

Κατερίνα Κωστίου

# ΑΣΥΜΒΑΤΗ ΣΥΝΟΔΟΙΠΟΡΙΑ

Όψεις της έκκεντρης γραφής και  
ιδεολογίας του Γιάννη Σκαρίμπα

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

ΑΘΗΝΑ 2017

ΝΕΦΕΛΗ / ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΑ ΔΟΚΙΜΙΑ - ΜΕΛΕΤΕΣ

---

Κατερίνα Κωστίου, *Ασύμβατη συνοδοιπορία. Όψεις της έκκεντρης γραφής και ιδεολογίας του Γιάννη Σκαρίμπα*

Πρώτη έκδοση, Απρίλιος 2017

Πίνακας εξωφύλλου: Μαργαρίτα Σκαρπαθίου

Σχεδιασμός βιβλίου: Περικλής Δουβίτσας  
Τυπογραφική διόρθωση: Ηρακλής Καρελίδης

ISBN: 978-960-504-148-9

© 2017 Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ και Κατερίνα Κωστίου

Ασκληπιού 6, Αθήνα 106 80

τηλ.: 210 3639962 – fax: 210 3623093

e-mail: [info@nnet.gr](mailto:info@nnet.gr)

<https://nefeli.fairead.net>

*Στον Αχιλλέα μου*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Αντί προλόγου	11
I. Το πλεόνασμα του ελλείμματος και τα όρια της ταυτότητας	29
II. Ο Μαριάμπας, ο Δημακούδης και η «εξουθένωση του σχήματος»	47
III. Η κυπριακή διάλεκτος ως στοιχείο ταυτότητας και φορέας ιδεολογίας	72
IV. «Η μαεστρία του ενστικτώδους παραλόγου»: Συμβολή στη μελέτη της σχέσης του Σκαρίμπα με τον υπερρεαλισμό	88
V. Ο «μαιτρ του φάλτσου» και η clownerie του Μεσοπολέμου	112
VI. «Νεοελληνικά», «υπερελληνικά», «αλλοεθνή» ή «πανανθρώπινα»; Η ασύμβατη σχέση του Σκαρίμπα με τον Θεοτοκά	124
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	
Η νουβέλα «Το θείο τραγί» ως πολύσημος και ανοιχτός λογοτεχνικός κώδικας	172
Σκηνικές ωσμώσεις: «Ο κομμωτής κυριών και οι τρεις άδειες καρέκλες»	176
Πρώτες δημοσιεύσεις	180
Βιβλιογραφία	182
Ευρετήριο προσώπων	198
Ευρετήριο έργων του Γιάννη Σκαρίμπα	205

*Τι προστέθηκε; Τίποτα. Τι έλειψε; Σχεδόν πάλι τίποτα. Μα κάτι έγινε. Αχτινοβόλησε η έκφραση. Πήρε απήχηση ο λόγος. Και πάλθηκε -λες ως τα έσχατα μόρια- το μικροσκοπικό αυτό «σύμπαν».<sup>1</sup>*

Γιάννης Σκαρίμπας

---

1. Σχόλιο του Σκαρίμπα περί ύφους. Παπαγεωργοπούλου-Ιωαννίδη, 1995, σ. 261.

## ΑΝΤΙ ΠΡΟΛΟΓΟΥ

Κάνοντας μια αναδρομή στην πρόσληψη του σκαριμπικού εγχειρήματος, εύλογα παρατηρεί κανείς ότι το πρώτο πανελλήνιο συνέδριο για τον Σκαρίμπα<sup>1</sup> συνεισέφερε μια διόλου ευκαταφρόνητη συγκομιδή μελετών για ποικίλα ζητήματα της ποιητικής του συγγραφέα στο πλαίσιο της νεοελληνικής και, ευρύτερα, της ευρωπαϊκής πεζογραφίας και ποίησης. Η νέα φάση της πρόσληψης του έργου του είχε αρχίσει τη δεκαετία του 1990 με την επανέκδοση του πεζογραφικού του έργου, που ολοκληρώθηκε μέσα σε έξι χρόνια (1992-1998),<sup>2</sup> ποικίλες μελέτες και την εκπόνηση έξι διδακτορικών διατριβών, από τις οποίες οι δύο επικεντρώνονται στα πεζά έργα του και οι άλλες τέσσερις εξετάζουν τα αρχαιακά του κατάλοιπα ή το έργο του και την ιδεολογία του, στο πλαίσιο ευρύτερων στοχεύσεων.<sup>3</sup> Από το 2005 και εξής η βιβλιογραφία εμπλουτίστηκε,<sup>4</sup> θέτοντας ως βασικό ζητούμενο τη διερεύνηση της προσίδιας νεοτερικότητας του συγγραφέα, όσον αφορά την πεζογραφία και την ποίησή του, ζήτημα που αναζωπυρώθηκε με την επαναθεώρηση ευρύτερων πνευματικών ζητημάτων και εννοιολογήσεων σχετικών με την πολυσυζητημένη γενιά του '30.

---

1. 11-13 Νοεμβρίου 2005, Χαλκίδα, Θέατρο Παπαδημητρίου. Διοργανωτής: Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών (Τμήμα Χαλκίδας), Σύνδεσμος Φιλολόγων Ευβοίας, Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Χαλκίδας, Σύλλογος «Φίλοι του Γιάννη Σκαρίμπα». Βλ. Κωστίου, 2007.

2. Μέχρι τότε τα περισσότερα βιβλία του ήταν εξαντλημένα (πρβλ. Αμπατζοπούλου, 2007, σ. 30). Μέσα στη δεκαετία του 1990 επανεκδόθηκαν από τις εκδόσεις Νεφέλη τα παρακάτω πεζογραφικά έργα του: *Μαριάμπας* (1992), *Το Σόλο του Φίγκαρω* (1992), *Το θείο τραγί* (1993), *Το Βατερλώ δυο γελοίων* (1994), *Καϊμοί στο Γριπονήσι* (1994), *Η μαθητευομένη των τακουινών* (1995), *Ο κύριος του Τζακ Πατς κι απαγάι* (1996), *Τυφλοβδομάδα στη Χαλκίδα* (1996), *Φυγή προς τα Εμπρός* (1996) και *Τρεις άδειες καρτέκλες* (1998).

3. Yannakakis, 1990· Βαρελάς, 1997α· Παπαγεωργοπούλου-Ιωαννίδη, 1995· Κωστίου, 1995· Σταμπουλού, 1997 [εκδόθηκε το 2006]· Papargyriou, 2007 [εκδόθηκε το 2011].

Στη βιβλιογραφία της δεκαετίας του 1990 και έως το 2005, στα όσα έχουν ήδη αναφερθεί (Κωστίου, 1997, σ. 8) πρέπει να προστεθούν: η μελέτη του Δημήτρη Τζιόβα (1993)· το αφιέρωμα του περ. *Περίπλους* στον Γιάννη Σκαρίμπα (Κωστίου, 1997)· οι μελέτες του Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου κυρίως για τη γλώσσα της ποίησης του Σκαρίμπα (Τριανταφυλλόπουλος, 1990, 2000)· Μικέ, 2001, σ. 240-284· Κωστίου, 2002, σ. 74-80· Κόλλια, 2003.

4. Για να περιοριστώ σε αυτοτελείς εκδόσεις: Παπαγεωργοπούλου-Ιωαννίδη, 2006· Κωστίου, 2007· Σταμπουλού, 2009· Σκαρίμπα, 2010· το αφιέρωμα του περιοδικού *Οροπέδιο*, 2012· Καλαθέρης, 2013· Καλαθέρης, 2014· Παπαγεωργοπούλου-Ιωαννίδη, 2014.

Οι εννοηματώσεις της έννοιας «ελληνικότητα», η σχέση Ελλάδας και Ευρώπης, η «αποικιοκρατική» σχέση του κέντρου με την περιφέρεια, η σχέση λαϊκού πολιτισμού και μοντερνισμού, η επίδραση της κοινωνικής ταυτότητας του συγγραφέα στη διαμόρφωση του κριτικού λόγου και την πρόσληψη του έργου του, η εξωστρέφεια ή η εσωστρέφεια της αφήγησης είναι κάποια από τα γενικότερα θέματα με τα οποία συνδέθηκε άρρηκτα η ταυτότητα της γραφής και της ιδεολογίας του Σκαρίμπα.

Ήδη από το 1993 είχε επισημανθεί το γεγονός ότι η ετερογλωσσία του Σκαρίμπα δεν προσέχτηκε ως προς τον ανατρεπτικό της χαρακτήρα και πως η ιδιωτική αφήγηση που εξέφρασε την πρωτοποριακή αναζήτηση έμεινε στη σκιά.<sup>5</sup> Μέσα στην τελευταία εικοσαετία, η ανύπαρκτη ή αβέβαιη θέση που ο Σκαρίμπας κατείχε σε έργα αναφοράς, κανονιστικά της ιστορίας της λογοτεχνίας,<sup>6</sup> μετεξελίχθηκε σε εμπειρωμένη πια συνείδηση πως ο συγγραφέας, μαζί με τη Μέλπω Αξιώτη, συνιστά έναν «ακραιφνώς νεότερο πεζογράφο».<sup>7</sup> Η σύγκριση, μάλιστα, του έργου του με την παραγωγή των πιο καθιερωμένων από τους συγγραφείς του, όσον αφορά τη λογοτεχνική αξία, αποβαίνει υπέρ του Σκαρίμπα.<sup>8</sup> Επιπλέον, τα τρία μείζονα πεζογραφικά έργα του, «*Το θείο τραγί* (1933), ο *Μαριάμπας* (1935) και *Το Σόλο του Φίγκαρω* (1939)», μαζί με τις *Δύσκολες νύχτες* (1938) και το *Θέλετε να χορέψουμε Μαρία;* (1940) της Μέλπω Αξιώτη, θεωρούνται «προωθημένο μοντερνιστικά πεζογραφικό έργο», σε σχέση με τις «ηπιότερες νεότερες αναζητήσεις των Γιώργου Δέλιου, Στέλιου Ξεφλούδα και Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου»,<sup>9</sup> των οποίων το έργο εξαρχής είχε αναγνωριστεί ως «ριζική ανανέωση της πεζο-

5. Τζιόβας, 1993, σ. 196-199, 247. Βλ., επίσης, τη γενική εκτίμηση του ίδιου μελετητή (2011, σ. 545-546): «Από τη στιγμή που τα τελευταία χρόνια αναδείχτηκαν οι παραγωγισμένοι μοντερνιστές (Αξιώτη, Σκαρίμπας, Πεντζίκης), η γενιά του '30, όπως παραδοσιακά την ξέραμε, έπαψε ως σύνολο να ταυτίζεται προνομιακά και προγραμματικά με τον μοντερνισμό, ενώ αναδείχτηκε περισσότερο η ανομοιογένεια και η αισθητική ανισότητα των μελών της». Πρβλ., ακόμη, τον σημαντικό και κρίσιμο ρόλο που έπαιξε στη διαμάχη κέντρου και επαρχίας η ιδιοπροσωπία του μοντερνισμού του Σκαρίμπα, ο οποίος ανέλαβε ηγετικό ρόλο στην παραπάνω διαμάχη, και καθόρισε την ιδεολογική κατεύθυνση που πήρε αυτή η οξεία αντιπαλότητα (Βαρελάς, 1997α).

6. Κωστίου, 2007, σ. 7, σημ. 1 και 2.

7. Κοτζιά, 2006, σ. 173.

8. «Στο μεταπολεμικό αναγνωστικό προσκήνιο επεκράτησαν τα ονόματα των μεσοπολεμικών πεζογράφων που αυτοχαρακτηρίστηκαν “γενιά του '30” (Θεοτοκάς, Τερζάκης, Βενέζης, Μυριβήλης, Πρεβελάκης, Πετσάλης-Διομήδης κ.λπ.) παρά των πεζογράφων που είτε βρέθηκαν στις παρυφές της είτε θεώρησαν ότι δεν εκπροσωπούνται από αυτήν (Κοσμάς Πολίτης, Μπεράτης, Αξιώτη, Σκαρίμπας). Και τούτο παρά το γεγονός ότι η λογοτεχνική αξία των έργων της δεύτερης ομάδας συχνά, κατά την άποψή μου, είναι ανώτερη από την αξία των έργων της πρώτης» (Κοτζιά, 2001, σ. 66-67).

9. Κοτζιά, 2006, σ. 160.

γραφίας». <sup>10</sup> Ο ρηξικέλευθος Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, δικαίως, δεν περιλαμβάνεται στους πρώτους νεοτερικούς συγγραφείς του Μεσοπολέμου, εφόσον τα νεοτερικά του έργα δημοσιεύονται μεταπολεμικά, οπότε ο Σκαρίμπας και η Αξιώτη θεωρούνται «οι αμιγώς μοντερνιστές πεζογράφοι». <sup>11</sup> Επιπλέον, η γλώσσα του Σκαρίμπα αποτιμάται ως πολύ πιο τολμηρή από τη γλώσσα του Πεντζίκη. <sup>12</sup>

Ανιχνεύοντας τους λόγους της αρνητικής στάσης της κριτικής απέναντι στο μοντερνιστικό πεζογραφικό εγχείρημα του Σκαρίμπα, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου και μεταπολεμικά, η Ελισάβετ Κοτζιά ορθά ερμηνεύει την άρνηση ή τη σιωπή της κριτικής απέναντι στο έργο του ως αδυναμία της να προσλάβει τη σημασία του σκαριμπικού παραδείγματος, είτε λόγω των ιδεολογικών αγκυλώσεων της είτε λόγω των αιτιοκρατικών ερμηνευτικών αντιλήψεών της. Παράλληλα, μελετώντας την κάμψη του μοντερνιστικού εγχειρήματος στη δεκαετία του '50, παρατηρεί ότι «από τους μεσοπολεμικούς, στη νεοτερική γραμμή συνέχισαν μόνο ο Γιάννης Σκαρίμπας και ο Γιώργος Δέλιος, ενώ προστέθηκε και ο Ν. Γ. Πεντζίκης». <sup>13</sup> Αξίζει ίσως να σημειωθεί ότι, εκτός από το μοντερνιστικό πείραμα του Σκαρίμπα στην πεζογραφία, αναγνωρίζεται και η ανανεωτική υφή της ποιητής του. <sup>14</sup> Παρόμοια άποψη διατυπώνεται και στις αρχές της πρώτης δεκαετίας του 21ου αιώνα και από έναν παλαιότερο μελετητή του Σκαρίμπα, τον Στέφανο Ροζάνη, <sup>15</sup> ο οποίος όχι μόνον αναγνωρίζει ως μοντερνιστικό εγχείρημα του «σημαντικού μετακαρυωτακικού ποιητή» το γεγονός ότι «τινάζει την ελληνική γλώσσα στον αέρα, όπως έκαναν όλοι οι μοντερνιστές», αλλά και, επιπλέον, επισημαίνει την ανανεωτική δραστικότητα της όψιμης πεζογραφικής παραγωγής του. <sup>16</sup>

10. Θεοτοκάς, 1947.

11. Κοτζιά, 2006, σ. 160 και 188.

12. Σχολιάζοντας τη γλώσσα των δύο δημιουργών, ο Μιχάλης Μερακλής (χ.χ., σ. 37) εκτιμά ότι «υπάρχουν στιγμές όπου ο Πεντζίκης μοιάζει συντηρητικός μπροστά στη γλωσσική ακολασία του Σκαρίμπα».

13. Κοτζιά, 2006, σ. 346.

14. Ό.π., σ. 305.

15. Βλ. Ροζάνη, 1976.

16. «Ως πεζογράφος, με το *θείο τραγί*, με τον *Μαριάμπα*, το *Σόλο του Φίγκαρω*, με αυτό το εκπληκτικό κείμενο, φέρνει τα πάνω κάτω. Αλλά και αργότερα, με την *Μαθητευομένη των τακουινιών*, δημιουργεί σημαντικές ρήξεις στα καθιερωμένα» (Ροζάνης, 2001, σ. 116-117). Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι η αναγνώριση της μοντερνιστικής πεζογραφίας του Σκαρίμπα γίνεται μόνο από μελετητές ή κριτικούς που έχουν ασχοληθεί συστηματικά με την πεζογραφία της εποχής. Είναι ενδεικτικό ότι από τους πενήντα δύο μελετητές, κριτικούς και συγγραφείς που συμμετέχουν στην έρευνα του περιοδικού *Το Δέντρο* για τη γενιά του '30 (*Το Δέντρο*, 2001α και β), μόνον οι επτά αναφέρονται στον Σκαρίμπα (ο Πέτρος Αμπατζόγλου, ο Τάσος Γουδέλης, η Ελισάβετ Κοτζιά, η Μαίρη Μικέ, ο Μιχάλης Μήτρας, ο Στέφανος Ροζάνης και ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου).



Εμβραθύνοντας στο θέμα της πρόσληψης και ανιχνεύοντας επακριβώς τα σημεία τριβής μεταξύ του συντηρητικού κανόνα της γενιάς και των έκκεντρων μοντερνιστών, η Μαίρη Μικέ παρατηρεί ότι ο Σκαρίμπας, η Αξιώτη και ο Πεντζίκης, «αν κρίνουμε από τις δειλές αποσιωπήσεις, τις αμήχανες καταθέσεις ή και τα αρνητικά σχόλια που κατακεραυνώνουν τις όποιες απόπειρες, δεν αξιώθηκαν ποτέ την απρόσκοπτη είσοδό τους στους χώρους της θεσμοθετημένης παράδοσης», παρά το γεγονός ότι «οι αταύτιστοι εσωτερικοί μονόλογοι, η καταστρατήγηση της λογοκρατικής αλληλουχίας των γεγονότων, η ανάθεση ενός κυρίαρχου ρόλου στους μαϊάνδρους μιας ασυνεχούς, επιλεκτικής και συνδυαστικής μνήμης, οι εσκεμμένες συσκοτίσεις της προέλευσης των φωνών, η ασάφεια των οπτικών γωνιών, στοιχειοθετούν μια σαφώς διακριτή τάση, η οποία συνδιαλέγεται με άνεση και ευκολία με αιτήματα και ερωτήματα του μοντερνισμού».<sup>17</sup>

Ομολογία προς την παραπάνω αντίληψη είναι και η επισήμανση ότι ο Σκαρίμπας και η Αξιώτη υπήρξαν «περιπτώσεις που δεν θα μπορούσαν να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικές», αφού «τα νεότερικά στοιχεία που εκδηλώνονται εμπράκτως στο πεδίο της πεζογραφίας είναι πολύ συντηρητικότερα».<sup>18</sup> Εκκινώντας από άλλη αφετηρία, ο Τάκης Καγιαλής επικεντρώνεται στους όρους διαμόρφωσης της διανόησης αυτή την εποχή και επισημαίνει τις παραμέτρους της γνωστής αντιπαλότητας κέντρου και επαρχίας, στην οποία εγγράφεται η εχθρική σχέση πολλών εμβληματικών προσώπων της γενιάς αυτής με τον Σκαρίμπα.<sup>19</sup> Παράλληλα, διερευνά τις ιδεολογικές παραμέτρους της πρόσληψης του σκαριμπικού μοντερνιστικού επιτεύγματος, σε μια εποχή έτοιμη να αντιμετωπίσει με καχυποψία ό,τι δεν εμπίπτει σε μια στερεοτυπική εκδοχή ελληνικότητας.<sup>20</sup> Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και η εκτίμηση του Δημήτρη Τζιόβα όσον αφορά την ιδιοπροσωπία του Σκαρίμπα. Μελετώντας την ετερογένεια και την ποικιλότητα της γενιάς του '30 με όρους πολιτισμικής ιδεολογίας και με συντεταγμένες την ελληνικότητα και τη νεοτερικότητα, ο Τζιόβας επαναθεωρεί την περιβόητη διαμάχη κέντρου και επαρχίας και

17. Μικέ, 2001, σ. 37.

18. Καγιαλής, 2007, σ. 192.

19. Ό.π., σ. 22, 178-180.

20. Συγκεκριμένα ο Καγιαλής (ό.π., σ. 214), με αφορμή κριτική του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου για το μυθιστόρημα *Το Σόλο του Φίγκαρω* στο περιοδικό *Το Νέον Κράτος* (τχ. 22, Ιούνιος 1939), παρατηρεί: «Κάθε εκδήλωση του μοντέρνου που δεν συνοδεύεται από σαφή τεκμήρια ιθαγένειας κινδυνεύει να εκληφθεί ως απειλή κατά του έθνους».

Το φαινόμενο λειτούργησε αμφίδρομα: όταν ο Νίκος Παππάς (1944, σ. 111), συμπολεμιστής του Γιάννη Σκαρίμπα στη διαμάχη κέντρου και επαρχίας, θελήσει να επιτεθεί εναντίον της «επιτηδευμένης», «ρηχής, με τρόπους αντανάκλαστικούς των πιο άμουσων ευρωπαϊκών εδράσεων» γενιάς του '30, θα επιστρατεύσει την πεζογραφία του Σκαρίμπα, «που είναι η πιο πολύ συνδεδεμένη με τις πηγές του λαού και των παραδόσεών του και πατάει πιο γερά και στέρεα στο έδαφός μας».

χαρακτηρίζει τον μοντερνισμό του Σκαρίμπα «ιδιοσυγκρασιακό, περιφερειακό και “απαριστοκρατοποιημένο”», «σε αντίθεση προς τον μητροπολιτικό μοντερνισμό της “κολλαρισμένης” γενιάς του ’30, όπως την έχει αποκαλέσει ο Σκαρίμπας».<sup>21</sup>

Η εδραίωση του Γιάννη Σκαρίμπα στην ιεραρχική κλίμακα της νεοελληνικής λογοτεχνίας ως του κατεξοχήν μοντέρνου πεζογράφου (μαζί με τη Μέλπω Αξιώτη), στο γύρισμα του αιώνα, είναι αποτέλεσμα πολλών παραγόντων που επαναδιαμόρφωσαν τον ορίζοντα προσδοκιών κριτικής και αναγνωστικού κοινού. Η παρατεταμένη θαλρότητα της γενιάς του ’30, όσον αφορά το ενδιαφέρον των ερευνητών, η επαναπρόσληψη και η αποτίμηση του πλουραλισμού της, η επαναθεώρηση της ιθαγένειας του ελληνικού μοντερνισμού, η μελέτη της μητροπολιτικής συμπεριφοράς του κέντρου, η ανάδειξη του λαϊκού στοιχείου σε διαφρωτικό στοιχείο της κυρίαρχης ιδεολογίας<sup>22</sup> οδήγησαν σε δικαιότερη επανεκτίμηση του σκαριμπικού έργου.<sup>23</sup> Η εμβέλειά του αποτυπώνεται στην παραδειγματική του ισχύ, ακόμη και στο πλαίσιο μελετών διαφορετικής στόχευσης, όπως δείχνει η παρακάτω ευθύβολη παρατήρηση: «η λεγόμενη επαρχιακή λογοτεχνία δεν φορτίζεται μόνο και αποκλειστικά αρνητικά ως περίκλειστος, ασφυκτικός χώρος, ως στατική, απαρασάλευτη διάσταση, μονότονη, μονόχρωμη επανάληψη και βραχυκυκλωμένη προοπτική· είναι κατά μία έννοια και η δυναμική και απρόβλεπτη Χαλκίδα του Σκαρίμπα».<sup>24</sup>

Όπως έχει επισημανθεί, η νεοτερικότητα του μυθιστορήματος κατά την εκκίνησή του στη δεκαετία του ’30 ήταν συμβατή με τον βενιζελικό αστικό εκσυγχρονισμό, ενώ με την κορύφωση της αστικής κρίσης και την επιβολή της μεταξικής δικτατορίας οι συγγραφείς στράφηκαν στο ιστορικό παρελθόν προς αναζήτηση της

21. Τζιόβας, 2011, σ. 444. Εδώ πρέπει να συνυπολογιστεί παλαιότερη άποψη του Βαγγέλη Χατζηβασιλείου (2001, σ. 32), ο οποίος διέκρινε τη διαφορετική στόχευση του Σκαρίμπα από αυτήν των συγγραφέων του κανόνα της γενιάς του ’30: «Θέλω να υπενθυμίσω ότι ιστορικά η “γενιά του ’30” συγκροτήθηκε από τρεις ή τέσσερις συγγραφείς, με κοινούς υπό μία έννοια στόχους και πεποιθήσεις. Η Αξιώτη, ο Πολίτης και ο Σκαρίμπας, που σήμερα θεωρούμε παραμερισμένους κρίκους της “γενιάς”, δεν μοιράζονταν αυτούς τους στόχους».

22. Βλ. την επανανάγνωση σημαντικών έργων του Μεσοπολέμου, με άξονα τη σημασία του λαϊκού στοιχείου, και την αναθεώρηση εδραιωμένων ως τότε θέσεων από τη Χριστίνα Ντουσιά (1999, σ. 412-454).

23. Αξίζει εδώ να παρατεθεί η καίρια παρατήρηση ενός συστηματικού μελετητή του Σκαρίμπα: «Τι είναι τέλος πάντων ο *Μαριάμπας*; Ένα διανοημένο με πληθώρα ενοχλητικών ανεκδότων επιστολικό μυθιστόρημα (αφού ο πυρήνας της πλοκής βρίσκεται στις επιστολές); Ρομαντικό συμπίλημα ετερόκλητων δημοσιευμάτων, συχνά παραλογοτεχνικών, του “καταφρονημένου Μπουκέτου” (προσφιλούς στον Σκαρίμπα περιοδικού του μεσοπολέμου); Ένα μη-μυθιστόρημα γραμμένο για την ευτέλιση του είδους ή την δοκιμασία της αντοχής του; Μήπως ένα εισέτι λανθάνον αριστούργημα, οδοδείκτης για το νεωτερικό μυθιστόρημα που θα γνωρίσει ο κόσμος, από άλλους δρόμους, την δεκαετία του ’60;». (Σταμπουλού 2012, σ. 911).

24. Τσιριμώκου, 2000, σ. 339.

εθνικής ταυτότητας.<sup>25</sup> Επομένως, η δύναμη μοντερνιστική κατεύθυνση του μυθιστορήματος ανακόπηκε στην πορεία, καθώς για τους συγγραφείς του κανόνα προείχε η αποτύπωση της κοινωνικής πραγματικότητας και η μελέτη του παρελθόντος.<sup>26</sup> Ο Σκαρίμπας, όμως, δεν ακολούθησε τη φυγόκεντρη σχέση που ανέπτυξαν οι περισσότεροι συγγραφείς της γενιάς του '30 με τις δυνατότητες της αφήγησης, αλλά ακολούθησε και μεταπολεμικά την κατεύθυνση του έκκεντρου μοντερνισμού, τον οποίο ο ίδιος εγκαινίασε κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Η ασύμβατη συνοδοιπορία του Σκαρίμπα με τους κύριους εκπροσώπους της γενιάς του '30, εκτός από την ιδεολογία, εύλογα αφορά τη γλώσσα και τη γραφή, εφόσον αυτά τα τρία στοιχεία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα: εκείνοι συνθέτουν αφηγήσεις εξωστρεφείς, ευάγωγες και συμβατές με τον ορίζοντα προσδοκιών της εποχής, αυτός υπερβαίνει τις προσδοκίες των συνοδοιπόρων του με την εσωστρεφή, δύστροπη και μινιμαλιστική του αφήγηση· εκείνοι πλάθουν χαρακτήρες αιτιοκρατικά δομημένους, αυτός αποδομεί τα όρια της λογικής των προσωπειών του· εκείνοι δεν υπερβαίνουν τα όρια μιας αληθοφανούς πλοκής, αυτός δυναμιτίζει την αναγκαιότητά της· εκείνοι προσπαθούν να παγιώσουν ένα γλωσσικό σύστημα συμβατό με την κοινωνική τους τάξη, αυτός αγωνίζεται να ξηλώσει κάθε σύστημα, συμπεριλαμβανομένης και της καθεστηκυίας γλώσσας.

Η θέση του συγγραφέα μέσα στους κόλπους της γενιάς του '30, με την οποία γραμματολογικά συντάσσεται,<sup>27</sup> έχει προσδιοριστεί, σε επίπεδο ιδεολογίας, με άξονα τη σύγκρουση κέντρου και περιφέρειας του 1937.<sup>28</sup> Στο επίπεδο της γραφής έχει γίνει συνείδηση ο ιδιότυπος μοντερνισμός του, χωρίς ωστόσο να προσδιοριστεί με όρους επιστημονικούς η ιδιοπροσωπία του και να μελετηθούν τα σημεία σύγκλισης, ως προς τη γραφή και τη μυθολογία του, με τους συνοδοιπόρους του, συμπεριλαμβανομένων και των μοντέρνων πεζογράφων Μέλπωσ Αξιώτη και Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη, με τους οποίους συνήθως συναριθμείται. Επιπλέον, παρόλο που οι πηγές της πεζογραφίας του έχουν επαρκώς εντοπιστεί σε επίπεδο νεοελληνικής και ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, η συγκριτική μελέτη της γλώσσας και του ύφους του με συγγραφείς του ευρωπαϊκού μοντερνιστικού παραδείγματος, με τους οποίους συγκλίνει σε επίπεδο γραφής ή ιδεολογίας, παραμένει ένα πεδίο ανοιχτό προς διερεύνηση.<sup>29</sup>

25. Δημάδης, 2004, σ. 37, 43, 119, 273.

26. Τζιόβας, 2010, σ. 286-287.

27. Όσες γραμματολογίες έχουν συμπεριλάβει τον Σκαρίμπα, τον έχουν εντάξει στη γενιά αυτή με κριτήρια προφανώς ληξιαρχικά (Πρβλ. και Τζιόβας, 2011, σ. 22).

28. Βλ. σημ. 5.

29. Πρβλ. την εκτίμηση του Leo Marshall (2015): «Με την αριστοτεχνικά οργανωμένη χρήση της γλώσσας και τη δομή των έργων του, αλλά και το βάθος της σκέψης του, είναι

Η δυναμική του σκαριμπικού μοντερνιστικού εγχειρήματος –όπως αναδείχθηκε στην πρώτη, ενταγμένη σε ακαδημαϊκό πλαίσιο, επιστημονική συνάντηση για τον Σκαρίμπα, όπου διερευνήθηκαν καίρια ζητήματα της γραφής του και της εμβέλειας του έργου του<sup>30</sup> περιλαμβάνει, ανάμεσα σε άλλα ζητούμενα, τη λειτουργία του σωσία, τις παραθεματικές του πρακτικές, την ονοματοδοσία των χαρακτήρων του, τη μίμηση του ύφους του από μεταγενέστερους, την ώσμωση πραγματικού και φανταστικού στην ποίησή του, τη διακαλλιτεχνική θεματική του, το δαιδαλώδες θεατρικό του έργο και τη σχέση του με τη λοιπή πεζογραφία του. Ιδιαίτερα ως προς το τελευταίο, οι τρεις θεατρικές διασκευές πεζογραφικών του έργων (κάποτε με τη συνδρομή και της ποίησής του), που παίχτηκαν μέσα στο «Έτος Σκαρίμπα» (2014: τριάντα χρόνια από τον θάνατό του) έδειξαν από άλλον δρόμο την πολυπλοκότητα της ώσμωσης μεταξύ πεζογραφίας και δραματοουργίας και διάνοιξαν τις ερευνητικές προοπτικές προς νέες κατευθύνσεις. Δύο μάλιστα από αυτά τα θεατρικά εγχειρήματα υπήρξαν διασκευές του ίδιου έργου, της νουβέλλας *Το θείο τραγί* (1933).<sup>31</sup> Οι εκ διαμέτρου διαφορετικές αναγνώσεις του έργου, με άξονα την πρόσληψη της ταυτότητας του κεντρικού προσώπου, αποδεικνύουν όχι μόνο την έλξη που ασκεί το σκαριμπικό έργο σε νέους αναγνώστες, αλλά και το γεγονός ότι το έργο αυτό συνιστά έναν ερμηνευτικά ανοιχτό κώδικα επικοινωνίας. Όσον αφορά την παράσταση του έργου *Ο κομμωτής κυριών και οι τρεις άδειες καρέκλες*,<sup>32</sup> η διαχείριση των κειμένων και η αναγνωστική ευαισθησία του σκηνοθέτη, ο οποίος εκμεταλλεύτηκε γόνιμα τους πάγιους θεματικούς άξονες της σκαριμπικής ανθρωπογεωγραφίας, επιβεβαίωσε ότι ο λόγος του Σκαρίμπα προσφέρεται για «εμπάθη» συμμετοχή του Άλλου στη μυθολογία του. Οι παραπάνω θεατρικές παραστάσεις έργων του Σκαρίμπα έρχονται να προσθέσουν στις αντιφα-

---

στον εικοστό αιώνα όσο σημαντικός είναι π.χ. ο Ρεϊμόν Κενό ή ο Βλαντιμίρ Ναμπόκοφ». Προς την κατεύθυνση της συγκριτικής μελέτης του έργου του ενδεχομένου να συμβάλει γόνιμα η πρόσφατη μετάφραση του μυθιστορήματος *Μαριάμπας* στα αγγλικά (Skarimbos, 2015) από τον έμπειρο και ειδικευμένο στα «δύσκολα» κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας μεταφραστή και συγγραφέα Leo Marshall.

30. Την Επιστημονική Συνάντηση με τίτλο «Γιάννης Σκαρίμπα, ένας ιθαγενής του Μοντερνισμού» οργάνωσε η Ειδίκευση Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών, στις 5-6 Νοεμβρίου 2014, στο Συνεδριακό Κέντρο του Πανεπιστημίου Πατρών. Από τη Συνάντηση αυτή προέκυψε ένας τόμος μελετών, που θα εκδοθεί από το Πανεπιστήμιο Πατρών μέσα στο 2017.

31. Πρόκειται για τη διασκευή του Άρη Μπινιάρη, που πρώτη φορά παραστάθηκε το 2011 («Bios», Αθήνα) και ξαναπαραστάθηκε το 2014, και τη διασκευή της Μάριας Φλωράτου και του Τάσου Δαρδαγάνη, που πρωτοπαραστάθηκε το 2014 («Act Theater», Πάτρα και Συνεδριακό Κέντρο Πανεπιστημίου Πατρών).

32. Πρεμιέρα: Δευτέρα 12.5.2014, θέατρο «Βαφείο», σκηνοθεσία: Λάμπρος Παπαγεωργίου.

τικές εκτιμήσεις της κριτικής για την αδιερεύνητη θεατρική παραγωγή του<sup>33</sup> νέα ερωτήματα αναφορικά με τη σχέση των θεατρικών του έργων με την πεζογραφία του και τη θεατρικότητα των πεζών του έργων.

Η συγγραφική ταυτότητα του Σκαρίμπα, συνισταμένη της δαιμονικής φαντασίας του και της μεσοπολεμικής δίνης, η οποία τάραξε με την ειρωνική της αιχμή το τέλμα της ελληνικής πεζογραφίας, παρά τον ριζοσπαστικό της μοντερνισμό, παρέμεινε στη σκιά, σχεδόν σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, κυρίως εξαιτίας της αδυναμίας της κριτικής να κατανοήσει το απαιτητικό του εγχείρημα, αλλά και λόγω της πολλαπλής ετερότητάς του σε σχέση με τους συνοδοιπόρους του. Ωστόσο, για τους λόγους που αναφέρθηκαν παραπάνω, από το 1990 και εξής, το ενδιαφέρον για τον ριζοσπαστικό του μοντερνισμό αναζωπυρώθηκε και όλο και περισσότεροι μελετητές διερευνούν ποικίλες όψεις του θελκτικού και ακόμη αινιγματικού σκαριμπικού σύμπαντος, επαναβεβαιώνοντας την ασύμβατη συνοδοιπορία της πεζογραφίας του με τη γενιά του '30, αλλά και τα σημεία απόκλισης της ποίησής του από τη γενιά του '20.<sup>34</sup> Η εξάρθρωση της γλώσσας και του μέτρου, η συχνά ανοίκεια θεματική του, ο σαρκαστικός μετατονισμός της ελεγειακής έκφρασης αποτελούν χαρακτηριστικά της ποιητικής του γλώσσας, που δεν απαντούν στις άλλες χαμηλές φωνές της γενιάς του '20, όπου έχει εντάξει η κριτική την ποίησή του.<sup>35</sup> Η διάσπαση του συγγραφικού εγώ και η ναρκισσιστική αναδίπλωσή του από έργο σε έργο, η εκκεντρικότητα των προσωπείων του, η ειρωνική του γλώσσα, η παρωδιακή διάσταση της πεζογραφίας του και η διάλυση του λόγου τον διαφοροποίησαν εξαρχής από τους πεζογράφους της γενιάς του '30. Βέβαια, η ανοικείωση, που χαρακτηρίζει τη μυθοπλασία του και τη γλώσσα του, έπαψε να ξαφνιάζει την κριτική από τη στιγμή που αφομοιώθηκαν οι τεχνικές του μοντερνισμού· αλλά, παρόλο που με το πέρασμα του χρόνου αποδυναμώθηκε «ο ίλιγγος της πρωτοποριακής ακροβασίας»,<sup>36</sup> που προκλήθηκε στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, το έργο του εξακολούθησε και εξακολουθεί και σήμερα να προσφέρει, πέρα

33. Για παράδειγμα: ο Κώστας Γεωργουσόπουλος (1973) θεωρεί ότι το έργο του Σκαρίμπα *Ο ήχος του κώδωνος* προηγείται της *Φαλακρής τραγουδίστριας* του Ionesco, ενώ ο Πολενάκης (1991, σ. 42-44) εκτιμά πως ο Σκαρίμπας αποτελεί «καθυστερημένη οπισθοφυλακή του αστικού δράματος».

34. Ο Δημήτρης Τσάκωνας (1989, σ. 374) παρατηρεί ότι ο Σκαρίμπας «διαβάστηκε πολύ πριν από το 1940, ξεχάστηκε για 30 χρόνια για να πάρει θριαμβευτικά τη ρεβάνς την τελευταία δεκαετία με τις αλληπάλληλες εκδόσεις των έργων του παλιών και καινούργιων». Ωστόσο, η αποτίμηση του έργου του άρχισε μόνο την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα, καθώς οι εκδόσεις των έργων του στις οποίες αναφέρεται ο μελετητής ήταν πρόχειρες, σύλλαθες και δίχως την πρόθεση κριτικής αποτίμησης.

35. Βλ. Σκαρίμπας, 2010, σ. 204, σημ. 9.

36. Παναγιωτόπουλος, 1933, σ. 129.

από την τέρψη, «την εμπειρία ενός άλλου οράματος», όπως ακριβώς και πριν από μισόν αιώνα,<sup>37</sup> και, συγχρόνως, να προκαλεί «αμηχανία και ανησυχία»,<sup>38</sup> ακόμη και στον μυημένο αναγνώστη.

Είναι φανερό πως τα ζητήματα που έχουν ερευνηθεί και αποτιμηθεί κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες αφορούν καίριες όψεις του έργου του: τις πηγές της πεζογραφίας του, την καταγωγή της ειρωνείας του από τον γερμανικό ρομαντισμό, τα σημεία σύγκλισης του ποιητικού του έργου με τους «χαμηλόφωνους» ποιητές του Μεσοπολέμου, τις ιδιαιτερότητες της γλώσσας του, και άλλα καίρια ζητήματα της γραφής του, καθώς και ένα μέρος των αρχαικών του καταλοίπων.<sup>39</sup> Οπωσδήποτε, για να διακριβωθεί η ιθαγένεια του μοντερνισμού του, να αποτιμηθεί το ειδικό βάρος του πεζού του λόγου και να προσδιοριστούν «ο μηχανισμός χάρη στον οποίον ανατρέπεται η γλώσσα-θεσμός»<sup>40</sup> και το ηχώχρωμα της ποιητικής του φωνής απαιτείται ακόμη έρευνα και μελέτη. Η διερεύνηση της σύνθετης, πρωτεύουσας συγγραφικής και ιδεολογικής πορείας του συγγραφέα ίσως προϋποθέτει την υιοθέτηση διαφορετικών προοπτικών και τον συνδυασμό ποικίλων μεθοδολογικών εργαλείων, ώστε να μελετηθεί η ιδιοπροσωπία του σε σχέση με τους συγχαιρινούς του συγγραφείς. Σ' αυτήν τη συνθήκη υπακούουν οι οκτώ εργασίες που στεγάζονται σ' αυτό το βιβλίο, καθώς, εκτός από την πρόσληψη του έργου του, εξετάζουν την ετερότητα του μοντερνισμού του, μέσα από την προσέγγιση ποικίλων όψεων «των αναπεπταμένων τοπίων» και των «μυστηριωδών κρυστάλλων» αυτού του «άλλου πλανήτη»,<sup>41</sup> που συνιστά το έργο του.

Πεδίο μελέτης των εργασιών αυτών αποτελεί η πεζογραφία και η ποίησή του, καθώς ο συγγραφέας έχει προσδώσει υπεριολογική ταυτότητα στο λογοτεχνικό του σύμπαν, μεταπλάθοντας τα ίδια θέματα, που πρώτα στερεώθηκαν στην πεζογραφία του, είτε σε ποιήματα είτε σε θεατρικά έργα, και στεγάζοντας στο πεζογραφικό του έργο ποιήματα που απαντούν και στις ποιητικές του συλλογές. Η ενιαία μυθολογία του έργου του επιβάλλει τη συνεξέταση πεζών έργων και ποιημάτων και, επομένως, νομιμοποιεί τη συγκατοίκηση των εργασιών αυτού του βιβλίου. Οι ωσμώσεις μεταξύ των διαφορετικών εκφάνσεων του έργου του αφορούν όλα τα επίπεδα της συγγραφικής εργαλειοθήκης: προσωπεία πλασματικών συγγραφέων στην πεζογραφία του υπογράφουν ή δηλώνουν ότι σκοπεύουν να γράψουν ποιήματα που έχουν περιληφθεί ή θα περιληφθούν αργότερα στις ποιητικές συλλογές του Σκαρίμπα· ο ίδιος υιοθετεί ψευδώνυμα που συνιστούν ονόματα προσωπειών

37. Μουλλάς, 1959, σ. 71.

38. Μικέ, 2001, σ. 240.

39. Κωστίου, 2007, σ. 204, σημ. 9.

40. Vitti, 2000, σ. 275.

41. Οι χαρακτηρισμοί προέρχονται από τον Ξενοφώντα Κοκόλη (1972, σ. 296-297).

της πεζογραφίας του: πανομοιότυπα, παρόμοια ή παραπληρωματικά όντα, δραματικά προσωπεία ή φανταστικές αντανakλάσεις τους, σωσίες ή παραφυάδες ενός ίσως διαταραγμένου πλασματικού συγγραφικού νου δραπετεύουν από τα πεζά προς τα ποιήματα· τα ίδια θέματα που συγκροτούν τα αφηγήματά του, είτε ως βασικοί άξονες είτε ως υποσύνολα ενός ευρύτερου θέματος, υποστασιώνουν άλλοτε ένα ποίημα άλλοτε ένα θεατρικό έργο. Εξάλλου, οι ίδιες παραβιάσεις της γλώσσας, σε επίπεδο μορφολογικό και φωνολογικό, σφραγίζουν το αντικαθεστωτικό του ύφος στην πεζογραφία, την ποίηση, τα θεατρικά έργα και την αρθρογραφία του. Όπως είχε συχνά επισημάνει η κριτική του Μεσοπολέμου, ο ποιητής και ο πεζογράφος ταυτίζονται και τα όρια των δύο κόσμων συγχέονται.<sup>42</sup> Αυτή η στενή συνάφεια, άλλωστε, υπόκειται στην καίρια παρατήρηση του Γιώργου Σεφέρη για τον ρυθμό της σκαριμπικής πρόζας στο μυθιστόρημα *Το Βατερλώ δυο γελοίων* (1959),<sup>43</sup> ή στη διαπίστωση του Ξ. Α. Κοκόλη για τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο αναγνώστης ο οποίος επιχειρεί να εισχωρήσει στο ποιητικό σύμπαν του Σκαρίμπα δίχως να έχει οικειωθεί προηγουμένως την πεζογραφία του.<sup>44</sup> Είτε εστιάζουν στα εκκεντρικά προσωπεία του είτε στη γλώσσα, ή, ακόμη, σε θέματα πολιτικής και ιδεολογίας, οι εργασίες αυτού του τόμου δημιουργούν ένα δίκτυο συνάψεων που αναδεικνύουν τον προσίδιο μοντερνισμό του συγγραφέα και φωτίζουν την απόσταση που τον χωρίζει από τους συγκαιρινούς του. Όπως ελπίζω να φανεί παρακάτω, τα μεθοδολογικά εργαλεία που υιοθετούνται αντιστοιχούν στο πολύτροπο συγγραφικό εγχείρημα του Σκαρίμπα, με στόχο να αναδείξουν την πολυσημία της προσωπικής του μυθολογίας και τους τροπισμούς της γραφής του.

Οι τρεις πρώτες μελέτες αυτού του βιβλίου αφορούν την ταυτότητα του σκαριμπικού ήρωα, ενός από τα μείζονα επιτεύγματα της πεζογραφίας του. Αρκεί μια περιδιάβαση στις κριτικές των πρώτων πεζών έργων του Σκαρίμπα μέσα στη δεκαετία του '30,<sup>45</sup> για να διαπιστώσει κανείς ότι η μεσοπολεμική κριτική είχε ξαφνιαστεί από την πρωτοφανή, πολύπλοκη και δυσπροσδιόριστη ταυτότητα της

42. Παραθέτω ενδεικτικά απόψεις κριτικών: Γ. Μ. Μυλωνογιάννης (Κόρφης, 1979, σ. 256): «Ο Σκαρίμπα, μ' όλο που ολάκερο σχεδόν το έργο του είναι γραμμένο στο πεζό, μας παρουσιάζεται περισσότερο σαν ποιητής, παρά πεζογράφος». Πέτρος Σπανδωνίδης (1936, σ. 341): «Αλήθεια, όταν τελειώσουμε την ανάγνωση της συλλογής, μένει ισχυρή η αρχική μας υποψία, ότι ο ποιητής Σκαρίμπα δεσμεύεται εξ ολοκλήρου από τον πεζογράφο και ότι ο πεζογράφος προεκτείνεται στα ποιήματα εις πείσμα των στίχων». Κ. Παράσχος (1936, σ. 1456): «Πρέπει να έχει εξοικειωθεί κανείς κάπως με το πεζό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα, για να νοιώσει βαθύτερα, για να μπει ευκολότερα στο κλίμα της *Ουλαλούμ*».

43. Σαββίδης, 1987.

44. Κοκόλης, 2001, σ. 151.

45. Κωστίου, 1994.

σκαριμπικής ανθρωπογεωγραφίας· και τις σπάνιες φορές που δεν καταδίκασε τους αντισυμβατικούς χαρακτήρες του, επεσήμανε καίριες όψεις της μοντέρνας σύστασής τους, π.χ. τη ρομαντική καταγωγή και «τα δαιμονικά φτερά» του πρωταγωνιστή στη νουβέλα *Το θείο τραγί*,<sup>46</sup> «την παραμόρφωση, το αλλόκοτο και τη συνεχή γκριμάτσα» του Μαριάμπα,<sup>47</sup> τον «ιππότη της ελεεινής μορφής», τον «άνθρωπο-χιμίαιρα» Αντώνη Σουρούπη του μυθιστορήματος *Το Σόλο του Φίγκαρω*,<sup>48</sup> για να περιοριστώ στα τρία σημαντικότερα πεζογραφικά του έργα. Συχνά η παλαιότερη κριτική διοχέτευσε την εύλογη αμηχανία της σε επιδρασιολογικές ιχνηλασίες από την ξένη λογοτεχνία· σπανίως προχώρησε σε νηφάλιες συγκρίσεις ή τολμηρές προβλέψεις.<sup>49</sup> Ασφαλώς, η ετοιμότητα της κριτικής ακολουθεί τους μετατονισμούς του ορίζοντα προσδοκιών: η καινοφανής ταυτότητα του Γιάννη (*Το θείο τραγί*) και του Μαριάμπα (*Μαριάμπας*) οδήγησε την κριτική στη λανθασμένη πρόσληψη αυτών των μυθιστορημάτων ως υπερρεαλιστικών έργων, προκαλώντας σχετική συζήτηση στον Τύπο της εποχής,<sup>50</sup> δύο χρόνια μετά την επίσημη ποιητική πολιτογράφηση του υπερρεαλισμού με την *Υψικάμινο* (1935) του Εμπειρίκου. Εύλογα, επτά χρόνια πριν, η αποτίμηση των χαρακτήρων στα αφηγήματα της συλλογής *Καϋμοί στο Γριπονήσι* (1930) είχε κινηθεί στο πλαίσιο της κυρίαρχης ηθογραφίας,<sup>51</sup> προσπερνώντας προσωπεία που προοιωνίζονταν την έκκεντρη διαδρομή του συγγραφέα.<sup>52</sup>

Ασφαλώς, η πρόσληψη του παλίμψηστου σκαριμπικού ήρωα είναι ένα από τα πολλά ζητούμενα της νεοελληνικής φιλολογίας. Η επανεξέτασή του μπορεί να μας οδηγήσει να συμφωνήσουμε, ίσως, με παλαιότερες ιμπρεσιονιστικές εκτιμή-

46. Άγρας, 1933, σ. 94.

47. Σπανδωνίδης, 1935, σ. 9.

48. Σπανδωνίδης, 1939, σ. 63-64.

49. Πρβλ. την εκτίμηση του Philéas Lebesgue (1936, σ. 14): «Πολλοί παρέβαλαν κάπως τον Μαριάμπα με τον Nagel του Knut Hamsun. Εμάς ο Μαριάμπας μας φαίνεται πολύ διαφορετικός, κατά το ότι απωθεί κάθε σαφές όριο της καθαρής πραγματικότητας, και ότι είναι απείρως πιο συνθετικός. Όπως και νάναι αυτό το βιβλίο θα σημειώσει χωρίς αμφιβολία σταθμό στην εξέλιξη της νεοελληνικής πεζογραφίας».

50. Τις σχετικές με τη νουβέλα *Το θείο τραγί* κριτικές αποτιμήσεις συνοψίζει ο Συμεών Σταμπουλού (2006, σ. 209-210). Για το μυθιστόρημα *Μαριάμπας* βλ. Ολύμπιος, 1937, σ. 411-413· Ρεγκούτας, 1938, σ. 40-42· Γρυπάρης, 1938, σ. 2-7.

51. Βλ. π.χ. την παρατήρηση του Φώτου Πολίτη (1930): «Ο συγγραφέας μας θέλει τον χωριάτη έτσι που τον βλέπει με τα μάτια του, έτσι που τον ακούει με τ' αυτιά του». Βλ. ακόμη την παρατήρηση του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου (1933, σ. 129): «Πρόσωπα δεν υπάρχουν μέσα στα διηγήματα του κ. Σκαρίμπα· ένα είναι το πρόσωπο, ο συγγραφέας».

52. Τα δύο αυτά προσωπεία (ο βοϊδάγγελος και ο κωφάλαλος) εξετάζονται στην πρώτη (I) εργασία αυτού του τόμου.



σεις της κριτικής, όπως π.χ. ότι «ο Μαριάμπας πολιτογραφήθηκε στη χώρα των απέθαντων λογοτεχνικών τύπων»<sup>53</sup> ασφαλώς, όμως, ύστερα από την εμπειρία του μοντερνισμού, του μεταμοντερνισμού, και την πλούσια θεωρητική συγχομιδή του 20ού και του 21ου αιώνα, οφείλουμε να επανεκτιμήσουμε με ακρίβεια την πολύτιμη κατάθεση του Σκαρίμπα στην πινακοθήκη χαρακτήρων της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Διότι η ταυτότητα του μοντέρνου «νεο-ηρωικού»<sup>54</sup> χαρακτήρα που πλάθει ο Σκαρίμπας είναι καινοφανής και δίχως προηγούμενο στη νεοελληνική λογοτεχνία, τουλάχιστον στην πληθθυντικότητα των εκφάνσεών της. Ο σκαριμπικός μυθοπλαστικός χαρακτήρας, διασπασμένος σε ποικίλα έκκεντρα προσωπεία, άσχημος, άνανδρος, ποιητικός και υφιπετής, έκπτωτος άγγελος, προκλητικός και ανήθικος για την κυρίαρχη νόρμα, υπερβαίνει την ταυτότητα του αντήρωα, και, ακόμη και νεκρός, διεκδικεί τον θαυμασμό του αφηγητή (και του αναγνώστη) με την αποκλίνουσα οπτική του.<sup>55</sup> Πρόκειται για προσωπεία, δηλαδή για χαρακτήρες που δεν ολοκληρώνονται, όπως στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, αλλά ενσαρκώνουν μια λογοτεχνική ή ιδεολογική σύμβαση.<sup>56</sup> Οι πρωταγωνιστές του Σκαρίμπα, με εξαίρεση ελάχιστες προσχηματικές αποτυπώσεις τους στα πρώτα του διηγήματα, συντάσσονται με την άρνηση του συγγραφέα να υποταχθεί στην κυριολεξία του πραγματικού. Η συμπεριφορά τους και ο λόγος τους υπερβαίνουν την αιτιοκρατική λογική του παραδοσιακού μυθιστορήματος, αφού «είναι ελεύθεροι να αντιφάσκουν με τον εαυτό τους δίχως να διορθώνονται από τον συγγραφέα, είναι ελεύθεροι να κάνουν λάθη δίχως να φοβούνται τη συγγραφική κρίση».<sup>57</sup> Η ταυτότητά τους, συνάρτηση του πολύσημου ειρωνικού λόγου τους και της άλογης δράσης τους, συμπεριλαμβανομένου και του θανάτου τους, υπακούει στη μοντέρνα συνθήκη της κρίσης ταυτότητας του υποκειμένου, που εισηγήθηκε ο μοντερνισμός για να εκφράσει τον κατακερματισμό, την αποξένωση και τη διάλυση του σύγχρονου ανθρώπου. Στο έργο του Σκαρίμπα, ήδη από την πρώτη συλλογή διηγημάτων, όπου πρωταγωνιστεί ένας κωφάλαλος ο οποίος αντιστρέφει τη συμβατική πρόσληψη του κόσμου, ή ένας «βοϊδάγγελος» που ανατρέπει την ηθική

53. Παππάς, 1935.

54. Ο όρος είναι του Stephen Kern (2011, σ. 34): «Στη μοντέρνα λογοτεχνία οι πρωταγωνιστές δεν είναι ποτέ μόνο αντι-. Οι πρωταγωνιστές του μοντερνισμού είναι μάλλον νεο-ηρωικοί, που σημαίνει αξιοθαύμαστοι με νέους τρόπους, ακόμη και όταν είναι άσχημοι στην όψη, αντισυμβατικοί όσον αφορά τον ερωτισμό τους, αδύναμοι, άνανδροι, ανήθικοι ή ακόμη και νεκροί».

55. Σκαρίμπας, 1992, σ. 13, 161.

56. Για την έννοια του προσωπείου βλ. Ehrenpreis, 1975, σ. 309. Για τα ποικίλα ερωτήματα που θέτει η ταυτότητα των χαρακτήρων στο πεζογραφικό έργο του Σκαρίμπα βλ. Κόλλια, 2011.

57. Wood, 2005, σ. 15.

νόρμα της κοινωνίας, ως τους «αυτοματικούς κινήσανθρώπους», τα ρομπότ που παρελαύνουν από το πεζογραφικό και το ποιητικό του έργο για να υπογραμμίσουν τον εσωτερικό διαμελισμό του ανθρώπου και τη μηχανοποίησή του, ουσιαστικά αναδιατυπώνεται το ίδιο ερώτημα, το ερώτημα της σύνθετης και αντιφατικής σύστασης της ανθρώπινης φύσης· ερώτημα κρίσιμο ιδιαίτερα την εποχή του μοντερνισμού, αφού «η λογοτεχνία από την εποχή του ρομαντισμού νοιάζεται για τη διάσωση της ανθρωπινότητάς μας απέναντι στις μοντέρνες συνθήκες που τείνουν να μας μετατρέψουν σε μηχανές».<sup>58</sup>

Στις μελέτες που στεγάζονται σ' αυτόν τον τόμο, το ζήτημα του χαρακτήρα προσεγγίζεται με διαφορετικά μεθοδολογικά εργαλεία, τα οποία υπαγορεύονται από την πολύτροπη λειτουργία του στο ειρωνικό σύμπαν του Σκαρίμπα, παρά το γεγονός ότι όλοι οι χαρακτήρες συνιστούν «αντηχεία» ενός παλίμψηστου βασικού ήρωα, του αφηγητή.<sup>59</sup> Η πρώτη εργασία εστιάζει σε δύο πρωτοποριακά προσωπεία που πλάθει ο συγγραφέας στη δεκαετία του 1920 και στεγάζει στα διηγήματα «Βοϊδάγγελος» και «Ούλοι μαζί κι ο έρωτας» της πρώτης του συλλογής (*Καϊμούι στο Γριπονήσι*, 1930). Το πρώτο προσωπείο εξετάζεται σε σχέση με τα βασικά στοιχεία της ταυτότητάς του, τη ρητορική και τις τεχνικές της αφήγησης στο συγκεκριμένο κείμενο. Το δεύτερο προσωπείο, μοναδικό στη νεοελληνική και ενδεχομένως και στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, μελετάται στο πλαίσιο της διαπολιτισμικής κριτικής και του τρόπου αναπαράστασης της αναπηρίας στη λογοτεχνία. Το προσωπείο του ανώνυμου κωφάλαλου πρωταγωνιστή θέτει όχι μόνο ζητήματα πολιτικής της ηγεμονικής «αρτιμελούς» νόρμας, αλλά και ερωτήματα που σχετίζονται με την ίδια τη λογοτεχνική γραφή. Ο τρόπος συγκρότησής του από τον Σκαρίμπα, αντιστροφή της «αποικιοκρατικής» αναπαράστασης άλλων κωφάλαλων προσωπειών στη νεοελληνική λογοτεχνία, αποβαίνει μέτρο της συγγραφικής του νεωτερικότητας και της ιδεολογίας του.

Η δεύτερη εργασία εξετάζει συγκριτικά τον τρόπο συγκρότησης δύο ομήλικων λογοτεχνικών προσωπειών, του Ιωάννη Μαριάμπα και του Αντρέα Δημακούδη, και επεκτείνει το ερευνητικό της πεδίο στις προϋποθέσεις της γραφής των δύο ρηξικέλευθων πεζογράφων της εποχής, του Σκαρίμπα και του Πεντζίκη. Το πρώτο πεδίο συνάντησής τους βρίσκεται στο από πολλές απόψεις σημαντικό για τη νεοελληνική λογοτεχνία έτος 1935, όταν εκδίδονται τα πρώτα τους μυθιστορήματα, ο ώριμος και πρωτοποριακός *Μαριάμπας* και ο νεαρός και άτολμος *Αντρέας Δημακούδης, ένας νέος μονάχος*. Η ανίχνευση της ταυτότητας των δύο προσωπειών γίνεται μέσω της διερεύνησης του τρόπου με τον οποίο συγκροτείται η «αφηγηματική ταυτότητα», όπως την ορίζει ο Paul Ricoeur, ο οποίος θεωρεί ότι η ταυτότη-

58. Langbaum, 1982, σ. 15.

59. Σταμπουλού, 2006, σ. 475.

τα της φιγούρας γίνεται και ταυτότητα της ιστορίας που αποτελεί αντικείμενο της αφήγησης.<sup>60</sup> Η απόκλιση των δύο συγγραφέων, όπως ορίζεται από την ετερότητα της πνευματικής ιδιοσυστασίας τους, αντανακλάται στα στοιχεία ταυτότητας των προσωπείων, ιδίως στα πεδία σύγκλισής τους. Η ετερότητά τους εκβάλλει σε διαφορετικές αφηγηματικές επιλογές, όσον αφορά τη διαχείριση παρόμοιων θεμάτων, δίνοντας και το μέτρο της αφηγηματικής τους δεινότητας.

Η τρίτη μελέτη αφορά ένα εκ πρώτης όψεως «ηθογραφικό» αφήγημα, «Τυφλοβδομάδα στη Χαλκίδα» (1973), το οποίο έχει θεωρηθεί καρπός της επανάκαμψης του Σκαρίμπα σε μια «εθνοτικά προσδιορισμένη εντοπιότητα».<sup>61</sup> Όμως πίσω από το ηθογραφικό ντύμα των προσωπείων και διαβάζοντας το αφήγημα μέσα από την ταυτότητα όχι μόνο του πρωταγωνιστικού προσώπου, αλλά και των επίπεδων και ελασσόνων χαρακτήρων που το περιβάλλουν,<sup>62</sup> και κυρίως μέσα από το κυριότερο χαρακτηριστικό της ταυτότητάς τους, το ιδιόλεκτό τους, αποκαλύπτεται ένα πολύ πιο σύνθετο εγχείρημα: μια πολιτική αφήγηση. Σε εποχή κρίσιμη πολιτικά για την Ελλάδα, και ιδίως για τις σχέσεις της με την Κύπρο, και ενώ έχει ολοκληρώσει το λογοτεχνικό του έργο και έχει στραφεί στην πολιτική αρθρογραφία και την Ιστορία, ο Σκαρίμπα εκφράζει τη θέση του υπέρ της διατήρησης της αυθεντικά ελληνικής κυπριακής ταυτότητας και, προτείνοντας «τον γάμο» της Ελλάδας με την Κύπρο, φέγει τη στάση της πρώτης απέναντι στη δεύτερη. Μέσα από αυτή την προοπτική υπερβαίνεται η αμύχχανα όψιμη ηθογραφική ταυτότητα του κειμένου, καθώς το δημοσιευμένο μέσα στο διάστημα της δικτατορίας έργο υποβάλλει την ερμηνεία του ως πολιτική αφήγηση, όπου η κατασκευασμένη από τον Σκαρίμπα κυπριακή διάλεκτος αναδεικνύεται σε ερμηνευτικό άξονα.

Στην τέταρτη μελέτη του βιβλίου επιχειρείται η αποτίμηση ενός πρωτεύοντος κριτικού τόπου: η σχέση του Σκαρίμπα με τον υπερρεαλισμό. Εκκινώντας από τα δεδομένα της κριτικής της εποχής του, αλλά και ακολουθώντας τα πορίσματα της μεταγενέστερης έρευνας για τη σχέση του πεζογράφου Σκαρίμπα με τον υπερρεαλισμό, εντοπίζονται σημεία σύγκλισης της ποιητικής του με τον υπερρεαλισμό. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η σύγχυση της μεσοπολεμικής κριτικής εξαιτίας της δύστροπης γραφής του Σκαρίμπα και της καινοφανούς ταυτότητας των χαρακτήρων του οδήγησε συχνά σε ακραίες εκτιμήσεις, όπως π.χ. η πρόσληψη του αυτοπαρωδιακού *Μαριάμπα* ως υπερρεαλιστικού έργου. Η υπερεκτίμηση της υπερρεαλιστικής διάστασης της γραφής του Σκαρίμπα, ξεκινώντας από την εύστοχη παρατήρηση του Δημ. Μεντζέλου για την υπερρεαλιστική εικονοποιία

60. Ricoeur, 2008, σ. 198.

61. Σταμπουλού, ό.π., σ. 397.

62. Galef, 1993, σ. 16-23.

των πρώτων διηγημάτων του,<sup>63</sup> «επιβεβαιώθηκε» από την αυτοπαρωδιακή πρόθεση των μυθιστορημάτων *Μαριάμπας* (1935) και, ιδίως, *Το Σόλο του Φίγκκρω* (1939), όπου παρωδείται, ανάμεσα σε άλλα, και ο υπερρεαλισμός.<sup>64</sup> Η συνέργεια της μεσοπολεμικής κριτικής, για την οποία η σημασία του όρου «υπερρεαλισμός» δεν ήταν ξεκάθαρη, με ορισμένα χαρακτηριστικά της σκαριμπικής γραφής και ιδεολογίας, όπως η προκλητική παραβίαση της γλώσσας, η κατάλυση της κυρίαρχης λογικής ή η εμπρόθετη ώσμωση πραγματικού και φανταστικού, που διαπερνά όλο το έργο του, επέθεσε στον Σκαρίμπα το πρόσημο του υπερρεαλιστή, αφού συναρτήθηκε με την απραγματοποίητη δήλωση του ίδιου ότι θα γράφει υπερρεαλιστική ποίηση. Παρά το γεγονός ότι ο χαρακτηρισμός του Σκαρίμπα ως υπερρεαλιστή έχει δώσει τη θέση του στη βεβαιότητα ότι ο προσωπικός ριζοσπαστισμός του είναι αταξινόμητος και ανένταχτος, η πλάνη της κριτικής τροφοδοτήθηκε και από εγγενή χαρακτηριστικά της γραφής του. Αυτά τα χαρακτηριστικά επιχειρώ να ανιχνεύσω στη μελέτη μου.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η ποίηση του Σκαρίμπα περιμένει τον συστηματικό μελετητή της, καθώς έχει γίνει πια συνείδηση ότι πολλές ιδιότητες της ποιητικής του γλώσσας δημιουργούν ένα «αδέσποτο»<sup>65</sup> ποιητικό σύμπαν που υπερβαίνει τη μεσοπολεμική μυθολογία και ποιητική. Ανάμεσα στους ποιητές της γενιάς του Καρυωτάκη, που αιωρούνται μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας και παλινδρομούν ανάμεσα στην ανάγνωση του εξωτερικού κόσμου και την ενδοσκοπήση, ο Σκαρίμπας προτείνει με την ποιητική του μια άλλη θέαση της ίδιας πραγματικότητας. Η αιώρηση και η ταλάντευση μεταξύ γήινου και υπερβατικού, το ανικανοποίητο και η οδύνη που απορρέουν από την επαφή με το πραγματικό σε όλους τους ποιητές αυτής της γενιάς, στον Σκαρίμπα διυλίζονται μέσα από το πρίσμα μιας έως αυτοσαρκασμού πολύτροπης ειρωνείας, διαφορετικής τόσο από τον καρυωτακικό κλαυσίγελω όσο και από την ηπιότερη, μελαγχολική οπτική των συγχαιρινών του. Στην πέμπτη μελέτη επιχειρώ να δείξω την παραπάνω συνθήκη συγκρίνοντας τον τρόπο με τον οποίο μεταμορφώνεται το μοτίβο του κλόουν, ως μετωνυμία του κλαυσίγελω, σε τρία παραδείγματα: τον Καρυωτάκη, τον Φιλύρα και τον Σκαρίμπα.

Η έκτη εργασία αφορά τη σχέση του Σκαρίμπα με μια εμβληματική πνευματική προσωπικότητα της γενιάς του, τον Γιώργο Θεοτοκά. Πεδίο μελέτης αυτήν τη φορά δεν συνιστά το λογοτεχνικό έργο τους, όπως στην περίπτωση της σχέσης

63. Μεντζέλος, 1976, σ. 96.

64. Σκαρίμπας, 1992, σ. 42-44.

65. «Αδέσποτους» και «νομάδες» χαρακτηρίζει η Λίζυ Τσιριμώκου (2000, σ. 374) τον Σκαρίμπα και τον Nietzsche, ανιχνεύοντας «ευτυχείς συμπτώσεις των έκκεντρων διαδρομών τους».

του Σκαρίμπα με τον Πεντζίκη, αλλά ποικίλα κείμενα που απέδωσε η έρευνα στον Τύπο της εποχής και στα αρχεία των δύο πνευματικών ανθρώπων. Η συνανάγνωση της αλληλογραφίας τους και της αρθρογραφίας τους γύρω από μείζονα θέματα της εποχής, όπως η εννοιολόγηση της εθνικής λογοτεχνίας και του μοντερνισμού, η ιδεολογία της Αριστεράς και ο προσδιορισμός της δέουσας στάσης απέναντι στις λογής ηγεσίες φανερώουν ότι οι αντιθέσεις τους εκβάλλουν στην πολιτική συγκρότηση των δύο συνοδοιπόρων, αντίθετα από προγενέστερη εκτίμηση της κριτικής, σύμφωνα με την οποία οι δύο συγγραφείς ακολουθούν την ίδια πολιτική γραμμή.<sup>66</sup> Ο Θεοδοκάς υπήρξε ο πιο «πολιτικοποιημένος» συγγραφέας της γενιάς του '30, εφόσον, πέρα από τη συμμετοχή του στα κοινά, ανέπτυξε με τρόπο συστηματικό, μέσα από τη δοκιμιογραφία και την αρθρογραφία του, μια πολιτική θέση. Η αναζήτηση του νοήματος της ελληνικότητας από τον Θεοδοκά συνιστά ένα «όριο του φιλελευθερισμού του», όπως και για τους περισσότερους συγγραφείς του κανόνα αυτής της γενιάς, οι οποίοι πρόσκεινται στον φιλελευθερισμό.<sup>67</sup> Ο Σκαρίμπα, αντίθετως, δεν ανέπτυξε συστηματική πολιτική σκέψη. Το ιστορικό του έργο συνιστά μια επαναστατημένη πρόσληψη και ατεκμηρίωτη αναδίγηση της ιστορίας, ενώ η αρθρογραφία του ακολουθεί την άναρχη και εκρηκτική ιδιοσυγκρασία του. Η αντίφασή του βρίσκεται κυρίως στο γεγονός ότι ενώ στην αρθρογραφία του και στην όψιμη ιδεολογική εμπλοκή του με την ηθογραφία υπερασπίζεται μια λαϊκή εκδοχή ελληνικότητας, την οποία συνειδητά αντιπαράθετει στον λογιωτατισμό των συνοδοιπόρων του της γενιάς του '30, η απαιτητική και πρωτοποριακή γραφή του συνιστά μια ελιτίστικη συγγραφική χειρονομία στην οποία εγγράφεται ένας μνημένος στη νεοτερικότητα έμμεσος αναγνώστης. Παράλληλα, με το έργο του και τη συγγραφική του συμπεριφορά επιστρέφει στις πρώτες πηγές της ατομικότητας και της ελευθερίας και επιδεικνύει την αποστροφή του προς κάθε εκδοχή συστηματοποίησης. Η πορεία της πολιτικής σκέψης του

66. Ο Δημήτρης Γρ. Τσάκωνας (1989, σ. 358-427), ταξινομώντας με πολιτικά κριτήρια τους εκπροσώπους της γενιάς του '30, κατατάσσει τον Σκαρίμπα στους προοδευτικούς κεντροδεξιούς, μαζί με τον Λουκή Ακρίτα, τον Γιώργο Θεοδοκά, τον Θράσο Καστανάκη, τον Νίκο Κατηφόρη, τη Λιλίκα Νάκου, την Ιουλία Περασάκη και τον Κοσμά Πολίτη.

67. Η επισήμανση της αντίνομης αυτής συνθήκης έγινε από τον Πασχάλη Κιτρομηλίδη (1986, σ. 40), ο οποίος υποστήριξε πριν από σχεδόν τριάντα χρόνια πως «ούτε ο Σεφέρης, ούτε ο Θεοδοκάς ούτε άλλοι ήσσονες στοχαστές φαίνεται να συνειδητοποίησαν την θεμελιώδη αντινομία μεταξύ της αξίας της “ελληνικότητας” και των αξιών του φιλελευθερισμού. Ο τελευταίος προσβέυει την καθολικότητα της ανθρώπινης εμπειρίας στην οποία εδράζεται και η θεωρία της ισότητας των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Αντίθετα, η “φιλοσοφία” της ελληνικότητας αναζητά και εξυμνεί την ιδιαιτερότητα, τη μοναδικότητα και την αυθεντικότητα μιας συγκεκριμένης συμβολικής εμπειρίας, την οποία είναι έτοιμη να αναγάγει υπεράνω άλλων αξιών και αντίστοιχων εμπειριών άλλων κοινωνιών».

Θεοτοκά έχει ερευνηθεί, ενώ η αντίστοιχη εξέλιξη των θέσεων του Σκαρίμπα παραμένει στο σκοτάδι.

Οι δύο τελευταίες εργασίες δεν είναι μελέτες, αλλά αναστοχαστικά κείμενα, με αφορμή τρεις πρόσφατες παραστάσεις: τη διπλή δραματοποίηση της πρώτης εκτενούς μοντέρνας λογοτεχνικής κατάθεσης του Σκαρίμπα, της νουβέλας *Το θείο τραγί*, και της θεατρικής διασκευής δύο διηγημάτων του, *Ο κομμωτής κυριών και οι τρεις άδειες καρέκλες*. Τα κείμενα αυτά κρίθηκε σκόπιμο να συμπεριληφθούν εδώ, διότι, εκτός του ότι συνδέονται με άλλες μελέτες αυτού του βιβλίου, επιπλέον, αφορούν την πρόσληψη του έργου του και εντάσσονται σε ένα ευρύτερο ζήτημα που επισημάνθηκε παραπάνω: τη σχέση των θεατρικών με τα πεζογραφικά έργα του και τις δυνατότητες δραματοποίησής τους. Όσον αφορά τη δραματοποίηση της νουβέλας *Το θείο τραγί*, όπως στην περίπτωση του προγενέστερου διηγήματος «Ούλοι μαζί κι ο έρωτας» και του μεταγενέστερου μυθιστορήματος *Μαριάμπας*, που εξετάζονται στις δύο πρώτες εργασίες, ο συγγραφέας δημιουργεί ένα εκκεντρικό προσωπείο. Η ταυτότητά του, πρωτεύει και πολυπρόσωπη, συμβάλλει στη δημιουργία ενός μοντέρνου αφηγήματος, που υπονομεύει την ερμηνευτική ετοιμότητα του αναγνώστη. Στην πολυσημία του έργου οφείλονται οι δύο διαφορετικές ερμηνείες που υπόκεινται στις δύο δραματοποιήσεις του, εκ των οποίων η μία το προσλαμβάνει ως πολιτικό κείμενο που εκβάλλει στα σύγχρονα προβλήματα (ευγονική, ολοκληρωτισμός, βιοπολιτική κτλ.), απόρροια ενός επαναστατημένου πρωταγωνιστή, ενώ η άλλη δίνει έμφαση στη χιουμοριστική διάσταση του κειμένου, μετατρέποντας κάποτε τα προσώπια σε καρικατούρες. Όσον αφορά την τρίτη παράσταση, ό,τι ενδιαφέρει περισσότερο είναι οι δυνατότητες συνδυαστικής δραματοποίησης και θεατρικής διασκευής των πεζών έργων του Σκαρίμπα και της ποίησής του, καθώς και η πρόσληψή τους από τον σύγχρονο αναγνώστη/θεατή.<sup>68</sup>

Υπαγορευμένες από την πολυπλοκότητα του πρωτεύεικου σκαριμπικού έργου και τελευταίος, μέχρι στιγμής, σταθμός μιας ερευνητικής διαδρομής που ξεκίνησε περίπου πριν από είκοσι πέντε χρόνια, οι μελέτες αυτές έχουν επιλεγεί ως προτάσεις εργασίας ενός πεδίου ανοιχτού και δυνάμει καρποφόρου. Απόληξη συστηματικής ενασχόλησης με το έργο του Σκαρίμπα, οι παραπάνω προτάσεις στοχεύουν στο να γονιμοποιήσουν την κριτική ευρηματικότητα νεότερων μελετητών, αναδεικνύοντας

---

68. Ενδεικτικές των ακραίων τρόπων πρόσληψης του έργου του ακόμα και σήμερα είναι οι παρακάτω εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις: συζητώντας για τη γενιά του '30 ο συγγραφέας Πέτρος Αμπατζόγλου (2001, σ. 80) παρατηρεί ότι «ο Σκαρίμπα διαβάζεται ως μία σπάνια περίπτωση, από αναγνώστες φιλοπερίεργους», ενώ ο Τάσος Γουδέλης (2001, σ. 66) τον χαρακτηρίζει «εκπληκτικό μοντερνιστή», και ο Μιχαήλ Μήτρας (2001, σ. 80) τον θεωρεί και για την εποχή μας «πολύ δραστικό».

τη δυναμική της σκαριμπτικής γλώσσας, που καθορίστηκε όχι από τον περικλειστο επαρχιακό χώρο της παραγωγής της, αλλά από την αδιαμεσολάβητη και ιδιοπαθή εκκεντρικότητα του δημιουργού της.

Αθήνα, Φεβρουάριος 2015

## ΤΟ ΠΛΕΟΝΑΣΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΕΙΜΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ

*If form leads to content or “embodies” meaning, then disability’s  
disruption of acculturated bodily norms also suggests  
a corresponding misalignment of subjectivity itself.*

David Mitchell and Sharon Snyder

Αν η γενιά του '30 ανέπτυξε μια διπλή, αντιφατική σχέση με την πραγματικότητα, όπως επισημαίνει ο Π. Μουλλάς,<sup>1</sup> και οι συγγραφείς της, με κριτήριο αυτήν τη σχέση, μπορούν να ταξινομηθούν στην παράδοση ή στην πρωτοπορία, τότε ο Σκαρίμπας πρέπει να τοποθετηθεί στην εμπροσθοφυλακή της πρωτοπορίας. Βασικό όπλο για την κατάκτηση αυτής της θέσης είναι η μοντέρνα ειρωνεία του, η οποία υπονομεύει ή και ανατρέπει κάθε καθεστηκυία τάξη πραγμάτων τόσο σε επίπεδο νοηματικό όσο και σε επίπεδο γλωσσικής κατασκευής.

Ένας τρόπος για να μελετήσει κανείς αυτήν του την κατάκτηση είναι η προσέγγιση της ειρωνείας του έργου του στο επίπεδο της γλωσσικής ύλης και των εργαλείων που ως συγγραφέας χρησιμοποιεί για την πραγμάτωση του στόχου του. Το σημαντικότερο, ίσως, εργαλείο του είναι οι χαρακτήρες. Η μελέτη της ταυτότητας των ιδιότυπων χαρακτήρων του Σκαρίμπα συνιστά μια υπόθεση εργασίας ιδιαίτερας ενδιαφέρουσας, εφόσον φωτίζει τη λογοτεχνική του ενδοχώρα και βοηθά στη μελέτη της προσωπικής του μυθολογίας.

Ήδη από τη δεκαετία του 1920 ο Σκαρίμπας επινοεί δύο αποκλίνοντα πρόσωπα: τον Βοϊδάγγελο, στο ομώνυμο διήγημα που περιλαμβάνεται στην πρώτη του συλλογή διηγημάτων με τίτλο *Καΰμοί στο Γριπονήσι* (1930), και τον ανώνυμο κωφάλαλο, που πρωταγωνιστεί στο διήγημα «Ούλοι μαζί κι ο έρωτας» της ίδιας συλλογής.<sup>2</sup> Κοινό στοιχείο και των δύο είναι ότι βρίσκονται στους αντίποδες της νόρμας, αφού ο πρώτος περιγράφεται σαν «τέρατο», ένα είδος «τρελού του χωριού», και ο δεύτερος είναι κωφάλαλος. Ακόμη πιο σημαντική ομοιότητα είναι το γεγονός ότι και τα δύο πρόσωπα είναι βουβά, ο κωφάλαλος λόγω της αναπηρίας του και ο Βοϊδάγγελος επειδή ο λόγος του δεν «ακούγεται», ούτε καν ως

---

1. Μουλλάς, 1993, σ. 130.

2. Σκαρίμπας, 1994α, σ. 99-104 και 82-89, αντιστοίχως.



σκέψη μέσα στο αφήγημα. Αλλά πριν προσεγγίσουμε τη λειτουργία των παραπάνω προσωπειών, ας εξετάσουμε τις παραμέτρους αναπαράστασης της αναπηρίας στη λογοτεχνία έως την εποχή που εμφανίζονται τα διηγήματα του Σκαρίμπα. Στόχος μας είναι να ανιχνεύσουμε τον βαθμό ηγεμονίας της «αρτιμελούς» κανονικότητας, σύμφωνα με την οποία οι ανάπηροι, άρα και οι κωφάλαλοι, συνδέονται με μια σειρά από αρνητικά στερεότυπα, τα οποία συνιστούν έκδοχα ενός «πολιτισμικού ιμπεριαλισμού», έκτυπου στα λογοτεχνικά κείμενα.<sup>3</sup> Όπως έχει δείξει ο Douglas Baynton, «η έννοια της κωφαλαλίας, όπως και οι έννοιες φύλο, έθνος, ηλικία και άλλες όπου ενέχεται η έννοια της φυσικής διαφοράς, δεν έχουν σταθερό περιεχόμενο· είναι μέρος ενός πολιτισμικά διαμορφωμένου σημασιακού δικτύου και πρέπει κάθε φορά να ερμηνεύονται. Η πρόσληψη της έννοιας “κωφάλαλος” αλλάζει ανάλογα με την εποχή και έχει την ιστορία της».<sup>4</sup>

Στο πλαίσιο της διαπολιτισμικής κριτικής, τα τελευταία χρόνια, η αναπηρία έχει συνδεθεί με την μετα-αποικιοκρατική ιδεολογία στη βάση του εξής παραλληλισμού: οι θεωρούμενοι φυσιολογικοί άνθρωποι συμπεριφέρονται απέναντι στους ανάπηρους σαν αποικιοκράτες, δηλαδή οι πράξεις τους καθορίζονται από πατερναλισμό, εθνικεντρισμό, αρνητικά στερεότυπα και η στόχευσή τους είναι η οικονομική εκμετάλλευση και η δημιουργία τεχνητών εξαρτήσεων. Συχνά οι εμπειρίες της αναπηρίας και της αποικιοκρατίας έχουν συνδεθεί με τέτοιο τρόπο ώστε έχει δημιουργηθεί κοινή ρητορική και κυρίως ένας μεγάλος αριθμός κοινών μεταφορών: η αποικιοκρατία είναι δυνατόν να προσληφθεί μέσα από τη μεταφορά της αναπηρίας και της αρρώστιας του εθνικού σώματος, ενώ συχνά χρησιμοποιείται ως σύμβολο των κακών της αποικιοκρατίας· αντιστρόφως, η ρητορική που σημαίνει την κοινωνική εκβολή του προβλήματος της αναπηρίας παραπέμπει σε θέματα και δηλώνεται με όρους που σχετίζονται άμεσα με την αποικιοκρατία (εξορία, σύνορα, εγκλεισμός, κτλ.).<sup>5</sup>

Ασφαλώς, η αναπαράσταση των κωφάλαλων και γενικότερα των ανάπηρων χαρακτήρων στη λογοτεχνία, είναι, όπως έχει δείξει ο Martin F. Norden για τον κινηματογράφο, μια πολιτική πράξη και συνδέεται άμεσα με την τάση της εξουσίας να αντιμετωπίζει τις μειονότητες διαιρώντας και απομονώνοντας. Η εξεικόνιση των ανάπηρων χαρακτήρων είναι πρωτίστως μια πολιτισμική κατασκευή, η οποία συνήθως ορίζεται από την κυρίαρχη ιδεολογία. Η τάση των κινηματογραφιστών να απομονώνουν στα έργα τους τους ανάπηρους χαρακτήρες είναι συμβατή με τον τρόπο με τον οποίο η συμβατική κοινωνία αντιμετώπιζε τους ανάπηρους επί αιώνες: έκανε ό,τι είναι δυνατόν για να διατηρήσει την εξουσία της κρατώντας τις μειονότητες, στις οποίες ανήκουν οι ανάπηροι, άρα και οι κωφάλαλοι, «στη θέση

3. Για την ιστορία της αναπηρίας βλ. Barnes – Mercer, 2003.

4. Baynton, 2010, σ. 33.

5. Για το θέμα βλ. Sherry, 2010, σ. 94-106, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

τους», δηλαδή εκτός κοινωνίας. Στην περίπτωση των αναπήρων, η βιομηχανία του κινηματογράφου δημιούργησε με τα χρόνια μια σειρά στερεότυπα, τόσο σταθερά και διαβρωτικά, ώστε να γίνουν βασικό όχημα πρόσληψης των αναπήρων από την κοινωνία και να συσκοτίσουν την πρόσληψη της αναπηρίας από τους ίδιους τους ανάπηρους, οι οποίοι δεν ένιωθαν αναγκαστικά απομονωμένοι και περιθωριακοί.<sup>6</sup> Επιπλέον, όπως έδειξε ο μελετητής, η απεικόνιση των αναπήρων στα κινηματογραφικά έργα είναι αναξιόπιστη, αφού δεν αναπαριστά τις εμπειρίες και τον τρόπο ζωής των αναπήρων στην πραγματικότητα.<sup>7</sup>

Παρόμοια στερεότυπα αναδύονται και από τα λογοτεχνικά έργα, ενώ και εδώ υπάρχει χάσμα ανάμεσα στην πραγματικότητα και στους πλασματικούς χαρακτήρες ή τα προσωπεία που την ενσαρκώνουν στη λογοτεχνία. Ιδίως το παραδοσιακό μυθιστόρημα συνιστά καθρέφτη της οπτικής της κανονικότητας, ενώ οι ανάπηροι χαρακτήρες συνήθως αποτυπώνονται με τέτοιο τρόπο ώστε να απωθούνται στο περιθώριο όχι μόνο της πλασματικής κοινωνίας, αλλά και της αφήγησης.<sup>8</sup> Μια αναδρομή στη νεοελληνική πεζογραφία έχει να επιδείξει αρκετούς κωφάλαλους, οι οποίοι σπανίως ως πρωταγωνιστές και συνήθως ως δευτεραγωνιστές εμφανίζονται σε αρκετά έργα του 19ου και του 20ού αιώνα (του Τίμου Μωραϊτίνη, του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη, του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, του Γεωργίου Δροσίνη, του Γιάννη Ψυχάρη, του Αργύρη Εφταλιώτη, του Ζαχ. Παπαντωνίου, του Δημόσθεν Βουτυρά, του Νίκου Καζαντζάκη, του Στράτη Μυριβήλη, του Παντελή Πρεβελάκη, του Νίκου Αθανασιάδη, του Τάσου Αθανασιάδη, του Ηλία Βενέζη, για να μείνω στις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις, έως την εμφάνιση των ανάπηρων χαρακτήρων του Σκαρίμπα). Αλλά και η ξένη λογοτεχνία αγχάλιασε με παρόμοιο τρόπο τους κωφάλαλους, οι οποίοι εμφανίζονται σε πολλά έργα, από τον Shakespeare και τον Cervantes ως τον Ivo Andrić και τον Ion Luca Caragiale.<sup>9</sup>

6. Παρόμοια αντίληψη εκφράζει και ο Baynton (2010, σ. 46), ο οποίος υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι που διαθέτουν ακοή χρησιμοποιούν μεταφορές με σημαντικές συνέπειες στη ζωή των κωφάλαλων: «Οι πιο επίμονες εικόνες της κωφαλαλίας ανάμεσα στους ανθρώπους με ακοή είναι εικόνες που σχετίζονται με απομόνωση και εξαίρεση και είναι εικόνες που οι κωφάλαλοι απορρίπτουν εφόσον βλέπουν τους εαυτούς τους ως μέρος μιας κοινότητας και ενός πολιτισμού κωφάλαλων. [...] Οι μεταφορές της κωφαλαλίας –που εκφράζουν απομόνωση και ξενότητα, τη ζωική φύση, σκοτάδι και σιωπή– είναι προβολές που αντανακλούν τις ανάγκες και τις σταθερές του κυρίαρχου πολιτισμού, όχι τις εμπειρίες των περισσότερων κωφάλαλων». Συναφή άποψη εκφράζει και ο Lane (2010, σ. 83), όταν υποστηρίζει ότι οι κωφάλαλοι δεν θεωρούν τους εαυτούς τους ανάπηρους.

7. Norden, 1994, σ. 2-3.

8. Για την ευρωπαϊκή λογοτεχνία βλ. το άρθρο του Davis, 2010, σ. 3-19· ιδίως για την αναπαράσταση της αναπηρίας στο ευρωπαϊκό μυθιστόρημα βλ. σ. 13-14.

9. Σε μια πρώτη, ενδεικτική, καταγραφή των λογοτεχνικών έργων όπου εμφανίζο-

Αρκεί μια ανάγνωση των έργων των παραπάνω λογοτεχνών για να διακρίνει κανείς τον τρόπο με τον οποίο δομούνται και λειτουργούν οι ανάπηροι χαρακτήρες, αφού ορισμένα χαρακτηριστικά επανέρχονται συστηματικά:

α) Η μοίρα των κωφάλαλων είναι κατά κανόνα συνδεδεμένη με την πικρία, τη θλίψη, την απογοήτευση, την απομόνωση. Σε κάποιες περιπτώσεις, οι χαρακτήρες αυτοί παρουσιάζονται ως πνευματικά ελλειμματικοί ή εχθρικοί. Σπανίως κατέχουν ένα ιδιαίτερο χάρισμα ή δεξιότητα στη χρήση της μιμικής γλώσσας. Κάποτε γίνονται ενεργούμενα κακόβουλων ανθρώπων. Πολύ συχνά αυτοκτονούν ή έχουν κακό τέλος.

β) Το περιβάλλον τούς αντιμετωπίζει άλλοτε με εχθρότητα και άλλοτε με συμπόνια. Σε κάθε περίπτωση ο χαρακτήρας αυτός περιθωριοποιείται, ενώ συχνά μετατρέπεται σε περίγελο και αποδιοπομπαίο τράγο.

γ) Σε πολλά έργα επανέρχεται σταθερά το ερώτημα της προέλευσης της διπλής αυτής αναπηρίας, η οποία θεωρείται βάρος και κατάρρα. Η ασθένεια αποδίδεται συνήθως σε μεταφυσικά αίτια (συνάντηση με τις νεράιδες που αφαιρούν τη φωνή, μητρική κατάρρα ή δαιμονικό), σπανίως σε οργανική βλάβη (έλλειψη ακουστικών παραστάσεων). Τα ίδια στερεότυπα ισχύουν και για την ξένη λογοτεχνία.

Η μόνη περίπτωση λογοτεχνικού έργου όπου ο κωφάλαλος επιβάλλει τη δική του πρόσληψη όχι μόνο της αναπηρίας του, αλλά και της πραγματικότητας και, ακόμη περισσότερο, της κυρίαρχης κανονικότητας, διαφοροποιώντας, παράλληλα, και τη δυναμική της γραφής, είναι η περίπτωση του αφηγήματος «Ούλοι μαζί κι ο έρωτας» του Σκαρίμπα, το οποίο θα προσεγγίσουμε παρακάτω. Πριν από αυτό, όμως, αξίζει να σταθούμε σε ένα άλλο προσωπείο του Σκαρίμπα με δραστήρια σταδιοδρομία στο λογοτεχνικό του σύμπαν, τον Βοϊδάγγελο.

Γεννημένος στο ομώνυμο αφήγημα του Σκαρίμπα, με απώτερη καταγωγή από τον Καραγκιόζη, ο Βοϊδάγγελος θα δώσει το όνομά του, σε πληθυντικό αριθμό, σε πλασματική συλλογή στίχων ενός δευτεραγωνιστή στο μυθιστόρημα *Το Βατερλώ δυο γελοίων* (1959), στην ποιητική συλλογή του ίδιου του Σκαρίμπα (*Βοϊ-*

---

νται κωφάλαλοι, ο Β. Λαζανάς (1992), εξετάζοντας τα κείμενα μέσα από την οπτική της ιατρικής, εντοπίζει διάφορες εκδοχές κωφαλαλίας στο έργο των William Shakespeare, Miguel de Cervantes, Charles Dickens, John Milton, Émile Zola, Hector Malot, Alfred de Musset, Heinrich Heine, John Banville, Leo Tolstoy, Ivan Turgenev, Fyodor Dostoyevsky, Boris Pasternak, Edmondo De Amicis, Gabriele D'Annunzio, Juan Ramón Jiménez, Rabindranath Tagore, Ivo Andrić, Ion Luca Caragiale κ.ά. Η αναπαράσταση της κωφαλαλίας στην αμερικανική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία έχει μελετηθεί ποικιλοτρόπως, ενώ έχουν καταγραφεί εκατοντάδες έργα με κωφάλαλους χαρακτήρες. Βλ. ενδεικτικά John V. Van Cleve, 1987. Όσον αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, το θέμα περιμένει τον μελετητή του.

δάγγελοι, 1968) και σε δύο ποιήματα της συλλογής αυτής<sup>10</sup> θα γίνει εξώφυλλο της ομώνυμης συλλογής με σκίτσο του ίδιου του συγγραφέα,<sup>11</sup> θα περάσει από το ποίημα «Comedie dell' arte» [sic], από το θεατρικό του έργου *Αντικαραγκιόζης ο μέγας* (1977), το μυθιστόρημα *Φυγή προς τα εμπρός* (1975), το διήγημα «Ζόμιο το παιδί του τσίρκου» (*Τρεις άδειες καρτέλες*, 1975) και το άρθρο του «Η ανισότητα των φύλων», στο βιβλίο του *Τα πουλιά με το λάστιχο* (1985).<sup>12</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η λειτουργία αυτού του προσωπείου στο ομώνυμο αφήγημα του Σκαρίμπας, το οποίο αφορά ένα ερωτικό τρίγωνο, αγαπημένο θέμα του συγγραφέα σε όλη του τη λογοτεχνική παραγωγή. Η ιστορία είναι κατ' αρχάς μια τυπική ιστορία μοιχείας και φόνου. Η ιδιαιτερότητα του αφηγήματος έγκειται στην ταυτότητα του πρωταγωνιστή και την αφηγηματική τεχνική του ελεύθερου πλάγιου λόγου μέσα από την οποία αντιπαρατίθενται η αθωότητα και η αυθεντικότητα του «ένοχου» Βοϊδάγγελου στην υποκρισία και την ψευτιά της «αθώας» ηρωίδας. Καταλυτικό ρόλο στην ερμηνεία του αφηγήματος παίζουν η σιωπή και το γέλιο, βασικά στοιχεία της ταυτότητας του πρωταγωνιστή.

Φορέας της γνώσης μας για το προσωπείο, εκτός από τη δράση του, είναι ο αφηγητής και η ηρωίδα. Στην αρχή του αφηγήματος ο Βοϊδάγγελος περιγράφεται εξωτερικά ως κοινωνικά περιθωριοποιημένος λόγω της ασχήμιας του:

Αυτός που τον σιχαίνονταν ο κόσμος και κοίμιζαν οι μάνες τα παιδιά με τη φοβέρα του, αυτός ο ασκημάνθρωπος, πούχε σαν του βοδιού μια φάτσα, αυτός ο στραβοκάνης, ο αλλοίθωρος που όταν σε θύραε κοίταες πλάι σου να δεις ποιον κοιτάζει, αυτός που φαίνονταν πάντα σαν να γέλαε – κι ας έκλαιε μέσα του η ψυχή του.<sup>13</sup>

Το μόνο σχόλιο που αφορά τον εσωτερικό κόσμο του Βοϊδάγγελου, στην τελευταία πρόταση, ενδεχομένως υπαινίσσεται τον αντίκτυπο του τρόπου με τον οποίο τον αντιμετωπίζει η κοινωνία, την οποία εκπροσωπεί ο αφηγητής. Βασικό χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου προσωπείου είναι «ένα γέλιο ηλίθιο και αδιάντροπο», το οποίο αναδεικνύεται σε κομβικό στοιχείο της αφήγησης, καθώς η πρόσληψή του διαφοροποιείται στην πορεία: αρχικά γέλιο που κρύβει το κλάμα, δηλαδή κλαυσίγελως, το γέλιο του Βοϊδάγγελου περιγράφεται, όπως ήδη αναφέρθηκε, αρνητικά, για να μεταβληθεί σε μάσκα που κρύβει το αίνιγμα της δυσπόστατης φύσης

10. Σκαρίμπας, 2010, σ. 83-85.

11. Ό.π., σ. 80.

12. Κοκόλης 2001, σ. 60-62. Για την ταυτότητα του Βοϊδάγγελου και την προέλευσή του από τον κόσμο του Καραγκιόζη βλ. σ. 55-64.

13. Σκαρίμπας, 1994α, σ. 99.

του, αφού, «ως φαίνεσται δεν αιστάνονταν μήτε τη χαρά, μήτε τη λύπη»,<sup>14</sup> και να μετατραπεί, στο τέλος, σε σημάδι της αλήθειας και, επομένως, σε χλευαστικό σχόλιο εναντίον της κοινωνικής υποκρισίας. Η ετερογένεια της φύσης του αποτυπώνεται και στην περιγραφή του πρωταγωνιστή από τον αφηγητή, ο οποίος προχωρά στην αποτύπωση όλο και πιο ουσιαστικών χαρακτηριστικών του Βοϊδάγγελου: «Το βλέμμα του είχε κάτι από τις θάλασσες από τη βλακεία του ζώου και από του τράγου την ηδυπάθεια».<sup>15</sup>

«Τέρατο» ηδονικό και μυστηριώδες, με το σημαδιακό όνομα Θύμιος (Ευθύμιος), ο εύρωστος ερωτικά Βοϊδάγγελος προφανώς ξυπνάει τον ερωτισμό της άτεκνης Γαρώφως, αφού από την πρώτη πρόταση του αφηγήματος είναι σαφές ότι εκείνη έχει προ πολλού ενδώσει στην ερωτική επιθυμία του: («Όσα αστεριάκια έχ' ο ουρανός τόσες φορές την είχε φιλημένη· και μια φορά την έκαμε δικιά του, καταδικιά του»)<sup>16</sup> Η λέξη «καταδικιά του» ενδεχομένως υπονοεί τον μεγάλο βαθμό ερωτικής ανταπόκρισης της ηρωίδας, ο οποίος είναι προφανής στην περιγραφή της ερωτικής συνεύρεσης που ακολουθεί. Η έντονη ερωτική έλξη που ασκεί ο ηδυπαθής Βοϊδάγγελος στην ηρώίδα αποτυπώνεται στις παρακάτω φράσεις: «ω κείνα τα μάτια του – είχαν την έλξη του γκρεμνού που φέρνει ζάλη. Το μαγνήτη του ρούφουλα είχαν που σε τράβαγαν στη δίνη τους...»· «λυθήκαν τα γόνατά της και τα χέρια της»· «θέλησε να φύγει, μα μια καταχνιά από πόθους ανάκατους και τρόμους, θόλωσε την ψυχή της, της ξέντωσε ηδονικά τα νεύρα, αγάλι...»· «Έναν ηδονικό σπασμό στη σάρκα ένιωσε, να της παραλεί τη θέληση – έσωθέ της...»· «Και καθώς αυτός πισωπάταε προς τις αρμυρήθρες που στρώμα θα τους γίνονταν, αυτή ξαναμμένη, μαγεμένη, πήγε το κατόπι του»· «βούλιαξαν μες τους πόθους τους, απάτωτα, περιπλεχτήκαν τα κορμιά τους».<sup>17</sup>

Την περιγραφή του ερωτικού πόθου ακολουθεί, δίχως άλλη ενδιάμεση πληροφορία, η είδηση για το τίμημα το οποίο πληρώνει ο Βοϊδάγγελος: «Αυτόν, τον σκότωσαν». Ο άντρας της ηρωίδας «τούχισε το αίμα», «σαν ήρτε απ' τα ξένα και του τάπε ούλα η γυναίκα του, όχι κατά πώς έγιναν τα πράματα αλλά κατά πώς την σύφεραν να είχαν γίνει».<sup>18</sup> Η περιγραφή της ερωτικής συνεύρεσης γίνεται αυτήν τη φορά από τη Γαρώφω, ενσωματωμένη στον λόγο του αφηγητή, με ελεύθερο πλάγιο λόγο. Η ίδια σκηνή περιγράφεται συμμετρικά, αλλά αυτήν τη φορά με όρους βιασμού της ηρωίδας από το «τέρας της φύσης και στοιχειό», το οποίο «με το καμάκι την φοβέριξε. Την άρπαξε από τα μαλλιά, την κύλησε στα φύκια»

14. Ό.π., σ. 100.

15. Ό.π.

16. Ό.π., σ. 99.

17. Ό.π., σ. 101.

18. Ό.π.

και τώρα αυτή «αισθάνονταν να φλετουράει μέσα στα σπλάχνα της το ακάθαρτο σπάρμα αυτού του δράκου!...».<sup>19</sup>

Αντίθετα προς την αφήγηση που εξελίσσεται από την αλήθεια προς το ψέμα για να βυθιστεί στην ένοχη σιωπή, το γέλιο του Βοϊδάγγελου ξεκινάει ως μυστηριώδης άρνηση και φαινομενική απάθεια, όταν προσλαμβάνεται από την κοινωνία, για να μετατραπεί σε κατάφαση ζωής (μεταφορικά και κυριολεκτικά) στη σκηνή της ερωτικής πράξης, σε γονιμοποιό αλήθεια μετά την αναγκαστική λόγω της σύλληψης αποκάλυψη και την τιμωρία του και, στην τελευταία σκηνή του έργου, σε «αποκαλυπτικό γέλιο», όπως χαρακτηρίζει η Kristeva το γέλιο όπου συναιρούνται ο τρόμος με τη γοητεία.<sup>20</sup> Η φίμωση της αλήθειας θα αποκαταστήσει την κοινωνική ισορροπία βυθίζοντας την αφήγηση στη σιωπή. Ωστόσο, το τέλος του διηγήματος σφραγίζεται από την προοπτική μιας αναγέννησης που διανοίγεται από την ύπαρξη του δήθεν «ακάθαρτου σπάρματος» του Βοϊδάγγελου και το εύγλωττο γέλιο του. Η σημειολογία αυτού του γέλιου, που συνιστά τον φέροντα άξονα του αφηγήματος, προβάλλει έκτυπα σε τρεις κρίσιμες φάσεις της αφήγησης:

α) Στην αρχική περιγραφή ο Βοϊδάγγελος «φαίνονταν σαν να γέλαε»,

‘Οχι γιατί στ’ αληθινά αυτός γέλαε, παρά γιατί έτσι ήταν  
το μούτρο του χυμένο –σχεδόν σταματημένο– πάνω σ’ αυτό το σχέδιο.  
Λες κι είχε ξεραθεί πάνω στο γέλιο του!  
Λες και τον γέννησ’ έτσι –κατά πώς ήταν τώρα– η μάνα του!  
Αφού φαίνονταν τα κοφτερά τόξα των δοντιών του και τα χείλια του  
ήταν σκισμένα ως τ’ αφτιά... μπα που κακοχρονάχε τέτοιο τέρατο!  
Αφού τα μάτια του έλαμπαν – σαν πώς όταν γελάμε μ’ ούλη την  
καρδιά μας. Μπα που να μην έσωνε ο χαλές!  
Λοιπόν δεν γέλαε;  
‘Οχι! Μήτ’ έκλαιγε. Ήταν ένας άνθρωπος που δεν ήξευρε καλά-καλά  
μήτε πώς γελάνε, μήτε πώς κλαίνε.<sup>21</sup>

β) Στη σκηνή της ερωτικής πράξης η Γαρώφω, ναρκωμένη από την ηδυπάθεια του Βοϊδάγγελου, «Είδε κατ’ επάνω της το γέλιο του, κειες τις αλλοίθωρες χάρτες των ματιών του τώρα μεγαλωμένες, απ’ τον πόθο του...».<sup>22</sup>

γ) Η περιγραφή του γέλιου επανέρχεται στο τέλος του αφηγήματος, όταν θλιμμένη η Γαρώφω περιγράφει τον σκοτωμένο Βοϊδάγγελο να κείτεται μπρος στο

19. Ό.π., σ. 102.

20. Kristeva, 1982, σ. 204.

21. Σκαρίμπας, ό.π., σ. 100.

22. Ό.π., σ. 101.