίζεται κυρίως με την με την εξιδανικευμένη φύση που υπηρετεί την κατηγορία του κάλλους και στοχεύει στην ηθική διόρθωση και τον διδακτισμό.

Ωστόσο, με την εμφάνιση και εξέλιξη της φιλοσοφικής σκέψης και ιδίως με την έλευση της νεωτερικότητας, παρατηρείται μια σταδιακή μετατόπιση, η φύση αρχίζει να αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο παρατήρησης, γνώσης και τελικά ελέγχου. Η μεταβολή αυτή κορυφώνεται κατά την περίοδο του Διαφωτισμού, όπου η επιστημονική σκέψη και η ορθολογική προσέγγιση του κόσμου οδηγούν σε μια σταδιακή απομάκρυνση του ανθρώπου από τη φύση η οποία μετατρέπεται σε αντικείμενο εκμετάλλευσης. Ωστόσο, ως αντίδραση σ' αυτή την απομάκρυνση, το κίνημα του Ρομαντισμού επαναφέρει τη φύση στο προσκήνιο, αναδεικνύοντάς την σε χώρο αυθεντικότητας, ελευθερίας και πνευματικής αναζήτησης. Η φύση δεν είναι πλέον αντικείμενο γνώσης, αλλά υποκείμενο εμπειρίας και πηγή έμπνευσης, διαμορφώνοντας την «απώτερη επιδίωξη του ρομαντικού οράματος: να δοθεί συγκεκριμένη μορφή στην πληρότητα της συνείδησης, να βρεθεί μια λογοτεχνία που θα έδινε σχήμα στο παράδοξο μιας φύσης, η οποία γίνεται πιο φυσική όσο αυξάνεται το βάθος του πνεύματος» (Εύη Βογιατζάκη, 2016, 67). Το πρόταγμα της *natura naturans* θέτει σε επανεξέταση τη σχέση τέχνης-φύσης, κατά την οποία τα φυσικά

φαινόμενα γίνονται το εφελτήριο, το ερέθισμα αναζήτησης και αποκάλυψης της ανθρώπινης φύσης. Έτσι, αρχίζει να αναπτύσσεται μια δυναμική οργανική αντίληψη. «Η παλιά στατική εικόνα μιας μηχανιστικής, νεκρής φύσης αντικαθίσταται από την αποκάλυψη μιας φύσης που συνεχώς αλλάζει και αναπτύσσεται, ενός δημιουργήματος που έχει δική του ζωή και ψυχή» (Lilian Furst, 2001, 121).

Στο πλαίσιο αυτό, η λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα αναπτύσσει μια βαθιά συναισθηματική και φιλοσοφική σχέση με το φυσικό περιβάλλον. Η φύση προβάλλεται ως αντίβαρο στον αστικό πολιτισμό και καταφύγιο απέναντι στις συνέπειες της εκβιομηχάνισης. Η εμπειρία της μοναξιάς στη φύση, η αναζήτηση της απλότητας και η επιθυμία επιστροφής σε έναν πιο αυθεντικό τρόπο ζωής αποτελούν βασικά μοτίβα της εποχής. Η λογοτεχνική αναπαράσταση της φύσης αποκτά έτσι έντονο υπαρξιακό χαρακτήρα, καθώς συνδέεται με την αυτογνωσία και την ηθική συγκρότηση του ατόμου. Ιδιαίτερα, στο τέλος του 19^{ου} αιώνα οι κοινωνικές δυσχέρειες της βιομηχανικής ανάπτυξης, το φαινόμενο της αποικιοκρατίας αλλά και η κρίση των πολιτισμικών αξιών, επαναπροσδιορίζουν τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή με αντίστοιχες διαθλάσεις στη λογοτεχνία. Μάλιστα, η λογοτεχνία της παρακμής προέτασσε τη σπουδαιότητα της τέχνης έναντι της φύσης και έδειχνε φανερά την προτίμησή της στην τεχνητή ζωή. Αποτέλεσε «το αναπόφευκτο αλλά μοιραίο χαρακτηριστικό εκείνων των λαών και πολιτισμών, όπου η τεχνολογία έχει αντικαταστήσει τη φυσική ζωή και έχει ανασύρει ανάμεσα στους ανθρώπους τις σκοτεινές επιθυμίες» (Martin Travers, 2005, 213).

Στη νεωτερική περίοδο, και ιδιαίτερα κατά τον 20ό αιώνα, η σχέση αυτή γίνεται πιο σύνθετη και συχνά αντιφατική. Η ταχεία ανάπτυξη της τεχνολογίας, η αστικοποίηση και οι παγκόσμιες συγκρούσεις μεταβάλλουν ριζικά τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τη φύση. Το φυσικό περιβάλλον δεν εμφανίζεται πλέον ως πηγή ομορφιάς και αρμονίας, αλλά κυρίως ως χώρος απώλειας, αλλοίωσης και κρίσης. Η λογοτεχνία αντανakλά αυτή τη μεταβολή, παρουσιάζοντας τη φύση άλλοτε ως απειλούμενο αγαθό και άλλοτε ως χαμένη ουτοπία.

Η ανάδυση της οικοκριτικής θεωρίας κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα σηματοδοτεί μια σημαντική στροφή στη μελέτη της λογοτεχνίας. Η προσέγγιση αυτή επικεντρώνεται στη σχέση λογοτεχνικών κειμένων και φυσικού περιβάλλοντος,

αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο η φύση αναπαρίσταται, νοηματοδοτείται και εντάσσεται σε ιδεολογικά και πολιτισμικά πλαίσια. Η φύση αντιμετωπίζεται πλέον ως ενεργός παράγοντας της αφήγησης, ενώ η λογοτεχνία θεωρείται μέσο ευαισθητοποίησης απέναντι στα περιβαλλοντικά ζητήματα. Η οικοκριτική δεν περιορίζεται στην ανάλυση της αναπαράστασης της φύσης, αλλά επεκτείνεται και στη διεύρυνση της σχέσης μεταξύ πολιτισμού και περιβάλλοντος, θέτοντας ερωτήματα σχετικά με την ευθύνη του ανθρώπου απέναντι στον φυσικό κόσμο.

Διαθλάσεις της φύσης στην ελληνική λογοτεχνία

Από τις απαρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας ως τη λογοτεχνία του 21^{ου} αιώνα, η φύση και το ελληνικό τοπίο κατέχουν σημαντική θέση στη λογοτεχνική παραγωγή. Οι αναζητήσεις των ελλήνων λογοτεχνών παρακολουθούν την πολυκύμαντη ιστορία της Νεότερης Ελλάδας αλλά και τους προβληματισμούς, τις ευαισθησίες και τα αδιέξοδα του μοντέρνου ανθρώπου. Μέσα σ' αυτούς του προβληματισμούς η φύση εμφανίζεται ως σύμβολο, ως σκηνικό δράσης, ως μεταφορά μιας συναισθηματικής κατάστασης αλλά και ως φορέας υπέρτατων αξιών. Παράλληλα, στον ελληνικό χώρο, η σχέση φύσης και λογοτεχνίας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς συνδέεται στενά με την ιστορική και πολιτισμική συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας. Έτσι, το ελληνικό τοπίο με την ιδιαιτερότητα και την ποικιλομορφία του, αποτελεί βασικό στοιχείο της λογοτεχνικής έκφρασης, λειτουργώντας τόσο ως αισθητικό όσο και ως συμβολικό πεδίο. Σε αυτόν τον διάλογο φύσης και λογοτεχνίας τα αισθητικά ρεύματα της Ευρώπης επηρεάζουν και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19^{ου} και 20ού αιώνα.

Ο νεοκλασικισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία συμπίπτει χρονικά με την επανάσταση του 1821 και υπερτονίζει την ακριβή αναπαράσταση της ωραίας φύσης, στοιχείο που συνδέεται με τη μίμηση γενναίων πράξεων. Ο συνδυασμός αυτός εξυπηρετεί τον προσανατολισμό της νεοκλασικής ποίησης προς τη φύση που οφείλει να αναπαριστά και προς τον αναγνώστη που πρέπει να τον τέρπει ηθικοπλαστικά. Ο Ανδρέας Κάλβος αποτυπώνει αυτή τη μίμηση της ωραίας φύσης στην ωδή «Εις Πάργαν» (Ανδρέας Κάλβος, *Ωδαί*, κριτική έκδοση Filippo Maria Pontani, 2011, 68-72). Όμως, «δεν προτείνει την αντίληψη της φύσης ως επίγειου παράδεισου, όπως ο Σολωμός, ούτε συμερίζεται τη φυσική υπερφυσικότητα του ρομαντισμού και την παρουσίαση της φύσης ως εχθρικής δύναμης» (Δημήτρης Τζιόβας, 1992, 250).

η΄

Αλλά μόλις η χάλαζα

έπαυε του πολέμου,

και συ Δάματρα εχάριζες

τον δαυιλήν χρυσόν,

πόθος Ζεφύρων.

θ΄

Έχεον πολυάριθμα

μελισσών έθνη οι σίμβλοι

της Πάργας, βομβηδόν

εις τον πολύν επέταον

καρπόν λυαίον.

Από την έβδομη [VII] Ωδή «Εις Πάργαν».

Σε αντιδιαστολή με τον νεοκλασικισμό, ο Ρομαντισμός στην Ελλάδα δημιουργεί ρήξεις με τον αναπαριστώμενο κόσμο και τις μιμητικές θεωρίες. Προτάσσει το συναίσθημα, τη φαντασία καθώς και το υποκείμενο της δημιουργικής διαδικασίας. Προσφεύγει στη φύση, για να αναδείξει και να εκφράσει συναισθηματικές και ψυχικές καταστάσεις. Σε αυτή την ποίηση μεγάλων στιγμών είναι που «η ουσιαστική ενότητα ανάμεσα στη φύση και την ψυχή ή η ουσιαστική διάστασή τους, η αναγκαία και επιβεβαιωμένη μοναξιά της ψυχής, γίνεται αιώνια» (Georg Lukacs, 1971, 63). Αυτά τα γνώρίσματα του Ρομαντισμού τα εντοπίζουμε ενδεικτικά στο έργο του Διονύσιου Σολωμού *Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, όπου η φύση αποκτά έντονη συμβολική λειτουργία. Το φυσικό τοπίο της άνοιξης με την ομορφιά και τη ζωτικότητα του λειτουργεί ως αντιπαραβολή προς την κατάσταση των πολιορκημένων. Η φύση εμφανίζεται ως πειρασμός, δοκιμάζοντας την ηθική αντοχή

των ηρώων καθιστώντας την επιλογή της ελευθερίας ακόμη πιο απαιτητική. Ιδιαίτερα στο Σχεδιάσμα Β' η φύση εμφανίζεται ζώσα και επιθυμεί να καταβάλει την ανθρώπινη ψυχή. Τα ανθρώπινα ψυχικά όρια δοκιμάζονται κάτω από την πίεση των φυσικών φαινομένων:

Μάγεμα η φύσις κι όνειρο στην ομορφιά και χάρη,

Η μαύρη πέτρα ολόχρυση και το ξερό χορτάρι.

Με χίλιες βρύσες χύνεται, με χίλιες γλώσσες κραίνει.

Όποιος πεθάνη σήμερα χίλιες φορές πεθαίνει.

Τρέμ' η ψυχή και ξαστοχά γλυκά τον εαυτό της.

(Από τη συλλογή *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, Σχεδιάσμα Β' 2003, 209)

Στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20ού αιώνα αρχίζει να υποχωρεί ο ρομαντικός υποκειμενισμός. Τη σκυτάλη παίρνει το ιδεώδες του ρεαλισμού που συνδέθηκε με την εμφάνιση της ηθογραφίας. Η τελευταία προσπάθησε να απεικονίσει πιστά ήθη και έθιμα στο φυσικό τους περιβάλλον, προβάλλοντας και τις σκοτεινές πλευρές των κοινωνιών της υπαίθρου. Κυριάρχησε για δυο δεκαετίες «με μεταμορφώσεις, ως την τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα, με κύρια χαρακτηριστικά την αναπαράσταση των ηθών, του τρόπου ζωής και της ψυχοσύνθεσης προσώπων που ζουν στην ύπαιθρο ή τη αστική συνοικία» σύμφωνα με τον Λάμπρο Βαρελά (Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2008, 796). Η *Φόνισσα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα του ηθογραφικού ρεαλισμού. Εδώ η φύση δεν είναι ένα απλό διακοσμητικό σκηνικό, αλλά ένας ζωντανός οργανισμός και ενεργός πρωταγωνιστής, που αλληλεπιδρά άμεσα με την ψυχική κατάσταση και τη μοίρα της Φραγκογιαννούς. Το φυσικό τοπίο μετατρέπεται σε ψυχικό, ηθικό και υπαρξιακό κάτοπτρο.

Όταν η Χαδούλα διαπράττει τα εγκλήματά της ή κυριεύεται από τύψεις και φόβο, η φύση εμφανίζεται σκοτεινή, απόκοσμη και απειλητική. Το τοπίο γίνεται προέκταση της ταραγμένης συνείδησης της ηρωίδας. Παράλληλα, η φύση λειτουργεί ως όργανο θείας δίκης και κρίσης αλλά και ως συμβολικός χώρος λύτρωσης «μεταξύ της θείας και της ανθρώπινης δικαιοσύνης». Ο μύθος καταλήγει όπως άρχισε «με ένα φόνο/πνιγμό τον οποίο επιτελεί η φόνισσα Φύση, και ο οποίος λειτουργεί ως το μέγα

υδάτινο κάτοπτρο μέσα από το οποίο αντανακλώνται και οι επιμέρους φόννοι του αφηγηματικού της υποκατάστατου, της Φραγκογιαννούς» (Τζίνα Πολίτη, 1996, 163).

Η ηθογραφία, βεβαίως, έχει συνδεθεί στενά με τον Γεώργιο Βιζυηνό. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη της αναπαράστασης του φυσικού τοπίου στο έργο του. Ειδικά στο διήγημα *Ο Μοσκόβ Σελήμ* η ψυχογραφία συνδέεται στενά με το φυσικό τοπίο. Η φύση και ο χώρος υποτάσσονται πλήρως στην ψυχολογική κατάσταση των ηρώων, λειτουργώντας ως καθρέφτης του εσωτερικού τους κόσμου. Ο Βιζυηνός χρησιμοποιεί το περιβάλλον για να φωτίσει τις εσωτερικές πληγές των χαρακτήρων του. Με τον τρόπο αυτό η φύση γίνεται το ένδυμα της ψυχής. «Για πες μου στον Θεό σου! Δεν είν' αλήθεια πως και οι πέτρες, που είναι στον κόσμο, αν εύρισκαν κανένα να πουν τα "ντέρτια" τους, θα ήσαν ελαφρότερες; [...]. Αυτό, είπε ο Σελήμ... Άλλον από αυτό το κρύο το νερό, που ξεβουρβουλά από τον άψυχο τον βράχο, δεν έχω ποιόν να εμπιστευθώ τον πόνο μου» (Παναγιώτης Μουλλάς, 1998, 212). Έτσι ο Βιζυηνός «ανάγει συχνά το περιβάλλον σε μετωπική έκφραση των προσώπων [...]. Όταν επιλεγεί μια περιγραφή... συνήθως βρίσκεται σε ανταπόκριση ή αντίθεση με ανθρώπινες ψυχικές καταστάσεις» (Παναγιώτης Μουλλάς, 1998, ρ'). Παράλληλα, η φύση γίνεται το όχημα να αναδειχθούν αντιφάσεις μέσα στην ίδια την πραγματικότητα, όπως συμβαίνει με την εμφάνιση του ήρωα την οποία προετοίμασε η περιγραφή του φυσικού τοπίου της Καϊνάρτζας: «η αλλοπρόσαλος ενδυμασία του ουδέν έχει κοινόν προς τον κόσμο των ιδεών του» (Παναγιώτης Μουλλάς, 1998, 207). Επίσης, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Roderick Beaton, «Το διήγημα αρχίζει με τον αφηγητή να φτάνει στη θρακική ύπαιθρο σε ένα καλύβι φτιαγμένο από κορμούς δέντρων, όμοιο με εκείνα των Ρώσων χωρικών, μια κραυγαλέα αντίφαση με την πραγματικότητα την οποία ερμηνεύει στη συνέχεια ο Μοσκόβ-Σελήμ, ο ιδιοκτήτης του καλυβιού» (Roderick Beaton, 2015, 303).

Την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα κυριαρχεί στον ελλαδικό χώρο το ιδεολόγημα της Μεγάλης Ιδέας που επηρεάζει τους έλληνες συμβολιστές, «οι οποίοι ταλαντεύονται ανάμεσα στον ελληνοκεντρισμό και την αισθητική του Συμβολισμού» (Βογιατζάκη, 2016, 166). Το αντιπροσωπευτικότερο δείγμα υπερβατικού συμβολισμού αποτελεί το ποίημα *Φοινικιά* (1900) του Κωστή Παλαμά (Ανθολογία Κωστή Παλαμά, 2004, 118-131). Εδώ, η φύση λειτουργεί ως σύμβολο αντοχής και αναγέννησης. Ο φυσικός κόσμος του ποιήματος αποτελεί την πρόσοψη ενός ιδεατού

κόσμου, όπου τα μικρά λουλούδια συμβολίζουν τους ποιητές και η φοινικιά την Ιδέα της ποίησης που αναγεννιέται διαρκώς. Ο λυρικός μονόλογος των λουλουδιών συνθέτει αριστοτεχνικά ένα σύνολο αντιθέσεων που αφορούν τις έννοιες του χαμηλού και του υψηλού, του γήινου και του ουράνιου, του ανθρώπινου και του θείου, του θνητού ποιητή και της αθάνατης τέχνης. Τα λουλούδια, αυτές οι φθέγγουσες οντότητες, και η φοινικιά μετατρέπονται σε σύμβολα της φαντασίας του ίδιου του ποιητή. Σε αυτόν τον φυσικό διάκοσμο που αποτελεί το όχημα μιας συμβολιστικής εικονοποιίας με ρομαντικά αποτυπώματα, η φοινικιά καθρεφτίζεται με έναν ιμπρεσιονιστικό τρόπο στη σκέψη των λουλουδιών συναιρώντας το στιγμιαίο με το αιώνιο. Η εικόνα του δέντρου που επιμένει να ζει παρά τις αντιξοότητες υποδηλώνει τη δυνατότητα επιβίωσης και συνέχειας του ελληνισμού. Η φύση δεν είναι απλώς λυρικό αντικείμενο αλλά πρωτίστως φορέας ιστορικού ιδεολογήματος.

Ω Φοινικιά, μας έσπειρεν εδώ ένα χέρι,
και θα ξαναπλωθή, και θα μας ξερριζώσει,
και θα πεθάνουμε. το κύμα και τ' αγέρι
και το νερό ανελεήμονα θα μάς σαρώσει,
και δε θα κλάψη μας τ' ολόανθο καλοκαίρι,
κ' η πλατιά πλάση το χαμό μας δε θα νιώσει,
και κάτου από του ίσκιου σου τα μάγια πάλι
θ' αναστηθή μοσκόπνοη μια βλάστηση άλλη

Από το ποίημα *Φοινικιά* (1900).

Περνώντας στον 20ό αιώνα παρατηρούμε πως το κάτοπτρο της αναπαράστασης στη λογοτεχνία στρέφεται κυρίως στον χρόνο. Το φυσικό τοπίο και γενικότερα ο χώρος γίνονται εφιαλτήριο της ιστορικής μνήμης, δημιουργώντας έτσι έναν ιδιότυπο μοντερνιστικό χωροχρόνο. Στο εναρκτήριο μέρος του *Μυθιστορήματος* (1935) ο Γιώργος Σεφέρης προβάλλει τη φύση ως έναν χώρο φορτισμένο με αρχετυπικά σύμβολα και υπαρξιακή αγωνία. Η εμφάνισή της συνδέεται με την αναμονή και τη διάψευση των ελπίδων του ποιητικού υποκειμένου:

Α΄

Τον άγγελο

τον περιμέναμε προσηλωμένοι τρία χρόνια

κοιτάζοντας πολύ κοντά

Τα πεύκα το γιαλό και τ' άστρα

Σμίγοντας την κόψη τ' αλετριού

ή του καραβιού την καρένα

ψάχναμε να βρούμε πάλι το πρώτο σπέρμα

για να ξαναρχίσει το πανάρχαιο δράμα.

Από τη συλλογή *Μυθιστόρημα* (1935)

Το «αλέτρι» και η «καρένα», η γη και η θάλασσα συνυπάρχουν σε μια εικόνα συμπίκνωσης μέσω της οποίας αναζητείται «το πρώτο σπέρμα», η αρχή ενός «πανάρχαιου δράματος». Τόσο το χοϊκό όσο και το υδάτινο στοιχείο μετατρέπονται σε Οδυσσεϊκή σχεδία για τον σύγχρονο πλάνητα και την ψυχοϊστορία του.

Δέκα χρόνια αργότερα (1943), στη συλλογή *Ήλιος ο Πρώτος* του Οδυσσέα Ελύτη, η φύση ως ζωντανός οργανισμός συνυφαίνεται οργανικά με την ελληνική ταυτότητα. Γίνεται ο καμβάς για να υφανθεί το ιδεόγραμμα της ζωής. Το φως, η κλίμακα του τοπίου και η αρμονία του φυσικού περιβάλλοντος αισθητοποιούνται και ανάγονται σε ηθικές αξίες. Τα φυσικά στοιχεία συχνά αποκτούν ανθρώπινες ιδιότητες μέσω του ανθρωπομορφισμού και αλληλεπιδρούν άμεσα με τον άνθρωπο, δημιουργώντας μια αίσθηση ψυχικής ενότητας και πληρότητας:

Κάτω στις μαργαρίτας

τ' αλωνάκι, στήσαν χορό

τρελό τα μελισσόπουλα.

Ιδρώνει ο ήλιος, τρέμει το

νερό. Στάχια ψηλά λυγίζουνε

το μελαμψό ουρανό.

Πέρα μέσα στα χρυσά νταριά

κοιμούνται αγοροκόριτσα.

Ο ύπνος τους μυρίζει πυρκαγιά.

Στα δόντια τους

Ο ήλιος σπαρταράει.

(Από τη συλλογή *Ήλιος ο Πρώτος*, 1943)

Στη *Ρωμιοσύνη* (1954) του Γιάννη Ρίτσου ένα σκληρό φυσικό τοπίο συμπυκνώνει τη μοίρα της Ρωμιοσύνης. Ο ποιητής με μια κεντρομόλα κίνηση ξεκινά από τη φύση για να καταλήξει στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου. Φύση και άνθρωπος έχουν την ίδια μοίρα. Το τοπίο γίνεται ήθος και η γεωγραφία μετατρέπεται σε Ιστορία. Φύση και άνθρωπος ανθίστανται αναζητώντας το δίκιο. Σε αυτή την αναζήτηση ο ήλιος μετατρέπεται σε φυσικό χώρο της ελευθερίας. Για τον λαό της Ρωμιοσύνης η ηθική δικαίωση είναι εξίσου ζωτική με το φως της ημέρας. Οι αγωνιστές της Αντίστασης γίνονται ένα με το ελληνικό τοπίο. Φύση και άνθρωποι ενσαρκώνουν το πνεύμα της πάλης για εθνική και κοινωνική απελευθέρωση:

Αυτά τα δέντρα δε βολεύονται με λιγότερο ουρανό,

Αυτές οι πέτρες δε βολεύονται κάτω απ' τα ξένα βήματα,

Αυτά τα πρόσωπα δε βολεύονται παρά μόνο στον ήλιο

Αυτές οι καρδιές δε βολεύονται παρά μόνο στο δίκιο

Ετούτο το τοπίο είναι σκληρό σαν σιωπή,

Σφίγγει στον κόρφο του τα πυρωμένα λιθάρια,

Σφίγγει στο φως τις ορφανές ελιές του και τ'αμπέλια του,

Σφίγγει τα δόντια. Δεν υπάρχει νερό. Μονάχα φως.

(Από τη συλλογή *Ρωμιοσύνη*, 1954).

Κατά τον 20ό αιώνα, η ελληνική ποίηση επαναπροσδιορίζει επομένως τη σχέση φύσης και λογοτεχνίας, εντάσσοντάς την σε ένα ευρύτερο υπαρξιακό και ιστορικό πλαίσιο. Η φύση παύει να εξιδανικεύεται και παρουσιάζεται ως φορέας μνήμης και τραύματος. Το τοπίο συνδέεται με την εμπειρία της απώλειας, της εξορίας και της ιστορικής ασυνέχειας, ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί και ως σημείο αναφοράς για την αναζήτηση της ταυτότητας. Η θάλασσα, το φως και το χοϊκό στοιχείο γίνονται φορείς πολλαπλών σημασιών, υπερβαίνοντας την καθαρά αισθητική τους διάσταση.

Παράλληλα η πεζογραφία αναπτύσσει μια εξίσου σύνθετη προσέγγιση της φύσης. Στα έργα της ηθογραφίας, το φυσικό περιβάλλον παρουσιάζεται ως αναπόσπαστο τμήμα της καθημερινής ζωής, επηρεάζοντας τη συμπεριφορά και τη σκέψη των ανθρώπων. Η φύση λειτουργεί ως πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνονται κοινωνικές σχέσεις και αξίες, ενώ συχνά αντανακλά την εσωτερική διάσταση των χαρακτήρων. Οι περιγραφές του τοπίου δεν είναι απλώς διακοσμητικές, αλλά συμβάλλουν ουσιαστικά στη διαμόρφωση της αφήγησης. Σταδιακά, η φύση στην πεζογραφία παύει να αποτελεί ένα ειδυλλιακό σκηνικό, όπως εμφανιζόταν στον ρομαντισμό, και μεταβάλλεται σε ένα συγκρουσιακό καμβά υπαρξιακών, κοινωνικών και ψυχολογικών στοιχείων. Η εκβιομηχάνιση, η αστικοποίηση, οι δύο παγκόσμιοι πόλεμοι καθώς και η εμφάνιση του μοντερνισμού αλλάζουν ριζικά τη σχέση του ανθρώπου με το φυσικό περιβάλλον. Η φύση συνομιλεί με τον ψυχισμό του ανθρώπου, το κοινωνικό περιβάλλον και την Ιστορία.

Ενδεικτικό δείγμα αυτής της συνομιλίας αποτελεί η νουβέλα του Θανάση Βαλτινού. *Η Κάθοδος των εννιά* (1978), «γραμμένη στη γλώσσα και στο ύφος του προφορικού λόγου ενός χωρικού» (Roderick Beaton, 1996, 305), παρουσιάζει τη φύση όχι ως ένα απλό διάκοσμο αλλά ως έναν αυτόνομο χαρακτήρα ανελέητο, αδιάφορο για τον ανθρώπινο πόνο. Η φύση εμφανίζεται ως ένας αφιλόξενος και εχθρικός παράγοντας σε αντίστιξη με την ρομαντική εξιδανικευμένη εικόνα του φυσικού τοπίου. Οι πυρακτωμένες πλαγιές των βουνών της Πελοποννήσου αντανακλούν το αδιέξοδο, την απομόνωση και την ψυχική εξάντληση των ηρώων που βιώνουν το τέλος του εμφυλίου πολέμου. Ταυτόχρονα, το τοπίο της φθοράς λειτουργεί και ως χαραμάδα

ελπίδας, αφού η κάθοδος των εννιά έχει ως προορισμό τη θάλασσα, σύμβολο της λύτρωσης απέναντι στον περικλειστο και ασφυκτικό κλοιό των βουνών. «Ως το μεσημέρι ψάχναμε για νερό. Στο τέλος βρήκαμε κοντά σε κάτι αμπέλια. Ήταν ένας βράχος υγρός γεμάτος μούσκλια κι από μια σκισμή έσταζε κάθε τόσο.[...] Φύσαγε λίβας. Ερχότανε καυτός απ' τη μεριά του και η γη μπροστά μας ασφυκτιούσε. Σα να 'λιώναν οι αδένες της [...] ξέραμε πως θα πεθάνουμε μέσα σε τούτο το καλοκαίρι. Μπροστά μας τα' αμπέλια και οι συκές που τα παράστεκαν στις άκρες ωρίμαζαν μια γλύκα αβάσταγη» (Θανάσης Βαλτινός, 2021,61-61)

Σταδιακά, προς το τέλος του περασμένου αιώνα, η φύση εμφανίζεται στην πεζογραφία ως το μεγάλο θύμα της ανθρώπινης απληστίας, της άκριτης τεχνολογικής ανάπτυξης και της βιομηχανικής ανάπτυξης. Οι συγγραφείς καταγγέλλουν την καταστροφή του περιβάλλοντος και προειδοποιούν για την αποξένωση του ανθρώπου από το φυσικό του χώρο. Ένα έργο που εξετάζει την ανθρώπινη παρέμβαση στη φύση και αποτελεί μια πρώιμη αλλά βαθύτατη πολιτική και οικολογική αλληγορία είναι *Το φράγμα* (1961) του Σπύρου Πλασκοβίτη. Η πλοκή του έργου περιστρέφεται γύρω από ένα τεράστιο φράγμα που κατασκευάστηκε για να τιθασεύσει τα νερά ενός ποταμού χωρίς να γνωρίζει κανείς τις προδιαγραφές κατασκευής καθώς και την αντοχή του στις πιέσεις. Οι συμβολισμοί του μυθιστορήματος λειτουργούν προφητικά για την οικολογική κρίση και «με σημερινούς όρους, *Το Φράγμα*, θα μπορούσε να θεωρηθεί και να διαβαστεί ως οικολογικό μυθιστόρημα, αφού θεματικός πυρήνας του είναι η επικίνδυνη προσπάθεια του ανθρώπου να επιβάλει τη θέλησή του στη φύση» (Roderick Beaton, 1996, 317). Το φράγμα στήνεται, για να επιβιώσει μια μεγαλούπολη. Με την πάροδο του χρόνου γίνεται αντιληπτό πως δεν είναι ασφαλές και ο μηχανικός, κεντρικό πρόσωπο της αφήγησης προτείνει να γκρεμιστεί, γεγονός που προκαλεί την αντίδραση των κατοίκων της περιοχής που συνδέουν τη ζωή τους με τη ζωή του φράγματος. Το φανταστικό στοιχείο συνομιλεί με την αλληγορική ανάγνωση του φράγματος που το ανάγει σε σύμβολο της ανθρώπινης ύβρης και της ψευδαίσθησης ότι ο άνθρωπος μπορεί να υποτάξει τις φυσικές δυνάμεις με διακριτή την κριτική απέναντι στο μοντέλο της αέναης οικονομικής ανάπτυξης που εθελοτυφλεί μπροστά στην περιβαλλοντική καταστροφή.

Στη σύγχρονη εποχή, η περιβαλλοντική κρίση επαναφέρει τη φύση στο επίκεντρο της λογοτεχνικής και θεωρητικής συζήτησης. Η κλιματική αλλαγή, η απώλεια της

βιοποικιλότητας και η υποβάθμιση των οικοσυστημάτων καθιστούν αναγκαία μια νέα προσέγγιση της σχέσης ανθρώπου και φύσης. Η λογοτεχνία ανταποκρίνεται σε αυτή την πρόκληση, αναπτύσσοντας νέες μορφές αφήγησης και αναπαράστασης μέσα από τις οποίες αναδύεται η πολυπλοκότητα και ευθραυστότητα του φυσικού κόσμου. Η σύγχρονη ελληνική πεζογραφία, ειδικότερα, εξερευνά τη σχέση αυτή μέσω ποικίλων θεματικών και αφηγηματικών στρατηγικών. Η φύση εμφανίζεται συχνά ως απειλούμενος χώρος, αλλά και ως πεδίο αντίστασης και αναστοχασμού. Οι συγγραφείς επιχειρούν να επαναπροσδιορίσουν τη σχέση ανθρώπου και φυσικού περιβάλλοντος, τονίζοντας την ανάγκη για μια πιο βιώσιμη σχέση με αυτό πιστοποιώντας πως «περνώντας στον εικοστό πρώτο αιώνα, η περιβαλλοντική ανησυχία και η οικολογική σκέψη γίνονται σαφέστερες και απηχούνται εικόνες και ιδέες που προέρχονται από το βιοπεριοχικό όραμα και τη βαθιά οικολογία» (Νάτσινα, 2023, 163).

Ως άμεση απάντηση στην περιβαλλοντική κρίση ήδη στα τέλη του 20ού αιώνα εμφανίστηκε στο προσκήνιο της λογοτεχνικής θεωρίας η οικοκριτική. Σύμφωνα με τον κλασικό ορισμό της Cheryl Glotfelty «η οικοκριτική είναι η μελέτη της σχέσης ανάμεσα στη λογοτεχνία και στο φυσικό περιβάλλον» (Peter Barry, 2013, 285). Στον πυρήνα αυτής της θεωρίας βρίσκονται ποιοτικά κριτήρια για το αν ένα λογοτεχνικό κείμενο ασκεί οικοκριτική, κριτήρια τα οποία ανιχνεύονται και στην ανάλυση των κειμένων της σύγχρονης ελλαδικής πεζογραφίας που ακολουθεί. Με βάση τα κριτήρια αυτά εξετάζεται πρωτίστως ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται το φυσικό περιβάλλον στο κείμενο, αν δηλαδή η φύση λειτουργεί ως απλό σκηνικό υπόβαθρο ή ως ενεργός και ουσιαστικός παράγοντας της αφήγησης. Παράλληλα, διερευνάται κατά πόσο το κείμενο προσεγγίζει τη φύση από ανθρωποκεντρική σκοπιά ή αν προωθεί μια οικοκεντρική αντίληψη, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου οικολογικού συστήματος. Σε αυτή την οικοκεντρική προσέγγιση αναλύεται η σύνδεση των χαρακτήρων με τον τόπο και το φυσικό περιβάλλον, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο η έννοια του «ανήκειν» ή της αποξένωσης από τη φύση διαμορφώνει την ταυτότητα και την εμπειρία τους. Τέλος, διερευνάται κατά πόσο το μη ανθρώπινο στοιχείο παρουσιάζεται ως ενεργός παράγοντας στην εξέλιξη της αφήγησης, εξετάζοντας ταυτόχρονα αν το κείμενο προβάλλει προβληματισμούς για την ανθρώπινη ευθύνη απέναντι στο περιβάλλον.

Στο πλαίσιο αυτό, η παρούσα μελέτη επιχειρεί να αναδείξει τις υπόγειες συνδέσεις λογοτεχνίας και περιβάλλοντος. Βασίζόμενοι στις βασικές αρχές της οικοκριτικής αλλά και στην εκ του σύνεγγυς ανάγνωση θα στρέψουμε το αναγνωστικό μας βλέμμα σε τέσσερα έργα της σύγχρονης ελληνικής πεζογραφίας. Καθένα από αυτά, με τη δική του αισθητική και θεματική ταυτότητα φωτίζει μια διαφορετική πτυχή της περιβαλλοντικής κρίσης ή της τοπιογραφίας, επιτρέποντάς μας να αποκωδικοποιήσουμε το οικολογικό τους αποτύπωμα.

Μιχάλης Μακρόπουλος, *Μαύρο νερό*

Άνοιξη του 2017. Η υπόθεση εξόρυξης υδρογονανθράκων στην Ήπειρο γίνεται φηφίδα της πολιτισμικής μας ιστορίας με παρεκτάσεις πολιτικές, οικονομικές και περιβαλλοντικές. Οι έρευνες και τα σχέδια για εξορύξεις συναντούν σθεναρή αντίσταση από κατοίκους, οικολογικές οργανώσεις και φορείς της Ηπείρου, οι οποίοι ανησυχούν για την καταστροφή του περιβάλλοντος και τον αντίκτυπο που αυτός θα έχει. Με αυτή την ιστορική πραγματικότητα συνομιλεί ο Μιχάλης Μακρόπουλος. Ο ίδιος σε συνέντευξή του αναφέρει τις γεωτρήσεις στην περιοχή του Πωγωνίου, την οποία επισκέπτεται με την οικογένειά του κάθε καλοκαίρι (Συνέντευξη του Μ. Μακρόπουλου στην *bookpress*, 13/3/2021). Η μικροαφήγηση της νουβέλας *Μαύρο νερό* δίνει το περιθώριο στους αναγνώστες να κατασκευάσουν τις δικές τους ερμηνείες, θυμίζοντας όμως παράλληλα πως «η ψευδαίσθηση της ρεαλιστικής διαφάνειας χάθηκε αμετάκλητα και τα μυθιστορήματα έγιναν αδιαφανή, πολυεπίπεδα και πολυφωνικά, αμβλύνοντας έτσι την ένταση ανάμεσα στην πειραματική γραφή και την απλή εξιστόρηση». (Δημήτρης Τζιόβας, 2012, 249).

Εξ αρχής, το χρώμα του νερού δεν μπορεί να διαβαστεί διαφορετικά από τις συνδηλώσεις που αφορούν την καταστροφή την ερήμωση και τον θάνατο. Δημιουργεί «ένα χρωματικό πεδίο/προπέτασμα (colorfield) πίσω από αυτό που βλέπουμε» (Σοφία Ιακωβίδου, 2020, 105). Είναι ένα υδάτινο φίλτρο ανάγνωσης και ερμηνείας, μια χρωματική εκφραστική δυναμική που διατρέχει όχι μόνο τις αισθήσεις αλλά και τον συναισθηματικό κόσμο αντίστοιχα καθώς και τις αντιδράσεις ενός κοινωνικού ιστού που ανθίσταται. Γύρω απ' αυτό εξυφαίνεται η εναγώνια σκέψη των κατοίκων του χωριού να μείνουν ή να φύγουν: «Έπρεπε να μας πουν πως θα μας σκότωνε αυτό που θα έκαναν και να μας ρωτήσουν έπειτα αν το θέλαμε. Τώρα είναι η

μόνη ελευθερία που ‘χουμε, ν’ αποφασίσουμε εμείς πού θα πεθάνουμε». (Μακρόπουλος, 2019, 28). Όπως χαρακτηριστικά τονίζει η Αναστασία Νάτσινα: «Ως αντίδοτο, ή ως στάση απέναντι στο τέλος, αλλά και μετά απ’ αυτό, προτείνεται το άνοιγμα, η επαφή και η ένωση με τους άλλους ανθρώπους και με το μη ανθρώπινο περιβάλλον» (Νάτσινα, 2023, 121).

Αυτή η πλευρά της περιβαλλοντικής καταστροφής διεκδικεί εκ νέου την ανθρώπινη αλληλεγγύη και το αίσθημα της ανθρώπινης επαφής μεταξύ των απλών ανθρώπων. Όπως τονίζει η Campbell οι αρνητικές συνέπειες της περιβαλλοντικής καταστροφής επηρεάζουν όχι μόνο τη γη αλλά και αυτούς που ζουν σε αυτήν θέτοντας έτσι σε αμφισβήτηση την ιδέα ενός απρόσωπου περιβάλλοντος «εκεί όπου μόνο η φύση υποφέρει από βλαβερές συνέπειες» (Campbell, 2010, 12 και 18).

Αυτή η αμφίδρομη σχέση ανθρώπου και φύσης αναδεικνύει τη ροή μιας διαταραγμένης τοπογραφίας. Τη διατάραξη αυτή προκάλεσε μια ιδιωτική εταιρία εξορύξεων, η RIPOIL, της οποίας η δραστηριότητα αποτυπώνεται στις εικόνες ερήμωσης του τοπίου. Η τεχνολογία, χωρίς να κατονομάζεται, παρομοιάζεται με ζώο φαγωμένο από τον μοχθηρό χρόνο «μπροστά τους ορθωνόταν ένα άλλο ζώο από ατσάλι που το ‘χει φάει η σκουριά, και ο τόπος ήταν γυμνός και σημαδεμένος [...] στο χείλος της μεγάλης ουλής που ανοιγόταν στο δασωμένο τοπίο. Στο μέσον δέσποζε η σκουριασμένη αντλία της γεώτρησης» (Μακρόπουλος, 2019, 19-20). Ο χρόνος αυτής της οικολογικής καταστροφής αποτυπώνεται με ιδιαίτερη πύκνωση: «Για την εξόρυξη, είχαν σπάσει το πέτρωμα με εκατομμύρια τόνους νερού, μαζί με ένα μείγμα που η σύνθεσή του ήταν βιομηχανικό απόρρητο, και με άμμο για να μένουν τα ρήγματα ανοιχτά. Δηλητηριώδη συρίγγια ανοίχτηκαν έτσι στη γη κι εκατοντάδες στρέμματα απογυμνώθηκαν» (Μακρόπουλος, 2019, 20).

Η καταστροφή αποτυπώνεται με ιατρικούς όρους, ως απόστημα, ως τραύμα που δεν θεραπεύτηκε δημιουργώντας μια ιδιότυπη σχέση με το χρόνο συμφύροντας το παρόν με το μέλλον: «Αρχαία λείψανα ήδη, μες στα πυκνά δέντρα περίμεναν τον μελλοντικό αρχαιολόγο» (Μακρόπουλος, 2019, 20). Ο ίδιος ο συγγραφέας έχει δηλώσει πως «δεν είμαι μελλοντολόγος. Ξέρω πως όσα λέω έχουν μικρή σχέση με το μέλλον και μεγάλη σχέση με το παρόν» (Συνέντευξη στον Σόλωνα Παπαγεωργίου στην ιστοσελίδα bookpress.gr, 13/3/2021). Η αφήγηση του Μακρόπουλου δημιουργεί

με τον τρόπο αυτό ένα τώρα που πάλλεται. «Το παρελθόν όμως δεν απομακρύνεται αλλά επιστρέφει ως τραυματικό, καταστροφικό ή στοιχειωμένο, και τούτο προϋποθέτει μια διαφορετική αντίληψη του χρόνου, όχι γραμμική και μη αναστρέψιμη αλλά διαρκείας» (Δημήτρης Τζιόβας, 2024, 55).

Ο Μακρόπουλος μοιάζει «να εγκλωβίζει με την αφήγησή του παρελθόν και μέλλον σε ένα αιώνιο παρόν» (Enzo Traverso, 2021, 180). Μάλιστα, ο χωροχρόνος βιώνεται πολύ αργά «ασκώντας εμμέσως κριτική στην ιδεολογία της κατανάλωσης του τοπίου με την οποία συνδέεται η ταχύτητα, μεταξύ άλλων» (Νάτσινα, 2023, 144). Η βραδύτητα εμπεριέχει την επίγνωση του χωροχρόνου και «οι μελαγχολικοί χώροι είναι ταυτόχρονα ανασκοπικοί και προορατικοί» (Αγγελική Μαλαकाσιώτη, 2020, 85). Αυτό αποτυπώνεται στο αφηγηματικό τοπίο με τις σκηνές ακινησίας «Το λεωφορείο ήρθε [...] τους κοίταζε με την ακινησία και τη θαμπάδα προσώπου σε παλιά φωτογραφία (Μακρόπουλος, 2019, 31).

Μέσα στην βραδύτητα του χρόνου εγκιβωτίζονται λιτές περιγραφές που αφορούν τη μόλυνση του υδάτινου στοιχείου: «Σαν μάτι στον δασωμένο τόπο πρόβαλε πιο κάτω η λίμνη Ζαραβίνα. Παλιά είχε την καθαρότητα και τη στιλπνάδα γυαλιού, όμως τώρα κοιτούσε θολή, τυφλά, τον χαμηλό ουρανό» και «Η πλατιά επιφάνεια του νεκρού νερού τον γαλήνευε» (Μακρόπουλος, 2019, 13-14). Οι χωρικοί συλλέγουν το βρόχινο νερό σε δεξαμενές αλλά λόγω της ανομβρίας αυτό τελειώνει γρήγορα και αναγκάζονται να χρησιμοποιούν φίλτρα για το νερό της ύδρευσης, γνωρίζοντας όμως την αναποτελεσματικότητά τους. «Το νερό που έτρεχε από τη βρύση έδειχνε καθαρό πια, αλλά δεν ήταν ούτε θα ‘ταν ξανά καθαρό για πολλά χρόνια» (Μακρόπουλος, 2019, 17). Το «μαύρο νερό» μολύνει την πανίδα και τη χλωρίδα. Παρόλα αυτά το τοπίο της ερήμωσης ανθίσταται και βλασταίνει ξανά. «Ωστόσο ο τόπος έδινε μια γενική εντύπωση αναγέννησης μετά την αποψίλωση. Το δάσος είχε θεριέψει παντού, πνίγοντας κάθε σπιθαμή» (Μακρόπουλος, 2019, 14). Η φύση επιστρέφει χωρίς να μπορούν οι άνθρωποι να ελέγξουν τη δύναμή της. «Η φύση αντιστέκεται στις εργαλειακές προθέσεις, καθόσον έχει τη δική της προθετικότητα που ξεφεύγει από τον απόλυτο έλεγχο του ανθρώπου (Kohei Saito, 2024, 206).

Έτσι, δεν υφίσταται το εξουσιαστικό σχήμα ανωτερότητας στη σχέση ανθρώπου και περιβάλλοντος. Ο άνθρωπος παύει να είναι ο εξουσιαστής ενός περιβάλλοντος που

ικανοποιεί τις ανθρώπινες και μόνο ανάγκες. Αρχίζει να αναδύεται «μια συνείδηση ουσιαστικής ενότητας κάθε είδους ζωής» (Eisler, 1990,26). Η φύση διεκδικεί ξανά τον τόπο της: «Όταν όμως εγκαταλείφθηκαν οι γεωτρήσεις, το δάσος διεκδίκησε ξανά τον τόπο κι έμειναν μονάχα ουλές... και σκουριασμένοι αγωγοί και δεξαμενές λυμάτων, που πολλές φορές είχαν πέσει και πια φώλιαζαν ζώα μέσα, κι από τις τρύπες που είχαν ανοιχτεί στους αγωγούς φύτρωναν βάτα» (Μακρόπουλος, 2019, 20).

Ο νόμος της άρνησης της άρνησης, βασικός νόμος της διαλεκτικής, γίνεται διακριτός. Μια υπέρβαση που εμπεριέχει τη διατήρηση, την έννοια *Aufhebung* του Χέγκελ. «Η παλιά δεξαμενή, με μισοσβημένα πάνω τα γράμματα της RIPOLIL, ενώ τα πλατανόφυλλα βάθαιναν με τον ίσκιο τους το καφεκόκκινο χρώμα της σκουριάς. Τρύπες είχαν ανοίξει στο μέταλλο, ένα παχύ στρώμα από σάπια φύλλα είχε γίνει χούμος μέσα, και η παλιά δεξαμενή ήταν γεμάτη ζωή: έντομα τρωκτικά, πουλιά που μπαινόβγαιναν. Το πλατανόδασος δίπλα στο ποτάμι είχε δεχτεί με συγκατάβαση το μεταλλικό ξένο» (Μακρόπουλος, 2019, 57).

Ο ίδιος ο συγγραφέας παρατηρεί πως η «ψίχα» του έργου είναι φτιαγμένη από λογής λογής διαφορετικά υλικά, το γουέστερν, την αποκαλούμενη post-apocalyptic μυθοπλασία, την αίσθηση που δίνει το Στάλκερ του Ταρκόφσκι» (Μακρόπουλος, 2019β). Η Α. Νάτσινα συμφωνεί με την παρατήρηση επισημαίνοντας ότι «όπως και στο σοβιετικό έργο, συναντάμε ένα τοπίο εγκατάλειψης, στο οποίο, κατά τόπους η φύση έχει αρχίσει να επιστρέφει δυναμικά» (Νάτσινα, 2023, 143). Ωστόσο, σε αυτόν βέβαια τον παραλληλισμό η Α. Νάτσινα διαπιστώνει πως «αν τα βιομηχανικά ερείπια του Ταρκόφσκι, το 1979 που προβλήθηκε η ταινία, έδειχναν προς το μέλλον, η ερήμωση που στοιχειώνει το *Μαύρο Νερό* απηχεί υπαρκτές εικόνες των ηπειρώτικων χωριών κατά τις τελευταίες δεκαετίες» (Νάτσινα, 2023, 143).

Το *Μαύρο Νερό* διαμορφώνει ένα ερεβώδες δυστοπικό περιβάλλον που επηρεάζει και τους ίδιους τους ανθρώπους. Το τοπίο αντανakλά την ψυχολογία των χαρακτήρων και επηρεάζει αρνητικά την υγεία τους. Η απώλεια συνδέεται κυρίως με τις γυναίκες οι οποίες αρρωσταίνουν πιο εύκολα και πεθαίνουν από τη μόλυνση του νερού «ο κόσμος είχε αναποδογυρίσει. Οι γυναίκες ήταν εκείνες που αρρώσταιναν πιο συχνά και πέθαιναν» (Μακρόπουλος, 2019, 12). Όλες οι γυναίκες που

παρουσιάζονται στη νουβέλα είναι άρρωστες ή αρρωσταίνουν καθώς εξελίσσεται η πλοκή. Η Αναστασία, γυναίκα του Πατέρα και μητέρα του Χριστόφορου: «όταν έπιασε τον Χριστόφορο, ήταν ήδη άρρωστη, αλλά το κατάλαβαν πολλούς μήνες μετά: το μωρό ήταν το πρώτο ορατό σύμπτωμα της αρρώστιας της» (Μακρόπουλος, 2019, 18). Με τον τρόπο αυτό δηλητηριάζεται και το μέλλον. Η απώλεια των γυναικών «συμβολίζει έναν κόσμο στερημένο από γονιμότητα και προοπτική συνέχειας -όχι μόνο από στοργή» (Νάτσινα, 2023, 144). Στην περίπτωση αυτή έχουμε την προβολή ενός αρχετύπου στη μυθοπλαστική συνθήκη της νουβέλας. «Η γη πριν την εκβιομηχάνιση γινόταν αντιληπτή ως γυναίκα [...]. Σύγκριναν τα ορυχεία με τον κόλπο της Μητέρας Γης. Σε σχέση με την εξόρυξη, οι άνθρωποι πίστευαν ότι τα ορυκτά και τα μέταλλα ωρίμαζαν στη μήτρα της γης» (Judith Plant, 1998, 124).

Οι γυναίκες που έχουν απομείνει στο χωριό, όπως η Λένη του Γκέρτσου, παρουσιάζονται με μια όψη που συμβαδίζει με την ερήμωση. Συμβολίζουν την αποσύνθεση και την παρακμή. Βεβαίως, αντιστικτικά λειτουργεί στην αφήγηση η Σοφία Κωσταρά που λυτρώνει τον γιο του Πατέρα, Φόρη, από τη δυστοπική πραγματικότητά του, εκπληρώνοντας το όνειρό του να νιώσει έστω και πρόσκαιρα την ελευθερία με την ίππευση ενός αλόγου της. Έτσι, η γυναικεία αυτή φιγούρα λειτουργεί συνθετικά, αφού συνενώνει και ενσαρκώνει από τη μια τη φύση που πεθαίνει και από τη άλλη αποτελεί έναν θύλακα ελπίδας και αγάπης που ζει μέσα στην αποσύνθεση. Στο δυστοπικό περιβάλλον της ερήμωσης προβάλλει μια σκηνή ευτοπίας. «Έφαγαν στην κουζίνα της που ήταν συγυρισμένη και καθαρή, με το φως να πέφτει πιτσιλωτό από παλιές δαντελωτές κουρτίνες που 'ριχναν τα αραβουργήματα της σκιάς τους στο τραπέζι. Το φαγητό ήταν μαγειρευτό και ο πατέρας δεν τη ρώτησε πώς ήταν σίγουρη ότι μες στη νοστιμιά του δε караδοκούσε ο θάνατος-απλώς έφαγε ώσπου δεν άντεχε να βάλει στο στόμα του άλλη μπουκιά.[...] Μέσα στη νύχτα, εκείνη μπήκε στην κάμαρα του πατέρα και πλάγιασε δίπλα του. "Είμαι άρρωστη" του 'πε σιγανά. Κι έπειτα: «Όσο κρατήσει...» (Μακρόπουλος, 2019, 76).

Η περιβαλλοντική υποβάθμιση επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο οι κάτοικοι του χωριού βιώνουν τις επιπτώσεις της. Η αφήγηση αναδεικνύει και συνάμα διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο οι χαρακτήρες εννοικούν στην οικολογική τους πραγματικότητα και προσπαθούν να επιβιώσουν. Έτσι, «η νουβέλα αποδίδει με

μεγάλη ευστοχία τη στωική όσο και καταδικασμένη προσπάθεια των ηρώων να κρατηθούν στη ζωή σ' ένα τοπίο όπου οι προϋποθέσεις της λιγοστεύουν δραματικά, αλλά ταυτόχρονα να διατηρήσουν εξίσου το νόημα και την ομορφιά της» (Νάτσινα, 2023, 144). Μοιάζουν με καμένο δέντρο του οποίου όμως το ρίζωμα είναι βαθύ αντλώντας χυμούς από την κοινότητα και τον τόπο τους. Με τον τρόπο αυτό το περιβάλλον γίνεται παράγοντας διαμόρφωσης τρόπων σκέψης και συμπεριφοράς των ατόμων και η νουβέλα ανάγει «το δέσιμο με τον τόπο σε κεντρικό θέμα και βασικό παράγοντα στη διεκδίκηση ενός νοήματος για την προσπάθειά τους» (Νάτσινα, 2023, 145). Οι κάτοικοι του χωριού που έχουν επιζήσει ανθίστανται στις προσπάθειες του κράτους να τους απομακρύνουν από τον τόπο τους και να τους μεταφέρουν στην πόλη. Όπως η φύση αντιστέκεται και αναγεννιέται “Ωστόσο ο τόπος έδινε μια γενική εντύπωση αναγέννησης” έτσι και οι χωρικοί αντιδρούν. Αρνούνται να γίνουν εσωτερικοί μετανάστες, να ξεριζωθούν από τον τόπο τους. Η απάντηση του Χριστόφορου «Το σπίτι μου είναι εδώ» συμπυκνώνει την εναγώνια αυτή προσπάθεια, ενώ το τίμημα είναι η απομόνωση και η εξαθλίωση μέσα σε ένα φυσικό περιβάλλον όπου τα μολυσμένα ζώα πολλαπλασιάζονται και απειλούν με θάνατο όπως και το “μαύρο νερό”.

Η αίσθηση αυτή ενός βαθιού ριζώματος στον τόπο δημιουργεί στατικούς χαρακτήρες, χωρίς ιδιαίτερες μεταπτώσεις με κύριο μέλημα την επιβίωσή τους. Αρνούνται να εγκαταλείψουν το χωριό τους και αυτή η επιλογή ενισχύει την αίσθηση μιας μοιραίας αποδοχής της συγκεκριμένης κατάστασης. Με το φορτίο της απώλειας εμφανίζονται πρόωρα γηρασμένοι. Η φθορά της φύσης διεισδύει στις ερειπωμένες κατοικίες τους όπου τα αντικείμενα γίνονται φθέγγουσες οντότητες, για να κατονομάσουν την απώλεια: «Τον κοίταξαν καλά, σαν να 'χε μιλήσει ένα σπασμένο πιάτο, μια ραγισμένη τσιάφκα, μια ξεχαρβαλωμένη καρέκλα, με φωνή που ήταν ανθρώπινη και τα λόγια της έβγαζαν νόημα» (Μακρόπουλος, 2019, 52). Το εξωτερικό τοπίο διεισδύει στο εσωτερικό δημιουργώντας έναν μελαγχολικό χώρο που κατακλύζεται από σκιές οι οποίες δηλώνουν την έλλειψη φωτός και την κυριαρχία μιας μελαγχολικής συνθήκης. Οι σκιές αναπαριστούν τη φυσική ύπαρξη δείχνοντας στον αναγνώστη πως η αναπαράσταση του μελαγχολικού και ζοφερού στοιχείου γεννιέται «από το βίωμα του σκότους του φυσικού χώρου» (Μαλαकाσιώτη, 2020, 28). Έτσι, «Σε σκοτεινές γωνιές των έρημων σπιτιών, ίσκιои παρίσταναν τον

κρυμμένο φυγά, αλλά μ' ένα τρεμούλιασμα απλώνονταν μετά κι άλλαζαν, γίνονταν η σκιά μιας συρταριέρας, ενός τραπεζιού, μιας καρέκλας, ενός αστυνομικού που ξεγελάστηκε από τον ίδιο του τον ίσκιο» (Μακρόπουλος, 2019, 49). Αυτή η ολίσθηση δεν αποτελεί πραγματική μετακίνηση, αφού οι σκιές υποδηλώνουν την παρουσία μιας απουσίας. Το αφηγηματικό αυτό εύρημα της σκιερότητας από τον συγγραφέα ανοίγει τον δρόμο για το χτίσιμο ενός είδους μνημοϊστορίας, αφού η σκιαγράφηση ενός μελαγχολικού χώρου περνά μέσα από μνήμες που αποτελούν και φορείς νοημάτων. Η ακινησία εδραιώνεται και η μνήμη μέσω της φωτογραφίας μεταμορφώνεται σε φάντασμα που αναμετριέται με το όριο του θανάτου εισάγοντας σημειολογικά τον παράγοντα του χρόνου. Σ' αυτή τη διαμεσολάβηση «η φωτογραφία ως μοχλός της μεταμνήμης και της αφηγηματοποίησης παίζει καθοριστικό ρόλο» (Τζιόβας, 2024, 225). «Μονάχα μια αμυδρή εικόνα, που οι φωτογραφίες τη συμπλήρωναν έδιναν ένα πρόσωπο στο φάντασμα της μνήμης. Είχε πεθάνει από την Αρρώστια, όταν το αγόρι ήταν τριών χρονών» (Μακρόπουλος, 2019, 16).

Η μνήμη για τον Μ. Μακρόπουλο δεν νοείται ως ένα όχημα ανάκλησης γεγονότων αλλά ως «ένα διαρκές παρόν» (Τζιόβας, 2024, 209) προσκολλημένο στον τόπο και την ταυτότητα. Αποτελεί ένα ηθικό φορτίο αλλά και καταφύγιο ανθρωπιάς που κρατά ζωντανούς τους κατοίκους του χωριού έστω με φρούδες ελπίδες μιας αναγέννησης που ήδη συντελείται στην καθημαγμένη φύση «όταν με την αφή της μνήμης το χέρι άγγιζε την κρύα πέτρα, τα φαντάσματα τη ζέσταιναν με το κρύο τους χνώτο [...] Δανείζονταν από τον άνεμο φωνή και καβγάδιζαν, φίλιωναν, λυπόνταν, χαίρονταν. Με το κουρασάνι της μνήμης οι ίσκιοι των νεκρών έστηναν τη μία πέτρα πάνω στην άλλη, και τα χαλάσματα γίνονταν σπίτια ξανά» (Μακρόπουλος, 2019, 29, 30). Σ' αυτόν τον μνημονικό χώρο του Μ. Μακρόπουλου κυκλοφορούν οι κάτοικοι του χωριού, όχι μόνο για να αναπολήσουν το παρελθόν, αλλά για να διερευνήσουν τη δική τους ταυτότητα, να δημιουργήσουν αναχώματα στο δυστοπικό τους περιβάλλον, δανείζοντας τη δύναμη από τον άνεμο.

Ο Μ. Μακρόπουλος συσχετίζει την αντίσταση απέναντι στην οικολογική καταστροφή με την τοπική κοινότητα όπου δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την ανάπτυξη μια ηθικής ελευθερίας, η οποία λειτουργεί στον αντίποδα «της καταστροφικής αδιαφορίας του παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού» (Νάτσινα, 2023, 146). Αυτή η ελευθερία συμβαδίζει με τη σταδιακή συνειδητοποίηση της οικολογίας

ότι «η δυνατότητα επιλογής κάνει την εμφάνισή της μέσα σε μια φύση φαινομενικά τυφλή και βουβή που κυβερνιέται από αδυσώπητους νόμους [...] Διακρίνω στη φύση ένα σπέρμα ελευθερίας, το οποίο ανοίγει το δρόμο στην ιδέα πως η ελευθερία είναι μια ηθική που μπορεί να βρει τα θεμέλιά της μέσα στη φύση ή με άλλα λόγια, πως η ελευθερία δεν είναι ένα καθαρά πολιτισμικό φαινόμενο.» (Μάρει Μπούκτσιν, 1992). Η διαμορφούμενη οικολογική αντίληψη πως κάθε είδος στην τροχιά της εξέλιξης δεν θα υφίσταται παθητικά την επιλογή του ισχυροτέρου αλλά με έναν ορισμένο τρόπο θα επιλέγει το ίδιο, αποτυπώνεται και στην ύστατη επιλογή των κατοίκων του χωριού «τώρα είναι η μόνη ελευθερία που ‘χουμε, ν’ αποφασίσουμε εμείς που θα πεθάνουμε» (Μακρόπουλος, 2019, 28), ενάντια στις επιταγές της εξουσίας, επιλογή που λειτουργεί ιαματικά ή έστω παρηγορητικά σε έναν κόσμο που αποσυντίθεται. Οι ήρωες αρχίζουν να λειτουργούν ενορατικά απαλλαγμένοι από τις στρεβλώσεις της εικόνας «ήταν τυφλός, μα σε τούτο το σπίτι... έβλεπε με τα μάτια της συνήθειας» (Μακρόπουλος, 2019, 55).

Η ανθρώπινη αντίσταση αποτελεί αναπόσπαστη ψηφίδα στη διασύνδεση φύσης-ανθρώπου στη συγκεκριμένη νουβέλα. Δημιουργεί μια μορφή ανθρωπογεωγραφίας η οποία «καταδικάζει την εργαλειακή αντιμετώπιση και αδιάστακτη εκμετάλλευση της φύσης» (Νάτσινα, 2023, 153) και αναδεικνύει την επανανοηματοδότηση του τοπικού (Buell, 2011, 96) με έμφαση στην ηθική του τόπου και την αλληλεγγύη των μελών του. Στο δυστοπικό περιβάλλον βαθαίνουν οι σχέσεις αγάπης και γονεϊκής ευθύνης. Ο πατέρας μεταφέρει τον γιο του κυριολεκτικά και μεταφορικά μέσα στο δηλητηριασμένο τοπίο ανάγοντας τη φροντίδα και την αλληλεγγύη σε αμυντικά μέσα απέναντι στη απόγνωση με διάσπαρτες τις εικόνες τρυφερότητας: «Τα μαλλιά του Χριστόφορου ήταν καστανόξανθα, γερά πυκνά και λαμπερά, κι ο Πατέρας ένιωθε χαρά και ανακούφιση όποτε έβαζε μέσα τους τη σκληρή του χούφτα...» (Μακρόπουλος, 2019, 24). Για τον πατέρα όλη η τωρινή ζωή του ήταν το αγόρι και το αίσθημα της αγάπης μετατρέπεται πολλές φορές σε βάρος κάτω από τον φόβο της απώλειας ο οποίος αποτυπώνεται με όρους της φυσικής φθοράς «Όποτε αρρώσταινε ο Φόρης, ο Πατέρας έκανε μαύρες σκέψεις, τι θα γινόταν το αγόρι άμα εκείνος δεν υπήρχε πια, και η αγάπη του τότε γινόταν βάρος που τον πλάκωνε. Έβλεπε εκείνα τα κλαράκια που είχε για πόδια και για χέρι και του φαινόταν ότι για να σπάσουν έφτανε μια απλή κίνηση, με την ίδια ευκολία που σπάζει ένα τσάκνο» (Μακρόπουλος, 2019,

33, 34). Οι εικόνες της περιπλάνησης του πατέρα σε ένα εχθρικό περιβάλλον με το φορτίο του γιου συνδέουν τη νουβέλα με το μυθιστόρημα του Cormac McCarthy *Ο δρόμος* (2006). Βεβαίως, στον *Δρόμο* οι ήρωες διανύουν μια ευθεία και βασανιστική πορεία αναζήτησης προς τη θάλασσα σε αντίθεση με το *Μαύρο Νερό* όπου παρατηρείται ένα καθημερινό κυκλικό οδοιπορικό των ηρώων, οι οποίοι δεν απομακρύνονται από τον τόπο τους, ανακαλώντας «τους παραδοσιακούς τρόπους ζωής [...] στο δύσβατο ηπειρώτικο τοπίο» (Νάτσινα, 2023, 144).

Το αφηγηματικό μοτίβο αυτής της κυκλικής πορείας καθιστά διακριτή τη σύνδεση με τον τόπο, στοιχείο κυρίαρχο στη νουβέλα. Οι εναπομείναντες κάτοικοι του χωριού αρνούνται σε πρώτη φάση να εγκαταλείψουν τον τόπο τους. Μένουν ανένδοτοι ακόμη και στις δελεαστικές προτάσεις της πολιτείας για μετεγκατάστασή τους σε νέες κατοικίες στην πόλη των Ιωαννίνων, αναδεικνύοντας μια ιδιότυπη σχέση περιέχοντος και περιεχομένου, αφού υποστηρίζουν πως στα νέα σπίτια δεν θα ενοικούν τα φαντάσματα των δικών τους. «Γιάννη, άμα θες εσύ να πας, πήγαινε [...], όμως δεν μπορούσε να πάει σ' εκείνα τα άδεια σπίτια που είχαν μέσα τα πάντα, αλλά στις καινούργιες τους καρέκλες δεν καθόταν κανένα φάντασμα ούτε έτρωγε στα καινούργια τους τραπέζια ούτε πηγαινόφερνε τα αθόρυβα βήματά του στα πατώματα» (Μακρόπουλος, 2019, 29). Οι ελάχιστοι που ενδίδουν στις πιέσεις του κράτους παίρνουν αυτή την απόφαση με βαριά καρδιά αποτυπώνοντας, όμως, το θάνατο στα λόγια τους: «Φεύγοντας να πάει στα καινούργια σπίτια στον Κατσικά, θα αφανιζόταν με τρόπο που δεν μπορεί κανένας θάνατος να αφανίσει τον άνθρωπο» (Μακρόπουλος, 2019, 30).

Ο Μ. Μακρόπουλος, μέσω των λογοτεχνικών αναπαραστάσεων του τόπου καταγωγής, αναπτύσσει μια βιοπεριφερειακή οπτική που βοηθά και τον αναγνώστη να επανακατοικήσει τον τόπο. Δεν αντιλαμβάνεται τη σχέση ανθρώπου και τόπου μόνο με ατομοκεντρικούς όρους αλλά αναδεικνύει ένα σημαντικό ερώτημα της οικοκριτικής, «το πώς η περιβαλλοντική επίγνωση του τόπου και τα αισθήματα προσκόλλησης στο τοπίο συγκροτούνται- και συγχρόνως συγκροτούν πολιτισμικές ταυτότητες» (Ball, 2005, 2-3). Οι κάτοικοι αναπτύσσουν την έννοια του συνανήκειν και η αντίληψη ότι ανήκουν στον τόπο ριζώνει μέσα τους. Αρνούνται να διακρίνουν τον εαυτό τους από τα υπόλοιπα φυσικά στοιχεία του τοπίου. Φύση και άνθρωπος συν-ομιλούν, συνυπάρχουν. «Με τη δύση, ο ουρανός κοκκίνιζε σε μια μακρά και

φαρδιά λωρίδα, τα σύννεφα μάτωναν, κι αυτοί τότε έμοιαζαν, Πατέρας και γιος, οι τελευταίοι άνθρωποι στη γη» (Μακρόπουλος, 2019, 61). Αυτή η έννοια του συνανήκειν κορυφώνεται στη σκηνή του θανάτου της Αθηνάς του Κοτσίνη. Το τελευταίο διάστημα της ζωής της τριγυρνούσε στο χωριό, έπινε το «μαύρο» νερό, έτρωγε τα δηλητηριασμένα φρούτα και «είχε γίνει ένα μ' αυτόν τον τόπο, βάζοντάς τον μέσα της και μιλώντας με τα φαντάσματά του [...] ο θάνατός της δεν θα 'ταν τόσο ένα τέλος όσο μια συνάντηση, και το μολυσμένο χόμα θα τη δεχόταν στη σκοτεινή και νοτερή του αγκαλιά σαν ξενιτεμένη που παλινόστησε» (Μακρόπουλος, 2019, 64-65). Αυτή η ταύτιση του ατόμου με τον τόπο οδηγεί τον Lawrence Buell στον ισχυρισμό «πως η λογοτεχνία μπορεί να προκαλέσει έναν περιβαλλοντικό στοχασμό διευρύνοντας τις προκατασκευασμένες αντιλήψεις για το μη ανθρώπινο περιβάλλον ως διάσταση της ατομικής και συλλογικής ευθύνης του τόπου» (Ball, 2005, 1).

Στην προσπάθεια ταυτοποίησης του τόπου το *Μαύρο Νερό* προσφέρει το ίδιο μια «λογοτεχνική θεωρία» της φύσης και του τόπου. Αυτή η διάσχιση αποτυπώνεται και στη χρήση της γλώσσας με το ηπειρώτικο ιδίωμα, έστω και δωρικό, να σφηνώνεται στην περιγραφή του τοπίου πιστοποιώντας πως «κάθε φορά που ένα νεοελληνικό κείμενο κατονομάζει το περιβάλλον, συμμετέχει στις συζητήσεις για τις ελληνικές περιφερειακές και εθνικές γλωσσικές ταυτότητες» (Ball, 2005, 4). Έτσι, η γλωσσική ανθρωπολογία συναντά την ανθρωπιστική γεωγραφία με στόχο τη νοηματοδότηση του τόπου και τη συνείδησή του. Ταυτόχρονα η λιτή χρήση του ιδιώματος νομιμοποιεί κατά κάποιο τρόπο το γεγονός ότι «η βαθιά γνωριμία και σύνδεση με τον τόπο είναι μέρος του βιοπεριοχικού οράματος» (Νάτσινα, 2023, 146), χωρίς ν' αποτελεί το όχημα μιας απλής ηθογραφικής καταγραφής. Η «ραγισμένη τσιάφκα» διασυνδέει την ανθρώπινη υπόσταση με τον γενέθλιο τόπο παραπέμποντας σε ένα τραύμα της ζωής των ηρώων και του τόπου τους.

Ο τόπος στη νουβέλα κατοικείται και φαντασιώνεται ως μια επίπονη διαδικασία μάθησης σε μια συνθήκη χωρίς μέλλον αλλά και με ψήγματα ελπίδας, τα οποία συνδέονται με τοπικές λαογραφικές δοξασίες και με έναν θρησκευτικό διάκοσμο εγκιβωτισμένο στο μολυσμένο φυσικό τοπίο. Οι αναφορές στην Αγία Αναστασία, την Φαρμακολύτρια, αλλά στα ξωκλήσια της Αγια-Σωτήρας και Αγια-Αναστασιάς, παραπέμπουν στη εναγώνια προσπάθεια ιδεολογικής νοηματοδότησης ενός τόπου

που νοσεί αλλά συνάμα ελπίζει στη σωτηρία του. Αυτή η ελπίδα συνυφαίνεται στο κλείσιμο της νουβέλας με το στοιχείο της μεταμόρφωσης. Το εύρημα αυτό του συγγραφέα συμπυκνώνει τον προβληματισμό μιας διαμορφούμενης λογοτεχνίας του περιβάλλοντος που αντιστέκεται στην αντικειμενοποίηση της φύσης και αποδέχεται το Άλλο, το διαφορετικό, μια νέα αρχή ενσυναίσθησης και επανασύνδεσης με τη φύση.

Συνολικά, το *Μαύρο Νερό* αποτελεί ένα πολυεπίπεδο πεζογράφημα που επαναδιατυπώνει τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Με κεντρικό θέμα τον τόπο η νουβέλα αναδεικνύει τη συνένωση του έμψυχου με το άψυχο. Σε αυτή τη συνένωση η φύση δεν αποτυπώνεται ως ένα απλό σκηνικό αλλά ως παράγοντας που διαμορφώνει την ανθρώπινη σκέψη και συμπεριφορά. Με τον τρόπο αυτό η νουβέλα συνομιλεί με έναν οικοκεντρικό τρόπο σκέψης σύμφωνα με τον οποίο το ανθρώπινο ριζώνει στον κόσμο της φύσης. Η γραφή του Μ. Μακρόπουλου αξιοποιώντας αρχετυπικά σύμβολα και μυθοπλαστικά υλικά δημιουργεί μια δυστοπική αλληγορία που διατρέχεται όμως από ρωγμές και σιωπές για να ενοικήσει σε αυτές η αλληλεγγύη, η αγάπη και η αναγνωστική μας πρόσληψη.

Λουίζα Παπαλοΐζου, *Το Βουνί*

Το μυθιστόρημα *Το βουνί* της Λουίζας Παπαλοΐζου (2020) αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα της σύγχρονης κυπριακής πεζογραφίας των τελευταίων ετών. Η απονομή του Κρατικού Βραβείου Μυθιστορήματος τόσο στην Κύπρο όσο και στην Ελλάδα επιβεβαίωσε την ιδιαίτερη λογοτεχνική του βαρύτητα και ανέδειξε τη συμβολή του στη νεότερη ελληνόγλωσση λογοτεχνία. Το έργο συνιστά μια πολυφωνική και ιστορικά πολυστρωματική αφήγηση, η οποία χρησιμοποιεί ως κεντρικό άξονα το βουνό μιας ακριτικής περιοχής της Κύπρου, προκειμένου να εξερευνήσει ζητήματα μνήμης, ταυτότητας, ιστορικού τραύματος, αποικιοκρατίας και συλλογικής εμπειρίας

Η κριτική υποδοχή του βιβλίου υπήρξε θερμή. Οι περισσότεροι μελετητές και κριτικοί ανέδειξαν την πολυπλοκότητα της αφηγηματικής δομής, τη γλωσσική ευρηματικότητα, την ιστορική έρευνα και τη δυνατότητα της συγγραφέως να συνδέει το προσωπικό και το συλλογικό βίωμα. Το μυθιστόρημα δεν αντιμετωπίστηκε απλώς

ως μια ιστορική αφήγηση, αλλά ως ένα λογοτεχνικό έργο που αναστοχάζεται τη σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο, τον τόπο και τη μνήμη.

Στην παρούσα ανάλυση θα επιχειρήσουμε μια εναλλακτική ανάγνωση μέσα από το πρίσμα της οικοκριτικής (ecocriticism). Το μυθιστόρημα μπορεί να διαβαστεί μέσα από αυτό το θεωρητικό πλαίσιο, και μάλιστα μια τέτοια προσέγγιση αποκαλύπτει βαθύτερες διαστάσεις του έργου που υπερβαίνουν την ιστορική και κοινωνική του ανάγνωση. Η οικοκριτική, ως σύγχρονη θεωρητική κατεύθυνση της λογοτεχνικής ανάλυσης, εξετάζει τη σχέση ανθρώπου και φυσικού περιβάλλοντος, τον τρόπο με τον οποίο η φύση αναπαρίσταται στη λογοτεχνία, καθώς και τις ιδεολογικές και πολιτισμικές δομές που καθορίζουν αυτή τη σχέση. «Για να το θέσουμε απλά, οικοκριτική είναι η μελέτη της σχέσης μεταξύ λογοτεχνίας και φυσικού περιβάλλοντος» (Cheryll Glotfelty, 1996, 9).

Στο *Βουνί*, το φυσικό τοπίο δεν λειτουργεί ως απλό σκηνικό υπόβαθρο της δράσης. Αντιθέτως, αποτελεί ενεργό αφηγηματικό και συμβολικό παράγοντα. Το βουνό παρουσιάζεται σχεδόν ως έμβιο υποκείμενο με τη δική του ιστορική μνήμη και διάρκεια θυμίζοντάς μας πως «Η προσωποποίηση της φύσης... μπορεί να αποτελεί αναγνώριση της βούλησης και της ενεργητικότητας του μη ανθρώπινου κόσμου» (Amitav Ghosh, 2016, 63). Δεν λειτουργεί ως ένας απλός γεωγραφικός όρος αλλά ως μια μορφή οικολογικής συνείδησης που παρατηρεί τη διαδοχή γενεών, πολέμων, αποικιοκρατικών επεμβάσεων και κοινωνικών μεταβολών. Μέσα από αυτή την προοπτική, η Παπαλοΐζου απομακρύνεται από τον ανθρωποκεντρισμό, όπου ο άνθρωπος κατέχει κυρίαρχη θέση και προωθεί την οικοκεντρική αντίληψη, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου οικολογικού συστήματος. Οι άνθρωποι εμφανίζονται ως προσωρινοί απέναντι στη χρονική αντοχή της φύσης. Το βουνό προϋπάρχει των ανθρώπων και θα συνεχίσει να υπάρχει μετά από αυτούς. Αυτή η αντίθεση ανάμεσα στην ανθρώπινη φθαρτότητα και τη γεωλογική διάρκεια αποτελεί βασικό μοτίβο της οικοκριτικής σκέψης.

Ιδιαίτερα σημαντική στο μυθιστόρημα αποτελεί η αντίστιξη ανάμεσα στην εξωτερική-ρομαντική ματιά του βουνού και στην εσωτερική-βιωματική πραγματικότητα. Από μακριά το βουνό προσιδιάζει σε πίνακα ζωγραφικής ή σε γεωγραφικό χάρτη. Αποτελεί έναν αφηρημένο χώρο απόμακρο από τον άνθρωπο ο

οποίος δεν έχει τη δυνατότητα οργανικής σύνδεσης με το χώμα και τις πέτρες απολύοντας την έννοια του «κατοικείν» (Dwelling) και δημιουργώντας μια τουριστική θέαση και κατανάλωση. Αυτή η απόσταση τρέφει την ποιμενική ρητορική, αφού το βουνό φαίνεται γαλήνιο και σχεδόν παραδεισένιο. «Τις νύχτες το βουνό με γεμίζει με μια πρωτόπλαστη γαλήνη. Υπάρχει, οφείλω να το παραδεχτώ, μια αντιστοιχία ανάμεσα στις κορυφές των βουνών και στις εσχατιές του χρόνου» (Παπαλοΐζου, 2020, 334). Η εικόνα αυτή αποτελεί ψευδαίσθηση που εμποδίζει τον παρατηρητή να αντιληφθεί την οικολογική και κοινωνική αποσύνθεση που συντελείται στην πραγματικότητα πιστοποιώντας το γεγονός πως «Τα βουκολικά /ποιμενικά αφηγήματα...συνήθως προϋποθέτουν την οπτική του τουρίστα που αποζητά την αισθητική, ενώ η έννοια της αποκάλυψης κωδικοποιεί το όραμα μιας προφητικής φαντασίας [...] η έννοια του «κατοικείν» δεν αποτελεί μια παροδική κατάσταση αλλά συνεπάγεται τη μακροχρόνια διαπλοκή των ανθρώπων με ένα τοπίο μνήμης» (Garrard, 2004, 108). Η συγκεκριμένη οπτική γωνία ενισχύει τον ανθρωποκεντρισμό αλλά και το «βουκολικό ιδεώδες που συχνά επικαλείται ένα εδεμικό όραμα της φύσης, ανέγγιχτης από τη βιομηχανία και τη διαφθορά της πόλης» (Garrard, 2004, 34).

Όμως, η αφηγηματική σκαπάνη της Παπαλοΐζου προχωρεί στο βάθος του βουνού για να αναδείξει την «αργή βία» (slow violence) που συντελείται στο εσωτερικό του με τις τοξικές στοές των μεταλλείων, τον ιδρώτα των εργατών και την πατριαρχική καταπίεση των εργατών. «Τι πάει να πει καλαγκάθι στη γλώσσα του λαού; Μόλυνση, πύον. Άρα ήξεραν οι άνθρωποι, γνώριζαν από τότε πως κάτι κακό συνέβαινε και πως όλα αυτά τα βαρέα μέταλλα... ξεπλένονταν με θειικό οξύ και κατέληγαν στη θάλασσα, εκεί που κάναμε αμέριμνοι τα μπάνια μας» (Παπαλοΐζου, 2020, 18). Έτσι, το βουνό γίνεται το σύμβολο της απώλειας, της απροσπέλαστης πατρίδας, του βίαιου ξεριζωμού του ανθρώπου από το οικοσύστημά του. «Οι απώλειες που προκύπτουν συνάδουν με τη θλίψη που εκφράζει ο John Berger απέναντι στην περιφρόνηση του καπιταλισμού προς τις σχέσεις αλληλεξάρτησης [...]. Επομένως η οπτική μας απέναντι στη λεηλασία των περιβαλλοντικών πόρων οφείλει να συμπεριλαμβάνει... με όλη τη μνήμη του παρελθόντος και τη μέριμνα για το μέλλον που αυτή συνεπάγεται» (Rob Nixon, 2011, 18). Η γη μετατρέπεται σε φάντασμα μνήμης, μια υπενθύμιση της Αποκάλυψης που συνέβη και απομάκρυνε βίαια τον άνθρωπο από

τον φυσικό του τόπο, ανάγοντας την Αποκάλυψη «σε ισχυρότατη κυρίαρχη μεταφορά που διαθέτει η σύγχρονη περιβαλλοντική φαντασία» (Garrard, 2004, 85).

Αυτή η χωρική μετάβαση της Παπαλοΐζου από το «έξω» στο «μέσα» δεν οδηγεί μονάχα στη ανάδειξη της «αργής βίας» και στην αίσθηση της απώλειας αλλά κυρίως στον πυρήνα της οικοκριτικής που αποτυπώνεται στη σταδιακή διείδυση του σώματος του βουνού στο ανθρώπινο σώμα, μεταβάλλοντας το νοηματικό τοπίο. «Μια μέρα με είχε πάρει ένας βαθύς ύπνος στην ακρογιαλιά, πάνω στα βότσαλα. Τα ένιωθα να μου μπαίνουν δεξιά αριστερά [...] έκαναν μασάζ στα εσωτερικά μου όργανα» (Παπαλοΐζου, 2020, 351-352). Με τη μετατόπιση αυτή η λογοτεχνική γραφή ασκεί δριμύτατη κριτική στην πεποίθηση ότι ο άνθρωπος είναι κυρίαρχος του κόσμου και ότι η φύση απλώς τον υπηρετεί. Ανατρέπει πλήρως την ιεραρχία και καταδεικνύει πως το βουνό δεν είναι ένα παθητικό αντικείμενο ή ένα εμπόρευμα προς εξόρυξη, όπως το έβλεπε η CMC. Αντίθετα αποτελεί μια επιβλητική οντότητα που υποχρεώνει τον άνθρωπο να αναγνωρίσει τη μικρότητά του και να διαρρήξει τη ριζωμένη άποψη ότι «οι άνθρωποι όχι μόνο διακρίνονται από τη φύση, αλλά τίθενται και σε αντίθεση προς αυτήν με τρόπους που τους καθιστούν ριζικά αποξενωμένους από αυτήν και ανώτερους απέναντί της» (Garrard, 2004, 26). Το βουνό γκρεμίζει την ψευδαίσθηση της αλαζονείας και της ματαιοδοξίας του ανθρώπου που πιστεύει ότι μπορεί να δαμάσει τη φύση «Μήπως η έπαρση και η υπεροψία δεν είναι τίποτα άλλο παρά χειρολαβές σωτηρίας από τον βούρκο της γνώσης του επικείμενου θανάτου μας; Γιατί ποιος δεν γνωρίζει πως τα πάντα είναι μάταια στον κόσμο τούτο» (Παπαλοΐζου, 2020, 339). Παράλληλα, αυτή η αλλαγή του νοηματικού τοπίου μέσω της δυναμικής παρουσίας του βουνού συνομιλεί με την έννοια του «κατοικείν» (Dwelling), μια έννοια που ο Garrard δανείζεται από τον Martin Heidegger, για να υποστηρίξει την οργανική σχέση του ανθρώπου με τη φύση και την αναγκαιότητα του πρώτου να σέβεται τους ρυθμούς της χωρίς να αφήνει βίαια αποτυπώματα στο σώμα της «που σέβεται τα όρια των προϋπαρχουσών αυτόχthonων κοινωνιών οροσειρών και λεκανών απορροής, οικοσυστημάτων και βιότοπων» (Garrard, 2004, 118). Η οργανική σχέση ανθρώπου και φύσης στο μυθιστόρημα μάς καλεί να επανατοποθετηθούμε στο οικοσύστημα ως απλά μέλη της βιοκοινότητας. Έτσι, το βουνό μετατρέπεται σε φορέα διαμόρφωσης οικολογικής συνείδησης και ταπεινότητας υπενθυμίζοντας ένα μέτρο που η ανθρώπινη απληστία, πολιτική και οικονομική λησμονεί τεχνηέντως, ότι

«ο όρος άτομο δεν υφίσταται κατά μόνας. Το άτομο υφίσταται μόνο εντός συγκειμένου, ως εαυτός εν τόπω» (Howarth, 1995, 69).

Η αλλαγή θέασης του βουνού στο μυθιστόρημα που σχετίζεται και με την εσωτερική διαδρομή του αφηγητή, κορυφώνεται στη δήλωση: «Το βουνό έχει κατατροπώσει και το τελευταίο προπύργιο αυτού του ακατανόητου χτίσματος που κάποτε ονόμαζα ο συγκροτημένος εαυτός μου. Το βουνό έχει κατεδαφίσει το χτίσμα ως τις φτέρνες» (Παπαλοΐζου, 2020, 354). Με τη δήλωση αυτή αίρονται τα όρια της απλής αγάπης για τη φύση. Το υποκείμενο της υπεροπτικής ανθρωποκεντρικής θεώρησης ταυτίζεται με το άλλοτε αντικείμενο εκμετάλλευσης. Το τοπίο παύει να είναι κάτι το εξωτερικό και μεταμορφώνεται σε εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου. Οι πέτρες, τα μονοπάτια και τα αρχαία στρώματα του βουνού αντικατοπτρίζουν τις σκέψεις, τις αναμνήσεις και τις πληγές του προβάλλοντας την άποψη ότι «οι άνθρωποι είναι ενσωματωμένοι μέσα σε οικολογικές σχέσεις αντί να βρίσκονται αποκομμένοι από αυτές» (Garrard, 2004, 72). Το βουνό κουβαλά στα σπλάχνα του και τις μνήμες των ανθρώπων της Κύπρου ως μάρτυρας της πολυτάραχης ιστορίας του νησιού και ο αφηγητής συνειδητοποιεί πως και ο ίδιος αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι αυτού του τοπίου. Τα όρια του σώματος του αφηγητή επεκτείνονται για να συμπεριλάβουν το οικοσύστημα του βουνού, του οποίου η καταστροφή αποτελεί υπονόμευση της δικής του ταυτότητας. Έτσι, η λογοτεχνική γραφή της Παπαλοΐζου «πυροδοτεί τον περιβαλλοντικό αναστοχασμό, διευρύνοντας προϋπάρχουσες αντιλήψεις για το μη ανθρώπινο περιβάλλον ως μια διάσταση της προσωπικής και συλλογικής αίσθησης του τόπου» (Buell, 1995, 261).

Στο έργο η μνήμη δεν αποθηκεύεται μόνο στους ανθρώπους αλλά και στο τοπίο. Το χρώμα, τα δέντρα, οι πέτρες και οι διαδρομές του βουνού φέρουν ίχνη του παρελθόντος. Η φύση μετατρέπεται σε αρχείο ιστορίας. Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό αν συνδεθεί με τη μετα-αποικιακή διάσταση του μυθιστορήματος. Οι αποικιακές ανασκαφές και οι ξένες παρεμβάσεις πάνω στο κυπριακό έδαφος υποδηλώνουν ότι το τοπίο γίνεται αντικείμενο εξουσίας και ιδιοποίησης. Η γη δεν είναι ουδέτερη. Αποτελεί χώρο πολιτικής και ιστορική διαμάχης. Η οικοκριτική ανάγνωση εδώ μπορεί να συνδυαστεί με την έννοια της «τοπιογραφικής μνήμης» (landscape memory), σύμφωνα με την οποία το φυσικό περιβάλλον αποτυπώνει συλλογικά τραύματα και πολιτισμικές εμπειρίες. Σε αυτό το πλαίσιο «Οι συγκεκριμένοι τόποι που συνδέονται με ένα ιστορικό γεγονός διαδραματίζουν

θεμελιώδη ρόλο ως χωρικά δοχεία που μπορούν να μαρτυρήσουν όσα συνέβησαν εκεί, αλλά ταυτόχρονα σημαδεύονται και από την απουσία αυτού που κάποτε υπήρχε» (Christofer Schliephake, 2016, 570).

Η Παπαλοΐζου αποτυπώνει την απώλεια αυτής της μνήμης με την εικόνα του «ποδοπατήματος» που αισθητοποιεί το πέρασμα του νησιού από μια εποχή κατά την οποία οι άνθρωποι ζούσαν σε αρμονία με τη φύση σε μια εποχή βίαιης τουριστικής ανάπτυξης. Στη μετάβαση αυτή το τοπίο αντικειμενοποιείται. Παύει να γεννά μύθους και αρχίζει να θεοποιεί την ανταλλακτική αξία του χρήματος και του κέρδους. Οι τουρίστες ποδοπατούν το βουνό συμβολίζοντας ένα είδος σύγχρονων κατακτητών. Η συγγραφέας δεν ενσωματώνει στο έργο της μόνο τις κρίσιμες περιόδους της κυπριακής ιστορίας, αλλά συνάμα φωτίζει μέσω της τοπιογραφικής μνήμης τις άδηλες εισβολές, όπως την οικονομική, που απειλούν εξίσου τη συλλογική μνήμη. Όταν το βουνό γίνεται αξιοθέατο, οι ντόπιοι απολύουν σταδιακά την οργανική τους σχέση με αυτό. Παύει να είναι προγονική κοιτίδα και εκφυλίζεται σε ένα περιφραγμένο χώρο με εισιτήριο. Με τον τρόπο αυτό η συγγραφέας δείχνει ότι η απώλεια της γης μέσω της διαδικασίας εμπορευματοποίησής της πληγώνει την κυπριακή ταυτότητα, εξίσου με τα ιστορικά τραύματα, δημιουργώντας στον αναγνώστη την αίσθηση πως «θα μπορούσε πάραυτα να διαμορφωθεί ένα τοπίο πολύ βαθύτερης προσωπικής και συλλογικής μνήμης, τόσο μυθικής όσο και κοσμικής: μνημεία του τόπου που φέρουν μνήμες παιδικών εμπειριών μέσα από πολλαπλές στρώσεις και μεγεθύνσεις της μνήμης» (Buell, 1995, 257-258).

Ένα από τα πιο πολυσυζητημένα χαρακτηριστικά του έργου είναι η γλωσσική του ποικιλία. Η Παπαλοΐζου αξιοποιεί τόσο την κοινή νεοελληνική όσο και την κυπριακή διάλεκτο, δημιουργώντας ένα σύνθετο γλωσσικό πεδίο. Η χρήση της διαλέκτου δεν έχει μόνο ρεαλιστική λειτουργία. Αποτελεί πολιτισμική και ιδεολογική επιλογή, καθώς επαναφέρει στο κέντρο της λογοτεχνικής έκφρασης μια γλωσσική μορφή που συχνά θεωρείται περιφερειακή ή δευτερεύουσα. Από την οπτική της οικοκριτικής η κυπριακή διάλεκτος λειτουργεί ως μια μορφή οικο-γλώσσας. Οι ήρωες χρησιμοποιούν λέξεις που γεννήθηκαν μέσα από την τριβή με το χώμα, τις πέτρες και τη χλωρίδα του κυπριακού τοπίου, μια γλώσσα ριζωμένη στο έδαφος, μια «geocentric language», όπως την ονόμασε ο Garrard, «μια γλώσσα απαλλαγμένη από την εμμονή με την ανθρώπινη υπεροχή που αντανακλά την οντολογική ταπεινότητα όπως η

τελευταία υπονοείται στην εξελικτική θεωρία, την οικολογική επιστήμη και τη μεταμοντέρνα σκέψη, πρέπει να απομακρυνθεί από τη ρητορική του ανθρωπισμού για την οποία κάνουμε λόγο σήμερα» (Garrard, 2004, 152). Η κυπριακή διάλεκτος είναι βιωματική. Περιγράφει τον κόσμο όπως τον αγγίζουν και τον ζουν. Παράλληλα, η διατήρηση της ντοπιολαλιάς στην αφήγηση αποτελεί μια μορφή αντίστασης στα κανονιστικά μοντέλα της βιομηχανοποιημένης Δύσης, δίνοντας φωνή στις μη προνομιούχες ομάδες, στους εργάτες της γης.

Η Παπαλοΐζου, δίνοντας φωνή στους ήρωες μέσα από το γλωσσικό τους ιδίωμα, αποκαθιστά εν μέρει τη δικαιοσύνη, τονίζοντας ότι «η οικολογική συνείδηση και η περιβαλλοντική ηθική συνδέονται ολοένα και περισσότερο με ζητήματα κοινωνικής δικαιοσύνης» (Ursula Heise, 2008, 42). Τοποθετεί στο επίκεντρο εκείνους που πόνεσαν και υπέφεραν πάνω στο σώμα του νησιού, επιτρέποντάς τους να αφηγηθούν την ιστορία τους με τους δικούς τους όρους αλλά και με έναν εσωτερικό ρυθμό στο λόγο τους που μοιάζει με την ανάσα του βουνού, γεμάτος παύσεις και μεταφορές που γειώνουν.

Η κυπριακή ντοπιολαλιά αναδεικνύει την οργανική σχέση του ανθρώπου με τη γη. Λέξεις όπως «Θκιαλεχτίνα» και «τζερός» αναδεικνύουν το γεγονός ότι η γλωσσική ταυτότητα των ηρώων διαμορφώνεται από τη χειρωνακτική σχέση τους με το περιβάλλον. Η διάλεκτος γίνεται εργαλείο μετατροπής του γεωγραφικού χώρου σε βιωμένο τόπο φέρνοντας στην επιφάνεια την άποψη ότι «η οικοκριτική, αντί να επικρίνει την επιστήμη για τη χρήση της γλώσσας ως μέσου αναπαράστασης (μίμησις), εξετάζει την ικανότητά της να υποδεικνύει (δείξις) [...]. Η δείξη τοποθετεί τις οντότητες στον χώρο, στον χρόνο και στο κοινωνικό συγκείμενο [...]. Το τοπίο περιέχει πολυάριθμα ονόματα και ιστορίες, έτσι ώστε η μάθηση και η καταγραφή τους να αποτελούν έναν τρόπο χαρτογράφησης του πολιτισμικού τοπίου» (Howarth, 1995, 80).

Στο *Βουνί* οι χαρακτήρες δεν υπάρχουν ανεξάρτητα από το περιβάλλον τους. Η ταυτότητά τους συγκροτείται μέσα από τη σχέση τους με τη γη, τη γεωργία, τις εποχές και τη φυσική απομόνωση της ορεινής κοινότητας. Η απομάκρυνση από τον τόπο βιώνεται ως υπαρξιακή απώλεια. Ο ξεριζωμός δεν είναι μόνο κοινωνικός ή πολιτικός αλλά και οικολογικός. Οι ήρωες χάνουν ένα σύστημα σχέσεων με το

φυσικό περιβάλλον που καθόριζε τον τρόπο ύπαρξής τους. Αυτό το στοιχείο συνδέεται με την οικοκριτική έννοια της «εντοπιότητας» (place-based identity). Η ανθρώπινη ταυτότητα δεν παρουσιάζεται ως αφηρημένη αλλά ως βαθιά ριζωμένη σε ένα συγκεκριμένο οικοσύστημα και διατρέχει ολόκληρο το μυθιστόρημα. Οι χαρακτήρες αναζητούν την αίσθηση του ανήκειν, είτε σε προσωπικό είτε σε συλλογικό επίπεδο. Ωστόσο, η ταυτότητα παρουσιάζεται ως ρευστή και κατακερματισμένη.

Κάθε ένας από αυτούς τους χαρακτήρες βιώνει το ζήτημα της υπαρξιακής και οικολογικής πτώσης. Για τον σουηδό αρχαιολόγο η φύση δεν είναι ένας βιωμένος τόπος, αλλά ένα πεδίο επιστημονικής έρευνας εκπροσωπώντας τη δυτική παράδοση του αντικειμενικού ορθολογισμού που διαχωρίζει πλήρως τον άνθρωπο-υποκείμενο παρατήρησης από το περιβάλλον-αντικείμενο παρατήρησης και εκμετάλλευσης. «Καναλώνει» το τοπίο ιστορικά και μέσω της αρχαιολογικής σκαπάνης αποσπά τμήματα της κυπριακής γης, για να μεταφερθούν σε μουσεία της Δύσης, επιβεβαιώνοντας την οικοκριτική θέση για την αποικιοκρατική κυριαρχία του ανθρώπου στη φύση. Τελικά, συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να δαμάσει το πνεύμα και τη μνήμη του τόπου. Ο ίδιος μετασχηματίζεται μέσα από την επαφή του με τη φύση και τον τόπο, γεγονός που υποδηλώνει τη δυναμική φύση της ταυτότητας. «Το βουνό με έχει κατατροπώσει. Εξουθενώνει το σώμα, εξουθενώνει και το πνεύμα. Το συνεχές ανεμουρλιαχτό έχει οικειοποιηθεί τις σκέψεις μου. Δεν ξέρω ποιες είναι δικές μου, ποιες του βουνού, ποιες του αέρα» (Παπαλοΐζου, 2020, 381).

Ο Ξενής από την άλλη βιώνει τον ξεριζωμό και την απώλεια. Το τραύμα του τοπίου, με το διαμελισμένο Βουνί και την απώλεια πρόσβασης στη γη του γίνεται δικό του εσωτερικό τραύμα. Η βία που ασκήθηκε στο κυπριακό σώμα επιστρέφει στον ίδιο ως προσφυγιά, ως αποσύνδεση από τις ρίζες του με μόνιμη την αίσθηση του μετεωρισμού. «Ο Ιούλιος του '71 με βρίσκει πιο προβληματισμένο από ποτέ. Έχει κλείσει ένας χρόνος από τότε που επέστρεψα στο νησί και ακόμα δεν έχω στεριώσει» (Παπαλοΐζου, 2020, 77). Δεν μπορεί πλέον να κατοικήσει οργανικά το περιβάλλον του. Τέλος, η Κόρη (Ροδού), θύμα της πατριαρχικής καταπίεσης και της κοινωνικής απομόνωσης, ταυτίζεται με το Βουνί και ενσωματώνεται στο οικοσύστημα μέσα στο οποίο βρίσκει τη φωνή της. «Καμιάν φοράν, έτσι όπως κάθουμαι ζωσμένη που την

θάλασσαν, συλλοΐζουμαι πως είμαι πλάσμαν του νερού που εξέκοψεν πάνω στο βουνόν τζαι λλίον-λλίον λλιοπνίεται τζαι πεθανίσκεν» (Παπαλοΐζου, 2020, 191).

Επομένως, οι χαρακτήρες προσπαθούν να κατανοήσουν τον εαυτό τους μέσα από αφηγήσεις που έχουν σημεία αναφοράς τη φύση και τη σχέση τους με αυτή. Η διάρρηξη αυτής της σχέσης μεταφράζεται ως απώλεια που ενσταλάζει στη μνήμη ως διαρκής εσωτερική πληγή. Η Παπαλοΐζου αποτυπώνει αυτή την έκ-πτωση με μια αριστουργηματική ονειρική σκηνή αφήνοντας το βίαιο και απρόσμενο υπερρεαλιστικό στοιχείο να εισβάλει ανατρέποντας τη φυσική τάξη των πραγμάτων. «Ένα όνειρο για το υπόλοιπο της νύχτας: άνθρωποι παντού, μιλούνια χωρίς αρχή και τέλος κατέβαιναν από τα γύρω βουνά [...] ώσπου μια στιγμή βλέπω ένα γιγάντιο πορτοκάλι να πέφτει από την άκρη του ουρανού κατευθείαν στη θάλασσα» (Παπαλοΐζου, 2020, 358). Ένα γιγάντιο πορτοκάλι πέφτει από την άκρη του ουρανού στη θάλασσα και γίνεται όχημα μιας ανάδυσης με ιστορικές αλλά και οικοκριτικές διαστάσεις που πιστοποιούν πως «Οι εικόνες οικολογικής καταστροφής λειτουργούν ως κάλεσμα αφύπνισης για μια κοινωνία μουδιασμένη από τις συνηθισμένες αντιλήψεις περί προόδου και τεχνολογικής κυριαρχίας (Buell, 2004, 296-297). Η οικολογική κρίση προκαλεί ένα βαθύτατο τραύμα το οποίο εκδηλώνεται στη λογοτεχνία μέσα από αλλόκοτες σουρεαλιστικές καταστάσεις που μόνο ο ονειρικός χωροχρόνος μπορεί να στεγάσει δείχνοντάς μας ταυτόχρονα πως «Η Αποκάλυψη είναι η ισχυρότερη κυρίαρχη μεταφορά που διαθέτει η σύγχρονη περιβαλλοντική φαντασία» (Buell, 2004, 285).

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του έργου είναι ότι η φύση δεν εξιδανικεύεται. Το βουνό δεν είναι ρομαντικό καταφύγιο ούτε ειδυλλιακός χώρος αρμονίας. Είναι συχνά σκληρό, αφιλόξενο και απαιτητικό. Αυτή η απουσία εξιδανίκευσης διαφοροποιεί το έργο αυτό από τις παραδοσιακές αγροτικές αφηγήσεις. Η Παπαλοΐζου παρουσιάζει μια ρεαλιστική σχέση ανθρώπου-περιβάλλοντος, όπου η επιβίωση απαιτεί διαρκή αγώνα. Η προσέγγιση αυτή συμβαδίζει με σύγχρονες οικοκριτικές θεωρίες που απορρίπτουν τη ρομαντική αντίληψη της φύσης ως «καθαρής» ή απολύτως αρμονικής. Η φύση είναι δυναμική, αμφίσημη και συχνά αδιάφορη προς τον άνθρωπο.

Σε αυτή τη σχέση ανθρώπου-φύσης η γυναικεία εμπειρία κατέχει εξέχουσα θέση. Οι γυναίκες δεν παρουσιάζονται ως παθητικές φιγούρες αλλά ως φορείς μνήμης και επιβίωσης. Η Παπαλοΐζου αποτυπώνει με ιδιαίτερη ευαισθησία τη θέση των γυναικών στην κυπριακή ύπαιθρο του 20ού αιώνα παραλληλίζοντας έντονα το σώμα τους μ' εκείνο του βουνού. Και τα δύο υφίστανται μια μορφή εισβολής και εκμετάλλευσης. Όπως οι ξένοι, αρχαιολόγοι, αποικιοκράτες, τουρίστες, έρχονται για να «ποδοπατήσουν» το βουνό και να εκμεταλλευτούν την αξία του, έτσι και οι γυναίκες περιθωριοποιούνται, υποτάσσονται ή εργαλειοποιούνται από την πατριαρχική κοινωνία, εσωτερικεύοντας το φόβο της πατριαρχικής και κοινωνικής κατάκρισης. «Ελύπηθήκες τον Γιαννήν; Τον γιον του φονιά που εσκότωσεν τον τζύρη μας; [...] Η Ροδού βγήκε τρεχτή από την κουζίνα να συνετίσει την κόρη της, να της νέψει να σιωπήσει.» (Παπαλοΐζου, 2020, 51-52).

Ένας δεύτερος άξονας που αφορά την επίδραση της σχέσης ανθρώπου-τοπίου στις γυναίκες είναι αυτός της μνήμης. Είναι ριζωμένες στη γη όπως τα δέντρα του βουνού. Γνωρίζουν τα μυστικά του και τα μονοπάτια του, όχι γιατί τα μελέτησαν αλλά γιατί τα περπάτησαν. Αυτός ο ρόλος του φύλακα της μνήμης αποτυπώνεται στο πρόσωπο της Ελένης για την οποία το τοπίο είναι ο χώρος της καθημερινής επιβίωσης, του μόχθου και της μνήμης. Όταν το τοπίο αλλοιώνεται και εκφυλίζεται σε τουριστικό προϊόν, νιώθει μια βουβή αποξένωση. Η μετατροπή του βουνού σε αξιοθέατο ακυρώνει τη δική της βιωμένη ιστορία και αποξενώνεται στον ίδιο της τον τόπο. Βεβαίως, απέναντι στη πολύβουη τουριστική ανάπτυξη και την εμπορευματοποίηση οι γυναίκες, όπως η Ελένη, αντιτάσσουν μια εσωτερική, μυστική σχέση με τον τόπο. Κουβαλούν το βουνό μέσα τους, ένα εσωτερικό φορτίο που μετασχηματίζεται σε βαθιά ριζωμένη μνήμη που τροφοδοτεί και διατηρεί τις οικογενειακές ιστορίες, τα τραύματα και τις αφανείς εμπειρίες της κοινότητας, αφού «ολόκληρη η παράδοση του τοπίου αποτελεί προϊόν ενός κοινού πολιτισμού, των μύθων, των αναμνήσεων και των εμμονών του» (Simon Schama, 1995, 11).

Από οικοφεμινιστική σκοπιά παρατηρείται μια παραλληλία ανάμεσα στην εκμετάλλευση-υποταγή της γυναικείας φωνής και στην υποταγή-εκμετάλλευση της φύσης από την πατριαρχική και αποικιοκρατική εξουσία, καθιστώντας διαχρονικό τον υποθετικό συλλογισμό πως «αν οι γυναίκες έχουν συσχετιστεί με τη φύση, και αν καθεμία από αυτές τις έννοιες έχει υποτιμηθεί μέσω της άλλης, τότε ίσως είναι

χρήσιμο να ανατραπεί η ιεραρχία αντιστρέφοντας τους όρους: εξυψώνοντας τη φύση, τον ανορθολογισμό, το συναίσθημα και το ανθρώπινο ή μη ανθρώπινο σώμα έναντι του πολιτισμού, της λογικής και του νου» (Garrard, 2004, 24). Η Ελένη γίνεται φωνή της γης, δείχνοντας πως η μνήμη δεν αφορά μόνο τις ανθρώπινες σχέσεις, αλλά εκτείνεται και σε ζητήματα αποικιοκρατίας πολέμου και ανθρώπινης απληστίας που κατέστρεψαν το κυπριακό τοπίο. Έτσι, σπάει τη σιωπή της και αντιστέκεται ως θαματοφύλακας αυτής της μνήμης ενάντια στα διαμορφωμένα πατριαρχικά στερεότυπα που επιζητούν τη λήθη. Η διεκδίκηση της αλήθειας εκ μέρους της γίνεται το εφιαλτήριο διεκδίκησης αυτονομίας όχι μόνο του σώματός της, αλλά και του σώματος του τόπου της απέναντι σε όσους διεκδικούν να τα ελέγξουν και να τα εκμεταλλευτούν. «Εν φοούμαι κανέναν εγώ... έχω την αλήθειαν με το μέρος μου! Άλλοι να φοούνται μες το χωρκόν, άλλοι έχουν την φωλιάν τους λερωμένην. Εμέναν το στόμαν μου εν θα μου το κρατήσει κλειστόν κανένας! [...] Άνοιγε τα μμάθκια σου, Ξενή... Τούτοι εδρατζιάσαν, εννά φαν τον τόπον» (Παπαλοΐζου, 2020, 52-53). Με τον τρόπο αυτό η Ελένη γεφυρώνει την ιστορική μνήμη με την οικολογική συνείδηση, αποδεικνύοντας ότι είναι κοινά τα τραύματα του ανθρώπου με αυτά του τόπου.

Το έργο μπορεί επίσης να ιδωθεί ως παράδειγμα «ιστορικής οικοκριτικής». Η ιστορία της Κύπρου δεν παρουσιάζεται ανεξάρτητα από το φυσικό περιβάλλον. Η αποικιοκρατία, η αρχαιολογία, η οικονομική εκμετάλλευση και οι κοινωνικές αλλαγές επηρεάζουν άμεσα το τοπίο. Το βουνό λειτουργεί ως σημείο συνάντησης φυσικής και ανθρώπινης ιστορίας αποδεικνύοντας πως «η ιστορία ενός λαού συνδέεται συχνά με ολόκληρες τοπιογραφίες μνήμης» (Christofer Schliephake, 2016, 572). Η γη φέρει τα σημάδια της ανθρώπινης παρέμβασης, ενώ παράλληλα αντιστέκεται στη λήθη. Η οικοκριτική ανάγνωση επομένως, ενισχύει την κατανόηση του έργου ως μυθιστορήματος όχι μόνο μνήμης αλλά και οικολογικής συνείδησης.

Συμπερασματικά, *Το Βουνί* συνιστά ένα προνομιακό πεδίο για την εφαρμογή της οικολογικής κριτικής (ecocriticism), επειδή μετατρέπει το φυσικό τοπίο σε ενεργό αφηγηματικό υποκείμενο: «Όχι, δεν είναι το βουνό της σιωπής. Αντιθέτως μου μιλά ακατάπαυστα. Ένας συνεχής ψιθυρισμός» (Παπαλοΐζου, 2020, 350). Συνδέει τη μνήμη με τη γη και το περιβάλλον, παρουσιάζει την ταυτότητα ως σχέση με τον τόπο, αναδεικνύει τη διαπλοκή οικολογίας, ιστορίας και αποικιοκρατίας, και αποφεύγει τον

ρομαντικό εξιδανικευμένο φυσιολατρισμό. Μέσα από αυτή την οπτική το έργο της Παπαλοΐζου μπορεί να θεωρηθεί όχι μόνο ιστορικό ή πολυφωνικό μυθιστόρημα, αλλά και ένα σημαντικό οικολογικό αφήγημα της σύγχρονης ελληνόγλωσσας λογοτεχνίας, του οποίου το ανάγλυφο «πυροδοτεί τον περιβαλλοντικό αναστοχασμό, διευρύνοντας προϋπάρχουσες αντιλήψεις για το μη ανθρώπινο περιβάλλον ως μια διάσταση της προσωπικής και συλλογικής αίσθησης του τόπου» (Buell, 1995, 261).

Δημήτρης Χριστόπουλος, *Τζίντιλι*

Το μυθιστόρημα *Τζίντιλι* (2020) του Δημήτρη Χριστόπουλου απέσπασε το Ειδικό Κρατικό Βραβείο Λογοτεχνίας 2021. Αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα σύγχρονα ελληνικά αφηγηματικά κείμενα που αξίζει να διαβαστούν μέσα από το πρίσμα της οικοκριτικής θεωρίας. Το έργο συνδυάζει στοιχεία μετα-αποκαλυπτικής αφήγησης, οικολογικού θρήνου, λαϊκής μυθολογίας, γεωλογικής μνήμης και κοινωνικού τραύματος, συγκροτώντας ένα πολυφωνικό και βαθιά ποιητικό σύμπαν. Η δράση του εκτυλίσσεται σε ένα φανταστικό αλλά αναγνωρίσιμο τόπο της Δυτικής Μακεδονίας, όπου η εξορυκτική δραστηριότητα, η περιβαλλοντική καταστροφή, οι κατολισθήσεις, η αποξένωση από τη φύση και η αποσύνθεση της κοινότητας οδηγούν σταδιακά σε έναν κόσμο ερειπίων.

Η οικοκριτική, ως διεπιστημονική θεωρητική προσέγγιση που εξετάζει τη σχέση λογοτεχνίας και περιβάλλοντος, προσφέρει ένα γόνιμο εργαλείο για την ανάλυση του έργου. Από τη δεκαετία του 1990 και έπειτα, μελετητές όπως οι Cheryl Glotfelty, Lawrence Buell, Timothy Morton και Rob Nixon ανέδειξαν τον τρόπο με τον οποίο η λογοτεχνία καταγράφει την οικολογική κρίση, αμφισβητεί τον ανθρωποκεντρισμό και αναπαριστά τις μορφές «αργής βίας» που προκαλεί ο ύστερος καπιταλισμός στο φυσικό περιβάλλον και στις ανθρώπινες κοινότητες. Το *Τζίντιλι* συνομιλεί άμεσα με αυτά τα θεωρητικά σχήματα: η γη αποκτά φωνή, ο άνεμος μετατρέπεται σε αφηγηματικό υποκείμενο, τα ορυχεία λειτουργούν ως τραύματα πάνω στο σώμα του τόπου και οι άνθρωποι εμφανίζονται ταυτόχρονα ως θύματα και φορείς της οικολογικής καταστροφής.

Η παρούσα ερμηνευτική προσέγγιση επιχειρεί μια εκτενή οικοκριτική ανάγνωση του μυθιστορήματος, εστιάζοντας σε πέντε βασικούς άξονες: α) την αναπαράσταση της

φύσης ως ενεργού και τραυματισμένου οργανισμού, β) τη σχέση εξορυκτικού καπιταλισμού και οικολογικής καταστροφής, γ) τη μνήμη και το συλλογικό τραύμα των εκτοπισμένων κοινοτήτων, δ) τη λειτουργία του μύθου, του ανέμου και των μη ανθρώπινων μορφών ζωής, και ε) τη διατύπωση μιας μετα-ανθρωποκεντρικής ηθικής.

Ο τόπος ως τραυματισμένο σώμα

Από τις πρώτες κιόλας σελίδες του μυθιστορήματος, ο τόπος παρουσιάζεται όχι ως ουδέτερο σκηνικό, αλλά ως ζωντανός οργανισμός που υποφέρει. Τα Σόθινα, το χωριό όπου εκτυλίσσεται μεγάλο μέρος της αφήγησης, περιγράφεται ως τόπος γεωλογικά και ιστορικά σημαδευμένος: βουνά, χαράδρες, πετρώματα, δάση, άνεμοι και ορυχεία συνυπάρχουν σε ένα τοπίο έντασης. «Η γη σκοτείνιασε κι άλλο [...] Δάκρυζαν τα γύρω βουνά [...] Τα δέντρα πάλευαν να μείνουν όρθια στη manía του ανέμου [...] ο κουρνιαχτός από τα παλιά ορυχεία κι ένα κουβαριασμένο σύννεφο σαβάνωσε τον τόπο, μέχρι που ξέσπασε η φαρμακερή βροχή» (Χριστόπουλος, 2020, 16). Η φύση δεν είναι ειδυλλιακή. Φέρει ήδη τα σημάδια της ανθρώπινης επέμβασης.

Η οικοκριτική θεωρία έχει επανειλημμένα επισημάνει ότι η λογοτεχνία της Ανθρωπόκαινου εποχής, της γεωλογικής περιόδου όπου ο άνθρωπος έχει μετατραπεί στην κυρίαρχη καταστροφική δύναμη του πλανήτη, αναπαριστά το φυσικό περιβάλλον ως τραυματισμένο σώμα «αφού η ιδέα της φύσης που προϋπέθετε επί μακρόν ο νεωτερικός κόσμος έχει παρέλθει για τα καλά, καθώς ο παγκόσμιος καπιταλισμός άλλαξε σημαντικά όλο τον πλανήτη και δεν άφησε ανέγγιχτη καμία παρθένα φύση» (Kohei Saito, 2022, 19). Στο *Τζίντιλι*, η γη «σχίζεται», «βογγά», «ματώνει» και «καταπίνει». Οι μεταφορές αυτές παραπέμπουν σε μια οργανική αντίληψη του περιβάλλοντος. Το έδαφος αποκτά σάρκα, τα ρήγματα μοιάζουν με πληγές, ενώ οι κατολισθήσεις λειτουργούν ως σπασμοί ενός άρρωστου οργανισμού.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η περιγραφή της μεγάλης καταστροφής, όπου το έδαφος ανοίγει και γεννά ένα άλλο σώμα. «Μετά άνοιξε στα δύο σαν γυναικείο σώμα και γέννησε ένα άλλο σώμα» (Χριστόπουλος, 2020, 16). Η εικόνα αυτή συνδέει τη γη με το γυναικείο σώμα και τη βίαιη γέννηση ενός τερατώδους κόσμου. Πρόκειται για μια αποκαλυπτική στιγμή όπου η φύση δεν λειτουργεί πλέον ως σταθερό υπόβαθρο της ανθρώπινης ζωής αλλά ως δύναμη εκδίκησης και ανατροπής.

Ο Timothy Morton έχει εισαγάγει την έννοια των «υπεραντικειμένων» (hyperobjects), δηλαδή φαινομένων όπως η κλιματική αλλαγή ή η πυρηνική μόλυνση, τα οποία υπερβαίνουν την ανθρώπινη κλίμακα αντίληψης. Στο μυθιστόρημα του Δ. Χριστόπουλου, η οικολογική καταστροφή έχει ακριβώς αυτή τη διάσταση: δεν είναι μεμονωμένο συμβάν αλλά μια διάχυτη, ακατανόητη και συνεχής κατάσταση. «Τα υπεραντικείμενα είναι αντικείμενα που, σε σχέση με τους ανθρώπους, καταλαμβάνουν τεράστιες διαστάσεις στον χώρο και τον χρόνο [...] Όσο περισσότερο προσπαθώ να τα κατανοήσω, τόσο περισσότερο ανακαλύπτω ότι είμαι κολλημένος πάνω τους. Είναι παντού γύρω μου. Είναι εγώ ο ίδιος. (Morton Timothy, 2013, 1). Ο άνεμος, η στάχτη, τα σύννεφα σκόνης και τα υπόγεια ρήγματα συνθέτουν ένα περιβάλλον όπου ο άνθρωπος αδυνατεί να ελέγξει ή να κατανοήσει πλήρως τις δυνάμεις που έχει ο ίδιος απελευθερώσει. «Η στάχτη από τα ορυχεία απλωνόταν παντού [...] Εκεί στις ρωγμές του σκιαγμένου τόπου, οι ελάχιστοι κάτοικοι μετρούσαμε τις πληγές μας κι άλλοι αμίλητοι ψάχναμε στα ερείπια ψίχουλα Δικαιοσύνης» (Χριστόπουλος, 2020, 17).

Ταυτόχρονα, η φύση εμφανίζεται ως φορέας μνήμης. Τα βουνά, τα δέντρα και οι άνεμοι «θυμούνται». Η αφήγηση επιστρέφει διαρκώς σε εικόνες δασών, χειμάρρων, πουλιών και ζώων, σαν να επιχειρεί να ανασυνθέσει έναν χαμένο κόσμο πριν από την οικολογική λεηλασία. Έτσι, το φυσικό τοπίο λειτουργεί ως αρχείο ιστορίας και συλλογικής εμπειρίας.

Εξορυκτικός καπιταλισμός και «αργή βία»

Κεντρικός άξονας του μυθιστορήματος είναι η παρουσία των ορυχείων λιγνίτη. Τα ορυχεία δεν αποτελούν απλώς έναν εργασιακό χώρο, αλλά έναν μηχανισμό που διαμορφώνει συνολικά την κοινωνική και οικολογική πραγματικότητα. Ο κόσμος του *Τζίντιλι* είναι ένας κόσμος όπου η ενέργεια παράγεται μέσα από τη συστηματική καταστροφή του εδάφους.

Ο Rob Nixon, στο έργο του *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, περιγράφει την οικολογική καταστροφή ως «αργή βία»: μια διαδικασία σταδιακής φθοράς που δεν γίνεται εύκολα αντιληπτή επειδή εκτυλίσσεται σε μεγάλο χρονικό βάθος και δημιουργεί την ανάγκη «να αναμετρηθούμε με τις αναπαραστατικές,

αφηγηματικές και στρατηγικές προκλήσεις που προκύπτουν από τη σχετική αφάνεια της αργής βίας [...]. Η κλιματική αλλαγή, η διάχυση των τοξικών ουσιών [...] και μια σειρά άλλων περιβαλλοντικών καταστροφών που εξελίσσονται αργά συνιστούν σοβαρά αναπαραστατικά εμπόδια, τα οποία δυσχεραίνουν τη συλλογική κινητοποίηση και την αποφασιστική δράση» (Rob Nixon, 2011, 2-3). Αυτή η θεώρηση ταιριάζει απόλυτα στο μυθιστόρημα του Δ. Χριστόπουλου. Η γη δεν καταστρέφεται στιγμιαία αλλά διαβρώνεται επί δεκαετίες από την εξόρυξη, τη σκόνη, τη μόλυνση, τις κατολισθήσεις και την οικονομική εξάρτηση, από «έναν θησαυρό που λίγοι τον ήξεραν και δεν υπονιάζονταν πως σε λίγα χρόνια θα άλλαζε τη ζωή τους» (Χριστόπουλος, 2020, 59).

Οι εργάτες των ορυχείων παρουσιάζονται με αμφίσημο τρόπο. Από τη μια πλευρά, είναι άνθρωποι που μοχθούν για να επιβιώσουν, προσφέροντας ενέργεια σε ολόκληρη τη χώρα. «Η γη κρύβει μαύρο εορδό χρυσάφι και το μέλλον δεν είναι τα τυριά και οι λακέρδες ούτε τα καπνά και τα μπαμπάκια- ο λιγνίτης θα δώσει δουλειές, λεφτά κι ανέσεις σε όλο τον κοσμάκη, ο σωτήρας μας, μάνα, το εργοστάσιο θα αλλάξει τη ζωή μας, κι εμείς θα δίνουμε φως σε όλο τον κόσμο, να το ξέρεις» (Χριστόπουλος, 2020, 56). Από την άλλη, συμμετέχουν άθελά τους σε έναν μηχανισμό αυτοκαταστροφής. Το έργο αποφεύγει τις απλοϊκές ηθικές διχοτομήσεις. Δεν υπάρχουν «ένοχοι» και «αθώοι» με απόλυτους όρους. Αντίθετα υπάρχει ένα σύστημα που μετατρέπει αργά τους ανθρώπους και τα τοπία σε αναλώσιμους πόρους και συμπυκνώνεται στον προφητικό λόγο της γριάς Σόμαινας: «Η γη θ' αρρωστήσει βαριά και όλα θα τα σκεπάσουν οι λάσπες σαν πέσει το μεγάλο Θανατικό που για πολλά χρόνια θα κρατήσει [...] Φοβάμαι, φοβάμαι πολύ τι θ' αντικρίσουν τα δικά σας μάτια όταν γεμίσουν χρώμα τα δικά μου» (Χριστόπουλος, 2020, 57).

Η εικόνα των φορτηγών που μεταφέρουν ασταμάτητα τόνους λιγνίτη υποδηλώνει τη βιομηχανική λογική της αέναης εξόρυξης «στα χίλια φορτηγά που κάθε μέρα πήγαιναν πάνω από είκοσι αγωγία, φορτωμένα είκοσι τόνους λιγνίτη κάθε φορά, και οι οδηγοί έπαιζαν τη ζωή τους κορόνα γράμματα» (Χριστόπουλος, 2020, 112). Ο ρυθμός της παραγωγής συγκρούεται με τον βιομηχανικό χρόνο της φύσης. Εδώ συναντούμε μια βασική οικοκριτική ιδέα: ο καπιταλισμός επιβάλλει έναν επιταχυνόμενο χρόνο εκμετάλλευσης που διαλύει τους φυσικούς ρυθμούς του οικοσυστήματος και ενισχύει την άποψη «ότι η ατέρμονη καφαλαιοκρατική

συσσώρευση είναι προφανής αιτία της σημερινής περιβαλλοντικής κρίσης» (Kohei Saito, 2022, 363).

Τα ορυχεία στο *Τζίντιλι* λειτουργούν επίσης ως τόποι αργού θανάτου. Οι εργάτες κινδυνεύουν συνεχώς από ατυχήματα, κατολισθήσεις και μηχανικές βλάβες. Το σώμα του εργάτη και το σώμα της γης συνδέονται άμεσα: και τα δύο τραυματίζονται από την ίδια διαδικασία εξόρυξης. Η οικολογική καταστροφή επομένως δεν είναι εξωτερική προς την κοινωνία αλλά εγγεγραμμένη στις ανθρώπινες ζωές.

Παράλληλα, το μυθιστόρημα καταγράφει τον σταδιακό εκτοπισμό ολόκληρων κοινοτήτων πιστοποιώντας την αναφορά του Garrard σε «ολιστικές εικόνες ενός κόσμου χωρίς καταφύγιο από την τοξική διείδυση [...] την απειλή της ηγεμονικής καταπίεσης από ισχυρές εταιρίες ή κυβερνήσεις σε αντιδιαστολή με τις απειλούμενες κοινότητες και τη γοτθικοποίηση της αθλιότητας και της ρύπανσης, χαρακτηριστική του περιβαλλοντικού αποκαλυπτικού λόγου» (Garrard, 2004, 11-12). Οι κάτοικοι εγκαταλείπουν τα σπίτια τους, μετατρέπονται σε πρόσφυγες μέσα στον ίδιο τους τον τόπο και αναγκάζονται να ζήσουν σε μια διαρκή κατάσταση μετακίνησης. Η έννοια της «οικολογικής προσφυγιάς» αποκτά εδώ ιδιαίτερη σημασία. Οι άνθρωποι δεν ξεριζώνονται από τον πόλεμο αλλά από την καταστροφή του τόπου τους: «Όταν ο τόπος θα ασφυκτιά από τους δρόμους που κλείνουν με βουνά από το χώμα που περισσεύει από την εξόρυξη και όταν αποσπάται ο λιγνίτης από αυτό, όταν οι άνθρωποι θα ζητάνε επείγοντως μια νέα εσωτερική ξενιτιά για να μπορέσουν να επιβιώσουν, ακόμη κι αν αυτό σημαίνει ότι ο τόπος τους, ο φορτωμένος αναμνήσεις, θα χαθεί από τον χάρτη και θα γίνει ένα απέραντο σεληνιακό τοπίο, όταν τα χωριά ολόκληρα θα σβηστούν από τον χάρτη και κοινότητες θα ξεριζωθούν ξεθάβοντας και παίρνοντας μαζί μέχρι και τους νεκρούς τους» (Χριστόπουλος, 2020, 103).

Η «Luna Incognita», όπως αποκαλείται ειρωνικά η περιοχή, θυμίζει μια σεληνιακή έρημο. Η μεταφορά αυτή είναι χαρακτηριστική της Ανθρωπόκαινου αισθητικής: η γη μετατρέπεται σε μετα-φυσικό τοπίο, σε χώρο όπου η ανθρώπινη παρέμβαση με τη χρήση τεχνολογίας έχει εξαλείψει σχεδόν κάθε ίχνος οργανικής ζωής.

Άνεμος, μύθος και μη ανθρώπινες οντότητες

Ένα από τα πιο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του *Τζίντιλι* είναι η παρουσία των ανέμων, των Τζιντών, ως σχεδόν υπερφυσικών υπάρξεων που «μπορούν να πάρουν τα λογικά ή τη φωνή ενός ανθρώπου αν αυτός κοιμηθεί στο σημείο που αυτές χορεύουν ή να θυμώσουν άγρια αν κάποιος πειράζει το καταφύγιό τους ή σκάψει τη γη τους» (Χριστόπουλος, 2020, 67). Ο άνεμος δεν αποτελεί φυσικό φαινόμενο αλλά ενεργό υποκείμενο που μιλά, θυμάται, προειδοποιεί και μεταφέρει ιστορίες. Μέσα από αυτή τη μεταμόρφωση του φυσικού στοιχείου, το μυθιστόρημα αποδομεί τον δυτικό ορθολογικό διαχωρισμό ανθρώπου φύσης και ανατρέπει τον ανθρωποκεντρισμό της λογοτεχνίας.

Η οικοκριτική έχει στραφεί τα τελευταία χρόνια προς μετα-ανθρωποκεντρικές προσεγγίσεις, επηρεασμένες από θεωρητικούς όπως η Donna Haraway και η Jane Bennett. Σύμφωνα με αυτές, η ύλη δεν είναι παθητική αλλά διαθέτει μια μορφή «ζωτικότητας». Στο *Τζίντιλι*, ο άνεμος ενσαρκώνει ακριβώς αυτή τη ζωτική δύναμη «ο άνεμος έρχεται εκεί που δεν τον περιμένεις [...] αεικίνητος ταξιδιώτης [...] σφαδάζει, βλαστημά, μουγκρίζει, αγκομαχά, αναστενάζει, δαγκώνει [...] τρελαίνεται, κλαίει, βασανίζεται, μέσα σου να μπει και να σε κατασπαράξει» (Χριστόπουλος, 2020, 86). Οι Τζίντες μοιάζουν να κατοικούν το βουνό, να γνωρίζουν τα μυστικά της γης και να προστατεύουν ό,τι απέμεινε από τον φυσικό κόσμο πιστοποιώντας τον όρο ζωτικότητα της ύλης «ως ικανότητας των πραγμάτων... των αγαθών, των καταιγίδων, των μετάλλων-όχι μόνο να παρεμποδίζουν ή να αναχαιτίζουν τη βούληση και τα σχέδια των ανθρώπων, αλλά και να δρουν ως δρώντες παράγοντες ή δυνάμεις με δικές τους τροχιές, ροπές και τάσεις.» (Jane Bennett, 2010, viii).

Εξίσου σημαντική είναι η παρουσία των ζώων. Αρκούδες, κοράκια, σκυλιά, πουλιά και τσακάλια εμφανίζονται διαρκώς στην αφήγηση. Τα ζώα δεν περιορίζονται στη συμβολική τους λειτουργία. Συμμετέχουν ενεργά στον κόσμο του μυθιστορήματος θυμίζοντάς μας πως «είναι παράλογο σε ένα οικοσύστημα να μιλάμε για ζώα-βασιλιάδες και ζώα-υπηρέτες. Σε ένα οικοσύστημα όλα τα ζώα και τα φυτά είναι απαραίτητα για τη διατήρηση του συνόλου. Επομένως όσο πιο σύνθετο είναι το οικοσύστημα τόσο πιο σταθερό είναι και τόσο παράλογη ακούγεται η συζήτηση μέσα σε αυτό μιας κορυφής και μιας βάσης, η αναζήτηση στοιχείων που να είναι περισσότερο ή λιγότερο σημαντικά από άλλα» (Μάρει Μπούκτσιν, 1992, 79). Ιδιαίτερα συγκινητική είναι η σκηνή όπου μια αρκούδα θυσιάζεται για να

προστατεύσει έναν άνθρωπο. «Τον Αύγουστο του '49 που έπεσα σε ενέδρα, βγήκε από ένα ξέφωτο... στήλωσε τα πισινά της πόδια μουγκρίζοντας δυνατά και μετά έβαλε το κορμί της μπροστά κι έφαγε όλα τα σκάγια που προορίζονταν για μένα, και όσα χρόνια κι αν πέρασαν δεν μπόρεσα να τη βγάλω από το μυαλό μου, πως γίνεται ένα άγριο ζώο να θυσιάζεται για έναν άοπλο» (Χριστόπουλος, 2020, 110). Εδώ ανατρέπεται η παραδοσιακή ανθρωποκεντρική ιεραρχία: το ζώο εμφανίζεται ως ηθικά ανώτερο από τον άνθρωπο. Το συγκεκριμένο απόσπασμα αναγνωρίζει στην αρκούδα το δικαίωμα να υπάρχει αυτόνομα στο περιβάλλον της, χωρίς η αξία της να μετριέται με βάση τη χρησιμότητα ή την επικινδυνότητά της προς τον άνθρωπο, προβάλλοντας μια βιοκεντρική ηθική και συνάμα επιτελώντας ένα εύρος σημαντικών αφηγηματικών λειτουργιών που ενισχύουν την άποψη του Garrad, σύμφωνα με την οποία «τα λίγα ζώα που παραμένουν ορατά σε μας μπορούν να είναι είτε ανθρωπόμορφες μαριονέτες, όπως τα κατοικίδια είτε αντικείμενα θάματος [...] Το ότι μπορούν να μας παρατηρούν έχει χάσει κάθε σημασία» (Garrard, 2004, 139).

Η σχέση μύθου και οικολογίας είναι επίσης καθοριστική. Το μυθιστόρημα αντλεί στοιχεία από τη λαϊκή παράδοση, τις δοξασίες, τις νεράιδες, τους αγγέλους και τα στοιχεία του τόπου. Η φύση είναι εμψυχωμένη και ιερή και «αυτή η αίσθηση ιερότητας μετατρέπει τον τόπο σε ιερό προσκύνημα και την ιστορία σε μύθο, συνδέοντάς τα όλα σε μια ενιαία ολότητα» (Buell, 1995, 258). Αυτή η μυθική διάσταση δεν λειτουργεί ως φυγή από την πραγματικότητα, αλλά ως ένας εναλλακτικός τρόπος κατανόησης της οικολογικής κρίσης.

Σε αντίθεση με τη νεωτερική λογική που αντιμετωπίζει τη φύση ως αντικείμενο εκμετάλλευσης, οι λαϊκές δοξασίες του έργου προϋποθέτουν μια σχέση σεβασμού και αλληλεξάρτησης. Η χαράδρα του Πόθου, «το δέντρο που φυλάει τον κόσμο» και οι ιερές περιοχές, όπου δεν επιτρέπεται η ανθρώπινη παρέμβαση, θυμίζουν προνεωτερικές οικολογικές αντιλήψεις.

Ωστόσο, το μυθιστόρημα δεν εξιδανικεύει το παρελθόν. Ο μύθος δεν προσφέρει εύκολη διαφυγή και σωτηρία. Αντίθετα, λειτουργεί ως μέσο αντίστασης στην πλήρη απογύμνωση του κόσμου από νόημα. Οι ιστορίες γίνονται τρόπος επιβίωσης μέσα στα ερείπια.

Μνήμη, τραύμα και οικολογικός θρήνος

Το *Τζίντιλι* είναι σε μεγάλο βαθμό ένα μυθιστόρημα μνήμης. Οι αφηγητές προσπαθούν να διασώσουν πρόσωπα, τοπία, φωνές και εμπειρίες, πριν αυτά εξαφανιστούν οριστικά. Η τοπιογραφική μνήμη εδώ δεν είναι ατομική, αλλά συλλογική και τοπική, διαμορφώνοντας μια «μακρόχρονη θέαση του τόπου ως χώρου που επιτρέπει στον άνθρωπο να κατοικεί τον τόπο με επίγνωση και φροντίδα» (Buell, 1995, 266).

Η οικολογική καταστροφή συνδέεται στενά με την απώλεια της πολιτισμικής μνήμης. Όταν καταστρέφεται ο τόπος, χάνονται μαζί του οι γλώσσες, τα τραγούδια, τα έθιμα, οι αφηγήσεις και οι σχέσεις των ανθρώπων με τη γη. Η πολυγλωσσική κοινότητα του μυθιστορήματος (Πόντιοι, Βλάχοι, Μακεδόνες, πρόσφυγες) συγκροτεί μια εύθραυστη συλλογικότητα που απειλείται με εξαφάνιση, αναδεικνύοντας το γεγονός πως «η πρόκληση για τον περιβαλλοντισμό σήμερα είναι να καλλιεργήσει μια αίσθηση πλανητικής συνύπαρξης χωρίς να εξαλείψει τη σημασία των τοπικών τόπων και πολιτισμών» (Ursula Heis, 2008, 56).

Ο όρος «solastalgia», που εισήγαγε ο Glenn Albrecht, περιγράφει το ψυχικό τραύμα που βιώνει κάποιος όταν ο οικείος τόπος του καταστρέφεται. Οι ήρωες του *Τζίντιλι* βιώνουν ακριβώς αυτή την εμπειρία. Παραμένουν στον τόπο τους αλλά δεν τον αναγνωρίζουν πια. Το χωριό μετατρέπεται σε ερείπιο, τα σπίτια χάνονται, η γη υποχωρεί και οι άνθρωποι ζουν μέσα σε μια αίσθηση μόνιμης αποξένωσης. «Πρόκειται για τη βιωμένη και υπαρξιακή εμπειρία της αρνητικής περιβαλλοντικής αλλαγής, η οποία εκδηλώνεται ως επίθεση στην αίσθηση του τόπου. Χαρακτηριστικά αποτελεί μια χρόνια κατάσταση, συνδεδεμένη με τη σταδιακή διάβρωση της ταυτότητας που δημιουργείται από το αίσθημα του ανήκειν σε έναν αγαπημένο τόπο, καθώς και με το αίσθημα οδύνης ή ψυχολογικής ερήμωσης απέναντι στον ανεπιθύμητο μετασχηματισμό του» (Albrecht Glenn, 2019, 38-39).

Ο οικολογικός θρήνος διαπερνά ολόκληρο το έργο. Η στάχτη αποτελεί επαναλαμβανόμενο μοτίβο: στάχτη ορυχείων, στάχτη καμένων τοπίων, στάχτη των νεκρών. Η φράση «βροχή από στάχτη τούτος ο τόπος» συνοψίζει την ατμόσφαιρα της καθολικής φθοράς.

Ωστόσο, η αφήγηση δεν παραδίδεται ολοκληρωτικά στην απελπισία. Μέσα στα χαλάσματα, οι άνθρωποι συνεχίζουν να αφηγούνται ιστορίες, να φυτεύουν δέντρα, να

μοιράζονται τροφή και να αναζητούν μορφές συλλογικής ζωής. Αυτή η εμμονή στην αφήγηση αποκτά οικολογική σημασία. Οι ιστορίες λειτουργούν ως πράξεις αντίστασης απέναντι στη λήθη.

Η έννοια της κοινότητας αποκτά επίσης νέο περιεχόμενο. Στον «Τόπο με τα Μεγάλα Μάτια», οι επιζώντες προσπαθούν να οικοδομήσουν έναν διαφορετικό τρόπο συμβίωσης. Καταργούνται οι κλειστές πόρτες, οι άνθρωποι μοιράζονται πόρους και φυτεύουν δέντρα. «Αγάπη, τροφή, φιλίες, νερό, όλα σε αφθονία [...] Με τον καιρό τα δέντρα δώσανε φύλλα και νερό και δροσιά. Μαγειρεύαμε, τρώγαμε, διαβάζαμε όλοι μαζί. Φρόντιζε ο ένας τον άλλον. [...] Εδώ, από την αρχή έμαθα να βλέπω κι εγώ το φως και ν' αγαπώ ό, τι με περιέχει.» (Χριστόπουλος, 2020, 26-27). Πρόκειται για μια ουτοπική εικόνα οικολογικής κοινότητας, όπου η επιβίωση βασίζεται στη συνεργασία και όχι στην εκμετάλλευση, ένα ανάχωμα οικολογικής ηθικής που έρχεται να τονίσει πως «Το δόγμα ότι ο πολιτισμός θα κυριαρχεί πάντοτε επί της φύσης έχει επί μακρόν καθοδηγήσει την πρόοδο των Δυτικών κοινωνιών, εμπνέοντας πολέμους, εισβολές και άλλες μορφές κατάκτησης που έχουν επιβαρύνει τη γη και έχουν δοκιμάσει τα όρια και τις αντοχές της» (Howarth, 1995, 77).

Μετα-ανθρωποκεντρική ηθική και οικολογική ελπίδα

Παρότι το *Τζίντιλι* είναι βαθιά σκοτεινό και αποκαλυπτικό, δεν παύει να αναζητά δυνατότητες αναγέννησης. Το μυθιστόρημα δεν προτείνει μια επιστροφή σε κάποιο ιδεατό παρελθόν αλλά μια νέα σχέση ανθρώπου και φύσης. Η εικόνα των επιζώντων που μεταφέρουν μαζί σπόρους, δέντρα και φυτά έχει ισχυρό συμβολικό φορτίο. Η αναφύτευση της γης λειτουργεί ως πράξη επανόρθωσης. Οι άνθρωποι αναγνωρίζουν ότι η φύση δεν είναι ανεξάντλητος πόρος αλλά κοινός τόπος ζωής.

Αυτή η στάση συνδέεται με τις σύγχρονες οικοκριτικές θεωρίες περί μετα-ανθρωποκεντρισμού. Ο άνθρωπος δεν παρουσιάζεται πλέον ως κυρίαρχος του κόσμου αλλά ως ένα ον ανάμεσα σε άλλα όντα. Η επιβίωση εξαρτάται από τη συνύπαρξη με τα δέντρα, τα ζώα, το νερό και τους ανέμους. «Να σκαρφαλώσουμε μέχρι τον Πόθο, κι εκεί στην άκρη της αβύσσου, στο χείλος του κόσμου, να κλείσουμε τα μάτια, τα χέρια ν' απλώσουμε για να μας τυλίξει ο άνεμος, οι Τζίντες να μας αγκαλιάσουν, μαμά... να υψωθούμε, κι άλλο να υψωθούμε και να σωθούμε [...] Ν' αλλάξουμε τον κόσμο για να σώσουμε τον κόσμο. Ακούς; Ο άνεμος με τα

ξύλοπάπουτσά του μας χτυπά την πόρτα.» (Χριστόπουλος, 2020, 118). Εδώ γίνεται ολοφάνερη η ποιητική γραφή του Χριστόπουλου με αυτή τη μουσική απόθεση που παραπέμπει στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος* του Γιάννη Ρίτσου υπογραμμίζοντας ότι «η μεταμέλεια φορά ξύλοπάπουτσα», ότι η αλλαγή στάσης απέναντι στη φύση είναι αργόσυρτη, ενοχική αλλά συνάμα ελπιδοφόρα και επαναστατική από τη φύση της.

Σημαντική είναι επίσης η μετατόπιση από την ιδιοκτησία στη φροντίδα. Στο νέο τόπο, οι άνθρωποι μοιράζονται αγαθά, τροφή και εργασία. Η οικολογία στο μυθιστόρημα δεν είναι απλώς προστασία του φυσικού περιβάλλοντος αλλά επαναπροσδιορισμός των κοινωνικών σχέσεων, αφού μας δείχνει πως «μπορούμε να ενθαρρύνουμε μια νέα ευκαιρία απέναντι στο άλλο, η οποία σε μια μη ιεραρχική κοινωνία βασίζεται περισσότερο στη συμπληρωματικότητα παρά στην αντιπαλότητα καθώς και στις νέες κοινότητες ανθρώπινης κλίμακας, που θα προσαρμόζονται στα οικοσυστήματα όπου είναι τοποθετημένες διασφαλίζοντας μια νέα, αποκεντρωμένη, αυτοδιαχειριζόμενη δημόσια σφαίρα με νέες μορφές ατομικότητας και αμεσοδημοκρατικές μορφές κοινωνικής διαχείρισης» (Μάρει Μπούκτσιν, 1992, 55).

Η οικολογική ηθική του έργου διαμορφώνεται μέσα από την αναγνώριση της ευαλωτότητας. Οι ήρωες κατανοούν ότι ο άνθρωπος είναι θνητός όπως και όλα τα υπόλοιπα στοιχεία του κόσμου. Η φύση δεν είναι εξωτερική πραγματικότητα αλλά μέρος της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης. Το *Τζίντιλι* γίνεται μέσο αποκάλυψης οικολογικών αντιλήψεων πιστοποιώντας το γεγονός ότι «η οικολογία μετέβη από την περιγραφή στην υπεράσπιση, καθώς οι αφηγήσεις της άρχισαν να παρουσιάζουν ηθικές επιλογές που επηρεάζουν τόσο τη γη όσο και τους ανθρώπους» (Howarth, 1995, 75).

Εξάλλου, η ίδια η γλώσσα του μυθιστορήματος συγκροτεί μια οικολογική ποιητική. Η πυκνή μεταφορικότητα, η χρήση τοπικών ιδιωμάτων, η παρουσία φυσικών εικόνων και η ρυθμική αφήγηση δημιουργούν μια αίσθηση σύνδεσης ανάμεσα στη γλώσσα και το τοπίο. Η γλώσσα γίνεται φορέας οικολογικής μνήμης. Το στοιχείο αυτό συνδέεται με την άποψη του Lawrence Buell ότι η περιβαλλοντική λογοτεχνία δεν αρκεί να περιγράφει τη φύση, αλλά πρέπει να μετασχηματίζει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τη σχέση μας με τον κόσμο. «Το να βλέπουμε τα πράγματα με νέα ματιά, να ανακαλύπτουμε νέα πράγματα, να διευρύνουμε την έννοια της κοινότητας,

ώστε να εντάσσεται μέσα στην οικολογική κοινότητα - αυτοί είναι ορισμένοι από του τρόπους με τους οποίους η περιβαλλοντική γραφή μπορεί να επαναπροσδιορίσει το οικείο με στόχο την εμβάθυνση της αίσθησης του τοπίου» (Buell, 1995, 266). Το *Τζίντιλι* επιτυγχάνει ακριβώς αυτό: μας καλεί να ακούσουμε τον άνεμο, να αφουγκραστούμε τη γη και να αναγνωρίσουμε την ιστορική ευθύνη του ανθρώπου απέναντι στο περιβάλλον.

Το *Τζίντιλι* του Δημήτρη Χριστόπουλου αποτελεί ένα σημαντικό έργο της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας, το οποίο μπορεί να διαβαστεί ως βαθιά οικοκριτικό μυθιστόρημα. Μέσα από τη συνύφανση οικολογικής καταστροφής, εξορυκτικής βίας, συλλογικού τραύματος, μυθικών στοιχείων και ποιητικής γλώσσας, το έργο αποτυπώνει με μοναδική ένταση την εμπειρία της Ανθρωπόκαινου εποχής. Η φύση παρουσιάζεται ως ζωντανός και τραυματισμένος οργανισμός, ενώ ο άνθρωπος παύει να αποτελεί το απόλυτο κέντρο του κόσμου. Τα ορυχεία λιγνίτη, οι κατολισθήσεις, η στάχτη και οι άνεμοι συνθέτουν ένα περιβάλλον, όπου η οικολογική κρίση γίνεται υπαρξιακή κρίση. Ταυτόχρονα, το μυθιστόρημα αναδεικνύει τη δυνατότητα μιας διαφορετικής μορφής συμβίωσης, βασισμένης στη μνήμη, τη φροντίδα και την αλληλεξάρτηση, υπενθυμίζοντάς μας ότι «παρόλο που τείνουμε να αντιλαμβανόμαστε τη φύση και τον πολιτισμό ως έννοιες σε αντιδιαστολή, εντούτοις βρίσκονται σε μόνιμη αλληλεπίδραση, όπως το νερό και το χώμα σε ένα τρεχούμενο ποτάμι» (Hawarth, 1995, 7).

Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι ο Δ. Χριστόπουλος δεν αντιμετωπίζει την οικολογία ως αφηρημένη ιδέα, αλλά ως βαθιά πολιτικό και πολιτισμικό ζήτημα, διαμορφώνοντας μια βιοηθική σύμφωνα με την οποία «η έννοια της ιεραρχίας δεν έχει νόημα μέσα στη φυσική ιστορία. Η ιστορία της φύσης μάς προσφέρει τη δυνατότητα να διδαχτούμε μια ηθική, η οποία βασίζεται στον πλούτο που απορρέει από την ποικιλομορφία, μια ηθική που θεμελιώνεται στη διαφορά [...] Αυτό μπορούμε να το διδαχτούμε από τη φύση παρόλο που η φύση δεν έχει ηθική» (Μάρει Μπούκτσιν, 1992, 101). Η καταστροφή του περιβάλλοντος συνδέεται άμεσα με την εκμετάλλευση των ανθρώπων, την αποδιοργάνωση των κοινοτήτων και την απώλεια της ιστορικής μνήμης. Έτσι, το *Τζίντιλι* εντάσσεται σε μια παγκόσμια λογοτεχνική παράδοση που εξετάζει τις συνέπειες του ύστερου καπιταλισμού πάνω στη γη και στις ζωές των ανθρώπων. Παρά την αποκαλυπτική του ατμόσφαιρα, το μυθιστόρημα

διατηρεί έναν πυρήνα ελπίδας. Οι ιστορίες, τα δέντρα, οι άνεμοι και οι κοινότητες επιβιώνουν στα ερείπια. Η αφήγηση γίνεται πράξη αντίστασης απέναντι στη λήθη και την οικολογική ερήμωση. Με αυτόν τον τρόπο, το *Τζίντιλι* δεν είναι μόνο ένα μυθιστόρημα καταστροφής, αλλά και ένα έργο που αναζητά νέες μορφές ζωής και συνύπαρξης σε έναν κόσμο που αλλάζει δραματικά και στον οποίο εμείς «ξέροντας να κυβερνάμε οι ίδιοι τον εαυτό μας και να ζούμε σ' έναν κόσμο πέρα από τον εαυτό μας, θα ταξιδεύουμε ες αεί για να υπάρχουμε, και θα υπάρχουμε για να ταξιδεύουμε πάνω σε τούτο το πέτρινο σκαρί του χρόνου» (Χριστόπουλος, 2020, 217).

Κωνσταντία Σωτηρίου, *Η κεφαλή του Τσάτσγουερθ*

Το μυθιστόρημα της Κωνσταντίας Σωτηρίου *Η κεφαλή του Τσάτσγουερθ* (2025) αποτελεί μια χωροχρονική ελεγεία, στην οποία συμφύρονται θέματα που αφορούν τη μνήμη, την αποικιοκρατία, το φυλετικό και ηλικιακό ρατσισμό, καθώς και τη σχέση σώματος και περιβάλλοντος. Η συγγραφική αφορμή του έργου, η αποκάλυψη των δολοφονημένων μεταναστριών γυναικών στην Κόκκινη λίμνη του Μιτσερού το 2019, αποτέλεσε την αφετηρία για μια βαθιά ανασκαφή και ενδοσκόπηση στο συλλογικό ασυνείδητο του νησιού. Σε αυτή την ανασκαφή η συγγραφέας χρησιμοποιεί μικροϊστορίες που υφαίνουν τη λογοτεχνική της αφήγηση και εμπλουτίζουν το διαθεματικό διάλογο της λογοτεχνίας με την Ιστορία.

Η ανάγνωση του έργου έχει ως στόχο να αναδείξει το γεγονός πως το φυσικό περιβάλλον μεταμορφώνεται από απλό σκηνικό σε ενεργό φορέα της ιστορίας, του τραύματος και της μνήμης. Η υιοθέτηση της οικοκριτικής ως μεθοδολογικού εργαλείου ερμηνείας κρίνεται εξαρχής απαραίτητη, εφόσον ο εκλεκτικισμός στο έργο αναδεικνύεται κεντρικό αφηγηματικό στοιχείο. Η κεφαλή του Τσάτσγουερθ συνθέτει φαινομενικά ετερόκλητα θεματικά στοιχεία, για να αναδείξει την πολυεπίπεδη ταυτότητα του χώρου με μια ανάγνωση «ποικίλη και εκλεκτική, όχι στενοκέφαλα περιορισμένη σε ένα μοναδικό ζήτημα. [...] Αυτός ο εκλεκτικισμός είναι συχνά πολύ χαρακτηριστικός σε οικοκριτικές αναγνώσεις και [...] κάνει πραγματικά εντύπωση πως στην οικοκριτική δεν υπάρχει ούτε μια μορφή που να ασκεί την ίδια κυριαρχία- η ίδια η οικοκριτική είναι μια ποικίλη βίοςφαιρα» (Barry, 2013, 306-307). Παράλληλα, η συγγραφέας χρησιμοποιεί έναν εκλεκτικό συνδυασμό φωνών από τον λυρισμό και την μυθολογία μέχρι την ιδιότυπη προφορικότητα με εναλλαγή από την προσωπική

αφήγηση μιας ηλικιωμένης γυναίκας στη συλλογική συνείδηση της «γραιάς γιαγιάς». Η ίδια η «Κεφαλή του Τάτσγουερθ», κυπριακό άγαλμα του Απόλλωνα στο Βρετανικό Μουσείο, αποτελεί τον αρμό του παρελθόντος με τη σύγχρονη αποικιοκρατία, ενώ μέσω κοινών τόπων, όπως η Κόκκινη Λίμνη, γίνονται ορατές και οι διασυνδέσεις ανάμεσα στο τραύμα των μεταλλωρύχων του παρελθόντος με τη σύγχρονη τραγωδία των δολοφονημένων ματαναστριών, διασυνδέσεις διαφορετικών χρονικών περιόδων. Μάλιστα, οι χωροχρονικοί αυτοί αρμοί επιτυγχάνονται μέσω της ύλης επηρεάζοντας και τη δομή του έργου. Τα κεφάλαια του βιβλίου, καθόλου τυχαία, έχουν ονόματα μετάλλων (Σιδηροπυρίτης, Χαλκός, Σίδερος, Κασσίτερος) (Ελένη Πατσιατζή, 2025). Ταυτόχρονα, η επιλογή της οικοκριτικής ανάγνωσης συνάδει με την έννοια της τοξικότητας που διατρέχει το κείμενο και μας βοηθά να ερευνήσουμε τη σχέση του τραύματος με την περιβαλλοντική υποβάθμιση. Το τοπίο στην Κύπρο, λόγω των επανειλημμένων εξορύξεων, φέρει ουλές που αντανακλούν τις κοινωνικές ανισότητες. Σύμβολο αυτού του ακρωτηριασμένου τόπου, όπως θα δείξουμε, είναι η «Κεφαλή» του τίτλου.

Η οικοκριτική στο μυθιστόρημα *Η κεφαλή του Τσάτσγουερθ* μας δίνει τη δυνατότητα να εξετάσουμε τη φύση όχι ως ένα ειδυλλιακό σκηνικό (locus amoenus) αλλά ως μια «τοξική γεωγραφία» (toxic geography). Με βάση αυτό το ερμηνευτικό σχήμα, μπορούμε για παράδειγμα να δούμε το μεταλλείο της Κοκκινοπεζούλας και την Κόκκινη Λίμνη όχι ως στατικά τοπία, αλλά ως ενεργά αρχεία μνήμης «με αποτέλεσμα ό, τι είχε ως τώρα φανεί απλό σκηνικό να μεταφέρεται από το περιθώριο της κριτικής στο επίκεντρό της» (Barry, 2013, 297). Η ρύπανση του νερού από το θειάφι και η οξείδωση του εδάφους αποτελούν υλικά τεκμήρια μιας βίας που ασκήθηκε στο σώμα του νησιού. Η προσέγγιση αυτή μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τον άνθρωπο-δράστη στο περιβάλλον-μάρτυρα, φανερώνοντας πως η οικολογική καταστροφή προηγείται, και συνάμα προαναγγέλλοντας την κοινωνική κατάρρευση. Εξαρχής, η αφήγηση εγκαθιδρύει αυτή την ισχυρή σύνδεση ανάμεσα στη φύση και τη μνήμη. Το νερό που ανεβαίνει και αποκαλύπτει θαμμένα σώματα και αντικείμενα λειτουργεί ως μεταφορά για την επιστροφή ενός απωθημένου παρελθόντος. Η φύση ανάγεται σε μηχανισμό αντίστασης στην λήθη: «Έβρεξε πολύ ο Θεός και αν δεν έβρεχε πολύ... δεν θα έσπρωχνε πάνω στο νερό πεθαμένες γάτες και σκοτωμένες γυναίκες, ούτε και χαμένους σκύλους και παλιά ρολόγια και σκουριασμένες βαλίτσες,

πράγματα που τα ρίχνεις στο νερό για να τα κρύψεις» (Σωτηρίου, 2025, 31). Μέσω αυτής της ανάδυσης ο θρήνος για την απώλεια της φύσης ταυτίζεται με τον θρήνο για την απώλεια της ανθρώπινης ζωής «τρέμω κι αρχίζω να κλαίω... μπορεί να με νικήσει και εμένα αυτή η λίμνη, τρέμω και κλαίω» (Σωτηρίου, 2025, 94).

Κομβικό στοιχείο του έργου είναι το σώμα των μεταλλωρύχων, στο οποίο αποτυπώνεται η αποικιακή βία. Η γη δεν αντιμετωπίζεται ως πατρίδα ή ως οικοσύστημα, αλλά ως σώμα που πρέπει να σκυλευθεί από τον πλούτο του. Οι στοές εξόρυξης παρουσιάζονται «ως τρύπες που καταπίνουν τη ζωή». Η συγκεκριμένη εικόνα παραπέμπει στην αποικιακή κυριαρχία που απομυζά τη ζωτικότητα του τόπου, αφήνοντας πίσω ένα ακρωτηριασμένο και τοξικό τοπίο. Η «Κοκκινοπεζούλα», όπου εγγράφεται η δράση, έχει μετατραπεί από δάσος και αγροτική γη σε μια βιομηχανική έρημο. Η οικοκριτική προσέγγιση εστιάζει εδώ στο στοιχείο της υλικής αλλαγής. Το έδαφος που άλλοτε ήταν πηγή ζωής και επιβίωσης για τους ανθρώπους τώρα γίνεται εστία μόλυνσης. «Η μόλυνση (pollution) συνιστά πρόβλημα της οικολογίας επειδή δεν κατονομάζει απλώς μια ουσία ή μια κατηγορία ουσιών, αλλά εκφράζει έμμεσα μια κανονιστική αρχή βάσει της οποίας ένα στοιχείο μολύνει το περιβάλλον, όταν εντοπίζεται σε υπερβολική ποσότητα και συνήθως σε ακατάλληλους τόπους (Garrard, 2004, 6). Η Σωτηρίου αποτυπώνει αυτή την ιδέα στην κόκκινη λίμνη, προσδίδοντάς της ταυτόχρονα και ηθική διάσταση, αφού η λίμνη γίνεται και τάφος των δολοφονημένων γυναικών. Έτσι, η ρύπανση του τοπίου αντικατοπτρίζει τη ρύπανση της ανθρώπινης συνείδησης, πιστοποιώντας μια βασική αρχή της οικοκριτικής σύμφωνα με τη οποία «η μόλυνση έχει διαποτίσει τον πολιτισμό μας σε πολλούς τομείς και σε διάφορα επίπεδα αναπαράστασης» (Garrard, 2004, 11-12). Παράλληλα, η πνευμοκονίαση, απότοκος της συνεχούς έκθεσης στη σκόνη και το πυρίτιο, δεν αποτυπώνεται μόνο με υλικές διαστάσεις, απλώς ως και ως μια ασθένεια, αλλά και ως τεκμήριο της εκμετάλλευσης με τη μορφή μιας «σωρευτικής και κλιμακούμενης βίας της οποίας οι καταστροφικές συνέπειες εκτυλίσσονται σε πολλαπλές χρονολογικές κλίμακες» (Garrard, 2011, 2). Το σώμα γεμίζει σκόνη, και σταδιακά μετατρέπεται σε «ζωντανό νεκρό» εκφυλλίζοντας τη ζωή σε εργασιακό εργαλείο. «Ζωντανός νεκρός, είναι ζωντανός νεκρός... καταλάβαμε πως γέμισαν τα πνευμόνια σου σκόνες και πυρίτιο και βγάλαμε τις πλάκες στο στήθος, το είχαμε πει τότε πως έπαθες πνευμονοκονίαση και πως χαλάσανε οι πνεύμονες» (Σωτηρίου, 2025, 21). Η

εξόρυξη, βέβαια, δεν επιφέρει στιγμιαία την καταστροφή, αλλά μια σταδιακή διάβρωση του περιβάλλοντος που απειλεί την υγεία των εργατών. Η Κόκκινη λίμνη αποτελεί το αποτέλεσμα αυτής της σταδιακής αλλοίωσης. Η έννοια της «αργής βίας», όπως την ανέπτυξε ο Rob Nixon, προσφέρει ένα ιδιαίτερα χρήσιμο ερμηνευτικό εργαλείο για το μυθιστόρημα. Η βία που περιγράφεται δεν είναι θεαματική αλλά συσσωρευτική και σχεδόν αόρατη. «Με το όρο αυτό αναφέρομαι σε μια μορφή βίας που εκτυλίσσεται σταδιακά και παραμένει αθέατη, στερημένης καταστροφής, διάσπαρτης στον χρόνο, σε μια βία φθοράς που συνήθως δεν αναγνωρίζεται καν ως βία.» (Nixon, 2011, 2). Τα τοξικά κατάλοιπα των μεταλλείων, τα μολυσμένα νερά και οι «κόκκινες λίμνες» διαμορφώνουν ένα τοπίο στο οποίο η φύση έχει μετατραπεί σε φορέα θανάτου. Οι μεταλλωρύχοι βγαίνουν από τις στοές μαύροι από το χρώμα. Το χρώμα της μολυσμένης γης αποτυπώνεται στο σώμα των εργατών, καταργώντας τα όρια μεταξύ ανθρώπου και περιβάλλοντος: «και η σκόνη που βήχω και που φτύνω φλέγματα μαύρα» (Σωτηρίου, 2025, 27). Η αποκάλυψη των πτωμάτων μέσω του νερού λειτουργεί ως δραματική πύκνωση αυτής της διαδικασίας. Η πληγή της γης, το μεταλλείο, είναι αυτή που θα δεχτεί αργότερα τα πτώματα των γυναικών, δημιουργώντας μια αλυσιδωτή τραυματική εμπειρία που διατρέχει τους αιώνες. Η φύση επιστρέφει ότι η εξουσία προσπάθησε να αποκρύψει «ένα είδος εντροπίας, αρνητικής ενέργειας στο εσωτερικό των συστημάτων, η οποία τείνει προς την κατάρρευση και την αποδιοργάνωση» (Barry, 2013, 298), πιστοποιώντας «ότι η φύση υπάρχει στ' αλήθεια, εκεί έξω, πέρα από εμάς... πραγματικά παρούσα, ως μια οντότητα που μας επηρεάζει και την οποία μπορούμε να επηρεάσουμε, πιθανώς μοιραία, αν της φερθούμε με λάθος τρόπο» (Barry, 2013, 289).

Η έννοια της αργής βίας συναντά στο κείμενο και την εννοιολογική κατηγορία του Garrard για την άγρια φύση που αποδομεί κάθε ποιμενική ψευδαίσθηση για την κυπριακή ύπαιθρο και πιστοποιεί την ταύτιση της οικολογικής υποβάθμισης και της κοινωνικής αδικίας. «Η άγρια φύση είναι ιδεολογική με την έννοια ότι αποσιωπά την κοινωνική και πολιτική ιστορία που τη γεννά, επεκτεινόμενη σε αντιδραστικές πολιτικές θέσεις» (Garrard, 2004, 71). Στο μυθιστόρημα, η μη καλλιεργήσιμη γη που έχει πληγωθεί και βρίσκεται γύρω από τα μεταλλεία διαλύει κάθε ρομαντική διάσταση. Η Σωτηρίου χρησιμοποιεί το άνυδρο και βαθιά πληγωμένο κυπριακό τοπίο, σκιαγραφώντας αυτή την «άγρια», αφιλόξενη φύση, η οποία μετατρέπεται σε

ένα γεωγραφικό και κοινωνικό «μη-τόπο». Σε αυτόν η πατριαρχική και καπιταλιστική εξουσία εξορίζει και κρύβει αυτό που θεωρεί αναλώσιμο, όπως τα σώματα των περιθωριοποιημένων γυναικών. Παράλληλα, στο μυθιστόρημα επιστρατεύεται από τους ντόπιους ο μύθος του «Δράκου του Νερού», για να εκλογικευτεί η αόρατη απειλή των βαρέων μετάλλων και η αρρώστια των εργατών. Ο «Δράκος του Νερού» λειτουργεί ως τοξικό τέρας της βίας των εξορύξεων. Δεν ανήκει στη σφαίρα της μεταφυσικής, αλλά αποτελεί το άμεσο προϊόν της βίαιης ανθρώπινης επέμβασης στο οικοσύστημα.

Αποτέλεσμα των εξορυκτικών δραστηριοτήτων είναι η λίμνη του μυθιστορήματος, της οποίας το χρώμα είναι κόκκινο και μαύρο, προϊόν της οξείδωσης των μεταλλευμάτων: «Αφήκε τούτο τον μεγάλο το λάκκο, την τρύπα που ήρθε και γέμισε με νερό, όπως έπιαναν οι βροχές... και σιγά σιγά έγινε λίμνη, και επειδή είχε το χρώμα τα μέταλλα... έγινε σκούρο το νερό, κόκκινο και μαύρο μα και φαρμακερό, επειδή είχε το δηλητήριο το νερό το κόκκινο» (Σωτηρίου, 2025, 81). Είναι ο χώρος όπου λιμνάζει-ενοικεί ο χρόνος και η μνήμη σαν ένα είδος αρχείου της κυπριακής Ιστορίας και συνάμα λογοτεχνικός τόπος αφήγησης. Το στοιχείο της τοξικότητας που κυριαρχεί στον χώρο, αυτό μετατρέπεται σε ηθική κατηγορία, θυμίζοντας ότι είναι δηλητηριασμένη και η κοινωνική συνείδηση που αποσιώπησε και επέτρεψε τις δολοφονίες των μεταναστριών. Είναι μια ανοιχτή πληγή, ένα οικολογικό και έμφυλο συνάμα τραύμα, που αρνείται πεισματικά να κλείσει, δημιουργώντας μια αίσθηση ασφυξίας με τη μυρωδιά του θειαφιού, αίσθηση που παραπέμπει στο συλλογικό πνίξιμο της αλήθειας. Η υπερχειλίση της λίμνης από καταρρακτώδεις βροχές είναι ένας μηχανισμός που αναγκάζει τη γη να φέρει στην επιφάνεια τα πτώματα. Η βιβλική καταστροφή που προξενεί η πλημμύρα λειτουργεί ταυτόχρονα θα λέγαμε και ως αντίσταση της φύσης απέναντι στην ανθρώπινη ύβρη «ξέραμε τότε πως ήταν αχόρταγη πως θα σκότωνε κι άλλους αυτό το μεταλλείο, πως θα πέθαιναν κι άλλοι, πως θα ήταν πάντα ένας τάφος αυτός ο κόσμος... δεν έμεινε τίποτε ζωντανό μέσα στη λίμνη... μόνο θάνατος έμεινε» (Σωτηρίου, 2025, 82). Αρνείται όμως να γίνει τάφος των γυναικών που η κοινωνία ήθελε να απωθήσει στη λήθη.

Με τον τρόπο αυτό η λίμνη συνδέει το παρελθόν των μεταλλωρύχων με το παρόν των γυναικών. Οι εργάτες των ορυχείων ενταφίασαν τη ζωή τους εκεί για τον χαλκό και οι γυναίκες πετάχτηκαν στο βυθό της από την πατριαρχική βία. Η Σωτηρίου υφαίνει

μια κοινή μοίρα. Το κόκκινο χρώμα της λίμνης είναι το αίμα της γης που ρέει από τις ουλές των εξορύξεων, αλλά συνάμα και το αίμα των εργατών και των δολοφονημένων γυναικών. Επομένως, η μόλυνση δεν είναι μόνο χημική αλλά έχει και κοινωνικές παρεκτάσεις. Η λίμνη, από τουριστικό αξιοθέατο που θα μπορούσε να είναι, μετατρέπεται σε τόπο μαρτυρίου, αποδομώντας την επιφανειακή ωραιότητα της φύσης και «αντιμετωπίζοντας το τοπίο σαν να μην κατοικείται ούτε από ζωντανούς, ούτε από αγέννητους, ούτε από ζωντανούς-νεκρούς (Rob Nixon, 2011, 17), για να «εκφράσει τη βαθιά του αγωνία ότι η ατμόσφαιρα έχει ανεπανόρθωτα καταστραφεί από τη βιομηχανική μόλυνση, που μπορούμε να πούμε ότι ήταν η περιβαλλοντική συνέπεια της αντίληψής μας πως η κυριαρχία μας πάνω στη φύση δεν χρειαζόταν να έχει όρια» (Barry, 2013, 300).

Αν η κόκκινη λίμνη αντιπροσωπεύει το τραύμα, η φιγούρα της γριάς γιαγιάς στο μυθιστόρημα της Σωτηρίου αντιπροσωπεύει την αντίσταση και τη θεραπεία. Μέσω της οικοφεμινιστικής οπτικής γωνίας, η γυναικεία αυτή φιγούρα παρουσιάζεται ως προσωποποίηση της συλλογικής γυναικείας συνείδησης που συνδέει το ανθρώπινο σώμα με αυτό του τόπου. Η μοίρα της πληγωμένης στείρας γης ευθυγραμμίζεται με τη μοίρα των γυναικών που μένουν πίσω, όπως η γριά, κουβαλώντας το φορτίο της επιβίωσης και της προφορικής μνήμης του τόπου και συνάμα πιστοποιώντας πως «Αν οι γυναίκες έχουν συσχετιστεί με τη φύση, και αν καθεμία από αυτές τις έννοιες έχει υποτιμηθεί μέσω της άλλης, τότε ίσως να είναι χρήσιμο να ανατραπεί η ιεραρχία αντιστρέφοντας του όρους: εξυψώνοντας τη φύση, τον ανορθολογισμό, το συναίσθημα και το ανθρώπινο ή μη ανθρώπινο σώμα έναντι του πολιτισμού, της λογικής και του νου.» (Garrard, 2004, 24). Σε αντίθεση με την πατριαρχική-αποικιακή αφήγηση που αντιλαμβάνεται τη γη-φύση ως αντικείμενο εξόρυξης και εκμετάλλευσης, η γιαγιά προσλαμβάνει τη φύση μέσω του μύθου και της εμπειρίας. Ο λόγος της έχει έντονα τα χαρακτηριστικά της προφορικότητας: επαναλήψεις, ρυθμικότητα και συναισθηματική φόρτιση. Η αφήγηση δεν είναι γραμμική αλλά κινείται μέσα από συνειρμούς και επιστροφές, αναπαράγοντας τη λειτουργία της μνήμης. Αυτή η γυναικεία αφηγηματική φωνή λειτουργεί ως φορέας μαρτυρίας προσφέροντας μια εναλλακτική μορφή ιστοριογραφίας. Για αυτήν η αφήγηση του τραύματος δεν είναι απλώς μια αναπαράσταση γεγονότων αλλά μια διαδικασία

επεξεργασίας τους. Αυτό άλλωστε αποτυπώνεται και στην αποσπασματική δομή του λόγου της.

Αξιοσημείωτο από οικοκριτική σκοπιά είναι η αντίστιξη που αναδεικνύεται στο αφήγημα ανάμεσα στην ανδρική και τη γυναικεία παρουσία. Ενώ οι άνδρες ταυτίζονται με τα έγκατα της γης, οι γυναίκες βρίσκονται στην επιφάνεια και ασχολούνται με τα βότανα, τα δέντρα, τον κύκλο των εποχών, τη βιοποικιλότητα. Μέσα από μοιρολόγια, ιστορίες και παραδόσεις γίνονται ανάχωμα στην απώλεια της ιστορίας του τόπου που προσπαθεί να επιφέρει η βίαιη βιομηχανική ανάπτυξη πιστοποιώντας την άποψη πως «χρειαζόμαστε [...] ένα κίνημα, θεμελιωμένο σε κοινά συμφέροντα, αλλά ταυτόχρονα προσανατολισμένο στον εορτασμό της ποικιλομορφίας και στην αντίσταση σε κάθε μορφή κυριαρχίας και βίας» (Garrard, 2004, 26).

Η εκμετάλλευση της φύσης αλλά και του ανθρώπινου σώματος προβάλλονται και στη γλώσσα της Σωτηρίου. Η χρήση του τοπικού ιδιώματος στο μυθιστόρημα λειτουργεί ως οργανικό κομμάτι του οικοσυστήματος και όχι απλώς ως λογοτεχνική γραφή. Το ιδίωμα αυτό έχει μια χοϊκή διάσταση, στενά συνδεδεμένο με τη φύση της Κύπρου. Συχνά γίνεται το όχημα για να εκφράσει το περιβαλλοντικό αλλά και συλλογικό τραύμα. Λέξεις όπως «κούσπος», «γαλαρίες», «κασμάδες», «μαύρα φλέγματα» σκάβουν κυριολεκτικά το σώμα της φύσης, αλλά και το ανθρώπινο σώμα, αναδεικνύοντας την οικοκριτική σύνδεση που αφορά τη φθορά της φύσης και του ανθρώπινου σώματος. Η ανομβρία στο νησί αναγκάζει τους εργάτες να κατέβουν στα έγκατα της γης, για λογαριασμό βέβαια των ξένων. Η βία που ασκείται στο κυπριακό τοπίο μέσω του σκαψίματος αποτυπώνεται γλωσσικά στο ανθρώπινο σώμα ως ασθένεια της πνευμονοκονίασης, ταυτίζοντας έτσι την εκμετάλλευση της γης με την εκμετάλλευση του ανθρώπου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η γλωσσική αποτύπωση της κεφαλής του Απόλλωνα που είναι φτιαγμένη από χαλκό, το μέταλλο της κυπριακής γης. Και εδώ το τοπικό ιδίωμα με το επίθετο «όφκερα» έρχεται να αποτυπώσει την αποικιοκρατική λεηλασία των πολιτισμικών πόρων που φιλοξενούνται στο κυπριακό έδαφος. Μάλιστα, η γλώσσα των ντόπιων που περιγράφει την ανακάλυψή της στον Πεδιαίο ποταμό, αποτελεί ουρλιαχτό που προσωποποιεί το άψυχο και το ανάγει σε σύμβολο της πληγωμένης φύσης που ζητά δικαίωση «και είδεν το κεφάλι με τα μάτια το όφκερα να τον κοιτάζει και

εφοβήθηκεν αυτός και έβαλεν φωνήν μεγάλη και εφώναξεν τους άλλους χωριανούς» (Σωτηρίου, 2025, 55). Επομένως, η γλώσσα γίνεται ένας ζωντανός οργανισμός που καταμαρτυρεί την εγχάραξη του σώματος και της μνήμης του τόπου από την ιστορική βία και την περιβαλλοντική αλλοίωση.

Ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζει στο έργο η γλώσσα του μύθου. Γύρω από το μύθο για τα μέταλλα, στην εμβόλιμη αφήγηση, και το μύθο που σχετίζεται με το «Δράκο του νερού» η Σωτηρίου στήνει μια ομηρική σχεδία δάσωσης του πληγωμένου κυπριακού τοπίου, το οποίο αφηγείται τα σύγχρονα εγκλήματα εναντίον του. Παράλληλα, οι τοπικές δοξασίες για το νερό και τα στοιχεία της φύσης πλαισιώνουν την αφήγηση. Μάλιστα, το υδάτινο στοιχείο δίνει στην αφηγηματική ροή τη δυνατότητα οικοκριτικών συνδέσεων. Οι δολοφονημένες μετανάστριες-εργάτριες ρίχνονται σε μεταλλευτικές λίμνες, μετατρέποντας το νερό από πηγή ζωής σε υγρό τάφο, συνδέοντας έτσι την κακοποίηση της φύσης με τον θάνατο των γυναικών. Η μυθολογία και οι λαϊκές δοξασίες χρησιμοποιούνται από τη Σωτηρίου, για να αναδείξουν την εκμετάλλευση και το διαχρονικό τραύμα της κυπριακής γης και των ανθρώπων της.

Οι λαϊκές δοξασίες συνδέονται με την αφηγηματική φιγούρα της γιαγιάς, το πρόσωπο που αναγνωρίζει τα θύματα, όταν η κρατική εξουσία με τους μηχανισμούς της αρνείται να δει τις μετανάστριες ως ανθρώπινες υπάρξεις. Μέσω της λειτουργίας της στο μυθιστόρημα το αόρατο καθίσταται ορατό, ενώ η διαίθησή της προκρίνεται έναντι της ορθολογικής αντιμετώπισης του θέματος από της πλευρά της πολιτείας. Αυτή η αντίστιξη παραπέμπει στη βασική θέση της οικοκριτικής για τη σύνδεση του ορθολογισμού με την καταστροφή της φύσης αλλά και τη σχέση του οικοφεμινισμού με τη δικαιοσύνη, καταδεικνύοντας ότι «ο οικοφεμινισμός δίνει πολύ μεγαλύτερη έμφαση στην περιβαλλοντική δικαιοσύνη απ' ό, τι η βαθιά οικολογία» (Garrard, 2004, 26).

Κομβικό στοιχείο στο μυθιστόρημα της Κωνσταντίας Σωτηρίου αποτελεί το άγαλμα του Απόλλωνα, η κεφαλή του Τσάτσγουερθ. Δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως ιστορικό εύρημα αλλά ως σύμβολο του οικολογικού ακρωτηριασμού από την αποικιοκρατία, αναδεικνύοντας μια βασική αρχή της οικοκριτικής που αφορά τη διάρρηξη του κατοικείν «Dwelling», αυτής «της μακροχρόνιας διαπλοκής των ανθρώπων με ένα

τοπίο μνήμης, καταγωγής και θανάτου, τελετουργίας, ζωής και εργασίας» (Garrard, 2004, 108). Στο έργο, η εύρεση και η επακόλουθη αρπαγή της κεφαλής του Απόλλωνα από τους αποικιοκράτες συμβολίζει τη βίαιη διάρρηξη αυτής της σχέσης. Η εκρίζωσή της από την κυπριακή γη στερεί από την τοπική κοινότητα τη δυνατότητα να κατοικεί τον τόπο της, καταδικάζοντάς την σε μια κατάσταση πολιτισμικής και οικολογικής αποξένωσης. Παράλληλα, λειτουργεί ως λογοτεχνικός τόπος, συνδήλωση της κλοπής των φυσικών πόρων. Το άγαλμα είναι κατασκευασμένο από χαλκό, το μέταλλο που έδωσε το όνομά του στην Κύπρο. Η χρήση της υλικότητάς του στο μυθιστόρημα καταδεικνύει τη διαχρονική εκμετάλλευση. Όπως οι Άγγλοι ξέθαψαν την κεφαλή από την κοίτη του ποταμού και την μετέφεραν στο Βρετανικό μουσείο, έτσι προχώρησαν και στις εξορύξεις στα έγκατα του Μιτσερού. Τόσο η φύση όσο και η τέχνη αντιμετωπίζονται από τους αποικιοκράτες ως λάφυρα. Η περιγραφή της Κεφαλής παρουσιάζει ιδιαίτερο σημειολογικό ενδιαφέρον. Η απουσία της από το άγαλμα παραπέμπει στην απώλεια της υγείας των μεταλλωρύχων αλλά και της καθαρότητας των νερών της λίμνης. Μάλιστα τα κενά της μάτια και το άδαιο βλέμμα την καθιστούν βουβό μάρτυρα της λεηλασίας και της καταστροφής. Μετατρέπεται σε σιωπηλό αφηγητή των εξορύξεων, της εκμετάλλευσης και του θανάτου, ενώ η μεταφορά και έκθεσή της στο Βρετανικό Μουσείο αποτελεί συνδήλωση απώλειας της ταυτότητας του τόπου, δημιουργώντας ένα συνεχές αιτούμενο επιστροφής και αποκατάστασης της αλήθειας.

Συμπερασματικά, *Η Κεφαλή του Τσάτσουερθ* μέσα από το πρίσμα της οικοκριτικής επαναπροσδιορίζει τη σχέση της λογοτεχνίας με τη φύση, εξακτινώνοντας την αναγνωστική πρόσληψη σε θέματα που αφορούν τον κατακερματισμό του περιβάλλοντος και τις συνέπειες του ανθρωποκεντρικού θριάμβου. Παύει να είναι ένα βουβό μνημείο του παρελθόντος και μετασχηματίζεται σε μια ηχηρή προειδοποίηση για τις συνέπειες της αλαζονικής συμπεριφοράς και απομάκρυνσης του ανθρώπου από το βιοσφαιρικό του τοπίο, υπενθυμίζοντάς μας ότι κάθε πολιτιστικό επίτευγμα εκκολάπτει και μια ιστορία περιβαλλοντικής αλλοίωσης. Η Σωτηρίου στέκεται «εκεί που ακόμη είναι άκρια και αρχίζουν όλα», στην άκρη της νύχτας, για να ρίξει φως στη ζωή και τα όνειρα των ανθρώπων με αφηγηματικές φωνές που χαράζουν τα σώματα, ανθρώπινα και μη.

Συμπεράσματα

Η παρούσα διπλωματική εργασία επιχείρησε να διερευνήσει τις αναπαραστάσεις της φύσης στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία μέσα από το θεωρητικό πρίσμα της οικοκριτικής. Βασικός στόχος ήταν να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο τα λογοτεχνικά κείμενα συνομιλούν με την περιβαλλοντική κρίση, επαναπροσδιορίζουν τη σχέση ανθρώπου και φυσικού κόσμου και διαμορφώνουν νέους τρόπους κατανόησης της οικολογικής πραγματικότητας. Η ανάλυση των επιλεγμένων έργων κατέδειξε ότι η σύγχρονη ελληνική πεζογραφία έχει απομακρυνθεί οριστικά από την παραδοσιακή αντίληψη της φύσης ως διακοσμητικού ή ειδυλλιακού σκηνικού και την αντιμετωπίζει ως ενεργό παράγοντα της αφήγησης, ως φορέα μνήμης, Ιστορίας, ταυτότητας και ηθικών αξιών.

Ένα πρώτο σημαντικό συμπέρασμα είναι ότι τα έργα που εξετάστηκαν συγκροτούν μια κοινή οικολογική προβληματική, παρότι διαφοροποιούνται αισθητικά και αφηγηματικά. Σε όλα, η φύση παύει να αποτελεί το παθητικό υπόβαθρο της ανθρώπινης δράσης και αποκτά παρουσία σχεδόν ισότιμη με εκείνη των ανθρώπινων χαρακτήρων. Το φυσικό περιβάλλον δρα, αντιδρά, τραυματίζεται, μεταβάλλεται και επηρεάζει καθοριστικά το νοητικό περιβάλλον και τις ζωές των ηρώων. Η οικολογική καταστροφή δεν παρουσιάζεται ως εξωτερικό γεγονός, αλλά ως βαθιά υπαρξιακή, κοινωνική και πολιτισμική κρίση, η οποία διαπερνά τις ανθρώπινες σχέσεις, τη συλλογική μνήμη και την αίσθηση του ανήκειν.

Παράλληλα, διαπιστώθηκε ότι η σύγχρονη οικολογική πεζογραφία συνδέει τη φύση με τον τόπο και τη μνήμη. Ο τόπος δεν λειτουργεί μόνο ως γεωγραφική συντεταγμένη αλλά ως χώρος συγκρότησης της ατομικής και συλλογικής ταυτότητας. Οι χαρακτήρες ορίζονται από τη σχέση τους με το τοπίο, ενώ η απώλεια ή η αλλοίωσή του βιώνεται ως τραύμα ανάλογο με την απώλεια της ιστορικής μνήμης ή της προσωπικής συνέχειας. Η φύση μετατρέπεται έτσι σε αποθετήριο εμπειριών, αναμνήσεων και πολιτισμικών σημασιών, γεγονός που εξηγεί γιατί η περιβαλλοντική καταστροφή παρουσιάζεται συχνά ως μορφή πολιτισμικής εξάλειψης.

Ένα ακόμη εύρημα αφορά τη διαρκή κριτική που ασκούν τα εξεταζόμενα έργα στα κυρίαρχα μοντέλα ανάπτυξης. Οι αφηγήσεις αναδεικνύουν τις αντιφάσεις μιας

αντίληψης προόδου που βασίζεται στην αδιάκοπη εκμετάλλευση των φυσικών πόρων και στη μετατροπή της φύσης σε οικονομικό κεφάλαιο. Οι εξορύξεις, τα τεχνικά έργα μεγάλης κλίμακας, η βιομηχανική δραστηριότητα και γενικότερα οι πρακτικές που αποσκοπούν στην οικονομική μεγέθυνση παρουσιάζονται ως εκφράσεις μιας ανθρωποκεντρικής κοσμοθεώρησης που αγνοεί τα όρια των οικοσυστημάτων και οδηγεί τελικά σε πολλαπλές μορφές καταστροφής. Η κριτική αυτή δεν περιορίζεται στο περιβαλλοντικό επίπεδο, αλλά επεκτείνεται στις κοινωνικές και πολιτικές δομές που νομιμοποιούν αυτές τις πρακτικές.

Ωστόσο, τα έργα δεν εξαντλούνται σε μια δυστοπική καταγραφή της κρίσης. Παρά τη έντονη παρουσία της απώλειας, της φθοράς και της οικολογικής απειλής, αναδεικνύουν ταυτόχρονα μορφές αντίστασης και δυνατότητες ανασυγκρότησης. Η κοινότητα, η μνήμη, η φροντίδα, η αλληλεγγύη, η σύνδεση με τον τόπο και η αναγνώριση της αλληλεξάρτησης όλων των μορφών ζωής προβάλλονται ως εναλλακτικοί τρόποι ύπαρξης απέναντι στην οικολογική και πολιτισμική παρακμή. Με τον τρόπο αυτό, τα κείμενα διαμορφώνουν μια ηθική της συνύπαρξης, η οποία υπερβαίνει τον παραδοσιακό ανθρωποκεντρισμό και προσεγγίζει περισσότερο μια οικοκεντρική αντίληψη του κόσμου.

Η μελέτη ανέδειξε επίσης ότι η σύγχρονη ελληνική πεζογραφία αξιοποιεί ποικίλες αφηγηματικές στρατηγικές για να εκφράσει τις περιβαλλοντικές της ανησυχίες. Η δυστοπία, η μεταποκαλυπτική αφήγηση, η αλληγορία, η μυθοποίηση του τοπίου, η σύνδεση ανθρώπινου και μη ανθρώπινου στοιχείου, καθώς και η έντονη παρουσία της μνήμης και του τραύματος συνθέτουν ένα σύνθετο αφηγηματικό πεδίο όπου η οικολογική προβληματική αποκτά αισθητική και φιλοσοφική ταυτότητα. Οι συγγραφείς δεν επιδιώκουν απλώς να καταγγείλουν την περιβαλλοντική καταστροφή αλλά να αναστοχαστούν τις βαθύτερες αιτίες της και να επαναδιατυπώσουν το ερώτημα της ανθρώπινης συνύπαρξης με τον φυσικό κόσμο.

Συνολικά, η έρευνα επιβεβαιώνει ότι η οικολογική διάσταση αποτελεί πλέον έναν από τους σημαντικότερους άξονες της σύγχρονης ελληνικής πεζογραφίας. Τα έργα που αναλύθηκαν συνιστούν χαρακτηριστικά παραδείγματα μιας λογοτεχνίας που ανταποκρίνεται στις προκλήσεις της Ανθρωπόκαινου εποχής, αναδεικνύοντας τις συνέπειες της περιβαλλοντικής κρίσης, αλλά και τις δυνατότητες μιας διαφορετικής

σχέσης ανθρώπου και φύσης. Η λογοτεχνία εμφανίζεται έτσι όχι μόνο ως χώρος αισθητικής δημιουργίας, αλλά και ως πεδίο οικολογικού στοχασμού, πολιτισμικής αυτογνωσίας και ηθικής ευθύνης.

Τελικά, η σύγχρονη ελληνική πεζογραφία φαίνεται να διαμορφώνει ένα οικολογικό φαντασιακό, στο οποίο η φύση δεν είναι ούτε αντικείμενο κυριαρχίας ούτε απλό σκηνικό της ανθρώπινης ιστορίας, αλλά αναπόσπαστο μέρος μιας κοινής μοίρας. Μέσα από αυτή την οπτική, τα εξεταζόμενα έργα συμβάλλουν ουσιαστικά στη διαμόρφωση μιας λογοτεχνίας που καλεί τον αναγνώστη να επανεξετάσει τη θέση του στον κόσμο και να αναστοχαστεί τις ευθύνες του απέναντι στο φυσικό περιβάλλον και τις επόμενες γενιές.

B. Δημιουργικό μέρος

Εισαγωγικό σημείωμα

Το διήγημα «Ακρόρεια» κινείται στα όρια ανάμεσα στον ρεαλισμό και το μύθο, στην προσωπική μνήμη και τη συλλογική ενοχή, στην ανθρώπινη φθορά και της αντοχής της φύσης. Με αφετηρία την ιστορία δύο παλιών συμφοιτητών, του Πασχάλη και του Αδάμ, ο συγγραφέας συνθέτει μια σύγχρονη παραβολή για την έννοια της προόδου, το τίμημα της ανάπτυξης και την ευθύνη του ανθρώπου απέναντι στον φυσικό κόσμο.

Ο Αδάμ, μορφή σχεδόν αρχετυπική, εμφανίζεται ως ένας άνθρωπος που επέλεξε να ζήσει έξω από τις κυρίαρχες κοινωνικές και οικονομικές νόρμες. Αποτραβηγμένος στα βουνά, αφιερωμένος στη φροντίδα της γης, των δέντρων, των ζώων και των ανθρώπων, μετατρέπεται σταδιακά σε απειλή για όσους αντιμετωπίζουν τη φύση ως εμπόρευμα και το τοπίο ως πηγή κέρδους. Απέναντί του στέκεται ο Πασχάλης, εκπρόσωπος μιας γενιάς που συμβιβάστηκε με τις επιταγές της εποχής, γνώρισε τη βολή, αλλά και τις μικρές ή μεγάλες εκπτώσεις που αυτή συνεπάγεται. Η συνάντηση των δύο ανδρών γίνεται αφορμή για ένα βαθύτερο αναστοχασμό πάνω στις επιλογές μιας ολόκληρης κοινωνίας.

Η αφήγηση αναπτύσσεται σε ένα περιβάλλον όπου το φυσικό τοπίο δεν λειτουργεί απλώς ως σκηνικό, αλλά ως ενεργός πρωταγωνιστής. Τα δάση, τα ποτάμια, οι μέλισσες, το χώμα και οι σπόροι αποκτούν συμβολική βαρύτητα, καθώς συνδέονται με τη μνήμη, την ταυτότητα και τη συνέχεια της ζωής. Η καταστροφή τους δεν σηματοδοτεί μόνο μια περιβαλλοντική κρίση, αλλά και μια βαθύτερη ηθική και πολιτισμική αποσύνθεση. Μέσα από αυτήν την οπτική, το έργο συνομιλεί με τους σύγχρονους οικολογικούς προβληματισμούς, χωρίς να χάνει τον ανθρωποκεντρικό του πυρήνα.

Παράλληλα, το διήγημα «Ακρώρεια» είναι ένα κείμενο για τη μνήμη. Ο Αδάμ δεν επιχειρεί να διαφυλάξει κάποιον υλικό θησαυρό. Φυλάσσει ίχνη ενός κόσμου που χάνεται. Το χώμα, το νερό, οι σπόροι και οι μυρωδιές της γης μετατρέπονται σε φορείς μιας εμπειρίας που κινδυνεύει να αφανιστεί. Έτσι, η μνήμη παρουσιάζεται όχι ως νοσταλγική αναπόληση, αλλά ως πράξη αντίστασης απέναντι στην λήθη και την ισοπέδωση.

Οι αναφορές στη μικρασιατική καταγωγή, στη λαϊκή σοφία, στα παραδοσιακά δίστιχα και στις τοπικές αφηγήσεις εμπλουτίζουν το κείμενο με πολιτισμικές και ιστορικές διαστάσεις, ενώ η αμφίσημη μορφή του Αδάμ κινείται ανάμεσα στον άνθρωπο, τον μάρτυρα, τον ερημίτη και τον θρύλο.

Ιδιαίτερη θέση στο διήγημα κατέχει η αξιοποίηση στοιχείων της τοπικής γλωσσικής παράδοσης. Λέξεις, ιδιωτισμοί και κυρίως το μικρασιατικό δίστιχο που παρεμβάλλεται στην αφήγηση προσδίδουν αυθεντικότητα και ιστορικό βάθος στον λόγο, συνδέοντας τους ήρωες με μια μακρά αλυσίδα συλλογικής μνήμης. Η ντοπιολαλιά δεν χρησιμοποιείται ως λαογραφικό διακοσμητικό στοιχείο, αλλά ως φορέας ενός διαφορετικού τρόπου θέασης του κόσμου, όπου η σχέση του ανθρώπου με τη φύση, τον θάνατο, τον χρόνο και την κοινότητα παραμένει ζωντανή. Μέσα σε ένα περιβάλλον που απειλείται από την ομογενοποίηση της σύγχρονης τεχνοκρατικής γλώσσας, οι τοπικές γλωσσικές μορφές λειτουργούν ως πράξεις αντίστασης απέναντι στη λήθη και την πολιτισμική αποξένωση. Όπως ο Αδάμ συλλέγει χώμα, νερό και σπόρους, για να διασώσει τα ίχνη ενός κόσμου που χάνεται, έτσι και το ίδιο το κείμενο μοιάζει να διασώζει γλωσσικούς σπόρους μιας παράδοσης που απειλείται να εξαφανιστεί. Η ντοπιολαλιά μετατρέπεται επομένως σε μια μορφή «γλωσσικής

οικολογίας», σε μια προσπάθεια διάσωσης όχι μόνο του φυσικού αλλά και του πολιτισμικού περιβάλλοντος.

Τελικά, το «Ακρώρεια» θέτει ένα διαχρονικό ερώτημα: τι είναι εκείνο που αξίζει πραγματικά να διασωθεί όταν όλα μοιάζουν να μετατρέπονται σε αντικείμενα εκμετάλλευσης; Η απάντηση που υποβάλλει το κείμενο δεν βρίσκεται στον πλούτο ή στην ισχύ, αλλά στη μνήμη, στη φροντίδα για την ικανότητα του ανθρώπου να παραμένει πιστός σε όσα δίνουν νόημα στον κόσμο που κληρονομεί και παραδίδει.

«Ακρώρεια»

ΚΑΤΑΖΗΤΕΙΤΑΙ. Ιδιαζόντως επικίνδυνο άτομο υπονομεύει τις προσπάθειες της εταιρείας για εξεύρεση θέσεων απασχόλησης που στοχεύουν αποκλειστικά στην ευημερία του τόπου. Προσφέρεται αμοιβή πενήντα χιλιάδων ευρώ δια πάσαν χρήσιμον πληροφορίαν.

«Αδάμ» τον ξέραμε στη σχολή. Ο Πασχάλης δηλαδή, ο παλιός του συγκάτοικος, και οι συμφοιτητές του. Αδάμ τον ανέβαζαν, Αδάμ τον κατέβαζαν. Και αυτός το δεχόταν, λες και από καιρό είχε συμφιλιωθεί με την ιδέα πως πραγματικά τα ονόματα δεν ανήκουν στους ανθρώπους αλλά στις ταυτότητες, στα συρτάρια και στα ληξιαρχεία. Αδάμ τον βάφτισε ο Θεοδοσίου, ο ξάδερφος του Ιορδάνη, από την Καβάλα, που σπούδαζε Γεωλογία, γιατί η μορφή του έμοιαζε με τον Πρωτόπλαστο, όπως απεικονίζεται στις αγιογραφίες. Παρέπεμπε όμως και στο διαμάντι, το σκληρότερο φυσικό ορυκτό. Λευκό πρόσωπο, μάτια σκοτεινά, όπως οι μαύρες γραμμές γραφίτη στα λευκά διαμάντια, μαλλιά που πέφτανε ως τους ώμους, και εκείνο το παράξενο χαμόγελο που δεν ήξερες αν ήταν συγκατάβαση ή θλίψη.

Μόνο τη σκιά του βλέπαμε τα τελευταία χρόνια. Ιερομόναχος στην επικράτειά του με τις κερασιές, τις οξιές, τα πλατάνια, τις καστανιές, τις αγριοαχλαδιές, τα παιδιά που δεν έκανε αλλά υιοθέτησε και μαζί τους γέρασε. Πολλά υποσχόμενος φοιτητής. Άνθρακες ο θησαυρός στο τέλος. Ντιπ για ντιπ.

Εκείνα τα χρόνια στη Θεσσαλονίκη, νοικιάζαμε ένα δωάρι στην Άνω Πόλη. Ένα σπίτι που μύριζε υγρασία, καμένο λάδι και βιβλία. Ο Πασχάλης διάβαζε για να περάσει τα μαθήματα, να βρει δουλειά, να κάνει οικογένεια. Ο Αδάμ, με ρίζες απ' το Λιβίσι της

Μικράς Ασίας, διάβαζε λες και έψαχνε κάτι χαμένο μέσα στις σελίδες. Άλλοτε τους ξημέρωνε με τον Ηράκλειτο στα γόνατα, άλλοτε διαβάζοντας Άρη Αλεξάνδρου, άλλοτε με κάτι παλιά βιβλία βοτανικής, άλλοτε κοιτάζοντας από το παράθυρο τον Θερμαϊκό.

«Θα δεις», έλεγε στον Πασχάλη, «μια μέρα θα μας πουλήσουν μέχρι και τον ουρανό πάνω από τα κεφάλια μας. Θα μας βάλουν διόδια στο φως».

Ο Πασχάλης γελούσε. «Εσύ θα μείνεις πάντα άχρηστος και ρομαντικός.»

«Καλύτερα άχρηστος παρά χρήσιμος σε λάθος αφεντικά», απαντούσε εκείνος.

Τότε δεν καταλαβαίναμε. Νέοι ήμασταν. Τρέχαμε πίσω από κορίτσια, πορείες, μουσικές και μεγάλες κουβέντες. Νομίζαμε πως ο κόσμος μάς περίμενε με τα χέρια ανοιχτά. Μόνο ο Αδάμ λες και κάτι υποψιαζόταν. Έβλεπε από τότε τη σαπίλα να ανεβαίνει από τα θεμέλια.

Μετά σκορπίσαμε. Ο καθένας πήρε τον δρόμο του. Ο Πασχάλης διορίστηκε σε μια δημόσια υπηρεσία. Παντρεύτηκε, έκανε παιδί πήρε δάνειο, έμαθε να σωπαίνει. Η γενιά μας βολεύτηκε. Γινήκαμε «γενιά», που λένε. Φωτογραφίες σε εφημερίδες, συνεντεύξεις, συνέδρια, καριέρες, βραβεία, μικρές προδοσίες που τις βαφτίσαμε ρεαλισμό.

Ο Αδάμ πουθενά δεν χώθηκε. Με κανέναν δεν πήγε. Όλα τ' αρνήθηκε και απ' αυτό κρατήθηκε. Σαν τον υδράργυρο σκόρπισε. Κάποτε μάθαμε πως ζούσε σε ένα χωριό στα βουνά της Μακεδονίας. Έφτιαχνε μελίσσια, φύτευε δέντρα, μάζευε βότανα, βοηθούσε τους γέρους. Έλεγαν πως θεράπευε πληγές με αλοιφές που έφτιαχνε μόνος του. Πως μιλούσε με λύκους. Πως έμενε μέρες ολόκληρες μόνος στο δάσος.

Στη αρχή γελούσαν με τις παραξενιές του. Ύστερα άρχισαν να τον φοβούνται. Γιατί στο μεταξύ είχαν έρθει οι εταιρείες. Μηχανήματα. Γεωτρύπανα. Φορτηγά. Άνθρωποι με κράνη και γραβάτες. Αναπτυξιακά σχέδια. Μελέτες περιβαλλοντικών επιπτώσεων που όλοι υπέγραφαν χωρίς να διαβάζουν. Υποσχέσεις για δουλειές. Για πρόοδο. Για μέλλον.

Και ξάφνου τα βουνά απέκτησαν τιμή. Τα ποτάμια μετρήθηκαν. Τα δέντρα μπήκαν σε καταλόγους. Το δάσος έγινε «κοίτασμα». Η καρβουνόσκονη στάλαζε στην καρδιά μας.

«Ελντοράντο» το λένε πια εδώ τριγύρω. Ωραίο όνομα. Ποιος είναι ο νονός, συλλογίζοταν ο Πασχάλης, πατημένα τα εξήντα πέντε πια. Η ζωή του στένευε τον τελευταίο καιρό. Η σύνταξη δεν έφτανε. Η γυναίκα του άρρωστη. Η κόρη του στο νοσοκομείο. Πενήντα χιλιάρικά ζητούσε ο χειρουργός. Μπροστά.

«Άμα θες να ζήσει, τόσο κάνει», του είπε χωρίς ντροπή.

Και τότε η αμοιβή άρχισε να μοιάζει με σωτηρία. Πενήντα χιλιάρικά για έναν άνθρωπο που ήδη όλοι θεωρούσαν χαμένο. Τον βρίζανε, τον προγκίζανε, μέχρι και ο παππάς του χωριού τις Κυριακές λιβάνιζε τον κόσμο να κάψει το σατανά που τρύπωσε στο δάσος και δεν έλεγε να ξεκουμπιστεί. Για άλλους ήταν ο Σάτυρος που κρυβόταν στα μαύρα ρουμάνια και έκανε οργιαστικές τελετές και αίσχη. Άλλοι διαδίδανε ιστορίες με εκρηκτικά, βόμβες, ξένους πράκτορες, κρυμμένους θησαυρούς. Μουδιασμένα πλοκάμια μιας επαρχιακής ζωής άρχισαν να σαλεύουν. Οι φήμες με τον ακατέργαστο προφορικό λόγο έπαιρναν τερατώδεις διαστάσεις. Όλοι κουβαριάζονταν γύρω από το όνομα του καταζητούμενου, όπως τα μυρμήγκια σε σκοτωμένο φίδι. Κι όσο περνούσε ο καιρός, τόσο η εταιρεία ξεδίπλωνε ένα κουβάρι με πληροφορίες, ανώνυμα γράμματα, διαδόσεις και διαψεύσεις.

«Ο Κουφοντίνας των Δασών», λέγανε συνωμοτικά.

Και του φόρτωναν κάθε στραβοπάτημα. Άμα χάλαγε μηχανήμα, εκείνος. Άμα έπαιρνε φωτιά κανένα φυλάκιο, εκείνος. Άμα χάνονταν σχέδια από τα γραφεία, πάλι εκείνος. Οι φόβοι χρειάζονται πάντοτε πρόσωπο. Και ο Αδάμ ήταν τέλειος για τον ρόλο. Ψυχοπάθεια και πολιτικά κριτήρια. Δείγματα μιας εξουσιαστικής σκέψης που ανασύρει τα προσωπικά πάθη. Αυτό ήταν το δυνατό χαρτί της εταιρείας.

Ο Πασχάλης ξημέρωμα κίνησε. Κάπου θα τον ξετρύπωνε. Τούτα τα μονοπάτια πολλές φορές τα περπατήσανε παιδιά αμούστακα ακόμα, τότε που κανέναν δεν τόλμαγε ούτε κλαράκι να κόψει. Μετά σηκώθηκε αντάρα και έγινε το μεγάλο κακό.

Οδηγούσε και σκεφτόταν.

«Κι όμως... μέσα μου αναβλύζει αγάπη για αυτόν τον αδάμαστο άντρα» σιγομουρμούρισε.

Έσκυβε, ντρεπόταν αλλά συνέχιζε το δρόμο. Πότε, πότε έριχνε ματιές δεξιά κι αριστερά. Εκεί που κάποτε υπήρχαν χωράφια, τώρα υψώνονταν βουνά από σκουπίδια. Καμένα λάστιχα, πλαστικά καλώδια, παλιοσίδερα, τοξικές λίμνες. Η γη λες και ξέρναγε τα σωθικά της.

«Πώς έγινε έτσι ορμάνι ο τόπος;» μονολόγησε.

Κανείς δεν απάντησε. Μόνο κάτι κοράκια σηκώθηκαν από ένα κουφάρι σκύλου. Άφησε το αυτοκίνητο σε ένα πλάτωμα. Άναψε τσιγάρο, τράβηξε δυο-τρεις ρουφηξιές κι έκοψε με τα πόδια. Η ανάσα του γινόταν βαριά. Σταματούσε κάθε τρεις και λίγο. Η καρδιά του χτυπούσε παράξενα.

Ηλικία, ενοχή, φόβος. Όλα μαζί.

Σε μια στροφή του μονοπατιού θυμήθηκε ένα καλοκαίρι. Ήταν είκοσι χρονών. Με τον Αδάμ κοιμόντουσαν δίπλα στο ποτάμι. Τότε που πίστευαν πως ο κόσμος μπορεί να σωθεί. Μια καλοκαιρινή μπόρα τους έσπρωξε σε μια κουφάλα ενός αιωνόβιου πλατάνου.

«Άκου», του είπε ο φίλος του μέσα στη νύχτα, «αν κάποτε με δεις να γίνομαι σαν αυτούς, σκότωσέ με».

Ο Πασχάλης τότε γέλασε.

Τώρα όμως δεν γελούσε. Έκλεισε για λίγο τα μάτια του. Μια κουφάλα είχε μείνει στον χρόνο που τον ρούφηξε. Άνοιξε τα μάτια του και τον είδε σκυμμένο στη ρίζα μιας αγριοαχλαδιάς, κάτι να σκαλίζει υπομονετικά, λες και χάιδευε πληγή. Δίπλα του ένα σακούλι.

«Χρυσάφι θα κρύβει», σκέφτηκε ο Πασχάλης. Το μυαλό του έτρεξε με τα χίλια στο θάλαμο του νοσοκομείου και στην επικήρυξη της εταιρείας. Τώρα ήταν η ευκαιρία. Αλλά μια ανεξήγητη ανησυχία φύσηξε σαν αεράκι και ντράπηκε για τη σκέψη του.

Το σούρουπο έπεφτε γρήγορα. Η υγρασία ανέβαινε από τα ρέματα. Τα δέντρα έτριζαν σαν γέρικα κόκαλα.

«Τι κάνεις, βρε παλιόφιλε Αδάμ, στη μέση του πουθενά;»

Ο Αδάμ δεν απάντησε αμέσως. Μεσολάβησε ένα κενό περισυλλογής στο οποίο βυθίστηκαν οι δύο άντρες με το βλέμμα ανάμεσα στα πόδια.

«Καλώς τον Μικρό», είπε εκείνος, μετά από λίγο, χωρίς να ξαφνιαστεί. «Πώς από τα μέρη μας;»

Εκείνο το «Μικρός» του κάρφωσε την καρδιά. Σαν να μην πέρασε μέρα. Σαν να του θύμιζε ποιος ήταν πριν μικρύνει. Κουβέντιασαν. Ή μάλλον ο Πασχάλης μίλαγε και ο άλλος άκουγε. Για δουλειές. Για ανάπτυξη. Για το πώς πάει έτσι ο κόσμος. Κυρίως για την ανάγκη. Καθώς μιλούσε, άκουγε τα λόγια του ξένα στο στόμα του. Σαν φυλλάδιο εταιρείας. Σαν δελτίο ειδήσεων. Αυτό το τελευταίο κυρίως τον έκανε να νιώσει πως έπαιζε ένα διαστροφικό παιγνίδι στην πλάτη του φίλου του.

Ο Αδάμ κρατούσε στα χέρια του μια χούφτα χώμα.

«Αυτό φτάνει, για να ιδρύσει κανείς μian αιωνιότητα», είπε.

Και ο Πασχάλης δεν ήξερε τι να απαντήσει. Τραβήξανε για το καλύβι του. Δεντρόσπιτο χωμένο μέσα στις βελανιδιές. Μυρωδιά από ρετσίνι, καπνό και βότανα. Μέσα βιβλία, ξεραμένα φυτά, κάτι παλιά τετράδια, χάρτες του βουνού.

Ο Αδάμ έβαλε φωτιά. Οι σκιές τους χόρευαν στα σανίδια

«Θυμάσαι τη Λένα;», ρώτησε ξαφνικά.

Ο Πασχάλης χαμογέλασε πικρά. Πώς να μη θυμόταν. Η Λένα με τα μαύρα μάτια. Η μόνη γυναίκα που αγάπησαν κι οι δυο τους. Εκείνη όμως διάλεξε τον Αδάμ. Και μετά χάθηκε.

«Πέθανε στη Γερμανία», είπε ο Αδάμ σιγά. «Καρκίνος» και ψιθύρισε ένα δίστιχο που άκουγε από την γιαγιά του τη Λιβισιανή:

«Η κόσμους είν' ένα δενδρίν gi μες του πουρικών δου,

Κι η χάρους είν' η τρυητής που παίρει τον αθόν δου».

Ο Πασχάλης αυλάκωσε τα φρύδια του και ο Αδάμ απήγγειλε ξανά:

«Ο κόσμος είν' ένα δεντρί και μεις τ' οπωρικό του,

Κι ο χάρος είν' ο τρυητής και παίρνει τον ανθό του».

Χαμήλωσε τα μάτια ο Πασχάλης. Πήρε μια βαθιά ανάσα, σαν να έπρεπε να δώσει ιδιαίτερο βάρος στα επόμενα λόγια του. «Δεν το ήξερα», είπε ξεψυχισμένα. «Πολλά δεν ξέρουμε. «Ζούμε σαν να μην πεθαίνει κανείς» ψιθύρισε ο Αδάμ.

Έξω ο άνεμος ούρλιαζε. Μακριά ακούγονταν μηχανήματα να τρώνε σαν τρωκτικά το βουνό.

«Ακούς;», είπε ο Αδάμ. «Αυτό είναι το μέλλον σας».

«Και τι θες να γίνει; Να γυρίσουμε στις σπηλιές;»

Ο Αδάμ γέλασε κουρασμένα. «Όλο αυτό μας βάζανε να διαλέξουμε. Ή καταστροφή ή σπηλιές. Λες και δεν υπάρχει άλλος δρόμος.» Σηκώθηκε και άνοιξε ένα μεταλλικό κουτί. Από μέσα έβγαλε γυάλινα μπουκάλια. Πάνω στο καθένα έγραφε με μαρκαδόρο: ΧΩΜΑ ΑΕΡΑΣ ΝΕΡΟ. «Να το χρυσάφι μου», είπε. Ο Πασχάλης τον κοίταζε χαμένος.

«Μαζεύω δείγματα. Πριν τα σκοτώσουν. Σε λίγα χρόνια δεν θα μείνει τίποτε. Τουλάχιστον να ξέρει κάποιος τι χάθηκε.»

«Γι' αυτό σε κυνηγάνε;»

«Όχι μόνο. Κάποιοι φοβούνται όσους θυμίζουν πως υπήρξε και άλλος τρόπος να ζήσεις.»

Η νύχτα προχωρούσε. Πίνανε γράπα και θυμόνταν. Φίλους που πέθαναν. Όνειρα που πουλήθηκαν. Πόλεις που ασχέμυναν. Ανθρώπους που έμαθαν να χαμογελάνε μόνο με μισθό. Κάποια στιγμή ο Αδάμ τον κοίταξε βαθιά. «Ήρθες για τα λεφτά;» Ο Πασχάλης πάγωσε. Έκανε να μιλήσει. Δεν βγήκε φωνή. «Δεν σε κατηγορώ», συνέχισε εκείνος. «Όλοι πεινάνε με κάποιον τρόπο.»

Τότε ο Πασχάλης έσπασε. Τα είπε όλα. Για την κόρη του. Για το χειρουργείο. Για τα λεφτά. Για την τρομάρα του. Και στο τέλος έβαλε τα κλάματα. Ο Αδάμ δεν μίλησε. Μόνο άπλωσε το χέρι και του έσφιξε τον ώμο.

«Κανείς δεν μένει καθαρός σ’ αυτόν τον κόσμο, Μικρέ.»

Ξημέρωνε. Το φως τρύπωνε από το παράθυρο. Βάλανε καφέ στη χόβολη. Το χέρι του Πασχάλη έτρεμε. Το καϊμάκι χύθηκε. «Λεφτά, Λεφτά», γέλασε πικρά ο Αδάμ. Μετά έκλεισε τα αυτιά του. Μακριά τα μηχανήματα συνέχιζαν. «Ο μικρός μας Παράδεισος αργοπεθαίνει», ψιθύρισε. Έπειτα γύρισε και τον κοίταξε.

«Πιστεύεις στον Θεό;» ρώτησε ο Πασχάλης.

«Πιστεύω», είπε ο άλλος. «Μόνο που εγώ τον λέω αλλιώς.»

Κατά το μεσημέρι ακούστηκαν φωνές. Σκυλιά. Τηλεβόες. Βήματα. Ο κλοιός έσφιγγε. Ο Αδάμ σηκώθηκε ήρεμα. Έβαλε δυο αλλαξιές και μερικά βιβλία στο σακίδιό του. «Αντίο, Πασχάλη» είπε. Πρώτη φορά τον έλεγε με το πραγματικό του όνομα. Έξω τα σκυλιά γάβγιζαν λυσσασμένα. «Τρέξε!», ψιθύρισε ο Πασχάλης. Ο Αδάμ χαμογέλασε. «Κανείς δεν ξεφεύγει για πάντα.» είπε και κατέβηκε αργά από το δεντρόσπιτο. Σαν να πήγαινε σε γιορτή. Σαν να μην φοβόταν τίποτε. Καθώς κατέβαινε, γύρισε και κοίταξε στα ακρώρεια. Ένα δίστιχο που ξεστόμισε έμοιαζε με σημείωμα καρφισωμένο στην καρδιά του Πασχάλη:

«Η μόνη ξιφολόγχη μου

Ήταν το κρυφοκοίταγμα του φεγγαριού απ’ τα σύννεφα.»

Την άλλη μέρα θα ανακρίνανε για τα τυπικά τον Πασχάλη και αργά το απόγευμα θα τον αφήνανε ελεύθερο. Να περάσει από το ταμείο της εταιρείας. Το έπαθλο τον περίμενε. Ο Αδάμ κουβέντα δεν είπε. Ούτε δικηγόρο κάλεσε. Ούτε ονόματα έδωσε. Μόνο κοιτούσε το παράθυρο. Σαν να άκουγε ακόμα το δάσος. Σαν πουλί που ψάχνει τη φωλιά του. Πέρασαν βδομάδες. Μεγάλη Πέμπτη ο Πασχάλης ήρθε στο σπίτι μου. Πίναμε τσίπουρο και μου τα ξερνούσε όλα. Για τελευταία φορά.

«Δεν τα πήρα», μου είπε ξαφνικά.

«Ποια;»

«Τα λεφτά.»

Τον κοίταξα. Ήταν γέρος ξαφνικά.

«Τα άφησα πάνω στο γκισέ. Δεν μπόρεσα.» Έτρεμε ολόκληρος.

«Και η κόρη σου;»

«Την χειρουργήσαν τελικά. Κάποιο ίδρυμα πλήρωσε. Ούτε ξέρω ποιος». Έμεινε σιωπηλός. Και μετά ψιθύρισε: «Νομίζω εκείνος.»

Από τότε ο Πασχάλης άρχισε να χάνεται. Τριγυρνούσε μόνος. Δεν μίλαγε. Έκοψε το ξύρισμα. Κοιμόταν ελάχιστα. Σαν να τον έτρωγε κάποιο σαράκι. Ένα πρωί πήρε τα πόδια του και βάδισε για το δάσος. Κίτρινος πυρετός τον έκοβε. Έφτασε στην αγριοαχλαδιά. Εκεί που είχε δει τον Αδάμ να σκαλίζει. Έσκαψε με τα χέρια. Λάσπες. Ρίζες. Σκουλήκια. Και στο τέλος ένα γυάλινο μπουκάλι. Απέξω η ετικέτα: ΧΩΜΑ ΑΕΡΑΣ ΝΕΡΟ. Μέσα μόνο χώμα. «Άνθρακες ο θησαυρός», ψιθύρισε. Και τότε κατάλαβε. Ο Αδάμ δεν φύλαγε χρυσάφι αλλά μνήμες. Τα τελευταία αποθέματα του κόσμου.

Λένε πως τον βρήκαν ανάσκελα, με τα μάτια ανοιχτά. Σαν να κοιτούσε κάτι ψηλά. Ίσως το φεγγάρι. Ίσως τον φίλο του. Ίσως τον παλιό κόσμο που χανόταν. Ίσως τη φύση που διεκδικούσε ξανά για τον εαυτό της. Κανείς δεν έμαθε τι απέγινε ο Αδάμ. Άλλοι λένε πως πέθανε στη φυλακή. Άλλοι πως δραπετεύσε. Κάποιοι ορκίζονται πως τις νύχτες της πανσελήνου βλέπουν ακόμα φως βαθιά στο δάσος. Και μια ανθρώπινη σκιά να περπατά ανάμεσα στα δέντρα με σακούλια γεμάτα χώμα.

Όμως το δάσος λιγόστεψε. Τα ποτάμια θόλωσαν. Οι μέλισσες χάθηκαν και το χωριό γέμισε αρρώστιες. Οι εταιρείες συνέχισαν να μιλάνε για ανάπτυξη. Οι πολιτικοί για πρόοδο και οι τηλεοράσεις για επενδύσεις. Οι άνθρωποι, κουρασμένοι πια, μάθανε να ζουν δίχως να κοιτάζουν το βουνό περνώντας τη ζωή τους σε βαθύ ύπνο. Μονάχα κάτι γέροι στο καφενείο, όταν πίνουν παραπάνω, θυμούνται καμιά φορά τον Αδάμ.

«Τρελός ήταν», λέει ένας. «Άγιος», λέει ο άλλος. Και μετά σωπαίνουν. Γιατί βαθιά μέσα τους ξέρουν. Πως κάποτε ένας άνθρωπος προσπάθησε να φυλάξει το μπερεκέτι του κόσμου. Κι εμείς τον κυνηγήσαμε σαν θηρίο. Και ακόμα πληρώνουμε το κρίμα.

Λίγους μήνες αργότερα άρχισαν οι πρώτες κατολισθήσεις. Στην αρχή κανείς δεν έδωσε σημασία. Ένας χωματόδρομος κόπηκε στα δύο. Ένα ρέμα φούσκωσε παράξενα μέσα στον Αύγουστο. Ύστερα άρχισαν να στερεύουν οι πηγές. Οι γέροι το καταλάβαιναν πρώτοι.

«Το βουνό θυμώνει», έλεγαν.

Οι νεότεροι γελούσαν. «Δεισιδαιμονίες».

Μα έπειτα ήρθαν τα ζώα. Αλεπούδες κατέβαιναν ως τις αυλές. Λύκοι εμφανίζονταν κοντά στα κοτέτσια. Τα πουλιά άλλαξαν δρόμο. Μέχρι και οι μέλισσες χάνονταν ξαφνικά, αφήνοντας άδειες τις κυψέλες.

Ο γέρο-Θόδωρος, που μια ζωή φύλαγε μελίτσια, στεκόταν ώρες μπροστά στις άδειες κηρήθρες και σταύρωνε τα χέρια.

«Κάτι έσπασε», μουρμούριζε. «Κάτι που δεν ξανακολλά.»

Στο καφενείο οι κουβέντες άναβαν. Άλλοι κατηγορούσαν την εταιρεία. Άλλοι τους ξένους. Άλλοι την τύχη. Κανείς όμως δεν μιλούσε ανοιχτά για τον Αδάμ. Το όνομά του είχε γίνει απαγορευμένη λέξη. Μονάχα ένα βράδυ, πάνω στην Τρίτη καράφα, ο Στράτος ο κουτσός χτύπησε το τραπέζι.

«Εκείνος τα 'λεγε!» φώναξε. «Και τον δώσαμε σαν σκυλί!»

Το καφενείο πάγωσε. Ο καφετζής κατέβασε τα μάτια. Κάποιος έφτυσε κάτω. Και κανείς δεν ξαναμίλησε.

Ο Πασχάλης στο μεταξύ γερνούσε γρήγορα. Σαν να τον τραβούσε το χώμα από μέσα. Πήγαινε συχνά στο δάσος, όλο και πιο βαθιά. Καθόταν ώρες στην αγριοαχλαδιά. Άλλοτε μιλούσε μόνος του. Άλλοτε άφηνε μικρά μπουκάλια με νερό στις ρίζες. Μια φορά τον ακολούθησα. Δεν με κατάλαβε. Γονάτισε μπροστά στον κορμό του δέντρου και σιγομουρμούρισε:

«Συγχώρεσέ με.»

Δεν ήξερα αν μιλούσε στο φίλο του ή στο δάσος.

Εκείνη τη χρονιά ο χειμώνας ήρθε βαρύς. Χιόνισε νωρίς. Οι δρόμοι έκλεισαν. Τα μηχανήματα σταμάτησαν για λίγο, σαν πληγωμένα θηρία που λουφάζουν ώσπου να ξαναχτυπήσουν. Και τότε άρχισαν οι φήμες. Κάποιοι ορκίζονταν πως έβλεπαν καπνό να βγαίνει σε μια χαράδρα στο βουνό. Άλλοι πως άκουγαν νύχτα σκυλιά να ουρλιάζουν χωρίς λόγο. Μια γυναίκα είπε πως συνάντησε έναν άντρα με γενειάδα και σακίδιο στο μονοπάτι για το ξωκλήσι.

«Μου ζήτησε νερό», είπε τρέμοντας. «Και πριν φύγει μου φώναξε: “Να προσέχετε τις πηγές”».

«Κι ποιος ήταν;» τη ρώτησαν. Η γυναίκα σταυροκοπήθηκε. «Ίδιος ο Αδάμ.»

Οι περισσότεροι γέλασαν. Μα όχι ο Πασχάλης. Εκείνος σηκώθηκε αμέσως από το τραπέζι και χάθηκε μέσα στη νύχτα. Τον βρήκαν την άλλη μέρα κοντά στο παλιό φυλάκιο των δασεργατών. Καθόταν μόνος, μισοπαγωμένος, κοιτώντας τα δέντρα.

«Τον είδες;» τον ρώτησα. Άργησε να απαντήσει.

«Όχι», είπε τελικά. «Μα κάπου εδώ είναι ακόμα.»

Έπειτα χαμογέλασε παράξενα. «Μερικοί άνθρωποι δεν φεύγουν ποτέ στ’ αλήθεια.»

Την άνοιξη ξανάρχισαν οι εκρήξεις. Το βουνό έτρεμε. Τα τζάμια κουδούνιζαν στο χωριό. Κάθε τόσο ανέβαινε ένα σύννεφο σκόνης και σκέπαζε τον ουρανό. Τα παιδιά έβηχαν. Τα πηγάδια μύριζαν σίδηρο. Μα οι ειδήσεις μιλούσαν για ανάπτυξη. Για νέες θέσεις εργασίας. Για επενδυτική άνθηση. Ένας υπουργός ήρθε με ελικόπτερο. Φόρεσε κράνος, χαμογέλασε στις κάμερες και είπε:

«Η περιοχή μπαίνει σε νέα εποχή.»

Την ίδια νύχτα πέθανε ο γερο-Θόδωρος. Τον βρήκαν την αποθήκη με τις άδειες κυψέλες. Σφιχτά στην παλάμη του κρατούσε μια χούφτα ξερό χώμα. Στην κηδεία, ο

παππάς μιλούσε για το θέλημα του Θεού. Κι ο Πασχάλης, όρθιος πίσω πίσω, ψιθύρισε:

«Όχι. Για το θέλημα των ανθρώπων.»

Κανείς δεν τον άκουσε. Ή ίσως έκαναν πως δεν τον άκουσαν. Ένα βράδυ του καλοκαιριού, με φεγγάρι μεγάλο σαν πληγή, ο Πασχάλης ήρθε ξανά σπίτι μου. Κρατούσε ένα σακούλι. Το ακούμπησε πάνω στο τραπέζι. Μέσα είχε δεκάδες μικρά γυάλινα μπουκάλια. Χώμα. Νερό. Φύλλα. Σπόρους.

«Τι είναι αυτά;» τον ρώτησα.

«Ο θησαυρός» είπε.

Κάθισε βαριά στην καρέκλα.

«Δεν καταλάβαινα τόσα χρόνια. Νόμιζα πως φύλαγε το δάσος. Μα εκείνος φύλαγε τη μνήμη του.» είπε, κοιτάζοντας απ' το παράθυρο.

Άνοιξε το μπουκάλι και το έφερε στη μύτη του.

«Μύρισε», μου είπε.

Μύριζε βροχή. Μύριζε καλοκαίρι. Μύριζε παιδικά χρόνια. Μια μικρή ραγισματιά στον χρόνο που μας αγγίζει σαν χάδι. Ο Πασχάλης δάκρυσε!

«Όταν χαθούν όλα», είπε, «κάποιος πρέπει να θυμάται πως υπήρξαν.»

Έξω φυσούσε αέρας ζεστός. Από μακριά ακούστηκε πάλι μια έκρηξη. Τα τζάμια έτριξαν. Ο Πασχάλης σηκώθηκε αργά. Πήρε το σακούλι στον ώμο.

«Πού θα πας;» τον ρώτησα.

Στάθηκε λίγο στην πόρτα. Και τότε, για μια στιγμή, μου φάνηκε ίδιος ο Αδάμ.

«Κάποιος πρέπει να συνεχίσει», είπε.

Και χάθηκε στην άκρη της νύχτας.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

Πεζά κείμενα, ποιητικές συλλογές

Βαλτινός, Θανάσης, *Η κάθοδος των εννιά*, Εστία, Αθήνα, 2021.

Δημηρούλης, Δημήτρης, *Διονύσιος Σολωμός, Έργα ποιήματα και πεζά*, Μεταίχμιο, 2003.

Ελύτης, Οδυσσέας, *Ποίηση*, Ίκαρος, Αθήνα, 2002.

Κάλβος, Α., *Ωδαί*, κριτική έκδοση Filippo Maria Pontani, εισαγωγή Κ.Θ. Δημαράς, Ίκαρος, Αθήνα, 2011.

McCarthy, Cormac, *Ο δρόμος*, μτφρ. Αύγουστος Κορτώ, Καστανιώτης, Αθήνα, 2009.

Μακρόπουλος, Μιχάλης, *Μαύρο Νερό*, Κίχλη, Αθήνα, 2019.

Παλαμάς Κωστής, *Ανθολογία*, επιλογή: Κασίνης, Κ.Γ., Πατάκης, Αθήνα, 2004.

Παπαλοΐζου, Λουΐζα, *Το Βουνί*, Το Ροδακίό, Αθήνα, 2020.

Πλασκοβίτης, Σπύρος, *Το φράγμα*, Κέδρος, Αθήνα, 1981.

Προκοπάκη, Χρύσα-Μακρυνικόλα, Αικατερίνη (επιμ.), *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, Κέδρος, Αθήνα, 2000.

Χριστόπουλος, Δημήτρης, *Τζίντλι*, Το Ροδακίό, Αθήνα, 2020.

Σεφέρης, Γεώργιος, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα, ¹⁹1998.

Σωτηρίου, Κωσταντία, *Η κεφαλή του Τσάτσγουερθ*, Πατάκης, Αθήνα, 2025.

Δευτερογενής

Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία

Barry Peter, *Γνωριμία με τη θεωρία, Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μτφρ. Αναστασία Νάτσινα, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2013.

Βαρελάς, Λάμπρος, «Ηθογραφία», στο: *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα, 2008.

Beaton, Roderick, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Νεφέλη, Αθήνα, 1996.

Beaton, Roderick, *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία: Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2015.

Βογιατζάκη, Εύη, *Τα αισθητικά ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19ου και του 20ού αιώνα. Από τον Νεοκλασικισμό έως και τον Μοντερνισμό*, Gutenberg, Αθήνα, 2016.

Camprell, Neil A. και Jane B. Reece, *Βιολογία*, επιστημονική επιμέλεια Α.Μαργαρίτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010.

Eagleton, Terry, *Ρεαλισμός: Αντικατοπτρισμοί του πραγματικού στη λογοτεχνία*, μτφρ. Γιώργος Μαραγκός, Εκδόσεις Πεδίο, Αθήνα, 2025.

Furst, Lilian, *Η προοπτική του Ρομαντισμού*, Ψυχογιός, Αθήνα, 2001.

Ιακωβίδου, Σοφία, *Inter-esse: Θέματα και ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Gutenberg, Αθήνα, 2020.

Lukacs, George, *Η θεωρία του μυθιστορήματος: μια ιστορικοφιλοσοφική δοκιμή για τις μορφές του μεγάλου έπους*, μτφρ. Ηλίοπουλος Η. Γιώργος, Νήσος, Αθήνα, 2022.

Μαλαकाσιώτη Αγγελική, *Η ποιητική του μελαγχολικού χώρου, Ο μωβ σκίουρος*, Αθήνα, 2020.

Μπαχτίν, Μιχαήλ, *Μορφές του χρόνου και του χρονοτόπου στο μυθιστόρημα*, μτφρ. Γ. Πινακούλας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2022.

Νάτσινα, Αναστασία, *Η φύση τόσο μακριά, τόσο κοντά-Μια οικοκριτική μελέτη για τη νεοελληνική πεζογραφία (Μονογραφία)*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-339>. Τελευταία ανάκτηση 15/6/2026.

Πατσιατζή, Ελένη, «Για την κεφαλή του Τσάτσουερθ» της Κωνσταντίας Σωτηρίου, *Φρέαρ*, 30 Νοεμβρίου, 2025.

Plant, Judith, «Οικοφεμινισμός, Γυναίκες και φύση» στο *Φύση, κοινωνία και πολιτική*, κείμενα, επιμ. Γιάννης Σταυρακάκης, Αθήνα, Νήσος, 1998.

Πολίτη, Τζίνα, *Συνομιλώντας με τα κείμενα*, Άγρα, Αθήνα, 1996.

Saito, Kohei, *Ο Μαρξ στο ανθρώπινο*, μτφρ. Γιώργος Καραμπέλας, Πλέθρον, Αθήνα, 2024.

Τζιόβας, Δημήτρης, «Νεοκλασικές απηχήσεις και μετωνυμική δομή στις Ωδές του Κάλβου, I, II», Στο: *Εισαγωγή στην Ποίηση του Κάλβου* (επιμ.: Ν. Βαγενάς), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1999.

Τζιόβας, Δημήτρης, *Η Ελλάδα από την Χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα της μεταπολίτευσης*, Gutenberg, Αθήνα, 2022.

Τζιόβας, Δημήτρης, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση. Τραύμα, μνήμη και μεταφορά*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2024.

Traverso Enzo, *Ιδιότυπα παρελθόντα: Το «εγώ» στη γραφή της ιστορίας*, μτφρ. Νίκος Κούρκουλος, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2021.

Travers Martin, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία: Από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, μτφρ. Ιωάννα Ναούμ-Μαρία Παπαηλιάδη, επιστ. επιμ.-εισαγωγή Τάκης Καγιαλής, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2005.

Ξενόγλωσση

Albrecht, Glenn. A., *Earth emotions: New words for a new word*, Ithaca, Cornell University Press, 2019.

Ball, Eric L., *Toward a Greek Ecocriticism: Place Awareness and Cultural Identity in Pandelis Prevelakis's Οι δρόμοι της δημιουργίας*, *Journal of Modern Greek Studies*, Volume 23 (1), 2005.

Bennett, Jane, *Vibrant matter: A political ecology of things*, Durham, NC, Duke University Press, 2010.

Bookchin, Murray, *Τι είναι κοινωνική οικολογία*, μτφρ. Μάκης Κορακιανίτης, Βιβλιόπολις, Αθήνα, 1992.

Buell, Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the formation of American Culture*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1995.

Buell, Lawrence, Ecocriticism: Some Emerging Trends, *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences* 19, no 2, 2011.

Buell, Lawrence, *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Oxford, Blackwell, 2005.

Garrard, Greg, *Ecocriticism*, New York: Routledge, 2004.

Ghosh, Amitav, *The Great Derangement*, Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

Glotfelty, Cheryll & Harold Fromm (eds), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens GA: University of Georgia Press, 1996.

Heise, Ursula K, *Sense of place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

Morton, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and ecology after the end of the word*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2013.

Nixon, Rob, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard: Harvard University Press, 2011.

Schamma, Simon, *Landscape and memory*, New York: Alfred A. Knopf, 1995.

Schliephake, Christofer. "Literary Place and Cultural Memory." Στο *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, edited by Hubert Zapf, 499–512. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.