

ΜΑΡΙΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΚΟΥΠΙΑ ΚΑΙ ΦΤΕΡΑ

Ο μύθος της Οδύσσειας στη λογοτεχνία
και στον κινηματογράφο του μοντερνισμού

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

ΑΘΗΝΑ 2016

ΝΕΦΕΛΗ / ΘΕΩΡΙΑ - ΚΡΙΤΙΚΗ

Μαρία Οικονόμου, *Κουπιά και Φτερά. Ο μύθος της Οδύσσειας στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο του μοντερνισμού*

Το βιβλίο αυτό γράφηκε σε διάφορους σταθμούς του ακαδημαϊκού μου νομαδισμού: στη Θεσσαλονίκη, στο Μόναχο, στη Λειψία, στη Βιέννη, στο Πρίνστον. Στέλνω ξανά, και απ' αυτό το σημείο, ενισχυμένες τις ευχαριστίες μου σε συναδέλφους, οικείους και φίλους – όπου κι αν βρίσκεται στο μεταξύ ο καθένας.

Τα κολάζ είναι του Ulrich Meurer.

Η έκδοση επιδοτήθηκε από το KUP-Vienna (Künstlerische Unabhängige Plattform) & τον Ulrich Meurer.

Σχεδιασμός, σελιδοποίηση: τυ[π]ο – Π. Δουβίτσας (fairead.net/typo)
Τυπογραφική διόρθωση: Ηρακλής Καρελίδης

ISBN: 978-960-504-156-4

© 2016 Μαρία Οικονόμου και Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ

Ασκληπιού 6, Αθήνα 106 80
τηλ.: 210 3639962 – fax: 210 3623093
e-mail: info@nnet.gr

www.nnet.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Κουπιά και Φτερά	11
Επιστρέφοντας ξανά στην ίδια απορία: «Τι είναι μύθος;»	21
Ο μύθος - το μαύρο	
Ο μύθος, η λογοτεχνία και η «έξοδος από τον Παράδεισο»	
Η επανάληψη και η διαφορά του μύθου	
Μύθος = «ιστορία θέματος +»	
Το «μυθικό πεδίο» και η διακειμενικότητά του	
Το «οδυσσειακό μυθικό πεδίο»	57
Εικόνα πρώτη: ανθομηρική και αντι-οδυσσειακή	
Εικόνα δεύτερη: Ο αλληγορικός θεσμός ανάγνωσης	
Εικόνα τρίτη: Η αναμυθοποίηση (φυγόκεντρη)	
Εικόνα τέταρτη: Ο διαφυγών μύθος ή γιατί ορισμένες εποχές είναι λιγότερο μυθόφιλες	
Εικόνα πέμπτη: Ο μύθος της αγωγής	
Εικόνα έκτη: Οι «ωραίες άπιστες» διασκευές	
Εικόνα έβδομη: Ο μύθος των συζύγων και των παρασυζυγικών εκτροπών	
Εικόνα όγδοη: Η σχολή του Δάντη (και η αγωνία της επίδρασης)	
Ρήξεις και Ανατροπές	95
Η «Μηχανή Οδυσσέας» [James Joyce]	101
«Joyce software, Joyceware»	
Εξακτινώσεις	
[Η «Νέκυια» και το γραμμόφωνο]	
Η τεχνική της παράλλαξης (χωρίς να ξεχνάμε την ανατροπή)	
[Η τελεία του νόστου και η σχετικότητα της παράλλαξης]	
Ο μύθος ως εφαρμοσμένη μορφή	
Η παραλία και η αντιμεταφυσική σημειωτική (παράδειγμα 1ο)	
Ο ασκός και το κενό (παράδειγμα 2ο)	
Διαβάζοντας τις «Συμπληγάδες» με τον Bergson (παράδειγμα 3ο)	
Ο δόλος των Σειρήνων και οι ποιητές (παράδειγμα 4ο)	
Πηνελόπη (η οποία συνενώνει την «εξακτινώση», την τεχνική της παράλλαξης και υποδέχεται τον μύθο στη μορφή)	
Coda (μισοϋφασμένη)	

Ο μύθος και το ξήλωμα [Jean-Luc Godard]	155
Οι ραφές και ο μύθος	
'Όμορφο κίτρινο χρώμα, schöne gelbe Farbe	
Η Πηνελόπη ξηλώνει	
Ο Πολύφημος και άλλες περιπέτειες	
Ο Οδυσσέας αστροναύτης [Stanley Kubrick]	183
«Per aspera ad astra»	
Ποια «Οδύσσεια του Διαστήματος»;	
Ηράκλειες στήλες και αστρικές πύλες	
Ο Μύθος του Λόγου, ο Λόγος του Μύθου	
Η σιωπή των Σειρήνων	213
[G. Pascoli R. M. Rilke F. Kafka B. Brecht]	
Ελπήνορας – ή το φάσμα της μετριότητας	245
Η «Νέκυια» και ο μοντερνισμός	
«Το φάντασμα θα έλθει. Δεν μπορεί να αργήσει.» [E. Pound]	
Ο «Charlie Chaplin του μύθου» [J. Giraudoux]	
Ο διακλαδισμένος Ελπήνορας (και ο εκπεσμένος Οδυσσέας) [Γ. Σεφέρης]	
Φαντασμολογία (es spukt) [Τ. Σινόπουλος]	
Το σύνδρομο του Ελπήνορα	
Replay: Κουπιά και Φτερά	307
Βιβλιογραφία	311
Ευρετήριο	344



Κουπιά και Φτερά

Οι γεωγράφοι λένε ότι υπάρχουν δύο είδη νησιών. Αυτά που χωρίστηκαν τυχαία από μια ήπειρο κάποτε, αναπόσπαστο μέρος της οποίας υπήρξαν – εξαιτίας ενός ρήγματος, μιας διάβρωσης, ή επειδή η γη βρέθηκε κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας· και απομονώθηκαν έτσι από το χερσαίο τμήμα και έγιναν τα ίδια μάζες ξηράς που περιβάλλονται από νερό. Τα νησιά αυτά αποκαλούνται «ηπειρωτικά νησιά». Και υπάρχουν και τα άλλα νησιά, τα «ωκεάνια». Αυτά που αναδύθηκαν –και αναδύονται συνεχώς– από τον πυθμένα του ωκεανού ύστερα από τεκτονικές συγκρούσεις και ολισθήσεις: εξέρχονται, συνήθως, μέσα από ηφαιστειακούς κρατήρες που βρίσκονται κάτω από τον βυθό· αρχίζουν σιγά σιγά το ταξίδι προς την επιφάνεια· στερεοποιούνται με βραδύ ρυθμό και παίρνουν προσωρινά σχήμα (και να! «ένα αυγό» στη μέση της θάλασσας)· αργότερα, μπορεί να βυθιστούν ξανά και να εμφανιστούν πάλι –όπως μια ατόλη– αναλόγως με τις ανατάσεις και τις καθιζήσεις του φλοιού της Γης. Θεωρούνται νησιά πρωταρχικά, νησιά μιας απευθείας γέννησης (η οποία, όμως, δεν είναι ποτέ μια πρώτη γέννηση).

Μπορεί οι δύο τύποι νησιών να έχουν διαφορετική προέλευση, αλλά και οι δύο φαίνεται να αποκαλύπτουν τη βαθιά αντίθεση ανάμεσα στη γη και στον ωκεανό, μας λέει ο Gilles Deleuze, προεκτείνοντας με φιλοσοφικό (και, άρα, επιθυμητό) τρόπο τα συμπεράσματα της γεωγραφίας. Γιατί τα μεν «ηπειρωτικά νησιά» θυμίζουν ότι ο ωκεανός περιβάλλει τη γη και, κινούμενος ορμητικά, φάχνει να της επιβληθεί με κάθε ευκαιρία· ενώ, αντιθέτως, τα «ωκεάνια» ότι η γη είναι ακόμη εκεί, κάτω από τη θάλασσα, και συγκεντρώνει τις δυνάμεις της για να χιμήξει. Κάθε νησί είναι η πάλη αυτών των στοιχείων και, από μια άποψη, η κατάργηση της ανθρώπινης ηρεμίας. Δεν είναι φτιαγμένο για τους ανθρώπους ένα νησί, θα υπέθετε κάποιος ευλόγως. Γι' αυτό ανήκει, ή μάλλον φανταζόμαστε ότι ανήκει, σε αγρίους ή σε θεούς. Εκεί κατοικεί παραδοσιακά η «ιδέα της ανθρωπότητας»: «ένας άντρας που είναι θεός, μια γυναίκα που είναι θεά, [...] ένας αμιγής καλλιτέχνης, η συνείδηση της Γης και του Ωκεανού, μια σφοδρή θύελλα, μια όμορφη Νύμφη, ένα άγαλμα από τη Νήσο του Πάσχα».¹ Ή, αν κατοικούν άνθρωποι εκεί, δεν μπορεί παρά να είναι «ασυνήθιστοι άνθρωποι, απολύτως απομονωμένοι, απολύτως δημιουργοί».² Κατά μια έννοια, τα νησιά υπάρχουν «είτε για πριν είτε για μετά την ανθρωπότητα»,³ αλλά όχι για τους ανθρώπους.

Και, πάντως, όσοι τα προσεγγίζουν, μοιάζουν να επαναλαμβάνουν τις κινήσεις που δίνουν ζωή στα ίδια τα νησιά, «ηπειρωτικά» και «ωκεάνια», και δεν είναι άλλες από την απόσχιση και την (επανα)δημιουργία. Διότι, φτάνοντας κάποιος σε ένα νησί, αποσχίζεται από ένα σύνολο ή μια ήπειρο και, συχνά, απομονώνεται, είναι μόνος – ή ξεκινά εκεί από την αρχή και δημιουργεί εκ νέου (χωρίς το πρώτο, εννοείται, να αποκλείει το δεύτερο και αντιστρόφως). Υπάρχει, εν ολίγοις, μια αναλογία στον τρόπο με τον οποίο τα νησιά δημιουργούνται και στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι πηγαίνουν προς αυτά ή υπάρχουν πάνω σε αυτά. Επιπλέον, όμως, τα νησιά διδάσκουν κάτι ακόμη. Ειδικότερα, μας κάνουν να κατανοήσουμε το ζήτημα της «δεύτερης αρχής», της «δεύτερης γέννησης», «πιο ουσιαστικής ακόμη και από την πρώτη, εφόσον αυτή είναι που μας δίνει τον νόμο της επανάληψης, τον νόμο των σειρών, ενώ η πρώτη αρχή μας δίνει μόνο στιγμές».⁴ Δεν πρόκειται, με άλλα λόγια, για το ότι κάτι ξεκινά, αλλά για το ότι κάτι ξεκινά ξανά – κι αυτός είναι ο νόμος των νησιών αλλά και του σχηματισμού κάθε κόσμου. Η γέννηση έχει φτιαχτεί μόνο για τη δεύτερη γέννηση· η κίνηση για την επανεκκίνηση· και ένα νησί είναι «το απαραίτητο ελάχιστο για μια νέα αρχή, το υλικό που επιβιώνει μιας πρώτης αρχής, η εξαπλούμενη ρίζα ή το αυγό, το οποίο αρκεί, για να αναπαραγάγει τα πάντα».⁵

Από πολλές απόψεις, η Οδύσσεια θυμίζει –και είναι– τα νησιά. Καταρχήν, εξαιτίας της γεωγραφίας της, η οποία διαδραματίζεται στον «χώρο της Με-

σογείου» (μυθοπλαστικό, εξυπακούεται, και όχι φυσικό χώρο), όπου στεριά και πέλαγος εναλλάσσονται. Αυτόν τον τόπο αταξίας, γεμάτο ανοίγματα και βάραθρα (έτσι τον είδε ο Michel Serres), διασχίζει ο Οδυσσεάς, αναζητώντας την Ιθάκη, από τη σκοπιά του, το μέλλον της καταγωγής του. Εγκαταλείπει γι' αυτό ηπειρωτικές χώρες· προσεγγίζει άφταστες για τους πολλούς νήσους· πλέει, σπανίως, με ούριο άνεμο· θαλασσοδέρνεται· ή ναυαγεί θεαματικά (για παράδειγμα, όταν η σχεδία του συντρίβεται, κι εκείνος, αφού κολυμπήσει επί δύο μερόνυχτα, μόλις και μετά βίας, με «σώμα πρησμένο, στόμα και ρουθούνια να ξερνούν τη θάλασσα»,⁶ θα καταφέρει να προσεγγίσει την εκβολή ενός ποταμού και θα γλιστρήσει, αναζητώντας καταφύγιο, σε ένα από τα δάση της Σχερσίας). Η γεωγραφία είναι, λοιπόν, θαλασσινή και νησιωτική.

Έπειτα, πέραν της γεωγραφίας της, η ίδια η *Οδύσεια* φαίνεται να περιλαμβάνει τα γενετικά γνωρίσματα των νησιών, στον βαθμό που ακολουθεί τις κινήσεις που τα παράγουν: απόσχιση (από το παλαιό) και επαναδημιουργία. Και δεν χρειάζεται να αναφέρω εδώ διεξοδικά πώς το κείμενο του Ομήρου αποστάζει ένα προγενέστερο υλικό και το μετασχηματίζει⁷ ούτε να απαριθμήσω επακριβώς τις αλλαγές που επέφερε στην επική προϊστορία, δρώντας ως μία από τις πρώτες λογοτεχνικές *avantgardes* – που πάει να πει: με τις αναγκαίες αποσχίσεις και υπερβάσεις. Δεν χρειάζεται να τονιστεί ιδιαιτέρως, δηλαδή, ότι η ίδια η *Οδύσεια* είναι ένα «νησί» – ή «έναρξη» (που έχει προ πολλού ξεκινήσει). Και ως τέτοια χαιρετίζεται συχνά. Ας πούμε, δεν μνημονεύεται μόνο η μορφή του Οδυσσέα –του κατεξοχήν μυθοπλάστη– ως η «παραδειγματική αρχή» της αφήγησης· στο έπος του, από πολύ νωρίς κιόλας, βλέπουν πολλοί να αποτυπώνεται η στιγμή εκείνη κατά την οποία συντελείται η μετάβαση από την απλή (προφορική) σε μια πιο έντεχνη (λογοτεχνική) μορφή· και, ουσιαστικά, ξεκινά η λογοτεχνία. Γι' αυτό, εξάλλου, αποδίδεται στο κείμενο εξέχουσα θέση, και χαρακτηρίζεται ως καταστατικό για τον δυτικό κανόνα αλλά και τον δυτικό πολιτισμό εν γένει.⁸ Με αποτέλεσμα να αναπτύσσονται γύρω του ρήξεις και ανασυνδέσεις και να προβάλλονται σε αυτό πραγματικές ή φανταστικές συνάψεις: από εδώ, λόγου χάρη, εκτιμάται ότι έλκει την καταγωγή του το ερωτικό μυθιστόρημα της ελληνιστικής περιόδου (ήδη, σύμφωνα με τη σύγχρονή του κριτική) ή και το «πικαρέσκο» επίσης⁹ ή από αυτήν την «αρχή», αιώνες αργότερα, ο Horkheimer και ο Adorno θα δουν τη δυτική υποκειμενικότητα να ξεπηδά – μαζί με τα μοντέρνα αδιέξοδά της.

Άραγε να είναι αυτός ο λόγος, δηλαδή η συσχέτιση της *Οδύσειας* με την «έναρξη», που κάνει τον μοντερνισμό να προσφεύγει στον οδυσσειακό μύθο και να ανακαλύπτει σε αυτόν την εικόνα της ίδιας του της διαδρομής; Να αναγνωρίζει, άραγε, στην *Οδύσεια* τις ίδιες του κινήσεις, την «απόσχιση» και την

«επαναδημιουργία»; Διότι μπορεί μεν να ειπώθηκε ότι ο 20ός αιώνας ανήκει στον Οιδίποδα (της Ψυχανάλυσης πρωτίστως αλλά και στο σύμβολο του «παράνομου» και «εξόριστου»)· ή, ακόμη, και στον Μινώταυρο, που είτε απειλεί ευθέως είτε «βοά υπόκωφα κάτω από την πίεση των ανελαστικών δομών του ορθολογισμού»,¹⁰ ιδιαίτερα την εποχή του μεσοπολέμου. Αλλά όμως, χωρίς την Οδύσεια, ένα μεγάλο μέρος του μοντερνισμού θα ήταν αδιανόητο, για να μην πούμε ότι αν υπάρχει ένας μύθος που είναι συνώνυμος με τον νεωτερικό λόγο, τότε αυτός είναι του Οδυσσέα. Σε αυτήν την «αρχή» (σε αυτό το «νησί») επιστρέφουν οι μοντέρνοι, με μια άκρως συμβολική κίνηση, προκειμένου να επινοήσουν τη δική τους «αρχή»· και, πέραν του σεβασμού που της αποδίδουν, την ίδια ακριβώς στιγμή την αντιστρατεύονται με πάθος ή, ακόμη, την επικαλούνται, για να την υπονομεύσουν τελικώς. (Χωρίς να λησμονούμε ασφαλώς, πλάι σε όλα αυτά, ότι η επιστροφή στις «απαρχές» αποτελεί γενικότερα εμμονή της νεωτερικότητας: αρκεί να αναλογιστούμε τη βιολογική θεωρία της καταγωγής των ειδών, η οποία χρειάστηκε τα νησιά Galápagos για να διατυπωθεί, αλλά και τον εξωτισμό, τον πριμιτιβισμό ως και τη «λευκή σελίδα», «la page blanche», δηλωτική ενός ξεκινήματος, αλλά, μπορεί, και του κενού ή της αποτυχίας.) Εκτός αυτού, όμως, οι περιπέτειες του Οδυσσέα φαίνεται ότι αποτελούν πρόσφορο όχημα, για να περιγράψουν οι μοντέρνοι τις δικές τους ποιητολογικές δοκιμασίες – ή ανακαλύψεις· για να απεικονίσουν τη δική τους «Οδύσεια», δηλαδή τον αγώνα και την αγωνία για μορφή, τον περιπετειώδη δρόμο της τέχνης, και, έτσι πειραματιζόμενοι, να φτάσουν –μέσα από κρίσεις και τραντάγματα– στο νέο.

Συχνά, μιλούν για τον μοντερνισμό ως μια περίοδο ή ως ένα σύνολο γνωρισμάτων μιας εποχής, το χρονικό περίγραμμα της οποίας παραμένει –όπως γίνεται συνήθως με τις «εποχές»– απροσδιόριστο. Γιατί μπορεί η Virginia Woolf στο διάσημο άρθρο της να τοποθετεί το σημείο εκκίνησης του μοντερνισμού με βεβαιότητα και, προπαντός, με ειρωνεία τον Δεκέμβριο του 1910.¹¹ μπορεί ο Matei Calinescu να εντοπίζει τη χρήση της λέξης (ενός νεολογισμού, παρεμπιπτόντως, τον οποίο ο Swift έφερε ως παράδειγμα κακής χρήσης της αγγλικής γλώσσας) κάπου εκεί στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα.¹² ή κάποιοι να ταυτίζουν την εμφάνισή του με την εμφάνιση της νεωτερικότητας, διερωτώμενοι, συν τοις άλλοις, αν πράγματι «ο μοντερνισμός συνιστά το αποτέλεσμα του Διαφωτισμού και της εξέλιξής του, ή κατά πόσο πρέπει να τον δούμε ως κάποια ρήξη ή απόκλιση, όσον αφορά τις βασικές αρχές του 18ου αιώνα»¹³ – όμως, παρ' όλα αυτά, τα όρια αυτού που αποκαλούμε «μοντερνισμός» κάθε

άλλο παρά σαφή είναι, όπως, εξάλλου, δεν είναι σαφές πότε ακριβώς συντελέστηκε το άλμα στο «μετά» (του μοντερνισμού). Γι' αυτό προτείνουν κάποιои, ως πούμε ο Foucault, εμπνευσμένος φανερά από τον Baudelaire, ότι θα ήταν προτιμότερο να αντιμετωπίσουμε τον μοντερνισμό ως «στάση» παρά ως «ιστορική περίοδο». Ως έναν τρόπο, ειδικότερα, του «σκέπτεσθαι» και του «συναισθάνεσθαι», του «πράττειν» και του «συμπεριφέρεσθαι» απέναντι στον χρόνο ή, μάλλον, στην παρερχόμενη στιγμή.¹⁴ Μοντέρνος, με άλλα λόγια, δεν είναι μόνο αυτός που έχει συνείδηση της ασυνέχειας του χρόνου ή έρχεται σε ρήξη με την παράδοση. Είναι ιδίως αυτός που υιοθετεί μια ορισμένη στάση απέναντι στο «εφήμερο», στο «φευγαλέο» και στο «τυχαίο», ικανή να «συλλάβει την “ηρωική” πλευρά της παρούσης στιγμής» – αν και ειρωνικά. Σε αυτήν την ειρωνική «ηρωοποίηση» του παρόντος επιδίδεται ο μοντερνισμός.¹⁵ Και ακόμη περισσότερο: είναι μια άσκηση ελευθερίας, η οποία σέβεται την πραγματικότητα και, συγχρόνως, τη «βιάζει», με άλλα λόγια, δεν φοβάται να τη φανταστεί μεταμορφωμένη. Κατά τον ίδιο τρόπο, απαιτεί από τον άνθρωπο να εργαστεί πάνω στα όρια του εαυτού – όχι για να ανακαλύψει τα δήθεν μυστικά και τις αλήθειες του, όσο, κυρίως, για να τον επινοήσει: «Μοντέρνος είναι ο άνθρωπος που προσπαθεί να επινοήσει τον εαυτό του»,¹⁶ δηλαδή να παραγάγει τον εαυτό του, ανταποκρινόμενος στην επικαιρότητα.

Μπορεί, λοιπόν, να μην υπάρχει συναίνεση ως προς τα όρια του μοντερνισμού – ή, ακόμη, ο «μοντερνισμός να σημαίνει διαφορετικά πράγματα για τον καθένα»–,¹⁷ αλλά πάντως παρατηρείται μια σχετική ομοφωνία ως προς το τι είναι λογοτεχνικός (ή αισθητικός) μοντερνισμός, πέραν των πολλαπλών εκφάνσεων που αυτός έλαβε ή της ετερογένειάς του. Μια σειρά γνωρισμάτων, δηλαδή, έχουν καταγραφεί και απαριθμούνται κάθε φορά που κάποιος καλείται να τον περιγράψει. Γίνεται, για παράδειγμα, λόγος για αίσθηση του εφήμερου και του αποσπασματικού· για ρήξη με τον ρεαλισμό· για κρίση των παραδοσιακών μορφών και ριζικές αναθεωρήσεις· ή, ακόμη, για αποδυνάμωση του εαυτού ως μονάδας-κέντρου και για την ανάδειξη του ρόλου της γλώσσας και του ασυνειδήτου στη συγκρότηση της υποκειμενικότητας... Όλα αυτά, και άλλα τόσα, ισχύουν και δεν μπορούμε παρά να τα επαναλάβουμε αναγκαστικά στην παρούσα μελέτη, ως έναν βαθμό τουλάχιστον. Αλλά θα εισαγάγουμε στην επανάληψη τη διαφορά, εστιάζοντας τώρα σε δύο μορφές του οδυσσειακού μύθου, οι οποίες εμφανίζονται αποκλειστικά τον 20ό αιώνα και μοιάζουν να αλληγορούν τη νέα ποιητική (της ανατροπής) που διακρίνει τον μοντερνισμό – στις Σειρήνες και στον Ελπήνορα:

Οι μορφές των Σειρήνων, από τη μια, είναι –ήταν πάντοτε– το αλληγορικό ισοδύναμο της ποιητικής πράξης, και η φωνή τους η φωνή του ποιητή. Όμως,

αν το άσμα τους ηχούσε μελωδικά κάποτε και παραπλανούσε επιτυχώς τους ναυτικούς που έπλεαν από το νησί τους, οι μοντέρνες Σειρήνες δεν είναι πια «λίγειες». Απεναντίας, καινοφανώς σιωπούν ή, μάλλον, τραγουδούν τη σιωπή τους, παραπέμποντας έτσι σε μια «κρίση των ονομάτων» και, γενικότερα, σε μια αισθητική κρίση. Διά της σιωπής τους, φαίνεται να θέτουν τώρα το ζήτημα της γλωσσικής επάρκειας, της «κατάλληλης» ή λιγότερο «εξαντλημένης» λέξης, αντιδρώντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, στις συμβάσεις της παλαιότερης ομιλίας. Μέσω μιας άλυτης απορίας –διότι: πώς τραγουδάς τη σιωπή; ή πώς παίρνεις τον λόγο, μόνο και μόνο για να διατυπώσεις την αδυναμία σου να μιλήσεις;–, θέλουν να φτάσουν σε μια νέα ποιητική και, πάντως, όσο προσεγγίζουν το μηδέν, άλλο τόσο, παραδόξως, διανοίγεται μπροστά τους ένα άπειρο πεδίο δυνατοτήτων. Θα μπορούσαμε λοιπόν να θεωρήσουμε ότι οι βουβές Σειρήνες αλληγορούν την ανατροπή της (γλωσσικής) μορφής και περαιτέρω τον πειραματισμό με τη φόρμα – και αν τους πήρα τα «φτερά» και τα έβαλα στον τίτλο, είναι για να αναφερθώ μετωνυμικά ακριβώς σε αυτό.

Και, από την άλλη, ο Ελπήνορας (ή, για να ακριβολογούμε, το φάντασμά του), ο κωπηλάτης και άσημος σύντροφος του Οδυσσέα, επιστρέφει με άλμα αιώνων και μιλά: διατυπώνει –συχνά– κοινοτοπίες· αλλά και καταγγέλλει και θέτει εκ νέου το ζήτημα της Ιστορίας και του Δικαίου. Από μια άποψη, η μορφή του έχει προαναγγεληθεί από τα μέσα του 19ου αιώνα και απηχεί το πνεύμα των καιρών: είναι αυτό που λέμε ο «μέσος όρος» ο Ελπήνορας. Αυτός που κινείται στη σφαίρα του μικρού, του ατομικού και καθημερινού της μοντέρνας πόλης – αλλά και ο στρατιώτης (χωρίς διακριτικά) και το «slapstick» (στις φαρσοκωμωδίες του κινηματογράφου) ή και το «υποβαθμισμένο υποκείμενο» ακόμη. Πρόκειται για ένα νέο πρόσωπο, το οποίο η μυθοποιία του μοντερνισμού αρπάζει και μεγεθύνει. Άλλωστε, «λίγη σημασία έχει», όπως παρατηρεί ο Deleuze, «αν τα πρόσωπα αυτά είναι ή όχι μετριότητες: γίνονται γίγαντες, όπως ο Μπουβάρ και ο Πεκυσέ, ο Μπλουμ και η Μόλλυ, ο Μερσιέ και ο Καμιέ, χωρίς να παύουν να είναι αυτό που είναι. Μάλιστα, δυνάμει της μετριότητας, ακόμη και της βλακειάς ή της αχρειότητας, τα πρόσωπα μπορούν να γίνουν όχι απλά (ποτέ δεν είναι απλά) αλλά γιγαντιαία».¹⁸ Ο Ελπήνορας, λοιπόν, γιγαντώνεται και καταλαμβάνει το κέντρο, εκτοπίζοντας τον Οδυσσέα και τις αξίες του. Όστε θα μπορούσαμε κάλλιστα να τον θεωρήσουμε αλληγορία της θεματικής και ιδεολογικής ανατροπής του μύθου, όψη μιας αλλαγής «παραδείγματος» και να θέσουμε ως εικόνα της εικόνας αυτής το κουπί του –έμβλημα και εργαλείο, ως γνωστόν, των ανώνυμων προλεταρίων αρχαιοθεν.

Κουπιά και φτερά: ο τίτλος της μελέτης ακολουθεί φανερά –και ίσως ελαφρά παιγνιωδώς– μια παράδοση συγκριτολογικών τίτλων, η οποία ξεκινά με

το δοκίμιο *Η πληγή και το τόξο* του Edmund Wilson (όπου ο συγγραφέας αφηγείται εκ νέου τον μύθο του Φιλοκτήτη και τον συνοφίζει σε δύο λέξεις) και φτάνει ως και τη μελέτη του M. H. Abrams *Ο καθρέφτης και το φως*. Κάπως έτσι τα «κουπιά» και τα «φτερά» επιλέχτηκαν για να περιγράψουν δύο δεσπόμενες του μοντερνισμού, χωρίς να αξιώνουν επ' ουδενί γενική ισχύ ή να φιλοδοξούν να ανασυνθέσουν τη σύνολη εικόνα του. Αντιστοιχούν (και πάλι ως ένα σημείο) στο «περιεχόμενο» και στη «μορφή». Και μολονότι βρίσκονται σε άμεση σχέση μεταξύ τους, τα δύο μέρη του ζεύγους δεν είναι απολύτως συμβατά και εξάλλου διαθέτουν τα ίδια κάτι αντιφατικό και άλυτο: Οι «άλαλες Σειρήνες» είναι –το είπαμε ήδη– μια *contradictio in adjecto* και παρομοίως ο Ελπήνορας δεν είναι λιγότερο προβληματικός: διότι αντικαθιστά μεν τον Οδυσσέα, αλλά, με το που το κάνει, είναι σαν να αντικαθιστά τον εαυτό του, εφόσον βέβαια δεχτούμε ότι ο Οδυσσέας, ως κάποιος που διαπιστωμένα περιπλανήθηκε μέσα από πρόσωπα και ψευδώνυμα, προσιδίαζε συχνά στον «μέσο όρο», αν δεν ταυτιζόταν κιόλας πάντοτε μαζί του, *always already*. Αλλά ακόμη και αν δεν είναι έτσι, χωρίς αμφιβολία ο Οδυσσέας του μοντερνισμού είναι ο μέσος όρος – ή είναι πλέον σχεδόν μόνο δυνατός ως «Ελπήνορας», ώστε οι δυο τους να μη διαχωρίζονται σαφώς, αλλά να κατανέμονται ως το ίδιο διπλό πρόσωπο εντέλει.

Αυτήν την «ποιητική της ανατροπής», λοιπόν, η οποία συγκεφαλαιώνεται ως «κουπιά και φτερά», παρακολουθεί η μελέτη, άλλοτε λιγότερο κι άλλοτε περισσότερο φανερά, σχετίζοντας λογοτεχνικές και κινηματογραφικές διασκευές του μύθου του ευρωπαϊκού μοντερνισμού. Από αυτήν την άποψη, κινείται σε εκείνον τον χώρο ο οποίος είθισται, στο μεταξύ, να αποκαλείται «Medienkomparatistik» ή «Comparative Media Studies» και εξετάζει αντικριστά τη λογοτεχνία με άλλα «μέσα» (τον κινηματογράφο, τη φωτογραφία ή τη ζωγραφική εν προκειμένω). Χωρίς να είναι «κατάλογος» τύπου Frenzel, με άλλα λόγια, χωρίς να συλλέγει εγκυκλοπαιδικά κάθε διασκευή του οδυσσειακού μύθου (ας πούμε, για διαφορετικούς και πάντως ευνόητους λόγους, παρακάμπτονται ο Ν. Καζαντζάκης, ο D. Walcott και άλλοι), η μελέτη επιλέγει να προβεί σε εκ του σύνεγγυς αναγνώσεις και να επανεστιάσει σε κανονικοποιημένα ή άγνωστα έργα του μοντερνισμού. Αναλύοντας, έτσι, για πρώτη φορά από κοινού οδυσσειακές διασκευές της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου του 20ού αιώνα –διασκευές του Joyce, του Pound, του Rilke, του Pascoli, του Σεφέρη, του Godard ή του Kubrick–, προσπαθεί να τις δει μέσα από ένα άλλο πρίσμα και, ίσως, να αναδείξει ομοιότητες και διαφορές στη διαχείριση του μύθου από ένα «μέσο» που αξιοποιεί τη λέξη και από ένα «μέσο» που αξιοποιεί την εικόνα. Και μολονότι το βιβλίο αυτό δεν

ολοκληρώνεται ποτέ ιδεωδώς (αν και γράφεται τόσα χρόνια, ώστε έχω πάψει πια να μετράω), προτείνει ένα μοντέλο ανάγνωσης, το οποίο θα θεωρούνταν επιτυχές, αν γονιμοποιούσε μελλοντικά κάτι που από την τωρινή μας σκοπιά δεν μπορούμε ακόμη να διανοηθούμε.

1. Βλ. Gilles Deleuze, «Desert Islands», στο: Gilles Deleuze, *Desert Islands and Other Texts, 1953-1974*, Semiotext(e), Νέα Υόρκη 2004, σ. 9-14, εδώ σ. 11 (η μετάφραση δική μου).
2. Βλ. *ό.π.*
3. Βλ. Deleuze, *ό.π.*, σ. 9.
4. Βλ. Deleuze, *ό.π.*, σ. 13.
5. Βλ. *ό.π.*
6. Βλ. *Ομήρου Οδύσσεια* (ραφωδίες α-μ), μτφρ. Δ. Μαρωνίτης, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, ε, 510.
7. Βλ. πρόχειρα Uno Hölscher, *Οδύσσεια. Ένα έπος ανάμεσα στο παραμύθι και το μυθιστόρημα*, μτφρ. Αγγελική Στασινοπούλου-Σκιαδά, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2007.
8. Για τους λόγους καθιέρωσης της *Οδύσσειας* ως «αρχής», βλ. Margalit Finkelberg, «Homer as a Foundation Text», στο: Margalit Finkelberg, Guy G. Stroumsa (επιμ.), *Homer, the Bible and Beyond: Literary and Religious Canons in the Ancient World*, Brill, Λέιντεν 2003, σ. 75-96.
9. Βλ. Hölscher, *ό.π.*, σ. 310 κ.ε.
10. Βλ. Michel Leiris, George Limbour, *André Masson et son Univers*, Éditions des Trois Collines, Γενεύη, Παρίσι 1947, σ. 128.
11. Βλ. Virginia Woolf, «Mr. Bennett and Mrs. Brown», στο: *Collected Essays*, φιλ. επιμ. Leonard Woolf, τ. 1, Hogarth, Λονδίνο 1966, σ. 319-337.
12. Βλ. Matei Calinescu, *Five faces of modernity*, Duke University Press, Ντάραμ 1987, σ. 69.
13. Βλ. Michel Foucault, *Τι είναι Διαφωτισμός;*, μτφρ. Στέφανος Ροζάνης, Έρασμος, Αθήνα 1988, σ. 26. Οπωσδήποτε το δοκίμιο του Foucault θα πρέπει να διαβαστεί αντικριστά με το -διαβόητο στο μεταξύ- δοκίμιο του Habermas, το οποίο τάσσεται με πάθος υπέρ «του ανολοκλήρωτου προγράμματος της νεωτερικότητας», όπως, τουλάχιστον, αυτός την όρισε. Βλ. σχετικά Jürgen Habermas, *Die Moderne, ein unvollendetes Projekt*, Reclam, Λειψία 1994.
14. Βλ. Foucault, *ό.π.*, σ. 26 κ.ε.
15. Βλ. Foucault, *ό.π.*, σ. 27.
16. Βλ. Foucault, *ό.π.*, σ. 30.
17. Βλ. Calinescu, *ό.π.*, σ. 73.
18. Βλ. Gilles Deleuzes, Félix Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία;*, μτφρ. Σταματίνα Μανδηλαρά, Καλέντης, Αθήνα 2004, σ. 201.



Επιστρέφοντας ξανά στην ίδια απορία:
«Τι είναι μύθος;»

Ο μύθος – το μαύρο

«Ο μύθος, πανταχού παρόν φάντασμα, πολύμορφο σαν τον Πρωτέα, παραμονεύει σε λημέρια ανθρωπολόγων, ψυχαναλυτών, δομιστών, λογοτεχνών, για να εξαφανιστεί αμέσως –σαν την Ευρυδίχη–, όταν οι ερευνητές θελήσουν να τον σύρουν στο φως», παρατηρούσε, το 1984, σε γλώσσα μεταφορική, ένα από τα πιο διαπρεπή μέλη της «Παρισινής Σχολής» μύθου, ο Jean-Pierre Vernant.¹ Δεν ήταν, εξυπακούεται, ο μόνος. Νωρίτερα, με ανάλογο λεξιλόγιο, είχε τοποθετήσει και ο φιλόσοφος Ernst Cassirer τον μύθο στο σκοτάδι: «[Ο μύθος] είναι πάντοτε εκεί, κρυμμένος στα σκοτάδια, περιμένοντας τη δική του ώρα, τη δική του ευκαιρία», σημείωνε, «για να αναδυθεί».² Και, ομοίως, ως τόπο σκοτεινό και αθέατο φανταζόταν ο Τάκης Σινόπουλος την κρυψώνα του μύθου, χρησιμοποιώντας (και θυμίζοντας γι' αυτό εξωφρενικά τον Freud) τη μεταφορά ενός σπιτιού: στο πάνω πάτωμα κατοικούν δομή και γλώσσα –«στοιχεία, λέξεις, δεσμάτα και αναφορές»– που εμφανίζουν ρυθμό και ήχο· κι από κάτω έχει κουρνιάσει ένα ζώο, μακριά από το φως, και σωπαίνει: «Στο κάτω πάτωμα χωνεύει ο μύθος. Μην προσπαθήσεις να τον βγάλεις από τη φωλιά του, δεν εξαγοράζεται. Είναι ένα ζώο ογκώδες και κακό, δε θέλει φως, δαγκάνει τη σιωπή του».³

Ο μύθος, λοιπόν, ως το απόλυτο μαύρο· ως ένα φάντασμα (η Ευρυδίχη)· ή ως ζώο φοβερό και αποτραβηγμένο στον κόσμο του... – φανερά όλες αυτές

οι μεταφορές δηλώνουν πάνω κάτω το ίδιο, ότι, δηλαδή, ο μύθος, στην καλύτερη περίπτωση, δεν διαθέτει ξεκάθαρο περίγραμμα, δεν είναι ορατός (καρδοκεί, όμως, και μπορεί να φανεί) ή ότι, στη χειρότερη, δεν πρόκειται να τον δεις ποτέ όσο κι αν περιμένεις. Δεν είναι, ασφαλώς, οι μόνες εικόνες που διακινούνται στη μυθολογική έρευνα (αν και οι επικρατέστερες).⁴ Υπάρχει, όπως καλά γνωρίζουμε, και η αλληγορία του Claude Lévi-Strauss, ο οποίος, παρά τη θαυμαστή εξοικείωσή του με τον μύθο, δεν θα παραλείψει να σημειώσει την απογοήτευση που δοκίμασε κι αυτός από τη συνάντησή με το «τέρας». Έτσι, εξομολογείται κάπου ότι η εργασία του μυθολόγου θα μπορούσε να συγκριθεί με τη δουλειά του συλλέκτη ενός μουσείου Φυσικής Ιστορίας, ο οποίος αφιερώνει πολύ χρόνο κοντά στη θάλασσα, προκειμένου να συγκεντρώσει δείγματα –κοχύλια κι άλλα όστρακα– για την οργάνωση της συλλογής του. Όμως, η δειγματοληψία είναι μικρή· περιλαμβάνει, ας πούμε, ό,τι η σύμπτωση έσπρωξε στην ακτή ή ό,τι κατάφερε να αποσπάσει ο ίδιος από τον ωκεανό. Όστε με τα λίγα αυτά δεδομένα δεν μπορεί παρά να οδηγηθεί στη διατύπωση σχετικών μόνο πορισμάτων, ενώ ο ωκεανός συνεχίζει να παραμένει άγνωστος και μη περιγράψιμος.⁵

Από το «σκοτός» ως και τον «ωκεανό» (που δεν είναι λιγότερο σκοτεινός), λοιπόν, επισημαίνεται συχνά ότι ο μύθος είναι άπιαστος και, κυρίως, ότι το αίτημα μιας ικανοποιητικής θεωρίας γι' αυτόν είναι –και θα παραμείνει– ανεδαφικό.⁶ Διότι, όπως φαίνεται, ο μύθος δεν ορίζεται ή, μάλλον, κανένας ορισμός δεν είναι επαρκής, εφόσον συλλαμβάνει μόνο ένα μέρος του. Έτσι, μολονότι προσκαλεί συνεχώς τον μελετητή, μολονότι ο χώρος του (το μαύρο;) μετατρέπεται σε ένα πεδίο θεωρητικών ασκήσεων, ο μύθος αντιστέκεται σε σχήματα και συμμορφώσεις.⁷ Γι' αυτό, άλλωστε, πολλοί υποστήριξαν ότι η μόνη σιγουριά που επιτρέπει είναι αυτή της έλλειψης νοήματος ή, ακόμη, ότι είναι «ολιστικός» και «κενός» συγχρόνως⁸ – παράδοξο, παρεμπιπτόντως, το οποίο είχε καταγράψει και η ποίηση με πιο ευθύβολο τρόπο: «O mito é o nada que é tudo», «ο μύθος είναι το τίποτε που είναι το άπαν» (Fernando Pessoa). Αλλά ακριβώς εδώ έγκειται και η γοητεία του φαινομένου, το διαβόητο σκάνδαλο του μύθου. Με άλλα λόγια, τα «βραδινά παραμύθια του Διαφωτισμού», όπως αποκαλούνταν οι μύθοι, εξάντλησαν όλα τα όρια της λογικής, χωρίς να αποκαλύψουν την ταυτότητά τους. Οπότε, αμήχανοι στέκονται μπροστά τους οι περισσότεροι και αναγκάζονται, συχνά, να παραδεχτούν: «Ενώ ο λόγος για τον μύθο φαίνεται να είναι δυνατός μόνο με τα μέσα της λογικής, εντούτοις η λογική αδυνατεί να τον συλλάβει και να τον περιγράψει επαρκώς».⁹

Οπωσδήποτε, οι διάφορες ερμηνείες διατυπώθηκαν και διατυπώνονται από τον μη μυθικά σκεπτόμενο άνθρωπο¹⁰ (κι αυτό ισχύει κιόλας για τις «πρώτες»

ερμηνείες του μύθου).¹¹ Είτε, δηλαδή, οι συζητήσεις διεξάγονται τον πέμπτο προχριστιανικό αιώνα είτε την εποχή του Διαφωτισμού, εκκινούνται, τηρουμένων των αναλογιών, από μια αποξενωμένη συνείδηση, η οποία οριοθετείται ως το «άλλο» του μύθου. Και, αναλόγως, άλλοτε διαλαλεί την υπεροχή της σκέψης της και άλλοτε –σπανιότερα– τρέφει αισθήματα νοσταλγίας γι' αυτόν. Ωστε, τελικώς, ο μύθος να ορίζεται είτε αρνητικά σε σχέση με τον Λόγο (ως ψεύδος, ως πούμε, ως αντίποδας του επιστημονικού ή ως αρχέγονο στάδιο της ανθρώπινης ιστορίας) είτε θετικά (ως φαντασία, ως ιεροφάνεια ή ως μοντέλο ερμηνείας του κόσμου). Απολογητικά ή πολεμικά, λοιπόν, κινούνται οι περισσότεροι απέναντι στον μύθο, παρατηρούν κάποιιο.¹² Και εφόσον μας καλούν να σκεφτούμε μέσα από αυτήν την προοπτική, τότε θα πρέπει να δεχτούμε ότι η έρευνα για τον μύθο τον 20ό αιώνα (ιδίως το δεύτερο μισό του) διέπεται από ένα «πνεύμα αποκατάστασης», με την έννοια ότι ο μύθος αποτιμάται θετικά ή και δοξαστικά ακόμη.¹³ Πρόκειται για μια αποκατάσταση οι λόγοι της οποίας θα πρέπει να αναζητηθούν σε χαρακτηριστικά της ίδιας της εποχής, για παράδειγμα, στη διαπίστωση της ανεπάρκειας του «ορθού λόγου» και της «επιστημονικής αντικειμενικότητας», καθώς και, ευρύτερα, σε φαινόμενα κρίσης. Ως έναν βαθμό, θα πρέπει να θεωρηθεί ότι η νέα αυτή συζήτηση συνεχίζει τις συνομιλίες του 18ου αιώνα για τον μύθο που, όπως έδειξε πειστικά ο Niklas Luhmann, εγκαινίασαν ένα νέο ενδιαφέρον για τον μύθο ειδικότερα και τον πολιτισμό γενικότερα και κορυφώθηκαν, ως γνωστόν, στην αναζήτηση μιας «Νέας Μυθολογίας».¹⁴ Τον 20ό αιώνα, λοιπόν, αναζωπυρώνονται παλιά ερωτήματα και έρχονται να προστεθούν σε αυτά κι άλλα νέα· αλλά όλα, πάντως, επαναθέτουν το θέμα της λογικής και προσπαθούν να βρουν κάποια λύση για το πώς η σύγχρονη σκέψη, εθισμένη στην «τρομοκρατία του Λόγου», οφείλει να προσεγγίζει τον μύθο (αν, βέβαια, είναι δυνατό κάτι τέτοιο).¹⁵

Οι απαντήσεις, λοιπόν, που δόθηκαν ήταν κατάδηλα «μυθόφιλες». Από τον Lévy-Bruhl, τον P. Winch ως και τον Lévi-Strauss τονίστηκε ότι οι «διαφορές μεταξύ της μυθικής και της μοντέρνας σκέψης δεν εντοπίζονται στο πεδίο των λογικών δράσεων»,¹⁶ αφού και στον μύθο παρουσιάζονται όμοιες με τις σύγχρονες νοητικές διαδικασίες. Ούτε δηλαδή ο μύθος είναι «άλογος», ούτε ο Λόγος αποτελεί το ξεπέρασμα του μύθου.¹⁷ Εννοείται, βέβαια, ότι οι διάφορες προσεγγίσεις δεν θέλησαν μόνο να αποδεσμεύσουν τον μύθο από αυτό που επί μακρόν χρημάτισε (το «αναληθές», το «προ-λογικό», το «καθαρά φανταστικό...»). Κινούμενες επιπλέον διδακτικά, χρησιμοποίησαν τον λόγο για τον μύθο και ως μέσο κριτικής του σύγχρονου πολιτισμού. Εν ολίγοις, η δυτική σκέψη άσκησε, μιλώντας για τον μύθο, κριτική στον εαυτό της.¹⁸