



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Κοινό Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

«Δημιουργική Γραφή»

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**«Εκφάνσεις του φανταστικού από τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε στον
Χένρυ Τζέιμς»**

Γεωργία Βενετσανάκη

Επιβλέπων Καθηγητής: Χρήστος Νίκου

Πάτρα, Φεβρουάριος 2024

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Γεωργίας Βενετσανάκη που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η 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/της 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 της συγγραφέα/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Γεωργία Βενετσανάκη, «Εκφάνσεις του
φανταστικού από τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε στον
Χένρυ Τζέιμς»



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ



ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΑΝΟΙΚΤΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Κοινό Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

«Δημιουργική Γραφή»

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**«Εκφάνσεις του φανταστικού από τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε στον
Χένρυ Τζέιμς»**

Γεωργία Βενετσανάκη

Επιτροπή Κρίσης

Επιβλέπων Καθηγητής:

Χρήστος Νίκου

Πανεπιστήμιο Πειραιώς

Μέλος ΣΕΠ ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Αντιγόνη Σαμίου

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Μέλος ΣΕΠ ΕΑΠ

Πάτρα, Φεβρουάριος 2024

Στον μπαμπά μου

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Χρήστο Νίκου για την αμέριστη βοήθεια και καθοδήγηση στην εκπόνηση της εργασίας. Η ενθάρρυνση και υποστήριξή του, διαρκής σε κάθε φάση της έρευνας, από τη σύλληψη της ιδέας μέχρι την ολοκλήρωση της, υπήρξε πραγματικό έρεισμα ασφάλειας και εμπιστοσύνης. Παρακολουθούσε αδιαλείπτως την πορεία της συγγραφής, διέθεσε τον πολύτιμο χρόνο του σε ερμηνευτικές συζητήσεις, με συγκράτησε στο καθορισμένο ερευνητικό πλαίσιο, εμπλούτισε τις αναγνωστικές μου αναζητήσεις. Υπήρξε πάνω από όλα δάσκαλος ὀλοκληρώνοντας το μεταπτυχιακό δηλώνω με συγκίνηση πως το ευχαριστώ είναι λίγο για να εκφράσει την εκτίμησή μου στο πρόσωπό του.

Ευχαριστώ θερμά επίσης την συν-επιβλέπουσα καθηγήτρια κα Αντιγόνη Σαμίου, για την ενθαρρυντική κριτική του έργου μου, καθώς και για τις καίριες επισημάνσεις της. Οι συμβουλές της υπήρξαν πολύτιμες, καθώς συνετέλεσαν σε μια επιμελώς ολοκληρωμένη επιστημονική τεκμηρίωση της έρευνας, και σε βαθύτερη κατανόηση της λειτουργίας της ανάλυσης των λογοτεχνικών κειμένων που επιλέχθηκαν.

Το «φανταστικό» ταξίδι του μεταπτυχιακού της δημιουργικής γραφής, που ολοκληρώνεται με την παράδοση της παρούσας μελέτης, οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη στήριξη της οικογένειάς μου, του συζύγου μου, που πίστεψε σε εμένα, και του παιδιού μου, που με στερήθηκε αρκετές ώρες. Η ευγνωμοσύνη μου προς τους αγαπημένους μου μπορεί να μετρηθεί μόνο με την περηφάνια που αισθάνομαι για την υποστήριξή τους.

Το φιλικό μου περιβάλλον επίσης, το οποίο ακούραστα αλλά και με ενδιαφέρον άκουγε τις δικές μου φανταστικές διηγήσεις και ποιητικές, και το οποίο εξακολουθεί να με ενθαρρύνει να ονειρεύομαι, κατέχει ξεχωριστή μνεία στις ευχαριστίες μου.

Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω τη χαρά μου που σε αυτή τη διαδρομή συνάντησα ανθρώπους, συμμάχους στην κατάκτηση της γνώσης, συνοδοιπόρους στην κατάκτηση της φαντασίας. Στην όμορφη παρέα των θαμώνων του «ψηφιακού καφενείου» που δημιουργήσαμε, μοιραστήκαμε τις αγωνίες, τα όνειρα, τις απογοητεύσεις και τις προσδοκίες μας, θέλω να θυμίσω ότι το ταξίδι τώρα ξεκινά.

Περίληψη

Αντικείμενο της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι οι εκφάνσεις του φανταστικού στη λογοτεχνία, έχοντας ως σημείο αναφοράς το έργο του Έντγκαρ Άλλαν Πόε και την επιρροή που άσκησε σε σύγχρονους του και μετέπειτα συγγραφείς του 19^{ου} αιώνα, μέχρι και τον Χένρυ Τζέιμς. Ο εντοπισμός και διερεύνηση των φανταστικών στοιχείων ακολουθεί έναν θεωρητικό κύκλο, που ξεκινά από την Αμερική και επιστρέφει σε αυτή, με νέα δεδομένα στη φανταστική λογοτεχνία, έχοντας ενδιάμεσους σταθμούς σημαντικούς κριτικούς και συγγραφείς της Ευρώπης. Μέσα σε αυτή τη διαδρομή ιδιαίτερη μνεία γίνεται στα έργα του Μωπασσάν στη γαλλική και του Γκόγκολ στη ρωσική λογοτεχνία, που άπτονται του φανταστικού. Άλλωστε θα μπορούσε να ειπωθεί ότι όλοι οι προαναφερόμενοι δημιουργοί υπήρξαν εραστές του είδους, στο μεταίχμιο μεταξύ Ρομαντισμού και Ρεαλισμού, και υποστήριξαν με θέρμη το φανταστικό ως εκείνο το στοιχείο που ήταν απαραίτητο συστατικό στο ρόλο που διαδραμάτισε η λογοτεχνία τον αιώνα των κοινωνικοπολιτικών αλλαγών και επιστημονικών ανακαλύψεων.

Στο πλαίσιο της μελέτης αυτής, είναι χρήσιμο να δοθούν στον αναγνώστη οι πληροφορίες που ορίζουν και οριοθετούν το φανταστικό ως είδος από την πληθώρα φαντασιακών αφηγήσεων από την αρχαιότητα ακόμα, αλλά και μέχρι τις μέρες μας. Ας μην ξεχνάμε ότι η φαντασία είναι κατεξοχήν χαρακτηριστικό της μυθοπλασίας κάθε μορφής. Ο διαχωρισμός και η ένταξη έργων στο φανταστικό απασχόλησε τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας, με σημαντικότερη τη σπουδή του Τοντόροφ *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*. Με γνώμονα αυτή επιχειρείται στην παρούσα εργασία και η κριτική προσέγγιση κειμένων των μεγάλων συγγραφέων Πόε, Μωπασσάν, Γκόγκολ και Τζέιμς ως χαρακτηριστικών εκπροσώπων της λογοτεχνίας του φανταστικού.

Όπως ορίζει ο τίτλος του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Δημιουργική Γραφή», μέρος του οποίου είναι αυτή η εργασία, στο τέλος της μελέτης επιχειρείται η συγγραφή διηγημάτων, αξιοποιώντας τα στοιχεία, τις αφηγηματικές τεχνικές, τη θεματική της λογοτεχνίας του φανταστικού, όπως αυτά διερευνήθηκαν από τη γράφουσα και με έμπνευση τα έργα των σπουδαίων συγγραφέων που αναφέρθηκαν.

Λέξεις – Κλειδιά

Φανταστικό, Τοντόροφ, Πόε, Μωπασσάν, Γκόγκολ, Τζέιμς, παράλογο, τρόμος.

«Manifestations/Examples of the Fantastic from Edgar Allan Poe to Henry James»

Abstract

The subject of this diploma thesis is the manifestations of fantasy in literature, having as a point of reference the work of Edgar Allan Poe and the influence he exerted on his contemporaries and later writers of the 19th century, up to Henry James. The identification and investigation of imaginary elements follows a theoretical cycle, which starts from America and returns to it, with new data in fantastic literature, having important critics and writers of Europe as intermediate stops. Within this route, special mention is made on the works of Maupassant in French and Gogol in Russian literature accordingly, which both touch on the fantastic element. Besides, it could be said that all the aforementioned authors were lovers of the genre, being on the verge between Romanticism and Realism, and fervently supported the fantastic as the feature that was an indispensable ingredient of the role played by literature during the century of socio-political changes and scientific discoveries.

Through the framework of this study, it is useful to provide the reader with the information that defines and delimits the fantastic as a genre from the plethora of imaginary narratives since antiquity and even to the present day. Let us not forget that fantasy is par excellence the main characteristic of fiction in any form. The separation and inclusion of works in the imaginary preoccupied literary theorists and the most important example of which was Todorov's study called "The Fantastic: A structural approach to a literary genre". With this in mind, this paper attempts to critically approach texts by the great writers Poe, Maupassan, Gogol and James as characteristic representatives of fantasy literature.

According to the title of the Postgraduate Program "Creative Writing", of which this thesis is part, at the end of the study the writing of short stories is attempted, utilizing the elements, the narrative techniques and the theme of fantasy literature, as explored by the author and being at the same time inspired by the works of the great writers mentioned above.

Keywords

Fantastic, Todorov, Poe, Maupassant, Gogol, James, absurd, horror.

Περιεχόμενα

| | |
|---|-----------|
| Περίληψη | 2 |
| Abstract | 3 |
| Περιεχόμενα | 4 |
| Α΄ ΜΕΡΟΣ (ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ) | 5 |
| Εισαγωγή..... | 6 |
| ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ:..... | 10 |
| Φανταστική Λογοτεχνία. Επιρροές και χαρακτηριστικά..... | 10 |
| 1. Η εμφάνιση ενός είδους..... | 10 |
| 1.1 Οι πρόδρομοι της Φανταστικής Λογοτεχνίας | 10 |
| 1.2 Τα ρεύματα | 12 |
| 1.2.1. Το ρεύμα του Ρομαντισμού και το γοτθικό ως μήτρα αναγέννησης του φανταστικού | 13 |
| 1.2.2. Το κίνημα του Ρεαλισμού και η εισαγωγή του φανταστικού σε αυτό..... | 17 |
| 1.3 Φανταστική λογοτεχνία: ένας ορισμός..... | 20 |
| 1.4 Βασικά χαρακτηριστικά διηγήματος που υποστηρίζουν το φανταστικό | 24 |
| ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ | 30 |
| Ο Πόε και το φανταστικό | 30 |
| 2. Ένας πρωτοπόρος του Φανταστικού..... | 30 |
| 2.1. Ο Πόε στην Ευρώπη..... | 31 |
| 2.2. Κριτική προσέγγιση του έργου που άπτεται του φανταστικού: στοιχεία θεματικής και αφηγηματικές τεχνικές..... | 36 |
| ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ | 45 |
| Μωπασσάν, Γκόγκολ, Τζέιμς | 45 |
| 3. Τρεις μαίτρ του είδους..... | 45 |
| 3.1. Τα έργα προς μελέτη και οι συγγραφείς τους | 45 |
| 3.2. Ποιοι δεσμοί αναδεικνύονται ανάμεσα στο έργο τους και τον πρωτοπόρο του Φανταστικού. | 51 |
| 3.2.1. Γκυ ντε Μωπασσάν. «Η νεκρή» και ο <i>Οξαποδώ</i> : Στα βάθη του τρόμου και της παραφροσύνης..... | 54 |
| 3.2.2. Νικολάι Γκόγκολ. «Η Μύτη» και «Το Ημερολόγιο ενός τρελού»: Όταν το «παράλογο» γίνεται «λογικό»..... | 62 |
| 3.2.3. Χένρυ Τζέιμς. <i>Το στρίψιμο της βίδας</i> και <i>Η υπέροχη γωνιά</i> : Ιστορίες φαντασμάτων | 71 |
| Επίλογος – Συμπεράσματα | 78 |
| Βιβλιογραφικές αναφορές..... | 81 |
| Ξενόγλωσσες βιβλιογραφικές αναφορές..... | 83 |
| Ψηφιακές βιβλιογραφικές αναφορές | 83 |
| Β΄ ΜΕΡΟΣ (ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ)..... | 87 |

Α΄ ΜΕΡΟΣ (ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ)

Εισαγωγή

Είναι το φανταστικό το μέσο που οδηγεί τον συγγραφέα –και κατ’ επέκταση τον αναγνώστη– να βυθιστεί σε μια άβυσσο αμφισβήτησης της πραγματικότητας; Είναι το είδος της λογοτεχνίας που ανέτρεψε τη γνώση του εαυτού και της κοινωνίας όπως αυτός τη γνώριζε μέχρι τότε; Όπως ορίζει η ετυμολογία της λέξης, σημασιολογικό δάνειο της γαλλικής *fantastique*, το φανταστικό είναι «αυτό που έχει δημιουργήσει η φαντασία», που «υπερβαίνει τα όρια της πραγματικότητας»¹. Αν ανατρέξουμε στα λόγια του Κόλεριτζ στη *Λογοτεχνική Βιογραφία* το 1817, θα δούμε να διακρίνει τη φαντασία σε «πρωτογενή [...] ως τη ζώσα δύναμη και τον κύριο παράγοντα της ανθρώπινης αντίληψης», και σε δευτερογενή, που «διαλύει, διασπείρει, προκειμένου να επαναδημιουργήσει»². Σε αυτό το ζητούμενο του φανταστικού, ο Πόε, με τη διερεύνηση του ψυχισμού των χαρακτήρων του έργου του, θεωρείται από τους κριτικούς πρωτοπόρος, και γι’ αυτό έγινε κέντρο αναφοράς αυτής της μελέτης.

Τα τελευταία χρόνια το φανταστικό της λογοτεχνίας του Πόε, του Τζέιμς, και γενικότερα των συγγραφέων του 19^{ου} αιώνα, απασχολεί με επανεκδόσεις, θεατρικές παραστάσεις, τηλεοπτικές σειρές. Ενδεικτικά ας αναφέρουμε την έκδοση μεταφρασμένων ιστοριών και νέων μεταφράσεων στο βιβλίο *Edgar Allan Poe Οι καλύτερες ιστορίες* των εκδόσεων Ιωλκός, τη θεατρική παράσταση *Το στρίψιμο της βίδας Reloaded* στον πολυχώρο Vault, τη θεματική των παραγωγών Netflix *The Pale Blue Eye*, *Η πτώση του οίκου των Άσερ* και *Wednesday*. Είναι φανερό ότι έχει επανέλθει στις προτιμήσεις του κοινού –είτε πρόκειται για το αναγνωστικό είτε για το κοινό παραστατικών τεχνών. Η βαθύτερη κατανόηση της λειτουργίας του φανταστικού στην σύγχρονή του κοινωνία, η κατανόηση της έλξης που ασκούσε τότε, αλλά και σήμερα, υπήρξαν οι λόγοι για την επιλογή του θέματος της εργασίας αυτής.

Σε αυτό το πλαίσιο, αποτυπώνεται αρχικά η υποδοχή και επίδραση του πρόδρομου του φανταστικού Πόε σε σύγχρονους του στην Ευρώπη και επιχειρείται μια κριτική

¹ Για την ορολογία βλ. Λεξικό της κοινής νεοελληνικής, «Πύλη για την ελληνική γλώσσα», https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CF%86%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82&dq, ημερομηνία ανάκτησης 1/11/2023.

² Martin Travers, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2008, σ. 61.

προσέγγιση της εργογραφίας του, διερευνώντας τις αφηγηματικές τεχνικές και τα στοιχεία της θεματικής και περιεχομένου, που έφεραν νεότερο αέρα στη λογοτεχνία της εποχής, σε διάσταση με το ρομαντικό κατεστημένο και τις ρεαλιστικές αναζητήσεις. Κατόπιν η μελέτη εστιάζει σε τρεις νεότερους συγγραφείς, τον Μωπασσάν, τον Γκόγκολ και τον Τζέιμς, κυριότερους εκπρόσωπους της φανταστικής λογοτεχνίας, όπως αυτή έχει οριστεί από τους κριτικούς της θεωρίας. Αναζητώντας τους δεσμούς τους με τον Πόε, εντοπίζεται η ανάδειξη του φανταστικού μέσα στο έργο τους ως υπέρτατη γραφή. Με μεθοδολογικά εργαλεία την συγκριτική μελέτη της θεματικής, των ειδολογικών χαρακτηριστικών και αφηγηματικών τεχνικών, και την ανάλυση του περιεχομένου των κειμένων τους, επιχειρείται η γνωριμία με τις διάφορες εκφάνσεις του φανταστικού και η διερεύνηση της λειτουργίας του στις κοινωνίες του 19^{ου} αιώνα.

Τα έργα που επιλέχθηκαν για μελέτη είναι «Η νεκρή»³ και *Ο Οζαποδώ*⁴ του Μωπασσάν, «Η Μύτη»⁵ και «Το Ημερολόγιο ενός τρελού»⁶ του Γκόγκολ και *Το στρίψιμο της βίδας*⁷ και *Η υπέροχη γωνιά*⁸ του Τζέιμς. Πρόκειται για φανταστικά διηγήματα που δημιουργήθηκαν στο μεταίχμιο μεταξύ δύο καλλιτεχνικών ρευμάτων, του Ρομαντισμού και του Ρεαλισμού, σηματοδοτώντας το διαφορετικό στις αισθητικές αναζητήσεις των ίδιων των συγγραφέων τους, σε τρία διαφορετικά μέρη της δυτικής λογοτεχνικής παραγωγής, στη Γαλλία, τη Ρωσία και την Αμερική. Ως αποτέλεσμα της παραπάνω συνάρτησης, φανερώνουν διαφορετικές πτυχές του φανταστικού και δίνουν την ευκαιρία για μια εις βάθος κατανόηση της εκδήλωσης του φαινομένου στη λογοτεχνία.

Το πρώτο κεφάλαιο εισάγει τον αναγνώστη στην έννοια της φανταστικής λογοτεχνίας, καθορίζοντας τα χαρακτηριστικά της, τις ιδιαίτερες παραμέτρους της και τις επιρροές που δέχθηκε στη διαδικασία της ωρίμανσής της. Ένα εισαγωγικό χρονογράφημα των αφηγήσεων με στοιχεία του φανταστικού, από την εμφάνιση της ανθρώπινης ιστορίας, είναι απαραίτητο βοήθημα στο διαχωρισμό τους από την κατεξοχήν φανταστική

³ Γκυ ντε Μωπασσάν, *Η νεκρή και άλλες ιστορίες*, μτφ. Αγγέλα Γαβρίλη, Ars Nocturna, Αθήνα 2017.

⁴ Γκυ ντε Μωπασσάν, *Ο Οζαποδώ*, μτφ. Βασίλης Πουλάκος, Ροές, Αθήνα 2014.

⁵ Νικολάι Γκόγκολ, «Η μύτη», *Ρωσικές ιστορίες μυστηρίου*, μτφ. Ελένη Αστερίου, Κριτική, Αθήνα 1988, σσ. 247-283, ανακτήθηκε από την «Πύλη για την ελληνική γλώσσα», <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/kleist/13.html>, ημερομηνία ανάκτησης 22/11/2023.

⁶ Νικολάι Γκόγκολ, *Το παλτό & Το ημερολόγιο ενός τρελού*, μτφ. Γιώργος Τσακνιάς, Πατάκης, Αθήνα 2022.

⁷ Henry James, *Το στρίψιμο της βίδας*, μτφ. Κοσμά Πολίτη, Άγρα, Αθήνα 2017.

⁸ Χένρυ Τζαίμς, *Η υπέροχη γωνιά*, μτφ. Σπάρτη Γεροδήμου, Ερατώ, Αθήνα 2017.

λογοτεχνία. Φτάνοντας στην εποχή της δημιουργικής της έκρηξης, παρουσιάζονται τα καλλιτεχνικά ρεύματα που κυριάρχησαν στους λογοτεχνικούς κύκλους από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και έως τον 19^ο αιώνα, ο Ρομαντισμός και ο Ρεαλισμός αντίστοιχα. Η φανταστική λογοτεχνία βρήκε σε αυτά το πρόσφορο έδαφος να ανθίσει, παίρνοντας στοιχεία, αλλά διαφοροποιούμενη τελικά από το λογοτεχνικό κατεστημένο. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τον ορισμό της από τους θεωρητικούς ως ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος, με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που την διαχωρίζουν ακόμη περισσότερο και που βοηθούν στην εμβάθυνση των επόμενων κεφαλαίων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο μελετάται η συμβολή του Έντγκαρ Άλλαν Πόε στην ανάπτυξη της φανταστικής λογοτεχνίας, παρουσιάζοντας τα νεότερικά εκείνα στοιχεία της γραφής του που, σε συνδυασμό με την αναζήτηση του εσωτερικού εαυτού που διαφαινόταν τον νέο αιώνα, οδήγησαν στο να θεωρείται πρωτοπόρος του φανταστικού. Από τη γοητεία του έργου του δεν ξέφυγαν σπουδαίοι συγγραφείς της Ευρώπης, οι οποίοι μετέφρασαν και με αυτόν τον τρόπο «μετέφεραν» τον Πόε στην γηραιά ήπειρο. Οι πιο σημαντικοί από αυτούς ο Μπωντλαίρ, ο Βαλερύ, ο Μαλλαρμέ, από τον κύκλο των «καταραμένων» δημιουργών, αλλά και στην χώρα μας ο Ροΐδης, ο Σεφέρης, ο Καρυωτάκης, ο Εμπειρικός. Μια κριτική προσέγγιση της εργογραφίας του που άπτεται του φανταστικού, επισημαίνοντας τη θεματολογία και τις αφηγηματικές τεχνικές του, θα γίνει το σημείο σύνδεσης με τους τρεις «μαιτρ» της φανταστικής λογοτεχνίας, που ακολουθούν στο τρίτο κεφάλαιο.

Στο τρίτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται ο τρόπος που ο Μώπασσάν, ο Γκόγκολ και ο Τζέιμς ανέδειξαν το φανταστικό σε συγκεκριμένα διηγήματα, σε συνάρτηση με τα κοινωνικά συμφραζόμενα. Οι διαφορετικές εκδηλώσεις του φανταστικού έχουν κοινά σημεία τους δεσμούς ανάμεσα στο έργο τους και τον πρωτοπόρο Έντγκαρ Άλλαν Πόε, αλλά και την πρόσληψη του ενός καλλιτέχνη από τον άλλο, και φυσικά την επίδραση μιας εποχής ψυχολογικών αναζητήσεων. Αντιπαραβάλλοντας τα επιλεγμένα έργα διαπιστώνονται οι σχέσεις αυτές, με κατάληξη την κατανόηση του ρόλου που διαδραμάτισε η φανταστική λογοτεχνία στο κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής τους.

Με την ολοκλήρωση του πρώτου, θεωρητικού μέρους της εργασίας, ακολουθεί το δημιουργικό, με τίτλο «Φανταστικά διηγήματα». Θεματικός άξονας φανταστικές ιστορίες του σήμερα με τον τρόπο γραφής του χτες, που επανέρχεται και γοητεύει στις μέρες μας. Αξίζει να σημειωθεί άλλωστε ότι η συντάκτης της παρούσας διπλωματικής έχει ιδιαίτερη



αγάπη για το φανταστικό και την παράδοξη θεματολογία του, που διαφεύγει του υλισμού και παραβιάζει τα όρια της λογικής. Αυτός είναι και ο στόχος των ιστοριών αυτών, να αποτελέσουν ένα λογοτεχνικό ταξίδι στο παράξενο, ισορροπώντας ανάμεσα σε φαντασία και πραγματικότητα, με όχημα πάντα το στοιχείο της αμφιβολίας.

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ:

Φανταστική Λογοτεχνία. Επιρροές και χαρακτηριστικά

1. Η εμφάνιση ενός είδους

Στην ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας, η εμφάνιση του φανταστικού, ως ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος, συμβαίνει στα τέλη του 18^{ου} και αρχές του 19^{ου} αιώνα⁹. Έχει γίνει αποδεκτό από τους θεωρητικούς, ότι μέχρι τότε η Φανταστική λογοτεχνία δεν έχει διαμορφωθεί, παρ' όλο που το φανταστικό ως στοιχείο συναντάται από την αρχή και σε όλη την εξέλιξη της αφηγηματικής δημιουργίας¹⁰. Πολλά έργα μάλιστα μπορούν να θεωρηθούν πρόδρομοι του είδους, σίγουρα όμως συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας λογοτεχνίας που προσδιορίζεται εννοιολογικά με τους δικούς της όρους¹¹.

1.1 Οι πρόδρομοι της Φανταστικής Λογοτεχνίας

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι αφηγήσεις των λαών για τη δημιουργία του κόσμου. Από την αρχή της συνειδήσης του ο άνθρωπος γύρευε να ερμηνεύσει το ανεξήγητο, την αιτία της ύπαρξης, την προέλευση του ίδιου και του σύμπαντος και όσα ο ανθρώπινος νους δεν μπορούσε να εξηγήσει. Οι προφορικές παραδόσεις και στη συνέχεια οι γραπτές αποτυπώσεις τους, όπως η μυθολογία, τα αρχαία έπη, τα ιερά βιβλία των θρησκειών, τα παραμύθια, έγιναν οι απαντήσεις στον φόβο και την άγνοια για το άγνωστο. Στις ιστορίες αυτές το υπερφυσικό, που ξεπερνά τον άνθρωπο, συνδιαλέγεται με το φυσικό, που είναι ο κόσμος που μπορούμε να δούμε.

Ξεκινώντας από την αρχαιότητα, αναφέρουμε επιγραμματικά το *Έπος του Γκιλγκαμές*¹², τα ομηρικά έπη *Ιλιάδα* και *Οδύσσεια*, τη *Θεογονία* και *Έργα και Ημέρες* του Ησίοδου, τους

⁹ Δημήτρης Παναγιωτάτος, στο άρθρο «Φανταστικό και επιστημονική φαντασία: έννοια και ιδεολογική λειτουργία», <https://www.redworlds.gr/fantastiko-ef-ennoia-ideologiki-leitourgia>, ημερομηνία ανάκτησης 4/11/2023.

¹⁰ *The Encyclopedia of Science Fiction (SFE)*, «Encyclopedia of Fantasy», 1997, στην ιστοσελίδα https://sf-encyclopedia.com/fe/taproot_texts, ημερομηνία προσπέλασης 5/11/2023.

¹¹ Δημήτρης Παναγιωτάτος, *ό.π.*

¹² Πρόκειται για συλλογή θρύλων των Σουμέριων για τον μυθικό ήρωα Γκιλγκαμές.

μύθους του Αισώπου. Αργότερα οι τραγικοί Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης και Αριστοφάνης χρησιμοποίησαν το φανταστικό στοιχείο στα έργα τους, είτε πρόκειται για την εμφάνιση θεών είτε για την απόδοση μυθικών διαστάσεων στους ήρωές τους. Από την μετέπειτα εποχή των μεγάλων αυτοκρατοριών στην Ευρώπη, αξίζει να αναφερθεί το έργο του Λουκιανού *Αληθή διηγήματα*. Όπως θεωρείται¹³ «ο φανταστικός κόσμος που πλάθει ο Λουκιανός, με τα εξωπραγματικά όντα που τον απαρτίζουν, αποτελεί, τηρουμένων των αναλογιών, μια προτύπωση των μεταγενέστερων science fiction μυθιστορημάτων της δυτικής λογοτεχνίας»¹⁴. Ακόμα ένας σημαντικός σταθμός στη λογοτεχνία με φανταστικά στοιχεία είναι το έπος του Διγενή Ακρίτα, με τον μυθικό ήρωά του να νικά τα υπερφυσικά πλάσματα των ακριτικών δοξασιών¹⁵.

Σε αυτή την χρονολογική ανασκόπηση ιδιαίτερη θέση έχει η λογοτεχνική παραγωγή από τον Μεσαίωνα μέχρι και το Διαφωτισμό. Στην κατεξοχήν εποχή του σκοταδισμού, της αυστηρότητας της θρησκείας και της δεισιδαιμονίας, είναι αναμενόμενο να ανθεί το φανταστικό στοιχείο. Ο μύθος του *Τριστάνου και της Ιζόλδης*, προερχόμενος από την κέλτικη μυθολογία, είναι μια ιστορία με χρήση πολλών φανταστικών στοιχείων, όπως δράκοι και μαγικά φίλτρα, που αποτυπώθηκε σε αρκετά κείμενα του Μεσαίωνα¹⁶. Το ταξίδι στην «Κόλαση» του Δάντη και η συνάντηση ενός ζωντανού με τις νεκρές ψυχές και τον οικοδεσπότη του φανταστικού αυτού τόπου, τον Διάβολο, στη *Θεία Κωμωδία*¹⁷, συστήνει επίσης το φανταστικό σκηνικό ενός τόπου βασανιστηρίων και κάθαρσης από τις ανθρώπινες αμαρτίες, γεγονός που καθιστά το έργο ως το σημαντικότερο της μεσαιωνικής κουλτούρας. Τον Μεσαίωνα λοιπόν, τα χαρακτηριστικά μιας σκοτεινής λογοτεχνίας αρχίζουν να εδραιώνονται, δανειζόμενα στοιχεία από τα «λαϊκά παραμύθια τρόμου»¹⁸. Όμως κι αργότερα, την περίοδο της Αναγέννησης κι έπειτα, το φανταστικό εμφανίζεται

¹³ Στην περίληψη της διδακτ. διατριβής της Ανθή Κανάλη, *Λουκιανού Αληθή διηγήματα: αφηγηματολογικές προσεγγίσεις*, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Κλασικών Σπουδών του ΑΠΘ, 2022, στο ΕΑΔΔ-Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών, <https://phdtheses.ekt.gr/eadd/>, ημερομηνία προσπέλασης 8/11/2023.

¹⁴ Στο ίδιο.

¹⁵ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2015, σσ. 27-30.

¹⁶ Κατερίνα Κοφφινά, από το άρθρο «Τριστάνος και Ιζόλδη: αιώνια ένωση στο επέκεινα»: εδώ αναφέρεται στο βιβλίο του Jacques Le Goff, *Ηρώες και Θαυμαστά το Μεσαίωνα*, Κέδρος, Αθήνα 2005, στην ιστοσελίδα <https://www.pancreta.gr/voices.php?p=25430>, ημερομηνία προσπέλασης 25/10/2023.

¹⁷ Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, <https://www.britannica.com/biography/Dante-Alighieri/The-Divine-Comedy#ref22149>, ημερομηνία προσπέλασης 8-11-23.

¹⁸ Μάκης Πανώριος, στο άρθρο του «Μέλμοθ ο περιπλανώμενος», <https://bookpress.gr/kritikes/xeni-pezografia/2340-melmoth-the-wanderer>, ημερομηνία προσπέλασης 3-11-2023.

στον Σαίξπηρ και τον Άμλετ του με τη μορφή φαντάσματος (πάλι ο κόσμος των νεκρών, βέβαια αυτό είναι μόνο ένα στοιχείο που δεν καθιστά το έργο φαντασικό). Φυσικά σε αυτό το ταξίδι δεν πρέπει να ξεχάσουμε τα ποιήματα του Όσσιαν¹⁹, ή αλλιώς *Αποσπάσματα αρχαίας ποίησης* του Μακφέρσον, επηρεασμένα από την κέλτικη παράδοση του Μεσαίωνα, γραμμένα με πληθώρα φανταστικών, υπερφυσικών στοιχείων, όπως σκοτεινά σκηνικά, προσωποποίηση φυσικών στοιχείων, και εμφανίσεις νεκρών.

Όλα αυτά τα έργα έχουν στοιχεία φανταστικά, σηματοδοτούν την εισχώρηση της φαντασίας στην πραγματικότητα, του υποκειμενικού στο αντικειμενικό, και έχουν ζητούμενο την εξήγηση του θαυμαστού κόσμου μας και της ακόμα πιο θαυμαστής οντότητας του ανθρώπου, καθοδηγούμενα βεβαίως τις περισσότερες φορές από θρησκευτικές επιταγές, σε μια μάχη του καλού εναντίον του κακού. Δεν συνιστούν όμως Φανταστική λογοτεχνία, όπως αυτή καθορίστηκε την εποχή της έκρηξης της ρομαντικής και ιδιαίτερα γοθτικής δημιουργίας, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

1.2 Τα ρεύματα

Για μια βαθύτερη κατανόηση του φανταστικού, αρχικά θα μελετήσουμε τις κυρίαρχες θέσεις κριτικών και συγγραφέων στη λογοτεχνία της περιόδου που εξετάζεται, θέσεις που οργάνωσαν κινήματα έτοιμα να διαμορφώσουν τον κόσμο σύμφωνα με τα νέα κοινωνικοπολιτικά ζητούμενα. Πρόκειται για τα ρεύματα του Ρομαντισμού και του Ρεαλισμού, και λίγο αργότερα του Νατουραλισμού, στη ραχοκοκαλιά των οποίων στάθηκε και αναπτύχθηκε η Φανταστική λογοτεχνία του Πόε και των μεταγενέστερων Μωπασσάν, Γκόγκολ και Τζέιμς. Οφείλουμε να υπογραμμίσουμε ότι τα υποκεφάλαια τα οποία ασχολούνται με τα ρεύματα δεν θα μπορούσαν παρά να ακολουθήσουν μια επιλεκτική διαδρομή. Οι βιβλιογραφικές αναφορές είναι τόσες πολλές που θα περιοριστούμε σε κάποιες αναφορές, δεδομένου ότι στόχος μας είναι να διαπιστώσουμε τον τρόπο που τα ρεύματα συνετέλεσαν στη γέννηση και διαμόρφωση του φανταστικού.

¹⁹ Για τον θρυλικό βάρδο της Γαλατίας, του οποίου οι στίχοι, απόσταγμα της κέλτικης λαϊκής δημιουργίας, αναστήθηκαν από τον μελετητή Μακφέρσον βλ. Martin Travers, *ό.π.*, σσ. 58-59.

1.2.1. Το ρεύμα του Ρομαντισμού και το γοτθικό ως μήτρα αναγέννησης του φανταστικού

Όπως αναφέρει ο Τράβερς, ήδη από την εποχή της αναβίωσης του κλασικισμού και της ορθολογικής σκέψης, οι «αλλόκοτες ή απίστευτες μυθοπλασίες» παλαιότερων ρομαντικών κειμένων αντιμετωπίζονταν υποτιμητικά, δίνοντάς τους τον όρο του «ρομαντισμού»²⁰. Το γεγονός αυτό βέβαια δημιουργεί μια σύγχυση ανάμεσα στις ρομαντικές τάσεις του τότε και το στοιχείο του φανταστικού, όπως το γνωρίσαμε μέχρι τώρα στην χρονολογική μας ανασκόπηση. Η αλήθεια είναι ότι ο ρομαντισμός υπήρξε το έδαφος μιας εκ νέου καρποφορίας της φαντασίας και στις επόμενες γραμμές θα παρατηρήσουμε πώς ακριβώς συνέβη αυτό.

Δείγματα του ρομαντικού στοιχείου υπήρξαν και την εποχή του Διαφωτισμού, από τους λεγόμενους «προ-ρομαντικούς» συγγραφείς²¹. Ωστόσο στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, οι κοινωνικές αλλαγές που συντελέστηκαν με την άνοδο της αστικής τάξης, έφεραν αντιδράσεις στον «αριστοκρατικό», συντηρητικό τρόπο σκέψης και κατ' επέκταση απόρριψη των κατεστημένων κοινωνικών συμβάσεων, με αποτέλεσμα να εξαπλωθεί σε όλες τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις ένα νέο κίνημα, ο Ρομαντισμός, το οποίο διαμορφώθηκε από θεωρητικούς με σημαντικά «δοκίμια-μανιφέστα» και στηρίχθηκε από τους νέους συγγραφείς²². Χαρακτηριστικά του νέου τρόπου έκφρασης ήταν «το συναίσθημα, η φαντασία, η ονειροπόληση, το μυστήριο»²³. Ανάμεσα τους ο Νοβάλις και τα αδέρφια Σλέγκελ στη Γερμανία, οι Γουέρτσγουερθ, Κόλεριτζ, και Σέλλεϋ στην Αγγλία, η Μαντάμ ντε Σταλ, ο Στενάλ, ο Ουγκώ στη Γαλλία²⁴, θεωρητικοί και συγγραφείς που εξύμνησαν τον αυθορμητισμό, την ελευθερία στην αισθαντικότητα και στην εκδήλωση μιας ευαισθησίας που φανερώνει τον βαθύτερο εαυτό, απορρίπτοντας τους περιορισμούς της σκέψης και τα μέχρι τότε μορφικά πλαίσια που είχε αναπτύξει ο ρασιοναλισμός του Διαφωτισμού. Με άλλα λόγια, ο Ρομαντισμός ελευθέρωνε τις μοιχίες σκέψεις και τα

²⁰ Στο ίδιο, σ. 54.

²¹ Αντιγόνη Βλαβιανού, Γεωργία Γκότση, κ. ά., *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18ου έως τον 20ό αιώνα τ. Β'*, ΕΑΠ, Αθήνα 2008, σσ. 82-83, (εφεξής *IEA Β'*). Επίσης, η προ-ρομαντική ευαισθησία του Ρουσσώ, στη *Νέα Ελοΐζα* και τις *Εξομολογήσεις*, αναδεικνύοντας την ονειροπόληση, την ευαισθησία και τη φαντασία, επιδρά στην «εκ νέου ανακάλυψη του ανορθολογικού», στο ίδιο, σ. 88.

²² Martin Travers, *ό.π.*, σσ. 54-56.

²³ *IEA Β*, σ. 82.

²⁴ Martin Travers, *ό.π.*, σ. 54.

συναισθήματα, προέκρινε το ανορθολογικό έναντι του ορθολογισμού, εξερευνούσε σύμφωνα με τον Στεντάλ «το γένος της φαντασίας και τα μυστήρια της ψυχής»²⁵.

Πώς αναγεννήθηκε λοιπόν το φανταστικό, ως αντανάκλαση των μεγάλων αυτών ρομαντικών αναζητήσεων; Για τους ρομαντικούς συγγραφείς η απομάκρυνση από την ορθή σκέψη επιβεβαιωνόταν με την έλξη μιας μεταφυσικής θεματικής του μυστηρίου της φύσης και του θανάτου (το ορατό και το αόρατο), και μιας γραφής περισσότερο μυστικιστικής²⁶. Για τον Νοβάλις για παράδειγμα, ο αντικειμενικός κόσμος (το φυσικό) μπορούσε να βρίσκεται σε μια συνεχή αλληλεπίδραση με τον υποκειμενικό κόσμο (το υπερφυσικό) μέσω ενός εκστατικού τρόπου γραφής και της φαντασίας, μέσω δηλαδή του «Μαγικού Ιδεαλισμού»: «Αν προσδώσω υψηλότερο νόημα στο καθημερινό, μυστηριώδη χροιά στο τετριμμένο, στο οικείο την αξία του ανοίκειου[...] τότε το αποδίδω ρομαντικά»²⁷. Ένας «φυσιολατρικός μυστικισμός» αναδύοταν μέσα από το έργο του, εκεί όπου έβλεπε στη φύση «τη φαντασία την ίδια»²⁸. Κατά συνέπεια στα ρομαντικά γραπτά εκφραζόταν μια «υπαρξιακή αγωνία» για το πεπερασμένο του ανθρώπου και την ασημαντότητά του απέναντι στο άπειρο της φύσης²⁹. Ήταν η αποτύπωση της ανησυχίας του ανθρώπου για το άγνωστο, για το σκοτεινό, για το επέκεινα.

Με ποια άλλη θα μπορούσε να ταυτιστεί η μυστικιστική αυτή γραφή, παρά με τη φαντασιακή, αγωνιώδη γραφή των σκοτεινών χρόνων του Μεσαίωνα; Έπειτα από διακόσια σχεδόν χρόνια γνωστικής ορθότητας, η ξεχασμένη μεσαιωνική κουλτούρα ασκούσε γοητεία στους ρομαντικούς³⁰. Όπως σημειώνει ο Jacques Le Goff³¹, «στο φαντασιακό του Μεσαίωνα “η κληρονομιά των μύθων, των ηρώων και των θαυμαστών, υπήρξε θύμα” του 17ου και του 18ου αιώνα, όταν, από υπερβάλλοντα ουμανιστικό και διαφωτιστικό ζήλο, διαμορφώθηκε για τον Μεσαίωνα η εικόνα μιας εποχής σκοταδισμού, άδειας από επιθυμίες της σάρκας και του πνεύματος. Αυτό το κενό πόθησε να

²⁵ Στο ίδιο, σσ. 54-56.

²⁶ Στο ίδιο.

²⁷ Στο ίδιο, σ. 62.

²⁸ Στο ίδιο, σ. 85.

²⁹ ένα «αίσθημα του Υψηλού», ένα δέος, όπως συναντάμε στον Wordsworth, βλ. *IEA B*, σ.85.

³⁰ *IEA B*, σ. 83.

³¹ Κωστής Γιούργος «Η θαυμαστή Ευρώπη του Μεσαίωνα», Καθημερινή, εδώ αναφέρεται στο βιβλίο του Jacques Le Goff *Ηρώες και θαυμαστά του Μεσαίωνα*, μτφ. Νίκος Γκοτσίνας, Κέδρος, Αθήνα 2005., στην ιστοσελίδα <https://www.kathimerini.gr/culture/248975/i-thaymasti-eyropi-toy-mesaiona/>, ημερομηνία προσπέλασης 11/11/2023.

αναπληρώσει, τον 19ο αιώνα, ο Ρομαντισμός, ξαναφέροντας στην επιφάνεια τους μεσαιωνικούς μύθους, κάνοντάς τους να ξαναγεννηθούν στο φαντασιακό». Ο Σαίξπηρ και ο Όσσιαν επανήλθαν στο προσκήνιο ως πηγή έμπνευσης και θαυμασμού, «ήρθαν να στοιχειώσουν τη φαντασία μιας γενιάς που συγκινούνταν από την αυθεντικότητα του ντόπιου στοιχείου», καλλιτέχνες όπως τον «Χέντερ, τον Γκαίτε³² τον 18^ο αι, την Μαντάμ ντε Σταλ στα δοκίμιά της»³³.

Το ενδιαφέρον για τον μυστικισμό λοιπόν, οδήγησε τους ρομαντικούς πέρα από τα όρια του φυσικού στην αναζήτηση του μυστηρίου, της «ανώτερης πραγματικότητας», της υπέρβασης. Ήταν οι ιδανικές συνθήκες για να εμφανιστεί στη λογοτεχνία ο σκοτεινός, γοτθικός τρόπος γραφής. Όπως θα δούμε παρακάτω, η γοτθική λογοτεχνία «είχε μια σαφή λειτουργία για το σύγχρονό της αναγνωστικό κοινό, αφού προσέφερε ένα όχημα για την εξερεύνηση των ορίων και των ταμπού» μπολιάζοντας τη γραφή με το εξόχως φανταστικό μεσαιωνικό στοιχείο³⁴.

Το γοτθικό ανάγνωσμα θα λέγαμε ότι θυμίζει πολύ τα λαϊκά παραμύθια για παιδιά. Χαρακτηριστικά στοιχεία της θεματολογίας και της γενικότερης ατμόσφαιρας είναι κοινά και στα δύο είδη. Κι εδώ υπάρχουν ήρωες μυθικών διαστάσεων, όντα περίεργα στην όψη, καταστάσεις φαντασιακές, σκηνικά βγαλμένα από όνειρο (ή από εφιάλτη). Παρά τις διαφορετικές ανάγκες που εξυπηρετεί, θα λέγαμε ότι η γοτθική λογοτεχνία είναι ένα παραμύθι για μεγάλους, τουλάχιστον ως προς το αίσθημα του θαυμαστού και μυστηρίου που προκαλεί³⁵. Άλλωστε την ίδια περίοδο υπήρξε ανάπτυξη ενός είδους, του γερμανικού *Marchen* –παραμυθιού ενηλίκων– σημαντικός εκπρόσωπος του οποίου υπήρξε ο Ε.Τ.Α. Χόφμαν με τις παραμυθένιες ιστορίες του³⁶. Σε αυτό συναντά κανείς το θαυμαστό, το εξωπραγματικό, αλλά οι πράξεις και τα έργα των ηρώων γίνονται σκοτεινά, πολλές φορές δαιμονικά, απομακρύνοντας τον αναγνώστη από την εντύπωση αθωότητας των παιδικών παραμυθιών. Η συγγένεια των *Marchen* με τη γοτθική λογοτεχνία είναι εμφανής, δεδομένου ότι οι συγγραφείς του επηρεάστηκαν από τη θεματολογία λαϊκών γοτθικών παραδόσεων στα τέλη του 18^{ου} αιώνα.

³² Όπως γράφει ο Martin Travers: «με τον *Φάουστ I* και *II*: πάσχιζε να ερμηνεύσει τις εμπειρίες και τις ιδέες που βρίσκονται πέρα από τον υπαρκτό κόσμο της γνώσης», *ό.π.*, σ. 91.

³³ Στο ίδιο, σσ. 58-59.

³⁴ Στο ίδιο, σσ. 93-94.

³⁵ *IEA B*, σ. 119

³⁶ πχ. το *Άνθρωπος της άμμου*-1816, Martin Travers, *ό.π.*, σσ. 91-93.

Τον όρο «γοτθικό» εισήγαγε για πρώτη φορά ο Οράτιος Ουώλπολ το 1765 με το έργο του *Το κάστρο του Οτράντο*, με υπότιτλο «Μια γοτθική ιστορία»³⁷, που τον καθιστά από τους θεωρητικούς «πατέρα» του γοτθικού είδους. Από αυτήν την έκδοση κι έπειτα, αξίζει να αναφερθούν τα γοτθικά κείμενα *Τα μυστήρια του Ουντόλφο* (1794) της Ανν Ράντκλιφ, *Ο καλόγερος* (1796) του Μάθιου Λιούις και ο *Μέλμοθ ο Περιπλανώμενος* (1820) του Τσαρλς Ρ. Ματιούριν³⁸. Αφηγήσεις γεμάτες μυστήριο και υπερφυσικά στοιχεία προκαλούσαν το αίσθημα του φόβου. Σύμφωνα με τον Πανώριο στη μελέτη του για τη γοτθική λογοτεχνία «υπότιτλός της είναι το «μαύρο μυθιστόρημα», αναφορά υποσυνείδητη, ίσως στην εποχή». Ήρωες εξωπραγματικών διαστάσεων, που θα μπορούσαν να είναι «άγγελου» ή «δαίμονες, αγαθά ή διαβολικά πνεύματα, πλάσματα δημιουργημένα [...] απ' τη φαντασία του συγγραφέα»³⁹, κινούνταν σε σκοτεινά, εφιαλτικά περιβάλλοντα, όπως δάση βυθισμένα στην ομίχλη, κάστρα στην άκρη του γκρεμού, αφιλόξενα μοναστήρια, νεκροταφεία, μυστηριώδης κρύπτες, μουχλιασμένα υπόγεια, φρικαλέα σκηνικά που προσομοίαζαν της Κόλασης και οδηγούσαν τον αναγνώστη έξω από τα όρια, σε κόσμους ονειρικούς και φανταστικούς. Και όπως καταλήγει ο μελετητής, πρόκειται στην ουσία για «φυσικές επιβιώσεις της αρχαίας ανατολικής και δυτικής μυθολογίας ντυμένες όπως επιβάλλει χωροχρονικά ο μύθος». Οι ρομαντικοί συγγραφείς της Αγγλίας επηρεάστηκαν κυρίως από αυτό το είδος γραφής, όπως ο Σέλλεϋ, ο Μπάυρον, ο Κητς, ο Μπλέικ⁴⁰, ο Τζον Γουίλιαμ Πολιντόρι με το *Ο βρικόλακας* (1819)⁴¹, ακόμα ο αμερικανός Ουάσιγκτον Ίρβινγκ ο οποίος κυκλοφορεί το 1820 το *Ο μύθος της κοιμισμένης κοιλάδας* στο οποίο διηγείται τον μύθο του ακέφαλου καβαλάρη.

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στη Μαίρη Σέλλεϋ για το μυθιστόρημα *Φρανκενστάιν* (1818). Η Σέλλεϋ αξιοποίησε μοναδικά τις γοτθικές παραδόσεις παραδίδοντας στην ιστορία της λογοτεχνίας ένα πρωτοπόρο έργο, το οποίο ερχόταν σε σύγκρουση με το λογοτεχνικό ρομαντικό κατεστημένο, αλλά και με τα νέα επιστημονικά δεδομένα. Όπως η ίδια γράφει στην εισαγωγή, θέλησε να ασκήσει κριτική στον προερχόμενο του

³⁷ Μάκης Πανώριος, «Γοτθικό μυθιστόρημα: Horace Walpole, ο εισηγητής του», τόμος *Οράτιος Ουώλπολ, Το κάστρο του Οτράντο*, μτφ. Μάκης Πανώριος, Αίολος, Αθήνα 1985, στην «Πύλη για την ελληνική γλώσσα», <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/anthologies/library/ndx03.html>, ημερομηνία ανάκτησης 29/10/2023.

³⁸ Μάκης Πανώριος, «Μέλμοθ ο περιπλανώμενος», *ό.π.*

³⁹ Μάκης Πανώριος, «Γοτθικό μυθιστόρημα: Horace Walpole, ο εισηγητής του», *ό.π.*

⁴⁰ Martin Travers, *ό.π.*, σ. 95.

⁴¹ Διεκδικούσε τα πνευματικά δικαιώματα του έργου από τον Μπάυρον.

Ρομαντισμό, με την ύπαρξη ενός γοθτικού «τέρατος» δημιουργημένο από ανθρώπινα μέλη νεκρών, που όμως τελικά δεν είναι σατανικό, αλλά ανθρώπινο και συγκινεί τον αναγνώστη⁴². Ο Πανώριος αναφέρει πως το έργο της Σέλλεϋ «είναι και το κλειδί που άνοιξε την πόρτα στον ψυχολογικό και κοινωνικό χώρο. Ο πύργος και ο πυργοδεσπότης υπάρχουν, αλλά το κάστρο της Μαίρης Σέλεϊ δεν κατοικείται πια από φαντάσματα, πνεύματα ή οτιδήποτε άλλο υπερφυσικό είχε συνηθίσει να συναντάει κανείς στα μυθιστορήματα του είδους κι ο πυργοδεσπότης δε σηκώνεται από τον τάφο του για να ρουφήξει το αίμα των παρθένων. Ο τρόμος εκπορεύεται εδώ από τον ίδιο τον άνθρωπο»⁴³. Η Σέλλεϋ άσκησε κριτική όμως και στον ορθολογισμό της επιστήμης⁴⁴ που εξαπλωνόταν στις αρχές του 19^{ου} αιώνα στην λογοτεχνία, μετά τις πρόσφατες επιστημονικές ανακαλύψεις –πρόκειται για τον ηλεκτρισμό⁴⁵. Ήταν η εποχή που το φανταστικό είχε κάνει εντονότερα την εμφάνισή του, μπλέκοντας το υπερφυσικό με την ζωή των ανθρώπων, ανακατεύοντας το μυθικό με την πραγματικότητα, προετοιμάζοντας το έδαφος για τη Φανταστική λογοτεχνία.

1.2.2. Το κίνημα του Ρεαλισμού και η εισαγωγή του φανταστικού σε αυτό

Ενώ ο Ρομαντισμός συνδέθηκε από τη φύση του με τις φιλοσοφικές αναζητήσεις για το νόημα της ζωής και της ύπαρξης, ο Ρεαλισμός άπτονταν μιας περισσότερο υλιστικής προσέγγισης του κόσμου σε συνδυασμό με τον επιστημολογικό τρόπο θεώρησης⁴⁶. Ήταν το ρεύμα που οι αρχές του στηρίχθηκαν σε οτιδήποτε μπορούσε να αιτιολογήσει τις πράξεις του ανθρώπου με βάση τα νέα δεδομένα των επιστημόνων της κοινωνιολογίας, της ψυχολογίας και της τεχνοκρατίας. Η νέα εποχή του 19^{ου} αιώνα απομακρυνόταν από το μεταφυσικό και αποκτούσε επιστημολογικό χαρακτήρα. Ήταν η αντίδραση των τεχνών στις νέες κοινωνικές, πολιτικές, επιστημονικές εξελίξεις, που συνδέονταν άμεσα με την εκβιομηχάνιση, την εδραίωση της αστικής τάξης, τις νέες βιολογικές θεωρίες του Δαρβίνου και τον στοχασμό του κοινωνιολόγου Ωγκύστ Κοντ⁴⁷.

⁴² Martin Travers, *ό.π.*, σσ. 96-97.

⁴³ Μάκης Πανώριος, «Γοθτικό μυθιστόρημα: Horace Walpole, ο εισηγητής του», *ό.π.*

⁴⁴ Martin Travers, *ό.π.*, σσ. 96-97.

⁴⁵ Άνοιξε έτσι την εποχή για ένα διαφορετικό είδος του φανταστικού, την επιστημονική φαντασία, η διερεύνηση του οποίου δεν αποτελεί μέρος της παρούσας μελέτης.

⁴⁶ Martin Travers, *ό.π.*, σσ. 128 & 131.

⁴⁷ *IEA B*, σσ. 154 & 156-157.

Στο γαλλικό περιοδικό *Μερκϋρ ντε Φραντς* δηλώνεται ότι ρεαλιστική λογοτεχνία σημαίνει «λογοτεχνία του αληθινού»⁴⁸, μια λογοτεχνία που προήγαγε τον ορισμό της αληθοφάνειας στη γραφή, για την ακρίβεια την όσο το δυνατόν πιστή περιγραφή της πραγματικότητας. Είναι δύσκολο πραγματικά για τον κοινό αναγνώστη να μη σκεφτεί ότι μυθοπλασία και πραγματικότητα έρχονται σε διάσταση, εφόσον η ίδια η τέχνη της λογοτεχνίας στηρίζεται στο στοιχείο της μυθοπλασίας. Όμως στην περίπτωση του ρεαλιστή συγγραφέα, η αληθοφάνεια είναι το ζητούμενο⁴⁹, προκειμένου να πραγματευτεί με «κοινωνική συνείδηση» τα ζητήματα της ανέχειας και της εξαθλίωσης των «αποδιωγμένων και εξαθλιωμένων, των απόκληρων και των κατατρεγμένων» της νέας εποχής⁵⁰. Έτσι, το θεωρητικό δόγμα για αληθοφάνεια στηριζόταν στη «φωτογραφική αναπαράσταση», στις μεθόδους της «αντανάκλασης» και «αναπαραγωγής» της πραγματικότητας, σε «επιστάμενη παρατήρηση και προσεκτική αναπαραγωγή της ελάχιστης λεπτομέρειας και του τοπικού χρώματος»⁵¹. Συγγραφείς όπως οι Μπαλζάκ, Εντμόν και Ζυλ ντε Γκονκούρ, Εμίλ Ζολά, Φλωμπέρ, Μωπασσάν στη Γαλλία, οι Ντοστογιέφσκι, Τολστόι, Τουργκένιεφ, Γκόγκολ στη Ρωσία, και ο Ντίκενς και η Τζωρτζ Έλιοτ στην Αγγλία, πρόσκεινται στον Ρεαλισμό⁵². Κάποιοι από αυτούς, όπως ο Ζολά, ασπάζονται και μια νέα επιτακτική τάση του, τον Νατουραλισμό, που ουσιαστικά ταυτίζει την τέχνη με την επιστήμη και μια «κλινική μέθοδο» γραφής, κάτω από το βάρος των επιστημονικών θέσεων για την επικράτηση του ισχυρού στη φύση⁵³, και των ανθρωπιστικών θεωριών για τις αιτίες της συμπεριφοράς⁵⁴. Επιχειρούν λοιπόν να αποτυπώσουν καταστάσεις και πράξεις με ένα αντικειμενικό, ουδέτερο ύφος γραφής. Χαρακτηριστικά των ρεαλιστικών κειμένων είναι ο ευδιάκριτος τόπος και χρόνος των γεγονότων, η γραμμική χρονική αφήγησή τους, στις

⁴⁸ *IEA B*, σ. 153.

⁴⁹ Ο Ρολάν Μπαρτ έδωσε ως απάντηση στον προβληματισμό αυτό τη σημασία της «εντύπωσης του πραγματικού» (*l'effet de reel*) στη δημιουργία μιας «ψευδαισθήσης της αληθοφάνειας», βλ. *IEA B*, σ. 155.

⁵⁰ Martin Travers, *ό.π.*, σσ.119-120.

⁵¹ Ο Μπαλζάκ στο *Ο Μπαρμπα-Γκοριό*, επιβεβαίωσε από την αρχή ότι «όλα είναι αλήθεια», Martin Travers, *ό.π.*, σσ. 123-124. Αξίζει να αναφέρουμε και τον Γκυ ντε Μωπασσάν, που έλεγε για τη «φωτογραφική αναπαράσταση» στον πρόλογο του *Πιερ και Ζαν* το 1888: «Μιμούμαι το αληθινό σημαίνει επομένως μεταδίδω μία πλήρη ψευδαισθήση του αληθινού» *IEA B*, σ. 154.

⁵² Martin Travers, *ό.π.*, σ. 126.

⁵³ Για τον Δαρβίνο στις μελέτες του *Η καταγωγή των ειδών* (1859) και *Η καταγωγή του ανθρώπου* (1871), βλ. *IEA B*, σ. 177.

⁵⁴ Ο Ιππολύτ Ταιν υποστήριξε ότι η ανθρώπινη συμπεριφορά, κι επομένως οι πράξεις των προσώπων σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, ερμηνεύονται από τις έμφυτες ορμές τους, από την επίδραση του περιβάλλοντος που μεγάλωσαν και ζουν, και από την πίεση της στιγμής που συμβαίνει η πράξη, (*la race, le milieu, le moment*) βλ. Martin Travers, *ό.π.*, σ. 131.

περισσότερες περιπτώσεις η τριτοπρόσωπη «αντικειμενική» αφήγηση που άφηνε έξω τον υποκειμενισμό και την εσωτερικότητα και οι πράξεις και σχέσεις των προσώπων των έργων που διέπονται από σχέσεις αιτιότητας⁵⁵. Το αστικό περιβάλλον –και όχι η φύση και η θεώρηση του ανυπερέβλητου– είναι το σκηνικό για τις ιστορίες επιβίωσης, ανέχειας, και κατ' επέκταση των σχέσεων αποξένωσης⁵⁶, ίσως ακόμα και αποκτήνωσης⁵⁷.

Εφόσον ο Ρεαλισμός απομάκρυνε από τη γραφή τους όρους όπως «φαντασία», «όνειρο», «υποκειμενισμός» στη θέαση των πραγμάτων, πώς ακριβώς το φανταστικό έκανε την εμφάνισή του σε αυτόν; Λέξη-κλειδί για την εισχώρηση του φανταστικού στον Ρεαλισμό είναι η αληθοφάνεια, η μίμηση της πραγματικότητας. Οι πρωτοπόροι του φανταστικού συγγραφείς χρησιμοποίησαν τη φαντασία για να πλάσουν μια πραγματικότητα που φαίνεται αληθινή, αν και δεν είναι, και δημιούργησαν την ψευδαίσθηση μιας αλήθειας πιστευτής στο αναγνωστικό κοινό.

Πράγματι υπήρξαν συγγραφείς που απαξίωσαν τη ρεαλιστική αυστηρότητα που έφτανε στο νατουραλιστικό αποκορύφωμα. Ο ίδιος ο Φλωμπέρ, που αν και με την *Μαντάμ Μποβαρύ* (το 1857) θεωρήθηκε «αρχηγός» του νέου κινήματος στη γραφή, έδειχνε τελικά να μην συμμερίζεται τις τόσο υλιστικές τάσεις του Νατουραλισμού⁵⁸. Στα κείμενά του επιδιώκει να μην ωραιοποιήσει την αλήθεια, όμως παρουσιάζει την αίσθηση της πραγματικότητας όπως την αντιλαμβάνεται χωριστά κάθε ήρώας του, και οι καταστάσεις είναι συχνά διαφορετικές, εφόσον περιγράφονται από διαφορετικές οπτικές. Ο ρεαλισμός του είναι υποκειμενικός, αποδίδει την πραγματικότητα ως έχει, αλλά μέσα από τη φροντισμένη ρητορική του φτάνει στο όριο του μυθοπλαστικού. «Ο Φλωμπέρ επιθυμεί να περιγράψει την πραγματικότητα ως έχει, χωρίς ωραιοποιήσεις, παλεύοντας με τη λυρική και ονειροπόλο ιδιοσυγκρασία του»,⁵⁹ και γι' αυτό θεωρείται πρόδρομος της «τέχνης για την τέχνη». Ο Μπωντλαίρ επίσης σημείωνε για τον Ρεαλισμό ότι είναι μια «εξευτελιστική προσβολή»⁶⁰ για τους συγγραφείς. Οι προραφαηλίτες ακόμα στην Αγγλία,

⁵⁵ *IEA B*, σσ. 156-157.

⁵⁶ Για το «βίωμα της πόλης» κάνει λόγο ο Martin Travers, *ό.π.*, σ. 137.

⁵⁷ Όπως έλεγε ο Μπωντλαίρ, «ο άνθρωπος πλησιάζει τη μεταμόρφωσή του σε κτήνος», Martin Travers, *ό.π.*, σ. 144.

⁵⁸ Martin Travers, *ό.π.*, σ. 129.

⁵⁹ Για τα λιγοστά φανταστικά στοιχεία του Φλωμπέρ βλ. Τριανταφυλλιά Ν. Κασσέτα, *Ο γαλλικός ρεαλισμός και νατουραλισμός στην ελληνική πεζογραφία στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα: αφηγηματικές τεχνικές*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, Αθήνα 2010, σ. 35.

⁶⁰ Στην κριτική του για την *Μαντάμ Μποβαρύ*, Martin Travers, *ό.π.*, σ. 130.

με την έντονη νοσταλγία του Μεσαίωνα στο έργο τους, και οι παρνασσιστές στη Γαλλία⁶¹, με τον λυρισμό μιας «τέχνης για την τέχνη», εισάγουν τη φαντασία ως την ομορφιά που ενυπάρχει μέσα στην αθλιότητα. Ο Ουισμάνς και ο Μωπασσάν⁶² τέλος στράφηκαν σε μια πιο ποιητική γραφή, όπου το μυστήριο και οι φανταστικές αναζητήσεις των ηρώων τους εισέβαλαν ξαφνικά στην καθημερινότητά τους, εγκαινιάζοντας μια νέα εποχή για το φανταστικό.

1.3 Φανταστική λογοτεχνία: ένας ορισμός

Από την μέχρι τώρα μελέτη είδαμε ότι το φανταστικό ήταν εκείνο το στοιχείο που εισήγαγε το υπερφυσικό, είτε στον ορθολογισμό που αντιμαχόταν ο Ρομαντισμός, είτε στην αυστηρή θέαση του Ρεαλισμού. Με αυτόν τον τρόπο, η εμφάνιση του φανταστικού διατάρασσε τη λογοτεχνική συνοχή του κόσμου τους κι έφερε την αμφισβήτηση στα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, γεννώντας μία σύγκρουση «ανάμεσα σε φυσικό και υπερφυσικό, στη διάρκεια της οποίας πότε αμφισβητείται το ένα για να ενδυναμωθεί το άλλο και πότε συμβαίνει το αντίστροφο»⁶³.

Για να ολοκληρωθεί η θεωρητική βάση πάνω στην οποία στηρίζεται η παρούσα εργασία, απαραίτητο είναι να γνωρίσουμε τη μελέτη του Τσβετάν Τοντόροφ για το φανταστικό, η οποία υπήρξε σημαντική για τον ορισμό και διάκριση των κατηγοριών του. Μέσα από τις σελίδες του *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*⁶⁴, ο Τοντόροφ ανέλυσε τα δομικά στοιχεία εκείνα που προσδιόρισαν το φανταστικό σε συνάρτηση του τι θεωρείται πραγματικό και τι φανταστικό και οδήγησαν στην κατανόηση της λειτουργίας του στην ιστορία της λογοτεχνίας.

Σύμφωνα λοιπόν με τη μελέτη, το φανταστικό οριοθετείται μέσα σε τρεις συνιστώσες. Η πρώτη συνιστώσα είναι η ύπαρξη ενός παράξενου γεγονότος και ο *δισταγμός*⁶⁵ που

⁶¹ «Ο Τεοφίλ Γκωτιέ με τη *Δεσποινίδα ντε Μωπέν* (1835), ο Σαρλ Μπωντλαίρ με *Τα άνθη του κακού* (1857), ο Στεφάν Μαλλαρμέ με το *Απομειήμερο ενός Φαύνου* (1876)», Martin Travers, *ό.π.*, σσ. 121-122.

⁶² *ΙΕΑ Β*, σ. 178.

⁶³ Δημήτρης Παναγιωτάτος, *ό.π.*

⁶⁴ Τσβετάν Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, Μτφ Αριστέα Παρίση, Αθήνα, εκδ. Οδυσσέας, 1991, σσ. 32-33, 40-42, 53-55, 56-57, 58, 59-62, 66, 68-69, 73-74, 78-82, 90-92, 202-213, αποσπάσματα από: <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/kleist/08.html>, ημερομηνία ανάκτησης 19/11/2023.

⁶⁵ Στο ίδιο.

δημιουργείται στον αναγνώστη, όταν διαβάσει για αυτό, ένα γεγονός το οποίο δεν μπορεί να εξηγηθεί με τη λογική που διέπουν οι φυσικοί νόμοι του κόσμου μας. Ο Τοντόροφ μιλά για το φανταστικό στοιχείο μέσα στον οικείο κόσμο του αναγνώστη, όπου δεν υπάρχουν «διάβολοι, συλφίδες είτε βαμπίρ»⁶⁶. Επομένως ο αναγνώστης διαβάζοντας διστάζει για το αν το γεγονός είναι φαντασία ή πραγματικότητα και επιχειρεί να εκλογικεύσει το αδύνατο. Αυτή η εκλογίκευση του αδύνατου οδηγεί αναγκαστικά σε δύο ερμηνείες: είτε πρόκειται «για παραπλάνηση των αισθήσεων», μια ψευδαίσθηση, ένα όνειρο, κάτι που εξηγείται τελοσπάντων, οπότε ο οικείος κόσμος δεν διαταράσσεται· είτε αποδεικνύεται τελικά ότι το αδύνατο «συνέβη στ' αλήθεια», οπότε ο αναγνώστης πρέπει να αποδεχτεί ότι πρόκειται για έναν ανοίκειο κόσμο που έχει διαφορετικούς άγνωστους νόμους. Γίνεται κατανοητό ότι το φανταστικό προσδιορίζεται σε σχέση με αυτούς τους δύο όρους, τη «φαντασία» και την «αλήθεια». Ο χρόνος που διαρκεί αυτή η σύγκυση για το τι συμβαίνει, αυτή η αναποφασιστικότητα, είναι για τον Τοντόροφ ο πρώτος όρος για το φανταστικό.

Δεύτερη συνιστώσα είναι αυτός ο δισταγμός να αναπαρίσταται μέσα στο κείμενο, στο πρόσωπο κάποιου από τους χαρακτήρες του ή τον ίδιο τον αφηγητή. Με τον τρόπο αυτό ο αναγνώστης ταυτίζεται με το πρόσωπο, συμμερίζεται την αγωνία του για το τι είναι αληθινό και τι όχι, γεγονός που συντελεί ακόμη περισσότερο στην αμφιβολία και εντείνει το φανταστικό. Όπως υποστηρίζει ο Τοντόροφ, αποτελεί «προαιρετικό όρο», γιατί υπάρχουν λίγα έργα που ενώ εμπεριέχουν δισταγμό, αυτός δεν αναπαρίσταται⁶⁷. Το γεγονός αυτό δεν είναι ικανό να βγάλει από την κατηγορία του φανταστικού ένα έργο.

Τρίτη συνιστώσα του φανταστικού είναι ο «τρόπος ανάγνωσης» του να μην είναι ούτε «αλληγορικός» ούτε «ποιητικός». Στην αλληγορία⁶⁸ μπορεί να υπάρχει βέβαια το υπερφυσικό στοιχείο, όμως ο αναγνώστης δεν αμφιβάλει για αυτή, εφόσον γνωρίζει τη μεταφορική έννοια της και ότι πρέπει να παραβλέψει την κυριολεκτική σημασία της⁶⁹. Στην ποίηση το φανταστικό απλά δεν υπάρχει, οτιδήποτε θα μπορούσε να θεωρηθεί

⁶⁶ Στο ίδιο.

⁶⁷ Όπως αναφέρει για παράδειγμα ο Τοντόροφ, στη *Βέρα* του Villiers de l'Isle-Adam, ο αναγνώστης μπορεί να προβληματίζεται για την ανάσταση της γυναίκας του κόμη, αλλά κανένα από τα πρόσωπα μέσα στο έργο δεν δείχνει να αναρωτιέται για το υπερφυσικό, στο ίδιο.

⁶⁸ Ο Τοντόροφ συνοψίζει έναν ορισμό: «Πρώτον, η αλληγορία υπονοεί την ύπαρξη δύο τουλάχιστον σημασιών για τις ίδιες λέξεις [...] Δεύτερον, η διπλή αυτή σημασία δηλώνεται μέσα στο έργο με τρόπο ρητό: δεν προκύπτει από την (αυθαίρετη ή μη) ερμηνεία ενός οποιουδήποτε αναγνώστη», στο ίδιο.

⁶⁹ Σύμφωνα με τη μελέτη του Τοντόροφ, αλληγορικοί είναι οι μύθοι των ζώων, στο ίδιο.

υπερφυσικό, εκλαμβάνεται ως ποιητικό με συμβολική σημασία αποδεκτή από τον αναγνώστη. Η επιλογή ενός αλληγορικού ή ποιητικού τρόπου γραφής ενός έργου που θέλει να ορίζεται φανταστικό, οδηγεί σε «κίνδυνο στο επίπεδο της ερμηνείας» του.

Ο Τοντόροφ οριοθετεί ακόμα περισσότερο το φανταστικό, τοποθετώντας το ανάμεσα σε δύο άλλα γένη, το παράξενο (ή ανοίκειο) και το θαυμαστό. Πρόκειται για τις δύο ερμηνείες που αναφέρθηκαν πρωτύτερα, ανάμεσα στις οποίες επιλέγει ο αναγνώστης με το τέλος του διχασμού, για να εξηγήσει το αδύνατο με τα μέτρα της λογικής. Εφόσον επιλέξει την μία ή την άλλη λύση του μυστηρίου, το φανταστικό δεν υφίσταται πλέον. Στο παράξενο γένος ανήκει ένα έργο όταν το υπερφυσικό τελικά ερμηνεύεται λογικά, με νόμους δηλαδή που ισχύουν στον οικείο κόσμο του αναγνώστη (στον κόσμο μας). Στο θαυμαστό γένος ανήκει ένα έργο όταν το υπερφυσικό πράγματι συμβαίνει και δεν μπορεί να εξηγηθεί με τους νόμους του δικού μας κόσμου, επομένως ο αναγνώστης αποδέχεται έναν νέο, θαυμαστό, κόσμο με τους δικούς του θαυμαστούς νόμους⁷⁰. Έξοχο παράδειγμα λογοτεχνικού είδους που τοποθετείται άλλοτε στο παράξενο και άλλοτε στο θαυμαστό γένος είναι το γοτθικό. Στις γοτθικές αφηγήσεις υπάρχει η «τάση του υπερφυσικού που εξηγείται»⁷¹ και η «τάση του υπερφυσικού που γίνεται αποδεκτό»⁷².

Σύμφωνα με τον μελετητή, το «αμιγές φανταστικό» περιορίζεται σε έργα που η συνιστώσα του δισταγμού συνεχίζει να υπάρχει και μετά το πέρας της ανάγνωσης, σαν μία λύση που δεν πρόκειται να δοθεί. Ο Τοντόροφ ουσιαστικά θεωρεί ότι το φανταστικό δεν μπορεί να υπάρξει ως «αυτόνομο γένος», είναι, όπως γράφει, «ένα είδος πάντοτε φευγαλέο» και επικαλύπτεται από τα δύο γένη, το παράξενο και το θαυμαστό. Κάνει λόγο για την παρελθοντική ουσία του παράξενου, όπου η ερμηνεία του υπερφυσικού συμβιβάζεται σε προγενέστερη εμπειρία και δεν αλλάζει τον ήδη γνωστό κόσμο. Επίσης μιλά για τον μελλοντικό χαρακτήρα του θαυμαστού, όπου η ερμηνεία του ανεξήγητου στηρίζεται σε άγνωστους για μας κόσμους. Και εκεί ανάμεσα στα όρια των γενών που γειτνιάζουν, ανακαλύπτει την ύπαρξη υπογενών, του «φανταστικού-παράξενου» και του «φανταστικού-θαυμαστού». Σε αυτά τα υπογένη, ο δισταγμός και η αμφιβολία κρατούν

⁷⁰ Στο θαυμαστό γένος ο μελετητής εντάσσει τα μαγικά παραμύθια, όπως αυτά του Χόφμαν, εφόσον σε αυτά τα υπερφυσικά φαινόμενα δεν προκαλούν καμία αμφιβολία, *στο ίδιο*.

⁷¹ Ο Τοντόροφ εντάσσει σε αυτή την κατηγορία τα μυθιστορήματα των Clara Reeves & Ann Radcliffe.

⁷² Στο θαυμαστό εντάσσει τα έργα των Horace Walpole, M.G. Lewis και Mathurin.

για πολύ, όμως στο τελείωμα επιλέγεται είτε η λύση του παράξενου είτε η λύση του θαυμαστού.

Το «φανταστικό-παράξενο» διατηρεί το ανεξήγητο για τόση διάρκεια μέσα στην πλοκή, σε βαθμό που ο ήρωας του (και ο πάντα ταυτιζόμενος μαζί του αναγνώστης) πιστεύουν για πολύ στην «επέμβαση του υπερφυσικού», πριν εκπλαγούν από μια απρόσμενη εξήγησή του. Το απρόσμενο της ερμηνείας μπορεί να είναι κάτι που τελικά δεν συνέβη και ήταν προϊόν διαταραγμένης φαντασίας του προσώπου του έργου, όπως ονείρου, επήρειας ουσιών ή ακόμα και «τρέλας». Μπορεί όμως να είναι και κάτι που πράγματι συνέβη, αλλά εξαιτίας διαφόρων συμπτώσεων, όπως η τυχαιότητα, η ψευδαίσθηση, «αυταπάτη των αισθήσεων», η σκόπιμη απάτη εις βάρος του προσώπου του έργου, δεν ερμηνεύτηκε λογικά από νωρίς. Σε κάθε περίπτωση όμως, υπάρχει εκεί στο τέλος μια εξήγηση, που ανατρέπει το φανταστικό, το αφήνει να αιωρείται ως μια παράξενη ιστορία.

Στο «φανταστικό-θαυμαστό» το ανεξήγητο διχάζει για πολύ και όντως δεν ερμηνεύεται με τους κανόνες του λογικού κόσμου, επομένως η λύση επέρχεται με «αποδοχή του υπερφυσικού», σε έναν άλλο φανταστικό κόσμο, όπου το υπερφυσικό είναι ο κανόνας. Όπως υποστηρίζει ο Τοντόροφ το υπογένοσ του «φανταστικού-θαυμαστού» πλησιάζει πολύ το «αμιγές φανταστικό» και η διάκρισή τους έγκειται κυρίως στη λεπτομέρεια της ύπαρξης ενός υπερφυσικού που δεν εκλογικεύεται, γίνεται όμως αποδεκτό (στο υπογένοσ), και στην ύπαρξη ενός υπερφυσικού που διατηρεί την αμφιβολία μέχρι τέλους (στο αμιγές).

Ο Τοντόροφ δέχτηκε έντονη κριτική για τη διάκριση των γενών που άπτονται του φανταστικού και κατά συνέπεια περιορίζουν κατά πολύ τα έργα που θα μπορούσαν να θεωρηθούν φανταστικά. Παρ' όλα αυτά η μελέτη του υπήρξε αναλυτική και έθεσε τις βάσεις στην κατανόηση των μορφών του φανταστικού και στην ενίσχυση του ορισμού της Φανταστικής λογοτεχνίας.

Από την άλλη, ο συγγραφέας της κλασικής πλέον μελέτης *Supernatural Horror in Literature* (Υπερφυσικός τρόμος στη λογοτεχνία),⁷³ Λόβκραφτ (Howard Phillips Lovecraft) χρησιμοποιεί τους όρους «κοσμικό φόβο» και «φυσικό φόβο», για να κάνει τον

⁷³ Χάουαρντ Φίλιπς Λάβκραφτ, *Υπερφυσικός τρόμος στη λογοτεχνία*, μτφρ. Μάκης Πανώριος, Αιόλος, Αθήνα 2008.

διαχωρισμό αντίστοιχα μεταξύ της φανταστικής λογοτεχνίας και της λογοτεχνίας τρόμου. Ο Λόβκραφτ, συγγραφέας και ο ίδιος διηγημάτων τρόμου, προσπαθεί να ορίσει τη φανταστική αφήγηση με τον εξής τρόπο:

Μια αληθινή φανταστική ιστορία διαθέτει περισσότερη απήχηση από ιστορίες μυστικών δολοφονιών, περιπλανώμενων σκελετών, κηλίδων αίματος ή ομιχλωδών εμφανίσεων που κροταλίζουν τις αλυσίδες τους, όπως το θέλει η παράδοση. Μια ορισμένη καταπιεστική ατμόσφαιρα, ένας ανεξήγητος φόβος των ανεξήγητων δυνάμεων του αγνώστου, αναπόφευκτα αναμειγνύονται και εκτίθενται με σοβαρότητα, με βάθος που δίνει σε κάθε πρόταση της ιστορίας μια πολύ ιδιαίτερη απήχηση που οδηγεί στις πιο τρομερές εγκεφαλικές συλλήψεις, ανακατεύοντας το διαβολικό και το παράξενο σύμφωνα με τους ταυτόχρονα ασυνείδητους και λεπτομερείς νόμους που σπρώχνουν πολύ πίσω τα όρια/τα σύνορα που θέτει η φύση. Εμπόδια που εξακολουθούν να είναι η μόνη μας προστασία ενάντια στις επιθέσεις του χάους και τους δαίμονες των άπειρων χώρων που μας περιβάλλουν.»⁷⁴

1.4 Βασικά χαρακτηριστικά διηγήματος που υποστηρίζουν το φανταστικό

Εφόσον παρουσιάστηκαν οι βασικές θέσεις που καθορίζουν τη Φανταστική λογοτεχνία, στη συνέχεια η μελέτη εστιάζεται στην αποτύπωση του φανταστικού στο «σύντομο

⁷⁴ H. P. Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature*, μτφρ. στα γαλλικά Bernard Da Costa, Christian Bourgois, Παρίσι 1969, σ. 15 (δική μας μετάφραση): «Un authentique récit fantastique possède plus de résonance que des histoires de meurtres secrets, de squelettes errants, de taches de sang ou d'apparitions brumeuses faisant cliqueter leurs chaînes, comme le veut la tradition. Une certaine atmosphère oppressive, une inexplicable peur de l'inexplicable des forces de l'inconnu, s'y trouvent obligatoirement mêlées et exposées avec un sérieux, une profondeur qui donnent à chaque phrase du récit une résonance toute particulière conduisant aux plus terribles conceptions cérébrales, brassant le diabolique et l'étrange selon les lois à la fois inconscientes et minutieuses qui reculent très loin les barrières fixées par la nature. Barrières qui sont encore notre seule sauvegarde contre les assauts du chaos et les démons des espaces infinis qui nous entourent.

πεζογράφημα»⁷⁵, φόρμα με την οποία κατεξοχήν καταπιάστηκαν οι προς μελέτη συγγραφείς. Τα φανταστικά διηγήματα άλλωστε των Πόε, Μωπασσάν, Γκόγκολ και Τζέιμς –πάνω στα οποία θα γίνει συγκριτική μελέτη στα επόμενα κεφάλαια– μοιράζονται βασικά δομικά χαρακτηριστικά και αφηγηματικές τεχνικές, οι οποίες υποστήριζαν το φανταστικό με έναν μοναδικό τρόπο στην έκρηξη της διηγηματογραφίας τον 19^ο αιώνα.

Μελετώντας τους λόγους που το διήγημα αγαπήθηκε ως είδος τόσο από λογοτέχνες όσο και από αναγνωστικό κοινό, καταγράφουμε τα βασικά χαρακτηριστικά του, τα οποία είναι ικανά να μας οδηγήσουν σε συμπεράσματα για την ανάπτυξη του φανταστικού μέσα σε αυτό. Ως προς το περιεχόμενό του λοιπόν, η Βλαβιανού, στο δοκίμιο «Το διήγημα στην καμπή του 19^ο αιώνα», υποστηρίζει ότι το διήγημα «αφηγείται ένα μη σύνηθες γεγονός που παρουσιάζεται, όμως, ως αληθινό»⁷⁶. Συνεχίζει, χρησιμοποιώντας τα όσα γράφει στο σχετικό λήμμα του *Dictionnaire du Littéraire* ο Robert Dion, πως πρόκειται για «αφήγημα σύντομο και φανταστικό, που αναφέρεται σε ένα αξιομνημόνευτο γεγονός». Με την ιδιότητά του αυτή, να παίρνει ένα «μοναδικό» γεγονός και να το μετουσιώνει σε αληθοφανή ιστορία, υπήρξε το κατάλληλο είδος για να εισχωρήσει σε αυτό το φανταστικό, ως μη σύνηθες και υπερφυσικό φαινόμενο, που όμως ισορροπεί ανάμεσα σε αλήθεια και φαντασία. Αν εξετάσουμε άλλωστε την εργογραφία κορυφαίων συγγραφέων της περιόδου, όπως ο Στενάλ, ο Μωπασσάν στη Γαλλία, ο Χόφμαν στη Γερμανία, ο Τουργκένιεφ και Γκόγκολ στη Ρωσία, ο Πόε, ο Μέλβιλ και ο Τζέιμς στον αγγλοσαξονικό χώρο, οι οποίοι εξέλιξαν και «προσέδωσαν μορφική αρτιότητα»⁷⁷ στο διήγημα, θα διαπιστώσουμε ότι πολλά διηγήματά τους ανήκουν στο φανταστικό χώρο. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε πώς τα δομικά στοιχεία και οι αφηγηματικές τεχνικές του «κλασικού» διηγήματος ενέπνευσαν και υποστήριζαν με τη σειρά τους τον χαρακτήρα του φανταστικού.

⁷⁵ Όρος που χρησιμοποίησε ο Πόε στη μελέτη του για τα πεζογραφήματα του Nathaniel Hawthorne το 1842, βλ. Ian Reid, *Το διήγημα*, μτφ. Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη, Ερμής (Η Γλώσσα της Κριτικής), Αθήνα 1982, σσ. 78-93, αποσπάσματα από την «Πύλη για την ελληνική γλώσσα»,

<https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/maupassant/02.html>,

ημερομηνία ανάκτησης 3/7/2023.

⁷⁶ Αντιγόνη Βλαβιανού, «Το διήγημα στην καμπή του 19ου αιώνα. Από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις» (απόσπασμα), στο *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας – Ανθολόγιο Κριτικών Κειμένων*, επιμ. Π. Αποστολή, ΕΑΠ, Πάτρα 2008, σ. 186.

⁷⁷ Στο ίδιο.

Όπως αναφέρει η Βλαβιανού, βασικό δομικό γνώρισμα είναι ο «παροξυσμός», είτε αναφερόμαστε σε «αφηγηματολογικό» είτε σε «περιγραφικό παροξυσμό»⁷⁸. Πρόκειται για έναν μηχανισμό «μεγέθυνσης» του γεγονότος έτσι ώστε, μέσα στα περιορισμένα όρια της βραχείας έκτασης του κειμένου, το «μη σύνηθες γεγονός» να γίνεται κυρίαρχο της αφήγησης. Κατ' επέκταση, μέσα στον παροξυσμό της αφήγησης, και ο ήρωας, οι ψυχολογικές καταστάσεις, τα αντικείμενα ακόμα, περιγράφονται με μία υπερβολή. Το φανταστικό όμως από τη φύση του ενέχει την υπερβολή συναισθημάτων και καταστάσεων, λόγω υπέρβασης του πραγματικού. Και όπως η παροξυσμένη κατάσταση «επισκιάζει και επικαλύπτει οτιδήποτε δεν βρίσκεται σε συνάφεια μαζί» της, έτσι και το υπερφυσικό επισκιάζει οτιδήποτε άλλο καθημερινό. Κι αυτή ακριβώς η λειτουργία του παροξυσμού στο «ρεαλιστικό» διήγημα είναι που «επιτείνει την αίσθηση του παράδοξου και το αίσθημα του φόβου», ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του φανταστικού.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό του διηγήματος είναι η «αντιθετική δομή», ή αλλιώς το «οξύμωρο», η τεχνική δηλαδή να παίρνουν τα γεγονότα αιφνιδίως διαφορετική και εντελώς αντίθετη τροπή από την αρχική εντύπωση⁷⁹. Το αφηγηματικό αυτό τέχνασμα απαντάται ειδικά στο φανταστικό διήγημα, επιβεβαιώνοντας το ζητούμενο για επιλογή της λύσης του «παράξενου», κατά Τοντόροφ. Μέχρι τη στιγμή της αιφνίδιας ανατροπής, επιτείνεται ο διχασμός, ο κυρίαρχος όρος του φανταστικού. Το «οξύμωρο» στην περίπτωση του βρίσκεται ανάμεσα στο διχασμό του ήρωα και του αναγνώστη και στο τι τελικά συμβαίνει (όπως αναφέρθηκε στη θεωρία του Τοντόροφ, μπορεί να είναι όνειρο, ψέμα, απάτη, τρέλα, κλπ).

Όσο μεγαλύτερο είναι το «οξύμωρο» και ο «παροξυσμός», τόσο περισσότερο «φορτίζεται» με «αντίρροπη ένταση» η συνθήκη του φανταστικού, μέχρι τη στιγμή εκείνη της ανατροπής, που η Βλαβιανού ορίζει ως «καταληκτική αιχμή». Είναι κατά κάποιον τρόπο η «στιγμή κρίσης» κατά τον Reid, ο δομικός «άξονας της πλοκής»⁸⁰. Η κρίσιμη στιγμή που όλα αποκαλύπτονται στον ήρωα, η δοκιμασία που αντιμετώπιζε λύεται και ο διχασμός του φανταστικού παύει. Όσα νόμιζε ότι βίωνε, φτάνοντας στο απόγειο της έντασης των συναισθημάτων, έρχεται η «καταληκτική αιχμή» και τα αναιρεί,

⁷⁸ Στο ίδιο, σ 190.

⁷⁹ Στο ίδιο, σ 190.

⁸⁰ Ο Ian Reid γράφει ότι στιγμή της κρίσης είναι όταν ο ήρωας «υφίσταται αποφασιστική αλλαγή στη συμπεριφορά ή στις αντιλήψεις του», *ό.π.*

επιτρέποντας ως εξήγηση το «παράξενο» και δίχως αναγκαιότητα «περαιτέρω λογικής αιτιολόγησης»⁸¹.

Στην περίπτωση όμως του φανταστικού που ολοκληρώνεται μεταβαίνοντας στο «θαυμαστό» γένος, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η «καταληκτική αιχμή» μεταστρέφει και πάλι τις καταστάσεις και τα γενόμενα, επειδή ακριβώς οδηγεί τον ήρωα στην αποδοχή της ύπαρξης ενός θαυμαστού κόσμου. Και στις δύο περιπτώσεις, η «καταληκτική αιχμή» εξυπηρετεί την επιλογή είτε του «παράξενου», είτε του «θαυμαστού»: είτε όλα ήταν αποκύημα φαντασίας και εξηγούνται, είτε ο κόσμος που περιγραφόταν τόση ώρα δεν ήταν ο δικός μας, ήταν ένας άλλος. Μετά την κορύφωση και τη μεταστροφή που προκαλεί η κρίσιμη στιγμή, η αφήγηση έχει ολοκληρώσει έναν νοηματικό κύκλο. «Επιστρέφοντας το τέλος στην αρχή»⁸², η αφήγηση είτε επιτρέπει στον ψυχισμό μας την πρότερη κατάσταση ηρεμίας της αρχής του κειμένου, είτε μας αφήνει την ταραγμένη αίσθηση της τελικής έντασης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για αυτή τη δεύτερη περίπτωση τα διηγήματα του Μωπασσάν, για τα οποία ο Σκλόφσκι θεωρεί ότι «δεν διαθέτουν τελική κορύφωση αλλά “απατηλό τέλος” ή “μηδενική κατάληξη”»⁸³ (θα διαπιστώσουμε την αλήθεια των λόγων του στα υπό μελέτη έργα του Μωπασσάν στο τρίτο κεφάλαιο).

Τη σημαντικότητα της κατάληξης της ιστορίας, και ως εκ τούτου της «καταληκτικής αιχμής», είχε αναγνωρίσει άλλωστε και ο Πόε, ο οποίος υποστήριξε ότι «το διήγημα πρέπει να γράφεται από την ανάποδη, δηλαδή από την καταληκτική προς την εναρκτήρια φράση». Δεν υπάρχει αμφιβολία πάντως ότι η έκπληξη του αναγνώστη έπειτα από την αποκάλυψη της στιγμής της κρίσης τον ωθεί σε μια δεύτερη ανάγνωση⁸⁴ του κειμένου. Η συνειδητοποίηση μιας «τραγικής μοίρας» του ήρωα είναι σύνηθες αφηγηματικό φαινόμενο σε ιστορίες του φανταστικού.

Ένα χαρακτηριστικό που οφείλουμε να προσέξουμε σε αυτήν την πορεία κλεισίματος της ιστορίας, είναι αν τελικά έχουμε να κάνουμε με ένα «ταυτώνυμο» ή ένα «ετερώνυμο»

⁸¹ Αντιγόνη Βλαβιανού, *ό.π.*

⁸² Στο ίδιο.

⁸³ Βίκτορ Σκλόφσκι, «Η κατασκευή του διηγήματος και του μυθιστορήματος», το κείμενο αναφέρεται στο *Εισαγωγικό Σημείωμα*, επιμέλειας Γεωργίας Δράκου, στο «Γκυ ντε Μωπασσάν, “Η διαθήκη”», στην «Πύλη για την ελληνική γλώσσα», το οποίο μπορούμε να βρούμε στον σύνδεσμο: <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/maupassant/index.html>, ημερομηνία ανάκτησης 3/7/2023.

⁸⁴ Στο ίδιο, σ 192.

κείμενο⁸⁵. Στο «ταυτώνυμο» η εξήγηση των γεγονότων μετά την «καταληκτική αιχμή» αντικαθιστά την πρώτη ερμηνεία, ενώ στο «ετερώνυμο» η δεύτερη εξήγηση δεν αναιρεί ουσιαστικά την πρότερη ερμηνεία, αλλά «οι δύο ερμηνείες επικαλύπτονται μερικώς». Όπως σημειώνει η Βλαβιανού, «το κλασικό διήγημα ανήκει κατά κανόνα στην πρώτη κατηγορία, ενώ η φανταστική διηγηματογραφία κατατάσσεται στη δεύτερη, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων». Μεταφράζοντας αυτά τα στοιχεία όμως στο φανταστικό, όπως τουλάχιστον το όρισε ο Τοντόροφ κι εφόσον ακολουθούμε τη δική του θεωρητική προσέγγιση σε αυτή την εργασία, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι το «ταυτώνυμο» κείμενο ομοιάζει με το «παράξενο» γένος και με το «φανταστικό-παράξενο», εφόσον όλα ανατρέπονται και δίνεται άλλη εξήγηση από αυτό που φοβόταν ο αναγνώστης. Ομοίως, το «ετερώνυμο» κείμενο είναι το «αμιγές φανταστικό», το «φανταστικό-θαυμαστό» και το «θαυμαστό».

Ο Reid στο δοκίμιό του για το διήγημα⁸⁶ συμπληρώνει ένα σημαντικό στοιχείο για την περαιτέρω ανάπτυξη της μελέτης μας: «Η προσωπική στιγμή της κρίσης δεν είναι διόλου αναγκαία [...] συχνά απευθύνεται μόνο στους αναγνώστες». Επομένως η απουσία καταληκτικής αιχμής είναι δυνατή και οδηγεί στο (σπάνιο κατά Τοντόροφ) αμιγές φανταστικό, όπου ο διχασμός παραμένει μέχρι τέλους και αφήνει τον αναγνώστη με την αμφιβολία. Πρόκειται για τα φανταστικά διηγήματα με «ανοιχτό τέλος». Όπως λέει η Florence Goyet στο δοκίμιό της για τα διηγήματα «η απουσία καταληκτικής αιχμής δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει ένταση/τάση, αλλά απλώς ότι η ένταση/τάση δεν αποφορτίζεται. Μερικές φορές μάλιστα, ο αντίκτυπος/η επίδραση θα είναι ακόμη πιο ισχυρός/η στην περίπτωση που η ένταση δεν υλοποιηθεί σε μια καταληκτική αιχμή»⁸⁷.

Όπως αναφέρθηκε, το διήγημα είναι ένα «σύντομο πεζογράφημα». Η τεχνική της «βραχυλογίας»⁸⁸ και κατά συνέπεια το ζητούμενο μιας «αφηγηματικής οικονομίας», ανταποκρίνονται πλήρως στην ανάπτυξη του φανταστικού, που χάριν συντομίας μεγεθύνει καταστάσεις. Η χρήση «προπαρασκευασμένου αφηγηματικού υλικού» και

⁸⁵ Στο ίδιο.

⁸⁶ Ian Reid, *ό.π.*

⁸⁷ Florence Goyet, *La nouvelle 1870-1925*, Paris, PUF, coll. «écriture», 1993, σελ. 58 (δική μας μετάφραση): «L'absence de pointe ne signifie pas qu'il n'y ait pas tension, mais simplement que la tension ne se "décharge" pas. Parfois même, l'impact sera d'autant plus puissant que la tension ne se matérialise pas dans une pointe».

⁸⁸ Αντιγόνη Βλαβιανού, *ό.π.*, σ 188.

«αντιπροσωπευτικών ανθρώπινων τύπων», γνωστών ήδη στον αναγνώστη από τη βιοματική και αναγνωστική του εμπειρία, είναι ένα τέχνασμα της οικονομίας αυτής, που απαντάται τόσο στο κλασικό όσο και στο φανταστικό διήγημα. Η κατάσταση στην οποία διαδραματίζεται η φανταστική ιστορία, το σκηνικό, ο ήρωας ή αφηγητής, είναι «λειτουργικές» συνθήκες για τη συντομία του φανταστικού⁸⁹. Η αφηγηματική εστίαση στο ένα ή στα λίγα πρόσωπα που έχουν σημασία για την πλοκή, και η αποφυγή γεγονότων που δεν σχετίζονται άμεσα με αυτή, στρέφουν την προσοχή στο φανταστικό γεγονός.

Επομένως, η επιλογή μιας «αφήγησης λιτής και γραμμικής» μιας «φέτας ζωής»⁹⁰ από την καθημερινότητα του ήρωα, και η τοποθέτησή της σε ορισμένο «χωροχρονικό πλαίσιο», αποτελούν κι αυτά αφηγηματικά τεχνάσματα. Κατ' αρχάς, ας σκεφτούμε ότι, όταν εκκίνηση είναι η καθημερινότητα και ήρωας είναι ο απλός άνθρωπος, το γεγονός αυτό βοηθά τον αναγνώστη να ταυτιστεί με τον χαρακτήρα της ιστορίας και με τη ζωή του. Όταν λοιπόν η κατάσταση μέσα στο φανταστικό διήγημα μετατρέπεται σταδιακά σε κάτι μη καθημερινό και μη συνηθισμένο, εξαιτίας της ύπαρξης του υπερφυσικού, ο αναγνώστης οδηγείται σε ακόμη μεγαλύτερη ταύτιση συναισθημάτων, όπως αμηχανίας, αμφιβολίας, ακόμη και φόβου. Η «λιτή και γραμμική αφήγηση» συμβαδίζει με τον απλό τρόπο που οι περισσότεροι άνθρωποι διηγούνται κάτι που τους συνέβη. Όταν ο χώρος και ο χρόνος που συμβαίνει η ιστορία καθορίζονται, το στοιχείο του ρεαλιστικού είναι εντονότερο. Κατόπιν αυτών των τακτικών, πρέπει να κατανοήσουμε ότι, όσο κι αν ρεαλιστικό και φανταστικό στοιχείο μοιάζουν να είναι αντίθετα, η σύζευξή τους είναι προϋπόθεση για την αληθοφάνεια της φανταστικής διηγηματογραφίας.

⁸⁹ Στην υποσημείωση 42 η Αντιγόνη Βλαβιανού γράφει: «Tzvetan Todorov, “Grammaire du *Décameron*”, στο *Poétique de la prose*, Seuil, Παρίσι 1971 –όπου ο Todorov ισχυρίζεται ότι η λειτουργία των αφηγηματικών προσώπων στο διήγημα είναι καθαρά «λειτουργική», *ό.π.*, σ 193.

⁹⁰ Στο ίδιο, σ 189.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ο Πόε και το φανταστικό

2. Ένας πρωτοπόρος του Φανταστικού

Επιστρέφοντας στα δρώμενα των εκφάνσεων του φανταστικού υπό την επίδραση της ρομαντικής, γοθτικής και ρεαλιστικής λογοτεχνίας, το ενδιαφέρον στρέφεται στην Αμερική, και συγκεκριμένα στο «πιο εκπληκτικό πνεύμα του Νέου Κόσμου».⁹¹ Πνεύμα πρωτοποριακό, ποιητής, αφηγητής και θεωρητικός, ο Έντγκαρ Άλλαν Πόε αντιστέκεται στο λογοτεχνικό κατεστημένο του «άκρατου πραγματισμού του Χουίτμαν, αυτού που ταίριαζε στο βορειοαμερικανικό αμάλγαμα»⁹² του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα και «χλευάζει τους ιδρυτές των θρησκειών», «γελοιοποιεί τις βιβλιοθήκες και παραμένει [...] ένας αληθινός ποιητής – μια αλήθεια ντυμένη με έναν αλλόκοτο τρόπο».⁹³ Προκαλεί το ενδιαφέρον λογοτεχνών, κριτικών και κοινού, είτε με τη θερμότερη υποδοχή (ιδιαίτερα στην Ευρώπη) εξαιτίας των νέων στοιχείων που εισάγει στην αφήγησή του, είτε αντιθέτως, με αρνητισμό (ιδιαίτερα στη γενέτειρά του) και προσπάθεια απόρριψής του στην αφάνεια. Η Μ. Βοναπάρτη υποστηρίζει ότι παρόλο που ήταν διάχυτη η προτίμηση λογοτεχνών και κοινού στα φαντάσματα των Χόφμαν και Άνν Ράντκλιφ, στο έργο του Πόε ο τρόμος «ξίπαζε» και έδωχνε το «πουριτανικό ακόμα κοινό της Αμερικής».⁹⁴ Όπως άλλωστε θα δούμε στη συνέχεια, ο κατεξοχήν θεωρητικός του φανταστικού στη μελέτη

⁹¹ Ο Τάκης Παπατσώνης χρησιμοποιεί αυτόν τον χαρακτηρισμό στο άρθρο του για τον Μπωντλαίρ «Ο πολύμορφος και μονοειδής. Ενημερωτικό σημείωμα για το έργο του Καρ. Μπωντλαίρ», *Νέα Εστία*, τεύχος 971, 1967, σ. 149.

⁹² Στο ίδιο.

⁹³ Σαρλ Μπωντλαίρ, «Νέες σημειώσεις για τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε», στο: *Έντγκαρ Άλλαν Πόε: Σαρλ Μπωντλαίρ-Τζέβταν Τοντόροφ-Μαρία Βοναπάρτη-Ζακ Καμπό*, μτφ. Ανδρέας Ταρνανάς, Αιγόκερως, Αθήνα 2020, σσ. 13-14.

⁹⁴ Μαρία Βοναπάρτη, «Η λανθάνουσα νεκροφιλία στο έργο του Έντγκαρ Πόε», μτφ. Άλλυ Δρακουλίδη, στο *ίδιο*, σ. 81.

μας, ο Τοντόροφ, αντιμετωπίζει το έργο του με ιδιαίτερα κριτικό πνεύμα, και σημειώνει ότι «ευεργετήθηκε από την προσοχή των κριτικών που ανακάλυψαν μέσα στο έργο του την πιο τέλεια εικονογράφηση του φανταστικού και την δυνατότητά του να το παρουσιάζει κάθε φορά με εντελώς διαφορετικό τρόπο», συμπληρώνοντας ότι η λίστα των κριτικών «είναι η μεγαλύτερη λίστα που υπήρξε ποτέ για τον ίδιο συγγραφέα και είναι να απορεί κανείς πώς είναι δυνατόν αυτό το πράγμα...».⁹⁵ Ερευνώντας την πρωτοπορία του Πόε, στη συνέχεια επιχειρείται να αποτυπωθεί η συνομιλία του έργου του με θεωρητικούς και σημαντικούς λογοτέχνες και γενικότερα η κριτική θεώρηση του έργου του σε σχέση με τα λογοτεχνικά συμφραζόμενα της εποχής του.

2.1. Ο Πόε στην Ευρώπη

Οι μελέτες και η βιβλιογραφία θεωρητικών, όπως του Μπωντλαίρ, του Καμπό, του Τοντόροφ, αλλά και Ελλήνων, όπως της Μ. Βοναπάρτη και του Τ. Παπατσώνη, φτιάχνουν ένα αποκαλυπτικό πλέγμα κριτικής, εμβληματικό της μοναδικότητάς του Πόε.

Σχετικά με την αποδοχή του στην Αμερική, οι θεωρητικοί αναγνωρίζουν την σκληρή στάση των συμπατριωτών του προς το πρόσωπό του. Ο Παπατσώνης γράφει πως στον τόπο αυτό «μαρτύρησε» η εξαισία μορφή του»⁹⁶ και του αποδίδει την θαυμαστή ιδιότητα να είναι «απάνω απ' όλα και όλους», να «εξαυλώνει ολόκληρη την Αμερική, [να] την αποπνευματοποιεί και [να] την κάνει αντάξια της Ευρώπης».⁹⁷ Όπως ήδη αναφέρθηκε, η Αμερική θεωρήθηκε τόπος του συντηρητισμού αλλά και του υλισμού, που δεν δέχτηκε το «εκλεπτυσμένο πνεύμα» του.

Μέσα σε αυτό το αμάλγαμα των μετριότητων, μέσα στον κόσμο των παθιασμένων με τις υλικές τελειοποιήσεις [...] μέσα σε αυτή την κοινωνία την άπληστη [...] ένας άνθρωπος τα στόλισε όλα αυτά, ένας άνθρωπος που υπήρξε μεγάλος, όχι μόνο από

⁹⁵ Τζβετάν Τοντόροφ, «Για τον Πόε», μφ. Ανδρέας Ταρνανάς, *στο ίδιο*, σσ. 52-53.

⁹⁶ Τάκης Παπατσώνης, «Ο πολύμορφος και μονοειδής. Ενημερωτικό σημείωμα για το έργο του Καρλ Μπωντλαίρ», *ό.π.*, σ. 149.

⁹⁷ Γράφει ο Βασίλης Λέτσιος, στο άρθρο «Τάκης Παπατσώνης και Edgar Allan Poe» (επιμ. Μισέλ Φάις), ότι αυτό αναφέρει ο Τ. Παπατσώνης στα «σκιαγραφήματα σαράντα χρόνων παγκόσμιας λογοτεχνίας (1875-1914)», Παπατσώνης 1944β), *efsyn* 29/04/2018, https://www.efsyn.gr/tehnes/ekdoseis-biblia/anoihito-biblio/148752_takis-papatsonis-kai-edgar-allan-poe, ημερομηνία προσπέλασης 29/11/2023.

την μεταφυσική πνευματική του διαύγεια [...] ένας άνθρωπος που έκλεινε μέσα του πραγματικό μεγαλείο και όχι τη μικρομεγαλοσύνη της καρικατούρας.⁹⁸

Αντιθέτως, η Ευρώπη και ιδιαιτέρως η γαλλική γραμματοςύνη αντιμετώπισε τον Πόε σαν «θρύλο», με τους σημαντικούς της λογοτέχνες, τον Μπωντλαίρ, τον Μαλαρμέ, τον Βαλερί, να υποδέχονται την «υψηλή του τέχνη», να υψώνουν το «μνημείο» του και να τον θαυμάζουν ως «δεξιοτέχνη της ρητορικής». Ο Ζακ Καμπό, που τον ονομάζει το «ορφανό της αμερικανικής ποίησης» που αποδιώχθηκε από την αμερικανική κουλτούρα, τολμά να τον χαρακτηρίσει «το υιοθετημένο από τη δημοκρατία των γαλλικών γραμμάτων [...] οικείο “Έντγκαρπό”, σύμβολο του καταραμένου ποιητή, “άλμπατρος” πεσμένο πάνω στο πλοίο του γιάνκιου υλισμού».⁹⁹

Στην εποχή της στοχοθεσίας του διδακτισμού και της ηθικής, όπου, όπως σημειώνει ο Μπωντλαίρ «η ιδέα της χρησιμότητας, το πιο εχθρικό πράγμα στην ιδέα της ομορφιάς, υπερέχει και κυριαρχεί»,¹⁰⁰ ο Πόε «διαιρ[εί] τον κόσμο του πνεύματος στην καθαρή διάνοια, στο Γούστο και στην ηθική αίσθηση». Έτσι λοιπόν, ένα σημαντικό στοιχείο στο οποίο διαφοροποιείται ο Πόε είναι ότι δεν δέχεται την τέχνη ως φορέα διδαχών και ηθικού προσανατολισμού. Αντιθέτως, στόχος της τέχνης για αυτόν είναι η αισθητική απόλαυση, η τέχνη για την τέχνη, η «ποίηση για την ποίηση».¹⁰¹ Με βάση αυτή τη διαφοροποίηση, εισάγει στην λογοτεχνία στοιχεία και θεματικές, που τον κάνουν ιδιαίτερα αγαπητό μετέπειτα στους θιασώτες της Καθαρής Ποίησης και του συμβολισμού στην Ευρώπη.

Όταν ο Μπωντλαίρ μεταφράζει στη γαλλική τις ιστορίες του, με τον τίτλο *Νέες αλλόκοτες ιστορίες*, στον πρόλογο παρουσιάζει τον Πόε ως «παράδειγμα παρακμιακού πνεύματος».¹⁰² Ο Πόε υπήρξε μια «αποκάλυψη» για αυτόν, ο οποίος επί δεκαεφτά

⁹⁸ Σαρλ Μπωντλαίρ, «Νέες σημειώσεις για τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε», *ό.π.*, σ. 10.

⁹⁹ Ζακ Καμπό, «Ένα μυθιστόρημα μύησης, παραβίασης και αποκάλυψης: *Η αφήγηση του Γκόρντον Πιμ*, του Έντγκαρ Πόε», μτφ. Τάκης Αντωνόπουλος, *στο ίδιο*, σ. 123.

¹⁰⁰ *Στο ίδιο*, σ. 28.

¹⁰¹ «Pure Intellect», «Taste», «Moral Sense», σε αυτά διακρίνεται ο κόσμος του πνεύματος, στον ορισμό της *Ποιητικής Αρχής*. Το «Γούστο» (ή αλλιώς την «Καλαισθησία») θεωρεί ο Πόε ως το πιο ζωτικής σημασίας, εφόσον είναι το πεδίο σύνδεσης ανάμεσα σε διάνοια και ηθική. Βλ. Θεοδώρα Γεωργιάδου, *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe: Πρόταση για Δραματοποίηση της Απόδοσης του Ποιήματος του Edgar Allan Poe Το Κοράκι από τον Α. Μπισώρη και Σκηνοθεσία Θεατρικής Παράστασης*, μεταπτυχιακή διατριβή, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου, 2016, σ. 32, στο ψηφιακό αποθετήριο: <https://kypseli.ouc.ac.cy/bitstream/handle/11128/2419/%CE%98%CE%A3%CE%A0-2016-00048.pdf?sequence=1&isAllowed=n>.

¹⁰² Σαρλ Μπωντλαίρ, «Νέες σημειώσεις για τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε», *ό.π.*, σ. 52.

χρόνια¹⁰³ μελέτησε το έργο του, θεωρητικό και λογοτεχνικό, και εργάστηκε επίμονα για να μεταφέρει τα πεζογραφήματά του στη γαλλική γλώσσα –αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι δεν «αποτόλμησε» ο Μπωντλαίρ να μεταφράσει την ποίηση του Πόε, παρά μόνο το *Κοράκι* και ελάχιστα άλλα, «από σεβασμό και φόβο να μην προδώσει την αρτιότητά τους».¹⁰⁴ Αρκεί να αναφέρουμε τη συγγραφή της βιογραφίας «Ο Ε. Α. Πόε, η ζωή του και τα έργα του» το 1852, και ακόμα δύο βιογραφίες το 1856 και το 1857,¹⁰⁵ οι οποίες είτε αποτελούσαν εγκωμιαστικά εισαγωγικά κείμενα των μεταφράσεων σε εφημερίδες είτε λειτουργούσαν ως πρόλογος στα βιβλία του.¹⁰⁶ Οι πολύχρονες μεταφράσεις και οι εκτεταμένες κριτικές-εγκώμια στη ζωή και το έργο του Πόε, είναι έργο «εφάμιλλο και ισότελο με το ποιητικό θαύμα» του Μπωντλαίρ και αποδεικνύουν αυτόν τον «ψυχικό σύνδεσμο» μεταξύ τους,¹⁰⁷ ή αλλιώς τις «μυστηριακές συγγένειες», τις «*συνταυτίσεις*» που τους έδεναν.¹⁰⁸

Η Μ. Βοναπάρτη στη μελέτη της σχολιάζει αυτή την επίδραση του Αμερικανού ως κεραυνοβόλημα –«κου ντε φουντρ»– που υπέστη ο Γάλλος ποιητής όταν ανακάλυψε τον Πόε. Η επίδραση του φυσικά δεν περιορίζεται μόνο στον Μπωντλαίρ, αλλά μέσω αυτού «όλη η σχολή του γαλλικού συμβολισμού» γοητεύεται από το «ποεϊκό θέλγητρο».¹⁰⁹ Ο Μαλλαρμέ ταυτίζεται με τη θεωρία του για την ποιητική¹¹⁰ και μεταφράζει το ποιητικό του έργο. Ο Βαλερί βρίσκει τις «αισθητικές και φιλοσοφικές προτιμήσεις» του¹¹¹ σε συνάφεια με το πεζό ποίημα *Εύρηκα*. Ο Τοντόροφ άλλωστε αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Πόε αυτό που γοήτευσε τον Βαλερί, την τάση μιας «τυφλής και παθιασμένης έμπνευσης» στη δημιουργία.¹¹² Ο Παπατσώνης το 1953 τον τοποθετεί ανάμεσα στους συμβολιστές και μάλιστα αναγνωρίζοντάς του εξέχουσα θέση γράφοντας «κι απάνω απ' όλους, ο πιο

¹⁰³ Μαρτυρία της Μ. Βοναπάρτη.

¹⁰⁴ Όπως γράφει ο Παπατσώνης, στο άρθρο του στη *Νέα Εστία*, *ό.π.*

¹⁰⁵ Στο ίδιο.

¹⁰⁶ Πρόκειται για τα *Histoires extraordinaires* και *Nouvelles histoires extraordinaires* αντίστοιχα.

¹⁰⁷ Για τον οποίο κάνει λόγο ο Παπατσώνης στο ίδιο άρθρο.

¹⁰⁸ Μαρία Βοναπάρτη, *ό.π.*, σ. 82.

¹⁰⁹ Στο ίδιο.

¹¹⁰ βλ. *Φιλοσοφία της Σύνθεσης*.

¹¹¹ Χαρακτηρισμός από το άρθρο του Βασίλη Λέτσιου, «Τάκης Παπατσώνης και Edgar Allan Poe», *ό.π.*

¹¹² Τζβετάν Τοντόροφ, «Για τον Πόε», *ό.π.*, σ. 53.

ονειρικός και μεταφυσικός, αλλά μαζί και παθητικός και μουσικότατος Αγγλο-αμερικανός Έδγαρ Άλλαν Πόε». ¹¹³

Άξια αναφοράς είναι η ένθερμη υποδοχή του Πόε από τους Έλληνες λογοτέχνες και το ελληνικό αναγνωστικό κοινό. Η αρχή γίνεται από τον Εμμ. Ροΐδη, που προλογίζει και μεταφράζει το 1877 *Το πάθημα του κ. Βαλδεμάρδου* (*The facts in the case of M. Valdemar*), και έτσι ξεκινάει μια εικοσαετία γεμάτη από μεταφράσεις του πεζογραφικού κυρίως έργου, γεγονός εξαιρετικό για τα ελληνικά δεδομένα. Σημειώνει ο Παλαμάς στην εφημερίδα *Εμπρός* το 1918: ¹¹⁴

[...] πολύ περισσότερο εγνωρίσθη τότε εις ημάς ο Πόου των τρομακτικά αναπαραστάωντων, αλλά και μετά μαθηματικής ακρίβειας βαινόντων περιήμφων διηγημάτων. Όχι ο Πόου των προρραφαηλιτικών, νεοπλατωνικών, εκστατικών ποιημάτων [...]

Μόνο τέσσερα ποιήματα γίνονται τότε γνωστά στο αναγνωστικό κοινό της Ελλάδας, ενώ αντίστοιχα ο αριθμός των διηγημάτων που μεταφράζονται φτάνει τα δεκαεννιά. ¹¹⁵ Σημαντικό να αναφερθεί ότι οι μεταφράσεις αυτές γίνονται από τα ήδη μεταφρασμένα έργα του Μπώντλαϊρ. Όπως σημειώνει η Χρ. Ντουινιά, αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μην πρόκειται για πιστές μεταφράσεις, εφόσον ακολουθούν τις «μεταφραστικές επιλογές του [Μπώντλαϊρ] [...] ακόμα και στα σημεία που διαφοροποιείται από το πρωτότυπο». Κι ενώ οι μεταφράσεις του Ροΐδη είναι περισσότερο ελεύθερη απόδοση στα ελληνικά (ιδιαίτερα η μετάφραση του *Μαύρου γάτου*) σε σημείο που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν διασκευές, ¹¹⁶ το μεταφραστικό αυτό έργο κάνει αγαπητό τον Πόε στις επόμενες γενιές συγγραφέων. Μια μεταφραστική έξαρση ποιημάτων κυρίως αυτή τη φορά σημειώνεται τον καιρό του μεσοπολέμου. Πολλοί από τους σημαντικούς μας ποιητές συνδέονται με το

¹¹³ βλ. άρθρο του Β. Λέτσιου, *ό.π.*, όπου αναφέρεται στο άρθρο του Τ.Κ. Παπατζώνης, «Η Αγγλία κι ο συμβολισμός», *Νέα Εστία*, 54, 635, 1953, σσ. 52-57.

¹¹⁴ Χριστίνα Ντουινιά, «Συμβολή στη βιβλιογραφία Ε.Α.Πόε. Μια λανθάνουσα μετάφραση του Εμμ. Ροΐδη», *Δέντρο*, τεύχος 23-24 (6/8/1986), σ. 77. Βλ. και Χριστίνα Ντουινιά, *Στη Σαγήνη του Ε.Α. Πόε*, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα 2019.

¹¹⁵ Πρόκειται για μεταφράσεις των Εμμ. Ροΐδη, Π. Πανά, Δ. Τσιτσεκλή. Σε υποσημείωσή του ίδιου άρθρου η Χρ. Ντουινιά αναφέρει ότι σύμφωνα με τον Mario Vitti και ο Ν. Πολίτης έχει μεταφράσει Πόε.

¹¹⁶ Βλ. *στο ίδιο*: «ο Ροΐδης δεν αλλοιώνει μόνο το ύφος και τον τόνο του πρωτοτύπου, αλλά διαστρέφει ακόμα και στοιχεία της πλοκής που δεν εξυπηρετούν τη δική του οπτική γωνία. Ο θετικισμός και το κριτικό του πνεύμα, ο ρεαλισμός του, ακόμα και η σκωπτική του διάθεση διεισδύουν σε ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά διηγήματα του Πόε».

παράδοξο, με το μελαγχολικό κλίμα, το «μπωντλαιρικό σπλην» του καταραμένου ποιητή, όπως ο Λαπαθιώτης, ο Ουράνης, ο Καρυωτάκης, ο Σκαρίμπας. Ο Σεφέρης προσεγγίζει το έργο του από την όψη του αισθητισμού και βρίσκει σημείο σύνδεσης με τον συμβολισμό και την καθαρή ποίηση. Αργότερα, ο Τ. Παπατσώνης αφιερώνει μεγάλο μέρος της συγγραφής και αρθρογραφίας του στον Πόε και η Μ. Βοναπάρτη, που μαθητεύει δίπλα στον Φρόνιτ, εκδίδει ψυχαναλυτική μελέτη για αυτόν.¹¹⁷

Όπως θα δούμε στη συνέχεια, το πρωτοπόρο πνεύμα του Πόε βαδίζει παράλληλους δρόμους με τις ευρωπαϊκές σχολές της ψυχανάλυσης, του συμβολισμού, του υπερρεαλισμού. Όπως γράφει ο Παπατσώνης στο βιβλίο του *Λήρος και λόγος. Εξωλογικό σχόλιο πάνω σε δυο ποιήματα juvenilia του Ε. Α. Πόε*, το έργο του έγινε «πηγή ολόκληρης επανάστασης στην ποίηση και τη λογοτεχνία», αναφερόμενος στην επίδραση του «δαιμόνιου του μεγάλου Αμερικανού».

¹¹⁷ Μικρή επιτομή αυτού του έργου αποτελεί *Η λανθάνουσα νεκροφιλία στο έργο του Έντγκαρ Άλλαν Πόε*, το οποίο πρωτοκυκλοφορεί το 1944 με πρόλογο του Εμπειρικού.

2.2. Κριτική προσέγγιση του έργου που άπτεται του φανταστικού: στοιχεία θεματικής και αφηγηματικές τεχνικές

Ας αναλογιστούμε σε αυτό το σημείο τις τάσεις της δυτικής λογοτεχνίας του 19^{ου} αιώνα. Είναι μια εποχή που οι ρομαντικοί υμνούν τη φύση και τοποθετούν το μεγαλείο της πάνω από τον άνθρωπο. Οι ρεαλιστές ενδιαφέρονται για την εξωτερική πραγματικότητα και οι νατουραλιστές αντιμετωπίζουν κάθε ενέργεια του ανθρώπου με σκληρότητα. Ο Πόε πρωτοπορεί όταν στρέφεται στην διερεύνηση του εσωτερικού κόσμου των ηρώων του και ξεδιπλώνει μπροστά στα μάτια του αναγνώστη κρυφές, μύχιες όψεις του ανθρώπινου ψυχισμού. Όπως γράφει ο Μπωντλαίρ, ο Πόε «είδε καθαρά, με ατάραχη βεβαιότητα, τη φυσική μοχθηρία του ανθρώπου» και αποκάλυψε μια καλά κρυμμένη δύναμη, που ευθύνεται για τις πιο «ανεξήγητες και ακατανόητες» πράξεις.¹¹⁸ Μια δύναμη, την οποία ο συγγραφέας κρύβει αρχικά κι έπειτα με μαεστρία αποκαλύπτει, εμφανίζοντας σταδιακά τα στοιχεία της σκοτεινής ταυτότητας των ηρώων του, ως κάτι πρωτόγονο, ανεξέλεγκτο, μια «φυσική διαστροφή», που δίνει μια «επαρκή λογική αιτιολογία» ακόμη και για τα πιο αποτρόπαια εγκλήματα. Αυτή η διαστροφή είναι για τον συγγραφέα «αρχέγονη». Κρύβεται πολλές φορές μέσα στα μάτια του «θύματος», και προσλαμβάνεται από τον αφηγητή-ήρωα ως φορέας δαιμονικής ενέργειας. Παρουσιάζοντάς την ο Πόε αποκαλύπτει την αναξιοπιστία των «θωπευτών και νανουριστών που επαναλαμβάνουν “γεννήθηκα καλός [...] κι όλοι γεννηθήκαμε καλοί”», ενώ στην πραγματικότητα –κι ο Μπωντλαίρ συμφωνεί μαζί του– «είμαστε όλοι γεννημένοι και προδιαγραμμένοι για το κακό», ακόμα και οι άνθρωποι υπεράνω υποψίας.¹¹⁹

Ο «δαίμων της διαστροφής», όπως τον ονόμασε ο Πόε – «The spirit of perverseness»¹²⁰ στον *Μαύρο γάτο* – αποτελεί σημαντικό δομικό στοιχείο στην καλλιέργεια κλίματος φόβου, που μεταφέρεται στον αναγνώστη. Αυτό το στοιχείο της γραφής του, αναγάγει το φανταστικό σε «βασίλισσα των ιδιοτήτων» του, ένα φανταστικό που, όπως γράφει ο Μπωντλαίρ, δεν είναι απλά «η φαντασία, είναι πάνω από όλα η ευαισθησία»,

¹¹⁸ Σαρλ Μπωντλαίρ, «Νέες σημειώσεις για τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε», *ό.π.*, σ. 14.

¹¹⁹ Στο ίδιο, σ. 16.

¹²⁰ Ένα άλλο διήγημα, όπου πραγματεύεται διεξοδικά το «πνεύμα της διαστροφής», είναι το: «Le démon de la perversité » σε μετάφραση Μπωντλαίρ.

αντιλαμβάνεται «τις ενδόμυχες και μυστικές αναφορές των πραγμάτων».¹²¹ Και ο Τοντόροφ γράφει ότι με αυτό το στοιχείο ο Πόε ανακαλύπτει «το ρόλο κάποιων ασυνείδητων αιτιολογιών», γεγονός που τον κάνει να «υπερηρετεί με ακρίβεια το φανταστικό είδος εξαιτίας του ορθολογισμού του (και μάλιστα εκούσια) [...] οπότε είναι φανταστικός γιατί είναι υπερορθολογιστής και όχι γιατί είναι ανορθολογιστής».¹²² Από την άλλη πλευρά, ο Τοντόροφ μιλά για «αφαίρεση της κοινής ψυχολογίας» των ηρώων του, εξαιτίας του «ντετερμινισμού των γεγονότων». Με άλλα λόγια, ο Τοντόροφ θεωρεί ότι τα πρόσωπα του έργου του έχουν «μικρή πυκνότητα», όντας «θύματα μιας αιτιότητας που τα ξεπερνά» κι έτσι δεν επιτυγχάνεται η πολυπόθητη αληθοφάνεια των χαρακτήρων και λογική εξήγηση των πράξεών τους.¹²³

Στην διερεύνηση του μυστικού και μυστηριώδους εσωτερικού κόσμου ο Πόε «ρίχτηκε μέσα στα όνειρα».¹²⁴ Ο Μπωντλαίρ θεώρησε «αξιοθαύμαστη διακήρυξη» την αφιέρωση του Πόε στην επικεφαλίδα του έργου του *Εύρηκα*: «Αφιερώνω αυτό το βιβλίο σε όλους εκείνους που τοποθέτησαν την πίστη τους μέσα στα όνειρα, σαν να ήταν οι μόνες αληθινές πραγματικότητες».¹²⁵ Η διακήρυξή του αυτή ήταν ικανή άλλωστε ώστε να τον εντάξουν στη λίστα των προγόνων τους οι υπερρεαλιστές.¹²⁶ Μαζί με τα διηγήματα του «δαίμονα της διαστροφής», τα «ονειρικά» έργα του Πόε μπορούν να θεωρηθούν προάγγελοι της ψυχανάλυσης, εφόσον η κριτική διερεύνηση του ασυνείδητου και των ονείρων υπήρξε αντικείμενο μελέτης της επιστήμης. «Μια συνήθεια πολύ αρεστή στον Πόε» ωστόσο ήταν να φροντίζει με μεθοδικότητα να «αμφιταλαντεύει το λόγο του»¹²⁷ πάνω στα όρια του ονείρου (ή της παραφροσύνης) και της λογικής, από τις «πρώτες γραμμές κάθε φανταστικής του νουβέλας», βάζοντας τον ήρωα-αφηγητή να δηλώνει «και όμως δεν είμαι τρελός –και ασφαλώς δεν ονειρεύομαι»,¹²⁸ ή «πώς, λοιπόν, να είμαι τρελός; Άκου! και πρόσεξε! με πόση λογική – με πόση γαλήνη μπορώ να σου αφηγηθώ

¹²¹ «Είναι περισσότερο και από δύσκολο να συναντήσεις έναν άνθρωπο φαντασιώδη να μην είναι ευαίσθητος», στο *ίδιο*, σ. 30.

¹²² Ο Ντοστογιέφσκι έγραψε: «αν είναι φανταστικός, αυτό δεν είναι παρά επιφανειακά», στο *ίδιο*, σ. 68.

¹²³ Στο *ίδιο*, σ. 74.

¹²⁴ Στο *ίδιο*, σσ. 10-11.

¹²⁵ Στο *ίδιο*.

¹²⁶ βλ. *Πρώτο Μανιφέστο του υπερρεαλισμού*, 1924.

¹²⁷ Σαρλ Μπωντλαίρ, «Νέες σημειώσεις για τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε», *ό.π.*, σ. 55.

¹²⁸ Edgar Allan Poe, *Οι καλύτερες ιστορίες*, «Μαύρος γάτος», μτφ. Κοσμάς Πολίτης-Βαγγέλης Προβιάς, Ιωλκός, Αθήνα 2023, σ. 125.

όλη την ιστορία». ¹²⁹ Στο μυθιστόρημά του *Οι περιπέτειες του Γκόρντον Πιμ* η Βοναπάρτη αποκαλύπτει έναν «ονειρικό χαρακτήρα» και παραλληλίζει την «παθητικότητα» του ήρωα με την αίσθηση της φρικτής παράλυσης σε κατάσταση ύπνου, όταν κάποιος «παρασύρεται από τις φαντασιώσεις του και βυθίζεται μέσα τους χωρίς να μπορεί να αντισταθεί». ¹³⁰

Το παιχνίδι της αμφιβολίας βέβαια, και η παραβίαση των ορίων μεταξύ αλήθειας και φαντασίας, είναι ο κατεξοχήν ορισμός του φανταστικού. Έτσι ο Πόε θεωρήθηκε πρόδρομος της φανταστικής λογοτεχνίας, παρ' όλο που, στην μελέτη του για αυτόν, ο Τοντόροφ αναφέρει ότι λίγα είναι τα πεζογραφήματά του που ανήκουν στο «αμιγές φανταστικό», κι ότι γι' αυτό το λόγο θα μπορούσαν να θεωρηθούν προγραφήματα αστυνομικής λογοτεχνίας. ¹³¹ Ο Τοντόροφ βρίσκει στο έργο του «παραλλαγές» αυτού που ονομάζει φανταστικό. Μπορεί να είναι η «αλληγορία που διστάζει», ¹³² όταν ο αναγνώστης αμφιβάλλει αν αυτό που διαβάζει είναι κυριολεξία ή αλληγορία. Μπορεί να είναι η αφήγηση των άκρων, μια «εμπειρία των ορίων», όταν τα όρια μεταξύ υλικού και άυλου κόσμου συγχέονται και παραβιάζονται και ο αναγνώστης διστάζει μπροστά στα παράξενα και ανεξήγητα. Άλλωστε για τον Τοντόροφ ο Πόε «είναι ο συγγραφέας του ακραίου, του υπερβολικού, του υπέρτατου», ωθεί στα όρια του ανοίκειου και ενδιαφέρεται να τα φτάσει σε εκείνο το μεταιχμιακό σημείο, όπου «η ποιότητα κινδυνεύει να μεταμορφωθεί στο αντίθετό της». ¹³³

Σε πολλά από τα διηγήματα, της πρώτης περιόδου ιδιαίτερα, διακρίνει ότι το φανταστικό είναι συνυφασμένο με τον τρόμο, τη φρίκη και την παραφροσύνη, κι επομένως δεν εντάσσονται στο φανταστικό αλλά στο «παράξενο». Αυτά τα φανταστικά διηγήματα προξένησαν λογοτεχνική αναταραχή. Όπως γράφει η Βοναπάρτη σε αυτά «ξεσπούσε μία [...] τέτοια αναπολητική δύναμη για το φρικιαστικό» ¹³⁴ που προκαλούσε θαυμασμό αλλά ταυτόχρονα απέχθεια. Ο Πόε κατηγορήθηκε ότι «μετέφερε την απήγηση, και μάλιστα δυναμώνοντάς την, του φρικιαστικού τρόμου της γερμανικής ρομαντικής φιλολογίας».

¹²⁹ Στο ίδιο, «Η καρδιά που μίλησε», σ. 9.

¹³⁰ Ζακ Καμπό, «Ένα μυθιστόρημα μύησης, παραβίασης και αποκάλυψης: *Η αφήγηση του Γκόρντον Πιμ*, του Έντγκαρ Πόε», *ό.π.*, σ. 127.

¹³¹ Στο ίδιο, σ. 55. Στην ίδια μελέτη, επιβεβαιώνει για άλλη μια φορά πως το φανταστικό «δεν είναι τίποτα άλλο από μία παρατεταμένη αμφιταλάντευση ανάμεσα σε μία φυσική ερμηνεία και σε μία άλλη υπερφυσική των ίδιων γεγονότων».

¹³² Σ' αυτό το παράδειγμα εντάσσει ο Τοντόροφ το διήγημα *Γουίλλιαμ Γουίλσον* του Πόε.

¹³³ Στο ίδιο, σ. 54.

¹³⁴ Στο ίδιο, σ. 81.

Βέβαια κι αυτός απαντούσε πως «αυτός ο τρόμος δεν έβγαινε από πουθενά αλλού, παρά από την ψυχή του».¹³⁵

Δεν μπορεί όμως ο μελετητής αυτών των διηγημάτων να μη διακρίνει την εμμονή του συγγραφέα με τη λεπτομέρεια και την αλληγορία. Όπως έγραψε ένας ακόμα θαυμαστής του, ο Ντοστογιέφσκι, υπάρχει «μέσα στη δύναμη της φαντασίας του, μία ιδιαιτερότητα, που δεν βρίσκεται σε κανέναν άλλο: αυτή είναι η δύναμη των λεπτομερειών».¹³⁶ Ο Τοντόροφ βλέπει σε αυτές τις λεπτομέρειες τα «κομμάτια μιας ολότητας». Από το ανθρώπινο σώμα, για παράδειγμα, συχνά στις αφηγήσεις του εστιάζει σε μεμονωμένα «κομμάτια» του,¹³⁷ όπως για παράδειγμα το «χαμένο μάτι» του «Μαύρου γάτου» ή τα δόντια της «Βερενίκης»,¹³⁸ που «εδώ, εκεί, παντού βρίσκονταν μπροστά μου, τα έβλεπα με τα μάτια, με την αφή, μακρουλά, στενά, κάτασπρα, με τα χλωμά χείλια ανασηκωμένα γύρω τους». Αυτές τις ανατριχιαστικές περιγραφές των λεπτομερειών ο Τοντόροφ τις αντιμετωπίζει όχι ως μέσο επίτευξης του αληθινού, αλλά ως αλληγορίες, «όλο το έργο του Πόε διαπερνάται από μια τάση προς την αλληγορία».¹³⁹ Γνωρίζουμε ωστόσο ότι αυτή η αλληγορική τάση ήταν προϊόν ειρωνικής διάθεσης του συγγραφέα και μαύρου χιούμορ προς τις γνωστές ιστορίες τρόμου της εποχής του, τις λεγόμενες γοθτικές, τις οποίες θέλησε να παρωδήσει.¹⁴⁰ Κι άλλα παραδείγματα διηγημάτων που δέχονται μια ερμηνεία αλληγορίας είναι η *Λιγεία* και *Το χαμένο γράμμα*. Υπάρχουν βέβαια και τα δηλωμένα από τον συγγραφέα αλληγορικά διηγήματα, όπως *Η σιωπή*, *Το οβάλ Πορτρέτο*, η *Μικρή λογομαχία με μια Μούμια*, ο *Γουίλιαμ Γουίλσον*.¹⁴¹

Τα μοτίβα είναι αγαπημένη θεματική της ποιητικής του, πάντα διαποτισμένα από το μυστήριο, το παράδοξο, την αγωνία για το χρόνο και τη φθορά. Στο πλαίσιο της αφήγησης των άκρων, το όριο του θανάτου έλκει εμμονικά τον Πόε. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Τοντόροφ «ο θάνατος συχνάζει σχεδόν σε κάθε σελίδα του» και προσεγγίζεται από

¹³⁵ Στο ίδιο.

¹³⁶ Στο ίδιο, σ. 75.

¹³⁷ Τζβετάν Τοντόροφ, στο ίδιο, σ. 75.

¹³⁸ Edgar Allan Poe, *Οι καλύτερες ιστορίες, ό.π.*, «Βερενίκη», σ. 158.

¹³⁹ Στο ίδιο.

¹⁴⁰ Όπως το αναφέρει και η Χριστίνα Ντουνιά στο βιβλίο της *Στη Σαγήνη του Ε.Α. Πόε, ό.π.*, σ. 124, «η “Βερενίκη” ανήκει στις ιστορίες του *Club de l’In-Folio* που δημοσιεύει στο *Southern Literary Messenger* (Richmond) ο Πόε μέσα από την παραδία των γοθικών ιστοριών δημιουργεί τη δική του ιδιότυπη διηγηματογραφία. Βλ. Claude Richard, «Introduction aux contes», στο *E. A. Poe. Contes-essais-poèmes*, éd. Claude Richard, Robert Laffont, Παρίσι, 1989, σ. 58-62».

¹⁴¹ Τζβετάν Τοντόροφ, «Για τον Πόε», ό.π., σ. 75.

διαφορετικές οπτικές, παρουσιάζοντας ποικίλες απόψεις από αυτό που ονομάζεται «μη-ζωή».¹⁴² Έτσι έχουμε ως βασικό μοτίβο τη δολοφονία με διάφορα μέσα, στο «Μαύρο γάτο» με ένα κοφτερό αντικείμενο, στο *Ο δαίμονας της διαφθοράς* με δηλητήριο, στο «Το βαρέλι του Αμοντιλάδο» με εντοχισμό, κ.ά. Η περίπτωση του εντοχισμού ή ενταφιασμού μιας ζωντανής μάλιστα ύπαρξης, είναι ένα από τα αγαπημένα μοτίβα εξερεύνησης του θανάτου, και οφείλεται είτε σε λάθος (για παράδειγμα στη «Βερενίκη» ή της Μαντλίν στο «Η πτώση του Οίκου των Άσερ»), είτε σε προσπάθεια απόκρυψης του εγκλήματος για την αποφυγή τιμωρίας (στο «Μαύρο γάτο», στο «Η καταδότρια καρδιά»). Ακόμα, ένας θάνατος που πλησιάζει είναι ένας ακόμα τρόπος του Πόε να φτάσει στα όρια, όπως στο «Ο λάκος και το εκκρεμές». Μέσα στα αλληγορικά του διηγήματα ο θάνατος παραμονεύει, όπως στο «Το οβάλ Πορτρέτο» ή «Το νησί της νεράιδας», ενώ και *Ο διάλογος ανάμεσα στον Μόνο και στην Ούνα* αφορά τη μεταθανάτια ζωή.

Σε ένα σύντομο βιογραφικό που δίνει ο Ζακ Καμπό για τον Πόε, μας πληροφορεί ότι πέρα από τις πολλές ιδιότητές του¹⁴³ είναι «πρώτα από όλα πεζογράφος». Ο Πόε, αρχισυντάκτης εφημερίδας, θεωρεί ότι η επικαιρότητα οφείλει να προβάλλεται κάπως διογκωμένη, τα γεγονότα να εντυπωσιάζουν και να διεγείρουν τη φαντασία του αναγνωστικού κοινού. Τα ρεπορτάζ του, ενώ είναι πιθανό να ξεκινούν από πραγματικά γεγονότα, μπερδεύουν πραγματικότητα και μύθο, «τα σύνορα είναι ρευστά για αυτόν τον άνθρωπο της εφημερίδας που προτιμάει η πραγματικότητα να ξεπερνά λίγο τη φαντασία». Έτσι, πολλές από τις *Ιστορίες* του, γεμάτες από ένα κλίμα εξωτισμού και παράξενα γεγονότα που προκαλούν το φανταστικό, γράφονται στις εφημερίδες και τα περιοδικά ως άρθρα πραγματικών περιστατικών. Το μοναδικό μυθιστόρημά του *Οι περιπέτειες του Γκόρντον Πιμ* είναι ένα έργο που κατηγορήθηκε στην γενέτειρα Αμερική ότι ο μύθος ξεπέρασε την πραγματικότητα και για πολλά χρόνια το κατέτασσαν στην παιδική φανταστική λογοτεχνία. Ενώ πολλά φανταστικά γεγονότα μπλέκονται στην αφήγηση του εξερευνητή, ο συγγραφέας μέσα από έναν επίλογο την παρουσιάζει ως αληθινή μαρτυρία, επιχειρώντας να εντείνει την αληθοφάνεια. Ωστόσο, πολλοί Αμερικανοί συγγραφείς, όπως ο Ουίτμαν και ο Χένρυ Τζέιμς το καταδικάζουν, όχι μόνο για την έλλειψη ρεαλισμού (συγκρίνοντάς το μάλιστα με τα *Ταξίδια του Γκιούλιβερ* ή τον *Ροβινσώνα Κρούσο*) αλλά

¹⁴² Στο ίδιο, σσ. 57-59.

¹⁴³ «νότιος και στρατιωτικός, πολυγραφότατος και δημοσιογράφος [...] επαγγελματίας γραφιάς», στο ίδιο, σ. 123.

και για τις αποκρουστικές φρικιαστικές σκηνές (όπως ο κανιβαλισμός ή οι περιγραφές αποσύνθεσης πτωμάτων). Στην Αγγλία βέβαια πείστηκαν για την αληθοφάνειά του και μόνο ο Μπωντλαίρ «διστάθηκε, μεταφράζοντάς το, τις έμμονες ιδέες του» για τα γεωγραφικά ερωτήματα για τον νότιο Ειρηνικό και τον Νότιο Πόλο.¹⁴⁴

Ταυτόχρονα, το πάθος του για τα επιστημονικά επιτεύγματα, τον οδηγεί να γράψει ιστορίες «επιστημονικής φαντασίας». Ας μην λησμονούμε ότι η εποχή του είναι περίοδος των επιστημονικών ανακαλύψεων της Φυσικής –μιλάμε για τον ηλεκτρισμό και τα μαγνητικά φαινόμενα. Όμως, ενώ η επιστήμη βρίσκεται ακόμη στο στάδιο ανακάλυψης και εδραίωσης των νέων θεωριών και τεκμηρίωσης αυτών μέσω της επανάληψης και της απόδειξης, η επιστημονικότητα σε πολλές περιπτώσεις εμπλέκεται με τον πνευματισμό. Οι «παρα-επιστημονικές περιπτώσεις», που φλερτάρουν με το ανεξήγητο, με την «μαγεία» της επιστήμης και φυσικά με τη φαντασία, χρησιμοποιούνται στις ιστορίες του¹⁴⁵ και γοητεύουν τους αναγνώστες. Όπως υποστηρίζει ο Καμπό με «τον Πόε, ο εγκυκλοπαιδισμός του 18^{ου} αιώνα και ο επιστημονισμός του 19^{ου} αιώνα τροφοδοτούν το συνονθύλευμα της επιστημονικής φαντασίας»¹⁴⁶ και δικαίως θεωρείται πρόδρομος αυτού του είδους της λογοτεχνίας.

Για τις αφηγηματικές τεχνικές του Πόε, ο Μπωντλαίρ δηλώνει γοητευμένος για την «τελειότητα του πλάνου» του, το οποίο προέβλεπε όλες τις λεπτομέρειες και μεθοδικά τοποθετούσε κάθε λέξη ώστε να εξυπηρετεί το «προμελετημένο σχέδιο» ολόκληρης της σύνθεσης.¹⁴⁷ Υπερβολικά μεθοδευμένη βρίσκει αντιθέτως ο Τοντόροφ τη γραφή του, με υπερβολές στην έκφραση, όπως ο υπερθετικός βαθμός στις συγκρίσεις του, οι αντιθέσεις στις περιγραφές, η δήλωση των «υπέρμετρων συναισθημάτων» του αφηγητή, που «δεν αφήνει άλλα πια για τον αναγνώστη»¹⁴⁸ και γενικότερα μια αυστηρή οργάνωση του λόγου, χωρισμένου σε επίπεδα «απόλυτα συντονισμένα μεταξύ τους».¹⁴⁹

Η διερεύνηση του ψυχισμού επιτυγχάνεται με μια εσωτερική εστίαση, με πρωτοπρόσωπο αφηγητή. Είναι ο ίδιος ο ήρωας που «εξομολογείται» την παράξενη ιστορία του. Η

¹⁴⁴ Ζακ Καμπό, «Νέες σημειώσεις για τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε», *ό.π.*, σσ. 120 & 125-127.

¹⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 124. Παράδειγμα τέτοιας γραφής είναι η *Μαγνητική αποκάλυψη* και η *Περίπτωση του κυρίου Βάλντεμαρ*.

¹⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 124.

¹⁴⁷ Σαρλ Μπωντλαίρ, «Νέες σημειώσεις για τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε», *ό.π.*, σ. 28.

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σσ. 59-60.

¹⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 71.

εσωτερική εστίαση δίνει τη δυνατότητα της δικής του οπτικής γωνίας αφήγησης, όταν επιπλέον σε αρκετές περιπτώσεις ο ίδιος ο συγγραφέας αναλαμβάνει τον ρόλο του ήρωα. Πρόκειται για τον «αναπαριστώμενο αφηγητή», όπως ονόμασε ο Τοντόροφ την ταύτιση ήρωα και αφηγητή στο ίδιο πρόσωπο.¹⁵⁰ Το χαρακτηριστικό που κάνει την αφηγηματική αυτή τεχνική πρωτοπόρα, τεχνική που ακολούθησαν έπειτα πολλοί συγγραφείς του φανταστικού, είναι ότι ο ήρωας-αφηγητής δηλώνει συχνά στο ξεκίνημα της ιστορίας την πρόθεσή του να αφηγηθεί το παράδοξο πάθημά του και εκφράζει τις αμφιβολίες του γι' αυτό. Αυτός ο πρωτοπρόσωπος, εξομολογητικός τόνος συμβάλλει σε μια αίσθηση αληθοφάνειας και δημιουργεί κλίμα σύνδεσης μεταξύ αφηγητή και αναγνώστη και ταύτισης μεταξύ τους. Όπως είναι επόμενο, οδηγεί τον αναγνώστη να αισθάνεται τις ίδιες αμφιβολίες για το παράξενο, γεγονός αποφασιστικής σημασίας όπως έχουμε πει για το φανταστικό.

Την τόσο φριχτή και όμως τόσο απλή ιστορία που αρχίζω να γράφω, ούτε περιμένω ούτε ζητώ να την πιστέψετε. Θα ήμουν αλήθεια τρελός αν περίμενα κάτι τέτοιο, για μια υπόθεση όπου και οι ίδιες οι αισθήσεις μου αρνούνται τη μαρτυρία τους [...] Αυτά τα γεγονότα, οι συνέπειές τους, με τρομοκράτησαν, με βασάνισαν, με κατάστρεψαν.¹⁵¹

Σύνηθες τέχνασμα είναι «ο διχασμός του Εγώ» του ήρωα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο *Γουίλιαμ Γουίλσον*, όπου ο διχασμός της προσωπικότητας του ήρωα είναι ξεκάθαρος, όταν εμφανίζεται ένας διπλός, πανομοιότυπος αφηγητής. Η ομοιότητα αυτή δεν δηλώνεται κατηγορηματικά, αλλά παρουσιάζεται στον αναγνώστη μέσα από τα λόγια του πρωτοπρόσωπου αφηγητή, που παραξενεμένος παραδέχεται: «έβλεπα όμως πως είχαμε το ίδιο ανάστημα, ακόμη και μια παράξενη ομοιότητα στη σωματική διάπλαση και στα χαρακτηριστικά του προσώπου. Εξοργιζόμουν κιόλας που είχε διαδοθεί πως είχαμε κάποια συγγένεια μεταξύ μας». Πρόκειται ουσιαστικά για διπλή προσωπικότητα, ένας «σωσίας», που έρχεται ως άλλος εαυτός να προσωποποιήσει τη βαθύτερη συνείδηση¹⁵² και να αντιπαραβάλει το καλό με το κακό. Με αυτό τον τρόπο ο συγγραφέας (που στο

¹⁵⁰ Βλ. Τ. Τοδορόν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Οδυσσεάς, Αθήνα 1991, σσ. 101-106.

¹⁵¹ Edgar Allan Poe, *Οι καλύτερες ιστορίες*, ό.π., «Ο μαύρος γάτος», σ. 125.

¹⁵² Η Μ. Βοναπάρτη γράφει: «ο ένας προσωποποιεί τα βαθιά του ένστικτα, το αυτό, ενώ ο άλλος το υπερεγώ ή ηθική συνείδηση», όπως αναφέρει στο βιβλίο της Χριστίνας Ντουινιά, *Στη σαγήνη...*, ό.π., σ. 175. Η Χριστίνα Ντουινιά παραθέτει, σε αυτό το σημείο, το βιβλίο της Marie Bonaparte, *Edgar Poe. Étude psychanalytique*, εκδόσεις Denoël, Παρίσι 1933, σ. 191.

συγκεκριμένο έργο έχει δώσει πολλά από τα στοιχεία της δικής του ζωής στον ήρωα) δίνει και μια δεύτερη οπτική γωνία της αφήγησης, ξεσκεπάζοντας δύο πλευρές του ψυχισμού του. Στο «Η πτώση του Οίκου των Άσερ», ο «διχασμός του Εγώ» εμφανίζεται έξω από τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή, στην καταπληκτική ομοιότητα των δίδυμων Ρόντρικ και Μαντλίν, ομοιότητα ακόμα και της περιεργής κληρονομικής ασθένειάς τους. «Η καταπληκτική ομοιότητα που είχαν τα δυο αδέλφια, που τώρα την παρατήρησα πρώτη φορά, τράβηξε την προσοχή μου», λέει ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής των παράξενων του ετοιμόρροπου οίκου.¹⁵³

Ο «διχασμός του Εγώ» συνδέεται με το πρωτοπόρο αφηγηματικό «μοτίβο του διπλού», όταν δύο στοιχεία αντιθετικά, το ηθικό με το ανήθικο, η λογική με την παραφροσύνη, ισορροπούν ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό. Η «εμπειρία των ορίων» άλλωστε επιτυγχάνεται με την ύπαρξη αντιθέσεων για ζητήματα όπως ζωή και θάνατος, φως και σκοτάδι, σώμα και ψυχή, ύλη και πνεύμα. Τα δίπολα των αντιθέσεων, ιδιαίτερος όταν υπάρχουν ταυτόχρονα, δεν γίνονται αμέσως φανερά στον αναγνώστη, γεγονός που επιτείνει το παράδοξο στη γραφή του Πόε.

Δομικό χαρακτηριστικό για την επίτευξη του φανταστικού είναι η συντακτική υφή που δημιουργεί το λεγόμενο «προαίσθημα» στον αναγνώστη. Ο δομικός σχεδιασμός του είναι προκαθορισμένος για να εξυπηρετεί την κλιμάκωση των συναισθημάτων, φτάνοντας στην κορύφωση. Με τεχνικές όπως ο εξομολογητικός τόνος, οι εκφράσεις σε ανύποπτο χρόνο που προαναγγέλλουν την κατάληξη, η τραγική ειρωνεία που κρύβεται πίσω από τις λέξεις, τα αντιθετικά σχήματα, ο Πόε χιτίζει την πλοκή. Όπως έγραψε στη θεωρία του για το διήγημα, μέσα στην κριτική του για τα γραπτά του Χόθορν: «Ένας επιτήδειος συγγραφέας δόμησε ένα διήγημα. Αν ήξερε το επάγγελμά του, δεν θα αποτύπωνε τις σκέψεις του στα επεισόδια, αλλά μετά, έχοντας συγκεντρώσει με φροντίδα και αντανάκλαση μία ενιαία εντύπωση, προσφέρεται να την παραγάγει».¹⁵⁴ Όλα λοιπόν είναι προσχεδιασμένα, όχι μόνο για να προοικονομήσουν την τελική έκβαση, αλλά και για να συμπαρασύρουν τον αναγνώστη σε απόλυτη ταύτιση συναισθημάτων στους δαιδαλώδεις διαδρόμους του φανταστικού, του τρόμου και του δισταγμού.

¹⁵³ Edgar Allan Poe, *Οι καλύτερες ιστορίες*, ό.π., «Η πτώση του οίκου των Άσερ» σ. 54.

¹⁵⁴ Τζέιμς Τοντόροφ, «Για τον Πόε», ό.π., σσ. 67-68.

Σε όλα αυτά, το υποβλητικό σκηνικό που πλαισιώνει τις ιστορίες του είναι κι αυτό επιλεγμένο με προσοχή για να δημιουργεί το αίσθημα της υπέρβασης. Όπως γράφει ο Τοντόροφ «στον Πόε όλα είναι χτίσιμο και παιχνίδι». Το ντεκόρ του, τα σκοτεινά υπόγεια, οι ετοιμόρροπες επαύλεις, οι μακάβριοι τοίχοι, το ακυβέρνητο σκάφος, η άγνωστη θάλασσα, είναι αυτό που απαιτείται για το πλέξιμο της δράσης. «Υπάρχει ένα έλος κοντά στο σπίτι των Ώσερ,¹⁵⁵ ξεφυτρώνει εκεί μονάχα για να καταστρέψει και όχι γιατί η χώρα είναι ξακουστή για τα έλη της».¹⁵⁶ Είναι ένα σκηνικό που έχει ολότελα ρόλο συμβολικό, δίνει υπόσταση στον φόβο και οδηγεί αμείλικτα τον αναγνώστη να ζήσει κι αυτός τις φριχτές στιγμές των ηρώων.

Ο Ένγκαρ Άλλαν Πόε έφερε έναν νεότερο αέρα στη λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα, επιδρώντας με τις «ιδέες», την «τεχνική», το «στυλ» του¹⁵⁷ και ασκώντας «τεράστια, σε βαθμό που δεν φαντάζεται κανείς εύκολα, επίδραση στη διαμόρφωση της τέχνης του Λόγου και της Ποιητικής σε ολόκληρη την Ευρώπη [...] επίδραση που δεν έπαυε ακόμη, στις διάφορες μορφές και τρόπους, έως τα χρόνια μας».¹⁵⁸

¹⁵⁵ Εδώ αναφέρεται «Ώσερ», στις περισσότερες πηγές όμως ακολουθείται η αγγλική προφορά «Άσερ», την οποία υιοθετούμε σε αυτή την εργασία.

¹⁵⁶ Τζβέταν Τοντόροφ, «Για τον Πόε», *ό.π.*, σσ. 63-64.

¹⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 54.

¹⁵⁸ Τάκης Παπατσώνης, «Ο πολύμορφος και μονοειδής...», *ό.π.*

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Μωπασσάν, Γκόγκολ, Τζέιμς

3. Τρεις μαιτρ του είδους

Ο Γκυ ντε Μωπασσάν, ο Νικολάι Γκόγκολ και ο Χένρυ Τζέιμς θεωρούνται μαιτρ του φανταστικού στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, κυρίως λόγω της εξαιρετικής τους ικανότητας να αμφιταλαντεύουν τις αφηγήσεις τους στο μεταίχμιο πραγματικότητας και φαντασίας, να «θολώνουν» τα όρια μεταξύ του καθημερινού και του υπερφυσικού, δημιουργώντας ιστορίες εμποτισμένες με μυστήριο και αγωνία. Μελετώντας τα φανταστικά τους διηγήματα, αποκαλύπτεται στον ερευνητή η περίπλοκη σύνδεση της γραφής τους με τις νεότερες θεματικές και τεχνικές του Έντγκαρ Άλλαν Πόε στη φανταστική λογοτεχνία. Επιλέγοντας στη συνέχεια ως οδηγό αντιπροσωπευτικά έργα των τριών αυτών συγγραφέων και τοποθετώντας τα στα λογοτεχνικά συμφραζόμενα της εποχής, θα διαπιστώσουμε ότι ο καθένας από αυτούς τους συγγραφείς έχει αντλήσει έμπνευση από την πρωτοποριακή εξερεύνηση του Πόε για το παράξενο, το μακάβριο και τον βαθύτερο ψυχισμό, ενσωματώνοντας στοιχεία των καινοτόμων τεχνικών αφήγησής του.

3.1. Τα έργα προς μελέτη και οι συγγραφείς τους

Τα έργα που επιλέχθηκαν προσφέρονται όπως θα δούμε για την εις βάθος μελέτη των διαφορετικών εκφάνσεων του φανταστικού της λογοτεχνίας του 19^{ου} αιώνα. Αυτά είναι:

1. «Η νεκρή», από το βιβλίο Γκυ ντε Μωπασσάν, *Η νεκρή και άλλες ιστορίες*, σε μετάφραση Αγγέλας Γαβρίλη, εκδόσεις Ars Nocturna, Αθήνα 2017.
2. *Ο Οξαποδώ*, από το βιβλίο Γκυ ντε Μωπασσάν, *Ο Οξαποδώ*, σε μετάφραση Βασίλη Πουλάκου, εκδόσεις Ροές, Αθήνα 2014.

3. «Η Μύτη», από το Νικολάι Γκόγκολ, *Ρωσικές ιστορίες μυστηρίου*, σε μετάφραση Ελένης Αστερίου, εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 1988, οι σελίδες 247-283, που ανακτήθηκαν από την «Πύλη για την ελληνική γλώσσα».
4. «Το Ημερολόγιο ενός τρελού», από το βιβλίο Νικολάι Γκόγκολ, *Το παλτό & Το ημερολόγιο ενός τρελού*, σε μετάφραση Γιώργου Τσακνιά, εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα 2022.
5. *Το στρίψιμο της βίδας*, από το βιβλίο Henry James, *Το στρίψιμο της βίδας*, σε μετάφραση Κοσμά Πολίτη, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2017
6. *Η υπέροχη γωνιά*, από το βιβλίο Χένρυ Τζαίμς, *Η υπέροχη γωνιά*, σε μετάφραση Σπάρτης Γεροδήμου, εκδόσεις Ερατώ, Αθήνα 2017.

Μία επισκόπηση των κριτικών, απομονώνοντας ό,τι αφορά τη σχέση του κάθε συγγραφέα με το φανταστικό, είναι ιδιαίτερα χρήσιμη στην τρέχουσα εργασία. Με αυτόν τον τρόπο διευκολύνεται στη συνέχεια η μελέτη των επιλεγμένων διηγημάτων, αξιοποιώντας τις κριτικές αυτές στην αναζήτηση της λειτουργίας του φανταστικού στο έργο τους.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, το κέντρο της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας –οι Γάλλοι συγγραφείς– έχουν γητευτεί από την πεζογραφία και ποίηση του Έντγκαρ Άλλαν Πόε, κυρίως όπως είδαμε λόγω της επιρροής του Μπωντλαίρ και του Μαλλαρμέ. Η εξοικείωση με το έργο του έχει πυροδοτήσει μια νέα κίνηση προς το περίεργο, το αλλόκοτο, το ονειρικό. Όμως αυτή η νέα τάση δεν είναι αποκομμένη από το εδραιωμένο λογοτεχνικό πλαίσιο του ρεαλισμού –και του ακραίου νατουραλισμού– που υποστηρίζουν συγγραφείς όπως ο Φλωμπέρ και ο Ζολά αντίστοιχα. Ας μην ξεχνάμε ότι τα δύο αυτά κινήματα «έχουν μια κοινή βάση, τη θεμελιώδη παραδοχή ότι η τέχνη οφείλει να αποτελεί πιστή απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας» και στόχος τους είναι «η απόρριψη της φανταστικής μυθοπλασίας».¹⁵⁹ Πρόκειται για δύο «αντικρουόμενες τάσεις», οι οποίες ερμηνεύονται σε συνάρτηση με τα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα της εποχής. Η σταδιακή επικράτηση ενός περιβάλλοντος αστικού στις ζωές των ανθρώπων επιφέρει μια αυξανόμενη έμφαση στην ατομικότητα. Η άνοδος του υλισμού, η κατάρρευση των κοινωνικών ιδεωδών και η υπαρξιακή κρίση είναι τα σημάδια ενός διαβρωμένου κοινωνικού συνόλου. Το ενδιαφέρον στρέφεται στο άτομο και, ταυτόχρονα με τη μελέτη των ψυχικών διαταραχών. Η διερεύνηση του ψυχισμού και της κρυμμένης συνείδησης –που θεωρούνται το νέο

¹⁵⁹ Τριανταφυλλιά Ν. Κασσέτα, *ό.π.*, σ. 39. Οφείλουμε να διευκρινίσουμε ότι τα δύο κινήματα ορίζουν ότι η φανταστική αυτή μυθοπλασία «αντλεί τα θέματα της από το ιστορικό παρελθόν ή από τη θρησκευτική παράδοση παραποιημένα μέσα από το υποκειμενικό φίλτρο του ρομαντισμού», *στο ίδιο*.

«ανεξήγητο»— γίνεται με «παραεπιστημονικές μεθόδους», όπως ο πνευματισμός ο υπνωτισμός, και διάφοροι μέθοδοι υποβολής. Όλα αυτά αποτελούν γόνιμο έδαφος για την ανάπτυξη «του απόλυτου αισθητισμού, του αγγελισμού, του ονειρισμού, του ερμητισμού».¹⁶⁰ Αυτός ο αισθητισμός της ονειρικής, υπερβατικής διάθεσης οδηγεί στην άνθιση της λογοτεχνίας του φανταστικού. Γεγονός είναι ότι ακόμη και οι κατεξοχήν πρεσβευτές του ρεαλισμού και νατουραλισμού Φλωμπέρ και Ζολά, επηρεάζονται από αυτή την τάση και περιέχουν φανταστικά στοιχεία στις αφηγήσεις τους. Είναι τα «συμβολικά» και «έξω-λογικά» στοιχεία που εισχωρούν στις πιστές αναπαραστατικές περιγραφές τους, με σκοπό «την κατανόηση της πολυπλοκότητας του κόσμου».¹⁶¹ Το ασυνήθιστο και υπερφυσικό είναι η «απεγνωσμένη αναζήτηση φυγής οπουδήποτε αλλού έξω απ' τον κόσμο», έναν κόσμο «με καθαρά ορθολογιστικό μέχρι τότε υπόβαθρο».¹⁶² Οι δύο αυτές φαινομενικά αντιθετικές τάσεις, συγχωνεύονται και αντικατοπτρίζονται στο έργο λογοτεχνών όπως του Μωπασσάν στα γαλλικά γράμματα, του Γκόγκολ στη Ρωσία και του Τζέιμς στην Αμερική.

Ο Γκυ ντε Μωπασσάν απεχθάνεται την κατηγοριοποίηση σε λογοτεχνικά κινήματα και σχολές.¹⁶³ Με θέματα από την καθημερινότητα, στο έργο του συνοψίζει τις αντιφάσεις «της κοινωνίας του παρισινού fin-de-siècle»,¹⁶⁴ αλλά στρέφεται σε μια γραφή πιο «ποιητική».¹⁶⁵ Αντιμετωπίζοντας την πραγματικότητα με ευαισθησία και καθοδηγούμενος από τη διαίσθηση, αποκαλύπτει σταδιακά το ψυχολογικό βάθος των ηρώων του. Το έργο του αρνείται να ακολουθήσει αποκλειστικά τον ρεαλισμό του Μπαλζάκ, «το εγκεφαλικά επεξεργασμένο χτίσιμο»¹⁶⁶ του δασκάλου του Φλωμπέρ, και το νατουραλιστικό σύμπαν

¹⁶⁰ Στρατής Πασχάλης, «Χαλί από νούφαρα», στον τόμο: Γκυ ντε Μωπασσάν, *Ο οξαποδός και άλλες ιστορίες τρόμου και τρέλας*, ελληνική απόδοση: Στρ. Πασχάλης, Ίκαρος, Αθήνα 1992, αποσπάσματα σσ. 9-19, από το ΚΕΓ, <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/maupassant/08.html>, ανακτήθηκε 3/7/2023.

¹⁶¹ Τριανταφυλλιά Ν. Κασσέτα, *ό.π.*, σ. 137. Η Κασσέτα γράφει: «Ακόμη και ο Ζολά [...] αφήνει συχνά τη φαντασία του ελεύθερη, αποτέλεσμα τα περισσότερα μυθιστορήματά του να περιέχουν συμβολικά ή και μυθικά στοιχεία», *στο ίδιο*.

¹⁶² *Στο ίδιο*.

¹⁶³ Για την απομάκρυνσή του από τη σχολή Μεντάν έπειτα από το νατουραλιστικό του διήγημα «Η χοντρομπαλού», βλ. Αντιγόνη Βλαβιανού, *Guy de Maupassant – ένα διήγημα*, «Ο Ζολά, το Κίνημα του Νατουραλισμού & η Σχολή του Médan», σ. 37.

¹⁶⁴ Στρατής Πασχάλης, «Χαλί από νούφαρα», *ό.π.*

¹⁶⁵ Αλέξης Ζήρας στο «Ο ποιητικός ρεαλισμός του Guy de Maupassant», <https://www.greeklanguage.gr/greekLang/literature/education/european/prose/maupassant/15.html>, ημερομηνία ανάκτησης 3/7/2023.

¹⁶⁶ *Στο ίδιο*.

του Ζολά. Στη φωτογραφική περιγραφή της πραγματικότητας και στη σκληρή «κυνική» αιτιότητα του ψυχισμού και των πράξεων, ο Μωπασσάν ανοίγει το δρόμο μέσα από τον ίδιο τον ρεαλισμό στο αλλόκοτο και το παράδοξο. Με μια σημαντική διαφορά: ακολουθεί διαφορετικούς όρους για την αληθοφάνεια, εφαρμόζει τον «συνειδητό» ρεαλισμό.¹⁶⁷ Με μία γραφή λιτή, με γλώσσα απλή και έκφραση αυστηρά πειθαρχημένη, εμπεριέχοντας έντονα ρεαλιστικά στοιχεία (και ακολουθώντας τις υποδείξεις του Φλωμπέρ), εισάγει το φανταστικό με τρόπο που οι ιστορίες του να εμπνέουν τον τρόπο, να διαποτίζονται από την τρέλα και να βυθίζονται στο μυστήριο και στις φαντασιώσεις. Το παράδοξο και αόρατο για τον Μωπασσάν, τα πνεύματα, οι οπτασίες, δεν ανήκουν σε μια υπερβατική περιοχή πάνω από την πραγματικότητα. Σε ένα άρθρο του στην εφημερίδα *Gaulois* το 1883 ο Μωπασσάν απορρίπτει το φανταστικό των γοθικών αφηγήσεων. Τις ονομάζει «παράξενες και παιδαριώδεις εικασίες» –που το «φτωχό μυαλό» μας κατασκεύασε για να εξηγήσει το ανεξήγητο– και στρέφεται στο ανεξερεύνητο της ψυχής.¹⁶⁸ Πολλοί μελετητές του έργου του βρίσκουν ότι μέσα από τις ιστορίες του εκφράζονται, εκτός από την τάση διερεύνησης του υπερφυσικού και του ανθρώπινου ψυχισμού, οι προσωπικές του ανησυχίες για τις ψυχικές ασθένειες. Το οικογενειακό ιστορικό ψυχασθένειας ταλανίζει τον συγγραφέα, και ο ίδιος έχει προβλήματα υγείας που τον ταλαιπωρούν, με αποτέλεσμα να καταφεύγει σε παραισθησιογόνες ουσίες.¹⁶⁹ Τα προβλήματα και οι αγωνίες του τον οδηγούν, μάλιστα, να παρακολουθεί τα μαθήματα ψυχιατρικής του διάσημου γιατρού Ζαν-Μαρτέν Σαρκό.¹⁷⁰ Ενσωματώνοντας τα στοιχεία από τις αναζητήσεις του, οι ιστορίες του αποτελούν το γνησιότερο δείγμα του πραγματικού που βυθίζεται στα βάθη του τρόμου και της παραφροσύνης. Αντιπροσωπευτικό δείγμα της φανταστικής αυτής γραφής είναι τα δύο προς μελέτη διηγήματα: «Η νεκρή» και *ο Οζαποδώ*. Σε αυτά, το φανταστικό στοιχείο εμφανίζεται απρόσμενα μέσα από την συνηθισμένη, άκρως ρεαλιστική ζωή των ηρώων του –«ο ονειρισμός του είναι μια απόλυτα ειλικρινής και ρεαλιστική απεικόνιση

¹⁶⁷ Όρος του Damian Grant στο απόσπασμα από το: *Ρεαλισμός* (Η γλώσσα της κριτικής), μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα 1972, σσ. 71-80, <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/maupassant/14.html>, ημερομηνία ανάκτησης 27/12/2023.

¹⁶⁸ Μεταφρασμένο απόσπασμα από το άρθρο του Μωπασσάν βρίσκεται στη μελέτη της Άννυ Κουτροκόη-Χατζηπουλίδου, «Γκυ ντε Μωπασσάν, *Ο Ορλά*. Από το γεγονός στο μαγικό γεγονός», *Νέα Πορεία*, τομ. 46, τχ. 545-547 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2000), σσ. 204-213, <https://www.greek-language.gr/periodika/term/373525/neaporeia>, ημερομηνία ανάκτησης 29/7/2023.

¹⁶⁹ Στο ίδιο.

¹⁷⁰ Από το σημείωμα του μεταφραστή Βασίλη Πουλάκου στο Μωπασσάν, *Ο Οζαποδώ*, ό.π., σ. 10.

της φρεναπάτης», γράφει ο Πασχάλης.¹⁷¹ Η γνώση της ψυχολογικής έντασης και η εξερεύνηση των πιο σκοτεινών όψεων της ανθρώπινης φύσης χαρακτηρίζουν τον Μωπασσάν των φανταστικών αφηγήσεων.

Ο Νικολάι Γκόγκολ θεωρείται όχι μόνο ρεαλιστικός αφηγηματογράφος αλλά και εμπνευστής του ρωσικού ρεαλισμού, αγγίζοντας τα όρια του νατουραλισμού. Στην περίπτωση του όμως μιλάμε για έναν «σατιρικό νατουραλισμό», όπως τον περιγράφει ο D. S. Mirsky στην *Ιστορία της Ρωσικής Λογοτεχνίας*.¹⁷² Θεατρικός συγγραφέας, πρωτοπόρος στο ρωσικό μυθιστόρημα και χαρισματικός στη μικρή φόρμα, στα έργα του διακρίνεται η διάθεση να σατιρίσει «την αθλιότητα και τη δυστυχία των συνθηκών» της ρωσικής κοινωνίας.¹⁷³ Αυτή του η προσήλωση έχει αποτέλεσμα την αληθοφάνεια και την πειστικότητα ακόμα κι όταν ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με το φανταστικό και το παράλογο στις ιστορίες του. Ο ρεαλισμός του Γκόγκολ «παίζει» με την πραγματικότητα και το εξωπραγματικό. Οι ιστορίες του χαρακτηρίζονται από αινιγματικά στοιχεία και παράλογα περιστατικά, που αφηφούν τη λογική εξήγηση, αναγκάζοντας τον αναγνώστη να αποδέχεται από τις πρώτες γραμμές έναν ρεαλιστικό κόσμο για τους ήρωές του, όπου το φανταστικό είναι αναπόσπαστο μέρος του. Στο πρώτο επιλεγμένο προς μελέτη διήγημα «Η μύτη», ο παραλογισμός μιας μύτης που αποκόβεται και ζει έχοντας ανθρώπινες ιδιότητες γίνεται αποδεκτός, αποδομώντας και ουσιαστικά διακωμωδώντας την πραγματικότητα. Στο δεύτερο διήγημα «Το ημερολόγιο ενός τρελού», η ψυχωτική κατάσταση στην οποία έχει εγκλωβιστεί ο ήρωας είναι ο δικός του ρεαλιστικός-φανταστικός κόσμος, ο οποίος –αν και έχει τη λογική εξήγηση της τρέλας– και πάλι αποδομεί τις κοινωνικές σχέσεις μέσα από την κατάδειξη της μοναξιάς του ανθρώπου.

Ο Χένρυ Τζέιμς ξεχωρίζει για την μοναδική του ικανότητα να συλλαμβάνει «την ατμόσφαιρα του μυαλού», όπως ο ίδιος την αποκαλούσε.¹⁷⁴ Εκπατρισμένος Αμερικανός που ζει στην Ευρώπη από την ώριμη ηλικία των τριάντα τριών ετών μέχρι το τέλος της ζωής του, προβάλλει τα «ηθικά και ψυχολογικά προβλήματα των συμπατριωτών του», σε

¹⁷¹ Στρατής Πασχάλης, «Χαλί από νούφαρα», *ό.π.*

¹⁷² D. S. Mirsky, *Ιστορία της Ρωσικής Λογοτεχνίας*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα 1977, αποσπάσματα σσ. 144-147, στην ιστοσελίδα της «Πύλης για την ελληνική γλώσσα», <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/tolstoi/07.html>, ανακτήθηκε στις 22/11/2023.

¹⁷³ *ΙΕΑ Β*, *ό.π.*, σ. 123.

¹⁷⁴ Σπάρτη Γεροδήμου, «Επίμετρο» στο: Χένρυ Τζαίμς, *Η υπέρροχη γωνιά*, Ερατώ, Αθήνα 2017, σ. 127.

μια εποχή που τους ομότεχνούς του απασχολούν οι περιπέτειες σε ανεξερεύνητα εδάφη, αλλά και το «σκοτεινό ταξίδι» (H. Melville) ή ο «στοιχειωμένος πουριτανισμός» (N. Hawthorne).¹⁷⁵ Στη διερεύνηση της βαθύτερης αυτής ψυχολογίας, ο Τζέιμς εφαρμόζει συνειδητά το φανταστικό μέσα από τον ρεαλισμό. Διακηρύσσει: «η αφήγησή μου δεν είναι δική μου απρόσωπη περιγραφή μιας περιπέτειας, μα... η περιγραφή της εντύπωσης που η περιπέτεια αυτή προκαλεί σε κάποιον άλλον».¹⁷⁶ Στη συγγραφική του κόντρα (για το «περίπλοκο ύφος» του) με τον άλλοτε προστατευόμενό του Γουέλς, υποστηρίζει τον τρόπο που χειρίζεται αυτήν την πραγματικότητα για χάρη της λογοτεχνίας: «Δεν υποστηρίζω καμία άποψη για τη ζωή και τη λογοτεχνία, πέρα από το ότι η μορφή της δεύτερης κυρίως είναι αξιοθαύμαστη, ακριβώς λόγω του εύρους και της ποικιλομορφίας της, της πλαστικότητας και της ελευθερίας της».¹⁷⁷ Έχει τη συνήθεια να παρατηρεί και να σημειώνει τα «άλλοτε ενδιαφέροντα και άλλοτε απολύτως ασήμαντα περιστατικά»¹⁷⁸ στα ταξίδια και τις κοινωνικές εκδηλώσεις στις οποίες παρευρίσκεται, με εντυπωσιακά λεπτομερείς περιγραφές. Μέσα από αυτές βρίσκει τις θεματικές των αφηγήσεών του: «Το θέμα είναι το παν, το θέμα είναι το παν» γράφει στα *Σημειωματάρια* του.¹⁷⁹ Υπήρξαν φωνές που τον κατέκριναν πως οι θεματικές του περιστρέφονταν γύρω από την ηθική διδασχά, ο ίδιος όμως εξηγούσε ότι «προσπαθούσε κυρίως να χαρτογραφήσει τη συνείδηση των πρωταγωνιστών του».¹⁸⁰ Ο Paul Theroux¹⁸¹ γράφει ότι το έργο του διακατέχεται από έναν «σκωπτικό υπαινιγμό», που, αντιθέτως με όσα τον κατηγορήσαν, υπονομεύει με ειρωνεία τα ηθικά πρότυπα της εποχής. Θέματα όπως ο εγωισμός, η ιδιοτέλεια, η πλεονεξία, οι μυστικές επιδιώξεις, η καλυμμένη εχθρότητα, ο ανταγωνισμός, είναι όσα προβάλλει σε αντίθεση με την αγάπη που ουσιαστικά έχουν ανάγκη οι ήρωές του. Το θαυμαστό του ύφους του είναι πως δημιουργεί υπαινιγμούς, έτσι ώστε ο αναγνώστης να ανακαλύπτει μόνος του το νόημα που κρύβεται πίσω από τις διηγήσεις του. Στο προς

¹⁷⁵ Στο ίδιο.

¹⁷⁶ Damian Grant, *Ρεαλισμός...*, ό.π.

¹⁷⁷ Βλ. Σόλων Παπαγεωργίου, «Συγγραφικές κόντρες: Χ.Τζ.Γουέλς εναντίον Χένρι Τζέιμς», *Bookpress*, <https://bookpress.gr/politismos/teleutaia-nea/18167-syggrafikes-kontres-xenri-tzeims-enantion-x-tz-gouels>, ημερομηνία προσπέλασης 15/8/2023.

¹⁷⁸ Maurice Blanchot «Το στρίψιμο της βίδας» στη μελέτη του *D'un Art sans Avenir*, στο: Henry James, *Το στρίψιμο της βίδας*, μτφ. Κοσμά Πολίτη, Άγρα, Αθήνα 2017, σ. 206.

¹⁷⁹ Στο ίδιο.

¹⁸⁰ Βλ. Σόλων Παπαγεωργίου, «Συγγραφικές κόντρες...», ό.π.

¹⁸¹ Στην εισαγωγή του για το *What Maisie knew*, από το άρθρο της Αργυρώς Μαντόγλου στην *Bookpress*: «Χένρι Τζέιμς, “Οι αμφιβολίες είναι το πάθος μας”», <https://bookpress.gr/kritikes/xeni-pezografia/7612-james-henry-metaichmio-enteka-istories-kai-enas-apochairitismos> ημερομηνία προσπέλασης 23/8/2023.

μελέτη *Το στρίψιμο της βίδας*, την αφήγηση μιας γκουβερνάντας για τα δύο υπό την προστασία της παιδιά, υπαινίσσεται ένα μυστικό, το οποίο επειδή ακριβώς δεν μαρτυρείται είναι τρομακτικό. Η σταδιακή αποκάλυψη ενός διαφορούμενου νοήματος (για την αφηγήτρια τα παιδιά είναι αθώα και ταυτόχρονα διεστραμμένα) υποβάλλει στον αναγνώστη την αμφιβολία για το πραγματικό και τον ταλαντεύει ανάμεσα στην ψευδαίσθηση και τη λογική εξήγηση μιας παραφροσύνης. Στο δεύτερο διήγημα που θα αναλύσουμε, *Την υπέροχη γωνιά*, η εμμονή του ιδιοκτήτη ενός παλιού σπιτιού, ότι κάποιος άλλος ή το φάντασμα του ίδιου του του εαυτού (ενός πιθανού εαυτού) βρίσκεται εκεί μέσα και τον περιπαίζει, γιγαντώνεται και προκαλεί αληθινή σύγχυση στον αναγνώστη, οδηγώντας τον σε μοναδικά μονοπάτια τρόμου ακόμα και απέναντι στην ίδια την κρυμμένη του συνείδηση.

Η δεξιοτεχνία με την οποία οι τρεις συγγραφείς του φανταστικού συμπεριφέρονται στο πραγματικό, προκαλεί τον μελετητή τους να αναρωτιέται αν τελικά χειρίζονται την αληθινή ζωή ως αναπόσπαστο κομμάτι του φανταστικού ή αντίστροφα το φανταστικό είναι κομμάτι μιας πραγματικότητας, την οποία διηγούνται. Όπως και να είναι, οι αφηγήσεις τους αυτές βρίσκονται στο μεταίχμιο πραγματικού και εξωπραγματικού και παίζουν με επιτυχία το παιχνίδι του φανταστικού, όπως το έχει ορίσει ο Τοντόροφ.

3.2. Ποιοι δεσμοί αναδεικνύονται ανάμεσα στο έργο τους και τον πρωτοπόρο του Φανταστικού.

Η αφηγηματική ικανότητα της καθοδήγησης σε κλίμα ανησυχίας και μυστηρίου, η βαθιά κατανόηση και έκθεση του ψυχισμού, η βύθιση σε μια ατμόσφαιρα τρόμου και τρέλας, συνηγορούν πως οι Μωπασσάν, Γκόγκολ και Τζέιμς είναι κυρίαρχοι του Φανταστικού. Ωστόσο έχει ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο της μελέτης μας να βρούμε τους δεσμούς που αναδεικνύονται ανάμεσα στο έργο τους και τον πρωτοπόρο των φανταστικών αφηγήσεων. Να εντοπίσουμε με άλλα λόγια τα στοιχεία εκείνα της θεματικής, της δόμησης, των αφηγηματικών τεχνικών, τα οποία καταδεικνύουν την σύνδεσή τους με την κληρονομιά του Πόε.

Οι βαθύτερες υπαρξιακές ανησυχίες του Πόε και η ικανότητά του να υφαίνει την ψυχολογική ένταση της αμφιβολίας, του τρόμου και μιας αίσθησης τρέλας, είναι εμφανείς

επιρροές στη διηγηματογραφία των Μωπασσάν, Γκόγκολ και Τζέιμς.¹⁸² Στην εξερεύνηση του φανταστικού και του απόκοσμου μέσα από την καθημερινή ζωή των ηρώων του Μωπασσάν, στην ψυχωτική κατάσταση και στις εμμονές των χαρακτήρων του Γκόγκολ, και στην λεπτομερή απεικόνιση την πολυπλοκότητας της ψυχής στις ιστορίες φαντασμάτων του Τζέιμς, αντικατοπτρίζονται τα βασικά μοτίβα θεματικής του Πόε: η φρίκη, η παραφροσύνη, το μεταίχμιο ζωής και θανάτου, οι παραισθήσεις. Από την άλλη, στην αγάπη του Γκόγκολ για το υπερφυσικό και το σουρεαλιστικό, στην επιδέξια τοποθέτηση του παράλογου στο συνηθισμένο και στη διακωμώδησή του, αντηχεί η ειρωνική διάσταση και το «μαύρο» χιούμορ του Πόε.

Όπως είδαμε, οι ιστορίες τους εμφανίζονται στο πλαίσιο ενός φαινομενικά ρεαλιστικού κόσμου. Το αλλόκοτο επιβάλλει την παρουσία του όταν εμφανίζεται απρόσμενα, και προκαλεί τον δισταγμό για τη φύση του παραλόγου. Ο ακροβατισμός ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση θυμίζει την «εμπειρία των ορίων» του Πόε, όπου η παραβίαση της πραγματικότητας εισάγει το στοιχείο της αμφιβολίας ή της αίσθησης του μεταίχμιου για ήρωα και αναγνώστη. Άλλωστε το «μοτίβο του διπλού» πραγματικό-φανταστικό, εμπεριέχει όλα εκείνα τα δίπολα αντιθέσεων, όπως ζωή-θάνατος, φως-σκοτάδι, λογική-παραφροσύνη, ύλη-πνεύμα που συναντάμε στις διηγήσεις τους. Στη δόμηση αυτής της αμφιβολίας μέχρι τέλους, εκεί όπου μοιάζει να αποκαλύπτονται τα πάντα «και όπου, παρ' όλα αυτά, τα πάντα ξαναπέφτουν στην αμφιβολία και στο σκοτεινό κενό», κυρίαρχος είναι ο Τζέιμς, ο οποίος διακήρυσσε «η αμφιβολία μας είναι το πάθος μας και το πάθος μας ο σκοπός μας».¹⁸³

Απαραίτητα είναι τα λογικοφανή στοιχεία που εντείνουν την αληθοφάνεια των λεγομένων. Οι λεπτομερείς περιγραφές, ο περιγραφικός παροξυσμός, η δημιουργία της «εντύπωσης» της αλήθειας όπως την αντιλαμβάνονται οι δημιουργοί, αντιπαρέρχονται τις λεπτομέρειες φρίκης που μεθοδικά απομακρύνουν τη δράση και τον λεπτομερή σχεδιασμό

¹⁸² Είναι γνωστό πως ο Τζέιμς, αρχικά τουλάχιστον, διατηρούσε στάση αμφισβήτησης για το έργο του Πόε. Είχε πει: «Ένας ενθουσιασμός για τον Πόε είναι σημάδι ενός πρωτόγονου επιπέδου ευφυΐας», στο *French Poets and Novelists*, το 1878, το οποίο μεταφέρεται από τον Patrick Quinn, στο «Le voyage imaginaire de Poe», στο *Edgar Allan Poe, configuration critique*, στο περιοδικό *La Revue des lettres modernes*, τεύχος 193-198, 1969. Ήταν ωστόσο θαυμαστής του Μωπασσάν, στον οποίο αφιέρωσε ένα δοκίμιο στο *Partial Portraits* το 1888, και το 1889 έγραψε την εισαγωγή στη συλλογή διηγημάτων του Μωπασσάν *The Odd Number*.

¹⁸³ Maurice Blanchot, *ό.π.*, σ. 220.

κάθε στοιχείου που τοποθετεί ο Πόε, στη σύνθεση μιας προμελετημένης έντασης και κορύφωσης. Άλλωστε, η κλιμάκωση των συναισθημάτων προϋποθέτει την περίφημη «συντακτική υφή» του Πόε για τη δημιουργία προαισθήματος στον αναγνώστη σε ανύποπτο χρόνο. Αυτό το δομικό τέχνασμα φέρνει στο νου την τεχνική των «υπαινιγμών» του Τζέιμς, που σχεδιάζει την «ανησυχητική γοητεία» ενός «σκοτεινού σημείου» που θα γευτεί ο αναγνώστης.¹⁸⁴ Η αυστηρά μελετημένη τεχνική του Πόε ακόμα, προσομοιάζει την «απόλυτη πειθαρχία» του εκφραστικού πλαισίου του Μωπασσάν, μέσα στο οποίο περιορίζει τις παραισθήσεις και το παράδοξο ως δημιουργήματα του νου.¹⁸⁵

Στο παιχνίδι της αληθοφάνειας, η εσωτερική εστίαση της αφήγησης είναι η αφηγηματική τεχνική που ακολουθούν οι συγγραφείς μας, είτε συνδυάζεται με πρωτοπρόσωπο αφηγητή, που εξομολογείται ή καταγράφει την ιστορία του είτε όχι. Σχετικά με τη θέση του αφηγητή, εφαρμόζοντας το πρωτοπόρο τέχνασμα του «αναπαριστώμενου αφηγητή», ή και του «διχασμού του Εγώ» του Πόε, επιτυγχάνεται όχι απλά η αληθοφάνεια, αλλά και η «χαρτογράφηση» του ψυχισμού και της συνείδησης που επιδίωκε ο Τζέιμς, η αποκάλυψη της ψυχολογικής έντασης και του σκοτεινού κόσμου της ανθρώπινης φύσης που ερευνούσε ο Μωπασσάν, η έκθεση της αθλιότητας και της αποξένωσης του ατόμου που σατίριζε ο Γκόγκολ. Και φυσικά όλα αυτά λειτουργούν καταλυτικά στην ταύτιση του αναγνώστη με τον ήρωα και τις αγωνιώδεις αναζητήσεις του.

Τέλος, σε αυτά τα γενικά χαρακτηριστικά ανάμεσα στους τρεις συγγραφείς και τον Πόε, αξίζει να αναφερθούν τα βασικά σύμβολα της αφηγηματογραφίας τους, τα οποία δίνουν υπόσταση στα συναισθήματα αγωνίας, τρόμου και φρίκης. Το νεκροταφείο, τα φαντάσματα, η παλιά κατοικία, το σκοτάδι, ο καθρέφτης, δεν βρίσκονται εκεί μόνο ως σκηνογραφικά στοιχεία μιας ξεχασμένης γοτθικής εποχής. Συνδυάζονται με τα μοτίβα της θεματικής του θανάτου, της φθοράς, της υπαρξιακής αγωνίας, των παραισθήσεων. Η επιλογή τους σκηνοθετεί την αίσθηση της αγωνίας, μέχρι να έρθει στο φως η αλήθεια, το μυστικό που καλούνται αφηγητής και αναγνώστης να ανακαλύψουν.

¹⁸⁴ Λόγια του ίδιου που αναγράφονται στο οπισθόφυλλο της έκδοσης Henry James, *Το στρίμμο της βίδας*, ό.π.: «υπάρχουν σκοτεινά σημεία που πρέπει να φωτιστούν. Αλλά είναι ένα ουσιαστικό σκοτεινό σημείο που ανήκει στο έργο καθεαυτού. Κι αυτό, χωρίς να καταργείται, πρέπει να το γευτεί ο αναγνώστης με την ανησυχητική γοητεία του».

¹⁸⁵ Στρατής Πασχάλης, «Χαλί από νούφαρα», ό.π.

Με την αναλυτική προσέγγιση των έργων που έχουν επιλεγεί για τις ανάγκες αυτής της εργασίας, θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια τον τρόπο που οι μαιτρ του φανταστικού ενσωμάτωσαν τα στοιχεία του οραματιστή του είδους Πόε και θα ανακαλύψουμε τις διακειμενικές συνδέσεις με το έργο του αλλά και μεταξύ τους.

3.2.1. Γκυ ντε Μωπασσάν. «Η νεκρή» και ο Οξαποδώ: Στα βάθη του τρόμου και της παραφροσύνης

Τη μοναδική δεξιοτεχνία του Μωπασσάν να ταυτίζει το «αληθινό» με το εξωπραγματικό, το ορατό με το αόρατο, την ίδια την ζωή με την λογοτεχνία, θα απολαύσει ο αναγνώστης όταν διαβάσει τα δύο διηγήματα «Η νεκρή» και ο Οξαποδώ, στα οποία το φανταστικό και το ψυχολογικό στοιχείο παρασύρουν σε μια ανηλεή καταβύθιση στον τρόμο και στην παραφροσύνη αντίστοιχα. «Ο ελιγμός που σκιαγραφείται στ[ον] [...] Μωπασσάν μετατοπίζει τους τόνους του φανταστικού από την αδιαφανή εξωτερικότητα προς την παραγμένη εσωτερικότητα και προκαλεί την υποβολή αναλογιών: ο Οξαποδώ δημιουργεί συγγένειες με τη φανταστική φλέβα των ιστοριών της ρομαντικής κληρονομιάς (Nodier, Gautier και Mérimée) ή με το ξένο σφρίγος (Poe) το οποίο επεκτείνει».¹⁸⁶

Θέλοντας να μεταφέρουμε στην ανάλυσή μας το μαύρο χιούμορ που αποπνέει η πλοκή του διηγήματος «Η νεκρή», θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε μια σκοτεινή ιστορία «αγάπης» (κοινή ιδιαιτερότητα γραφής με τον Πόε στη σάτιρα του ρομαντισμού). Ο ήρωας, υποφέροντας από τον θάνατο της αγαπημένης, οδηγείται μια νύχτα στο νεκροταφείο για να βρεθεί κοντά της. Κι ενώ με τα όσα αποκαλύπτονται εκεί για την πίστη της, ο πόνος για τον χαμό της φαντάζει διακωμώδηση της «παντοτινής αγάπης» στα μάτια του αναγνώστη (εδώ βλέπουμε την επίδραση του νατουραλισμού στον Μωπασσάν, αν σκεφτούμε ότι υποστήριζε τα ζωώδη ένστικτα που άγουν τις επιλογές του ανθρώπου), τα μακάβρια γεγονότα που έπονται, εμποτίζουν την ανάγνωση με το αίσθημα του τρόμου.

¹⁸⁶ Polyxène Goula-Mítacou, *Parcours interprétatifs Le Horla de Guy de Maupassant*, Athanassopoulos-Papadamis, Athènes 1997, σ. 104 (δική μας μετάφραση). « Le mouvement qui se dessine dans les contes de Maupassant déplace les accents fantastiques de l'opaque extériorité vers l'intériorité troublée et donne lieu de suggérer des analogies : il fait sentir des affinités avec la veine fantastique des contes de l'héritage romantique (Nodier, Gautier et Mérimée) ou de sève étrangère (Poe) qu'il prolonge ».

Στη γραφή του Μωπασσάν συναντάμε το κυνικό και μεγαλοφυές, αλλά ταυτόχρονα λιτό και απέριττο, «ποιητικό» ύφος του –«ποιητικός» ονομάζεται ο ρεαλισμός του από τον Αλέξη Ζήρα, γράφοντας ότι τα διηγήματά του «υποβάλλουν τον αναγνώστη σε μια ατμόσφαιρα που συνορεύει με την ποιητική συναίσθηση».¹⁸⁷ Ο αφηγητής είναι ταυτόχρονα και ο ήρωας –ο «αναπαριστώμενος αφηγητής»– ο οποίος ξεκινά με έναν εξομολογητικό τόνο την ιστορία του: «Την αγαπούσα παράφορα!».¹⁸⁸ Από την πρώτη στιγμή ανοίγει την ψυχή του και κάνει συμμετοχο στα πάθη του τον αναγνώστη, με τεχνικές όπως το να απευθύνεται στους αναγνώστες σε δεύτερο πρόσωπο –«Δε θα σας αφηγηθώ την ιστορία μας»– ή να ρωτά τον εαυτό του και να απαντά σκωπτικά –«Γιατί αγαπά κανείς; Πόσο παράξενο είναι να μην βλέπεις κανέναν άλλο στον κόσμο», «Και μετά πέθανε. Πώς; Δεν ξέρω».¹⁸⁹ Η αφήγηση, σε πρώτο πρόσωπο, ξεκινά μπαίνοντας κατευθείαν στο θέμα. Με αυτόν τον τρόπο το απομονώνει σε έναν συναισθηματικό παροξυσμό, εμπλέκοντας τον αναγνώστη σε μια ταύτιση συναισθημάτων.

Το ρεαλιστικό στοιχείο που περιμένουμε από τον Μωπασσάν είναι εκεί, στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση, στην περιγραφή της οδύνης και της μοναξιάς του, στις λεπτομέρειες του δωματίου και της ώρας του θανάτου. Το πέρασμα στο φανταστικό ξεκινά όταν ο αφηγητής περνά μπροστά από το «βαθύ, άδειο γυαλί» του καθρέφτη. Από το κοίταγμα στον καθρέπτη κι έπειτα, η εισχώρηση του φανταστικού διαφοροποιεί τον ρεαλισμό του Μωπασσάν. Περιγράφεται μια πραγματικότητα που «δεν ταυτίζεται με τον "εξωτερικό" κόσμο, αλλά με την εντύπωση» που έχει ο ήρωάς του για τον εξωτερικό κόσμο.¹⁹⁰ Υποβάλλει τον αναγνώστη σε μια «φανταστική» πραγματικότητα, που γίνεται πιστευτή. Ο καθρέπτης, που «φυλακίζει μέσα του τη ζωή»,¹⁹¹ λειτουργεί στο νου μας ως σύμβολο περάσματος από το υλικό στο άυλο, από το ορατό στο αόρατο, εντέλει από τη

¹⁸⁷ βλ. Αλέξης Ζήρας στο «Ο ποιητικός ρεαλισμός του Gue de Maupassant», <https://www.greeklanguage.gr/greekLang/literature/education/european/prose/maupassant/15.html>,

ημερομηνία ανάκτησης 3/7/2023.

¹⁸⁸ Γκυ ντε Μωπασσάν, *Η νεκρή...*, ό.π., σ. 73.

¹⁸⁹ Στο ίδιο, σσ. 73-74.

¹⁹⁰ Στο Damian Grant, *Ρεαλισμός...*, ό.π., διαβάζουμε τη διακήρυξη του Μωπασσάν για τον «απλοϊκό ρεαλισμό»: «Πόσο παιδιάστικο είναι να πιστεύουμε στην πραγματικότητα, αφού ο καθένας μας έχει τη δική του πραγματικότητα στη σκέψη του και στο σώμα του. Τα μάτια μας, τ' αυτιά μας, η όσφρησή μας, η γεύση μας –διαφορετικά στον καθένα– δημιουργούν τόσες αλήθειες όσοι είναι κι οι άνθρωποι που ζουν στον πλανήτη μας... Ο καθένας μας, λοιπόν, έχει μια δική του ψευδαίσθηση του κόσμου... κι ο συγγραφέας δεν έχει άλλη αποστολή παρά να αναπαραστήσει πιστά την ψευδαίσθηση αυτή, μ' όλη την τέχνη που είναι ικανός να διαθέσει... Μεγάλοι καλλιτέχνες είναι εκείνοι που επιβάλλουν στην ανθρωπότητα τη δική τους ψευδαίσθηση».

¹⁹¹ Γκυ ντε Μωπασσάν, *Η νεκρή...*, ό.π., σ. 75.

ζωή στο θάνατο. Με το κοίταγμα μέσα σε αυτόν ενεργοποιείται η αμφιβολία για το τι πραγματικά συμβαίνει στον ήρωα. Είναι το «οξύμωρο» που μας υπονιάζει για μια διαφορετική εντελώς εντύπωση όσων θεωρούσαμε μέχρι τότε αληθινά.

Από εκεί και έπειτα όλα αλλάζουν, έχουμε ήδη μπει στη σφαίρα του φανταστικού, δίχως ακόμα να το έχουμε καταλάβει. Κι αυτό γιατί ο περιγραφικός παροξυσμός διογκώνεται, όταν ο ήρωας, απόλυτα δικαιολογημένος εξαιτίας της θλίψης και της παραζάλης του, αποφασίζει να πάει κοντά στη νεκρή αγαπημένη και το σκηνικό μεταφέρεται στο νεκροταφείο. Η αλλαγή του σκηνικού, το νεκροταφείο, το σκοτάδι που πέφτει, το λευκό του μαρμάρου, είναι τα επόμενα σύμβολα που εντείνουν τη μακάβρια ατμόσφαιρα και συνεπώς συνδέονται με τον φόβο του θανάτου.

Κι από εκείνη τη στιγμή, η λυρική περιγραφή της φύσης, οι απόκοσμοι ήχοι, οι κινήσεις στις ταφόπλακες, το «ζωντάνεμα» των νεκρών, όλα αυτά σε μία γραμμική αφήγηση γεγονότων, συμπαρασύρουν ήρωα και αναγνώστη στον κόσμο των παραισθήσεων. Είναι τα «εξω-λογικά» στοιχεία που εισάγει ο συγγραφέας και «υπαινίσσεται χώρους, καταστάσεις, σύμφωνα με τη μέθοδο της μπρεσσιονιστικής περιγραφής».¹⁹² Η ένταση ανεβαίνει, ήρωας και αναγνώστης ταυτίζονται στην «εντύπωση» του αληθινού: όλα αυτά που διαδραματίζονται, δεν μπορεί να είναι αληθινά. Η αμφιβολία για το αν είναι πραγματικότητα ή είναι δημιουργήματα ενός πνιγμένου από τη θλίψη μυαλού, είναι το αποκορύφωμα του φανταστικού.

Η «στιγμή της κρίσης» όμως φτάνει όταν η ταφόπλακα αποκαλύπτει την αλήθεια. Ο διχασμός του αναγνώστη παύει, όταν αποκαλύπτεται ότι ο ήρωας είναι ήδη νεκρός! Στη μάχη του μεταίχμιου ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, ο θάνατος έχει κερδίσει. Ομοίως και το «παράξενο» έχει κερδίσει. Το φανταστικό –κατά Τοντόροφ– παύει, εφόσον όσα νομίζαμε έχουν ανατραπεί. Όσα συνέβησαν δεν ήταν αποκυήματα της φαντασίας μας. Ο κόσμος που περιγραφόταν δεν είναι ο κόσμος του ορατού, αλλά ο κόσμος του αοράτου, ο κόσμος των νεκρών. Μετά την αποκάλυψη, το τέλος της ιστορίας βρίσκει τον αναγνώστη να μένει έκπληκτος, να αναζητά πιθανόν σε μια δεύτερη ανάγνωση του κειμένου σημάδια της τραγικής θέσης του ήρωα. Έχουμε εδώ το «ταυτώνυμο» ως δομικό χαρακτηριστικό του κειμένου. Όλη αυτή η κλιμάκωση της αγωνίας και η ένταση των συναισθημάτων μας

¹⁹² Τριανταφυλλιά Ν. Κασσέτα, *ό.π.*, σ. 146.

δεν αποφορτίζεται. Θυμόμαστε τα λόγια του Σκλόφσκι πως τα έργα του Μωπασσάν συχνά έχουν «απατηλό τέλος»¹⁹³ και διαπιστώνουμε ένα μη-τέλος, μια μηδενική κατάληξη.

Το διήγημα *Ο Οξαποδώ* αντανακλά με τον πιο λεπτομερή και γλαφυρό τρόπο τις πεποιθήσεις του συγγραφέα για το φανταστικό και τις ψυχικές ασθένειες, αλλά κυρίως τη ψυχική κατάσταση του συγγραφέα την εποχή που το έγραψε. Είναι ένα ψυχολογικό-φανταστικό διήγημα. Το 1887 ο Μωπασσάν, με κλονισμένη υγεία, ζει στον κόσμο των παραισθήσεων και προσεγγίζει τα όρια της τρέλας.¹⁹⁴ Όπως σημειώνει η Πολυξένη Γούλα-Μητάκου, το φανταστικό στον Μωπασσάν έρχεται στην επιφάνεια εξαιτίας «του νευρωτικού ταπεραμέντο του».¹⁹⁵ Το ίδιο ακριβώς παρατηρεί και ο Λόβκραφτ στη μελέτη του, ότι δηλαδή τα έργα του Μωπασσάν γράφτηκαν όσο η τρέλα τον κυριεύε.¹⁹⁶ Κατά τον Λόβκραφτ, «Τα έργα [του] είναι το αποτέλεσμα της νοσηρής απελευθέρωσης ενός άκρως ρεαλιστικού μυαλού, που βουλιάζει σε κατάσταση παθολογικού περιστατικού, σε συνδυασμό με μια συνειδητή φαντασία που προκύπτει από ένα όραμα που έχει φυσικώς τον τρόπο κλίση προς τις φαντασιώσεις και τις ψευδαισθήσεις του αγνώστου».¹⁹⁷ Στον *Οξαποδώ*, ο αναγνώστης συμπάσχει με την ίδια την αγωνία του συγγραφέα-ήρωα να αποτυπώσει όσα αισθάνεται και όσα νομίζει ότι βλέπει, ελπίζοντας ότι έτσι θα ξεφύγει από τις σκέψεις που τον καταδιώκουν.

Ο ήρωας, ζώντας μια ήρεμη ζωή στη γαλλική εξοχή, αρχίζει να νοιώθει ότι κάτι αόρατο και απειλητικό τον περιβάλλει κάθε μέρα όλο και πιο πολύ. Κι αν τον πρώτο καιρό μπορεί να διαχωρίσει το πραγματικό από το φανταστικό, όσο περνούν οι μέρες το αόρατο κατακτά το μυαλό του. Σε λίγο διαπιστώνει ότι αυτό που δεν μπορεί να ορίσει υπάρχει, το βλέπει, πρέπει να το πολεμήσει. Η μοναδικότητα του κειμένου έγκειται στο γεγονός ότι σε αυτό το ταξίδι στα βάθη του νου και της ψυχής, ο αναγνώστης φτάνει στο σημείο να αμφιβάλλει, αν όσα διαβάζει είναι φαντασιώσεις ενός τρελού μυαλού ή πραγματικά συμβαίνουν (αν σκεφτούμε τις συνθήκες της εποχής, πιθανόν να πείθεται γι' αυτό σε

¹⁹³ Βίκτορ Σκλόφσκι, *ό.π.*

¹⁹⁴ Βασίλης Πουλάκος, *ό.π.* σ.σ. 9-11.

¹⁹⁵ Polyxène Goula-Mitacou, *ό.π.*, σ. 99 (δική μας μετάφραση). «Le fantastique émerge [...] de la complexion névrotique de Maupassant ».

¹⁹⁶ Lovecraft, *ό.π.*, σ. 68.

¹⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 68 (δική μας μετάφραση): «Les œuvres sont le résultat du morbide défoulement d'un cerveau fortement réaliste, sombrant dans le cas pathologique, allié à une imagination consciente découlant d'une vision naturellement portée vers les fantasmes et les illusions de l'inconnu.».

κάποιες σελίδες). Ο Μωπασσάν ήξερε «πώς να φέρει/βάλει μέσα στο φανταστικό την εσωτερική του ζωή, την απαισιόδοξη αντίληψή του για την ανθρώπινη φύση και κατάσταση, που εκφράζει την αλήθεια μιας ιδιοσυγκρασίας και μιας εποχής». ¹⁹⁸

Για την κατάκτηση της αληθοφάνειας, ο Μωπασσάν προτάσσει καταρχάς την πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Όμως σε αυτό το έργο δεν έχουμε μόνο την ταύτιση του ήρωα με τον αφηγητή. Ο ίδιος ο συγγραφέας είναι ο ήρωας (θυμίζουμε, μία από τις αγαπημένες αφηγηματικές τεχνικές του Πόε) και η αίσθηση αυτή επιτυγχάνεται με τη δόμηση του κειμένου σε ημερολογιακή μορφή. Με ημερομηνίες¹⁹⁹ που ακολουθούν τη γραμμική αφήγηση των γεγονότων, και με καταγραφή των συναισθημάτων και όλων των αντιδράσεων –«Τι υπέροχη μέρα! Πέρασα όλο το πρωί ξαπλωμένος [...] Θέλω να φωνάξω, δεν μπορώ· θέλω να κουνηθώ, δεν μπορώ [...] ξυπνάω πανικόβλητος»²⁰⁰ – η γραφή αποπνέει διάθεση εκμυστήρευσης και πάντως μια επιδίωξη συναισθηματικής σύνδεσης με τον αναγνώστη. Ο ρεαλισμός ενδυναμώνεται με περιγραφές του τόπου που ζει –«Απ’ τα παράθυρά μου βλέπω τον Σηκουάνα να κυλάει κατά μήκος του κήπου μου [...] Αριστερά, πέρα μακριά, απλώνεται η Ρουέν [...] των μυτερών γοθτικών καμπαναριών. Είναι αμέτρητα, άλλα καχεκτικά κι άλλα ογκώδη»²⁰¹ – με λεπτομερείς καταγραφές των βαθύτερων σκέψεων, της υπαρξιακής αγωνίας –«Θα ’λεγε κανείς πως ο αέρας, ο αόρατος αέρας, είναι γεμάτος από άγνωστες Δυνάμεις [...] Πόσο βάθος έχει αυτό το μυστήριο του Αοράτου! Μας είναι αδύνατο να το μετρήσουμε με τις φτωχές αισθήσεις μας»²⁰² – και των φόβων του –«σαν η νύχτα να κρύβει για μένα κάποια τρομερή απειλή [...] όπως άλλοι περιμένουν τον δήμιο. Τον περιμένω, τρέμοντας τον επικείμενο ερχομό του».²⁰³ Ο συγγραφέας υπερασπίζεται την «“οικεία” αντίληψη του πραγματικού, την εντύπωση που προκαλεί το πραγματικό. Προβάλλεται η προσωπική αντίληψη για τον κόσμο, η ιδιοσυγκρασία, η υποκειμενική αυτή θεώρηση της πραγματικότητας αποδεικνύεται [...] πιο συναρπαστική από τη φωτογραφική αναπαράσταση της ζωής»

¹⁹⁸ Polyxène Goula-Mitacou, *ό.π.*, σ. 104 (δική μας μετάφραση). «Maupassant a su faire éclater dans le fantastique sa vie intérieure, sa conception pessimiste de la nature et de la condition humaines, qui exprime la vérité d'un tempérament et d'une époque».

¹⁹⁹ Η 8^η Μαΐου θεωρείται ότι δεν επιλέχθηκε τυχαία ως ημέρα έναρξης του ημερολογίου, καθώς είναι η μέρα που έφυγε από τη ζωή ο Φλωμπέρ, βλ. Άννη Κουτροκόη-Χατζηπουλίδου, *ό.π.*

²⁰⁰ Γκυ ντε Μωπασσάν, *Ο Οζαποδώ*, *ό.π.*, σσ. 13 & 22.

²⁰¹ Στο ίδιο, σ. 14.

²⁰² Στο ίδιο, σσ. 16-17.

²⁰³ Στο ίδιο, σ. 21.

υπογραμμίζει η Ταμπάκη Ιωνά,²⁰⁴ μεταφράζοντας τα ίδια τα λόγια του: «Το αληθινό δεν είναι παρά η πλήρης ψευδαίσθηση του αληθινού».²⁰⁵

Η Πολυξένη Γούλα-Μητάκου γράφει πως ο Μωπασσάν είναι «δημιουργός “ενός φανταστικού της διαύγειας” το οποίο υποβάλλει την προσέγγιση του παράλογου, που πραγματώνεται μέσα στην ίδια τη γραφή, στη σύγκρουση της σφιχτής λογικής, δημιουργεί την ένωση [...] μεταξύ των μεγάλων μεσολαβητών του φανταστικού του νέου κόσμου (Πόε) και του Τευτονικού κόσμου (Χόφμαν). Βλέπουμε να αναδύεται σε αυτόν (στον *Οξαποδώ* για παράδειγμα) [...] μια ρωγή στα εσωτερικά στρώματα της προσωπικότητας την οποία επισκέπτονται παραισθήσεις και η οποία βασανίζεται από τρομακτικά γεγονότα, από την αίσθηση αόρατων υπάρξεων που ξεπερνούν τα όρια του ορθολογισμού, ενώ είναι παράλληλα προικισμένα με στοιχεία που καλύπτουν τη διήγηση με εκπληκτική ακρίβεια».²⁰⁶

Η γραφή του είναι γεμάτη από περιγραφικό παροξυσμό ακόμα και για την εμφάνιση του μυστηριώδους, άυλου επισκέπτη. Ο Μωπασσάν στην πορεία προς την αμφισβήτηση εμπλέκει το όνειρο (όπως ο Πόε). Με τη γλαφυρή περιγραφή του «εφιάλτη», που τον «σφίγγει... σφίγγει... σφίγγει μ’ όλη του τη δύναμη για να [τον] στραγγαλίσει»,²⁰⁷ κερδίζει τη συμπόνια του αναγνώστη και ίσως ξυπνά κρυμμένους φόβους από δικούς μας εφιάλτες. Ο αναγνώστης καθοδηγείται εδώ να πιστεύει ότι είναι φαντασίωση. Άλλωστε και ο ίδιος το λέει: «Όντως, ξανακύλησα. Οι εφιάλτες επιστρέφουν. Χτες τη νύχτα ένιωσα κάποιον καθισμένο πάνω μου [...] να μου ρουφάει τη ζωή απ’ τα χείλη [μου...] κι εγώ ξύπνησα [...] εξαντλημένος, που δεν μπορούσα ούτε να κουνηθώ».²⁰⁸

Πάντως η γενικότερη τάση της εποχής για το ανεξερευνήτο, αυτό που δεν βλέπουμε, τάση που απασχόλησε όπως είδαμε τον Μωπασσάν, καταγράφεται όταν μιλά με σιγουριά για

²⁰⁴ Τριανταφυλλιά Ν. Κασσέτα, *ό.π.*, σ. 146.

²⁰⁵ Στο ίδιο.

²⁰⁶ Polyxène Goula-Mitacou, *ό.π.*, σ. 101 (δική μας μετάφραση). «Maupassant, créateur d’un fantastique de la lucidité qui soumet l’approche de l’irrationnel, matérialisée dans l’écriture, au choc d’une logique serrée. Maupassant opère la jonction [...] des grands intercesseurs du fantastique du nouveau monde (Poe) et du monde teutonique (Hoffmann). On voit émerger chez lui (dans *Le Horla* p.e.) [...] une fêlure dans les couches intérieures de la personnalité visitée d’hallucinations, en proie à des événements terrifiants, au sentiment d’existences invisibles qui excèdent les limites de la rationalité tout en étant dotés d’éléments qui recouvrent le récit de véracité surprenante.

²⁰⁷ Γκυ ντε Μωπασσάν, *Ο Οξαποδώ*, *ό.π.*, σ. 21.

²⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 32.

«όλα όσα περνάνε ξυστά από δίπλα μας χωρίς να τα γνωρίζουμε»²⁰⁹ ή όταν αναρωτιέται «αν υπάρχουν στη γη κι άλλα πλάσματα εκτός από μας», στη συζήτησή του με τον καλόγερο.²¹⁰ Μετά από λίγες μέρες αμφισβητεί τα παραπάνω, όταν γράφει με βεβαιότητα πως «όταν είμαστε μόνοι καιρό, γεμίζουμε το κενό μας με φαντάσματα [...] πόσο αδύναμο είναι το μυαλό μας [...] Αντί να βάζουμε ένα τέλος με το απλό συμπέρασμα “δεν καταλαβαίνω επειδή μου διαφεύγει η αιτία”, αμέσως φανταζόμαστε φοβερά μυστήρια και υπερφυσικές δυνάμεις».²¹¹

Σε όλη τη διάρκεια των εξομολογήσεών του, ο ήρωας προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα στη λογική εξήγηση μιας τρέλας και στη σιγουριά της ύπαρξης του αοράτου. Κι ενώ τη μία στιγμή όλα είναι δημιούργημα της φαντασίας του –«μήπως έχω χάσει τα λογικά μου»²¹² αναρωτιέται, και έπειτα «Τρελαίνομαι; Ποιος θα με γλιτώσει;» γράφει στις 6 Ιουλίου στο ημερολόγιο του²¹³ – την αμέσως επόμενη καταφέρνει να βάλει το στοιχείο της αμφιβολίας: «Χτες τη νύχτα κάποιος ήπια πάλι όλο το νερό της καράφας- ή μάλλον το ήπια εγώ!»,²¹⁴ «Κανείς δεν είναι σίγουρος για τίποτα, αφού ακόμα και το φως ή ο ήχος δεν είναι παρά ψευδαισθήσεις».²¹⁵ Έτσι ενώ ενισχύει την πεποίθηση ότι είναι τρελός, γιατί βάζει μπροστά συνέχεια τη λογική, ταυτόχρονα δίνει ισχυρά στοιχεία που «πείθουν» ότι θα μπορούσε και κάτι άλλο να συμβαίνει. Είναι λοιπόν το αόρατο που απειλεί τον ήρωα δημιούργημα του μυαλού και της ψυχοσύνθεσης, είναι παραίσθηση, που κάλλιστα μπορεί να ερμηνευθεί με τη λογική; Όπως γράφει ο Πασχάλης, για τον Μωπασσάν «ο αόρατος κόσμος των ρομαντικών δεν υπάρχει. Υπάρχει όμως η ψυχή του ανθρώπου», μια ψυχή που μπορεί να «φαντασιώνεται» δίνοντας νόημα στο μυστήριο της μοναξιάς της.²¹⁶ Ο συγγραφέας παίζει το παιχνίδι της αμφισβήτησης με τον καλύτερο τρόπο, εισάγοντας την «αντιθετική δομή». Το σημείο αυτό κάνει τον αναγνώστη να σκεφτεί ότι ίσως όσα βλέπει να μην είναι αποκύημα ταραγμένου νου. Όταν βλέπει την άδεια καράφα –«Ήταν εντελώς άδεια! [...] ένιωσα έναν τόσο ισχυρό κλονισμό, που χρειάστηκε να καθίσω, ή μάλλον να σωριαστώ σε μια καρέκλα!»²¹⁷ – η εξήγηση του ορατού (η καράφα είναι άδεια, αλλά ο

²⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 17.

²¹⁰ Στο ίδιο, σσ. 29-31.

²¹¹ Στο ίδιο, σ. 39.

²¹² Στο ίδιο, σ. 33.

²¹³ Στο ίδιο, σ. 35.

²¹⁴ Στο ίδιο, σ. 36.

²¹⁵ Στο ίδιο, σ. 41.

²¹⁶ Στρατής Πασχάλης, *ό.π.*

²¹⁷ Γκυ ντε Μωπασσάν, *Ο Οξαποδώ, ό.π.*, σ. 34.

ίδιος την έχει αδειάσει) από τη μία έρχεται να μας διχάσει για την εξήγηση του αοράτου (η καράφα είναι άδεια, αλλά κάποιος αόρατος την άδειασε, άρα υπάρχει).

Από εκεί και πέρα έρχονται κι άλλα στοιχεία που ενισχύουν την πεποίθηση της ύπαρξης του αοράτου: τα «πειράματα» που κάνει μόνος του στο σπίτι, αλλά ακόμα περισσότερο το «πείραμα υπνωτισμού». Θυμίζουμε ότι την εποχή εκείνη η ύπνωση ήταν ένας διαδεδομένος τρόπος διερεύνησης του άδουτου εσωτερικού κόσμου, και όλο το σκηνικό αυτής της «υποβολής» επιβεβαιώνει την επαφή του Μωπασσάν με τις παραεπιστημονικές μεθόδους. Η περιγραφή της ύπνωσης είναι τόσο λεπτομερής που γίνεται αρκετά πειστική, ειδικά για τους τότε αναγνώστες του.

Η ένταση κορυφώνεται μέρα με τη μέρα, όταν το αόρατο κατονομάζεται, γίνεται *Αυτός* που βρίσκεται μαζί του κάθε στιγμή, όταν οι σελίδες ενός βιβλίου γυρίζουν αόρατα, όταν το «έγκυρο» επιστημονικό περιοδικό γράφει για «όντα αόρατα αν και χειροπιαστά, ένα είδος βαμπίρ», όταν κυκλοφορεί μια «επιδημία τρέλας», όταν *Αυτός* ταυτίζεται στο νου με τον χειρότερο εφιάλτη ήρωα και αναγνώστη, τον «καινούργιο Αφέντη», τον «Οξαποδώ». Τώρα το πλάσμα απειλεί «εμάς», και σε αυτό το σημείο φαίνεται η δεξιοτεχνία του Μωπασσάν να μεταφέρει την αγωνία στον αναγνώστη, γνωρίζοντας ακριβώς τον ψυχισμό του μέσου, του θρησκευόμενου ανθρώπου της εποχής: «Αλίμονό μας! Αλίμονο στον άνθρωπο! Ήρθε ο... ο... πώς τον λένε... ο... μου φαίνεται πως μου φωνάζει τ' όνομά του»,²¹⁸ «Σίγουρα κάποτε θα ερχόταν! Γιατί να είμαστε εμείς οι τελευταίοι;».²¹⁹

Η «στιγμή της κρίσης» για ήρωα και αναγνώστη είναι το κοίταγμα στον καθρέφτη. Αγαπημένο σύμβολο «περάσματος», μετάβασης από τη μια κατάσταση στην άλλη, ο καθρέφτης αποκαλύπτει το ίδιο το πλάσμα. «Ήταν άδειος, ολοκάθαρος, βαθύς, λουσμένος στο φως! Η εικόνα μου δεν ήταν μέσα [...] δεν έδειχνε να έχει συγκεκριμένο περίγραμμα, έμοιαζε με κάτι διάφανο αν και πηχτό που σιγά-σιγά ξεκαθάριζε».²²⁰ Τώρα έχουμε περάσει σε έναν κόσμο άλλο από τον δικό μας, όπου η παρουσία του «Οξαποδώ» είναι γεγονός πραγματικό, αφού ο αφηγητής περιγράφει την εμφάνισή του. Το υπερφυσικό όντως συμβαίνει. Ο διχασμός παύει, το φανταστικό –κατά Τοντόροφ– παύει, όσα συνέβησαν είναι πέρα για πέρα αληθινά, ο ήρωας δεν είναι τρελός –είναι κι αυτό ένα

²¹⁸ Στο ίδιο, σ. 79.

²¹⁹ Στο ίδιο, σ. 81.

²²⁰ Στο ίδιο, σσ. 86-88.

«ταυτώνυμο» κείμενο. Ο αναγνώστης συμπάσχει με τον ήρωα, που αποφασίζει να κάψει τον «Οξαποδώ». Ο Μωπασσάν, άλλωστε, «περιτριγυρίζει το παράλογο χωρίς να πνίγεται στη ζάλη του μη-νοήματος και χωρίς να εκμηδενίζεται στην άβυσσο της τρέλας»²²¹.

Το τέλος βρίσκει τον ήρωα απελπισμένο. Γράφει: «Όχι... όχι... δεν υπάρχει αμφιβολία, καμιά αμφιβολία... Δεν πέθανε... Μα τότε... θα πρέπει να σκοτωθώ εγώ!». Ούτε σε αυτό το διήγημα αφήνει ο Μωπασσάν την ένταση να αποφορτιστεί. Είναι ένα «ανοιχτό» τέλος, ή έστω ένα «απατηλό τέλος», εφόσον δεν υπάρχει άλλη καταγραφή στο ημερολόγιο του ήρωα-αφηγητή. (Λίγα χρόνια μετά ωστόσο ο Μωπασσάν κάνει απόπειρα αυτοκτονίας, κι έπειτα ακολουθεί ο εγκλεισμός του σε ψυχιατρείο, μέχρι το τέλος της ζωής του).²²²

Αξίζει σε αυτό το σημείο να σημειώσουμε τα λόγια του Μωπασσάν λίγο πριν το τέλος της ιστορίας, μια επιβεβαίωση της θεματικής των δύο έργων με τα οποία ασχοληθήκαμε: «Την πρόωρη φθορά; Όλοι οι άνθρωποι φόβοι απ' αυτή προέρχονται!».²²³

3.2.2. Νικολάι Γκόγκολ. «Η Μύτη» και «Το Ημερολόγιο ενός τρελού»: Όταν το «παράλογο» γίνεται «λογικό»

Ο μελετητής των έργων «Η Μύτη» και «Το Ημερολόγιο ενός τρελού», γνωρίζει τη μοναδική καυστική γραφή ενός σπουδαίου αφηγηματογράφου, που η σατιρική του διάθεση παίζει με το φανταστικό. Εδώ, η μετάβαση στο υπερφυσικό δεν είναι το μέσο που προκαλεί το φόβο, αλλά αντιθέτως, τη διακωμώδηση. Η γελοιογράφηση του Γκόγκολ είναι η κριτική και απαξίωση της «παράλογης» κοινωνίας και των ανθρώπων της, που είναι ταγμένοι –έστω και εν αγνοία τους– να την συντηρούν. Η καθημερινότητα των ηρώων του εμποτίζεται με μια σουρεαλιστική ατμόσφαιρα που αγγίζει το παράλογο και αποτελεί «επέκταση της ιδιάζουσας λογικής μιας αποσυναρμολογημένης συνείδησης».²²⁴ Ο Γκόγκολ, μεγεθύνοντας γεγονότα και γελοίες καταστάσεις, γελοιογραφώντας την κατωτερότητα στην οποία έχει υποπέσει ο ήρώας του, περιγράφει ουσιαστικά την αποξένωση από τον ίδιο του τον εαυτό και τον κοινωνικό και υπαρξιακό μηδενισμό στον

²²¹ Polyxène Goula-Mitacou, *ό.π.*, σ. 105. «Maupassant côtoie l'irrationnel sans se noyer dans le vertige du non-sens, et sans s'anéantir dans l'abîme de la folie».

²²² βλ. Βασίλης Πουλάκος, *ό.π.*

²²³ Γκυ ντε Μωπασσάν, *Ο Οξαποδώ*, *ό.π.*, σ. 94.

²²⁴ Martin Travers, *ό.π.*, σ. 146.

οποίο έχει βυθιστεί. Είναι το πρωτότυπο μοτίβο ενός ήρωα που, για παράδειγμα, στο δεύτερο επιλεγμένο διήγημα «Το Ημερολόγιο ενός τρελού» «ορίζ[ει] τον εαυτό του μέσα από αρνητικές έννοιες», όπως η παραφροσύνη, οι ψυχωτικές καταστάσεις, ενώ συχνά εγκαταλείπ[ει] τον κόσμο τη στιγμή που εισέρχ[εται] σ' αυτόν, χωρίς πραγματική ταυτότητα, με την πτώση ή τον θάνατό του να περνά απαρατήρητος και να λησμονείται». ²²⁵

Στο διήγημα «Η Μύτη» ²²⁶ τα όρια πραγματικότητας και φαντασίας καταργούνται σχεδόν από την αρχή της αφήγησης. Το υπερφυσικό είναι στοιχείο της αληθινής ζωής των χαρακτήρων. Γίνεται αποδεκτό από τον αναγνώστη ότι ο κόσμος που περιγράφεται έχει τους δικούς του κανόνες (επομένως το διήγημα εντάσσεται στο χώρο του «θαυμαστού»). Μάλιστα, η «Μύτη» είναι ένα «μόσχευμα παραλόγου πάνω στο τετριμμένο. Όσο πιο παράλογο είναι το παράλογο, τόσο πιο τετριμμένη πρέπει να είναι η καθημερινότητα. Με αυτόν τον τρόπο διαφαίνεται καλύτερα ο άνθρωπος, αυτός ο φοβισμένος και χαρούμενος γκογκολικός άνθρωπος, που βήχει και χτυπά τα φυλαχτά του πριν να προσεγγίσει το “ανεξήγητο”». ²²⁷ Ο Γκόγκολ καταφέρνει ταυτόχρονα να μιλά για έναν αλλόκοτο κόσμο – όπου μια μύτη μπορεί να αποκολληθεί από το πρόσωπο και να περιφέρεται– και να φωτογραφίζει την αληθινή κοινωνία της Ρωσίας. Ίσως ο αναγνώστης σκεφτεί ότι η ιστορία αγγίζει τα όρια της αλληγορίας. Όμως μια προσπάθεια ερμηνείας του συμβάντος της αποκόλλησης της μύτης δεν έχει αποτέλεσμα: κανείς από τους χαρακτήρες δε θεωρεί ότι μια μύτη δεν μπορεί να περπατάει, επομένως απομακρυνόμαστε από την εκδοχή αυτή. Ο Τοντόροφ θεωρεί «οριακή περίπτωση» την ιστορία του Γκόγκολ, υποστηρίζοντας ότι «πολλές ιδιότητες του κειμένου προτείνουν [...] την προοπτική της αλληγορίας», όμως συμπληρώνοντας τον ορισμό της αλληγορίας συνηγορεί ότι «το κείμενο δεν προσφέρει καμιά ρητή ένδειξη που θα επιβεβαίωνε αλληγορία». ²²⁸ Η ιστορία της «Μύτης» είναι η «καθαρή ενσάρκωση του παραλόγου». ²²⁹

²²⁵ Στο ίδιο.

²²⁶ Στα αποσπάσματα που χρησιμοποιούνται από το διήγημα «Η Μύτη» δεν έχουν μπει παραπομπές με σελίδες, διότι το κείμενο έχει ανακτηθεί από την «Πύλη για την ελληνική γλώσσα».

²²⁷ Nicolas Gogol, *Nouvelles complètes*, édition établie et présentée par Michel Niqueux, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010 [1969], σ. 562 (δική μας μετάφραση): «*Le Nez est une greffe d'absurde sur du trivial. Plus l'absurde est absurde, plus le quotidien doit être trivial : alors transparait mieux l'homme, cet homme gogolien peureux et jouisseur, qui toussote et tapote ses amulettes avant d'aborder "l'inexplicable" ».*

²²⁸ βλ. Τοντόροφ *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, ό.π.

²²⁹ Στο ίδιο.

Η οπτική γωνία αφήγησης σε αυτό το διήγημα προκαλεί το ενδιαφέρον. Εδώ ο αφηγητής δεν είναι ίδιος με τον ήρωα, αλλά είναι ένας «παντογνώστης» αφηγητής, που γνωρίζει τις σκέψεις και την ηθική τόσο του ήρωα, ταγματάρχη Κοβάλεφ, όσο και του κουρέα Γιακόβλεβιτς, της γυναίκας του και του αξιωματικού της αστυνομίας. Έχουμε στη μεγαλύτερη έκταση τριτοπρόσωπη αφήγηση. Ωστόσο σε κάποια σημεία εκφράζει τις προσωπικές του απόψεις, σε πρώτο πρόσωπο, ή απευθύνεται στον αναγνώστη με την αμεσότητα του δευτέρου προσώπου: «θα αποκαλούμε στον εξής τον κολεγιακό μας πάρεδρο ταγματάρχη [...] Μ' αυτό δεν εννοώ ότι θεωρώ τις αγγελίες στις εφημερίδες άχρηστη σπατάλη, αυτό είναι ανοησία [...] Αλλά είναι αναξιοπρεπές, ανάρμοστο, άπρεπο!». Ιδιαίτερος είναι ο ρόλος του αφηγητή στο τέλος του διηγήματος, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Μοιάζει να παρακολουθούμε τον αφηγητή κάποιου θεατρικού έργου, που βγαίνει στο τέλος στη σκηνή για να σχολιάσει τα δρώμενα (ας μην ξεχνάμε ότι ο Γκόγκολ ήταν και θεατρικός συγγραφέας). Είναι η αφήγηση που υποστηρίζει περισσότερο την αληθοφάνεια, από την άποψη ότι μεταφέρει με περισσότερη αντικειμενικότητα τα γεγονότα, αλλά κερδίζει και την επικοινωνία με τον αναγνώστη.

Η φωτογραφική απεικόνιση της ζωής –ο «σατιρικός νατουραλισμός»²³⁰ του Γκόγκολ, που έχει στόχο να καταδείξει την «κατώτερη όψη της ανθρωπότητας –στην πιο χυδαία και πιο γελοία της μορφή»²³¹ με τελικό σκοπό να «αφυπνίσει» την κοινωνική συνείδηση– ξεκινά από την πρώτη γραμμή του διηγήματος «στις 25 Μαρτίου συνέβη ένα εξαιρετικό γεγονός στην Αγία Πετρούπολη», και συνεχίζει με λεπτομερείς περιγραφές τόσο των ατομικών χαρακτηριστικών των ηρώων, όσο και των ιδιομορφιών του περιβάλλοντος και του τόπου. Οι περιγραφές του είναι εξεζητημένες και δεν εξαντλούνται σε γενικές περιγραφές του περιβάλλοντος χώρου. Με ένα περιγραφικό παροξυσμό θα λέγαμε, δίνει έμφαση στην εμφάνιση των χαρακτήρων και ιδιαίτερος στις πράξεις τους. Ο ρεαλισμός της «περιττής λεπτομέρειας»²³² μας παρουσιάζει μια ιστορία μέσα σε «αληθινές» συνθήκες, ακόμη και στην περιγραφή της «Μύτης». Ο μεγεθυντικός φακός του Γκόγκολ «δίνει με υπερβολή το πραγματικό, κάνει να εμφανιστεί η παράξενη και τερατώδης καθημερινότητα [της οποίας]

²³⁰ D. S. Mirsky, *Ιστορία της Ρωσικής Λογοτεχνίας*, ό.π.

²³¹ Στο ίδιο.

²³² Στο ίδιο, ο D. S. Mirsky γράφει πως εφαρμόζοντας την «μέθοδο της “περιττής λεπτομέρειας”» παρουσιάζει «ανάγλυφα το ιδιόμορφο, το ατομικό, το τοπικό και το εφήμερο» των ηρώων του.

δίνει μια γκροτέσκα ή φανταστική αντανάκλαση». ²³³ Η αληθοφάνεια κλονίζεται, όταν εμφανίζεται για πρώτη φορά στην ιστορία η κομμένη μύτη, και μάλιστα με αστείο τρόπο, μέσα σε ένα καρβέλι ψωμί. Θυμίζοντας την τακτική του Πόε ο οποίος επιδιώκει να απομονώνει μέλη του σώματος στις περιγραφές του, ο κουρέας περιεργάζεται το κομμένο μέλος –«είδε κάτι άσπρο. Το έβγαλε προσεκτικά [...] το πάτησε με το δάκτυλό του. “Είναι σκληρό...” σκέφτηκε»– με «μια έκφραση φρίκης». Το γεγονός προκαλεί την έκπληξη του κουρέα και της γυναίκας του, και ταυτόχρονα του αναγνώστη. Όταν αμέσως μετά τους φαίνεται φυσιολογική μια κομμένη μύτη, έπειτα από την φρίκη, την αγανάκτηση, και την ταραχή, μπορούμε να πούμε ότι μπαίνει το φανταστικό στην ιστορία μας.

Αν η αφήγηση ξεκινούσε από τον «κολεγιακό πάρεδρο» Κοβάλεφ, που ξυπνά την άλλη μέρα δίχως μύτη, ίσως μας φαινόταν περισσότερο φανταστική –τουλάχιστον σύμφωνα με τον ορισμό του Τοντόροφ. Θα διατηρούταν έτσι ένας κάποιος διχασμός, μια αμφισβήτηση, για την πραγματικότητα των γεγονότων. Θα μπορούσε τότε ο αναγνώστης να αναρωτηθεί αν αυτό που διαβάζει είναι ένα όνειρο, αν ο ήρωας δεν έχει τελικά ξυπνήσει –«τσιμπήθηκε για να σιγουρευτεί ότι δεν κοιμόταν», μας λέει ο αφηγητής. Ο «παντογνώστης» αυτός αφηγητής εστιάζοντας στην οπτική όλων των χαρακτήρων του διηγήματος για το παράδοξο γεγονός, δεν αφήνει αμφιβολίες ότι το γεγονός δεν είναι καθόλου παράδοξο για αυτούς. Κι αν υπήρξε ο διχασμός στον αναγνώστη μόνο στην αρχή της αφήγησης, δεν υφίσταται πλέον όταν στη θέαση του «εξαιρετικά απίθανου συμβάντος» (σύμφωνα με την οπτική του ήρωα), της «Μύτης» ως «αξιωματικού με στολή [που] βγήκε σκυφτός και ανέβηκε τρέχοντας τα σκαλιά», ο ταγματάρχης Κοβάλεφ, και όλοι οι χαρακτήρες, δεν εκφράζουν καμία ταραχή για το παράδοξο, υπερφυσικό θέαμα. Γίνεται τόσο αποδεκτό δε, που η «Μύτη» αντιμετωπίζεται από τον ήρωα σαν ένα ξεχωριστό άτομο –«κύριο με τη στολή» τον λέει και στη συνέχεια «θα πρέπει να είναι κρατικός σύμβουλος», ή «αυτό το πλάσμα δεν είχε ιερό και όσιο». Οι ενέργειες του ταγματάρχη από εκεί και πέρα, είναι να κληρονομήσει τη «Μύτη», όπως θα έκανε με έναν «κατεργάρη και απατεώνα». Θέλει να βάλει αγγελία, πάει στην αστυνομία, στέλνει απειλητική επιστολή στην κυρία που νομίζει ότι κατέστρωσε το σχέδιο αυτό, κάνει κινήσεις απολύτως φυσιολογικές, που ταιριάζουν με τον ρεαλιστικό κόσμο.

²³³ Nicolas Gogol, *Nouvelles complètes*, ό.π. σ. 14 (δική μας μετάφραση): «La loupe de Gogol hyperbolise le réel, fait apparaître le quotidien bizarre et monstrueux, en donne un reflet grotesque ou fantastique».

Το μόνο περίεργο για την κοινωνία είναι ότι ένας άνθρωπος αυτού του αξιώματος «να τριγυρνά χωρίς μύτη, είναι μάλλον ανάρμοστο. Δεν θα υπήρχε πρόβλημα αν κάποια πλανόδια πωλήτρια [...] καθόταν εκεί χωρίς μύτη». Ένα από τα πολλά σημεία στα οποία ο Γκόγκολ καυτηριάζει την ταξική κοινωνία της εποχής. Άλλωστε η σάτιρα επαναλαμβάνεται σε όλο το κείμενο με τον παροξυσμό περιγραφών των εξωτερικών χαρακτηριστικών που διαχωρίζουν πλούσιους από φτωχούς, και υψηλόβαθμους από χαμηλόβαθμους. Ο «αξιωματικός της αστυνομίας, με επιβλητικό παράστημα, με φαβορίτες σαν μπριζόλες» και «οι φαβορίτες του ήταν του είδους που μπορούμε ακόμα να δούμε στα μάγουλα επαρχιακών επιθεωρητών, αρχιτεκτόνων, στρατιωτικών γιατρών, αστυνομικών κάθε είδους και γενικά όλων των κυρίων», είναι ένα συνεχής σχολιασμός για αυτό το χαρακτηριστικό, που διακωμωδεί προφανώς το πόσο σημαντική ήταν η ύπαρξη του για να έχει κάποιος αξιοπρέπεια και κύρος. Σε άλλο σημείο η σάτιρα στρέφεται στη «ψευδοθεοσεβούμενη» κοινωνία, όταν περιγράφεται η «Μύτη» που κάνει «βαθιές υποκλίσεις στην κατεύθυνση της Αγίας Τράπεζας». Και σίγουρα καυτηριάζει τη διαφθορά των κρατικών υπαλλήλων –«Ο αξιωματικός της αστυνομίας ήταν σαΐνι αλλά και μοναδικός στο να λαδώνεται με κάθε τρόπο»– και την αθλιότητα των κατώτερων τάξεων –«ο Κοβάλεφ τον άκουγε έξω στο δρόμο να επιπλήττει με ξυλιές κάποιο βλάκα χωριάτη». Από τη σάτιρα του Γκόγκολ δεν ξεφεύγει ούτε η επιστήμη και τα «παραεπιστημονικά» πειράματα: «Εκείνη την εποχή, τα μυαλά των ανθρώπων ήταν ιδιαίτερα δεκτικά σε κάθε είδους εξαιρετικά φαινόμενα [...] ολόκληρη η πόλη ασχολούνταν με πειράματα με μαγνητισμό [...] είχε κυκλοφορήσει πρόσφατα μια ιστορία για καρέκλες που χόρευαν [...] η μύτη του παρέδρου Κοβάλεφ έκανε καθημερινά βόλτα στη λεωφόρο Νιέφσκι».

Ο παράδοξος αληθινός κόσμος του Κοβάλεφ κλονίζεται μόνο για μια στιγμή, όταν επιστρέφει στο δωμάτιό του απογοητευμένος και μονολογεί: «είναι πολύ απίθανο να εξαφανιστεί μια μύτη, εντελώς αδύνατο». Βάζει μια ρανίδα διχασμού, όταν σκέφτεται ότι πιθανώς ονειρεύεται ή φαντάζεται, ότι «ίσως αντί για νερό ήπι[ε] τη βότκα». Όμως ο Γκόγκολ απορρίπτει την τακτική του προκατόχου του φανταστικού Πόε να βάζει το όνειρο ή το μεθύσι ως λογική εξήγηση του παράδοξου γεγονότος. Το φανταστικό στον Γκόγκολ δεν «είναι εκεί που νομίζουμε: δεν είναι στην εξαφάνιση της μύτης (κανείς δεν εκπλήσσεται, ούτε η γυναίκα του Κοβάλεφ), αλλά στη φανταστική θέση που ο βαθμός (ή

το φύλο) παίρνει στην ύπαρξη των ανθρώπων».²³⁴ Κι ενώ «τσιμπιέται» για να διαπιστώσει τι συμβαίνει, ένας καθρέφτης (το σύμβολο-πέραςμα από το αληθινό στο φανταστικό) επιβεβαιώνει την παράλογα αληθινή, γελοία και άθλια κατάστασή του. Μέχρι το τέλος της ιστορίας –όπου ο ήρωας αποκτά και πάλι τη μύτη του, η οποία χάνει τις ανθρώπινες διαστάσεις της, όταν επιστρέφεται στον κάτοχό της πάνω σε ένα κομμάτι χαρτί και μετά από λίγο παίρνει τη θέση της «στο σωστό μέρος, δηλαδή ανάμεσα από τα δυο μάγουλα του ταγματάρχη Κοβάλεφ»– ο αναγνώστης δεν έχει καθόλου δισταγμό. Όπως φροντίζει να πείσει για άλλη μια φορά ο αφηγητής ότι «τα πιο παράλογα πράγματα συμβαίνουν στη ζωή. Μερικές φορές αψηφούν όλους τους νόμους της αληθοφάνειας».

Εδώ υπάρχει μια ιδιαιτερότητα: το τέλος της ιστορίας του ήρωα δεν είναι το τέλος του διηγήματος. Ο αφηγητής επανέρχεται και σχολιάζει την ιστορία που μόλις διηγήθηκε. Η επιλογή του αφηγητή να μιλά για την ιστορία, είναι συνήθης αφηγηματική τεχνική που τοποθετείται στην αρχή του κειμένου, για να τονιστεί η αλήθεια των λεγομένων και να εισαχθεί το ρεαλιστικό στοιχείο στη φανταστική διήγηση (άλλωστε συνήθεια του Πόε ήταν ο αφηγητής να επιβεβαιώνει ότι δεν είναι αποκύημα της φαντασίας όσα θα εξιστορήσει). Κι όμως στην «Μύτη» ο αφηγητής αναλαμβάνει ακριβώς τον αντίθετο ρόλο: έρχεται να διχάσει για όσα διηγήθηκε, για όσα μας είχε πείσει ότι συνέβησαν σε αυτόν τον «θαυμαστό» κόσμο που γνωρίσαμε. «Και μόνο τώρα, όταν αναλογιζόμαστε ολόκληρη την ιστορία, βλέπουμε ότι περιέχει πολλά που είναι εξαιρετικά απίθανα» λέει, σαν ένας άλλος παραμυθιάς που δεν «ορκίζεται» πως όσα είπε είναι αλήθεια. Μας αφήνει σε ένα τέλος «ανοιχτό», όπου «η στιγμή της κρίσης» δεν έρχεται ποτέ, ή μάλλον εξουδετερώνεται. Όπως γράφει η Goyet, μερικές φορές «η καταληκτική αιχμή κάνει περισσότερο από το να συνοψίσει απλώς την αντιθετική δομή: την αποκαλύπτει, σκίζοντας το πέπλο το οποίο [μας] εμπόδιζε να την αντιληφθούμε πλήρως».²³⁵ Κι αν αφήσουμε «κατά μέρος την παράξενη, αφύσικη αποκόλληση της μύτης και την εμφάνισή της σε διάφορα μέρη μεταμφιεσμένη σε κρατικό σύμβολο [...] ακόμα πιο παράξενο –και το δυσκολότερο να καταλάβει κανείς, είναι γιατί οι συγγραφείς διαλέγουν τέτοια

²³⁴ Στο ίδιο, σ. 15 (δική μας μετάφραση): « Le fantastique n'est donc pas là où l'on pense : il n'est pas dans la disparition du nez (personne ne s'en étonne, même pas la femme de Kovaliov), mais dans la place fantastique que le grade (ou le sexe) a prise dans l'existence des hommes».

²³⁵ Florence Goyet, *La nouvelle, ό.π.*, σ. 53 (δική μας μετάφραση): « La pointe [...] fait plus que résumer simplement la tension antithétique : elle la révèle, en déchirant le voile qui empêchait de la percevoir complètement».

επεισόδια για θέμα τους» λέει με καυστικό τρόπο. Το χιούμορ εδώ είναι η καθεαυτή τεχνική ανατροπής του όλου φανταστικού, είναι αυτό ουσιαστικά που εξουδετερώνει την ύπαρξη καταληκτικής αιχμής. «Αυτό δεν ωφελεί απολύτως καθόλου το έθνος» συμπληρώνει με ακόμη πιο καυστική γραφή.

Στο «Το Ημερολόγιο ενός τρελού» επαναλαμβάνεται το μοτίβο τρέλας και εμμονών. Ο τίτλος ήδη κάνει σαφές ότι πρόκειται για την ιστορία μιας παραφροσύνης –της παραφροσύνης ενός δημοσίου υπαλλήλου που καταλήγει στο ψυχιατρείο– οπότε στην περίπτωση αυτή δεν υφίσταται αμφιβολία για το τι είναι αληθινό και τι είναι της φαντασίας. Όπως θα δούμε, ο αναγνώστης εδώ δεν μπαίνει σε έναν άλλο κόσμο, όπου τα αλλόκοτα μπορούν να συμβούν –όπως στην ιστορία της «Μύτης»– αλλά γνωρίζει πως ο κόσμος για τον οποίο διαβάζει είναι ο κόσμος της τρέλας. Όσα φανταστικά συμβαίνουν είναι σίγουρα αποκύημα ενός άρρωστου μυαλού. Παραλληλίζοντας με τον *Οξαποδώ* του Μωπασσάν, επειδή και τα δύο διηγήματα είναι ψυχολογικής φύσης και έχουν κοινό μοτίβο την τρέλα, βρίσκουμε από την αρχή τη σημαντική διαφορά τους: ο Μωπασσάν βάζει τον δισταγμό στο μυαλό του αναγνώστη για το αν είναι παραίσθηση ή όχι τα όσα συμβαίνουν. Ο Γκόγκολ χρησιμοποιεί τις φαντασιώσεις όχι για να μπερδέψει, αλλά ως μέσο για να χλευάσει την ανθρώπινη ματαιοδοξία και να καυτηριάσει την υποκρισία των ανθρώπινων σχέσεων.

Ο αφηγητής είναι ο ίδιος ο ήρωας. Ο συγγραφέας, επιλέγοντας την αμεσότητα και ειλικρίνεια της ημερολογιακής γραφής πρώτου προσώπου, ξεδιπλώνει μέρα με τη μέρα τις μύχιες σκέψεις και τις μεταβολές του ψυχισμού του ήρωα. Έτσι ο αναγνώστης εμπλέκεται σε μία κατανόηση και συμπόνια γι' αυτόν, παρακολουθώντας τη γραμμική πορεία της παραφροσύνης του. Όμως στην περίπτωση του «Ημερολογίου ενός τρελού», δεν μπορεί να ταυτιστεί με τον ήρωα, διότι ο «λογικός» του κόσμος –όλα όσα περιγράφει είναι απολύτως λογικά για τον ήρωα– είναι τελείως παράλογος και ανοίκειος προς τον αναγνώστη. Η γνώση πως όλα συμβαίνουν στο μυαλό του ήρωα, απομακρύνει το διήγημα από το είδος του φανταστικού, όπως το έχει ορίσει στη θεωρία του ο Τοντόροφ. Είναι μια ιστορία που ανήκει στο «παράξενο γένος», όπου οτιδήποτε «υπερφυσικό» ερμηνεύεται μέσα από τη λογική της παραφροσύνης. «Το Ημερολόγιο ενός τρελού» «είναι,

παραδόξως, η διήγηση μιας διαυγούς συνειδητοποίησης της αδικίας και του κοινωνικού παραλογισμού».²³⁶

Το ρεαλιστικό στοιχείο φυσικά είναι δεδομένο στον Γκόγκολ, πολύ περισσότερο δε, όταν στο συγκεκριμένο διήγημα ο ρεαλιστικός κόσμος διαχωρίζεται ξεκάθαρα από τον φανταστικό. Η αληθινή ζωή υπάρχει στην καθημερινότητα του ήρωα, στις περιγραφές του για τη φύση της εργασίας του, στην παροξυμμένη περιγραφή των πράξεων του «τμηματάρχη», του «ταμία γερο-Εβραίου», της «εξοχότητος» διευθυντή του. Μέσα σε αυτές τις περιγραφές το κωμικό στοιχείο είναι έντονο. Μέσα από την οπτική του ήρωα, που θεωρεί ότι είναι ένας υπάλληλος μιας «αριστοκρατικής» υπηρεσίας, «αξιωματούχος» με «ευγενική καταγωγή» –«Σάμπως κι εγώ κατάγομαι από ανθρώπους του λαού, από τίποτα ράφτες ή τίποτα υπαξιωματικούς; Είμαι ευγενής εγώ!»²³⁷ – που οι άλλοι τον ζηλεύουν, αλλά ταυτόχρονα απαξιώνει το «σινάφι» των δημοσίων υπαλλήλων –«Τι κτήνος λοιπόν ο υπάλληλος, ο άνθρωπος του σιναφιού μας!»²³⁸ – ο συγγραφέας διακωμωδεί τις κοινωνικές συμβάσεις, χλευάζει την ταξική κοινωνία, αναδεικνύοντας την «κολασμένη πόχρα» των φτωχογειτονιών, που ένας «άνθρωπος της καλής κοινωνίας»²³⁹ δεν μπορεί να περπατά ανάμεσά τους. Το πιο σημαντικό είναι ότι η παραφροσύνη που κατακτά μέρα με τη μέρα το μυαλό του ήρωα είναι κι αυτή προϊόν της ταξικής συνείδησής του και του αισθήματος κατωτερότητας που εμπνέει η ταξική κοινωνία της εποχής.

Το φανταστικό εισάγεται από τη στιγμή που ακούει δύο σκυλίτσες στο δρόμο να συνομιλούν. Κι όσο κι αν δεν υπάρχει δισταγμός για τον αναγνώστη, υπάρχει έστω και για λίγο ο διχασμός του ίδιου του ήρωα. «Βρε μπας και είμαι μεθυσμένος;» αναρωτιέται, για να αναίρεσει μετά από λίγο την αμφιβολία: «Αργότερα όμως, όταν όλα αυτά τα ξανασκέφτηκα λίγο καλύτερα, έπαψα να εκπλήσσομαι».²⁴⁰ Είναι θα λέγαμε το «οξύμωρο» της ιστορίας. Για αυτόν το περίεργο είναι που τα σκυλιά έχουν αλληλογραφία μεταξύ τους, γιατί «να γράφουν σωστά μπορούν μόνο οι αριστοκράτες».²⁴¹ Κι αν για κάποια στιγμή αναγνωρίζει σημεία της παραφροσύνης, όταν παραδέχεται ότι «εδώ και λίγο καιρό έχ[ει] αρχίσει καμιά φορά να ακού[ει] ή να βλέπ[ει] πράγματα που κανείς άλλος δεν

²³⁶ Nicolas Gogol, *Nouvelles complètes*, ό.π., σ. 15 (δική μας μετάφραση): «*Le Journal d'un fou est, de manière paradoxale, le récit d'une lucide prise de conscience de l'injustice et de l'absurdité sociale*».

²³⁷ Νικολάι Γκόγκολ, *Το παλτό & Το ημερολόγιο...*, ό.π., σ. 102.

²³⁸ Στο ίδιο, σ. 94.

²³⁹ Στο ίδιο, σ. 108.

²⁴⁰ Στο ίδιο, σσ. 95-96.

²⁴¹ Στο ίδιο.

ακούει ή βλέπει»,²⁴² το κατρακύλισμα στην τρέλα δεν έχει γυρισμό· ο ήρωας σε λίγες μέρες κλέβει την αλληλογραφία των σκύλων και διαβάζει μέχρι και πολιτικά μυστικά μέσα σε αυτά.

Το συμβάν που πυροδοτεί την παραφροσύνη του είναι όταν μαθαίνει μέσα στην «αλληλογραφία» των σκύλων ότι η ποθητή θυγατέρα του διευθυντή του πρόκειται να νυμφευθεί. «Ψέματα! Γάμος δε θα γίνει! Και τι έγινε δηλαδή που είναι αξιωματικός της φρουράς [...] από πού προκύπτουν αυτές οι διαφορές; Από πού κι ως πού εγώ είμαι γραφιάς, γιατί δηλαδή είμαι γραφιάς; Μπορεί κι εγώ να μην ξέρω τι είμαι στην πραγματικότητα».²⁴³ Χάνει την ευκαιρία να ανέβει στην ιεραρχία των αξιωματούχων, και αυτό το γεγονός τον οδηγεί μια ημέρα –του «έτους 2000, Απριλίου 43»– να αναφωνήσει θριαμβευτικά: «Η Ισπανία έχει βασιλιά. Βρέθηκε. Αυτός ο βασιλιάς είμαι εγώ. Κι εγώ ο ίδιος μόλις σήμερα το έμαθα».²⁴⁴ Τις επόμενες ημερομηνίες (αλλόκοτες ημερομηνίες που δεν υπάρχουν, όπως «86 Μαρτωβρίου», «Φλεβαρίου τριάντα», «Ιανουάριος του ίδιου χρόνου, που έπεσε μετά το Φεβρουάριο») τα λόγια του πολλές φορές δεν έχουν λογική συνοχή. Γνωρίζοντας ότι είναι τα λόγια ενός παραδομένου στην ταραγμένη ψυχή μυαλού, θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε ένα είδος «ψυχο-αφήγησης», η αφηγηματική τεχνική που χρησιμοποιείται «για να αποδοθεί η διαδικασία των συνειρμικών σκέψεων».²⁴⁵ Η συντακτική δομή και το περιεχόμενο της γραφής αυτής του Γκόγκολ είναι ένα πρώιμο είδος «αυτόματης γραφής», την οποία ακολούθησαν μετέπειτα οι λογοτέχνες του υπερρεαλισμού. Έτσι εικόνες και γεγονότα της πραγματικότητας περνούν τυχαία μπροστά από τα μάτια του ήρωα και δίνουν νόημα στις φανταστικές σκέψεις του.

Στη συνέχεια η ένταση κλιμακώνεται από την περιγραφή αλλεπάλληλων «κωμικών» συμβάντων, από τα οποία διαφαίνεται η τραγικότητα της ψυχικής κατάστασης του ήρωα. Διότι οι νοσηλευτές που τον παραλαμβάνουν στο ταραγμένο του μυαλό είναι οι «αντιπρόσωποι από την Ισπανία», το ψυχιατρείο είναι η Ισπανία, οι έγκλειστοι με το ξυρισμένο κεφάλι είναι οι «καπουτσίνοι», ο διευθυντής του ψυχιατρείου είναι ο «καγκελάριος» ή αργότερα ο «Μέγας Ιεροεξεταστής». Γεγονός είναι ότι η ιστορία φτάνει στο απόγειο της κορύφωσης δίχως να υπάρχει εκείνη η «καταληκτική αιχμή» που

²⁴² Στο ίδιο, σ. 97.

²⁴³ Στο ίδιο, σ. 123.

²⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 126.

²⁴⁵ Τριανταφυλλιά Ν. Κασσέτα, *ό.π.*, σ. 270.

περιμένουμε να αποφορτίσει την ένταση. Συναντάμε επομένως σε αυτό το διήγημα την αφηγηματική δομή της μη ύπαρξης καταληκτικής αιχμής, που διατύπωσε η Florence Goyet.²⁴⁶ Η έλλειψη καταληκτικής αιχμής έρχεται να εντείνει την «πρώτη» ερμηνεία, ακόμα κι αν ο αντίκτυπος της συμπόνιας για τον ήρωα είναι δυνατός, όταν λέει: «Μανούλα! Λυπήσου το πονεμένο σου παιδάκι!». ²⁴⁷ Πρόκειται για ετερόνυμο κείμενο, όπου τα τελευταία λόγια του –«Το ξέρετε ότι ο βασιλιάς της Γαλλίας έχει ένα καρούμπαλο κάτω από τη μύτη;»²⁴⁸ – μας ξαναβάζουν μέσα στην τρέλα, ξεδιαλύνουν την κατάσταση, κι έτσι δεν αναιρείται η πρώτη εντύπωση του αναγνώστη.

3.2.3. Χένρυ Τζέιμς. *Το στρίψιμο της βίδας και Η υπέροχη γωνιά: Ιστορίες φαντασμάτων*

Μέσα από τα δύο προς ανάλυση διηγήματα, αναγνωρίζουμε τη μεγαλοφυΐα του λογοτέχνη να χειρίζεται το αινιγματικό με τέτοιο τρόπο, ώστε να το τοποθετεί στο κέντρο της ιστορίας του, και έτσι να υποβάλλει τον αναγνώστη σε μια προσωπική διερεύνηση της αλήθειας. Κι αυτό γιατί ο Τζέιμς δεν αφηγείται απλά μια ιστορία με φανταστικό περιεχόμενο, αλλά περιγράφει την αίσθηση του περίεργου και την «εντύπωση» που αυτό προκαλεί στους ήρωές του. Όπως ο ίδιος σημείωνε «το σημαντικό είναι να παρουσιάσει κανείς το θαυμαστό και το παράξενο περιοριζόμενος σχεδόν αποκλειστικά στο να δείξει την αντανάκλασή τους πάνω σε μία ευαισθησία, αναγνωρίζοντας ότι το κυριότερο στοιχείο συνίσταται σε κάποια δυνατή εντύπωση που προκαλούν και η οποία γίνεται έντονα αισθητή».²⁴⁹

Το διάσημο έργο *Το στρίψιμο της βίδας* προδιαθέτει από τον τίτλο την αγωνιώδη ένταση που θα βιώσει ο αναγνώστης. Μία γυναίκα καλείται να αναλάβει την ανατροφή δύο ορφανών σε ένα όμορφο σπίτι στην εξοχή. Ανακαλύπτει όμως σύντομα ότι το σπίτι είναι στοιχειωμένο από τα φαντάσματα δύο υπηρετών που ζούσαν παλιότερα εκεί. Κι ενώ όσα βλέπει μέρα με τη μέρα την πείθουν ότι τα φαντάσματα αυτά έχουν ένα μυστικό δεσμό με τα παιδιά και τα «διαφθείρουν», τίθεται το ζήτημα του φανταστικού: στα αλήθεια υπάρχουν τα φαντάσματα αυτά ή είναι η ταραγμένη φαντασία της που τα δημιουργεί;

²⁴⁶ Florence Goyet, *La nouvelle*, ό.π., σ. 58.

²⁴⁷ Νικολάι Γκόγκολ, *Το παλτό & Το ημερολόγιο...*, ό.π., σ. 141.

²⁴⁸ Στο ίδιο.

²⁴⁹ Maurice Blanchot, ό.π., σ. 112.

Ο πυκνός, περίτεχνος λόγος του Τζέιμς καθηλώνει σε ένα υπαινικτικό παιχνίδι ανάμεσα σε αλήθεια και ψευδαίσθηση. Η αφήγηση καταρχάς –σε πρώτο πρόσωπο– είναι εγκιβωτισμένη μέσα σε μια άλλη αφήγηση, αυτή ενός πρώτου αφηγητή –σε πρώτο πρόσωπο κι αυτή– που περιγράφει μια βραδιά φίλων που έχουν μαζευτεί και μιλάνε για αλλόκοτες ιστορίες τρόμου. Ένας από αυτούς έχει εκτυπωμένη την ιδιόχειρη ιστορία από την αφηγήτρια, που είναι και η ηρωίδα του διηγήματος. Και επειδή «το χειρόγραφο έπιανε την αφήγηση από ένα σημείο, μετά που είχε αρχίσει, κατά κάποιο τρόπο αυτή η ιστορία»,²⁵⁰ ο πρώτος αφηγητής αναλαμβάνει να μας πληροφορήσει για τα όσα συμβαίνουν πριν αρχίσει η δεύτερη αφήγηση. Ήδη από την αρχή λοιπόν ο συγγραφέας παίζει με το αληθινό και το φανταστικό: η ύπαρξη μιας αφήγησης για τα όσα προηγήθηκαν της δεύτερης αφήγησης-χειρογράφου, πείθει για το ρεαλιστικό πλαίσιο της αφήγησης. Η ύπαρξη ενός χειρογράφου επίσης προσδίδει τη γνησιότητα του αυθεντικού στο κείμενο που διαβάζουν. Όμως, το όλο σκηνικό μιας παρέας που έχει μαζευτεί γύρω από το τζάκι και λέει τρομακτικές ιστορίες, εισάγει μια αίσθηση του παράδοξου και υπερφυσικού για όσα ο αναγνώστης θα διαβάσει στο εξής.

Είναι μια αίσθηση υπαινιγμού, που διατηρείται σε όλο το κείμενο: είτε είναι υπαινιγμός για την ύπαρξη του υπερφυσικού –«νόμισα πως αναγνώρισα, αδύνατο και μακρινό, το κλάψιμο ενός παιδιού»²⁵¹– είτε είναι υπαινιγμός για την ψυχική κατάσταση της γκουβερνάντας –«μιαν άλλη στιγμή ξαφνιάστηκα, σαν να περνούσε μπρος από την πόρτα μου ανάλαφρη περπατησιά»,²⁵² «οραματιζόμουν έναν πύργο παραμυθένιο, κατοικία μιας ροδόχρωμης νεράιδας [...] μήπως δεν ήταν παρά ένα βιβλίο με παραμύθια, και καθώς το διάβαζα, με πήρε ο ύπνος και ονειρευόμουν;»²⁵³– είτε είναι υπαινιγμός ολόκληρη η φύση που συμμετέχει σε αυτό το σχέδιο –«τα πρώτα πουλιά είχαν αρχίσει να τιτιβίζουν, την ενδεχόμενη επανάληψη κάποιων ήχων, λιγότερο φυσικών, και όχι έξω αλλά από μέσα»²⁵⁴ – είτε είναι το διαφορούμενο νόημα των λόγων «–Έτσι τις ήθελε όλες! –κι αμέσως βιάστηκε να πει: –Εννοώ, το αφεντικό. [...] –Μα για ποιον μιλούσες στην αρχή; Φάνηκε να παραξενεύτηκε, αλλά κοκκίνισε. –Μα, για κείνον. –Για το αφεντικό; –Για ποιον άλλον;»²⁵⁵– είτε στις περιγραφές των παιδιών –«Είναι πραγματικά κακό παιδί; [...] Δείτε

²⁵⁰ Henry James, *Το στρίψιμο της βίδας*, ό.π., σ. 16.

²⁵¹ Στο ίδιο, σ. 26.

²⁵² Στο ίδιο.

²⁵³ Στο ίδιο, σ. 29.

²⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 26.

²⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 35.

τον [...] και ύστερα πιστέψτε το»,²⁵⁶ «Φοβάστε μήπως σας διαφθείρει;».²⁵⁷ Το πιο σημαντικό απ' όλα αυτά τα στοιχεία όμως, αυτό που είναι διάχυτο σε όλο το κείμενο, είναι το διαφορούμενο που κρύβεται πίσω από την ίδια την αθωότητα των δύο παιδιών. Τα παιδιά είναι από τη φύση τους αθώα, όμως αυτά τα συγκεκριμένα παιδιά κρύβουν μέσα τους τη διαστροφή: «Ήταν αδύνατο να έχει βγάλει κακό όνομα και να το περιφέρει με την πιο γλυκιά έκφραση της αθωότητας»,²⁵⁸ «τα δυο παιδιά είχαν μια αβρότητα [...] που τα έκανε –πώς να το εκφράσω;– σχεδόν απρόσωπα [...] Ήσαν σαν τα χερουβείμ [...] ήταν ένας άγγελος [...] ήμουν μαγεμένη, βρισκόμουν κάτω από τη γοητεία του».²⁵⁹ Ο Τζέιμς με τον υπαινιγμό εισάγει την «αντανάκλαση» του τρόμου ως χαρακτηριστικό του κειμένου του και «ανησυχεί» τον αναγνώστη. Είναι η αίσθηση του «ανοίκειου» – «l'inquiétante étrangeté», δηλαδή «η ανησυχητική παράξενη κατάσταση»–, σύμφωνα με τον Φρόιντ²⁶⁰, ο οποίος στρέφεται σε γλωσσικούς όρους άλλων γλωσσών, για να διαπιστώσει ότι κάποιες γλώσσες δεν ενέχουν αυτήν τη διαφορετική απόχρωση της λέξης «τρομακτικός».²⁶¹ Αυτή η ανησυχητικά παράξενη κατάσταση, ξεκινά από τους υπαινιγμούς αλλά εντείνεται από τις περίεργες εμφανίσεις που θα δει στη συνέχεια η γκουβερνάντα.

Το μυστήριο διεισδύει με την πρώτη εμφάνιση του ενός από τα δύο φαντάσματα –κλασικό μοτίβο του φανταστικού– «[...] η φαντασία μου έγινε, αστραπιαία, πραγματικότητα. Στεκόταν εκεί!».²⁶² Ταυτόχρονα εμφανίζεται και ένας μικρός διχασμός, όταν η αφηγήτρια αναρωτιέται μήπως «υπήρχε κάποιο “μυστικό” στο Μπλάυ [...] ή κάποιος τρελός, ένας ανομολόγητος συγγενής σε αυστηρό περιορισμό».²⁶³ Από εκεί και μετά, οι εμφανίσεις των φαντασμάτων επαναλαμβάνονται όλο και πιο συχνά, και η ύπαρξή τους προβάλλεται ως δεδομένη. Η ηρωίδα δεν προβάλλει αντίσταση στο υπερφυσικό, το δέχεται χωρίς δισταγμό, σαν κάτι που το περίμενε –«Έμεινε μονάχα μερικά δευτερόλεπτα —αρκετά για να με πείσει κι αυτός πως με είδε και με αναγνώρισε— μα ήταν σαν να τον κοίταζα ολόκληρα χρόνια και να τον γνώριζα από πάντα [...] δεν ήταν για μένα που είχε έρθει.

²⁵⁶ Στο ίδιο, σσ. 31-32.

²⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 34.

²⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 38.

²⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 50.

²⁶⁰ Σίγκμουντ Φρόιντ, *Το ανοίκειο*, μτφρ. Ε. Βαικούση, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2009.

²⁶¹ Στο ίδιο, σ. 16.

²⁶² Henry James, *Το στρίψιμο της βίδας*, ό.π., σ. 42.

²⁶³ Στο ίδιο, σ. 46.

Είχε έρθει για κάποιον άλλο». ²⁶⁴ Ο ρεαλισμός του φανταστικού –αν θα μπορούσαμε έτσι να τον ονομάσουμε– παρασύρει τον αναγνώστη στον τρόπο και τη φαντασία αυτού του αινιγματικού ταξιδιού.

Κι ενώ είναι πεπεισμένος ότι στην ιστορία αυτή πραγματικά υπάρχουν φαντάσματα, κι ενώ το μυστήριο έχει κατακτήσει τον νου, ηρωίδα και αναγνώστης ταράζονται όταν ένα συμβάν αποκαλύπτει το «οξύμωρο» της αφήγησης. Η οικονόμος κυρία Γκρόουζ, η οποία πίστευε και η ίδια (όπως ο αναγνώστης) την ύπαρξη των φαντασμάτων, όταν «εμφανίζεται» μπροστά στα μάτια της ηρωίδας το φάντασμα της πρώην γκουβερνάντας, δεν το βλέπει. «Υστερα από μια στιγμή, η συνάδελφός μου εξαφάνισε το καθετί [...] –Τι άσχημο παιγνίδι, μισ! Πού στην ευχή βλέπετε τίποτε άλλο;» ²⁶⁵ Ξεσπά αποδοκιμαστικά η οικονόμος, με την ηρωίδα να επιμένει πως «η απαίσια μορφή εξακολουθούσε να στέκεται ξεκάθαρη και απτόητη». «Μα δεν τη βλέπεις όπως τη βλέπουμε εμείς;» ρωτάει, σίγουρη πως και η μικρή Φλώρα βλέπει το φάντασμα. Αυτό το γεγονός κλονίζει τη σιγουριά για όσα διαβάζαμε μέχρι τώρα, μας βάζει σε σκέψεις ότι ίσως κάτι άλλο συμβαίνει.

Είναι η ιδιαίτερη δεξιοτεχνία του Τζέιμς να μεταμορφώνει την πραγματικότητα με τρόπο ώστε να ταιριάζει με το δικό του όραμα, να «την αλλάζει απροκάλυπτα, χαρίζοντας της τη μορφή που επιθυμούσε ο ίδιος: μετέτρεπε τον κόσμο σε τέχνη». ²⁶⁶ Για αυτόν, το πραγματικό γεγονός αποτελεί την πηγή της δικής του αίσθησης, της προσωπικής του εντύπωσης, της «εκούσιας αντίληψης» του συγγραφέα, την οποία επιλέγει να μεταφέρει στον αναγνώστη ως «εικόνα ζωής». Καμία αμφιβολία δεν υπάρχει για την ηρωίδα, τα φαντάσματα αυτά υπάρχουν. Και σύμφωνα με τη δική της «εντύπωση» της αλήθειας, η οικονόμος συμφωνεί μαζί της ακόμα κι αν δεν τα είδε. Η μεγάλη «στιγμή της κρίσης», η «καταληκτική αιχμή του κειμένου, για την ηρωίδα –μα και για τον αναγνώστη– έρχεται στις τελευταίες παραγράφους, όταν βρίσκεται μόνη της στο δωμάτιο με τον Μάιλς. Η «διαβόλισσα» γκουβερνάντα (χαρακτηρισμός του αγοριού που λειτουργεί ως ένας ακόμη υπέροχος υπαινιγμός), αναφωνεί στο παιδί: «Τι σημασία έχει τώρα εκείνος, αγόρι μου; Τι σημασία μπορεί να έχει πια; Είσαι δικός μου!». ²⁶⁷ Είναι η στιγμή που αποκαλύπτεται μια νέα, απίστευτη ερμηνεία μπροστά στα μάτια μας, μια ερμηνεία που και πάλι

²⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 52.

²⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 166.

²⁶⁶ Ο Σόλων Παπαγεωργίου μεταφέρει τα λόγια των Leon Edel και Gordon Norton Ray, στο «Συγγραφικές κόντρες..», ό.π..

²⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 203.

«υπαινίσσεται» ο συγγραφέας, σαν μυστικό που δεν πρόκειται ποτέ να το μαρτυρήσει κανείς. Το υπερφυσικό του Τζέιμς ουσιαστικά δεν αποκαλύπτεται, αλλά υπονοείται. Μια αφηγηματική τεχνική που κατά αναλογία χρησιμοποιείται και από τον Μωπασσάν.²⁶⁸ Ο Τζέιμς έχει καταφέρει αυτό, να μας κρατάει στο διχασμό μέχρι τέλους, σε ένα κρεσέντο του φανταστικού –κι αυτό ακριβώς είναι που τοποθετεί το έργο στο είδος του αμιγούς φανταστικού, σύμφωνα με την θεωρία Τοντόροφ, το οποίο διαρκεί σε όλη την έκτασή του. Ο διχασμός λύεται την ίδια στιγμή που έρχεται αυτή η «καταληκτική αιχμή». Με τα τελευταία λόγια «μα ύστερα από ένα λεπτό άρχισα να νιώθω τι ήταν πραγματικά αυτό που κρατούσα [...] η καρδούλα του, στερεμένη, είχε σταματήσει», με ένα «ανοιχτό» τέλος, μας ωθεί να επιστρέψουμε σε προηγούμενες σελίδες, ψάχνοντας εκείνα τα στοιχεία που ίσως μαρτυρούσαν από την αρχή την «τραγική μοίρα» της.

Στο διήγημα *Η υπέρροχη γωνιά*, το αινιγματικό, που δημιουργείται από την εναλλαγή της φαντασίας και της πραγματικότητας μέσα στο μυαλό του ήρωα, γίνεται επίκεντρο της ιστορίας. Είναι ένα θαυμάσιο δείγμα γραφής, στο οποίο συναντάμε απροκάλυπτα το φανταστικό και «εξω-λογικό» στοιχείο να «απορρέει από την οπτική γωνία» του ήρωα «κατά την περιγραφή της εξωτερικής πραγματικότητας».²⁶⁹ Ο ήρωας Σπένσερ Μπράιντον επιστρέφει μετά από χρόνια απουσίας στην πατρίδα του Αμερική. Το πατρικό του σπίτι είναι πια ακατοίκητο, όμως αυτός επιθυμεί να το επισκέπτεται καθημερινά όταν πέφτει το σκοτάδι, δημιουργώντας μια ιδιαίτερη σχέση με το κτίριο, που περισσότερο μοιάζει εμμονική με το παρελθόν του και την πορεία που θα είχε πάρει η ζωή του, αν δεν είχε φύγει μακριά από την οικογενειακή στέγη. Στις βραδινές περιπλανήσεις του ο ήρωας έρχεται αντιμέτωπος με το φάντασμα του ίδιου του εαυτού. Πρόκειται λοιπόν και πάλι για μια ιστορία φαντασμάτων, όμως το εκπληκτικό ψυχολογικό τέχνασμα της συνάντησης με τον «άλλο» εαυτό, με αυτόν που θα μπορούσε να υπάρξει, προκαλεί μια βαθύτερη σύγχυση, όχι τόσο των γεγονότων, αλλά των συναισθημάτων ήρωα και αναγνώστη. Ο Τζέιμς εδώ επιτυγχάνει με τον «πιο σαφή τρόπο την ύπαρξη ενεργητικής-παθητικής συνείδησης»²⁷⁰ με την παρουσίαση της διαταραγμένης προσωπικότητας του ήρωα.

²⁶⁸ Όπως μεταφέρει στην ελληνική τα λόγια του Μωπασσάν η Φρειδερίκη Ταμπάκη Ιωνά: «Το αληθινό μπορεί συχνά να μην είναι αληθοφανές [...] το υπερφυσικό εμφανίζεται ως απρόσιτο στις αισθήσεις, ως αυτό που δεν έχει ακόμα αποκαλυφθεί», βλ. Τριανταφυλλιά Ν. Κασσέτα, *ό.π.*, σ. 146.

²⁶⁹ Χαρακτηριστικό που εισήγαγαν, όσο κι αν φαίνεται αντίθετο με τις αρχές τους, οι Γάλλοι ρεαλιστές και νατουραλιστές, βλ. *στο ίδιο*, σ. 145.

²⁷⁰ Σπάρτη Γεροδήμου, *ό.π.*, σ. 129.

Το ρεαλιστικό στοιχείο στην ιστορία υπάρχει εφόσον ένας αφηγητής, που δεν έχει σχέση με την ιστορία και δεν ταυτίζεται με τον ήρωα, διηγείται με «αντικειμενικότητα» σε τρίτο πρόσωπο. Έχουμε όμως μια αφήγηση εσωτερικής εστίασης των πράξεων και σκέψεων του ήρωα. Το πυκνό ύφος και η χρήση μακροσκελών προτάσεων, αποκαλύπτουν το πυκνότερο νόημα των λόγων, ομοιάζοντας με τις αλλεπάλληλες εσωτερικές σκέψεις κάθε ανθρώπου, οι οποίες δεν ακολουθούν κάποιο συγκεκριμένο δομικό σχηματισμό. Η ύπαρξη μεγάλων διαλογικών περιόδων επίσης, όπου οι σκέψεις παρουσιάζονται σε πρώτο αφηγηματικό πρόσωπο, προσδίδει από τη μία πλευρά στην αληθοφάνεια, αλλά φέρνει σε επικοινωνία τον αναγνώστη με τον ήρωα.

Το πέρασμα από το καθημερινό στο φανταστικό γίνεται παρουσιάζοντας αλλεπάλληλα επεισόδια γεγονότων και συναισθημάτων. Ο Τζέιμς σε ανύποπτο χρόνο εισάγει τις αλλόκοτες σκέψεις του ήρωα: «Είχε αρχίσει να κάνει αισθητή την παρουσία του μέσα του [...] είχε εκδηλωθεί με τον πιο αλλόκοτα αιφνίδιο τρόπο [...] σαν να είχε ανταμώσει κάποιαν άγνωστη παρουσία [...] Η γοητευτικά ασυνήθιστη παρομοίωση, τον στοιχειώνει παραμένοντας μέσα του».²⁷¹ Ήδη αρχίζει να εκδηλώνεται ο «άλλος» εαυτός, ο οποίος γίνεται θέμα συζήτησης ανάμεσα στον ήρωα και τη φίλη του, δεσποινίδα Στέιβερτον: «[...] ποια φανταστική, ωστόσο απόλυτα εφικτή, εξέλιξη της φύσης μου δεν θα μπορούσα να έχω χάσει [...] ένα παράξενο alter ego στα μύχια τού είναι μου».²⁷² «Αυτός δεν είναι ο εαυτός μου. Είναι ο ακριβώς, και ολότελα, διαφορετικός άνθρωπος. Αλλά θέλω να τον δω. [...] Και μπορώ. Και θα τον δω [...] –Λοιπόν, εγώ τον έχω δει [...] Τον έχω δει σε ένα όνειρο [...] –Με τι μοιάζει ο δυστυχής;».²⁷³ Όταν βρίσκεται μόνος μέσα στο σπίτι, το υπερφυσικό γίνεται η «Μορφή που, στιγμές, έβλεπε τον εαυτό του να παίρνει», το «alter ego» προσωποποιείται, αφού «περπατούσε [...] περιπλανιόταν το ίδιο ανήσυχα».²⁷⁴ Ο ήρωας σταδιακά ζει ένα κρεσέντο πανικού και φρίκης «διεγερτικά ζωντανής»²⁷⁵ που τον βυθίζει στην τρέλα και τον πείθει ότι έχει «αντιστρέψει τους όρους, και είχε γίνει ο ίδιος, για τον κόσμο των φαντασμάτων, ένας ανυπολόγιστος τρόμος».²⁷⁶ Αυτό το «αντίγραφο συνείδησης»²⁷⁷ μας φέρνει στο νου την τεχνική του «διχασμού του Εγώ» του Πόε, μιας

²⁷¹ Χένρυ Τζαίμς, *Η υπέροχη γωνιά*, ό.π., σσ. 24-25.

²⁷² Στο ίδιο, σσ. 43-44.

²⁷³ Στο ίδιο, σσ. 48-49.

²⁷⁴ Στο ίδιο, σσ. 58-59.

²⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 62.

²⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 63.

²⁷⁷ Όπως ο ίδιος ο ήρωας αναγνωρίζει, στο ίδιο, σ. 72.

διπλής προσωπικότητας που ουσιαστικά αντιπαραβάλλει το κακό με το καλό, ή όπως λέει διαφορετικά ο αφηγητής του διηγήματός μας «του πρόσφερε μια χορταστική μπουκιά, ας πούμε, τρόμου και ευδαιμονίας».²⁷⁸ Σε λίγο ο εαυτός γίνεται ο «οικείος» αντίπαλος²⁷⁹ που τον περιπαίζει και τον αναγκάζει σε ένα κυνηγητό «απελευθέρωσης» ή «έσχατης ήττας».²⁸⁰ Δεν εμπλέκεται λοιπόν ο αναγνώστης σε διχασμό –το διήγημα αυτό τοποθετείται στο «παράξενο γένος», σύμφωνα με τον διαχωρισμό του Τοντόροφ, όπου το φανταστικό έχει μια λογική εξήγηση– για τη φύση του υπερφυσικού, αλλά παρακολουθεί τη μοναδικά έντεχνη διείσδυση στον ανθρώπινο ψυχισμό της διχασμένης προσωπικότητας.

Η κορύφωση έρχεται για τον ήρωα όταν επιτέλους στριμώχνει το είδωλό του σε ένα δωμάτιο, μόνο που τότε διαπιστώνει με φρίκη πως ο άλλος εαυτός έχει εξελιχθεί σε κάτι «τερατώδες», πως έτσι λοιπόν «κακόβουλος, αποκρουστικός, χυδαίος, άξεστος»²⁸¹ θα ήταν αν είχε μείνει κάτω από την πατρική στέγη. Κι εκείνη τη στιγμή καταρρέει, «έσβηνε· είχε χαθεί». Διαβάζοντας τα λόγια αυτά, πιστεύουμε ότι ήρθε το τέλος, ότι ο ήρωας μας ξεψυχά, ζώντας μέσα στη φαντασίωσή του. Φυσικά δεν υπάρχει ένα γεγονός που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως η καταληκτική αιχμή της συνειδητοποίησης της παραφροσύνης του. Όμως ο Τζέιμς προσθέτει ένα μικρό κεφάλαιο ακόμα, όπου η εντύπωση αυτού του θανάτου ανατρέπεται, όταν ο ήρωας ξυπνά στην αγκαλιά της αγαπημένης μισ Στέιβερτον και βρίσκει τη γαλήνη, μετά από το «υπερφυσικό ταξίδι»²⁸² που τον οδήγησε στην αυτογνωσία. Η αφήγηση φαίνεται πως ολοκληρώνει τον κύκλο της, σε ένα τέλος που «κλείνει», επιστρέφοντας ήρωα και αναγνώστη σε έναν ήρεμο συναισθηματικό κόσμο.

²⁷⁸ Στο ίδιο.

²⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 90.

²⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 102.

²⁸¹ Στο ίδιο, σ. 108.

²⁸² Στο ίδιο, σ. 111.

Επίλογος – Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία επιχειρήθηκε η διερεύνηση του φανταστικού τον 19^ο αιώνα, περίοδος που το φανταστικό ως λογοτεχνικό είδος άνθισε. Μέσα από τη μελέτη των έργων σημαντικών συγγραφέων, που εισήγαγαν το φανταστικό στις αφηγήσεις τους, αντιληφθήκαμε τους λόγους και τον τρόπο που εκδηλώθηκε το ενδιαφέρον για το φανταστικό. Όπως διαπιστώσαμε η ανάπτυξη ή η αναγέννηση ρευμάτων, ειδών, τάσεων, κάθε φορά επηρεάζεται –καρποφορεί– από ιδιαίτερες κοινωνικές και πολιτικές συγκυρίες. Και ειδικά ο 19^ο αιώνας, όπως γράφει ο Τοντόροφ «ζούσε μέσα σε μια μεταφυσική του πραγματικού και του φαντασιακού»²⁸³. Το φανταστικό εξωτερικεύσε τις αγωνίες για το άγνωστο, κατέγραψε τις αντιδράσεις σε μια γνωσιακή ορθότητα, καυτηρίασε όμως και την αγωνία και τις κοινωνικές σχέσεις του ανθρώπου. Ουσιαστικά το φανταστικό αμφισβητούσε τον πραγματικό κόσμο, επιχειρώντας να «σπάσει» τη συνοχή του. Ξεκινώντας από τον «διχασμό» του αναγνώστη, διχασμός που υφίσταται ούτως ή άλλως – και έξω από τη λογοτεχνία– απέναντι στο άγνωστο, πρόβαλε τις εσωτερικές διεργασίες του νου και της ψυχής, εξωτερικεύοντας για πρώτη φορά όλες εκείνες τις φοβίες για το «καλό» και το «κακό» και αμφιβολίες που ταλανίζουν τον άνθρωπο. Κι έπειτα, το φανταστικό διακωμώδησε, προβληματίσε, καυτηρίασε, εντέλει συγκρούστηκε με το παγιωμένο και καθημερινό.

Η μελέτη των εκφάνσεων του φανταστικού ολοκληρώνεται σε αυτό το σημείο, όχι επειδή το υπερφυσικό ως στοιχείο σταμάτησε να απασχολεί τους λογοτέχνες των επόμενων γενεών. Η λογοτεχνία του φανταστικού στο εξής πήρε άλλη τροπή, εμπλουτίστηκε με ιστορίες που κινήθηκαν στη σφαίρα του «παράξενου» και «θαυμαστού» γένους – σύμφωνα με Τοντόροφ– ή ιστορίες που απομακρύνθηκαν από τον «κοσμικό φόβο» – σύμφωνα με Λόβκραφτ– και εντάσσονται στη λογοτεχνία «φυσικού τρόμου»²⁸⁴. Συγγραφείς όπως ο Κάφκα, ο Μπόρχες, ο Όργουελ, ο Λόβκραφτ, ο Τόλκιν, ο Κινγκ, έκαναν άλματα στο χώρο του φανταστικού προς άλλες κατευθύνσεις, σε αυτές του μαγικού-θαυμαστού, του υπερρεαλιστικού, της επιστημονικής φαντασίας. Πάντως το φανταστικό του «διχασμού» (λέγοντας φανταστικό του «διχασμού» εννοούμε το φανταστικό όπως το οριοθέτησε ο Τοντόροφ, στην θεωρία του οποίου στηρίχθηκε η

²⁸³ Τσβετάν Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, ό.π.

²⁸⁴ Χάουαρντ Φίλιπς Λάβκραφτ, *Υπερφυσικός τρόμος...*, ό.π.

παρούσα εργασία) ανάμεσα σε αλήθεια και φαντασία έπαψε σε μεγάλο βαθμό να είναι θεματική της φανταστικής λογοτεχνίας. Γιατί ακριβώς αυτός ο διχασμός, για τον οποίο μίλησε ο Τοντόροφ, ήταν το επίκεντρο της φανταστικής λογοτεχνίας του 19^{ου} αιώνα, κι αυτό αιτιολογεί γιατί αυτό το είδος περιορίστηκε.

Ο Τοντόροφ συνηγορεί πως αυτό το φανταστικό «είχε σχετικά σύντομη ζωή» και μέσα από τις «νουβέλες του Μωπασσάν βρίσκουμε τα τελευταία ικανοποιητικά, από αισθητική άποψη, παραδείγματα του γένους». Σύμφωνα με τη θεωρία του «διχασμού», το φανταστικό αναπτύσσεται πάντα σε συνάρτηση με την πραγματικότητα, εμπεριέχει την πραγματικότητα. Όμως η ίδια η λογοτεχνία, από ορισμού της, δεν διακρίνει πραγματικότητα και φαντασία. Η λογοτεχνία είναι μυθοπλασία, είναι «αυτό που υπάρχει και αυτό που δεν υπάρχει». Ο Blanchot έγραψε: «Η τέχνη είναι και δεν είναι αρκετά αληθινή, ώστε να γίνει ο δρόμος, είναι και δεν είναι υπερβολικά μη πραγματική, ώστε να μεταβληθεί σε εμπόδιο. Η τέχνη είναι ένα σαν να».²⁸⁵ Η ύπαρξη διχασμού οδηγεί αργά ή γρήγορα τον αναγνώστη σε διαχωρισμό και επιλογή είτε της φαντασίας είτε της πραγματικότητας. Αυτή η επιλογή αμφισβητεί την ίδια τη φύση της μυθοπλασίας. Όπως γράφει ο Τοντόροφ «αν ορισμένα συμβάντα του κόσμου ενός βιβλίου παρουσιάζονται, ρητά, ως φαντασιακά, αμφισβητούν, για το λόγο αυτό, τη φαντασιακή φύση του υπόλοιπου βιβλίου».²⁸⁶

Όπως αναφέραμε στην εισαγωγή, το φανταστικό ιδιαιτέρως της λογοτεχνίας που μελετήσαμε σε αυτή την εργασία προκαλεί και πάλι το ενδιαφέρον. Πέρα από τη διαχρονικότητα των σπουδαίων αυτών αναγνωσμάτων, η βαθύτερη κατανόηση μέσα από τη μελέτη μας της λειτουργίας τους, της αίσθησης που προκαλούν στο αναγνωστικό κοινό, ρίχνει φως και υποψιάζει για τη γοητεία που ασκούν στις μέρες μας. Όπως γράφει ο Παναγιωτάτος «Το φανταστικό, είτε στη λογοτεχνία είτε στον κινηματογράφο, εμφανίζεται πάντα σε περιόδους που υπάρχει μια σοβαρή οικονομική και ιδεολογική κρίση».²⁸⁷ Τότε, ήταν η αντίδραση στην άμβλυνση των ταξικών διαφορών, στον αυστηρό ορθολογισμό, στον κυνικό ρεαλισμό. Τα συμφραζόμενα της δικής μας εποχής μπορούν να εξηγήσουν ποιες βαθύτερες ανάγκες εξυπηρετεί η επιστροφή του κοινού στη φανταστική

²⁸⁵ Ο Τοντόροφ στο *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, ό.π., μεταφέρει τα λόγια του, αναφέροντας ως πηγή: *Το μέρος της φωτιάς [La part du feu]*, σ. 26.

²⁸⁶ Στο ίδιο.

²⁸⁷ Δημήτρης Παναγιωτάτος, «Φανταστικό και επιστημονική φαντασία...», ό.π.



λογοτεχνία. Ο πραγματικός κόσμος δείχνει να έχει υπερβεί τον σκληρό ρεαλισμό του και το δυστοπικό έχει ήδη γίνει παρόν. «Το φανταστικό επανεγγράφει την πραγματική κρίση σ' ένα άλλο επίπεδο –καθαρά μεταφυσικό– κάνοντάς την να είναι, αλλά και να μην είναι αναγνωρίσιμη», γράφει ο Παναγιωτάτος.²⁸⁸ Και πιο υποφερτή, συμπληρώνουμε εν κατακλείδι.

²⁸⁸ Στο ίδιο.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Βλαβιανού Αντιγόνη, «Το διήγημα στην καμπή του 19ου αιώνα. Από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις» (απόσπασμα), στο *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας – Ανθολόγιο Κριτικών Κειμένων*, επιμ. Π. Αποστολή, ΕΑΠ, Πάτρα 2008.

Βλαβιανού Αντιγόνη, *Guy de Maupassant – ένα διήγημα*, «Ο Zola, το Κίνημα του Νατουραλισμού & η Σχολή του Médan». (από υποσημείωση 161).

Βλαβιανού Αντιγόνη, Γκότση Γεωργία, κ. ά., *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18ου έως τον 20ό αιώνα τ. Β΄*, ΕΑΠ, Αθήνα 2008.

Βοναπάρτη Μαρία, «Η λανθάνουσα νεκροφιλία στο έργο του Έντγκαρ Πόε», στο: *Έντγκαρ Άλλαν Πόε: Σαρλ Μπωντλαίρ-Τζβετάν Τοντόροφ-Μαρία Βοναπάρτη-Ζακ Καμπό*, μτφ. Άλλυ Δρακουλίδη, Αιγόκερως, Αθήνα 2020, σσ. 79-120.

Γκόγκολ Νικολάι, *Το παλτό & Το ημερολόγιο ενός τρελού*, μτφ. Γιώργος Τσακνιάς, Πατάκης, Αθήνα 2022.

Καμπό Ζακ, «Ένα μυθιστόρημα μύησης, παραβίασης και αποκάλυψης: Η αφήγηση του *Γκόρντον Πιμ*, του Έντγκαρ Πόε», στο: *Έντγκαρ Άλλαν Πόε: Σαρλ Μπωντλαίρ-Τζβετάν Τοντόροφ-Μαρία Βοναπάρτη-Ζακ Καμπό*, μτφ. Τάκης Αντωνόπουλος, Αιγόκερως, Αθήνα 2020, σσ. 121-153.

Κασσέτα Ν. Τριανταφυλλιά, *Ο γαλλικός ρεαλισμός και νατουραλισμός στην ελληνική πεζογραφία στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα: αφηγηματικές τεχνικές*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, Αθήνα 2010.

Λόβκραφτ Χάουαρντ Φίλιπς, *Υπερφυσικός τρόμος στη λογοτεχνία*, μτφρ. Μάκης Πανώριος, Αιόλος, Αθήνα 2008.

Μπωντλαίρ Σαρλ, «Νέες σημειώσεις για τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε», στο: *Έντγκαρ Άλλαν Πόε: Σαρλ Μπωντλαίρ-Τζβετάν Τοντόροφ-Μαρία Βοναπάρτη-Ζακ Καμπό*, μτφ. Ανδρέας Ταρνανάς, Αιγόκερως, Αθήνα 2020, σσ. 5-48.

Μωπασσάν Γκυ, *Η νεκρή και άλλες ιστορίες*, μτφ. Αγγέλα Γαβρίλη, Ars Nocturna, Αθήνα 2017.

Μωπασσάν Γκυ, *Ο Οξαποδώ*, μτφ. Βασίλης Πουλάκος, Ροές, Αθήνα 2014.

Ντουνιά Χριστίνα, «Συμβολή στη βιβλιογραφία Ε.Α.Πόε. Μια λανθάνουσα μετάφραση του Εμ. Ροΐδη», *Δέντρο*, τεύχος 23-24 (6/8/1986).

Ντουνιά Χριστίνα, *Στη Σαγήνη του Ε.Α. Πόε*, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα 2019.

Παπατσώνης Τάκης, «Ο πολύμορφος και μονοειδής. Ενημερωτικό σημείωμα για το έργο του Καρ. Μπωντλαίρ», *Νέα Εστία*, τεύχος 971, 1967.

Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2015.

Τζαίμς Χένρυ, *Η υπέροχη γωνιά*, μτφ. Σπάρτη Γεροδήμου, Ερατώ, Αθήνα 2017.

Τοντόροφ Τζβετάν, «Για τον Πόε», στο: *Έντγκαρ Άλλαν Πόε: Σαρλ Μπωντλαίρ-Τζβετάν Τοντόροφ-Μαρία Βοναπάρτη-Ζακ Καμπό*, μτφ. Ανδρέας Ταρνανάς, Αιγόκερως, Αθήνα 2020, σσ. 49-77.

Φρόνιτ Σίγκμουντ, *Το ανοίκειο*, μτφρ. Ε. Βαικούση, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2009.

James Henry, *Το στρίψιμο της βίδας*, μτφ. Κοσμά Πολίτη, Άγρα, Αθήνα 2017.

Poe Edgar Allan, *Οι καλύτερες ιστορίες*, μτφ. Κοσμάς Πολίτης-Βαγγέλης Προβιάς, Ιωλκός, Αθήνα 2023.

Todoron Tzvetan, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Οδυσσέας, Αθήνα 1991.

Travers Martin, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, μτφρ. Ι. Ναούμ & Μ. Παπαηλιάδη, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2008.

Ξενόγλωσσες βιβλιογραφικές αναφορές

Gogol Nicolas, *Nouvelles complètes*, édition établie et présentée par Michel Niqueux, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010 [1969].

Goula-Mitacou Polyxène, *Parcours interprétatifs Le Horla de Guy de Maupassant*, Athanassopoulos-Papadamis, Athènes 1997.

Goyet Florence, *La nouvelle 1870-1925*, Paris, PUF, coll. « écriture », 1993.

Lovecraft H. P., *Épouvante et surnaturel en littérature*, μτφρ. στα γαλλικά Bernard Da Costa, Christian Bourgois, Παρίσι 1969.

Ψηφιακές βιβλιογραφικές αναφορές

Γεωργιάδου Θεοδώρα, *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe: Πρόταση για Δραματοποίηση της Απόδοσης του Ποιήματος του Edgar Allan Poe Το Κοράκι από τον Α. Μπιτσώρη και Σκηνοθεσία Θεατρικής Παράστασης*, μεταπτυχιακή διατριβή, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου, 2016, προσπελάσιμο:

<https://kypseli.ouc.ac.cy/bitstream/handle/11128/2419/%CE%98%CE%A3%CE%A0-2016-00048.pdf?sequence=1&isAllowed=n>.

Γιούργος Κωστής, «Η θαυμαστή Ευρώπη του Μεσαίωνα», *Καθημερινή*, προσπελάσιμο: <https://www.kathimerini.gr/culture/248975/i-thaymasti-eyropi-toy-mesaiona/>.

Γκόγκολ Νικολάι, «Η μύτη», *Ρωσικές ιστορίες μυστηρίου*, μτφ. Ελένη Αστερίου, Κριτική, Αθήνα 1988, σσ. 247-283, προσπελάσιμο: <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/kleist/13.html>.

Ζήρας Αλέξης, «Ο ποιητικός ρεαλισμός του Gue de Maupassant», προσπελάσιμο: <https://www.greeklanguage.gr/greekLang/literature/education/european/prose/maupassant/15.html>.

Κανάλη Ανθή, *Λουκιανού Άληθῆ διηγήματα: αφηγηματολογικές προσεγγίσεις*, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Κλασικών Σπουδών του ΑΠΘ, 2022, στο ΕΑΔΔ-Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών, προσπελάσιμο: <https://phdtheses.ekt.gr/eadd/>.

Κουτροκόη-Χατζηπουλίδου Άννυ, «Γκυ ντε Μωπασσάν, *Ο Ορλά*. Από το γεγονός στο μαγικό γεγονός», *Νέα Πορεία*, τομ. 46, τχ. 545-547 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2000), προσπελάσιμο: <https://www.greek-language.gr/periodika/term/373525/neaporeia>.

Κοφφινά Κατερίνα, «Τριστάνος και Ιζόλδη: αιώνια ένωση στο επέκεινα», (Jacques Le Goff, *Ηρωες και Θαυμαστά το Μεσαίωνα*, Κέδρος, Αθήνα 2005), προσπελάσιμο: <https://www.pancreta.gr/voices.php?p=25430>.

Λεξικό της κοινής νεοελληνικής, «Πύλη για την ελληνική γλώσσα», προσπελάσιμο: https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CF%86%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82&dq.

Λέτσιος Βασίλης, «Τάκης Παπατσώνης και Edgar Allan Poe», επιμ. Μισέλ Φάις, προσπελάσιμο: https://www.efsyn.gr/tehnese/ekdoseis-biblia/anoihto-biblio/148752_takis-papatonis-kai-edgar-allan-poe.

Μαντόγλου Αργυρώ, «Χένρι Τζέιμς, “Οι αμφιβολίες είναι το πάθος μας”», προσπελάσιμο: <https://bookpress.gr/kritikes/xeni-pezografia/7612-james-henry-metaichmio-entekai-istories-kai-enas-apochairetismos>.

Παναγιωτάτος Δημήτρης, «Φανταστικό και επιστημονική φαντασία: έννοια και ιδεολογική λειτουργία», προσπελάσιμο: <https://www.redworlds.gr/fantastiko-ef-ennoia-ideologiki-leitourgia>.

Πανώριος Μάκης, «Γοτθικό μυθιστόρημα: Horace Walpole, ο εισηγητής του», τόμος *Οράτιος Ουόλπολ, Το κάστρο του Οτράντο*, μτφ. Μάκης Πανώριος, Αίολος, Αθήνα 1985, προσπελάσιμο: <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/anthologies/library/ndx03.html>.

Πανώριος Μάκης, «Μέλμοθ ο περιπλανώμενος», προσπελάσιμο: <https://bookpress.gr/kritikes/xeni-pezografia/2340-melmoth-the-wanderer>.

Παπαγεωργίου Σόλων, «Συγγραφικές κόντρες: Χ.Τζ.Γουέλς εναντίον Χένρι Τζέιμς», προσπελάσιμο: <https://bookpress.gr/politismos/teleutaia-nea/18167-syggrafikes-kontres-xenri-tzeims-enantion-x-tz-gouels>.

Πασχάλης Στρατής, «Χαλί από νούφαρα», στον τόμο: Γκυ ντε Μωπασάν, *Ο οξαποδός και άλλες ιστορίες τρόμου και τρέλας*, ελληνική απόδοση: Στρ. Πασχάλης, Ίκαρος, Αθήνα 1992, αποσπάσματα σσ. 9-19, προσπελάσιμο: <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/maupassant/08.html>.

Σκλόφσκι Βίκτορ, «Η κατασκευή του διηγήματος και του μυθιστορήματος», στο *Εισαγωγικό Σημείωμα*, επιμέλειας Γεωργίας Δράκου, στο «Γκυ ντε Μωπασάν, “Η διαθήκη”», στην «Πύλη για την ελληνική γλώσσα», προσπελάσιμο: <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/maupassant/index.html>.

Τοντόροφ Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, Μτφ Αριστέα Παρίση, Αθήνα, εκδ. Οδυσσεάς, 1991, σσ. 32-33, 40-42, 53-55, 56-57, 58, 59-62, 66, 68-69, 73-74, 78-82, 90-92, 202-213, (αποσπάσματα), προσπελάσιμο: <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/kleist/08.html>.

Alighieri Dante, *The Divine Comedy*, προσπελάσιμο: <https://www.britannica.com/biography/Dante-Alighieri/The-Divine-Comedy#ref22149>.

Damian Grant, *Ρεαλισμός* (Η γλώσσα της κριτικής), μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα 1972, σσ. 71-80, προσπελάσιμο: <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/maupassant/14.html>.

Reid Ian, *Το διήγημα*, μτφ. Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη, Ερμής (Η Γλώσσα της Κριτικής), Αθήνα 1982, σσ. 78-93, (αποσπάσματα), προσπελάσιμο: <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/maupassant/02.html>.

The Encyclopedia of Science Fiction (SFE), «Encyclopedia of Fantasy», 1997, προσπελάσιμο: https://sf-encyclopedia.com/fe/taproot_texts.

Mirsky D. S., *Ιστορία της Ρωσικής Λογοτεχνίας*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα 1977, αποσπάσματα σσ. 144-147, προσπελάσιμο:
<https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/prose/tolstoi/07.html>.

Β΄ ΜΕΡΟΣ (ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ)

Το δημιουργικό μέρος της εργασίας αποτελείται από ιστορίες μικρής έκτασης που άπτονται της φανταστικής διήγησης του 19^{ου} αιώνα. Στα διηγήματα αυτά ο αναγνώστης θα συναντήσει το σκοτεινό και παράδοξο, την παραβίαση των ορίων ανάμεσα σε φαντασία και πραγματικότητα, τον διχασμό –και δισταγμό– του αφηγητή και κατά συνέπεια και του ίδιου για το τι είναι αληθινό. Η σύνθεση των ιστοριών, η αφηγηματική τους δομή και οι αναπτυσσόμενοι χαρακτήρες ακολουθούν το λογοτεχνικό σχήμα γραφής των ιστοριών του φανταστικού του Πόε, του Μωπασάν και του Γκόγκολ.

Στο διήγημα «Ο μετρονόμος», ο ρεαλιστικός κόσμος του ήρωα διαταράσσεται μια ζοφερή νύχτα από νοσηρές καταστάσεις της ψυχής και του νου, σε σημείο που να ισορροπεί ανάμεσα σε λογική και τρέλα. Το υποβλητικό σκηνικό της καταγίδας και της απομονωμένης οικίας εντείνει το προαίσθημα του αναγνώστη. Ο παλιός μετρονόμος γίνεται το αντικείμενο της «διαστροφής», που αντικατοπτρίζει την ψυχωτική κατάσταση του ήρωα που τον οδηγεί στο θάνατο.

Στο διήγημα «Η μεταμόρφωση», παρ' όλο που η πλοκή χτίζεται σε διακειμενικότητα με το ομώνυμο έργο του Φραντς Κάφκα, ξεδιπλώνεται ο ψυχισμός του ανθρώπου την εποχή της πανδημίας του κορονοϊού και του υποχρεωτικού εγκλεισμού, με μία ειρωνική διάσταση που καταλήγει σε μαύρο χιούμορ για το πόσο ο φόβος του θανάτου επηρεάζει την αντίληψη. Η ιστορία εμπνεύστηκε από φωτογραφία που κυκλοφορεί στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και στηρίχθηκε στην αφηγηματική δομή του διηγήματος «Η Σφίγγα» του Έντγκαρ Άλλαν Πόε.

Ο μετρονόμος

Ο μετρονόμος περίμενε πάνω στο πιάνο, έτοιμος να εκπληρώσει το ρυθμικό του καθήκον. Ο Βικέντιος ακούμπησε δίπλα του το χειρόγραφο σημείωμα, που του είχε μόλις παραδώσει ο μαθητής του. Έπιασε το εβένινο πλαίσιο του λεπτού μηχανισμού και τον κούρδισε. Το εκκρεμές άρχισε να ταλαντεύεται μπρος-πίσω. Ένας μικρογραφικός μαέστρος, σκέφτηκε. Καθώς η σταθερή κίνησή του αντηχούσε υπνωτικά στον αέρα, φαινόταν να φυλακίζει τη δύναμη του ίδιου του χρόνου. Για τον Βικέντιο αυτό ήταν το μαγικό ξόρκι, ικανό να τον μεταφέρει σε έναν κόσμο που επικρατούσε στα πάντα ο ρυθμός.

Κάθε φορά, το άκουσμα του επαναλαμβανόμενου χτύπου ήταν σαν να πυροδοτούσε τον παλμό της ύπαρξής του. Τοποθετούσε τον μετρονόμο άλλοτε στο πιάνο και άλλοτε στο γραφείο του. Ο ακούραστος χτύπος όμως δεν συνόδευε πάντα κάποια μελωδία. Ο Βικέντιος δεν ξεκινούσε μάλιστα το μάθημα στη σχολή, εάν δεν ρύθμιζε το μικρό πυραμοειδές κουτί πάνω στην έδρα του. Και αυτό θύμιζε μία μικρή ιεροτελεστία, που συνέβαινε λίγο πριν αρχίσει να μιλάει. Όταν ο Βικέντιος έμπαινε στο αμφιθέατρο, σιωπή απλωνόταν ανάμεσα στα έδρανα. Οι φοιτητές του περίμεναν παρακολουθώντας τις κινήσεις του, όπως οι πιστοί περιμένουν τον ιερέα να φορέσει τα ιερά του άμφια για τη Θεία Λειτουργία. Ένιωθε τότε μια βαθιά και ήρεμη χαρά, και συνάμα ευγνωμοσύνη προς το κοινό του. Μπαίνοντας στο χώρο, προχωρούσε ευθυτενής, με βήμα σταθερό, χωρίς να στρέψει το βλέμμα στο ακροατήριο. Ανέβαινε τα δύο ξύλινα σκαλοπάτια, που έτριζαν κακόφωνα, κι έκλεινε για λίγο τα μάτια διώχνοντας μακριά αυτή την παραφωνία. Φτάνοντας στην έδρα, ακουμπούσε τη δερμάτινη τσάντα του στην καρέκλα. Έβγαζε από μέσα τον παλιό μετρονόμο, τον κούρδισε και ρύθμιζε τον χτύπο του πάντα στις εξήντα ταλαντεύσεις. Με τον πρώτο παλμό, έγερνε το κορμί του πάνω στην έδρα, χαλάρωνε τα χέρια του και σήκωνε το κεφάλι προς τους ακροατές του. Ένα χαμόγελο ευφροσύνης σχεδόν σχηματιζόταν στα χείλια του. «Και τώρα μπορούμε να αρχίσουμε. Καλημέρα σας κυρίες και κύριοι». Τότε ολόκληρο το αμφιθέατρο του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου έπαιρνε ανάσα. Τα χαμόγελα που ανταπέδιδαν το καλωσόρισμα, το ανακάθισμα, το άνοιγμα τετραδίων και σημειώσεων, κάποιο στυλό που ακολουθούσε ασυνείδητα το χτύπημα του μετρονόμου, η ομιλία του Βικέντιου, όλα μαζί δημιουργούσαν μια ιδιότυπη μουσική ποίηση στα αυτιά του.

Ακούγονται περίεργα όλα αυτά, για κάποιον που δεν γνωρίζει ιδιαίτερος και προσωπικά τον Βικέντιο και το πώς βρέθηκε ο μετρονόμος στα χέρια του. Βεβαιότατα όμως ο ίδιος θα τον συμπονούσε, αν πληροφορούνταν για τη ζωή του μέχρι τότε, καθώς και την προέλευση αυτού του αντικειμένου. Ο Βικέντιος Γαληνός, σολίστας, καθηγητής μουσικής, ζούσε μόνος στο πατρικό του στην απομακρυσμένη άκρη της παλιάς πόλης της Κέρκυρας. Η μόνη εν ζωή συγγενής του ήταν η εξαδέλφη Αμαλία, με την οποία είχε χρόνια να συναντηθεί. Η καταγωγή του είχε ξενικές ρίζες: η ιταλίδα γιαγιά του παντρεύτηκε τον παππού Βικέντιο, εισαγωγέα και έμπορο μουσικών οργάνων στο νησί. Η προσφορά της οικογένειας των Γαληνών ήταν σημαντική για την μουσική ιστορία της Κέρκυρας. Το φημισμένο όνομα, που έκανε τον Βικέντιο να νιώθει υπερηφάνεια, και η έδρα του στο ακαδημαϊκό ίδρυμα, τον καθιστούσαν αγαπητό και σεβαστό πρόσωπο στους κύκλους της πόλης. Ήρεμος, σχεδόν ατάραχος, θα έλεγε όποιος ήθελε να τον περιγράψει. Το μεγάλο πάθος του ήταν το πιάνο. Όταν έπαιζε, έμοιαζε να αποτραβιέται από τον υλικό τούτο κόσμο.

Και ο μετρονόμος; Αυτός, που είχε συνεχώς μαζί του, αυτός, που έμοιαζε να δίνει πνοή σε κάθε του κίνηση; Αυτός, μαζί με μία φωτογραφία, ήταν ό,τι του είχε απομείνει από την «Αθάνατη αγαπημένη». Του τον είχε δωρίσει εκείνη, ως δείγμα ευγνωμοσύνης για την πρόσκληση να μελετά στο σπίτι του, στο πιάνο που διέθετε η οικογένειά του. Με αυτόν μελετούσαν, μαζί. Αρκετά χρόνια πριν, είχε γνωρίσει το ταλαντούχο κορίτσι στο ωδείο όπου σπούδαζαν και οι δύο. Αρχικά, σε μία κοινή τάξη μαθήματος αρμονίας, μετέπειτα οι δυο τους έγιναν αχώριστοι. Μαζί στα μαθήματα, μαζί στις εξετάσεις, μαζί στο δίπλωμα πιάνου. Κάθε φορά που η αγαπημένη Σωσάνα καθόταν δίπλα του και ακουμπούσε τα δάχτυλα στα πλήκτρα, ο νεαρός Βικέντιος ζούσε την απεραντοσύνη του έρωτα. Η αγάπη τους για τη μουσική και η αμοιβαία ερωτική έλξη προμήνυε ένα κοινό μέλλον, που οι δύο νέοι είχαν την πεποίθηση ότι τίποτα και κανείς δεν θα μπορούσε να το ανατρέψει. Ίσως μόνο να το καθυστερήσει λίγο, όπως θα συνέβαινε όταν ο Βικέντιος θα ταξίδευε στο Παρίσι για να συνεχίσει τις σπουδές του. Χρειαζόταν λοιπόν να αναβάλλουν τα σχέδιά τους, πράγμα απολύτως κατανοητό για την κοπέλα, που αγαπούσε τον νεαρό μουσικό τόσο όσο αγαπούσε και την τέχνη τους.

Ήταν άραγε μια κακή επιλογή να απομακρυνθεί έστω για λίγο από τον έρωτά του ή έπρεπε να πιστεύει πως είναι αδύνατο να ξεφύγεις από ό,τι σου γράφει η μοίρα; Συχνά

αφαιρούνταν με τη σκέψη αυτή και ανακαλούσε στη μνήμη του τα τραγικά γεγονότα που ακολούθησαν της φυγής του. Τον πρώτο καιρό στο Παρίσι ο μελαγχολικός νέος σκεφτόταν συνεχώς το κορίτσι του. Κάθε δραστηριότητα της νέας του ζωής συνοδευόταν από απροθυμία. Ο Βικέντιος ενθουσιαζόταν μόνο όταν λάμβανε γράμμα από την αγαπημένη. Ο ίδιος συχνά της έγραφε και δύο φορές την εβδομάδα, αναφέροντας εν συντομία τις «ανιαρές», όπως έλεγε, λεπτομέρειες της δικής του ζωής, αλλά γεμίζοντας το χαρτί με ερωτόλογα. Το διάστημα ανάμεσα στα γράμματά τους, η μελαγχολία του επέστρεφε. Το πάθος δεν άφησε ασυγκίνητη τη Σωσσάνα, που έτρεξε να τον επισκεφθεί στο Παρίσι. Θυμόταν με πόνο εκείνες τις λίγες ημέρες που έμειναν μαζί, ήταν οι τελευταίες ευτυχισμένες μέρες. Όμως η *École Normale de Musique* ήταν για τον Βικέντιο το όνειρο μιας ζωής. Μετά από λίγο καιρό, η πόλη ίσως, η σχολή, οι συναυλίες, οι παρέες, οι νέες απολαύσεις... δεν είχε ξεκαθαρίσει τι απ' όλα κατέκλυσε τις αισθήσεις του. Τα γράμματα στην πατρίδα λιγόστεψαν. Μήνα με τον μήνα ο Βικέντιος αργούσε, ή δεν έβρισκε λόγο να γράψει, ή ακόμα ξεχνούσε. Σύντομα η ζωή του είχε γίνει τόσο συναρπαστική που σχεδόν ντρεπόταν να την περιγράψει στο καμήνο κορίτσι, που δεν έκανε τίποτα άλλο από το να τον περιμένει. Του φαινόταν τόσο βαρύ φορτίο αυτό που είχε αφήσει πίσω. Μια μέρα της έγραψε για τελευταία φορά. Μόνο για να της πει ότι είχε πάρει υποτροφία για τη Βιέννη και ότι θα παρατείνει τις σπουδές του. Τα γράμματα έπαυσαν. Ο επίλογος όμως γράφηκε ένα χρόνο μετά, όταν ο Βικέντιος δέχθηκε ένα τηλεφώνημα από τη μητέρα του. Η Σωσσάνα... με μισόλογα του έλεγε πως κάτι της είχε συμβεί... την είχαν στείλει στην Αθήνα, είχε αρρωστήσει όπως έμαθαν... και είχε πια χαθεί.

Ο χτύπος του μετρονόμου τον επανέφερε στην πραγματικότητα. Το σαλόνι του γέμιζε από το θαμπό φως του ήλιου. Τράβηξε τις κουρτίνες στο μεγάλο παράθυρο και ένιωσε την υγρασία στα κόκκαλά του. Η θάλασσα τόσο κοντά στα θεμέλια του σπιτιού είχε αρχίσει να επηρεάζει την υγεία του. Ο μαθητής του στεκόταν ακόμα δίπλα στο πιάνο και περίμενε στωικά τον δάσκαλο να τον καθοδηγήσει. Ο Βικέντιος χαμογέλασε απολογητικά και άρχισε να παίζει την πρώτη σελίδα του πενταγράμμου. Αργότερα, όση ώρα ο μαθητής του προσπαθούσε να κρατήσει το μέτρο, ο Βικέντιος συνοφρυωμένος σκεφτόταν το χειρόγραφο κάλεσμα που του είχε στείλει ο φίλος του. Μα γιατί τόσο μυστήριο, σκεφτόταν, γιατί δεν με πήρε ένα τηλέφωνο, και ποιο είναι αυτό το σημαντικό που πρέπει να μου πει; Η αλήθεια είναι ότι δεν κατάφερνε να συγκεντρωθεί. Σκέφτηκε ότι είχε

μεγαλώσει πια για να παραδίδει μαθήματα στην οικία του, όσο και αν αυτό το αντιμετώπιζε ως λειτούργημα –και βεβαίως αφιλοκερδώς– και του το είχε ζητήσει προσωπικώς ο φίλος του και πρόεδρος του Ωδείου. Επιπλέον, χρειαζόταν περισσότερο χρόνο για να ολοκληρώσει τις τελευταίες του συνθέσεις.

Εκείνο το απόγευμα βγήκε από το σπίτι φορώντας το λεπτό γκρι παλτό του, πέρασε στο χέρι του την μαύρη ομπρέλα και πήρε το δρόμο για το Ωδείο με βήμα ταχύ. Δεν είχε βγάλει από το μυαλό το περίεργο σημείωμα του φίλου του. «Πρέπει να μιλήσουμε για οικογενειακή σου υπόθεση. Θα σε επισκεφθώ το συντομότερο». Στον Βικέντιο δεν άρεσε να περιμένει. Επιπρόσθετα, δεν μπορούσε να υποθέσει καν ποια είναι αυτή η οικογενειακή υπόθεση. Αλίμονο, είχε απομείνει μόνος σαν τον κούκο, και τα όποια κληρονομικά ζητήματα με την Αμαλία τα είχε λύσει προ πολλού. Είχε αποφασίσει λοιπόν να τον επισκεφθεί ο ίδιος, δίχως να τον ειδοποιήσει, σχεδόν αιφνιδιαστικά. Προσηλωμένος στο σκοπό της επίσκεψης, δεν νοιάστηκε που τα καλογουαλισμένα παπούτσια του πάτησαν στις λάσπες, και παρ' ολίγον να γλιστρήσει στο λιθόστρωτο δίπλα στη θάλασσα. «Οι τελευταίες μέρες του φθινοπώρου είναι ιδιαίτερα βροχερές στην Κέρκυρα, γεγονός που ταιριάζει, όπως λέει ο φίλτατος Ανδρέας, με τον ψυχισμό μου», μονολόγησε μειδιώντας. Η ανυπομονησία του και η πρωινή του διάθεση είχαν επηρεάσει την απόφαση εκείνης της μέρας. Μια απόφαση τελεσίδικη που βιαζόταν να την ανακοινώσει στον φίλο του. Δεν θα συνέχιζε την ιδιωτική διδασκαλία στο πιάνο, όσο κι αν αγαπούσε τη μουσική κι εκτιμούσε τους νέους που την αγαπούν κι αυτοί. Προφανώς αυτό δεν θα άρεσε στον Ανδρέα. Σκεφτόταν ήδη τον διάλογο που θα είχε με τον αγαπητό του φίλο. «Μα τα παιδιά που σου στέλνω είναι αυτά που πραγματικά έχουν ταλέντο», ήξερε περίπου την αντίδραση και τι θα απαντούσε. Περνώντας από τη Σπιανάδα, μύρισε τη βροχή στα παρτέρια της πόλης. Σε λίγο βρέθηκε στην περαντζάδα του Λιστόν, μα ούτε το άρωμα του φρεσκοκομμένου καφέ που γέμιζε τον αέρα τον δελέασε να σταματήσει στο συνηθισμένο του στέκι. Θέλοντας να αποφύγει τους γνωστούς του θαμώνες στο καφενείο, που σίγουρα θα επέμεναν να κάτσει μαζί τους, επιτάχυνε κι έστριψε απότομα στα καντούνια. Εκεί οι νοικοκυρές, θέλοντας να προλάβουν την επόμενη ξαφνική βροχή, είχαν απλώσει ήδη τη μπουγάδα τους, ενώνοντας με σκοινί από άκρη σε άκρη τα αντικριστά παραθυρόφυλλα των στενών. Ο δρόμος ήταν υγρός κι ανηφορικός, κι έτσι ο Βικέντιος αργοπόρησε το βήμα και στηρίχθηκε στην ομπρέλα του. Σε λίγο, ο νους του πλημμύρισε από τις μελωδίες μιας φιλαρμονικής. Η πόλη είχε πια ξυπνήσει από τη

μεσημεριανή ραστώνη. Και ο ίδιος τώρα ένιωσε αναζωογονημένος. Η απογευματινή του όμως επίσκεψη δεν στέφθηκε με επιτυχία. Πράγμα ασυνήθιστο για τον Ανδρέα, μα δεν βρισκόταν στο Ωδείο. Με απογοήτευση ο Βικέντιος επέστρεψε στο σπίτι του. Δυστυχώς δεν είχε άμεσα επιτύχει τους σκοπούς του. Το πιο ενοχλητικό ήταν ότι θα συνέχιζε να κάνει υποθέσεις για το τι είχε να του πει ο φίλος του. Καθησύχασε τον εαυτό του ότι τις επόμενες ημέρες θα διευθετούσε τα πάντα.

Το ίδιο βράδυ ο Βικέντιος ήταν μόνος στο παλιό αρχοντικό, έτοιμος να χωθεί στα βιβλία και τις αναμνήσεις του. Από τα μεγάλα παράθυρα το φως του φεγγαριού έριχνε τις σκιές του στη γυαλιστερή επιφάνεια του πιάνου. Ο άνεμος είχε δυναμώσει και τα κύματα από κάτω έσκαγαν με δύναμη στα βράχια, αναστατώνοντας τη γαλήνη που τόσο αποζητούσε. Σφράγισε τα παραθυρόφυλλα, τράβηξε τις βαριές βελούδινες κουρτίνες και ανέβηκε την κυρτή σκάλα για να βρει καταφύγιο στο γραφείο του. Αυτό ήταν το ιερό του, στον πάνω όροφο μίας οικίας, που πραγματικά έμοιαζε ανοίκεια, σαν κάστρο, για τον μοναδικό της ένοικο. Το δωμάτιο αυτό όμως ήταν ένας θησαυρός γνώσης, τα ράφια των βιβλιοθηκών απλώνονταν σε τρεις τοίχους και λύγιζαν από το βάρος των τόμων θεωρίας μουσικής, φθαρμένων παρτιτούρων και παλιών εκδόσεων ποίησης και λογοτεχνίας. Στο κέντρο, το επιβλητικό ξύλινο γραφείο φιλοξενούσε συνεχώς τη στοίβα των χειρόγραφων συνθέσεων και άλλων σημειώσεών του. Η οικονόμος του είχε δεχτεί θερμή παράκληση να μην προσπαθήσει ποτέ να τακτοποιήσει ό,τι συνέβαινε πάνω σε αυτό το έπιπλο. Ο Βικέντιος βούλιαξε στην πολυθρόνα του και στη γνώριμη μυρωδιά του δέρματος, που του 'φερνε στο νου τον απόηχο της φωνής του πατέρα του. Αυτές τις στιγμές ήταν ευτυχισμένος. Δεν άργησε να πιάσει από το ράφι πίσω του το μπουκάλι με το μπράντι και να προσφέρει στον εαυτό του την απόλαυση ενός γενναιόδωρα γεμάτου ποτηριού. Έπειτα άνοιξε την αγαπημένη έκδοση με τα ποιήματα του Γουάλας Στήβενς στην τσακισμένη σελίδα του «Peter Quince at the Clavier». Όσο κι αν το μυαλό του έλεγε να προσπεράσει αυτούς τους στίχους, εκείνος μαγνητισμένος δεν μπόρεσε να αντισταθεί.

[...]Beauty is momentary in the mind—

The fitful tracing of a portal;

But in the flesh it is immortal.

The body dies; the body's beauty lives.

Σαν έφτασε σε αυτόν τον στίχο σταμάτησε, άνοιξε το συρτάρι στα δεξιά του γραφείου και έβγαλε την ασημένια κορνίζα. Ήταν εκείνη, ήταν η Σωσσάνα του. Το θόλωμα στα μάτια του τον μπερδεψε και πήρε το μαντήλι να καθαρίσει τη γυάλινη επιφάνεια. Όχι, δεν ήταν το τζάμι θαμπό. Συνεπαρμένος από την ηδύτητα της γλυκιάς μορφής, χάιδεψε το γυαλί πάνω από τα μακριά μαύρα μαλλιά της. Ήταν παγωμένη. Αυτό του ‘φερε στο μυαλό το κορμί της αφημένο μέσα στον κρύο τάφο. Ένωσε το χέρι του να μουδιάζει και η κορνίζα έπεσε στο πάτωμα σπάζοντας σε χίλια κομμάτια. Ο Βικέντιος ήταν συντετριμμένος. Τι τον είχε πιάσει μετά από μια τόσο κουραστική ημέρα να σκαλίζει πάλι το παρελθόν; Γέμισε ξανά το ποτήρι του και το άδειασε μονομιάς. Έπιασε την κορνίζα και τράβηξε τη φωτογραφία από μέσα. Ήταν η ίδια αυτή φωτογραφία που είχε πάρει μαζί του όταν έφυγε για σπουδές. Το υγρό της βλέμμα τον ακολουθούσε παντού, μέσα στις σελίδες των φοιτητικών βιβλίων. Τα μεγάλα μάτια της πρόσμεναν την επιστροφή. Αυτά τα μεγάλα μάτια που τώρα τον κάρφωναν και του έφερναν ρίγος. Ω όμορφη γλυκιά Σωσσάνα, γιατί άργησα να γυρίσω κοντά σου, ψέλλισε και έσφιξε στην παλάμη του τη φωτογραφία. Το θόλωμα στα μάτια του δύσμοιρου Βικέντιου έγινε δάκρυα πολλά, που δεν μπορούσαν να σταματήσουν.

Ο άνεμος έξω ούρλιαζε θρηνητικά. Το μακρόσυρτο σφύριγμά του έμπαινε από τις χαραμάδες, κάνοντάς τον να ανατριχιάσει. Ακουγόταν ο μονότονος χτύπος ενός παραθυρόφυλλου. Μα ήταν σίγουρος ότι είχε σφαλίσει όλα τα παράθυρα του κάτω ορόφου. Έσυρε τα κουρασμένα του βήματα στη σκάλα. Στο τελευταίο σκαλοπάτι κοντοστάθηκε. Μια εκτυφλωτική αστραπή έλουσε τη μισοσκότεινη σάλα. Η απόκοσμη λάμψη της πρόβαλε την πιο ζοφερή εικόνα μπροστά στα μάτια του. Πώς ήταν δυνατόν αυτό που μόλις το φως είχε φανερώσει; Μία γυναίκα. Το μακρύ της φόρεμα φούσκωνε από τον αέρα. Τα μεγάλα υγρά μάτια της κοιτούσαν με θλίψη. Κοιτούσαν εκείνον. Διαπερνούσαν το σώμα του, κάρφωναν την ψυχή του. Η λάμψη της αστραπής ξεθώριασε. Οι σκιές κατάπιαν για άλλη μια φορά το δωμάτιο. Ψηλαφώντας τον τοίχο, βρήκε τον διακόπτη του ρεύματος. Δώρο άδωρο. Η κακοκαιρία προφανώς είχε δημιουργήσει πρόβλημα στις γραμμές. Άνοιξε τα μάτια του διάπλατα, προσπαθώντας να δει στο σκοτάδι. Δεν διέκρινε τίποτα. Τελικά το μυαλό του έπαιζε επικίνδυνα παιχνίδια, τώρα ήταν βέβαιος. Η σφοδρότητα του ανέμου ήταν τέτοια που είχε ανοίξει το παράθυρο και έκανε τη βαριά κουρτίνα να σηκώνεται.

Συνηθίζοντας στο φως του φεγγαριού που απλωνόταν στο δωμάτιο, προχώρησε προς το παράθυρο. Κόντρα στις ριπές του αέρα, άπλωσε το μπράτσο του να πιάσει το ξύλινο φύλλο που κοπανούσε με μανία τον εξωτερικό τοίχο. Κατάφερε να το κλείσει και να κρατήσει έξω τον τρομακτικό άνεμο. Ένιωθε όμως τόσο αφιλόξενα μέσα στο ίδιο του το σπίτι. Κι αυτός ο χτύπος δεν έλεγε να σταματήσει. Κάποιο άλλο παράθυρο ίσως, σκέφτηκε κι έφυγε για να ελέγξει το επόμενο δωμάτιο. Όμως τότε άκουσε τον μονότονο χτύπο του μετρονόμου. Πίσω του. Πάνω στο πιάνο. Η καρδιά του δύστυχου μουσικού πήγε να σπάσει. Στράφηκε προς το μέρος του. Μία ακόμη αστραπή έλουσε το δωμάτιο. Και τότε την είδε να κάθεται στο πιάνο.

Ο Βικέντιος ένιωσε το αίμα στις φλέβες του να παγώνει. Όχι, δεν θα άφηνε τη φαντασία να νικήσει τη λογική του. Το πιο πιθανό ήταν να τον έχει ζαλίσει το μπράντι. Και το σκοτάδι άλλωστε τρέφει οφθαλμαπάτες. Κι όμως, εκείνη ήταν εκεί, παρούσα, κρυμμένη στις σκιές. Το αχνό φως έκανε το πρόσωπό της να δείχνει ωχρο, μα τα μάτια της είχαν μια λάμψη απόκοσμη. Τα μαύρα μαλλιά της ήταν λυτά και έφταναν μέχρι το πάτωμα. «Σωσάνα» βγήκε σαν ψίθυρος από το στόμα του. Ξαφνικά έστρεψε το κορμί της στο πιάνο, άπλωσε τα μακριά δάχτυλά της στα πλήκτρα και άρχισε να παίζει. Μα δεν ακουγόταν τίποτα. Μια στιγμή, και όμως ακουγόταν... μόνο ο αγαπημένος τους μετρονόμος. Μετράει τον χρόνο που θα είσαι κοντά μου, σκέφτηκε ο Βικέντιος. Ίσως ήταν το ποτό που υποτάσσει το πνεύμα σε παράλογες σκέψεις, ίσως ήταν η νύχτα που ξυπνά τα καλά φυλαγμένα πάθη, ίσως πάλι να ευθυνόταν το σεληνόφως, μα ο Βικέντιος είχε πια γοητευθεί από την παράξενη παρουσία. Κάθισε δίπλα της. Παρακολούθησε τα ακροδάχτυλά της και αναζήτησε πλάι τους τις νότες με τα δικά του. Η μελωδία που έβγαине τώρα από τις χορδές σκέπασε τους μανιασμένους ήχους της φύσης. Τώρα όλο το σπίτι αντηχούσε τη σονάτα που έπαιζε με εκείνη.

Δεν είχε ιδέα πόση ώρα βρισκόταν εκεί, ήξερε όμως ότι τα χέρια δεν υπάκουαν στο μυαλό. Τα έβλεπε να χτυπούν τις τελευταίες νότες και έπειτα να αρχίζουν τη σονάτα ξανά. Δεν μπορούσε να κάνει τίποτα γι' αυτό. Και τότε είδε να έχουν τυλιχτεί σαν φίδια στους καρπούς του τα μαύρα μακριά μαλλιά της. Έσφιγγαν τα χέρια του τόσο που έκοβαν τη ροή του αίματος στις φλέβες του. Τα ένιωσε παγωμένα. Κι αυτά έπαιζαν, όλο έπαιζαν, χτυπούσαν τα πλήκτρα όλο και πιο δυνατά, συναγωνίζονταν τον χτύπο του μετρονόμου, σηκώνονταν ψηλά και πάλι κατέβαιναν, κι ο Βικέντιος έντρομος άσχιζε απεγνωσμένα να

τα τραβήξει. Μα δεν μπορούσε. Και έπειτα τα μαλλιά έγιναν μαύρα σχοινιά που τον τραβούσαν ψηλά σαν μαριονέτα, που δεν όριζε τα χέρια του, τα πόδια του, τα γόνατά του, σε έναν αλλόκοτο χορό στο σεληνόφως, τον ξεχειλώσαν, τον χτύπησαν πάλι στο πάτωμα, τον τράβηξαν έξω απ' το παράθυρο, μετρούσε τώρα τα κύματα, εξήντα χτυπήματα στα βράχια, όσα ο μετρονόμος του, ήταν ανήμπορος, ήταν παράλυτος από τον τρόμο, και ξαφνικά βρέθηκε στο υγρό σκοτάδι, δεν μπορούσε πια να πάρει ανάσα, δεν μπορούσε να φωνάζει, δεν μπορούσε να ακούσει τα κύματα.

Ξύπνησε μόνος στα πόδια του πιάνου. Το θολό φως της αυγής έμπαινε από μια χαραμάδα, κυλούσε πάνω στη γυαλιστερή του επιφάνεια και κατέληγε στο πρόσωπό του. Ένωθε το κεφάλι του καρφωμένο στο πάτωμα και τα άκρα του παγωμένα. Τι του συνέβαινε; Σήκωσε αργά τα χέρια του και τα έφερε μπροστά στα μάτια. Ήταν ελεύθερα. Ένα έντονο μαβί δίκτυο από φλέβες απλωνόταν σαν ρίζες στις παλάμες του. Έκανε να σηκωθεί, μα τότε αισθάνθηκε το δωμάτιο να κουνιέται, σαν να βρισκόταν μέσα σε μια βάρκα που βυθίζεται στον πάτο του πελάγους. Στηρίχθηκε στο σκαμνί που ήταν και αυτό πεταμένο δίπλα του. Και τότε θυμήθηκε. Ο συγχυσμένος του νους τον έκανε να στραφεί γύρω του απότομα, ψάχνοντας να βρει σημάδια, αποδείξεις για ό,τι είχε ζήσει το προηγούμενο βράδυ. Τίποτα όμως δεν μαρτυρούσε την ύπαρξή της σε εκείνο το δωμάτιο. Βρήκε τσακισμένη στο πάτωμα την παλιά φωτογραφία, πράγμα που δήλωνε μόνο την αγωνία που είχε περάσει. Σηκώθηκε τελικά, νιώθοντας παντού το κορμί του πονεμένο, και άνοιξε το παράθυρο. Η πρωινή ψύχρα τον ράπισε. Προσπάθησε να σκεφτεί λογικά. Ήταν αυτό που του είχε συμβεί αληθινό; Θεωρούσε τον εαυτό του ρεαλιστή, κυνικό πολλές φορές με τις ανθρώπινες καταστάσεις: τίποτα δεν συμβαίνει τυχαία, εμείς προετοιμάζουμε το έδαφος για να συμβεί. Ήταν σκληρός πρώτα απ' όλα με τον ίδιο του τον εαυτό. Γι' αυτό δεν τον συγχώρεσε ποτέ για την ιλαρότητα με την οποία είχε παρασυρθεί και είχε ξεχάσει την αγαπημένη του. Εκείνος έφταιγε για το θάνατό της. Την είχε πληγώσει τόσο, που εκείνη δεν άντεξε. Είχε φερθεί τόσο επιπόλαια, αφού κι εκείνος τελικά την αγαπούσε. Ποιος ξέρει σε τι τέλμα εγωιστικό είχε πέσει όταν βρέθηκε μακριά της. Οι τύψεις τον άφηναν πολλές νύχτες ξάγρυπνο. Ήταν λοιπόν όνειρο αυτό που είχε δει, ένας φρικτός εφιάλτης; Μα πώς βρέθηκε στο πάτωμα του σαλονιού, γιατί δεν είχε κοιμηθεί στην κάμαρά του; Τότε λοιπόν, η φαντασία του έπαιζε παιχνίδια! Το ποτό τον ζάλισε και είχε παραισθήσεις, μα βέβαια! Κοίταξε τα κύματα κάτω από το σπίτι του. Το ένα μετά το άλλο αποτραβιόνταν από τα βράχια και έπειτα μανιασμένα χτυπούσαν πάνω τους, θέλοντας να

τα πνίζουν. Κάπως έτσι θα είναι η κόλαση, σκέφτηκε, μια κόλαση υγρή αντί για αυτήν που όλοι τρέμουν με τις φωτιές και τα καζάνια. Κάποια στιγμή συνειδητοποίησε ότι δεν έφτανε στα αυτιά του αυτή η οργή της φύσης. Έκλεισε το παράθυρο και στράφηκε στο δωμάτιο. Ανατρίχιασε που τα πάντα ήταν σιωπηλά εκεί μέσα, σαν να είχε ήδη μπει στον τάφο του. Έψαξε με τα μάτια του γύρω. Ο μετρονόμος ήταν ακόμη πάνω στο πιάνο και ο δείκτης του ταλαντευόταν, μα δεν ακουγόταν τίποτα.

Άρπαξε τον μηχανισμό για να τον εξετάσει. Δεν έβλεπε να έχει κάποια βλάβη. Όμως συνέχιζε τον χτύπο του... χωρίς χτύπο! Αναστατωμένος τον σταμάτησε με τα χέρια του και κάθισε στην πολυθρόνα να σκεφτεί. Οι αμφιβολίες γέμισαν πάλι τον νου του: ζούσε ακόμα μέσα στο όνειρο; Η ταραγμένη του ψυχή αγωνιούσε για κάτι ακόμη χειρότερο: μήπως τελικά όλα ήταν αληθινά; Μήπως είχε δει φάντασμα, μια οπτασία νεκρική, που ήθελε να τον πάρει μαζί της; Τα δάχτυλά του πίεζαν τόσο τον μετρονόμο που θα τον έσπαγε. Τον άφησε αργά πάνω στο πιάνο φοβισμένος. Και εκείνος ξεκίνησε πάλι το αιώνιο μέτρημα. Αλλά ο δυστυχής Βικέντιος δεν τον άκουγε! Τίποτα δεν άκουγε! Δεν άκουγε τις νότες που χτύπησε στα πλήκτρα, δεν άκουγε τα παραθυρόφυλλα που άνοιξε με ορμή, δεν άκουγε τα κύματα που έγδερναν τα βράχια... δεν άκουγε ούτε τη φωνή του που γινόταν μια άηχη κραυγή! Θεέ μου, η υγρή κόλαση τον είχε ήδη ρουφήξει στην άβυσσό της! Παραπατώντας ανέβηκε στην κάμαρά του, άδειασε το ντουλάπι ψάχνοντας τα φάρμακα και κατάπιε δύο χάπια. Έπειτα κουλουριάστηκε στο κρεβάτι του και περίμενε. Τι άλλο μπορούσε να κάνει για να μην τρελαθεί;

Ούτε που ήξερε πόσες ώρες, ή μέρες ίσως, είχε μείνει κουλουριασμένος εκεί μέσα. Ένα πρωί ξύπνησε από την οικονόμο του, που άνοιξε με τα κλειδιά της. Προφανώς δεν περίμενε να είναι ο καθηγητής στο σπίτι, ούτε να τον δει σε αυτό το χάλι. Υπολόγισε ότι ήταν Δευτέρα, εργάσιμη ημέρα και για τον ίδιο που είχε μάθημα στο Πανεπιστήμιο. Η γυναίκα άνοιξε φουριόζα τα παράθυρα, τράβηξε τα μαξιλάρια και τα τίναξε, τα στερέωσε στο περβάζι για να λιαστούν, ίσιωσε λίγο τα σκεπάσματά του. Νομίζει ότι παρέδωσα το πνεύμα πια;... σκέφτηκε όταν είδε να μην του δίνει προσοχή. «Είμαι λίγο άρρωστος, δεν θα πάω στη σχολή σήμερα» της είπε, μα δεν ακούστηκε, και αμέσως ένιωσε τα σωθικά του να ανακατεύονται. Δεν ήθελε να μιλάει, δεν μπορούσε να ανεχθεί να μην ακούει την ίδια του τη φωνή. Δεν ήθελε ούτε να σηκωθεί από το κρεβάτι. Μόλις έκλεισε η πόρτα, τράβηξε μέχρι το κεφάλι τα σκεπάσματα. Θα έμενε εκεί. Αργά το μεσημέρι η οικονόμος

μήκε, έκλεισε τα παράθυρα, έφυγε. Έμεινε μόνος. Κλείστηκε εκεί μέσα και ακόμα περισσότερο στον εαυτό του. Έστειλε ένα ενημερωτικό μέηλ ασθενοείας για να δικαιολογήσει την απουσία του στο Πανεπιστήμιο, και έκλεισε κάθε μέσο επικοινωνίας. Σε λίγες μέρες θα είμαι καλά, έλεγε και ξαναέλεγε, όταν σκεφτόταν μήπως να καλέσει κάποιον γιατρό. Πιθανότατα οι δυνατές βροντές το προηγούμενο βράδυ ή κάποιο κρύωμα απ' τα παγωμένα ρεύματα αέρα έφταιγαν για το πρόβλημά του. Αλήθεια όμως, αν τον εξέταζε ο γιατρός και έβρισκε μόνιμη βλάβη, ή ακόμα χειρότερα δεν έβρισκε τίποτα και τον παρέπεμπε σε ψυχίατρο; Δεν θα το άντεχε. Το να μείνει κλεισμένος μέχρι να αλλάξει η κατάσταση του ήταν η καλύτερη λύση.

Χαμένος σε σκέψεις, που τις περισσότερες φορές έβρισκε λογικές, γύριζε σαν φάντασμα στο κάστρο του. Πήγαινε από δωμάτιο σε δωμάτιο, έκανε θορύβους, ανέβαινε τα σκαλοπάτια, άνοιγε τη βρύση. Άλλες φορές στεκόταν ασάλευτος να ακούσει κάποιο μικρό τρίζιμο ή τον αγέρα. Δεν άκουγε ούτε την ανάσα του. Τόσο πολύ τον ξεγελούσαν οι αισθήσεις του; Μόνο στο πιάνο δεν πλησίαζε. Αν πήγαινε εκεί, θα έβλεπε τον μετρονόμο, να στέκεται αγέρωχος, να τον χλευάζει με τον χτύπο του, και δίχως άλλο θα τον έκανε χίλια κομμάτια. Είχε φτάσει στο σημείο να πιστεύει πως αυτός ήταν πια ο εχθρός, που ήθελε να τον τρελάνει. Περπατούσε και έριχνε κλεφτές ματιές στα πλάγια, πισωπατούσε αργά, νιώθοντας ότι κάποιος τον κοιτάζει. Έπεσε σε βαριά μελαγχολία. Τα βράδια κατάπινε χάπια για να κοιμάται και να αποφύγει το ενδεχόμενο να εμφανιστεί μπροστά του εκείνη. Έπειτα από μέρες αποφάσισε ότι η καλύτερη κρυψώνα ήταν η κάμαρά του. Κλειδώθηκε εκεί μέσα και την περισσότερη ώρα στεκόταν στο παράθυρο, κοιτάζοντας τα κύματα, ευχόμενος να ακούσει και πάλι κάποια στιγμή τον παφλασμό τους.

Εκείνο το πρωινό θα μπορούσε να μην έχει ξημερώσει, τόσο σκοτεινός ήταν ο ουρανός και ο ήλιος ανύπαρκτος. Κοντοστάθηκε στην κάσα του παραθύρου προσπαθώντας να δει καθαρά. Στο γκριζο μονοπάτι που κατέληγε σπίτι του ερχόταν μία γυναίκα, νεαρή όπως του φάνηκε το βάδισμά της. Είχε στα χέρια της μια φωτογραφική μηχανή και όλο στεκόταν για να τραβήξει φωτογραφίες είτε τη θάλασσα, το άγριο τοπίο, είτε το ίδιο το κτίσμα. Δεν μπορούσε να ξεχωρίσει αν την γνώριζε. Είχε δέσει τα μαλλιά της μέσα σε πλατύγυρο καπέλο και φορούσε γυαλιά, παρ' όλο που δεν χρειάζονταν με τόση μουντάδα. Μάλλον κάποια τουρίστρια θα είναι, σκέφτηκε, όμως γιατί φωτογραφίζει το σπίτι; Κρύφτηκε πίσω από την κουρτίνα. Κάτι απροσδιόριστο όμως τον έκανε να μην παίρνει τα

μάτια του από πάνω της. Την είχε ξαναδεί; Η φωτογράφος ύψωσε το βλέμμα στο παράθυρο που βρισκόταν ο Βικέντιος. Του κόπηκε η ανάσα μονομιás κι αποτραβήχτηκε στη σκοτεινή κάμαρα. Βρήκε το θάρρος μετά από λίγο και κοίταξε πάλι. Αυτό που είδε τον έκανε να γουρλώσει τα μάτια. Τώρα δεν ήταν μόνη, μα βρισκόταν μαζί της η οικονόμος του και ο αδελφικός φίλος του, ο Ανδρέας! Το κεφάλι του πια πήγαινε να σπάσει. Μετά από λίγο τους είδε να βαδίζουν προς την είσοδο. Ω... μα όσο και αν τον έτρωγε η περιέργεια, δεν είχε καμία διάθεση να εμφανιστεί μπροστά τους! Πώς θα τους έκρυβε την αρρώστια του; Αρκέστηκε να τους παρακολουθεί από ψηλά. Η κοπέλα, πριν μπουν, έβγαλε τα γυαλιά και το καπέλο. Μονομιás λύθηκαν στους ώμους της μακριά μαύρα μαλλιά. Ο Βικέντιος ένιωσε τον ιδρώτα να τρέχει παγωμένος απ' τους κροτάφους. Στεκόταν ακίνητος, με τα μάτια καρφωμένα στον μαύρο χείμαρρο. Η κοπέλα αυτή έμοιαζε τόσο στη Σωσσάνα! Νόμιζε θα λιποθυμήσει. Έπρεπε να βρει το θάρρος όμως, να καταλάβει τι ήθελε στο σπίτι του... άνοιξε αργά την πόρτα της κάμαρας και στάθηκε στην άκρη της σκάλας. Δεν έπρεπε να τον ακούσουν, έπρεπε να νομίζουν ότι δεν ήταν εκεί. Μπήκαν στη μεγάλη σάλα. Είχαν σταθεί δίπλα στο πιάνο. Κάτι έλεγαν... η γριά γυναίκα της έδειχνε τριγύρω. Εκείνη γύριζε το βλέμμα της και κουνούσε το κεφάλι, συμφωνώντας με όσα άκουγε. Έμοιαζε τόσο αθώα, τόσο γλυκιά, όπως ήταν η Σωσσάνα του όταν είχε έρθει να τον βρει στο Παρίσι. Αχ αυτή η ανάμνηση... έκανε τα μάτια του να βουρκώσουν. Σε λίγο, πήρε στα χέρια της τον μετρονόμο. Τον σταμάτησε, τον κοίταξε και χαμογέλασε σε όσα της έλεγε ο Ανδρέας. Έβαλε τον μετρονόμο στην τσάντα της και ο Βικέντιος το μόνο που σκέφτηκε ήταν πως κάποιος θα τον έπαιρνε επιτέλους μακριά του. Για μια στιγμή κοίταξε ψηλά στη μεριά που στεκόταν ο Βικέντιος. Η ματιά της ήταν τόσο τρυφερή, που γινόταν ανυπόφορη! Του φάνηκε πως τον ψάχνει στο σκοτεινό πλατύσκαλο. Διαφορετικά γιατί κοιτούσε τόσο επίμονα τα σκοτάδια; Όσο και αν είχε γοητευθεί από την παρουσία της, η ψυχή του έτρεμε πως από στιγμή σε στιγμή θα ανέβει επάνω. Το μυαλό του δούλευε πυρετωδώς, τι θα έκανε αν τελικά βρίσκονταν πρόσωπο με πρόσωπο; Τώρα είναι ημέρα, και τα φαντάσματα δεν βγαίνουν ημέρα, καθησύχασε τον εαυτό του. Για καλή του τύχη, δεν έγινε αυτό που φοβόταν. Λίγο πριν βγουν από το σπίτι ο Ανδρέας της κράτησε τρυφερά τα χέρια αποχαιρετώντας την. Για όλα φαινόταν να υπάρχει μια λογική εξήγηση λοιπόν. Αυτή η κοπέλα δεν ήταν η τρομερή οπτασία που είχε δει εκείνη τη φοβερή νύχτα. Ένιωσε όμως προδομένος, τι συζητήσεις και τι οικειότητα είχαν μαζί της; Μήπως όσα του είχαν συμβεί ήταν ένα φρικτό παιχνίδι σε βάρος της νοημοσύνης του, σχεδιασμένο από αρρωστημένα μυαλά; Μήπως όλα σχετιζόντουσαν με το μυστήριο

σημείωμα του Ανδρέα; Στο πρόσωπό του είχε ζωγραφιστεί ο θυμός, μα και η απόγνωση. Το δίχως άλλο, θα έκανε μια σοβαρή συζήτηση μαζί του όταν θα επανερχόταν η ακοή του, και ήλπιζε οι εξηγήσεις να είναι πειστικές. Όμως τώρα ήθελε να ακολουθήσει την άγνωστη, μα τόσο γνώριμη, κοπέλα. Το ήθελε σαν υπνωτισμένος.

Ο Βικέντιος βγήκε έξω. Δεν σκέφτηκε αν ήταν ευπρεπώς ντυμένος. Δεν νοιάστηκε αν θα συναντούσε κάποιον και αν θα έπρεπε να απαντήσει σε αδιάκριτες ερωτήσεις. Δεν περίμενε ότι το φως της μέρας, όσο σκοτεινή και αν ήταν, θα τον ζάλιζε. Περπατούσε, μόνο περπατούσε, σαν να ακροβατεί. Η θάλασσα δίπλα του έγλυφε τα πριονωτά βράχια, λες και δεν άντεχε πλέον την άγρια μορφή τους. Ούτε κι ο ίδιος άντεχε να τα κοιτάζει. Έστρεψε το βλέμμα προς εκείνη, που είχε ξεμακρύνει μπροστά του, μια μαύρη κάθετη γραμμή στον γκρίζο ορίζοντα. Ανατρίχιασε στη σκέψη ότι κυνηγά το πεπρωμένο του. Όμως δεν μπορούσε να σταματήσει. Σύντομα άφησαν τη θάλασσα και μπήκαν στην πόλη. Είχε τόσες μέρες να βρεθεί στην πόλη ο Βικέντιος. Τώρα περνούσε από μέσα της και ένιωθε τα πέλματα να κολλάνε στο έδαφος, τα μπράτσα του να σπρώχνουν μια πηχτή αόρατη γέλη, που έμπαινε στα αυτιά, έμπαινε στα ρουθούνια, θόλωνε το βλέμμα. Αγωνιζόταν να ακούσει, αγωνιζόταν να δει... να την προλάβει. Ξεχώριζε πια μόνο τα μαύρα μαλλιά της. Μαύρος χείμαρρος που ξεχύθηκε και κύλησε ξαφνικά ανάμεσα σε παγωμένα μάρμαρα. Δεν φοβήθηκε πού βρισκόταν, μόνο που το άσπρο γύρω τού πονούσε τα μάτια. Τα έτριψε προσπαθώντας να διώξει τα δάκρυα. Στάθηκε πίσω της. Εκείνη έβγαλε από την τσάντα τον παλιό μετρονόμο. Τον ρύθμισε και χαμήλωσε να τον αφήσει πάνω στη λευκή επιφάνεια. Ο Βικέντιος κατάλαβε πια ότι είχε οδηγηθεί στο κοιμητήριο. Κοίταξε γύρω του συντετριμμένος: αυτή ήταν λοιπόν η εκδίκηση της Σωσσάνας; Τον είχε αρρωστήσει όλον αυτό τον καιρό και ήρθε να τον αποτελειώσει. Είχε πετύχει τον σκοπό της, τον είχε τραβήξει στον τρομακτικό της κόσμο. Κι εκείνος, ο ανόητος, την είχε ακολουθήσει και είχε πέσει στην παγίδα της! Ο μετρονόμος άρχισε να χτυπάει στους εξήντα παλμούς. Ο χτύπος του όμως ακουγόταν από μακριά, σαν θαμμένος σε ένα εβένινο κουτί στον πάτο της θάλασσας. Όμως ο Βικέντιος τον άκουγε! Και αυτό τον γέμιζε ελπίδα πως ξυπνούσε από έναν φρικτό λήθαργο, και ότι θα μπορούσε να ξεφύγει από εκεί. Η κοπέλα σηκώθηκε. Και πριν γυρίσει να φύγει, άπλωσε την παλάμη της πάνω στο κρύο μάρμαρο και ψιθύρισε έναν ακατανόητο λόγο: «Καλό ταξίδι πατέρα». Χωρίς να ξέρει πώς, ένιωσε το ζεστό άγγιγμά της να εισχωρεί στη σάρκα και να φτάνει στην καρδιά του. Πέρασε δίπλα του, μα δεν τον κοίταξε. Ήθελε τώρα να της μιλήσει, να μάθει, να την

αγγίζει κι αυτός με τα χέρια του... ποια χέρια; Δεν μπορούσε να δει τα χέρια του, το κορμί του, τα πόδια του, ήταν διάφανος σαν το νερό. Μα πού στεκόταν; Πάνω στη χαραγμένη επιγραφή: «Βικέντιος Γαληνός». Δίπλα στα γράμματα, ένας παλιός μετρονόμος φυλάκιζε τον χρόνο στις εξήντα ταλαντεύσεις του, ακριβώς.

Η μεταμόρφωση

*«Συχνά, είναι ασφαλέστερο
να είσαι σε αλυσίδες,
παρά να είσαι ελεύθερος»
Franz Kafka*

«Μα αν γίνει πυρηνική καταστροφή, αυτές που θα επιβιώσουν είναι μόνο οι κατσαρίδες» είπα στον φίλο μου στο τηλέφωνο, με όση σοβαρότητα μπορούσα να στηρίξω μια τέτοια πεποίθηση. Το πιο φοβερό είναι ότι μιλούσα με φρίκη και ζήλεια μαζί για ένα τόσο φρικιαστικό στην όψη έντομο. Εκείνες τις μέρες όμως τα νεύρα μου –όπως και όλου του κόσμου– ήταν χάλια, και η εσχατολογία για το μέλλον της ανθρωπότητας σε έξαρση. Η πανδημία του κορονοϊού μας είχε επιβάλλει το λεγόμενο «lockdown», τον διαρκή περιορισμό μας μέσα στο σπίτι, λέξη και κατάσταση παντελώς άγνωστα για εμένα μέχρι τότε. Κανείς δεν κυκλοφορούσε πια, όλες οι δραστηριότητες σταμάτησαν με εντολή της κυβέρνησης, και η πολύβουη ένταση της πόλης μεταφέρθηκε από τους δρόμους στα μπαλκόνια της πυκνοκατοικημένης Αθήνας. Ήταν αδιανόητο σενάριο αυτό που συνέβαινε παγκοσμίως την άνοιξη του 2020. Εικόνες θανάτου από τις γειτονικές χώρες έφταναν καθημερινά στους έγκλειστους πολίτες μέσα από τους τηλεοπτικούς δείκτες. Όπως ήταν αναμενόμενο, οι ψυχικές αντοχές εξαντλούνταν μέρα με την ημέρα. Τα νεύρα, οι φοβίες και άλλα απεχθή συναισθήματα είχαν μεγεθυνθεί. Η είδηση ότι η αρρώστια είχε φτάσει στην πόρτα συναδέλφων και συγγενών, με έκανε κάθε μέρα να βυθίζομαι όλο και πιο πολύ στην απελπισία πως τίποτα δεν μπορεί να διασωθεί... Τίποτα, παρά μόνο οι κατσαρίδες, σκεφτόμουν.

Ποτέ άλλοτε οι ώρες ενός εικοσιτετραώρου δεν μου είχαν φανεί τόσες πολλές, απελπιστικά πολλές. Μια πνευματική διέξοδος, όπως το διάβασμα, ήταν το μόνο που μπορούσα να σκεφτώ για να μην τρελαθώ. Πρέπει να παραδεχτώ πως η εμμονή μου αυτή, να γυρίζω τον νου μου συνέχεια στο αηδιαστικό έντομο, το δίχως άλλο είχε επηρεαστεί

από την ιστορία του Γκρέγκορ Σάμσα. Είχε παραμείνει για χρόνια στη βιβλιοθήκη μου μια παλιά έκδοση, που το εξώφυλλό της διακοσμούσε ένα πλάσμα αλλόκοτο, με κεφάλι ανθρώπινο και σώμα κατσαρίδας. Ένα βιβλίο που ήταν παραχωμένο ανάμεσα σε άλλα και τις μέρες εκείνες της απόλυτης ραθυμίας το θυμήθηκα. Το άνοιξα σχεδόν χειρουργικά, για να μην αγγίξω την αποτρόπαια εικόνα, λες και μπορούσε να με μολύνει και μόνο η απεικόνιση του αποκρουστικού εντόμου. Μα και εγώ δεν αποτελώ εξαίρεση από το πλήθος των ανθρώπων που απεχθάνονται την όψη της. Από όλα όσα ζουν στους υπονόμους των πόλεων το πιο αηδιαστικό είναι η κατσαρίδα. Και δεν έχω γνωρίσει κανέναν που να αντέχει τη θέα της. Παρ' όλα αυτά, η άδικη μοίρα του Σάμσα με καθήλωσε ξανά, πράγμα που δεν το περίμενα, αφού πάνω σε αυτήν είχα στηρίξει στο παρελθόν την πτυχιακή μου εργασία. Είχα ξεχάσει όμως πως από την πρώτη τυπωμένη φράση ο Κάφκα σε κάνει να μη θες να αφήσεις από τα χέρια σου το βιβλίο...

Όταν ο Γκρέγκορ Σάμσα ζύπνησε ένα πρωί από ανήσυχα όνειρα, βρέθηκε στο κρεβάτι του μεταμορφωμένος σε πελώρια κατσαρίδα.

Απομακρυσμένη από κάθε αληθοφάνεια, και όμως η ιστορία αυτή για κάποιον λόγο μου φάνταζε οικεία. Τολμούσα να σκέφτομαι ομοιότητες ανάμεσα στον παράλογο ήρωα και στην κατάσταση που είχαμε όλοι μας περιέλθει, όντας έγκλειστοι στα «καταραμένα» δωμάτιά μας. Μήπως άλλωστε η αποκλειστική φροντίδα της αδερφής του, που μόνη αυτή έμπαινε εκεί για να του αφήσει φαγητό, δεν θύμιζε τον αποκλεισμό του μολυσμένου από κορονοϊό σε ένα δωμάτιο, που του αφήνεις απ' έξω τροφή και νερό; Και ο δύσμοιρος Σάμσα αποδέχθηκε την κατάστασή του, όπως την είχαμε αποδεχθεί όλοι μας, ελπίζοντας ότι κάποτε θα επανέλθουμε. Μέρα με την ημέρα όμως η πρότερη ζωή μας έμοιαζε με φαντασία. Αυτοεξόριστοι και απαθείς, είχαμε «μεταμορφωθεί» και οι ίδιοι... σε κατσαρίδες του Κάφκα. Κλείναμε σφιχτά τις πόρτες μας στον αόρατο εισβολέα, που χρησιμοποιούσε ως ξενιστή το σαρκίο των συνανθρώπων μας για να επιτεθεί.

Όλα αυτά τα σκεπτόμουν καθημερινά, και βέβαια στις συζητήσεις εξ' αποστάσεως με τον καλό μου φίλο δεν παρέλειπα να αναπτύξω τις σκέψεις μου αυτές. Νομίζω όμως ότι ο ίδιος αισθανόταν άβολα να με ακούει να αναπτύσσω συγκριτικές μελέτες για ανθρώπους και κατσαρίδες. Όσο πλησίαζε το καλοκαίρι και ο καιρός ζέσταινε, ο φόβος της κατσαρίδας με έκανε να κοιτάζω στις γωνίες του σπιτιού, καθώς προχωρούσα από την κουζίνα στο σαλόνι και πάλι πίσω, να σηκώνω απότομα την κουρτίνα που ακουμπούσε

στο πάτωμα, να αναβοσβήνω δύο και τρεις φορές τα φώτα πριν μπω στο δωμάτιο, και να κάνω κι άλλα πολλά που ίσως μου αποκάλυπταν έναν απρόσμενο επισκέπτη, που κρύβεται στα σκοτάδια.

Ένα από τα βράδια φιλιαναγνωσίας μου συνέβη κάτι απίθανο. Είχα διαβάσει μόνο μερικές σελίδες όταν έκλεισα το βιβλίο, γιατί ένιωθα τα μάτια μου στεγνά. Πήγα στην κουζίνα να πω νερό. Καθώς στεκόμουν σήκωσα το βλέμμα μου στο ανοιχτό παράθυρο. Έψαχνα να βρω εκείνο το κομμάτι ουρανού που άφηναν να υπάρχει οι πολυκατοικίες απέναντί μου. Έβλεπα μόνο τεράστιους κύβους από τσιμέντο, μετρούσα πάνω τους τετράγωνα και παραλληλόγραμμα, άλλοτε σκοτεινά κι άλλοτε φωτισμένα από το τρεμουλιαστό φως μιας τηλεόρασης. Και τότε το είδα... εκεί στεκόταν, μέσα στη στενή κορνίζα ενός παραθύρου της απέναντι πολυκατοικίας... ένα αποκρουστικό πλάσμα, με συρμάτινες κεραίες που προεξείχαν και προκαλούσαν ρίγος στη σπονδυλική μου στήλη. Δύο πελώρια μάτια, μαύρα σαν πίσσα, ήταν καρφωμένα πάνω μου. Πριν προλάβω να καταλάβω τι έβλεπα, το ασθενικό φως του παραθύρου έσβησε και έμεινα με γουρλωμένα μάτια να κοιτάζω το σκοτάδι. Αυτόματα φαντάστηκα πώς φαινόμεν τώρα εγώ, σαν σαστισμένος μπούφος, στα δικά του μάτια, που με παρακολουθούσαν στα σκοτεινά. Έσβησα αμέσως το φως της κουζίνας και στάθηκα με αιωρούμενο βλέμμα στο μαύρο κενό.

Μετά από κάμποση ώρα άρχισα να αμφιβάλω για ό,τι είχα δει. Σκεφτόμουν πως η φοβία μου για τις κατσαρίδες είχε επηρεάσει την αντίληψή μου. Όμως παρέμενα κρυμμένος στο δικό μου παράθυρο, μέχρι κάποιος –μπορεί και το ίδιο το τέρας αν ήθελε να παίξει μαζί μου– να ανάψει πάλι το φως του δωματίου. Άρχισα να κουράζομαι κι απελπιζόμουν νιώθοντας την θλιβερή κατάσταση στην οποία είχα περιπέσει, όταν το φως άναψε. Δεν με γελούσαν τα μάτια μου, ένα έντομο, μια κατσαρίδα με παρακολουθούσε από απέναντι! Ήταν τόσο μεγάλη που έπιανε μέχρι επάνω το παράθυρο, και τόσο επίμονη που έμενε ακίνητη, όπως κάνουν τα πονηρά αυτά πλάσματα όταν νομίζεις ότι τα έχεις εξολοθρεύσει. Το παράξενο ήταν ότι είχε τέτοια στάση, λες και τα πόδια της στήριζαν το λοξό σώμα σε όρθια θέση, όπως στέκεται ο άνθρωπος. Η εμφάνιση της δεν ήταν τίποτα λιγότερο από φρικιαστική. Ο σκελετός της άστραφτε με μια λιπαρή γυαλάδα, γεμάτος στίγματα από λεκέδες βρωμιάς. Τα διαφανή φτερά, τσαλακωμένα στην πλάτη της σαν μαραμένα λείψανα, έμοιαζαν να αντανακλούν το αμυδρό φως από το δωμάτιο πίσω της, τονίζοντας ακόμη περισσότερο την απαίσια παρουσία.

Το φως έσβησε για μια ακόμη φορά και εγώ έμεινα στο δικό μου σκοτάδι. Εκείνη τη νύχτα δεν μπόρεσα να ησυχάσω καθόλου. Στριφογυρνούσα από δωμάτιο σε δωμάτιο, και όταν άκουγα τον παραμικρό θόρυβο έπαιρνα θέση άμυνας και άναβα τα φώτα εξεταστικά. Δεν ξέρω αν κατέρρευσα ή με πήρε ο ύπνος τελικά, αλλά το ξημέρωμα με βρήκε σε μία από τις καρέκλες της κουζίνας. Το πρωί το παράθυρο που με είχε αναστατώσει ήταν κλειστό και τίποτα το υπερφυσικό δεν έδειχνε να συμβαίνει στο απέναντι κτίριο. Οι γείτονες είχαν ξεμυτίσει στα μπαλκόνια και κάποιος δημοσιογράφος ακουγόταν να ενημερώνει, όχι για ένα τέρας-κατσαρίδα που βρέθηκε να πετάει πάνω από την πόλη, αλλά για τον αριθμό επιβεβαιωμένων κρουσμάτων και θανάτων. Είχα πειστεί λοιπόν ότι το απόκοσμο πλάσμα είχε εμφανιστεί μόνο σε μένα. Και αυτό μεγάλωνε ακόμα περισσότερο την αγωνία μου, μην ήταν προάγγελος της ολέθριας κατάληξής μου, φρουρός του γενικότερου θανατικού ή... παράλογο κατασκεύασμα του νου μου. Αποφάσισα να μην μιλήσω στον φίλο μου, ούτε σε κανέναν από την οικογένειά μου. Δεν ήταν εποχές για να αντέξω τον εμπαιγμό ή τον οίκτο τους. Τα επόμενα βράδια όμως, το παράξενο θέαμα συνεχιζόταν.

Καθώς περνούσε ο καιρός, βρέθηκα να συλλογίζομαι τη μοναξιά του έγκλειστου εντόμου. Η αρχική φρίκη για την κατσαρίδα έδωσε σιγά σιγά τη θέση της στη συμπόνια. Ένας ανεμοστρόβιλος νέων, αντίρροπων σκέψεων κατέκλυζε το μυαλό. Ήταν και αυτή κλεισμένη μέσα στους τέσσερις τοίχους. Πράγμα που μου φαινόταν πολύ περίεργο, γιατί η απαγόρευση κυκλοφορίας ήταν μόνο για τους ανθρώπους. Τα ζώα ήταν ελεύθερα να ζήσουν στην ησυχία τους, μακριά από τη ζοφερή πραγματικότητα των ανθρώπων. Αυτό με ανησυχούσε πιο πολύ απ' όλα. Σκεφτόμουν ότι μια κατσαρίδα θα έτρεχε να κρυφτεί όταν ανάβει το φως, για να αποφύγει το θάνατο, και έτσι θα απολάμβανε τα σκοτάδια των υπονόμων, κάνοντας πλιάτσικο ελευθερίας με τους φίλους της στους άδειους δρόμους. Αυτή ήταν εκεί. Με κοίταζε κάθε βράδυ, με εντόπιζε με τις τεράστιες στριμμένες κεραίες της. Δεν άργησα να σκέφτομαι ότι ίσως ήταν ο ίδιος ο Σάμσα ή έστω κάποιος άλλος ταλαίπωρος που έπαθε το ίδιο με αυτόν. Άρχισα να νιώθω λύπηση για τον εγκλωβισμένο άνθρωπο της απέναντι πολυκατοικίας, και έτσι να ξεχνάω τον δικό μου υποχρεωτικό εγκλεισμό. Ένιωθα ώρες ώρες ανατριχίλα, επειδή με κοιτούσε τόσο διερευνητικά, σαν να ήμουν εγώ αυτός που τώρα είχα πιαστεί σαστισμένος στο φως και φοβόμουν τον ξαφνικό θάνατο. «Τρέχα ανθρωπάκο να ξεφύγεις, μπορείς ή σάστισες από την κατάντιά σας;» νόμιζα ότι άκουγα να με ρωτάει. Στεκόταν εκεί, μια αποστροφή της φύσης, μια φρικτή

υπενθύμιση της ευθραυστότητας της ζωής. Ή μήπως ένιωθα ακόμη περισσότερο ζήλεια, γιατί υπέθετα ότι αυτός εκεί επίτηδες με κοιτάζει, και πως θέλει να μου δείξει την υπεροχή του απέναντι σε μένα και όλο το ανθρώπινο είδος; Σκεφτόμουν, εμείς έχουμε πιαστεί στη φυλακή της δικής μας ματαιοδοξίας, και τώρα η φύση μας κοροϊδεύει κι ελεύθερη οργιάζει.

Μια νύχτα γύρισα και την τελευταία σελίδα του βιβλίου. Η θλίψη είχε υφάνει πια τον ιστό της στην καρδιά μου. Η τραγική μοίρα του Γκρέγκορ είχε ταυτιστεί με τον άνθρωπο-έντομο απέναντί μου. Το γεγονός της απομόνωσης και του εκδιωγμού του από την ίδια του την οικογένεια βάραιναν την ψυχή μου. Εγώ πότε θα μπορούσα να αγκαλιάσω ξανά τους γονείς μου; Συλλογιζόμουν πως το «τέρας» που με κοιτούσε ήταν το είδωλό μου και η κορνίζα του παραθύρου ήταν καθρέφτης της πραγματικότητας. Το φως απέναντι άναψε και κοιταχτήκαμε. Ήμαστε και οι δύο ανήμποροι, αλλά τουλάχιστον σύντροφοι, είχαμε ο ένας τον άλλον. Δειλά σήκωσα το χέρι μου για έναν μακρινό χαιρετισμό... Μα ξαφνικά είδα μια σκιά να κινείται πίσω του στο δωμάτιο. Παρακολουθούσα με αγωνία, τι θα γινόταν τώρα που κάποιος τον ανακάλυψε; Μία γυναίκα εμφανίστηκε να τον πιάνει από τη μέση και να τον τοποθετεί οριζοντίως στη μέση του δωματίου. Έπειτα έβαλε δίπλα του μια στοίβα ρούχα, άπλωσε από αυτά ένα σεντόνι επάνω του και... άρχισε να το σιδερώνει! Κατέρρευσα στην καρέκλα πίσω μου όταν διαπίστωσα πως ο σύντροφός μου ήταν... μια σιδερώστρα, ακουμπισμένη τόσο καιρό στην άκρη του παραθύρου και διπλωμένη έτσι που τα μεταλλικά πόδια της έμοιαζαν με κεραίες.

Δυστυχώς τις επόμενες νύχτες δεν βρέθηκε κανείς να τοποθετήσει τη σιδερώστρα πίσω στη θέση της. Είχα χάσει εν μία νυκτί τον Γκρέγκορ και ξαναγύρισα στη μοναξιά μου.

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.